Erdoğan Alkan

ŞİİR SANATI

Dünyada ve Türkiye'de Şiir Akımları
Şiirin Temel Sorunları–Kavramları

ERDOĞAN ALKAN • ŞİİR SANATI



Erdoğan Alkan

ŞİİR SANATI

Dünyada ve Türkiye'de Şiir Akımları
Şiirin Temel Sorunları-Kavramları



ŞİİR SANATI

Dünyada ve Türkiye'de Şiir Akımları
Şiirin Temel Sorunları-Kavramları



Erdoğan Alkan

Yön Yayıncılık
Cağaloğlu Yokuşu, Evren Han
29/30 Cağaloğlu-İstanbul
Tel: 511 79 16 Fax: 511 06 26

Yön Yayıncılık: 084
Sanat-Kültür Sorunları Dizisi: 014
İnceleme-Araştırma: 002

Birinci Baskı: Ocak 1995

Kapak Düzeni: Arslan Kılıç
Dizgi: Yön Dizgi - Yasemin Bakar (Palatino 10.5)/522 44 97
Baskı: YÖN Matbaacılık/544 66 34
Ramis İmrak-Mazlum Varao- Baki Kılıç
Cilt: Yenigüven Mücellit - Hakkı Safran/567 69 20

AÇIKLAMA

Dünya şiirinin büyük ustaları, büyük şairleri ve bu büyük şairlerin çoğunun şiir üstüne yazıları var. Ancak biz bu kitapta, Maiakovski'nin dışında, fransız şairlerinin şiir görüşlerine ağırlık verdik. Çünkü Tanzimattan günümüze dek şiirimiz, batı adıyla, arkadan, gecikmiş olarak, topal adımlarla hep fransız şiirini izledi. Nitekim, Tanzimat dönemi şairlerinden Hacı İbrahim Efendi, Ahmet Mithat'ın karşısına: *"Sen nerdesin ey debdebeli, şanlı Fuzuli/ Kaldır başını, aç yüzünü bak neler oldu/ Şiirin -ne tuhaf- kalmadı bir zevki usulü / Halkın kimi Verlaine, kimi Aşık Ömer oldu"* diyerek dikiliyor, daha sonraki dizelerinde, yazınımıza fransız Victor Hugo'ların ve Jean-Jacques Rousseau'ların girmesini eleştiriyordu.

Fransa'da 1789 Devrimiyle birlikte soyluların yaşamını dile getiren Klasik Akım son buldu ve onun yerini sokaktaki adamın acılarını, kıvançlarını, aşklarını, sorunlarını, kısaca yaşam öyküsünü anlatan Romantizm akımı aldı. Romantizm'den sonra toplumsal değişimlerle birlikte Parnasse Okulu, Sembolizm, Dadacılık, Gerçeküstücülük, Eleştirel ve Sosyalist Gerçekçilik gibi yeni görüş ve okullar ortaya çıktı. Bu okul ve akımlar bazan bağımsız, bazan iç içe geçmiş halde varlıklarını sürdürdüler. Türkiye Tanzimatla, özellikle Cumhuriyet'le Batı uygarlığını seçince bazı türk şairleri de, uygarlıkla kültürün birbirinden ayrı şeyler olduğunu düşünmeksizin, belki de kavrayamadan, fransız şiirinin büyük şairlerine kapılarını açtılar, onlardan geniş ölçüde etkilendiler. Bu etkinin derecesi şairin tutumuna göre değişik oldu. Kimi-

leri fransız şiirinden yalnız yöntem ve bu şiirin havasını aldılar. Kimileri dizeler ve imgeleri değiştirdi, kimileri olduğu gibi aktardılar.

Abdülhak Hamit Victor Hugo'nun büyük sesine özendi. Yahya Kemal'in savıyla Tevfik Fikret ve Mehmet Akif François Coppée'nin Türkiye'deki tilmizleri oldular. Ahmet Haşim kendini sembolist sandı. Yahya Kemal yazılarında, başta José-Maria de Heredia olmak üzere, Paul Verlaine, Gérard de Nerval, Victor Hugo ve Jean Moreas gibi fransız şairlerinden etkilendiğini, ancak yöntem aldığını açıkça söyler. Yahya Kemal'in tilmizi Ahmet Hamdi Tanpınar ise, Valery'yi göklere çıkarmasına rağmen, gerek şiirlerinde, gerek öykü ve romanlarında bir Nerval tilmizi olup çıkar. Cahit Sıtkı Tarancı hangi fransız şairi çevirdiyse onların dizelerini, bazan olduğu gibi, bazan küçük değişikliklerle kendi şiirine aktarır. Necip Fazıl Kısakürek'te ingiliz Shakespeare ile birlikte fransız Baudelaire'i buluruz. Nazım Hikmet, "Maiakovski'den etkilendiğim ileri sürülüyor, eğer etkilendiğim bir şair varsa o Maiakovski'den çok Paul Eluard" olabilir diyor. İsviçre ve Fransa'da eskiyen özgür dize ve Dadacılık, fransız kültürüyle beslenmiş Orhan Veli, Melih Cevdet ve Oktay Rıfat'ın "Garip" kitabıyla ülkemize giriyor. Oktay Rıfat Horozcu "Perçemli Sokak" adlı kitabında Rimbaud'ya öyküneрek, hatta Rimbaud'nun dize ve imgelerini küçük değişikliklerle aktararak "gerçeküstücülüğü" sokuyor. Ve bir Rimbaud özentisi başlıyor. Şiiri yirmi yaşlarında bırakan bu şairin dizeleri, Baudelaire ve Verlaine'le birlikte Ahmet Muhip Dranas'ın şiirine, yunan mitolojisiyle birlikte Melih Cevdet Anday'a giriyor. İlhan Berk onu baş tacı edip bütün bir şiirsel yapıtının temeli haline getiriyor. Daha sonraki şairler de fransız şiir kitaplarının sayfalarını çeviriyorlar. Atilla İlhan içerikte divan şiiri ve halk şiirinden yararlanırken biçimi Villon'un evrenselleştirdiği "ballade"dan, yani fransız şiirinden alıyor. Apollinaire Cemal Süreya'nın gözde şairi oluyor, ayrıca Süreya Rimbaud'ya da gönderimler yapıyor. Ece Ayhan

bazı şiirlerine Rimbaud'dan dize aktarmakla birlikte daha çok, Yahya Kemal gibi yöntem almayı uygun buluyor.

Goethe, Schiller ve Rainer-Maria Rilke gibi alman, T.S. Elliot ve Walt Whitman gibi amerikan şiirini izleyenler de var. Ancak bunlar azınlıkta. Bu nedenle, önce de değindiğimiz gibi kitapta daha çok fransız şairlerinin şiir görüşlerine ağırlık vereceğiz.

Şairler gökten zembille inmez. Şiir şairin üretimidir. Şair bir toplum içinde yaşar, dolayısıyla onu içinde yaşadığı toplumun değer yargıları, sosyal konumu ve bunun sonucu olan şiir akımları yönlendirir. Şairlerin şiir üstüne görüşlerini toplayıp değerlendirirken çağlarının şiir akımlarını, şiir okullarını da tanıtmak gerekiyor.

Özetle, bu kitabın birinci bölümünde, şairlerin şiire değgin düşüncelerini sunarken, onların izleyici, öncü ya da kurucu olarak içinde yer aldıkları şiir akım ve okullarını da tanıtmaya çalışacağız.

İkinci Bölüm ise fransız şiirinden etkilenen, Cumhuriyet Dönemi türk şairlerinden ve şiirin temel sorunlarına genel bir bakıştan oluşuyor.

BİRİNCİ BÖLÜM

KLASİK AKIM

Romantizm Akımı'nı iyi tanıyabilmek için önce Klasizm Akımının doğuşunu ve batışını bilmemiz gerekiyor.

Fransa'da Klasik Akım, onaltıncı yüzyılda, şair ve kuramcı Joachim du Bellay ve şair François Ronsard'ın önderliğindeki, ülkeye antik yunan ve antik roma kökenli yabancı şiiri sokan *Pléiade Okulu*'nun kurulmasıyla başladı. Gérard de NERVAL, "Onaltıncı Yüzyıl Şiiri" başlıklı yazısında, Orta Çağ fransız yazınını, Klasik Akım'ın başlangıcı olan Pléiade Okulu'nun nasıl bir ortamda kurulduğunu eleştirel bir bakış açısıyla çok iyi anlatır. Önce bu yazıyı olduğu gibi aktarıyorum:

"Büyük çağın şairlerine saygımızın sonsuz olduğunu söyleyerek şu gerçeğe dokunmamız gerektiğini sanıyoruz: Şiir yapıtlarının çemberini çok fazla daralttılar; ellerinde yeteriyle malzeme olduğunu, önlerinde geniş bir alan bulunduğunu biliyorlardı. Bu nedenle de kendilerinden sonra gelecekleri asla düşünmediler. Metromane'ın deyimiyle *yeğenlerini soyup soğana çevirdiler*. Öyle ki, onlardan alacak bize ancak iki şey kaldı. Ya onları aşıp geçmek, ya da kölecesine taklitçi bir yazını varabileceği yere kadar izlemek (...)

"Kuşkusuz bu tür gözlemler yeni değil, çok eski. Ama yine de, sürekli, bu gözlemleri bıkmadan usanmadan halkın önüne koymak gerekiyor. Zira bu gözlemlerin uzun zamandan beri çürüttüğü safsataları bıkmadan usanmadan yinele-

yen kimseler var. Genellikle, yazında haklı nedenlerin sürekli söylenmesinden korkulur, bilenler üstüne ise hayli şeyler yazılır. Öyle bir an gelir ki, her gün bu büyük tartışmaya tanık olan yeni okurlar, yeni dinleyiciler, kısaca yeniler, ya sürüp giden tartışmadan artık hiçbir şey anlamazlar ya da çağlardan beri kabul edilmiş ilkelerin yeniden ortaya sürülmesinden, bilinmez nedendir, nefret ederler.

"Biz elbette böyle bir düşüncede değiliz, fransız edebiyatını onurlandıran nice büyük yazarların değerine gölge düşürmek değil sözkonusu olan. Onların yaptıklarından daha büyüklerini yapacağımızı da umut etmiyoruz. Burada sözkonusu olan daha başka şeyler yapabilmenin yollarının aranması ve onların üstüne eğilmedikleri, kendilerini vermedikleri, edebiyatın bütün türlerine değinmektir.

"Amacım yabancılara öykünülmesini önermek de değil. Ancak, yabancıların yaptıklarını görelim, bizlere sundukları deneyimleri izleyelim, nasıl onlar ilk ozanlarını incelemiş, onlardan yararlanmışsa, biz de tıpkı onlar gibi ilk ozanlarımızı derinlemesine inceleyelim.

"Neden mi? Çünkü her ilkel yazın, bir gereksinimi yanıtlamak için ve onu benimseyen halkın karakterine ve gelenek göreneklerine uygun yaratıldığından, ulusaldır. Bundan şu sonuç çıkar. Nasıl bütün bir ağaç bir tohumun içindeyse, bir edebiyat da gelişiminin, tam ve kesin gelişiminin bütün tohumlarını kendi içinde taşır.

"Bunu açıklamak için dost ülkelerde olanları anımsamak yeter: klasik adını verdiğimiz bizim yazınımız gibi, yabancı yazına öykünen edebiyattan, Pope ve Addison çağından sonra, Wieland ve Lessing çağından sonra, bazı kısa görüşlü kimseler, İngiltere ve Almanya üstüne söylenecek her şeyin söylendiğini sandılar...

"Her şey! Walter Scott ve Byron'un baş yapıtları dışında, Schiller ve Goethe'nin baş yapıtlarının dışında. Birinciler çağlarının ve topraklarının kendiliğinden doğan ürünleridir. Ötekiler eski katmanların yeni ve güçlü sürgünleridir.Hepsi

de geleneklerin kaynağından doğma, Hippocrène'in kaynağından çok kendi yurtlarının ilkel esinlerinden kaynaklanma.

"Yani, kimse sanata: "Artık daha uzağa gitme!" demeye kalkmasın; "Senden önceki çağları aşamazsın"demesin!.. Antikitenin, Hercule'ün sınır taşlarını koyarak ileri sürdüğü buydu: Ortaçağ bu sınırlamalara boş verip, yeni bir dünya buldu.

"Belki artık yeniden bulunacak, keşfedilecek dünyalar yok; zeka alanı günümüzde belki de eksiksiz, kendini tamamladı. Ama şu da bir gerçek, her şeyin bulunmuş olması yetmez. Her şey bulunsa bile, işlenmemiş ya da yetkinleşmemiş olanı işlemek ve yetkinleştirmek gerek. Hasatın verimli kılabileceği daha nice ovalar var. Nice zengin malzemeler onları kullanacak usta elleri bekliyor: nice eksik kalmış anıt örenleri var... Çok uzun zamandan beri bazı kral bahçelerini görkemle süslemekten, onları büyük giderlerle korunmuş yabancı bitki ve ağaçlarla doldurmaktan, içlerine tıka basa taştan tanrılar, fıskiyeler ve revakla yontulmuş ağaçlar yerleştirmekten başka bir şey yapmadık.

"Burada biraz duralım. Kökene dönük bir inceleme ve araştırmayı fransız yazınına yasaklayan önyargıya açtığımız savaşta fazla ileri gidip hayaletlere kılıç sallamak ya da havada kılıç sallamak gafletine düşmeleyim; bu ilkeye karşı itirazlar bir zamanlar daha fazlaydı. Ünlü bir Alman yazarı fransız şiirinin geleceğine şöyle dokunuyordu.

"Shlegel'in yazdıklarını aynen çeviriyoruz: *"Eğer Fransa'da şiir sonradan yeşerdiyse, bu başarıya ne ingilizlere ne de bir başka halka öykündüğü için kavuştu. Bu sonucu, genel planda şiirin ruhuna, özel planda ise eski çağların fransız yazınına dönüşle elde etti. Öykünme yolu ile asla bir ulus şiirini son hedefe yöneltemez. Hele de yabancı bir yazına yönelerek, ona öykünerek böyle bir amaca erişilemez, çünkü o yabancı yazın gelişimini kendi aydınlarının çabası ve kendi toplumunun gelenek ve göreneği, ahlak anlayışı sayesinde sağlamıştır. Her halkın, şiirinin kaynağına, kendi*

geleneklerine yönelmesi yeterlidir. Kendi gelenekleri konusunda ise, özellikle kendine değgin olanlardan başka uluslarla ortak olanı ayırmasını bilmeli. Şöyle ki, dinsel esinlenmeler herkese açık, herkesin ortak malı ve her zaman bundan, yeni bir şiir, bütün düşüncelere, bütün zamanlara uygun bir şiir yapılabilir: Lamartine bunu anlamıştı ve yapıtları da Fransa'ya yeni bir şiirsel çağı muştular."

"Ancak, la Harpe'ın yazın kurallarını izleyen bazı kararsızlar, Malharbe'den önce gerçekten bir yazınımız var mıydı? gibi bir gözlemde bulunuyorlar. -Sıradan bir okuyucu için, yok! Rabelais ve Montaigne'i çağdaş fransızcaya uyarlanmış görmek isteyenler, la Fontaine'in, Molière'in üsluplarının ufak tefek kusurlar taşıdığını sananlar için, yok! Ama, eski bir sözcüğün korkutamadığı o gözüpek şiir ve dil amatörleri, kaba bir deyimin güldüremediği, oncques'lerin, ainçois'ların, ores'ların güç duruma sokmadığı gözüpek şiir ve dil amatörleri için, var. Bu kaynaktan nice yararlanmış yabancılar için var!.. Ayrıca, yabancılar bunu kabul etmekten de hiç korkmuyorlar. Hem, onların atalarımızdan aşırdıklarını bizimkilerin onlardan aldıklarını görünce gülmekten kırılıyorlar.

"Şimdi biz şunu söylüyoruz: Ronsard'dan önce ulusal bir yazın, eksiksiz, kendi kendine yeterli, dehaların yalnız ondan esinlendiği, geniş kapsamları yalnız ondan aldıkları bir yazın var mıydı? Vardı. Tıpkı ait olduğu ulus gibi o da iki ayrım gösteriyordu. Bunlardan biri, alman eleştirmenlerin *Yiğitlik yazını* dedikleri yazındı. Kökeni normand'lara, breton'lara, provence'lılara ve franc'lara dayanıyordu. Öteki, Fransa'nın yüreğinden doğmuştu, özünde halk yazınıydı ve buna da *Galya yazını* deniyordu.

"*Rou*'nun (Rollon) ve Brut'ün (Brutus) romanları, *Philippide, 30 Breton'un Savaşı, Saint Graal, Tristan, Parlenopex, Lancelot* gibi; *Gül'ün, Tilki'nin romanları* gibi kahramanlık şiirleri; ve hafif şiirlerden oluşan şarkılar, ballade'lar idylle'ler[1], kra-

1- İdylle: Genellikle aşk konularını işleyen küçük kır deyişleri, sevda türküleri.

liyet türküleri, bütünüyle Provence ya da *onbirinci ve onikinci yüzyıl şiiri*, yiğitlik yazını (chevaleresque) türündendir.

"Mystère'ler[2], moralité'ler[3] ve Palelin de dahil farce'lar[4]; fabliau'lar[5], öyküler, facétie'ler[6], yergi betikleri ve ilahiler: *genellikle eğlendirici konuların egemen olduğu, anlamlı*, uçarı ve aşırı kıvanç dalgaları arasında yüksek bir ahlak eğitiminin yer aldığı bütün diğer yapıtlar da galya yazını'dır.

"Öylesine güçlü ve çeşitli elemanlara sahip böyle bir edebiyattan parlak bir gelecek beklenirken, bir avuç yenilikçinin, onaltı yüzyıldan beri ölmüş Roma'yı, romalıların Romasını hortlatıp, giysileri, yaşam biçimleri ve tanrılarıyla, yarısı cermenlerden oluşan bir halkın içine, tümüyle hristiyan bir topluma saltanatla soktuğunu, eski yazını yerle bir ettiğini görünce kim şaşmaz? Kimdi bu yenilikçiler? Ronsard ve arkadaşları. Onların yazınımıza soktuğu akım günümüze dek sürdü.

"Şiirin Fransa'daki öyküsünü uzun uzun anlatıp boşuna zaman yitirmeyelim, zira Ronsard'ın çağında tam bir yıkım içindeydi. Yeşermeden solmuş, gelişmesi gerekirken ölmüştü, çünkü yazgısı saray şairlerinin elindeydi, onlar da bu yazın'ın içinden yalnızca, işlerine gelen bayram şarkılarını, dalkavuk ezgileri, açık saçık, uçkur edebiyatını almışlar, onlarla oyalanıyorlardı. Süregelen yazını anlayacak, onun sunduğu zengin malzemeleri işleyip değerlendirecek dahiler yoktu. Ama yabancı ülkeler bu dahilere sahipti, özellikle İtalya Orta Çağ'da yetişmiş büyük şairlerini bize borçludur. Öte yandan, Fransa'da, onikinci ve onüçüncü yüzyılın yüksek şii-

---

2- Mystère: Orta Çağ tiyatro oyunlarına verilen ad. Dinsel bir konu işlenir, Tanrı, azizler, melekler ve iblisler konunun başlıca kişilikleridir.

3- Moralité: Orta Çağın manzum oyunu. Kişiler aktörel kuralları, erdemleri savunur.

4- Farce: Fransada XIV üncü yüzyıldan itibaren sahneye konan komediler. İçinde şarkılar da yer alır.

5- Fabliau: XII ve XIII. üncü yüzyılların uyaklı halk öyküleri.

6- Facétie: Güldürülü, şakalı oyun türü.

rinden renksiz, özden yoksun, ölçü ve uyaklara, kuyumculuğa gömülmüş gülünç bir şiir çıkmıştı ortaya; benzetmelere, eğretilemelere dayanan, karanlık ve yavan uzun şiirler, ağır ve dağınık efsaneler, tatsız, kuru, uyaklı tarihsel öyküler. Ve bütün bunlar, düzyazı ve konuşulan dilden yüz yıl eski bir şiir diliyle yazılıyordu. Çünkü zamanın şairleri körü körüne kendilerinden önceki şairlere öykünüyor ve onların zamanaşımına uğramış ölü dillerini kullanıyorlardı. Herkes ciddi şiirden nefret ediyor, artık yalnız gün geçtikçe kendini daha bir kabul ettiren düzyazıyla, onikinci yüzyılın uzun şiirlerini ve romanlarını çeviriyordu. Sonunda, fransızcanın şiir dili olmadığı, bu dille büyük şiir yazılamayacağı kararına varıldı. Bilgeler dört elle sarıldılar bu düşünceye, ve hemen, şiirlerin artık yunanca ve latince yazılması gerektiğini ileri sürdüler.

"Halk şiirine gelince, Villon ve Marot sayesinde, Joinville'lerin, Froissart'ların ve Rabelais'lerin dehasıyla ünlenmiş düzyazıyla yan yana varlığını sürdürüyordu. Ama Marot öldü, okulunun şairleri de onun gücünü ayakta tutacak solukta değillerdi. Ustaların çoğu yaşamasa da, Ronsard'a karşı en ciddi direniş yine de Marot Okulu şairlerinden geldi. Yergi alanında ünlerini koruyorlardı, en görkemli anında Ronsard'ı öylesine kıskaca almışlardı ki *Mellin'in*(*) *kıskacı* deyimi atasözü olmuştu.

Kullandığım birkaç tümce, zamanın edebiyatının büyük bir dahinin ölümünden sonra içine düştüğü durumu, parlak bir edebiyat döneminin sonunu -ki aynı şey daha sonra da yinelendi- göstermeme bilmem yetti mi? Geride kalan ikinci sınıf yazarlar, şaşkın, bir sağa bir sola dönüp önder arıyorlardı. Bazıları, artık hayatta olmayan büyük adamların anısına bağlı, onun gölgesiyle yaşadı, bazıları, gülünç ürünler sergileyerek yenilik tutkusuna kapıldılar. En bilgeleri ise kuramsal yazılar yazıp çeviri yapmakla yetiniyordu... Aniden güçlü sesi kitleler üstünde yükselen bir adam çıkar ortaya.

(*) Mellin de Saint--Gelais.

Sanat dünyası ikiye ayrılır ve savaş başlar. Savaşı dahi kazanır, ama daha becerikli ve daha usta biri onun omuzlarından sıçrayıp, asıl dahinin kendisi olduğunu dört bir yana duyurur.

"Burda duralım: 1549'dayız, birkaç ay arayla iki yapıt yayınlanıyor: *Fransız Dilinin Savunması*(*), ve *Pindare'vari Ode'lar*. Ronsard'ın arkadaşlarından ve öğrencilerinden J.du Bellay'nin *Fransız Dilinin Savunması* adlı kitabı, fransız dili şiire elvermeyecek kadar yoksul, bırakalım halkın konuşma dili olarak kalsın, dizeleri yunanca ve latince yazalım diyenlere karşı bir bildiridir. Şu yanıtı verir onlara du Bellay: *"Diller, ot gibi, kök gibi, ağaç gibi kendiliğinden doğup yeşermezler. Kimi diller enez, cılız ve güçsüz olarak sürüp gelirler, kimileri ise diri, sağlam ve gürbüzdür, tüm kavramların yükünü taşıyacak güçtedir. Ne var ki dünyamızda tüm dillere erdemlerini kazandıran, insanların, ölümlülerin istek ve egemen çabalarıdır. Dillerin hepsi aynı kaynak ve kökenden akıp gelirler, bu nedenle bazı dilleri iyi diye överken, öteki bazılarını da hor görmek, yermek yanlıştır. Dil insanların imgelem gücünden doğar. Aynı yargı ve aynı amaçla yaratıldı. Zihnin kavramlarını ve kavrama yeteneğini sergiler, anlaşmamızı sağlar. Zaman içinde kimi diller şaşılacak derecede iyi bir düzen içine girip ötekilerden daha zengin hale gelirler. Ama bu mutlu son o dillerin kerametinden değil, onu konuşanların çaba ve çalışmalarından doğar. Sözü kendi halkıma getirmek istiyorum; yunanlılar ve latinlerden hiç aşağı kalır bir yanı olmadıkları halde, fransızca yazılmış her şeyi, umursamaz, kibirli bir tavırla, ya bir yana atıyor ya da onların hakkını vermiyor bu halk, ne kadar kınasam azdır."*

"Devam ediyor yazıya, fransız diline barbar denmemesi gerektiğini söylüyor, ve fransızcanın niçin yunan ve latin dillerinden daha zengin olmadığını araştırıyor: *"Bunun suçlusu dedelerimizin bilgisizliğidir, iyi söylemekten çok, iyi yapabilmenin peşinde koştular, bu yüzden de üstesinden geldikleri şeylerin şan,*

* Bak: I.D.B.A'nın yayını, (Joachim du Bellay). Paris, Arnaul Angelier, 1549.

şerefinden hem kendileri yoksun kaldılar, hem de bizi onların meyvesinden yoksun bıraktılar. Dilimiz yoksullaştı, çırıl çıplak kaldı, o halde, şiirin, deyim yerindeyse, başka kaz kanatlarına, yabancı divitlere gereksinimi var. Şunu da belirtelim, kim diyebilir ki yunanca ve latince, Horace'ların, Demosthène'lerin, Virgile'lerin ve Ciceron'ların çağındaki saltanatına daha önce de sahipti? Bu yazarlar kültür alanında gerekli çabayı göstermeselerdi bugünkü görkemli üne kavuşabilirler miydi? Aynı şey, meyvelerini henüz vermese bile, yeşermeye başlayan dilimiz için de söz konusu. Bütün diller gibi o da doğurgan, suç dilimizde değil, onu gözleyip kollamakla görevli oldukları halde yeterince işlemiyenlerde. Dilleri kısa zamanda gelişip ünlenirken romalılar ihmalci davransalardı, bugünkü saltanatına kavuşur muydu latince. Usta bir tarımcı olarak, dillerini dağlardan alıp kendi bahçelerine diktiler, sonra, daha iyi meyve vermesi için, çevresindeki yararsız dalları budadılar ve onu, yunancadan alınmış, tohumda benzerlik taşıyan dallar ve yerel dallarla iyice beslediler. Aşı öyle tuttu ki dalların hepsi aynı gövdeden bitmiş gibi artık doğaldı."

"Du Bellay'nin latince dizeler yazan şairler ve çevirmenler üstüne ne düşündüğünü gördük: Şimdi de eski yunan ve roma yazınına öykünenler üstüne ne düşündüğünü görelim: *"Yabancı bir dilden deyimler, kalıplar ve sözcükler almak ve onları kendi diline aktarmak, uyarlamak ayıp değil, övünülecek bir şeydir. Héroet'ye ya da Marot'ya ne kadar çok benzerlerse kendilerini o kadar yüce sanan kimi bilgelerin yaptığı gibi, aynı dilde bir başka dilin taklidi ileri düşünceli bazı okurlarımıza ters düşüyorsa, ben de onlara sitemle derim ki, ey dilinin zenginleşmesini ve başarılı olmasını isteyen sizler, dil tek bacakla koşarak nasıl ilerler? Asıl ayıp olan hakkını vermeyip onu bugünkü düzeyde bırakmaktır."*

"Du Bellay geleceğe de göz atar, umutsuzluğa kapılmamak gerektiğini, fransız dilinin bir gün latince ve yunancanın düzeyine çıkabileceğini söyler: *"Bir zamanlar Homère, çağındaki insanların kısa boylu olmasından yakınırdı. Bizler de, günümüz zekasının geçmiş zekalardan daha güdük olduğunu sanmayalım. Mimaride, gemi yapımında, diğer bazı eski buluşlarda*

eşsizdiler, ama Muse'lerin onuncu kız kardeşi basımcılığın, ve şimşekler yağdıran şu uğursuz top atışlarının mucidi bizler onlardan aşağı mı kaldık? Geçmiş zamanlara değgin olmayan nice buluşlarımız gösteriyor ki, aradan çağlar geçse de insan zekası sanıldığı gibi yozlaşmamış, geri kalmamış. Buna karşın, bazılarının şöyle haykırdığını duyuyorum: "Dilin bu yarışta geç kaldı, artık yetkinleşemez". Kendilerine cevabını şu: "Bu gecikme onun bundan böyle de yetkinleşemeyeceği anlamına hiç gelmez, yetkinlik yapısında zaten var, yeter ki işlensin. Doğa'nın yasasıdır, ağaç doğar, yeşerir, sonra solar, sonra kocayıp ölür, ne var ki, kök salmak için uzun yıllar bekleyen, didinen ağaç ötekilerden daha çok yaşar."

"Dilin ve şiirin sorunlarına yer veren birinci cilt burda biter. İkinci ciltte soruna daha bir yakından eğilir Du Bellay ve gerçek niyetini açıklar: eski fransız yazını yıkılmalı ve onun yerini yunan ve latin yazını almalı: *"Bana inanan, güvenen sanatçı dostlar, arkadaşlar var, eskilerin o büyük görkemine kavuşmak için izlemeleri gereken yolu parmakla gösterebilsem keşke. İlk kitapta söylediklerimi özetlemekle başlayalım: Yunanlılara ve romalılara öykünmeden o büyük ünlülerin görkem ve ışığına dilimizi kavuşturamayız. Biliyorum, bu öneride bulunan ilk fransız benim ve çokları beni dilimize yabancı bir şiiri sokmakla suçlayacaklar, ya da düşünlerimi yeterli bulmayacaklar. Çünkü sözü, bilerek, döndürüp dolaştırmadan, soruna girdim, çünkü birinin iyi dediğine başkaları kötü der. Biri Marot'yu beğendiğini söyler, anlaşılması kolaymış, halk dilinden uzaklaşmıyormuş. Başkasına göre Héroet'nin üstüne yokmuş, dizeleri oturaklı, ustaca, bilginceymiş. Başkaları başka şairlerden zevk alır. Bana gelince, ileri sürdüğüm fikirleri bu tür duygu ve inançlar hiç etkilemedi, istediğim tek şey, şiirimizin uzun zaman var olan ve yetindiğimiz bu üslupu aşması, daha görkemli bir yere gelmesi, bu da hakkı zaten. Şimdi kısaca, şairlerimize değgin düşüncelerimizi de söyleyelim. Geçmiş bütün fransız şairleri içinde bir teki, Guillaume de Louis, bir de yazınımızda Jean de Meun(*) okunmaya değer. Çağdaşların esinleneceği şeyler yazdıkları için değil, yapıtlarını fransızcanın eski görkemiyle*

(*) Gülün Romanı'nın yazarı.

kaleme aldıkları için(...) Sonrakileri, hatta Clément Marot'nun Salel'e yazdığı bir yergide adını saydığı, yapıtlarıyla yeteriyle tanınmış şairleri okura bırakıyorum, kararı onlar versinler."

"Du Bellay, böylece bazan överek ama daha çok eleştirerek çağın bazı yazarlarından söz ediyor ve ilk yargısını yineliyor: *"Bütün bu şairleri kemik toplamak için mi okuyacağız, oysa yunan ve roma şairleri, her şeyi, etiyle, kanıyla dile getirmişlerdi"* diyor.

"Ve devam ediyor:

"Sen ey geleceğin şairi, önce yunan ve latin şairlerini oku, bir daha oku: Toulouse edebiyat yarışmalarında, Puy de Rouan'daki o eski fransız şiirlerini, rondeau'ları,[7] *ballade'ları, virelai'leri*[8]*, krallık türkülerini, şarkıları, bunlar gibi dilimizin anasını ağlatan, cehaletimizi göstermekten başka hiçbir işe yaramayan tüm kıvır zıvırları benim gibi eskimişlere bırak. Epigramme*[9] *denen, şunu bunu eğlendiren taşlamalar neye yarar? Günümüzde onlara benzer niceleri var, uyaklı öykü anlatıyorlar, havanda su döğüyorlar. Onuncu dizeye ufacık bir nükte sokuşturacaksın diye havadan dokuz dize söyleyeceksin. Aynı şeyi yapacaksan, hiç değil Martial ya da ona benzer, kendini kanıtlamış bir başkasının yaptığını yap. Uçkurdan hoşlanmıyor musun? O halde yararlıyla tatlıyı bir araya getir, hayasızlığa kaçmayan, élégie'lerin*[10] *o yumuşak, akıcı üslubuyla, Ovide gibi, Tibulle gibi, Properce gibi dizelerini imbikten geçir. Yazdıklarını zaman zaman küçük şiir oyunlarıyla değil, eski masallarla süsle. Sesi yunan ve roma lyre'ine göre düzenlenmiş bir lavta eşliğinde, fransız diline henüz yabancı ode'ları*[11] *şakı bana, eski ender kalıntılar ve bilgeliklerden hiçbir şey bulunmasın onlar-*

7- Rondeau: Akıcı, lirik şiir, biçimi değişmez.

8- Virelai: Dört bağlamlı, eski fransız şiiri. İki uyak üstüne kurulur, her uyak sonraki üç dizenin ardından yinelenir.

9- Epigramme: Bir yergiyle, taşlamayla biten küçük şiir.

10- Elégie: Eski yunan şiiri, bağlamlar beş ya da altı dizeden oluşur ve şiir genellikle aşk konularını işler.

11- Ode: Bizim Aşıklarımızın yazdıkları gibi, ezgiyle, sazla söylenebilecek her şiire "ode" denir. Zaten kökeni "şarkı" sözcüğünden gelir. Çeşitli bağlamlardan oluşur. Şiirde büyük olaylar, ünlü kişiler ya da bireylerin duygusal yaşamları dile getirilir.

da. Epitre'lere[12] gelince, ancak basit yanlarımızı zenginleştirmeye yaramış, çünkü hep günlük sade yaşamdan, bildiğimiz şeylerden söz ediyorlar. Yazacaksan onları Ovide'in élégie'leri ya da Horace'ın özdeyişlerle, oturaklı sözlerle bezediği dizeleri gibi yaz, o üstün yere yücelt. Halkımızın, bilmem nasıl sözü yerli yerine oturtup, devenin kuyruğu dediği épigramme'lara gelince, önerim şu: Eskiler taşlamalarında zamanın çirkeflerini önce sergiler, sonra da, herkes yaptığını çeker, bizden yalnız söylemesi der, yiğit dizeler kaleme alırdı, onlar gibi yazmazsan taşlamaya da rağbet etme. Quintilien'in yergiciler arasında en onurlu sırayı verdiği Horace sana örnek olsun. O güzel sonnet'lerin sesini duyur bana(*), ama yazdığın sonnet italyanların tatlı şiirlerinden aşağı kalmasın, daha az bilge olmasın, önünde örnek alacağın Petrarque'lar, nice çağdaş italyan şairleri var. Théocrite'in, Virgile'in yazdıklarına benzer o şakrak kır türkülerini söyle, sesi dalga dalga yükselen gaydayla. Komediler ve trajedilere gelince, krallıklar ve cumhuriyetler, farce'ların ve moralitélerin canını çıkardığı bu tür şeyleri yeniden canlandırmak istiyorsa, şana, amacın dili süslemekse ve nerden esinleneceğini biliyorsan aynı şeyleri yaz derim."

"Yazınsal bir devrimi öylesine gözüpekçe dile getiren bir bölümü bütünüyle aktardım. Umarım sıkmadım sizi. Yunan ve latin şiirleri uğruna Orta Çağ fransız edebiyatının yıkılışını gördük. Günümüzde de, du Bellay zamanındakine benzer tepkiler var ve bu durum konunun önemini daha da arttırıyor.

"Du Bellay fransızcaya yunanca ve latincenin bileşik sözcüklerini sokmayı da öneriyor ama bu sözcüklerin güzel sanatlar ve bilim alanıyla sınırlı olması gerektiğini söylüyor. Daha mantıklı görünen başka önerileri de var: dilimizin üstünde durmadığı, az tanıdığı mecazi anlamların araştırılma-

---

12- Epitre: Çeşitli konularda, dizeler halinde yazılmış mektup. Kutsal kitaplardan, özellikle Havarilerin yazılarından edinilecek dersler.

(*) Harflerin, hecelerin yinelenmesiyle bu tür tümceler kurmak o zamanın kötü edebiyat zevklerindendi. Genç yenilikçi Du Bellay bile etkisi altında kalmış.

sı. Ayrıca, dile kısım kısım girmiş bazı sözcüklerin yeni bir birlik içinde toplanmasını, yüklemlerden isim yapılmasını öneriyor ve örnekler veriyor: *gitmek, şarkı söylemek, yaşamak, ölmek* gibi. Yüklemler hem yüklem, hem de isim olarak kullanılmalı. Aynı şeyi niteleme sıfatları için de uygulayabiliriz diyor. Örneğin nasıl boş hava deniyorsa, *havanın boşu*, nasıl serin gölge deniyorsa *gölgenin serini*, nasıl yoğun orman deniyorsa, *ormanın yoğunu* denmeli. Nasıl *ölmekten korkarak* diyorsak, *ölmekten titreyerek* denmeli, yani yapıları gereği kendilerinden sonra çekimsiz bir yüklem koyamıyacağımız fiiller ve sıfat-fiilleri de değerlendirmeliyiz. Herkes, dilimizin en usta yazarları bile bazan rezilce aynı şeyi yineliyor, sözcüklerin başına "article"[13] koymuyorlar, sakın aynı hataya sen de düşme" diyor ve devam ediyor:

"Yazılanları hemen yayınlamayıp bir yana koyalım, ayılar yavrularını nasıl yalaya yalaya büyütürse, biz de yazdıklarımıza, onları yeniden ve yeniden gözden geçirerek, sağlam bir biçim kazandıralım. Fillerden örnek alalım ve dizelerimizi gerekirse üstünde on yıl çalışıp üretelim. Yanlışlarımızı görebilecek, kağıtlarımızı örselemekten korkmayacak bilgin, sadık dostlar gerekir bize. Yalnız bilginlerle değil, her tür işçiyle, teknik elemanlarla görüşün, kullandıkları malzeme ve araçların isimlerini, işlevlerini öğrenin, tanımlama, betimleme ve benzetmelerinizde bu bilgilerinizin büyük yararını görürsünüz."

"O günlerde edebiyat tartışmaları bugününkünden çok daha fazla ve çok daha canlıymış. Du Bellay, dilinin yükselmesini isteyen her aydına haykırır, zamanaşımına uğramış şairlerin yapıtlarını yayınlamayın, yayınlatmayın, der.

"Şu baharlar'ın kuruduğunu, şu soluksuz seslerin kısıldığını, şu deneme olmaktan öteye gidemeyen şeylerin budandığını, şu çeşmeler'in kuruduğunu, kısaca şatafatlı adlarıyla bile seçkin okura gına getirten rezilliklerin yok olduğunu bir görsem ne kadar sevi-

---

13- Fransızca'da sözcüklerin başına konan "le", "la" gibi belirleme işaretleri.

neceğim! Nedir bu Yoksunlar, boynu bükük umutlar, Liesse hamamcılar'ı, bu köleler, bu gezginler![14] *Kullandıkları baylı bayanlı sözcükleriyle hepsinin canları cehenneme. Daha ne deyim bilmem ki? Phébus Apollon'a dua etmekten başka elimden ne gelir: nice uzun yıllar kısır kalan, Apollon kadar iri, gürbüz Fransanız, şu kısık gaydaları gür sesli lavtasıyla bastıracak bir şair doğursun. Doğursun da, nasıl bataklıklarına taş attığımız zaman kurbağalar sesini kesiyorsa, düzmece şairlerin sesi de öyle gırtlaklarında kalsın."*

"Fransız şairlerine bir kez daha çağrıda bulunur, şiirlerinizi fransızca yazın, der, sonra şunları söyler du Bellay: *"Şükür, nice arbedeler atlattık, nice yabancı donanmalarla savaştık ve sağesen limana geldik. Yunanlılardan kurtulup, Roma alaylarını yarıp Fransamıza, sevgili Fransanıza kavuşan bizler, şimdi yiğitçe o yüce Roma'nın üstüne yürüyelim ve tapınaklarımızı, sunaklarımızı onların tutsak ganimetleriyle donatalım. Fransızlar, yaygaracı kazlardan, ve Capitole'un öcünü almak için, din adına sizleri çırılçıplak bastıran o mağrur Manlie ve o hain Camille'den korkmayın artık. O yalancı eski Yunanistan'dan siz de öcünüzü alın ve Gallo-Grec'lerin tohumlarını atın oraya. Bir zaman yaptığınız gibi Delphe tapınağının kutsal hazinelerini yağmalayın, o dilsiz Apollon ve onun yalancı şimşekleri vız gelir. İkinci Atina'nız, eski Marsilya'yı, kendinden sonra, diline bağlı bir zincirle halkları da kulaklarından çekip çıkaran Galyalı Hercule'ü unutmayın."*

"Du Bellay'nin kitabı hayli ilginç, Fransız edebiyat tarihine ışık tutan en iyi yapıtlardan biri, ve bu konuda yazılanların da belki en az tanınanlarından. Ronsard Okulunun tarihini çok iyi yansıtıyor, zaten bu yüzden dikkatimi çekti.

"Gerçekten, her şey var içinde: *Fransız dilinin savunması ve ünü* adlı yapıtında önerdiği yenilikler ve geliştirdiği kuramlar noktası noktasına, günümüze dek, benimsenip uygulanmış. Hatta insan, bu kitap Ronsard Okulunun ortak bir bildi-

---

14- Onaltıncı yüzyıl Fransasında bazı şairler, bizim halk şairlerimiz gibi mahlas kullanıyorlardı. Du Bellay'in yazısına aldığı "Yoksunlar", "Boynu bükükler" v.b. bazı şairlerin mahlası.

risi mi diye düşünmekten kendini alamıyor. Ronsard dediysem, Ponthus de Thiard, Remi Belleau, Etienne Jodelle, J. Antoine de Baif'leri, yani du Bellay'yle birlikte *la Pleiade*(*) adı verilen, bu ad altında anılan tüm ozanları da kastediyorum. Bu yazarların çoğu, henüz bastırmasalar da, du Bellay'nin önerdiği ve öngürdüğü biçimde, çok yapıt yazmışlardı. Şu da önemli, du Bellay'nin yapıtında "*Ode*"lardan söz ediliyor, oysa daha sonra Ronsard bir önsözünde, fransız diline ode sözünü ilk sokanın kendisi olduğunu söylermiş, ve o zamanlar bu sava da kimse karşı durmazmış.

"İster ortaklaşa kaleme alınmış olsun, ister bir kişi aynı fikirdeki şairler topluluğunun düşüncelerini, dileklerini dile getirmiş olsun, bu kitap eski fransız edebiyatına karşı tam bir bilgisizlik örneği ve haksızlıklarla dolu. Evet, du Bellay, eski şairlere öykünüp duran çağın bazı taklitçi şairlerine kızmakta haklı. Ama ötekilerin, bunu yapmayanların suçu ne? Aynı mantıkla kalksak, onları izleyen, ama öte yandan tatsız tuzsuz manzumeler yazan günümüz şairlerinin hesabını, du Bellay çağının, o büyük çağın şairlerinden sormak gerekir.

"Kurumakta olan bir gövdeye yabancı dallar aşılanmasını hararetle öneren du Bellay, bu gövdenin iyi bir bakımla yeniden yaşam bulup, kendiliğinden meyve vereceğini hiç düşünmemiş mi acep? Eski fransızcanın kökü kurumuş gibi, aynı şey eski fransızcanın kaynaklarından yararlanılarak yapılamazmış gibi, yunanca ve latinceye göre sözcük üretilmesini öneriyor. Ode'ların, élégie'lerin, satire'lerin[15] falan şiirimize sokulmasını destekliyor, sanki bu şiirsel biçimler, başka adlar altında dilimizde yokmuş gibi. Eski yunan ve roma şiirlerini almamızı istiyor, sanki bütün bir Normandiya edebiyatı, yiğitlik romanları, Orta Çağ'ın nitelik ve tarihi-

---

(*) İlginçtir, çoğu tanınmış olmasına rağmen Du Bellay bunların hiçbirinden söz etmiyor. Eğer kitabında yalnız kendi adına konuşsaydı dostları olan bu yazarlardan söz etmesi gerekirdi.

15- Satire: Taşlama, yergi türünden şiirler.

ni yansıtan yapıtlarla dolup taşmıyormuş gibi. Trajedyayı[16] övüyor, peki Orta Çağ'ın mystère'leri ne güne duruyor, antik çağ yapıtlarından daha özgür ve daha gerçek, suçları bir dahinin kaleminden çıkmamak mı? Bir an, en büyük yabancı şairlerle, Fransada, onaltıncı yüzyılda, du Bellay ve arkadaşlarıyla aynı ortam ve koşullarda doğmuş, klasik edebiyat sistemine en çok karşıt yazarların birlikte yaşadıklarını varsayalım. O yabancı yazarların, çeşitli dönemler ve çeşitli ülkelerde gerçekleştirdikleri yapıtları, Fransada, fransız edebiyatının o günkü kaynak ve olanaklarıyla gerçekleştiremiyeceğine inanır mısınız? Arioste bizim fabliau'larımız ve kahramanlık şiirlerimizden yararlanarak Öfkeli Rolland'ını yaratamaz mıydı sanki? Shakespeare, bizim romanlarımız, bizim tarih yazılarımız, farce'larımız, hatta bizim mystère'lerimizden yararlanarak o yiğitlik yazınına dayanan dramlarını yazamaz mıydı? Le Tasse'ı, yazdığı Kudüs'ü bir düşünün, bizim yiğitlik yapıtlarımızı, yapıtların romanca'yla yazıldığı o çağların ürünü, o pırıl pırıl şiirleri bir düşünün. Ne yazık, du Bellay döneminin, o reform döneminin şairleri arasında belki büyük dahiler yoktu, ve belki de eski fransız edebiyatını, dahilerin gözüyle bakıp değerlendiremediler. Nedeni ne olursa olsun, Plèiade dönemi şairlerinin, kendilerinden öncekilere o kadar hor bakması bağışlanamaz. Onlardan önce, değil yalnız ciddi türde, hiçbir konuda doğru dürüst yapıt yokmuş, böyle diyorlar. Peki, ya Ruteboeuf, ya Charles d'Anjou, Villon, Charles d'Orleans, Clément Marot, Saint-Gelais ve düzyazılarıyla Rabelais, de Joinville ve Froissart? Bunlar havaya mı uçtu? Yazınımız ve dilimiz yönünden demek ki koşullar elverişliydi. Her yeni kuşak kendisin-

16- Trajedya: Ölçülü ve uyaklı tiyatro oyunları. Konusunu efsanelerden ya da tarihten alır, ünlü kişilerin başlarından geçen korkunç ya da acıklı olaylar anlatılır.

den örcekilere saldırır. Uygun bir ortam bulmasaydılar, yunan ve roma edebiyatını inceler, ona öykünmeye kalkarlar mıydı? Tamam, ama aşırıya kaçmışlar. Biçim derken özü de almışlar. Yunan ve roma şiirini aktarmakla yetinmemiş, bu şiirin geçmişi de dile getirmesini istemişler, üstelik bizim geçmişimizi değil. Örneğin trajediler ünlü Oedipe ve Agamemnon'gillerin acılarını yansıtmalıymış. Şiiri öyle bir yere getirdiler ki, içinde yalnız mitolojinin tanrıları değil, tüm tanrılar cirit atıyor. Sonuç şu oldu, Du Bellay, usta sözcüklerle, yabancıları fethedelim derken o yabancılar gelip surlarımıza dayandı. Yavaş yavaş, bizleri ulusal özelliklerimizden, dilimizden utanır hale getirdi, karşımıza yunan ve roma'yı dikti, onları yüceleştirdi. Öyle ki, artık krallarımız ve kahramanlarımızı bile temsillerde roma elbiseleriyle sahneledik, anıtlarımızın altına latince yazılar yazdık. Klasik yunan ve roma yazını bizim gelenek-göreneklerimiz ve ulusal niteliğimizle uzlaşmadığı için, yukarıda saydığım gülünç tersilklerden başka, yazınımız da istenilen derecede yaygınlaşıp ün kazanamadı.

"Konu, çerçeveyi aşıp uzaklara götürdü beni. Okullarda tarihimiz daha çok, daha iyi okutulmalı, yunanca ve latince derslere bu kadar ağırlık verecek yerde, onlara ayırdığımız saatleri azaltıp fransızcayı daha iyi öğretir ve tanıtırsak eski yazınımız horlanmaktan kurtulup hakkı olan ilgiyi görür.

"Önümüze klasik yunan ve roma yazınını dayattığı, geçmişimizi, bizim olan bir geçmişi gözden düşürmeye kalktığı için Ronsard Okulunu eleştirdim. Ancak, çaba ve çalışmalarına, getirdikleri yeniliklere başka bir açıdan, şiirsel biçim ve şiirsel renk açısından bakarsak, bu okula şükran borçlu olduğumuzu da kabul etmemiz gerek. Büyük bir yaratım çabası istemeyen, duyguya, aşka, doğaya yönelik şiirler, şairleriyle birlikte, nice çağları aşıp günümüze kaldılar. Üstelik bu tür şiirlerde klasik yunan ve roma yazınının kokusu fazla duyulmaz. Örneğin Ronsard'ın ode'ları daha çok onikinci yüzyıl şarkılarından esinlenilmiş gibidirler ve bu özellikleri ne-

deniyle çağları aşıp günümüze ulaştılar. Ayrı şey sonnetleri [17],bazı élégie'leri için de söylenebilir.

"Yazın tarihinde Ronsard'ın pek ilginç bir yeri vardır. Aydınlık bir çağın putu, gözbebeğidir, de Thou'lar, Hospital'lar, Pasquier'ler, Scaliger'lerin hayran kaldığı şairdir. Montaigne ondan söz ederken, bütün eski büyük şairlere denk der. Şiirleri bütün dillere çevrildi, öyle ün yapmıştı ki, Paris yolculuğunda le Tasse'ı en çok heyecanlandıran şey Ronsard'la tanışmak mutluluğu olmuştu. Ölümünde krallara özgü bir cenaze töreniyle gömüldü ve tüm Fransa yasa boğuldu, ölmemişti de, başında utku tacıyla gelecek kuşaklara katılıyordu sanki. Gelecek kuşaklar mı! Ne yaptı sonrakiler, onaltıncı yüzyılı yalanlarla, zevksiz ürünlerle kandırdılar, kırılmış bir putun, Pléiade'ın kalıtını kahkahalar ve sövgülere kurban verdiler. Ünlü Pléiade'ın yerini, onun yapıtlarıyla donanmış yeni tarılar aldılar.

"Kimlerdi sonra gelenler, önderlerin yanındaki, ardındaki silik gölgeler: Ronsard'ın Okulundan kalma Baif, Bellau, şair Ponthus, Malherbe zamanındaki Segrain, Sarrazin; Voltaire zamanındaki Desmahis, Bernis, Villette falan filan... Ama Ronsard için hâlâ bir gelecek var. Özellikle günümüzde, her şey yeniden gözden geçiriliyor, büyük ün yapmış kimseler cehennemdeki ruhlar gibi, çıplak, bir zamanlar önümüze konulmuş tüm olumlu olumsuz yargılardan arındırılıp yeniden inceleniyorlar. Malherbe bile sallantıda, klasik şiirin babası sayılacak bir ağırlık koyup koyamadığı belli bile değil, geleceği kestirip atan Boileau'nun kararı da derde derman olamaz...

"Burda söylemek istediğimiz, dileğimiz, herkesin hakkı neyse oraya oturtulması, iyinin ve kötünün yeniden düzene sokulması. Ronsard Okuluna gelince, şu ana dek övgüler yağdırmadığımıza göre, kimse bizi yan tutmakla suçlaya-

17- Sonnet: 14 dizeli şiir. İlk iki bağlam dörder dizeden, üçüncü ve dördücü bağlam üçer dizeden oluşur.

maz. Bu konuda şu ana dek henüz kesin bir yargı ileri sürmediysem bizi kimse dava dosyasını, belgeleri incelemedik, üç yüz yıllık kitapları karıştırmadık sanmasın. Bütün şu edebiyat tarihi yazarları aynı bilinçle davransalardı, çeşit çeşit binlerce cilt aynı büyük yanlışları ardarda yineleyip durmazdı. Gelip geçici, tek yanlı ve saldırgan eleştirilere dayanılarak kesin yargılar yürütülmezdi, değersiz yapıtlara onun bunun sözüyle hayran kalıp onur bahşedilmezdi.

"Ronsard Okuluna kuşkusuz hoşgörüyle bakamayız. Halka özgü, halkın ürünü ne varsa, sanki analarına sövülüyormuş gibi, Horace'cı bir çalımla itip yazınımıza yunan ve latin türlerini soktular. Yalnızca soylu yazın önünde şapka çıkarıp, doğal ve gerçek olan ne varsa, bunlar sanat değil diyerek hepsine sırt çevirdiler. Doğaya ve bahara, onaltıncı yüzyıl şairleri kadar hiçbir şair kıymadı. Doğa ve bahar adına yaptıkları tek şey, eski yunan ve roma şairlerinin bu konuda söylediklerini derlemek ve bilgelerin hoşlanacağı şekilde onlardan bir bütün oluşturmak oldu. Böylece, giderek, kendilerine ait tek bir düşünceyi bile söylemekten korkar hale geldiler. Nitekim, zamanın bilge eleştiri ve yorumlarında da aynı şeyi görüyoruz, bir şair eski yunan ve roma şairlerine ne kadar çok öykünmüşse yapıtları da o denli göklere çıkarılmış. Tablolarını ustaların tablolarına göre yapan bazı ressamlar vardır, tıpkı onlar gibiler. Kolu bir ustanın, başı başka bir ustanın, giysi kıvrımlarını diğer bir ustanın tablosundan alacaksın ve yaptığın şey sanatın başyapıtı sayılacak, üstüne üstlük, "düpedüz doğayı örnek alsan daha iyi değil mi?" diyenleri de cahillikle suçlayacaksın. Bütün bunlara kızmamak elde mi?

"Pléiade dönemi yapıtlarına bu eleştirilerle yaklaşırken, bakarsınız bir yapıt kendini sevdirmeye başlar size. Koyduğu ilkelerin bir değeri yok, bütün olarak ele alındığında, yanlışlar, yapmacıklı, gülünç yanlar var, tamam, ama öylesine ustalıkla işlenmiş ayrıntılar da var ki hayran kalmamak elde değildir. Bu ilkel ve körpe üslup, eski yunanlılar ve ro-

malıların sıradan ve kaba buldukları düşüncelere tatlı bir çeşni katar. Bizi büyüleyen, şiire yenilik kazandıran da işte bu havadır. Örneğin, Ronsard'ın *"Küçüğüm gidip bakalım ki gül..."* dediği bir odelette'i[18] kezlerce yinelenen gül ve aşk benzetmesi üstüne kurulmuş. Ama Ronsard bu benzetmeyi öyle güzel işlemiş ki şiir, aşk edebiyatımızın en körpe ve en yeni ürünlerinden biri halini almış. Aynı şekilde, şair Bellau da öyle, *Nisan* adlı şiirinde bilinen şeyleri yineler ama şiirden anlayan herkesi hayran bırakır. Ömrü bir bahar süren çiçekler ve sevdalar, ortak mekanlar, daha başka şiirlerde kimbilir kaç bin kez işlendi, sayısı belli değil. Biz fransızları çeken, olayın kendisinden çok söyleniş biçimidir. Çalgının sesi güzel çıkarsa, önceden bin kez dinlediğimiz şeyi yeniden zevkle dinleriz.

"Ronsard Okulu da büyük oranda, söylenenleri bir daha yineledi. Ustanın payı büyük. Şiirde işlenen tüm konular eski yunan ve roma'nın konuları değil. Yazdıklarında yalnızca deyiş güzelliğiyle yetinmez. Onun yapıtını şöyle bir incelersek, içinde nice ünlü ve birbirinden farklı şairler buluruz. Her şair belki de Ronsard'ın yapıtına kendinden ömür katmış ve belki de bu yüzden soluğu uzun olmuş. Önce Pindard çıkar karşımıza. Ronsard şiiri çeşitli eleştirilere uğramış, yeteriyle açık değil, yunan ve roma şiirinin etkisinde denmiş; ayrıca; doğru dürüs incelenmeden dilinin tumturaklı olduğu ileri sürülmüş ve bu eleştiriler, yazılar, notlar aracılığıyla günümüze dek gelmiş. Eleştiriler daha çok, üslubunun Pindard'a benzemesinden kaynaklanıyor. Ronsard ve dostlarından önce bazı yazarlar ve şairler yunanca ve latinceye göre sözcük ürettikleri için Rabelais'nin şimşeklerini çekmişlerdi. Aslında sayısal toplam olarak Ronsard Okulu şairlerinde fazla yabancı sözcük yok. Başlıca çabaları klasik biçimleri sokmaktı. Sözcük alınmasını da önermişlerdi ama bununla pek ilgilenmediler.

18- Odelette: "Ode" türünü tanımlamıştık. Odelette ise küçük "ode"lara verilen isimdir.

"Bir de, Anacréon'vari ince ve duygusal şiirleriyle sevda şairi Ronsard var. Yukardaki gözlemlerin pek çoğu aşk şairi Ronsard'a değgindi ve Pléiade dendiğinde akla da zaten daha çok aşk şairi Ronsard geliyordu. Son zamanlarına doğru élégie'ler yazmaya başlar ve kendinden önce çok çok az kullanılan ve sonsuzca yetkinleştirdiği alexandrin'lerde[19] bu élégie'lerde, ancak birkaç taklitçisinin ulaşabildiği büyük bir ustalık sergiler.

"Bana göre Ronsard'ın, üstünde daha az durulmasına karşın, en parlak dönemi son dönemidir. *Söylevler*'i, tohum halinde, düzgün işlenmiş épitre'ler ve satire'leri içerir ve bunlarda insanı şaşırtan bir üslup yetkinliği vardır. Oysa bu yüce alanda ne kadar az şair izledi onu. Uzun yıllar sonra ancak bir Régnier çıkıyor karşımıza. Kuşkusuz herşeyini, ustam dediği, Ronsar'a borçludur.

"Güçlü ve soluklu alexandrin'ler özellikle "*Söylevler*"de daha bir çiçeklenip açılır. Ronsard'dan sonra bu yetkinliğe bir tek sanatçı, ancak Corneille erebilmiş, Ronsard'ın uslubuyla Racine'in üslubunu çok ilginç bir biçimde birleştirmiştir. Bunun ayrımına ise, ne garip ki ilk kez, bir yabancı, Schlegel vardı: "Bence Corneille, bazı bakımlardan, özellikle dil açısından kesinlikle eski Ronsard Okulunu izliyor, ya da en azından, sık sık onu anımsatıyor" der. Şairin söylevlerini, hele de *Zaman'ın Gizemi*'ni okuduğumuzda bu gözlemin ne kadar yerinde olduğunu görürüz.

"Ronsard'ın o canlı ve parlak dize biçimini, günümüzde, başta Hugo olmak üzere, çok az şair incelemiş. Racine'i alalım ele, o güzelim dize yapısını törpüleyip parlata parlata yamyassı hale getirdiler. Oysa, Ronsard'ın ve Corneille'in dize kurma tekniği hiç kullanılmayıp pas tuttu.

"Ronsard, görkemlerle dolu bir yaşamdan sonra ölünce, müritleri İskenderiye generalleri gibi imparatorluğu bölüştü-

19- Alexandrin: XII. yüzyıl fransız şiiri. Ayrıca, on iki heceden oluşan dize.

ler, kuşkusuz Ronsard'sız fethedemeyecekleri o yazın dünyasını köleleştirdiler. Başka ne olacaktı! Kalanlar ikinci sınıftı, küçük hükümdarları, koruyucu, saygın kanatları altına alacak yeni bir usta yoktu. Birbirini izleyen bölünmelere, çeşitli söylentilere, halkın yeni yapıtlara gösterdiği kuşku ve soğukluğa rağmen 1549'dakine benzer bir devrim hemen gerçekleşmediyse, bunu geciktiren yalnızca Ronsard'ın anısına karşı kitlelerin saygısıydı, ve bazıları da hâlâ okulun gücünden korkuyordu. Devrim bu yüzden birkaç yıl gecikti.

"Ve sonunda Malherbe geldi! Savaş başladı. Kuşkusuz, o sıralar Fransada özgün bir edebiyat kurmak, Ronsard ve Du Bellay'nin yaşadığı zamana göre daha kolaydı. Ortaçağ şiirini bir yana atıp ülkeye eski yunan ve roma şiirini sokmalarına karşı olmamıza rağmen, Ronsard Okulu sayesinde şiir dili kurulmuştu. Ancak, böyle bir durumun varlığı onlardan hemen sonra gelen bir dahiyi, gerçek bir yenilikçiyi engelleyemezdi. Böyle bir dahi çıkmamıştı, işin kötü yanı buydu. Klasik anlamdaki bir devrim, ikinci dereceden bazı yararlar sağlasa da, her şeyi egemenliği altına alacağı için zararlı olurdu. Malherbe'in ileri sürdüğü reformun amacı yalnızca yeni bir düzenlemeyle bazı aksaklıkları gidermekti. İşte Malherbe'in yaptığı yeniden düzenlemeye bütün utkusunu kazandıran da bu ayıklama işlevi oldu.

"Dar görüşlü bazı, kimseler görkemle ortaya konan bu reformları bayağı buluyorlardı. Regnier, özellikle Malherbe'den tümüyle değişik bir güce sahip, gereğinden alçakgönüllü, kendine özgü bir türde yazmakla yetinip, başında hiçbir okulun bayrağını görmek istemeyen Régnier, bir tür horgörüyle paylar Malherbe'i.

"Malherbe, şair değil de bir sözcük avcısı olarak dilbilgisi alanında reform yapıyor, Ronsard'a öfkelenmesine rağmen, şiiri ne Pléiade şairlerinin çizdiği yoladn çıkarmayı, ne de, gelenekler ve çağın gereksinimi üstüne kurulmuş yeni bir yazın yaratarak, eski ulusal yazına dönmeyi düşünüyordu. İstediği, ileri sürdüğü tek şey, dalgaların sürüklediği bir bal-

çık içinde akan ırmağı temizlemekti, dibindeki altın ve değerli tohumlar ancak böyle ortaya çıkardı. Malherbe'den sonra şiirimizi biliyorsunuz. Şiir diyorsam, gerçek şiiri kastediyorum.

"Sanat her yerde aynıdır, tatlı düşlerin ürünü değildir asla, ne gerçek din duygusunun, ne doğa'nın ivedi esinlediği duygunun ürünüdür, soğuktur, hesapla, kitapla, işleyerek yapılır. Doğrunun ve güzelin çocuğudur. Tek bir biçimde toplanmış düşünceler ve deyişler yumağıdır. Dokunduğu her şeyi ancak Midas altına çevirebilir. Şiir dediğimiz ırmak ilk hızını yunan ve roma şiirinden alarak akageldi kuşkusuz. Bu klasik hız karşısında bir Lafontaine direnebilecek, bir de *Şiir Sanatı*'nda, Boileau takmayacak onu."

Şimdi, Orta Çağ Fransasındaki ulusal yazını, büyük ustalarını yitirince bu ulusal yazının nasıl duraklama dönemine girip boşlukta kaldığını, Ronsard ve Du Bellay önderliğindeki Pleiade Okulu'nun bu boşluktan yararlanarak ülkeye nasıl yabancı, antik yunan ve antik roma kökenli şiiri soktuklarını ve Gérard de Nerval'in eleştirilerini daha yakından görelim:

Orta Çağ Fransasında Ulusal Yazın

Pleiade Döneminden önce Fransa'da iki tür ulusal yazın egemendi:

a) Şövalye Yazını: Kökeni normand'lara, breton'lara, provence'lılara dayanan bu yazın kahramanlık öykü, şiir ve destanları, şarkılar, ballade'lar, idyl'ler (genellikle aşk konularını işleyen küçük kır deyişleri, sevda türküleri), krallık türküleri, Provence ya da onbirinci ve onikinci yüzyıl şiirlerinden oluşuyordu.

b) Galya Yazını: Fransanın yüreğinden doğmuş, özünde halk yazını olan bu ulusal edebiyat mystère'ler (dinsel bir konunun işlendiği, içinde Tanrı, azizler, melekler ve iblislerin yer aldığı Orta Çağ tiyatro oyunları), moralité'ler (kişiliklerinin aktöreyi, erdemi savunduğu koşuk oyunlar), farce'lar

(tiyatro güldürüleri), fabliau'lar (uyaklı halk öyküleri) öyküler, facetie'ler (güldürülü, şarkılı oyun türü), yergiler ve ilahelirden oluşuyordu.

Duraklama Dönemi

Bu ulusal yazın ve ulusal şiir onaltıncı yüzyılda önce duraklama, sonra da çöküş dönemine girer. Niçin ve nasıl? Nerval şöyle açıklıyor: "Şiir tam bir yıkım içindeydi, yeşermeden solmuş, gelişmesi gerekirken ölmüştü, çünkü yazgısı saray şairlerinin elindeydi, onlar da bu yazın'ın içinden yalnızca, işlerine gelen bayram şarkılarını, dalkavuk ezgileri, açık saçık uçkur edebiyatını almışlar, onlarla oyalanıyorlardı. Süregelen ulusal yazını anlayacak, onun sunduğu zengin malzemeleri işleyip değerlendirecek dahiler yoktu. Onikinci ve onüçüncü yüzyılın yüksek şiirinden; renksiz, özden yoksun, ölçü ve uyaklara, benzetmelere, eğretilemelere dayanan karanlık ve yavan uzun şiirler, ağır ve dağınık efsaneler, tatsız, kuru, uyaklı tarihsel öyküler, kuyumculuğa gömülmüş gülünç bir şiir çıkmıştı ortaya. Ve bütün bunlar konuşulan dilden yüz yıl eski bir şiir dili ile yazılıyordu. Çünkü zamanın şairleri körü körüne kendilerinden önceki şairlere öykünüyor ve onların zamanaşımına uğramış ölü dillerini kullanıyorlardı. Herkes şiirden nefret eder oldu. Sonunda fransızcanın şiir dili olmadığı, bu dille büyük şiir yazılamayacağı kararına varıldı. Bilgiçler dört elle sarıldılar bu düşünceye, ve hemen, şiirlerin artık yunanca ve latince yazılması gerektiğini ileri sürdüler. Halk şiirine gelince, Villon ve Clément Marot sayesinde varlığını sürdürüyordu. Ama Marot öldü, okulun şairleri de onun gücünü ayakta tutacak solukta değillerdi. İkinci sınıf yazarlar, şaşkın, bir sağa bir sola dönüp önder arıyorlardı.

Pleiade Okulu'nun (Klasizm'in) Şiir Anlayışı

Pléiade Okulu işte bu duraklama ve çöküş dönemlerinde kurulur. 1549'da şair Du Bellay, Pléiade Okulu'nun ortak bil-

dirisi sayılabilecek, belki de Okul yazarlarınca ortak kaleme alınmış *Fransız Dili'nin Savunması*'nı yayınlar. Birkaç ay sonra da Ronsard'ın, antik yunan ve roma şiirinden esinlenerek yazdığı, özüyle ve biçimiyle antik yunan ve roma şiirini aktardığı, "*Pindare'vari Odlar*" adlı kitabı çıkar piyasaya.

Du Bellay, önce, fransızca şiir dili değil, bu dille büyük şiir yazılamaz diyenlerin karşısına çıkar, fransız dilini öğer, sonra da, övdüğü bu dilin sırtına bir kambur kondurup, ona kendinin olmayan yabancı bir elbise giydirir, eğer yüksek şiir isteniyorsa, antik yunan ve roma şiirinin özüyle ve biçimiyle alınması gerektiğini savunur.

Du Bellay'nin dolayısıyla Pléiade Okulu'nun dil ve şiir görüşünü şöyle maddeleyebiliriz:

1) Dil, ot ya da ağaç gibi kendiliğinden doğup yeşermez. Ona gücünü, erdemini kazandıran insanların çabalarıdır. Her dil özünde doğurgandır. Meyvelerini vermediyse bunun suçlusu onu yeterince işlemeyenlerdir. Dil yabancı yetkin dillerden yapılan aktarmalar ve dil bilgisi alanında yapılan çalışmalarla zenginleştirilebilir.

2) Yunanlılara ve romalılara öykünmeden dili büyük yazarların görkem ve ışığına kavuşturamayız. Geçmiş fransız şairlerinin büyük çoğunluğu dişe dokunur, okunmaya değer yapıt veremediler. Onları kemik toplamak için mi okuyacağız. Oysa yunan ve roma şairleri etiyle ve kanıyla dile getirdiler her şeli.

Bu iki temel önerinin yanı sıra Du Bellay şairlere şu iki öğüdü de veriyor:

a) Her tür işçiyle, teknik elemanlarla görüşün, kullandıkları malzeme ve teknik araçların isimlerini, işlevlerini öğrenin, tanımlama, betimleme ve benzetmelerinizde bu bilgilerinizin büyük yararını görürsünüz. Du Bellay'dan dört yüz elli yıl sonra, rus şairi Maiakovski "Şiir Nasıl Yazılır?" kitapçığında buna benzer şu öğütte bulunur: "Şairin bir not defteri olmalı. Şair becerisini, ustalığını artırmak, kendini geliştirmek için her gün çalışmalı, şiirsel birikimlerini depo etmeli.

İyi bir not defterine sahip olmak ve bundan yararlanmasını bilmek kokuşmuş eski ölçülerle hatasız yazmayı bilmekten daha önemli..."

b) Yazılanları hemen yayınlamayıp bir yana koyalım. Ayılar yavrularını nasıl yalaya yalaya büyütürse, biz de yazdıklarımıza, onları yeniden ve yeniden gözden geçirerek, sağlam bir biçim kazandıralım. Fillerden örnek alalım ve dizelerimizi gerekirse üstünde on yıl çalışıp üretelim. Yahya Kemal de bu görüşte. "Açık Deniz" gibi on yıldan bile fazla beklettiği şiirleri var. Devrimci Maiakovski de yazılmış şiirin bekletilmesini önerir, ama elbette ki on yıl değil. "Şiir Nasıl Yazılır?" kitapçığında şunu söyler: "Büyük bir coşkuyla yazdığım ve yazarken de pek beğendiğim şiirlerimi ertesi gün yavan, yeteriyle işlenmemiş ve tek yanlı buldum. Bu nedenle, bir şiiri bitirdiğimde, aradan birkaç gün geçmesi için, bir çekmeceye kor, bekletirim. Sonradan çıkardığımda şiirde gizlenmiş aksaklıkları görmeye başlarım."

Du Bellay'in kuramcılığını yaptığı Pléiade Okulu, şair Ronsard'ın dehasıyla amacına ulaşır, fransız şiirine artık, özüyle ve biçimiyle antik yunan ve antik roma şiiri egemen olur. Yine de, özellikle dilbilgisi alanında aksayan bazı yanlar vardı. Daha sonra, "sözcük avcısı" şair Malherbe dilbilgisi alanında düzeltme ve düzenlemeler yaptı, "balçık içinde akan ırmağı temizledi, dibindeki altını ortaya çıkardı". Fransız şiiri Klasik Akım adı altında başta Ronsard olmak üzere Pléiade şairlerinin çizdiği yoldan yürüdü.

ROMANTİZM

Klasik Akım, "Aydınlanmacılar" ve "Fransız Devrimi'nden sonra;

a. Toplumsal değişimler

b. Alman yazınının etkisi

c. Olumsuz eleştiriler ve bıkkınlık nedeniyle yıkıldı ve yerini Romantizm aldı.

Önce Nerval'in Du Bellay'ye (dolayısıyla Pléiade Okulu ve Klasik Akım'a) karşı eleştirisiyle başlayalım. Schlegel'den bir alıntı yapıyor Nerval: *"Eğer Fransada şiir sonradan yeşerdiyse, bu başarıya, ne ingilizlere, ne de bir başka halka öykünmediği için kavuştu. Bu sonucu, genel planda şiirin ruhuna, özel planda ise eski çağların fransız yazınına dönüşle elde etti. Bir ulus şiirini son hedefe öykünme yoluyla asla yöneltemez. Hele de yabancı bir yazına yönelmekle, ona öykünmekle bu amaç gerçekleştirilemez. Çünkü o yabancı yazın gelişmişse, bu gelişimini kendi aydınlarının çabasıyla, kendi gelenek ve göreneği, kendi aktöre anlayışı sayesinde sağlamıştır. Demek ki başarı için, her halkın kendi şiirinin kaynağına inmesi, kendi geleneklerine yönelmesi yeter".*

Ve, Du Bellay'in, Pléiade Okulu'nun, yetkin dillerden, antik yunan ve roma dilinden sözcük alma ve fransız şiirine antik yunan ve roma şiriini özüyle ve biçimiyle aktarma tutumunu şöyle eleştiriyor: "Kurumakta olan bir gövdeye yabancı dallar aşılanmasını hararetle öneren du Bellay, bu göv-

denin iyi bir bakımla yeniden yaşam bulup kendiliğinden meyve vereceğini düşünmemiş mi? Eski fransızcanın kökü kurumuş gibi, aynı şey eski fransızcanın kaynaklarından yararlanılarak yapılamazmış gibi, yunanca ve latinceye göre sözcük üretilmesini öngörüyor. Ode'ların, élégie'lerin, satyre'lerin falan şiirimize sokulmasını destekliyor, sanki bu şiirsel biçimler başka adlar altında dilimizde yokmuş gibi. Antik yunan ve roma şiirlerini almamızı istiyor, sanki bütün bir Normandiya edebiyatı, şövalye yazını Orta Çağı yansıtan yapıtlarla dolup taşmıyormuş gibi. Trajedyayı övüyor, peki Orta Çağ'ın mystère'leri ne güne duruyor? Bu mystère'ler Antik Çağ yapıtlarından daha özgür ve daha gerçekçi. Suçları bir dahinin kaleminden çıkmış olmamaları mı? (...) Pléiade Okulu şairleri aşırıya kaçmışlar, biçimle birlikte özü de almışlar. Antik yunan ve roma şiirini aktarmakla yetinmeyip, bu şiirin geçmişi dile getirmesini istemişler. Üstelik işledikleri geçmiş bizim geçmişimiz değil. Örneğin trajediler ünlü Oedipe ve Agamemnon'gillerin acılarını yansıtmalıymış. Şiiri öyle bir yere getirdiler ki içinde yalnız mitolojinin tanrıları değil, bütün tanrılar cirit atıyor. Du Bellay, usta sözcükler kullanarak, yabancıları fethedelim diyordu ama o yabancılar gelip bizim surlarımıza dayandılar. Yavaş yavaş, giderek, ulusal özelliklerimizden, kendi dilimizden utanç duyar hale geldik. Öyle ki, temsillerde artık krallarımızı, kendi kahramanlarımızı bile roma elbiseleriyle sahneledik, anıtlarımızın altına latince yazılar yazdık. Klasik yunan ve roma yazını bizim gelenek ve göreneklerimizle, ulusal niteliğimizle uzlaşmadığı için, yukarda saydığım gülünç tersliklerden başka, edebiyatımız da istenilen derecede yaygınlaşıp ün kazanamadı. (...) Kuşkusuz Ronsard Okulu'na hoşgörüyle bakamayız. Halka özgü ve halkın ürünü ne varsa, analarına sövülüyormuş gibi, Horace'cı bir çalımla itip, yazınımıza yunan ve latin türlerini soktular. Sadece soylu yazın önünde şapka çıkarıp, doğal ve gerçek olan ne varsa, bunlar sanat değil diyerek, hepsine sırt çevirdiler. Doğaya ve bahara onaltıncı yüz-

yıl şairleri kadar hiçbir şair kıymadı. Doğa ve bahar adına yaptıkları tek şey, antik yunan ve roma şairlerinin bu konuda söylediklerini derlemek ve onlardan bilgelerin hoşlanacağı bir bütün oluşturmak oldu. Böylece, giderek, kendilerine ait tek bir düşünceyi bile söylemekten korkar hale geldiler. Nitekim zamanın bilge eleştiri ve yorumlarında da aynı şeyi görüyoruz. Bir şair yapıtında antik yunan ve roma şairlerine ne kadar çok öykünmüşse yapıtı da o denli göklere çıkarılmış. Bazı ressamlar vardır, tablolarını ustaların tablolarına benzeterek yaparlar, ortaya çıkan şiirler bu tür tablolar gibiydi. Örneğin bir insan mı çiziyorsun, kolu bir ustanın, başı başka bir ustanın, giysi kıvrımlarını diğer bir ustanın tablosundan alacaksın ve ortaya çıkan şey sanatın başyapıtı sayılacak. Üstüne üstlük, "düpedüz doğayı örnek alsan daha iyi değil miydi?" diyenleri de cahillikle suçlayacaksın. Bütün bunlara kızmamak elde mi?"

Şiire Romantizm Döneminde başlayan Gérard de Nerval'in bu eleştirisi Pléiade ve Klasik Akım şiirine karşı çıkan tüm şairlerin tepkisini dile getiren ortak bir ses gibidir.

Sosyal Değişimler

Fransız devrimine dek, Fransa'da ve bütün Avrupa ülkelerinde erk, soylular ve din adamlarının tekelinde. Sanayi devrimi ürünlerini henüz vermemiş, işçi sınıfı güçsüz. Nüfusun büyük çoğunluğunu Doğu ve Orta Avrupa'da köle, Batı Avrupa'da köylü denen tarım emekçileri ve zanaatçılar oluşturuyor.

Ticaret din adamlarına yasak, soylular ise ticareti hor görüyor. Yeni denizyollarının bulunması ticaret üstünlüğünü Asya'dan Avrupa'ya kaydırıyor, yeni ülkelerin açılması bu ülkelerin altın ve gümüşünü, mallarını, hammaddelerini sürekli Avrupa'ya taşıyordu. Böylece ayrıcalıklı soylular ve din adamlarının yanı sıra, parayı, anamalı, ekonomik gücü tekelinde bulunduran, yeni bir sınıf, zenginler sınıfı, burjuvazi doğdu. Sayıları ve sermayeleri gittikçe çoğalan, hazine açık-

larını kapamak için kralların ve derebeylerin bile el açtıkları burjuvazi yönetimde de söz sahibi olmak istiyordu. Para sayesinde çocuklarına yüksek öğretim yaptırmışlar, eğitim eşitsizliğini kırmışlardı. Öğretim görevlileri, avukatlar, hekimler ve edebiyatçılar artık bu sınıftan çıkıyordu. Küçük yerlerin yönetiminde de bazı mevkileri tutmaya başlamışlardı. Düşün yaşamına egemen olan Jean-Jacques Rousseau, Voltaire, D'alembert, Diderot gibi kentsoylu aydınlar özgürlük, eşitlik, kardeşlik gibi kavramları yerleştirdiler, düşünsel ortamı hazırladılar. Öte yandan ekonomik sıkıntı içindeki saray, koyduğu vergilerle halktaki hoşnutsuzluğu artırıyordu. Onaltıncı Louis'nin, bir defaya özgü, bütün taşınmaz mallardan yüksek bir dolaysız vergi almaya kalkması soyluları da kızdırdı. Yüksek düzeydeki din adamlarıyla kendileri arasında büyük gelir ayrımının bulunması köy papazlarını öfkelendiriyordu, onlar da saraya karşıydılar. Ortam oluşmuştu. Burjuvazi Robespierre, Danton ve Marat'nın önderliğinde devrimi gerçekleştirdi. Krallık yıkıldı, yeni bir anayasa düzenlendi ve Birinci Cumhuriyet ilan edildi (1792). Başkaldırılar şiddetle bastırıldı. Giyotinler sürekli işledi. Soyluların ve ruhban sınıfının mallarına el kondu ve bu malları da alarak kentsoylular daha da zenginleşti. 1804 tarihli Fransız Medeni Kanunu (Code Civile Française) ülkenin tüm kurum ve kuruluşlarını kentsoylular yararına değiştirdi. Din, evlenme, yerleşme, yer değiştirme, sanayi ve ticaret, özgür esaslara bağlandı. Vergi ve askerlik yönünden yasal eşitlik gerçekleştirildi. Loncalar, tarımsal yaşamı sırurlayan kurallar, kilise mahkemeleri kaldırıldı. Bu kuramsal değişikliklerin yanısıra, devrim, boyunduruk altındaki ülkelerde ulusçuluk kavramını da güçlendirdi. Fransa'nın işgal ettiği, Hollanda, İsviçre, Almanya, İtalya ve İspanya gibi ülkelere Fransız ordusuyla birlikte devrimin ilkelerini benimsemiş yeni bir yönetim de girdi.

Devrimler ve karşı devrimler birbirini izledi. Avrupa'daki bu hızlı değişim kralları korkuttu. İngiltere, Avusturya,

Rusya ve Prusya, Fransa'ya karşı birleştiler. Napoleon yenildi (1814). Tahta yeniden Bourbon Hanedanı yerleşti. Ne var ki, fransız devriminin yaydığı düşünce öldürülemedi. Ve bütün ondokuzuncu yüzyıl, Fransa'da ve özellikle Batı Avrupa ülkelerinde, burjuvaziyle soylular ve ruhban sınıfı arasındaki çatışmalarla geçti. Soylular ve kralların erkini sınırlandırmak, halkın söz sahibi olmasını sağlayacak bir yönetim kurmak isteyenler "liberaller", kral ve soyluların mutlak erkini sürdürmesini isteyenler "tutucular" (conservateurs) adı altında kamplara ayrıldılar. Çoğunlukla, liberaller kent-soylulardan, tutucular ise kralcı soylulardan oluşuyordu. Yönetim bazen liberallerin, bazen tutucuların eline geçti. Ancak her iki kamp da bir konuda kesinlikle anlaşıyordu: Mülkiyet, dokunulmaz, kutsal bir haktır.

Bu siyasal savaşıma, gerek düşünceleri, gerek kişisel çıkarları doğrultusunda zamanın şair ve yazarları da katıldı. Chateaubriand sağcıların safında yer aldı, sağcıların lideri oldu. İçişleri ve dışişleri bakanlıkları yaptı. Kişisel çıkarlarına gölge düştüğü zaman cumhuriyetçilere yanaştı. Lamartine ve Hugo milletvekili oldular. Lamartine yüzyılın birinci yarısında, siyasette çok etken rol oynadı, 1848 Paris Devriminde geçici hükümet başkanı oldu. Yüzyılın ikinci yarısında ise Hugo ön plana çıktı. Napoléon'cu Stendhal elçilik görevleri aldı. Alfred ve Vigny ve Alfred de Musset Meclise giremeyince büyük düş kırıklığına uğrayıp halka küstüler, Baudelaire sosyalizme özendi, 1848 Paris ayaklanmasına katıldı, yüzü gözü barut içinde barikatlarda koşuyordu. *Kamusal Esenlik* (Salut Public) adlı sosyalist dergide yazılar yayınladı ama kısa zamanda politikadan soğudu. Leconte de Lisle, soylu bir aileden gelmesine rağmen sosyalist *Phalange* dergisinde yazdı.

Ondokuzuncu yüzyıl, yalnız Fransa'da değil bütün Batı Avrupa ve Orta Avrupa'da liberallerle tutucuların, bir başka deyimle burjuvaziyle aristokrasinin siyasal savaşımına tanık oldu ve burjuvazi giderek ağırlığını koydu. Yine de soylular ve ruhban sınıfı üstün sınıf olmaya devam etti.

İngiltere dışındaki Avrupa ülkelerinde nüfusun büyük çoğunluğunu köylüler oluşturuyordu. Köylüler Doğu ve Orta Avrupa'da köle durumundaydı. Ancak Batı Avrupa ile Fransa'da hazine arazilerinin küçük bir bölümünü almışlardı. Tarım ürünleri fiyat artışından eşitsiz oranda da olsa yararlanıyorlardı. Gelenek ve göreneklerine çok bağlı bu insanlar, çağın siyasal eylemlerine ayak uyduramıyordu. Düşün akımları köylere uzanmıyor, siyasal savaşım kentlerde, özellikle büyük kentlerde yürütülüyordu.

Ticaret, su yoluyla yapılan ulaştırmadan yararlanarak gelişmesini sürdürüyor ve bu gelişmeler, burjuvazinin zenginliklerini büyütüyordu.

Sanayide teknik ilerlemeler sanayi işçilerinin sayısını çoğaltıyordu, ama yine de, bu işçilerin çoğunluğunu zanaatçılar oluşturuyordu. Ücretleri düşüktü ve sürekli işsiz kalma tehdidi altındaydılar. Grev yasaktı. Çalışma süresi uzundu. Sağlık koşulları çok kötüydü.

Sosyal Öğretiler

Düşün alanında sosyal görüşler de yavaş yavaş belirmeye başlamıştı. Saint-Simon (1760-1825) verimlilik kavramı üstüne kurulmuş bir düzeni savunuyor, Fourier (1772-1837) bireylerin uyumlu bir topluluk oluşturacağı yeni bir sosyal hücrenin, phalange'lerin kurulmasını istiyordu. Başlangıçta dinsel bir toplumculuğu (catholicisme social) savunan Lamennais, daha sonra Kilise ile bağlarını koparıp sosyalizmi seçti. "Mülkiyet hırsızlıktır" diyen Proudhon ise (1809-1865) bireycidir ve her türlü devlet sosyalizmine karşıdır. Marx 1848'de Engels'le birlikte, İngiltere'de *Manifesto*'yu yazdı.

Dinsel öğretiye karşıt öğretiler, liberal yönetimli ülkelerde açıktan açığa, mutlak monarşilerde ise gizli derneklerde yapılan toplantılarda tartışılıyordu.

Bilim; fizik, fizyoloji ve doğal bilimler alanında hızla ilerliyordu.

Gelenekler, görenekler, değer yargıları, kasabaların, kentlerin, toplumun yüzü hızla değişiyordu.

Yeni doğan bir sanat okulunun dinamiğini; toplumsal, siyasal ve kültürel, eskiyene karşı bıkkınlık ve sanatçının yenilik özlemi gibi iç etkenler ve yabancı ülkelerden esinlenmeler gibi dış etkenler oluşturur.

Onaltıncı yüzyılda başlayan ve onsekizinci yüzyıl sonuna dek süren Klâsik Okul, şiirin kaynağını eski çağda, yunan ve roma uygarlığında arıyor, ozanlar yapıtlarına komedya, tragedya, epitr, satir, fabl gibi isimler veriyorlardı. Şiir dili tumturaklıydı ve yüce kavramları işliyordu. Dizeye yunan ölçüleri egemendi. Biçim çabası önde geliyordu ve ozanlar "eski" (antique) biçimlerle yazıyorlardı. Şiirlerin teması yaşama övgü idi, ama bu övülen yaşam, sokaktaki adamı değil, soylunun, derebeyinin, soyluların içinden çıkan yiğitlerin, kişilerin yaşamıydı. Dinde reform din savaşlarına yol açmıştı ve yazın da dinin propaganda aracı olmaya yöneliyordu. Kısaca, soylular (aristocrates) ve din adamları (ruhban sınıfı) egemendi, şiir de, *Klasisizm* de soyluların sanatıydı, soyluların beğenisine yönelmişti.

Ondokuzuncu yüzyıl yaşamına kentsoylular ağırlığını koyunca, toplumsal değişimlere paralel olarak şiirdeki sanat akımı da değişti. Soyluların sanat ve beğenisinin ürünü olan Klasisizme karşı gençler ayaklandılar ve onun yerini burjuvazi duygularını dile getiren Romantizm Okulu aldı. Klasik şiir, temalarıyla olduğu kadar, aşırı biçimciliği, yeni topluma yabancı eski yunan ve roma dize sanatı ve "sonnet", "ballade" gibi şiir şekilleriyle de bıkkınlık uyandırmıştı. Gençler yeni biçimler denemek istiyordu. Romantizmin dinamiğine, bu iki iç etkene, bir üçüncü etken, dış etken eklendi. Almanya'da Goethe (1749-1832) ve Schiller (1759-1805) daha onsekizinci yüzyılın sonlarına doğru romantizmi kurmaya ve lirik şiirler yazmaya başlamışlardı. Bu yazarların yapıtları fransızcaya çevriliyor ve fransız ozanlarını etkiliyordu.

Onsekizinci yüzyıl, fransız sanatında genellikle düzyazı-

nın egemen olduğu bir yüzyıldı. Voltaire, Montesquiou, Rousseau eski geleneğe karşıt, yeni düşüncenin ışığı altında romanlar, siyasal kitaplar, yergiler ve mektuplar kaleme alıyordu, ama şiirde henüz, Racine'lerin, Molière'lerin saltanatlı dili ve duyguları egemendi. Şairler kendilerini eskilerin devamı sayıyor, Rönesansı sürdürüyordu. Temalarını soylular arasından çıkan yiğitlerin, din kişiliklerinin, tanrıların, yarıtanrıların, din savaşları kahramanlarının, derebey ve şövalyelerin yaşam öyküleri, yüce kavramlar oluşturuyordu.

Romantizmle birlikte:

• Artık yalnız soyluların yaşam öyküleri değil, her şey şiirin konusu haline geldi.

• Tumturaklı, klasik şiir dilinin yerini sade bir sesle yazılmış, kişisel duyguları, kentsoylunn duygularını yansıtan diri ve canlı bir halk dili aldı.

• Soylu kişilikler sürüldü, şiirde bireyin imgelemi, düşgücü ve duyarlığı, "ben"in kendinden geçişi ve kişisel lirizm egemen oldu.

• Şairler biçime değil öze ağırlık verdiler.

• Yunan ölçüsünün yerini oniki heceden oluşan ulusal fransız ölçüsü, aleksandrin'ler aldı. Zengin uyaklar gözden düştü.

• Romantik şiirin lirizminde doğa ve insan kaynaştı.

• Sanat özgürleşti, tiyatro klasik trajedinin kurallarını bir yana attı.

• Romantizmin şiirde kurucusu kabul edilen Hugo, tekdüzen kuralcılığın yerine, daha yumuşak olan düzgün anlatımı koydu.

• Şiir, insanın duygularını olduğu kadar, yoksulluğunu ve toplumsal sorunlarını da kendine dert edindi.

Romantik Şiir Lirik Şiir mi?

Romantik şiirin yukarda saydığım özellik ve nitelikleri öyle hemen açıklığa kavuşmadı. Çeşitli tarımları yapıldı. Akımın anayurdu Almanyadır. Romantik şiir sözünü de

Fransaya, almancadan fransızcaya çeşitli çeviriler yapan ve edebiyatta adı kısaca Mme de Stael olarak geçen sanatçı bir alman kadını soktu.

İki yazısını aktaralım:

"KLASİK ŞİİR VE ROMANTİK ŞİİR

Mme de STAEL

Almanya'ya yeni giren *romantizm* adı, kaynağında halk ozanlarının deyişleri bulunan şiir, şövalyelik kurumundan ve hristiyanlıktan doğan şiiri tanımlar. Edebiyat imparatorluğunu çoktanrıcılıkla hristiyanlığın, Kuzeyle Güneyin, eski çağla orta çağın, şövalyelik kurumuyla yunan ve roma kurumlarının paylaştığı gerçeğinden kalkmazsak antik zevkle çağdaş zevki felsefi bir görüş açısı altında asla değerlendiremeyiz.

Klasik sözcüğü bazan yetkinliğin eşanlamı olarak kullanılır. Ben burda başka bir sınıflama yaparak klasik şiire eskilerin şiiri, romantik şiire de, bir anlamda şövalyelik yazın geleneklerine bağlı şiir diyeceğim. Bu ayrım dünyanın şu iki çağına da uygun düşüyor: Hristiyanlığın kurulmasından önceki çağ ve hristiyanlığın kurulmasından sonraki çağ.

Latin uluslarının en kültürlüsü olan fransız ulusu yunan ve romadan öykünülmüş klasik şiire doğru eğiliyor. Cermen uluslarının en seçkini olan ingiliz ulusu romantik şiiri ve şövalyelik şiirini seviyor ve bu türde yazılmış başyapıtlarıyla övünüyor. Bu iki türün hangisini yeğlemek gerekir, hangisi daha üstün, amacım bunu incelemek değil. Zevkler yalnız rastlantılara bağlı nedenlerden değil, imgelem ve düşüncenin ilk kaynaklarından türer.

Eskilerin destanlarında ve trajedilerinde sadelik vardır, çünkü eski insanlar doğayla özdeşleşiyor, yazgıya inanıyordu. Az düşünen insan ruhunun eylemini dışa taşıyor, vicdan

bile dış nesneler aracılığıyla betimleniyordu. Örneğin Furie'ler meşaleleriyle suçluların başı üstüne vicdan azapları silkeler. Antik dönemde olay her şey demekti, modern çağlarda ise karakter ön plandadır.

Eski Çağda insan doğayı kişileştiriyor, Nymphe'ler sularda, hamadryade'ler ormanlarda oturuyordu. Doğaya gelince, o da insanı ele geçirmişti, insan sanki sele, şimşege, volkana dönmüştü, istemsiz bir itiyle deviniyordu. Eylemlerini yöneten düşünce değildi sanki. Kısaca eskilerin ruhunun gövdesi vardı ve bu ruhun tüm devinimleri güçlüydü, doğrudandı, tek hedefe yönelmişti.

Hristiyanlıkla gelişmiş insan kalbinin durumu ayrı değil. Hristiyanlığın getirdiği pişmanlık duygusu içindeki çağdaş insan sürekli kendi içine kapanır...

Romantik şiirde sanat öğelerinin kaynakları pek çok yönden farklıdır. Birinde egemen olan yazgıdır, diğerinde ise egemen olan Tanrıdır. Yazgı insanların duygularını hiç mi hiç hesaba katmaz, Tanrı ise eylemleri yalnızca duygulara göre yargılar. Ölümlülerle her an mücadele halindeki sağır ve kör bir yazgının yapıtını ya da yüreğimizin sorular sorduğu ve yüreğimize cevaplar veren bir Yüce Varlık'ın buyruğu altındaki bu akıl düzenini dile getirmek gerektiğinde şair tümüyle başka yapıda bir dünya nasıl yaratmaz?

Antik şiir dış nesneler gibi sade ve belirgin olmak zorundadır. Hristiyanlık dönemi şiirinin, bulutlarda kaybolmamak için gökkuşağının tüm renklerine gereksinimi vardır. Antik şiir sanat yönünden daha bir katıksızdır, çağdaşların şiiri daha çok göz yaşı döktürür. Ama bizim sorunumuz klasik şiirle romantik şiirin özünü tartışmak değil. Ortaya koymak istediğimiz şu: şair klasik şiiri yazıyorsa yunan ve roma şiirini öykünmek zorundadır, romantik şiir ise esinlenme ürünüdür. Antik dönemin yazını çağdaşların ülkesinde göçmen yazınıdır, alınıp getirilmiş. Romantik yazın ise ülkemizde yerlidir. Onu doğuran bizim dinimiz ve bizim kuruluşlarımızdır. Yunan ve romayı öykünen yazarlar zevkin en ağır

kuralları altına, boyunduruk altına girdiler. Çünkü böyle bir yapıtı yazarken ne kendi doğalarına, ne kendi anılarına başvurabilirler. Antik başyapıtların yazıldığı dönemde bu yapıtlara kan veren tüm siyasal ve dinsel koşullar farklıydı, antik şiiri öykünen şairlerin de eskilerin baş yapıtlarını zevkimize uyarlayabilecek yasalara uymaları gerekti. Antikiteye göre yazılmış bu şiirler, ne kadar yetkin olursa olsunlar, ulusal hiçbir yanları olmadığı için halka nadiren ulaşabilirler.(...)

Romantik yazın yetkinleşmeye elverişli tek yazındır, çünkü kökü bizim toprağımızdadır, büyüyüp gelişecek ve yeniden can bulacak tek yazındır. Bizim dinimizi anlatır, bizim tarihimizi anımsatır. Kökeni eskidir ama antik değildir.

Klasik şiir bize dek ulaşmak için paganisme'in anılarından geçmek zorundadır. Cermenlerin şiiri güzel sanatların hristiyanlık çağıdır. Bizi heyecanlandırmak için kişisel izlenimlerimizden yararlanır. Onu esinleyen deha hemen yüreğimize seslenir, güçlü ve korkunç bir hayalet gibi bize bizim yaşamımızı gösterir."

Özetleyelim:

1) Klasik şiir Hristiyanlığın kurulmasından önceki çoktanrılı çağın, Romantik şiir ise Hristiyanlığın kurulmasından sonraki çağın şiiridir.

2) Klasik şiir ve Romantik şiirin anlattığı insanlar, kahramanlar birbirinden farklıdır. Antik dönemin insanı doğayla özdeşleşir, sel, şimşek ya da volkan gibidir. Devinimlerini istemi ve düşünce değil doğa yönetir. Vicdanı bile dış nesneler yönlendirir. Hristiyanlığın geliştirdiği çağdaş insan vicdan muhasebesi yapar, pişmanlıklar duyar, kendi içine kapanır.

3) Antik dönemin insanı doğayla özdeşleştiği, bu insanın devinimlerini kendi istemi, bilinci dışındaki doğa belirlediğine göre antik şiride olay ön plandadır, modern çağların şiirinde ise olay'ın yerini karakter alır.

4) Klasik şiirle Romantik şiirin sanat öğeleri de birbirine benzemez. Klasik şiir ögesinde egemen olan yazgı, Romantik şiir'de Tanrı'dır. Yazgı insanların duygularını hiç mi hiç hesaba katmaz, Tanrı ise eylemleri yalnızca duygulara göre yargılar.

5) Antik şiirin öznesi insan dış nesnelere bağımlı olduğuna göre, antik şiir, Klasik şiir de nesneler gibi sade ve belirgin olmak zorundadır. Sanat yönünden daha bir katıksızdır. Şair insan ruhunun karmaşasıyla karşı karşıya değildir, olayları anlatır, bu yüzden de kuyumculukla uğraşabilir. Hristiyanlık Döneminin çağdaş Romantik şiiri insan ruhuna seslenir, gözyaşı döktürür, bu nedenle gök kuşağının tüm renklerine gereksinim duyar, yani özü daha ayrıntılı bir biçimde dile getirmek zorundadır.

6) Antik şiiri yazan şair yunan ve roma şiirine öykünmek zorunda. Bu yazın göçmen yazın, alınıp getirilmiş. Onların yazıldığı dönemde, onlara kan veren tüm siyasal ve dinsel koşullar farklıydı. Antik şiiri yazanlar ne kendi doğalarına, ne kendi anılarına başvurabilirler. O halde, sanat kurallarının boyunduruğu altına girmek zorundalar. Antik kurallara göre yazılmış bu şiirler, ne kadar yetkin olsalar da, ulusal hiçbir yanları bulunmadığı için halka nadiren ulaşabilirler. Bu konuya ilerde değineceğiz. Tıpkı Klasik Okul'un fransız şiirleri gibi, ülkemizde Divan Edebiyatı'nın şiirleri de yabancı bir kaynaktan doğuyordu. Nasıl Klasik Akım kendi malı olmayan bir antik yunan ve roma şiirini özüyle ve biçimiyle benimsemişse, Divan Edebiyatı da, ulusal kaynaklara sırtını dönüp kapılarını yabancı bir şiire, İran ve Arap şiirine açmıştı. Bu yüzden de halka, nadiren bile ulaşamadı.

7) Romantik yazın, kökü yerel toprakta olduğu için yetkinleşmeye elverişli tek yazındır. Yerel gelenek ve göreneklerin, yerel tarihin ürünü.

8) Klasik Şiirin anlattıkları günün insanını heyecanlandıramaz, çünkü o çoktanrılı dönemin olaylarını dile getirir. Çağdaş romantik şiir ise Hristiyanlık Çağı'nın ürünü. Kişisel

izlenimlerimizi dile getirir ve bizi heyecanlandırır. Onu esinleyen deha doğrudan yüreğimize seslenir.

Romantizm Akımını Fransaya sokan Mme Stael'in bir başka yazısını da aktarıp inceleyelim.

"LİRİZM

Mme de STAEL

Lirik şiir yazar adına konuşan şiirdir; şair artık başka bir kişiliğe taşınmaz, dile getirdiği çeşitli devinimlerin kaynağı kendidir. (....)

Ode'larımızın bazılarında hayran olunacak kadar güzel bağlamlar var, ama şiir bütünüyle ele alındığında Tanrının şairi terkettiğini görürüz. Şiir güzel dizeler sanatı değildir ve sanat'da en büyük kaynak esindir, ilk sözden son söze dek şiiri canlı kılar. Sevi, yurt, inanç, her şey ode'da kutsallaşmalı, duygu ancak böyle gökselleşir. Lirik şiirin gerçek büyüklüğüne varmak için etherli bölgelerde hayal içinde dolaşmak, kutsal uyumu dinleyip dünyanın gürültüsünü unutmak ve bütün bir evreni ruh heyecanlarının bir sembolü şeklinde algılamak gerekir.

İnsanların çoğu yazgı denen bilmeceyle hiç ilgilenmezken şairin imgeleminde o hep vardır. Ölüm düşüncesi sıradan insanı ürkütür, dehayı ise daha güçlü kılar. Doğa güzelliğiyle yıkımın dehşetinden bir tür mutluluk payı çıkarır ve bu mutlulukla kendinden geçer. Bu kendinden geçiş, bu büyük coşku olmadan dünyanın görünümünü anlamak da, betimlemek de olanaksızdır. Lirik şiir hiçbir şeyi anlatmaz, zaman, sınır tanımaz ,ülkelerin ve çağların üstünde uçar. Kişi anlatmaz, zaman, sınır tanımaz, ülkelerin ve çağların üstünde uçar. Kişi yaşamın acıları ve hazları üstünde yükselirken lirik şiir bu soylu ana yeni zaman boyutları kazandırır. Hem yaratıcı, hem yaratılmış, hem ölmek zorunda olan hem yaşa-

mı sürdüren, bir yandan yüreği korkudan titrerken bir yandan da güçlü bir varlığı sergileyen insan kendiyle gurur duyar ve Tanrının önünde secde eder.

Çok nadir olanla düş gücü ve gözlemi, her şeyi birleştirmeyi bilen almanlar lirik şiire diğer ulusların çoğundan daha yatkınlar. Çağdaşlar dinden gelme bir alışkanlıkla fikirde derinleşmekten vaz geçemiyorlar. Derinlik imgelerle donanmamışsa ortaya şiir çıkmaz. Demek ki doğa'nın insan gözünde büyümesi gerekiyor, düşüncelerinin simgesi olarak doğadan ancak böyle yararlanabilir. Antik dönem şairlerine korular, çiçekler ve ırmaklar yetiyordu. Çağdaş insan ruhunu dolduran ebedilik ve sonsuzluğu ise ormanların yalnızlığı, uçsuz bucaksız okyanuslar, yıldızlı gökyüzü bile kısmen anlatabilir."

Ne diyor Mme de STAEL?

Yazısına lirik şiri tanımıyla başlıyor: "Lirik şiir yazar adına konuşan şiirdir, şair artık başka bir kişiliğe taşınmaz, dile getirdiği çeşitli devinimlerin kaynağı artık kendidir" diyor:

Mme de Stael'e göre, şairin başka bir kişiliğe taşındığı şiir Klasik Şiir, lirik şiirse romantik şiirdir.

Klasik şiirle Romantik şiir arasındaki diğer ayrımları şöyle ortaya koyuyor:

1) Antik yunan ve roma şiirinin ürünü olan "ode"lardan bazılarında güzel bağlamlar var. Ancak şiir güzel dizeler sanatı değil, insanı esinleme sanatı.

2) Esin, ilk sözcükten son sözcüğe dek şiiri canlı kılar. Sevi, yurt, inanç, her şey şiirde yerini almalı, duygu ancak böyle gökselleşir.

3) Şiirin gerçek büyüklüğüne varmak için *etherli bölgelerde hayal içinde dolaşmak, kutsal uyumu dinleyip* dünyanın gürültüsünü unutmak ve bütün bir evreni ruh heyecanlarının bir simgesi şeklinde algılamak gerekir. Mme de Stael'in altını çizdiğimiz bu satırını Baudelaire dizeleştirip şiirine sokar.

Stael'in "bütün bir evreni ruh heyecanlarının bir simgesi şeklinde algılamak gerekir" sözleri ise gelecekte Sembolizm Akımı'nın doğmasına kaynaklık eder.

4) İnsan doğa güzelliğiyle yıkımın dehşetine kendini koyvermez, ondan bir tür mutluluk payı çıkarır, ve bu mutlulukla kendinden geçer. Kişi yaşamın acıları ve hazları üstünde yükselirken lirik şiir bu soylu ana yeni zaman boyutları kazandırır.

5) Şiir düş gücüyle gözlemi birleştirmeli.

6) Şair felsefe yaparak, sözlü anlatımlarla fikirde derinleşemez. Derinlik imgelerle donanmamışsa ortaya şiir çıkmaz.

7) Klasik şiire, Antik Dönemin yunan ve roma şairine, korular, çiçekler, ve ırmaklar yetiyordu. Çağdaş insan ruhunu dolduran ebedilik ve sonsuzluğu ise ormanların yalnızlığı, uçsuz bucaksız okyanuslar, yıldızlı gökler bile kısmen anlatabilir. Mme de Stael'in fransız yazınında adsız bir kahraman olduğunu görüyoruz. Bu sözleri de Hugo'nun ve Baudelaire'in bazı şiirlerine kaynaklık edecek.

Baudelaire Ne Diyor?

Görüyoruz ki Romantik şiir Fransaya, Mme de Stael'in alman yazınından yaptığı çeviriler ve kendi şiirleri aracılığıyla bir tür Lirik Şiir olarak girdi ve dönemin fransız yazınında lirik şiir üstüne araştırmalar başladı. Baudelaire'i okuyalım. Théodore de BANVILLE'e değgin bir yazısında lirik şiirden ne anladığını şöyle açıklar:

"LİRİK ŞİİR[1]

Charles BAUDELAIRE

Lir doğaüstü bir ruh halini, ruhun şarkı söylediği, ağaç, kuş ve deniz gibi şarkı söylemek zorunda kaldığı yaşam yo-

1- Yazının asıl başlığı THEODORE DE BANVILLE'dir. Ben yazıdan lirik şiiri anlatan kısımları çevirdim ve yazıya yukardaki başlığı verdim. (Baudelaire'in Théodore de Banville adlı eleştirisinden. Bütün yapıtlar, Pleidon Kitaplığı Yayınları, s. 735-740)

günluğunu anlatır. Matematiksel yöntemleri anımsatan bir yargılamayla şöyle bir sonuca vardım. Şiiri tatlı saatleri düşündürdüğü için, lir sözcüğünün sürekli gözler önüne serdiği ve lir özellikle tatlı saatleri, ateşli bir tinsel canlılığı, hyperbolique[2] insanı çağrıştırdığı için Banville kesinlikle liriktir ve şairin değeri de burdan kaynaklanıyor.

Gerçekten de, lirik bir duyumsama tarzı vardır. Doğadan en yoksun, boş zamanlardan en yoksun insanlar bile zaman zaman lirik izlenimlere tanık olmuşlardır. Bu izlenimler öylesine zengindir ki, ruh onlarla birden aydınlanır, ışığa kavuşur. Bu izlenimler öylesine canlıdır ki, ruh havalandığını duyumsar. Bu olağanüstü yüce anlarda, her iç varlık, daha yüksek bir bölgeye ulaşmak istercesine, hafifleyip genleşir, kanatlanır.

Demek ki, zorunlu olarak, lirik bir söyleme biçimi ve lirik bir dünya, lirik bir atmosfer, hepsi de Lir'den etkilenmiş manzaralar, erkekler, kadınlar ve hayvanlar var.

Lirik söyleme tarzının en çok sevdiği dil biçimleri hyperbole[3] ve apostrophe'dur[4]. Bu dil biçimleri doğal olarak canlılığın abartılmış halinden türerler ve bu nedenle de lirik anlatım için gereklidirler. Ruhun her lirik hali bizi, nesneleri özel ve ayrık (istisnai) görünümleriyle değil, temel, genel ve evrensel çizgiler içinde algılamaya zorlar. Lir, romanın bile bile başvurduğu tüm ayrıntılardan kaçar. Lirik ruh sentezler gibi büyük adımlar atar, romancının aklı ise analizden zevk alır. Şairin mitolojiler ve allegorie'lerde[5] nasıl bir rahatlık ve güzellik bulduğunu işte bu gözlem sayesinde anlarız. Mitolojli herkesin bildiği ve canlı bir hiyeroglifler sözlüğüdür. Onda manzara şekiller gibi hyperbolique (anlatımda abart-

2- Abartan insan, abartmalı anlatıma başvuran insan anlamında (E.A.)

3- Hyperbole: Güçlü bir izlenim yaratmak için anlatımı abartmak. (EA.)

4- Apostrophe: Doğrudan doğruya, kişilere ya da kişileştirilmiş şeylere hitap şekli.

5- Allégorie: Bir imgeyle, bir tabloyla, bir canlıyla vb. anlatım.

malı, aşırılığa kaçan) bir büyüye bürünür; dekor halini alır. Kadın yalnızca, Havva'nın ya da Venüs'ün güzelliği gibi yüce bir güzellikteki varlık değildir. Şair kadının gözlerini en üstün yansıtaçlara benzetiyorsa (yeri gelmişken burada Banville'in değerli taşlara karşı beğenisine değinelim), doğanın en güzel billurlarına benzetiyorsa, bunu, yalnızca onun gözlerinin arınmışlığını anlatmak için yapmıyor. Amaç, kadını, zihnin yüce bir dünyadaymış gibi tasarladığı bir güzellik türüyle süslemektir. Anımsıyorum, şiirlerinin üç ya da dört yerinde, kadınları eşi benzeri olmayan bir güzellikle donatmak için, şairimiz, başları çocuk başları der. İşte bu anlatımda özellikle lirik, yani insanüstü olana aşık bir deha türü vardır. Açıktır ki bu anlatım şu düşünceyi içerir: İnsan yüzlerinin en güzeli, yaşamın tutku, öfke, günah, içsıkıntısı ve kaygının parlaklığını solduramadığı, yüzeyini kırıştıramadığı yüzdür. Her lirik şair, doğası gereği ve zorunlu olarak yitik Eden'e [6] doğru dönüşü gerçekleştirir. Lirik dünyadaki insanlar, manzaralar, saraylar, her şey bir anlamda, olağanüstü bir şekilde onurlandırılmışlardır. Bir utku ve ışık karışımını betimlemek zorunda kaldığında, doğasının bükülmez mantığı gereği (ve inanın en küçük bir zevk almaksızın) şairin kaleminin altına gelen sözcüklerden biri bu onurlandırma sözcüğüdür. Ve eğer lirik şair kendisinden söz etmek olasılığını bulursa, kendini, bir masaya eğilmiş korkunç kara işaretler çiziktiren, yerini bulmamış bir tümceyle boğuşan ya da prova düzeltmeniyle (müsahhih) savaşan biri olarak, ölümünü, yoksul, hazin, düzensiz bir odada, çamaşırlarının altında, tahta bir sandıkta çürüyen biri olarak anlatmaz. Çünkü bunu yapmak yalan söylemek olurdu. Korkunç olurdu: Gerçeği, yani kendi doğasını yadsımak olurdu. Ölü şair

6- Eden: Cennetteki bahçe. Tevrat'a göre Tanrı, Adem ile Havva'yı Eden'e yerleştirir ve Adem'e bahçedeki bütün meyveleri yiyebileceğini söyler, ama ona insanın iyilik ve kötülüğü tanımasına yarayan bilim ağacının elmasını yasaklar. Yılan Havva'yı ayartır. Adem ve Havva bu elmayı yedikleri için ölümsüzlük yurdu olan Eden'den kovulurlar.

nymphe'lerde [7] iyi hizmetkarlar, huriler ve melekler bulamaz. Şair, ruhunu ancak yeşil Elysée'lerde [8] ya da, batan güneşlerin yaptığı buhar mimarilerinden daha güzel ve daha derin saraylarda dinlendirebilir.(...)

Ne kadar lirik olursa olsun, şair, eterli bölgelerden hiç inemez mi, çevredeki yaşamın akımını hiç duyumsamaz mı, yaşamın görünümünü, insansal hayvanın sürekli gülünçlüğünü, kadının iğrenç budalalığını vb. hiç göremez mi? diyeceksiniz... Bütün bunların ayrımındadır elbette! Yaşama inmesini bilir; ama inanın bunu da bir amaç uğruna yapar ve gerçek yaşam yolculuğundan kendisine yararlı olanı bulup çıkarır. Çirkinlik ve budalalıktan yeni bir büyüleme türü doğurur. Yaptığı bu hokkabazlık bile elbette, abartılmış (hyperbolique) bir şeyler içerecek, aşırılık üzüntü ve acıyı yok edecek, ve yergi, şairin doğasının ürünü bir tansıkla, bütün kinini, tantanalı olduğu için masum bir kıvanç patlamasına dökecektir.

Ülküsel şiirde bile Esin Perisi, aykırı davranmaksızın, canlılarla düşüp kalkabilir, haşır neşir olabilir. Her yerden yeni bir süs devşirecektir. Onun tanrısal güzelliğine çağdaş bir yaldız, taslak halinde bir incelik, yeni (bir zamanlar kullanılan deyimle çarpıcı) bir canlılık, katacaktır. Phedre [9] Avrupanın en hassas zekalarını kendine hayran bırakır; elbette ölümsüz Venüs istediği zaman Paris'i [10] ziyaret edebilir, arabasını Luxembourg'un korularına indirebilir. Bütün bunlar belki de sizi kuşkuya düşürecek ve kendinize, tarih yönünden bu uyumsuzluk (anachronisme) [11] şairin belbağla-

---

7- Nymphes: Irmak, pınar, orman ve dağ tanrıçaları ve onların kaldıkları yerler.

8- Elysée: Mitolojiye göre yiğitler ve erdemli insanların kaldıkları yer.

9- Phedre: Yunan mitolojisinde geçen These'nin karısı. Üvey oğlu Hippolyte'e aşık olur, sonunda kendini asarak ölür.

10- Burada sözü edilen yarı-tanrı "Paris" değil, Paris kentidir.

11- Anachronisme: Tarihlerin birbirine uymayışı.

dığı kurallara, lirik inançlara ters düşmüyor mu? diyeceksiniz. Sonsuz içinde tarih uyuşmazlığı olabilir mi? (...)

Çağdaş şiire ve en iyi temsilcilerine bir göz attığımız zaman, onun çok karmaşık yapıda karma bir hal aldığını kolaylıkla görürüz, plastik deha, felsefi anlam, lirik coşku, alaycı espri bir araya gelir ve sonsuz değişik dozlarda birbirine karışır. Çağdaş şiir aynı zamanda, hem resimden, müzikten, hem de, yontudan, arabesk sanattan, alaycı felsefeden ve çözümsel (analytique) düşünceden yararlanır, ve ne kadar mutlu ve ustaca düzenlenmiş olursa olsun, çeşitli sanatlardan alınmış bir inceliğin belirgin işaretleriyle birlikte sergiler kendini. Kimse de bunda bozulma belirtileri göremiyor, ancak benim bu yazıda üstünde durmak istediğim konu bu değil. Şunu söylemek istiyorum: Şairlerimiz içinde, daha önce de belirttiğim gibi, katıksız, doğal ve bile bile lirik olan tek şair Banville'dir. Kuşkusuz amacına yeterli bulduğu ve çok uygun düştüğü için Banville eski şiirsel anlatıma dönmüştür.

Araçların seçimi konusunda söylediklerim, aşağı yukarı, konuların, temanın seçimi için doğrudur. Çağdaş sanatın, yani şiirin ve özellikle müziğin tek amacı, önüne sonsuz mutluluk tabloları sunarak, içine daldığımız korkunç tartışmalar ve savaşımlar yaşamıyla karşıtlıklar yaratarak, zihni büyülemek oldu.

Bethoven, insanın iç göğündeki bulutlar gibi yığılmış onulmaz melankoli ve umutsuzluk dünyalarını sarsmakla işe başladı. Romanda Maturin, Alfred de Musset'nin iğrençe taklit ettiği söz yığını ve boş sözlere rağmen şiirde Byron, anlatıştaki aşırı kısalığa ve özlülüğe rağmen şiir ve çözümsel (analytique) romanda Poe tutkunun sövgülü yanını çok güzel sergilediler. Her insan yüreğine yerleşmiş olan gizli Lucifer'in [12] üstüne göz kamaştırıcı görkemli ışıklar saçtılar.

12- Lucifer: İblisin isimlerinden biri.

Demek istediğim şu: Çağdaş sanatın şeytansı bir eğilimi var. İnsanın kendi kendine açıklamaktan zevk aldığı bu cehennemi yanı günden güne artıyor. Sanki İblis, daha lezzetli bir besin hazırlamak için kümeslerinde insan türünü semirten bir besici gibi, yapay yöntemlerle bu cehennemi yanı sürekli büyütmekten zevk alıyor.

Théodore de Banville'e gelince, o, bu kan bataklıklarında, bu çamur uçurumlarına eğilmeye karşıdır. Eski (antique) sanat gibi, yalnızca, güzel, kıvançlı, soylu, büyük ve ritmik olanı yazıyor. Yapıtlarında, sabbat[13] ezgilerinin uyumsuzlukları, tutarsızlıkları, alayın çığlıkları, yenilmişin öcü yoktur. Dizelerinde her şeyde, şehvette bile bir tören ve masumluk havası var. Şiiri yalnızca bir özlem, bir nostalji değil, cennet haline isteyerek dönüştür. Bu bakımdan ona, en yürekli doğanın kökeni diyebiliriz. Tam bir şeytansı ya da romantik hava içinde, bir kargışlar konserinin ortasında, tanrıların iyiliğini şakıma ve yetkin bir klasik olma yürekliliğini gösterir. Burada kulladığım klasik sözcüğünün en soylu ve gerçekten tarihsel anlamıyla değerlendirilmesini isterim."

Romantik Şiir içinde yer alan lirik şiir ve lirik anlatımdan Baudelaire ne anlamış, onu saptamaya çalışalım:

1) Lirik Şiir doğaüstü bir ruh halini anlatır (Baudelaire bu tümcesiyle de Romantizmden farklı, yeni bir akımı muştuluyor).

2) Şair lirik şiir dünyasına ve havasına girince dünyayı başka türlü algılar. Ruh aydınlanır, ışığa kavuşur, kanatlanır. İç varlık daha yüksek bir bölgeye ulaşmak istercesine hafifleyip genişler.

3) Demek ki, zorunlu olarak lirik bir söyleme biçimi var. Bunlardan biri hyperbole, yani güçlü bir izlenim yaratmak için anlatımda da aşırıya kaçmak, diğeri apostrophe: yani doğrudan doğruya, kişilere, ya da kişiselleştirilmiş şeylere

13- Büyücülerin, şeytanın başkanlığında yaptığı gece toplantısı.

aytama.

4) Lirik şiir ayrıntılardan kaçar, analizden hoşlanmaz, ruhun sentezini yaparak büyük adımlar atar.

5) Şiir, yani ruhun her lirik anı, şairi; nesneleri özel ve ayrık (istisnai) görünümleriyle değil, temel, genel ve evrensel çizgiler içinde algılamaya zorlar.

6) Lirik şiir gereği, insanın doğasını yansıtır.

7) Çağdaş şiir karma bir yapıdadır; plastik deha, felsefi anlam, lirik coşku ve alaycı espri bir araya gelir ve sonsuz değişik dozlarda birbirine karışır. Çağdaş şiir, hem resimden, müzikten, hem yontudan, arabesk sanattan, hem de alaycı felsefe ve çözümsel (analytique) düşünceden yaralanır.

8) Çağdaş sanatın şeytansı bir eğilimi var, insanın kendi kendine açıklamaktan zevk aldığı cehennemlik yanı günden güne artarak etkisini gösteriyor.

Baudelaire, daha çok sembolist yakamozların ışıldadığı yazısında Romantizme de değgin şu temel ilkeyi vurguluyor: *"Lirik şiir gerçeği, insan doğasını yansıtır"*.

Victor Hugo'nun Romantizm Bildirisi

Victor Hugo'nun *Cromwell* adlı koşuklu tiyatro oyununa yazdığı önsöz Romantizm'in bildirisi olarak kabul edilir.

Yazıyı özetleyerek aktarıyorum:

"CROMWELL'E ÖNSÖZ

Victor Hugo

(...) Yeryüzünde her zaman aynı toplum bulunmadı. İnsan türü, bizlerden biri gibi, kendi bütünü içinde büyüdü, gelişti ve olgunlaştı. Çocuktu, adam oldu, şimdi de onun zorunlu yaşlılığına tanık oluyoruz. Çağdaş toplumun eski (antique) dediği dönemden önce bir başka çağ vardı. Eskiler bu çağa Masal Çağı diyorlardı. Aslında İlkel Çağ demek daha

yerinde olur. Demek ki başlangıcından günümüze dek uyguladığımız, birbirini izleyen, ardardına gelen üç büyük düzene tanık olduk. Şiir her zaman toplumla çakıştığı için, toplum biçimine bakarak, dünyamızın bu üç çağında, yani İlkel Çağda, Eski Çağda ve Modern Çağda şiirin niteliğinin, karakterinin ne olduğunu belirtmeye çalışacağız.

İLKEL ÇAĞ

İlkel Çağda, kişi yeni doğan bir dünyaya gözlerini açtığı zaman, şiir de onunla birlikte uyandı. Gözlerini kamaştıran ve onu kendinden geçiren şeyler önünde söylediği ilk şey ilahi oldu. Tanrıya çok yakından dokunduğu için tüm düşüncelerini coşku, tüm düşlerini ise hayaller oluşturuyordu. Soluk alır gibi şarkı söylüyor, içini döküyordu. Lirinin yalnızca üç teli vardı: Tanrı, ruh ve yaratılış. Her şeyi bu üçlü gizem kapsıyor, her şeyi bu üçlü düşün içeriyordu. Yeryüzü hemen hemen ıssızdı. Halklar değil, aileler, krallar değil, babalar vardı. Her soy rahatça varlığını sürdürüyordu; özel mülkiyet yoktu, yasa yoktu, kırgınlıklar yoktu, savaşlar yoktu. Her şey hem tek kişinin hem herkesindi. Toplum şekli cemaat'dı.[1] İnsan huzursuz değildi. İnsan bütün uygarlıklara beşiklik eden ve yalnız adamın gözlemlerine, tutkulu düş hallerine pek uygun düşen bir çoban ve göçebe yaşamı sürdürüyordu. Dilediğini yapıyor, dilediği yere gidiyordu. Yaşamı gibi düşüncesi de rüzgara göre şekil ve yön değiştiren buluta benziyordu. İşte ilk insan buydu, işte ilk şair buydu. Gençti ve lirikti. Bütün dini dua, bütün şiiri türküydü.[2]

İlkel çağların bu şiiri, bu türküsü doğaçtandır.[3]

(1) Communauté: Ulus halini almamış küçük toplulukların adıdır. Türkçede bunu karşılayan sözcük olmadığı için osmanlıca "cemaat" sözcüğünü kullandım.

(2) Yazıda geçen şiir şekli "ode"dur. Larousse Sözlüğü "ode"u şöyle tanımlar: 1. Eskien, müziklendirilerek söylenen her şiir, 2. Büyük olayları ya da büyük kişileri övmek veya özden duyguları anlatmak için söylenmiş şiir.

(3) Şairlerin önceden düşünmeksizin, anında irticalen söylediği şiir.

ESKİ ÇAĞ

Dünya yavaş yavaş yeniyetmelik dönemini tamamladı. Alanlar, çevreler büyüdü; aile aşiret, aşiret ulus oldu. Bu insan topluluklarından her biri ortak bir merkez yöresinde toplandı ve böylece krallıklar oluştu. Aşiret içgüdüsünün yerini toplumsal içgüdü aldı. Çadır kalktı, saray, oba kalktı, kent kuruldu, gezgin tapınaklar yerini yerleşik tapınaklara bıraktı. Bu doğan devletlerin şefleri de yine çobanlardı, ama bu kez halkın çobanlarıydılar, halkı güdüyorlardı. İlkel dönemin çoban sopası krallık esasına dönüşmüştü. Her şey yerliyerine oturdu. Din bir biçime büründü; duayı, ayini artık dinsel törenler yönlendiriyordu. Dine doğmalar egemen oldu. Böylece halkın yönetimini rahip ve kral paylaştı; ataerkil cemaatın yerini dinsel (théocratique) toplum aldı.

Giderek dünya uluslara dar geldi. İtişip kakıştılar; imparatorlukların birbiriyle çatışması, savaşlar böyle doğdu. Sınırlarını taştılar, göçler, yolculuklar başladı. Şiir de bu büyük olayları yansıttı, fikirlerden olaylara geçti. Çağların, halkların, imparatorlukların şarkısını söyledi. Böylece, ilkel çağın lirik ode'larının, türkülerin yerini destan aldı, şiir Homère'i doğurdu.

Gerçekten de eski çağa Homère egemen oldu. Bu toplumda her şey sade, yalın, her şey destansıdır. Şiir dindi, din yasaydı. İlkel çağın erdenliği yerini Eski Çağın iffetine bıraktı. Gerek aile içi, gerek toplum içi gelenek ve göreneklerde ciddilik ağır basmaya başladı. Göçebe yaşamdan halklara yalnızca; gezginlere, yabancıya ve yolcuya saygı kaldı. Ailenin bir yurdu vardı ve artık her şey yurt içindi. Yuva saygı görüyor, mezarlıklar saygı görüyordu.

Bir kez daha yineleyelim, böyle bir uygarlığı dile getirecek şiir de ancak destan olabilirdi. Bu çağda destan bir çok biçimlere büründü ama asıl karakterini, niteliğini asla yitirmedi. Pindare[4] ataerkilden çok dinsel, lirikten çok destansal-

(4) Pindare: İsa'dan önce 518-438 yıllarında yaşayan lirik yunan şairi.

dır. Dünyanın bu ikinci çağının zorunlu çağdaşları olan ve yıllık olayları yazan tarihçiler[5], gelenekleri derlemeye koyulup çağları hesaplamakla işe başlarlarsa, kendilerini boşa yorarlar. Şiir olayları tarih sırasına göre dizerek açıklanamaz. Tarih destan tarihidir. Herode[6] Homère'dir.

Destan özellikle eski trajedide egemendir. O devce ve ölçüsüz orantılarından hiçbir şey yitirmeksizin yunan sahnesinde yerini alıyordu. Kişileri yine kahramanlardan, yarıtanrılardan, tanrılardan oluşuyordu. İşlenen konular yine, düşler, tapınaklar ve yazgılardı. Tabloları cenaze alayları ve savaşlardı. Kahramanlar tek tek sayılıyordu. Halk aşıklarının diyar diyar gezip söylediğini sahnede oyuncular dile getiriyordu, yapılanın hepsi buydu.

Destan şiirinin bütün olaylarını sahnede oyuncular oynuyor, kalan kısmını da koro tamamlıyordu, kahramanlara güç veriyor, betimlemeler yapıyor, kah kıvançla coşuyor, kah acıyla sızlanıyordu. Dekoru tanımlıyor, konunun erdemsel anlamını açıklıyor, kendisini dinleyen seyirciyi övüp coşturuyordu. Oyunla seyirci arasına giren bu garip kişilik, bu koro, destanını tamamlayan şairden başkası mıydı?(...)

MODERN ÇAĞ

Destan çağı da son buldu. Temsil ettiği toplum gibi kendi ekseni etrafında dönüp duran bu şiir de eskidi. Roma Yunanistan'ı, Virgile, Homère'i övdü. Ve destan şiiri, şanına gölge düşürmeden çağını tamamlamak için son çocukluğunu yaşadı.

Zaman gelmişti artık. Dünyanın ve şiirin kapıları bir yeni

---

(5) Annaliste: Olayları yıllara göre yazan tarih yazarı.

(6) Hérode: Eski çağ tarihinde geçen birkaç Hérode var. Büyük Hérode (İ.Ö. 73-4): Romalıların desteklediği yahudi kralı. "Masumlar Katliamı"nın başlıca sorumlusu olarak bilinir. Hérode Antipas (İ.Ö. 4-İ.S. 39): Galile ve Peree valisi, İsa'yı yargıladı, aziz Yahya'yı ölüme mahkum etti. Hérode Agrippe: Yahudi kralı. Hérode Agrippe II (İ.S. 27-100): Romalılarla birlikte Kudüs'ü alan yahudi kralı.

çağa açılmalıydı. Maddeden yapılmış ve dışsal olana değgin çoktanrıcılığın (paganisme) ayağını kaydıran tinsel (manevi) ve iç dünyaya yönelmiş bir din eski topluma sızdı, bu toplumu öldürdü ve bu çürümüş cesede çağdaş uygarlığın tohumlarını attı. Bu din gerçek olduğu için tam bir dindi. Dogmasıyla inancı arasına aktörenin mührünü vuruyordu. İlk gerçekler olarak önce, insana, biri geçici, diğeri ölümsüz, biri bu dünyada, diğeri gökyüzünde, iki yaşamı olduğunu öğretiyordu.İnsana, tıpkı yazgısı gibi, çifte bir varlığı içerdiğini, onda hem hayvanın hem zekânın, hem ruhun hem bedenin varolduğunu gösteriyordu. Tek sözcükle insan bir kesişme noktasıdır, yaratılışı kavrayan iki varlıklar zincirinin, maddi varlıklar serisiyle cisimsiz varlıklar serisinin ortak halkasıdır. Maddi varlıklar serisi, insana ulaşmak için taştan, cisimsiz varlıklar serisi Tanrıya ulaşmak için insandan kalkar.

Bu gerçeklerin bir bölümünü belki eski çağın bilgeleri de sezinlemişlerdi. Açık, aydınlık ve geniş bir biçimde ancak İncille ortaya kondular. Çoktanrıcı öğretiler geceleyin el yordamıyla yürüyor, yollarına rastlantıyla çıkan her şeye, yalana da gerçeğe de belbağlıyordu. O zamanın filozoflarından bazıları nesnelerin üstüne zaman zaman solgun ışıklar atabiliyorlardı. Ama bu solgun ışık nesnenin bir yanını aydınlatırken öteki yanını karanlıkta bırakıyordu. Eski felsefenin yarattığı hayaletler işte bu zayıf ışığın ürünüdür. İnsansal bilgeliğin bütün o kararsız, donuk pırıltılarına geniş ve eşit parlaklığı ancak kutsal bilgelik kazandırdı. Pythagore, Epicure, Socrate ve Platon sadece alevlerdir, gerçek gün ışığı ise İsa'dır.(...)

Ayrıca, bütün yaratıkları aynı kilden yoğuran çoktanrıcılık, tanrısalı küçültüp insanı büyültür. Homère'in kahramanları hemen hemen tanrılarla ayrı boydadır. Ajax[7] Jupiter'e[8]

(7) Yunan mitolojisinde Ajax ismini taşıyan iki kahraman var: 1. Salamine kralı Telamon'un oğlu. Delirir ve düşmanlarını öldürdüğünü sanarak sürüleri boğazlar. Yaptığı yanlışlığı anlayınca da kendini öldürür. 2. Locrien'lerin kralının oğlu. Athena'ya saygısızlık ettiği için

meydan okur. Achille[9] Mars'a [10] denktir. Hristiyanlık ise soluğu maddeden derin bir şekilde ayırır. Ruh ile beden, insanla Tanrı arasına uçurum koyar.

Modern çağda, hıristiyanlıkla birlikte ve hıristiyanlıkla insan zihnine, eskilerin bilmediği ve yalnızca çağdaş toplumda gelişmiş yeni bir duygu girdi: melankoli (...)

Modern çağa kadar, imparatorlukların karşılaştığı yıkımlar kitleleri pek ender etkiliyordu; yıkılan krallar, çançekişen senyörlerdi, hepsi bu. Şimşek yalnız yüksek bölgelerde çakıyor ve olaylar bir destan görkemi taşıyordu. Eski toplumda birey öyle aşağı bir konuma yerleştirilmişti ki, cezalandırılırken bile tek tek değil, ailece cezalandırılıyorlardı. Aile içindeki acıların dışında başka acı tanımıyorlardı zaten. Devletin genel yıkımlarının insan yaşamını da tehdit ettiğini bilmiyorlardı. Ama hıristiyan toplumun kurulduğu anda eski kıta da allak bullak oldu. Her şey köklerine kadar sarsıldı. Eski Avrupa'yı yıkıp yeni bir Avrupa kuracak olan olaylar birbirini izledi ve bu olaylar ulusların yaşamını da altüst etti. Yeryüzü öyle sarsılıyordu ki, çıkan bu gürültünün halkların yüreğine ulaşmaması olanaksızdı. Bir yankı değildi bu, düpedüz bir darbeydi. Olup bitenlere tanık olan insan, insanlığa acımaya ve yaşamın acı olayları üstüne düşünmeye başladı. Çoktanrılı Caton[11] için umutsuzluk olan bu duygudan hıristiyanlık melankoliyi yarattı(...)

Melankolinin yanısıra, olayların nedenini merak edip araştıran bir zihniyet de gelişti (...)

Böylece elele vermişcesine, melankoli ve düşüncenin de-

Truva dönüşünde, tanrıçanın çıkardığı fırtına sonucu gemisi batar ve ölür.

(8) Jupiter: Latin mitolojisinde tanrıların babası. (Yunan mitolojisindeki Zeus)

(9) Achille: Homère'in kahramanlarının en ünlüsü. Myrmidon'ların kralı.

(10) Mars: Latin mitolojisindeki savaş ve tarım tanrısı.

(11) Caton: Romalı devlet adamı ve yargıç.

hası, analiz ve tartışmanın iblisi doğdu. Bu geçiş çağının bir ucunda Longin[12], öteki ucunda Saint Augustin[13] vardır (...)

Yeni bir din ve yeni bir toplum ortaya çıktı. Bu yeni din ve yeni toplumun temelinde, bu çifte temelde, elbette ki yeni bir şiir büyüyecekti (...) O zamana dek, çoktanrıcılık ve eski fesefenin izinde giderek eskilerin tümüyle destancı Esin Perisi, kendisini taklidi bir dünyada, belli bir güzellik tipinde olmayan her şeyi acımasızca sanattan atarak, doğayı yalnız ve yalnız tek bir yüzüyle incelemişti. Bu güzellik tipi önceleri görkemlive olağanüstüydü, ama daha sonra, sistematikliğin doğal sonucu olarak, son düzmece çağlarda, değersiz, önemsiz, dar çaplı ve uzlaşmalı bir hal aldı. Hıristiyanlık bu şiiri gerçeğe yöneltti. Hıristiyanlık gibi çağdaş Esin Perisi de bundan böyle olaylar ve durumlara daha yüksek ve daha geniş bir gözle bakacaktır. Yaratılış içinde her şeyin insansal anlamda güzel olmadığını, güzelin yanında çirkinin, kibarın yanında biçimsizin, yücenin arka yüzünde acipliğin bulunduğunu, iyinin kötüyle, ışığın karanlıkla birlikte olduğunu duyumsayacaktır.

Kanımızca, çağdaş sanatı eski sanattan, günümüz şeklini ölü şekilden, bir başka deyimle, romantik yazını klasik yazından ayıran karakteristik çizgiyi ve temel ayrımı belirttik (...)

Yaptığımız gözlemleri çabucak özetlersek, görüyoruz ki: Şiirin, herbiri toplumun bir dönemiyle örtüşen üç çağı vardır: türkü (ode), destan ve dram. İlkel çağlar lirik, eski çağlar destansal, modern çağlar dramatiktir. Lirik şiir (ode) sonsuzluğun şarkısını söyler, destan tarihi kutlar; dram yaşamı resmeder. İlk şiirin karakteri, özelliği doğallık, ikincisinin özelliği sadelik, üçüncünün özelliği ise gerçekliktir. Rapsode'lar

---

(12) Longin (213-273): Eski yunan filozofu, kimilerine göre Yücenin Bağıtı adlı eserin yazarı.

(13) Saint Augustin (354-430): Din bilgini, filozof, Tanrının kenti adlı eserin yazarı.

(aşıklar)[14] lirik şairlerden destan şairlerine geçişi vurgular. Tarih yazarları ikinci dönemle, kronikçiler [15] ve eleştirmenler üçüncü dönemle doğar. Lirik şiirin (ode) kahramanları çok büyük ve çok güçlü kişilerdir: Adem, Kabil ve Nuh peygamber gibi. Destanın kahramanları devlerdir: Achille, Atrée, Oreste gibi. Dramın kahramanları insanlardır: Hamlet, Macbeth, Othello[16] gibi. Lirik şiir (ode) ülküsel'i, destan görkemliliği, dram gerçeği görür. Bu üç şiir üç büyük kaynaktan akar: Tevrat, Homère, Shakespeare.

Bunlardan bir sonuç çıkarmakla, insanın ve toplumun çeşitli dönemlerinde düşüncenin çeşitli fizyonomilerini belirtmekle yetinelim. İnsanın ve toplumun üç yüzü vardır: gençlik, yaşlılık ve canlılık. Bir edebiyat, ister tek ve özel olarak, ister bütünüyle ele alınsın her zaman aynı olay çıkar karşımıza: destan şairlerinden önce lirik şairler, dramatik şairlerden önce destan şairleri vardı. Fransa'da Malherbe [17] Chapelain'den[18], Chapelain ise Corneille'den[19] önceydi. Eski Yunanistan'da Homère'den önce Orphée[20], Eschyle'den[21] önce ise Homère vardı. İlk kitapta[22] krallardan önce, Doğuş (Genèse), Job'tan[23] önce, Krallar gelir. Ya da, yukardaki satırlarda izlediğimiz bütün şiirlerin büyük evresini göz önüne

---

(14) Rapsode: Eski Yunanistan'da, liriyle diyar diyar dolaşıp şiirleri ezgiyle söyleyen kimse. Dilimizdeki karşılığı: "Aşık" ya da "Halk Ozanı"

(15) Kronikçi: Tarih sırasını izleyerek tarihsel olayları yazan yazar. Achille, Atrée, Oreste: Yunan mitolojisinde geçen kahramanlar.

(16) Hamlet, Macbeth, Othello: Shakespeare'in kişilikleri.

(17) Melherbe (1555-1628): Fransız şairi, Boileau'ya göre fransız şiirinin ustası.

(18) Chapelain (1595-1674): Destansal şiir yazan fransız şairi.

(19) Corneille (1606-1684): Fransa'nın koşuk tiyatro yazarı.

(20) Orphée: Yunan mitolojisinde ve Homère'in destanında adı geçen, tanrı Apollon'la pınarların tanrıçası Calliope'dan olma halk ozanı, âşık.

(21) Eschyle (İ.Ö. 525-456): Yunan trajedi şairi.

(22) Tevrat (Bible) kastediliyor.

(23) Genèse (Doğuş) ve Job Tevrat'taki bölümlerin adı.

alarak diyebiliriz ki, İlyada'dan önce Tevrat, Shakespeare'den önce ise İlyada[24] gelir.

Gerçekten de toplum önce düşlediğinin şarkısını söylemeye başlar, sonra yaptığını anlatır ve sonra da düşündüğünü resmetmeye koyulur. Hemen bir saptama olarak değinelim, işte toplum düşündüğünü resmettiği içindir ki, dram birbiriyle en çelişik, belki de aynı zamanda derinlikle, felsefi ve renkli kabartmayla dolu nitelikleri biraraya getiriyor, birleştiriyor.

Şunu da eklemekte yarar var: her şey, doğup, gelişip öldüğü için, doğada ve yaşamda da her şey bu üç evreden, lirik, destansal ve dramatik evreden geçer (...)

Dram bütüne ulaşmış şiirdir. Ode (türkü) ve destan şiiri ancak tohum olarak içerir (...)

Çağdaş şiirde her şey drama ulaşır (...)

Hıristiyanlıktan doğmuş şiir, çağımızın şiiri demek ki dramdır; dramın niteliği gerçektir; gerçek, iki tipin, yaşam ve yaratılışda çakışmaları gibi dramda çakışan yüce ve gülüncün birleşmesiyle ortaya çıkar. Zira, gerçek şiir, eksiksiz şiir zıtlıkların uyumundadır (...)

Şu noktayı ısrarla belirtelim ki, şiir ancak doğadan, gerçekten ve kendisi de bir gerçek ve bir doğa olan esinden öğüt almalıdır(...)"

Bu kitabın soraki Romantik Gerçekçilik bölümünde Victor Hugo üstünde daha uzun duracağız. Burda Cromwell'e yazılan önsözü maddelere dökmekle yetinelim.

1) Toplumu üç çağ içinde ele alabiliriz: Antik yunan'dan önceki "ilkel Çağ, Eski Çağ (Yunan ve Roma Çağı) ve Modern Çağ.

2) Göçebe bir yaşam süren İlkel Çağ insanı özgürdü. Dile-

---

(24) İlyada: Homère'in destanı.

diğini yapıyor, dilediği yere gidiyordu. İlk insan buydu, ilk şair buydu. Gençti ve lirikti, bütün dini dua, bütün şiiri türküydü. Bu şiir ve bu türkü doğaçtandı.

3) Antik Çağ'da aile aşiret, aşiret ulus oldu. Sonra krallıklar doğdu. Aile ve aşiret içgüdüsünün yerini toplumsal içgüdü aldı. Yerleşik düzen başladı. Ataerkil topluluk dinsel topluma dönüştü. Krallar imparator oldu, dünya onlara dar geldi, savaşı sürdürdüler. Sınırlarından taştılar, göçler ve seferler başladı. Antik Çağ'ın şiiri de bu büyük olayları yansıttı. Böylece, İlkel Çağ'daki lirik türkülerin yerini olayları anlatan *destan* aldı, şiir Homère'i doğurdu. Modern Çağ'da tektanrıcılık başladı. Tek tanrılı bu din insanın iç dünyasına yöneliyordu.

4) Eski şiir, eski insan gibi doğaya yönelmişti. Ve bu şiir, tıpkı doğa olayları gibi önceleri görkemli ve olağanüstüydü. Modern Çağ'da, Hıristiyan aktöresiyle, tek tanrılı dinin yetindiği değer yargılarıyla eski şiir önemsiz, dar çaplı bir hal aldı. Ve insana ağırlık veren, insan duygu ve düşüncelerini işleyen yeni bir şiir doğdu.

5) Şiir ancak doğadan, gerçekten ve kendisi de bir doğa ve gerçek olan esinden öğüt almalıdır. Yani şiir yalnızca bir esin kaynağı olmayıp insanları esinlemelidir de.

Victor Hugo'nun bu yazısındaki değer yargıları Mme de STAEL'in yargılarına hayli yaklaşıyor. Ve bir gerçek belirgin bir biçimde ortaya çıkıyor. Antik Çağ soylularının ya da fransız ve Avrupa soylularını betimleyen, insan yaşamına değil de, soyluların yaşam serüvenlerine ağırlık veren, halktan kopuk bir yazın, *Klasizm* artık son bulmalı, yıkılmalıydı. Ve yıkıldı. Yerini *Romantizm* aldı.

ROMANTİZMİN ŞAİRLERİ

Romantizm, ondokuzuncu yüzyılın ortalarına kadar tek başına şiire egemen oldu. Daha sonra yerini sembolizme bı-

raktı. Ancak büsbütün ortadan kalkmadı. Bazen bağımsız, bazen Parnasse Okulu ve Sembolizmle içiçe, yüzyılın başlarına dek varlığını sürdürdü.

Lamartine (1790-1869) ve *Victor Hugo* (1802-1885) romantik şiirin kurucuları ve en büyük iki ismidir. Bu iki ozan, çağlarının siyasal savaşımında etkin bir rol aldılar. Hugo, şiirin yanı sıra, pek çok roman ve tiyatro eseri yazdı. Cromwel'in önsözünde romantik tiyatronun kurallarını tanımladı. Romantizmin önderi durumuna geldi ve Notre-Dame-des-Champhs sokağındaki evi, romantik sanatçıların toplantı yeri halini aldı. Vigny, Dumas, Merimée, Balzac, Sainte-Beuve, Nerval ve Gautier bu evin başlıca konuklarıdır. Hugo daha otuz yaşına gelmeden tanrılaştı.

Şair *Alfred de Musset* (1810-1875) romantizmin verimli çocuğu olarak tanınır. Birara siyaset ile de uğraştı. 1848 devriminde milletvekilliğine adaylığını koydu, ama seçilmedi. Melankolik ve aşırı karamsardı. 1852'de Fransız Akademisi'ne seçildi. Aşklar ve alkol yaşamını yıprattı. Son yıllarda adından da sözedilmiyordu. Kırkyedi yaşında öldü.

Alfred de Vigny (1797-1863) şiirinin yanı sıra tiyatro yapıtları da yazdı. 1848 devriminde Charent bölgesinden milletvekilliğine adaylığını koydu. O kadar az oy aldı ki üzüntüsünden ülsere yakalandı. Soylu bir aileden gelen Vigny, başlangıçta kendini krala bağlı duyar, ama 1830'lardan sonra Lemannais'in toplumsal Hıristiyancılığına ve Saint-Simon öğretisine ilgi gösterir.

Théophile Gautier (1811-1872); Nerval'in arkadaşı. Başlangıçta ressam olmak istiyordu ama şiirde karar kıldı. Hugo'ya hayran olan şairin ilk şiir kitabı, romantizm okulundan kaynaklanır. Giderek romantizmden ayrıldı. Parnasse Okulu'nun kurucularından.

GERARD DE NERVAL
(1808-1855)

Yazınımızda fransız Romantizm şairlerinden tek tük çeviriler yapıldı. Belki de bu yüzden bir akım olan Romantizm, anlaşılamayıp, romantiklik, duygusallık sanıldı. Romantizm dönemi şairlerinden, zamanında yapılmış az sayıdaki çevirilerin bir fikir verebileceğini sanmıyorum. Bu nedenle, Romantizm çıkışlı, öte yandan, Parnasse şiiri içinde yeşeren, giderek Sembolizm ve Gerçeküstücülük'ün öncülerinden sayılan Gerard de Nerval üstünde duracağım.

Şair, öykü ve tiyatro yazarı Nerval'i, Romantizm'e giriş bölümünde, "Onaltıncı Yüzyıl Şiiri" yazısıyla tanıdık. Şimdi de onu, şiir serüvenini yakından tanımak isteyen dostu Arsène Houssay'e verdiği yanıttan izleyelim. Bu yazı büyük şair Nerval'e olduğu kadar, çağın Romantizm ve Parnasse Şiiri'ne de ışık tutacak kanısındayım.

Önce, Nerval'in yazısını aktaralım:

"BİR DOSTA

Dostum, eski dizelerimden bazılarını bulup bulamayacağımı soruyor ve, kendi halindeki şu düzyazar'ın uzun yıllar önceki şiir yaşamını, nasıl şair olduğunu merak ediyorsunuz.

-Bende şimdi inatla ve ısrarla bir düzyazar yaşadığına göre-size eski şairin üç dönemini gönderiyorum. İlk dönem dizelerini gençliğin coşkusuyla, ikinci dönem dizelerini aşkla, sonuncuları ise umutsuzlukla yazdım. Esin Perisi yüreğime, sözcükleri yaldızlı bir tanrıça gibi girdi; ve ordan Pythie gibi, hüzün çığlıkları atarak kaçtı. Ne var ki o uzaklaştıkça son vurguları da yumuşuyordu. Bir an saptı, ve bir tansıkta görür gibi, yüzünün tapılası eski çizgilerini yeniden gördüm.

Şairin yaşamı herkesin yaşamından ayrı değil. Tüm evrelerini tanıtmakta pek yarar yok. Ve şimdi:

Yeniden kuralım, dost, o yıkık şatoyu
Dünyanın üfleyip kumsala attığı
Flamand tablolar altında sedirimizi kuralım

DOYENNE SOKAĞI

Biz, birbirini kardeşçe seven dostlar, eski Rambouillet Otelinin olduğu yere çok yakın, Louvre des Medicis'nin köşesinde, Doyenné Sokağında ortak bir yer tutmuş, orda toplanıyorduk.

Dört kapılı, kapıları çift kanatlı, tavanı çakıllar, kum taşları, deniz kabuklarıyla süslü, şimdi hepsi tanınmış nice ressam dostların özenle onardığı yaşlı manastır salonu aşk dizelerimizle çınlıyor ve kıvançlı kahkahalar ya da Cydalise'lerin çılgın şarkıları izliyordu dizeleri.

Sakallı Rogier'imiz, merdivenin üstünde, üç kapı aynalığından birine, kendine benzettiği Neptune'ü resmederken, tatlı tatlı gülümserdi. Sonra, kanatlı kapılardan biri gürültüyle açılır; Théophile girerdi içeri. Altına hemen bir Onüçüncü Louis koltuğu sürerdik. Koca salona gerilmiş kumral Sarah'ın hamağında Birinci Cydalise, ya da Lorry, ya da Victorine tembel tembel sallanırken, Théophile dizelerini okurdu.

Bazan, içimizden biri kalkıp, pencerelerden, ağaçlarla şenlenmiş müze galerisinin karşıdaki heykelli duvarlarına bakar, yeni dizeler düşlerdi.

Tıpkı şu dizelerinizde sizin de söylediğiniz gibi:

Anımsar mısın Théo o yeşil mevsimleri
Alnı Louvre'un bir kanadına değen
O eski evlerde çabucak sararıp solan?

Ya da karşı pencereden bakıp komiserin karısının, sokak lambası üstünden oldukça sık gördüğümüz, ispanyol gözlerine söz atardık.

Ne hoş günlerdi! Danslı eğlenceler, yemekli toplantılar,

kıyafet baloları düzenler, eski güldürüleri sahnelerdik, o zamanlar adını yeni duyuran bayan Plessy bile bu güldürülerde oynamak nezaketini gösterirdi: -*Sodelet*'de Beatrice rolündeki oydu. Ve fukara Edouard'cığımız Arlequin rollerinin komiğiydi. (*)

Gençtik, hep neşeli, hep paralıydık... İşte yine hazin tellere dokundum: yerle bir oldu sarayımız. Geçen güz ben de çiğnedim kalıntılarını. Kubbesi onaltıncı yüzyılda ayin için toplanmış altı zavallı papazın üstüne yıkılan kiliseyi bilirsiniz, onun, gölgeleri tatlı tatlı ağaçların yeşili üstüne vuran örenlerine bile saygı gösterilmedi. Alandaki ağaçlar kesildiği gün oraya gidip Ronsard'ın *Budanmış Orman* şiirini okuyacağım:

Dinle oduncu beni, kolunu biraz indir:
O kesip attıkların yalnız odun değildir;
Görmüyor musun damla damla akan kanları?
Kabuklar altında orman perileri vardı.

Ve biliyorsunuz, şiir şöyle biter:

Biçim kaybolup gider, geride madde kalır!

O sıralarda, cebimin para gördüğü bir gün, enkazcılardan, salonun, dostlarımızın üstüne resimler yaptığı iki tahta kaplamasını satın aldım. Elimde Nanteuil'den iki kapı aynalığı; Vattier'inn imzalı *Walleau*'su; Corot'nun iki Provence *Manzaralar*'ı; Chatillon'un, uyuyan çıplak bir kadının kemerli kalçalarında Tevrat okuyan *Kızıl Keşiş*'i (**); Chasseriau'nun, köpekler gibi tasmalı iki kaplan tutan *Bacchante*'ları, Rogier'nin iki resmi, birinde, régence dönemine has solgun tafta entari giymiş Cydalise, -ne acı kehânet- ispanyol kılığında, ayaktaki Théophile'in karşısında gül koklayarak duruyor ve

(*) Büyük bulvar tiyatrosunun Napoli Postacısı rolündeki komik.
(**) Victor Hugo'daki tablo da aynı konuyu işler.

çinli gözleriyle gülümsüyordu. Giriş katında oturan, tepesinde sık sık dans ettiğimiz korkunç mal sahibi ona iki yıl acı çektirdikten sonra, bizleri emekli etti. Burjuvalar duvarında çıplak resimler olan böyle bir yeri kiralamazlar diye tüm resimlerin üstüne tutkallı kağıt çekmiş. -Pintiliğine şükrediyorum, ya yağlı boya yaptırsaydı!

Resimleri aşağı yukarı kurtardık diyebilirim. Yalnızca, Lorentz'in *Lerida Kuşatması*, Roussesau'nun yaptığı küçük *Manzaralar*'ı bulamadım, iki taneydi, kuşkusuz önceden kesip almışlar, Ama, Lorentz'in XV. inci Louis üniforması giymiş *Pudralı Mareşal*'i elimde. Renaissance yatağına, Medicis konsolu'na, iki büfeye(*), Riberia'ya(**), *Dört Eleman* halılarına gelince, uzun zaman önce birilerindeydi. Bir gün Balzac bana "Onca güzel şeyi nerde kaybettiniz?" dedi. Onun ünlü sözcüklerinden biriyle yanıtladım: "Yıkımlarda!"

II

Cydalise konusuna yeniden dönelim, ya da tek tümceyle yetinelim: Bizlerin Théo dediği, Théophile'in kristal bir sonesinde sonsuza dek billurlaşıp mumyalandı.

Théophile hep kendine babayiğit süsü verirdi, hiç göbeklenmedi, tanıdığımız günlerde nasılsa hâlâ öyle. Ama, giydiğimiz elbiseler düdük gibi, öyle dar ki bunları *Antinoüs* giyse, çağdaş kadın giysileri içindeki bir Venüs gibi, koskocaman görünürdü. O halleriyle görenler, Antinoüs'ü bayramlıklar giymiş pazar hamalı, Venüs'ü seyyar balıkçı sanırdı. Güçlü gövde yapısı yüzünden (bunu söyleyebiliriz, çünkü şu an kendisi Yunanistan'da) dostumuz, okuru genellikle kadınlar olan magazin basının azizliğine uğruyor. Tanıdığımız bir aydın da, hem en naciz ve hem en akıllı türün üstünlüğüne örnek olarak Théophile'i gösterdi.

(*) Kapılarında zamanın beyzi resimleriyle, üç kadınlı, üç satirli bu büfe çok şükür Alphonse Karr'ın elindeymiş.

(**) Saint Josephe'in Ölümü, Londra'dan, Gavarni'de.

Topluluğumuzun en saygın yüzüydü Théophile, ve sanıldığı gibi, hep, Cydalise'in çinli ayaklarına kapanıp kıvranmıyordu.

Anılarımda, şöyle bir eskiye uzanınca Théophile'i o ilk zayıf haliyle görüyorum... O zamanki halini bilmezsiniz. Bir gün yanına girdiğimde, yeşil, uzun bir yatakta uzanmış yatıyordu, Sylvie Bulvarı'nın gölgeli yolunda çoktanrılı aşklarını çok iyi betimlediğiniz o Théophile de Viau mahlasını nerdeyse hakedecek, ve aralarında iki yüz yıl zaman farkı bulunan bu iki şair Virgile'in Champs-Elysée'sinde nerdeyse vakitsiz tokalaşacaklar. Göçtü göçecekti Théo.

İşte olup bitenler:

Biz, birbirimizi önceden tanıyan, ortak sanat çevresinden birkaç dost, ağırbaşlı, ciddi insanların bile kabullendiği günün yaşam tarzını neşeyle sürdürüp gidiyorduk o günlerde. Derken Théophile yatağa düştü. Durumu kötü, öldü ölecek. Yeni tedavi yöntemleri üstüne bir şeyler öğrenmiştik, bunları Théophile'in babasına, annesine söyledik. Aileler genellikle kendi bildiklerini okur, hayret, sözümüzü dinlediler. Çocuklarını seven insanlardı. Doktora yol verdik, ve Théo'ya: "Haydi kalk artık... yemeği birlikte yiyeceğiz" dedik. İlk güçlük midesinden geldi, yediklerini sindiremiyordu. *İblis Robert* piyesinde de uyuyup kaldı, kendini iyi hissetmediğini söyledi.

Yeniden doktor çağırdık, uyuyan Théophile'e bakıp derin derin düşündü, ve uyandığında hastayı sağlık dolu görünce ailesine: "Arkadaşları belki de haklı" dedi.

O günden sonra gittikçe daha da düzeldi durumu. Sülük fasla kapandı, ve Théophile'in doktoru artık yalnız bizler olduk. Doğa şair yaratmıştı onu, bizlerin özeni ise hemen hemen ölümsüz kıldı. En çok, kızkardeşlerinin testi testi taşıdıkları, şekersiz frenküzümü suyu yarıyordu. Frenk üzümünün Bacchus'ü bazan bizi de çarpıyor, eşyalar hem kirlenmesin, hem de dikkatimizi dağıtmasın diye, şiirleri okurken, üstlerine çarşaflar örtüyorduk.

Théophile tümüyle iyileşince, artık yalnızca, akşam yemeklerinde biraz sulandırılmış şarap ve bir parmak şampanya içti.

SABA MELİKESİ

Gelelim bu konuya. Komiserin karısından umudumuzu kesmiştik, olup yumuşamıyordu. Bir de kocasını denedik, onun kadar yabani değildi, topluca yazdığımız uysal mektubumuzu, davetimizi olumlu yanıtladı. Hemen yakınımızda Tuileries Sarayı ve bakanlıklar bulunduğu için, karşımızdaki çıkmaz sokakta düğmeleri yaldızlı, mavi giysileriyle, ataşeler, genç Devlet danışmanları (*), yeni yetme sayıştay denetmenleri oturuyor ve sayıları gittikçe artıyordu. Toplu akşam yemeklerimize kimsenin bir şey dediği yoktu. Ama yemekten sonra, danslardaki gürültü patırtı yüzünden o eski evlerde uyumak imkansızdı, bu yüzden danslı toplantılarımıza, çıkmaz sokağın seçkin kiracılarını da çağırıyorduk. Yukarda saydığım işyarlardan oluşan hayli zengin bir koleksiyonumuz vardı. Erkekler kadınsız katılamazdı, kadınlar öyle uygun görüyorlarsa baloya başı kukletalı ya da yüzü maskeli de gelebilirlerdi. Gürültülü ezgileri salondan merdivenlere, merdivenlerden sokağa dört nal inen, ve kilise örenlerinin gölgesine sığınmış bir meyhanenin bulunduğu küçük alana dek uzanan orkestranın tek kurbanları, bu gümbürtü içinde uyumak zorundaki ev sahipleri ve kapıcılardı. Onsekizinci yüzyılda, bir kaza sonucu -ki o sıralar, bir an, Dubois kardinalinin tertibi sanılmıştı- altı bahtsız din adamının üstüne çöken, büyük italyan yapımı kubbenin ay ışığı altındaki kalıntıları tapılası bir güzellikle geceye büyülü bir anlam katardı.

Gelelim Saba Melikesi'ne. Yirmi Yıl adlı piyesinizde şu altı dize var:

(*) Birinin adı Van Bael'di, sevimli bir delikanlı, ama ismi şatomuza yıkım taşıdı.

Nerden geliyor Gérard bu tumturaklı hava?
Opéra-Comique'in gözleri miydi dışarda
Parlayan? Kim bilir, belki Saba Melikesi
Çırpınıp kollarınızda iki kıştan beri
Sonunda Chimère gibi ellerinizden kaçtı?
Yanıtlıyordu Gérard: "Kadınlar buruk, acı!"

Orada da geçer adı. Açıklamamı istiyor, gerçekte kimdir bu Saba Melikesi diyorsunuz. Solgun bir düzyazının gücü yeterse açıklamaya çalışayım. Evet, niçin Saba Melikesi dostum? Onun güzel göğsü üstünde yapılmış altın kupaya şimdi absinthe aktaralım mı dersin?

Yeni Ecclestiase'ın aynı sabah kraliçesine söz yönelttiği *İlahilerin İlahisi*'ndeki dizeleri bilmem anımsar mısınız: İşte Saba Melikesi şiirde de geçen aynı kraliçedir. O sıralar aklımdan hiç çıkmıyordu. Hermetiate'lar kızının pırıltılı hayali gözlerimin önüne geliyor, Touraine'den alıp, allı dallı diba kumaşlarıyla henüz kaplatmadığım yatağın yüksek sütunları altında uykularım kaçıyor, Birinci François tarzı salamandra sobaların alevli sıcaklığı, atak sevdaların oynaştığı kornişlerin üstünden yüzüme vuruyordu. Sabah güneşi o gün, al al görkemle parlıyor, Süleyman'ın, kendisine doğru ilerlerken hayran gözlerle baktığı Saba Melikesi gibi, ışıklar saçıyordu. Bilge Süleyman'ın çözemediği ebedi bilmeceyi bana da sorarken, doğulu yüzünün görkemini yalnızca, aşktan çok kurnazlıkla parlayan o tatlı gözleri yumuşatıyordu. - Güzeldi, çok güzeldi! ama yine de, hayali günlerce gözlerimin önünden gitmeyen bir başka sabah kraliçesi kadar güzel değildi.

Benim ülküsel ve tanrısal düşümü gerçekleştiren tek kraliçe söz ettiğim bu son kraliçedir. Ölümsüz Belkıs gibi, efsanevi çavuşkuşunun verdiği armağana o da sahipti. Şarkılarını duyunca susuyordu kuşlar, -ve kuşkusuz bu havaları dinleyerek peşinden gidiyorlardı.

Sorun Opera'nın oynanmasını sağlamaktı. Başarı ancak,

utkusunu ve ününü kanıtlamış Meyerbeer'le gerçekleşebilirdi. Yazdığım ucuz şiiri ona okutmak için girişimde bulundum. Çifte aşkımın her iki yarılarını bir alev çizgisinde birleştirmiştim. Bizim Louvre'umuz olan sarayımızdaki törenlerin ve o görkemli gecelerin birinde karşılaştığımız zaman dostum, işte bu yüzden dalgındım, hep bu sorun vardı kafamda. Dumas, sabah yedide Meyerbeer'in bizi beklediğini söylemişti.

AĞLAYAN BİR KADIN

Balo'da hep bunu düşünüyordum. Bir kadın, kim olduğunu kuşkusuz anımsarsınız, salonun bir köşesinde sıcak gözyaşları dökerek ağlıyor, benim gibi, dans etmek istemiyordu. Ağlayan güzel daha fazla dayanamadı, birden kolumu tutup: "Götürün beni, burada kalamam" dedi.

Koluma girdi, çıktık. Alanda araba yoktu. "Biraz sakinleş, gözlerini sil, baloya dönelim" dedim. Kabul etmedi, alanda dolaşmaya razı oldu yalnız.

Kapılardan birini açtım, ay ışığında, ıhlamurların altında uzun süre sohbet ettik. Üzüntülerini uzun uzun anlattı.

Baloya birlikte geldikleri adam bir başka kadına takılmış, tartışmışlar, adama, "ya tek başıma çeker gider, ya da birinden beni eve bırakmasını isterim" demiş, öteki "canın ne isterse onu yap" şeklinde yanıtlamış. İşte bu yüzden iç çekip ağlıyordu.

Az sonra gün ışıdı. Patırtı asıl şimdi başlıyordu. Dansla zaten başları hoş olmayan üç dört tarih resamı küçük meyhaneyi açtırmış, avaz avaz *Bir zamanlar bir işçi varmış*, ya da *Flandre'dan dönen adam* gibi, Saguet Ana'nın evindeki neşeli toplantılardan kalma şarkılar söylüyorlardı.- Küçük kapıyı açık bulan birkaç maskeli girip huzurumuzu bozdu, biri yemeği Madrit'te- Boulogne Ormanındaki, zaman zaman gittiğimiz Madrid lokantasında- yiyelim dedi, ötekiler onayladı, bizi de sürüklediler. İkisi, Egmont ve Bonvoir, üçüncüsü Muhafız Birliğinin sıradan ressamı Giraud, üç muhafız eşliğinde yayan düştük yollara.

Fransız muhafızlarının bir grup maskeli yaygaracıyı nezarethaneye götürdükleri, yüzyıl önceki bir sahnenin hayaletini andıran bu beklenmedik görüntüye Tuileries patikaları bir anlam veremiyordu. Aramızda, salon süsüyle görevli iki güzel tütüncü kız da vardı, biri önce bize uğrayalım, kocamdan izin alayım demez mi!

Sokaklara dalıp evine yollandık. Kapıyı çaldı, kocası göründü üst pencerede. Bağırdı adama: "Bu baylarla yemek yiyeceğim." Sinirlendi kocası: "Cehenneme kadar yolun var, bu saatte bunun için mi uyandırdın beni!"

Üzüldü küçük hanım, cayar gibi oldu. Senaryo üstünde çalışmam gerektiğini söyleyerek ben de Rogier'ye veda ettim. Diretti: "Nasıl, gelmiyor musun bizimle? Kim eşlik edecek bu hanıma... evine sen bırakacaktın, sana güveniyordu". Yanıtladım: "Yedide Meyerbeer'le buluşacağım, anlıyor musun?"

Rogier kahkahalarla gülmeye başladı. Bir koluna Cydalise girmişti; öteki kolunu da alaycı bir tavırla beni selamlayan diğer güzel hanıma uzattı. En azından onu gözyaşlarından kurtarıp gülümsemesini sağlamıştım.

Kurbanı karanlıkta bıraktım... her zamanki gibi.

PRİMAVERA

O zamanlar Malherbe'in deyimiyle, şiirde Ronsarlaşıyordum. Biz gençler o sıralarda, onsekizinci yüzyılın hantallığıyla güçsüzleşmiş, ateşli yenilikçilerin hoyratlığıyla allak bullak olmuş eski fransız şiir biçimine karşı kayıtsızdık; yine de, ulusal yazının, buluş ve genel biçime değgin hakkını da yememek gerekiyordu(...)

"Hadi yeter, şu ilk dizeleri, şu juvenilia'ları gösterin artık" diyeceksiniz bana. Du Bellay'ın "Duyur bana sonet'lerin sesini" dediği gibi.

Başlayalım! Bu eski şairlerin titiz bir biçimde incelenmesi gerektiğinden yanaydım, ama inanın, onları öykünmeye kalkmadım hiç, ne var ki; biçimleri, istemesem de, zamanın

bir çok şairi gibi, beni de etkiliyordu.

Ronsard'ın odelette'leri ya da küçük ode'larını kendime örnek aldım. Ronsard'ın Anacreon'dan, Bion'dan, hatta bir ölçüde Horace'dan aktardığı klasik biçimlerdi bunların biçimleri de. Yoğunlaşmış yapısıyla odelette'ler, Ronsard'ın, mutlu bir öngörüyle Petrarque'dan esinlendiği sonnet'ler kadar değerliydi ve onların sürdürülmesi gerekiyordu. Elegie'lerinde ise Ovide'i izledi. Ne var ki, genellikle, latin olmaktan çok yunan sanatının peşinden gitti: onun okulunu Malherbe'in okulundan ayıran fark işte budur.

Bir noktaya dikkatinizi çekmek isterim, odelette'ler şarkı halinde söyleniyor, halk arasında yaygınlaşıyordu, (...) *Gülünç Roman*'daki şu tümce bunun tanığıdır: "Hizmetçinin sesini duyduk, sarmısak kokan ağzıyla, yaşlı Ronsard'ın bir ode'unu şakıyordu:

"Gidelim seslerimiz
Ve fildişi lavtalarımızla
Ruhları hayran kılmaya!"

Eski ode'ların yenilenmiş şekilleriydi bunlar, eskiler de şarkılarla söyleniyordu zaten. Ben, ilk ode'ları, bunun ayrımında olmadan yazmıştım, bu yüzden lirik değiller. Son yazdığım, "Nerde sevdiğimiz kızlar" şiiri, istemesem de, şarkı biçiminde geldi bana: dizelerle birlikte ezgiyi de yakaladım, notaya aldırmam gerekti, ezgiler sözlere çok uygun bulundu. Bir yunan ezgisinden kaynaklanıyormuş(...)

Eminim, biraz nota bilgisi varsa, her şair kendi şiirlerini kolayca besteler. Pierre Dupont'dan önce, bu konuda başarılı tek kişi Rousseau'ydu.(...)

Richard Wagner'in girişimlerine değgin, son olarak S... ile tartışmıştım. Şairi *güfteci* haline getiren günümüz müziğini onaylamıyordu ama, *Lohengrin* yazarının, müziği de şiirin ritmi buyruğuna sokan yeniliğinin, bu sanatı, müziği ilkelleştirmesinden korkuyordu. Ama her sanat öz kaynakların-

dan güç alarak günden güne daha bir yenilenmiyor mu? Çöküş varsa, bu çöküşten niçin korkmalı? Gelişim varsa, tehlike neresinde bunun?

Yunanlıların ondört şiir biçimi vardı, ve bunların hepsi de şarkıların ya da türkülerin ondört şiirsel ritmi üstüne kurulmuştu. Araplar da onlardan esinlenmişler, şiirlerinde, aynı sayıda, ondört biçim var. Bu ilkel tınılardan gerek orkestralar, gerek operalar için sonsuz bileşimler ortaya çıkıyor. Yunan ve roma trajedileri kuşkusuz bizimkiler kadar, şimdikiler kadar ileri olmayan operalardı. Orta Çağ'ın dinsel oyunları operaydılar. İkili, üçlü sesler bile vardı. Koro toplu söylenir diyeceksiniz, tamam. Biçimi yetkinleştiren maddi gelişimlerden birini, görkem ve duygulardan özveride bulunarak gerçekleştirmedik mi? Diyelim bir italyan besteci, Napoli ve Venedik sokaklarında söylenip duran bir halk havasını bestelemiş olsa, bu besteyi bir ikili, bir üçlü ya da bir koronun temel ezgisi haline getirmiş, orkestraya uyarlamış, tamamlamış, ve zaten mevcut bir diğer ezgiyle de beslemiş olsa, yaptığı nedir? Yeni bir buluş mudur? Şairden daha mı yaratıcı, değil elbette. Yaptığı bir bestedir, yani müzik kurallarına uygun, içine kendi özel üslubu ya da zevkini kattığı bir düzenleme. Ne güzel bir düzenleme, adama aşkolsun denilir, o kadar.

Bu konuyu fazla uzatmayalım(...).

Şiirden geçmeyen bir kimsenin iyi bir düzyazar olması güçtür, ama bu, her şair iyi bir düzyazar olur demek değildir. İki değer arasındaki köklü farkı bilmem nasıl açıklasam? Aynı yazarın her iki ustalığa birden sahip olması ender görülür: En azından biri diğerine ağır basar. Şiirimiz niçin alman şiiri kadar tanınmıyor? Sanırım, şu iki türü, kökende adlarını yitirmelerine rağmen genel bölünümlerini sürdürmüş olan yiğitlik edebiyatıyla aşk ve çapkınlık edebiyatını birbirinden iyi ayırmak gerekir. Şu sıra, büyük giderler yaparak derlenmiş ve yayınlanmış bir ulusal şarkılar güldestesinden söz ediliyor. Bu güldesteden yararlanarak dilin ilkel

dehasına uygun eski ritimleri inceleyebiliriz kuşkusuz ve belki de, klasik reforma borçlu olduğumuz o güzel ama tekdüzen duıakları yumuşatma ve çeşitlendirme yollarını ordan yakalayabiliriz. Zengin uyakta incelik, çekicilik var elbette, ama çoğu kez şairi aynı şeyleri yinelemek zorunda bırakıyor. Şiir anlatımına sıkıcı, ağır bir hava veriyor, şiirin halk yığınlarına inmesini büyük ölçüde engelliyor.

İKİNCİ ŞATO

Bütün bu anlattıklarım benim birinci şatomdu, camı çerçevesi, çifti çubuğu, gerçek dekorlarıyla kurulmuş bir İspanyol şatosuydu... Hem şiirsel hem lirik öyküsüne geçmeden önce, biraz geriye dönüp Meyerbeer'in Dumas aracılığıyla verdiği buluşmaya gelelim yeniden, o buluşma yüzünden bir diğer buluşmaya katılamamıştım . Gençlik ateşiyle, çok karmaşık bir opera yazmıştım, ve görünüşe bakılırsa Meyerbeer de beğenmişti. Umut ve sevinçle ayrıldım yanından. Ancak, elinde, Dumas'nın verdiği bir başka opera, *Korsikalı Kardeşler* vardı, benimki çok ilerde sahneye konabilirdi. Tam yeni bir perde daha yazdığım sıra, birden öğreniyorum ki, büyük şair Dumas'yla büyük besteci arasındaki anlaşma, bilmem neden, bozulmuş. Dumas Akdeniz yolculuğuna çıkıyor, Meyerbeer ise çoktan Almanya yolunu tutmuş. Böylece benim zavallı *Saba Melikesi* herkes tarafında terkedilip, o günden sonra da *Ramazan Geceleri*'nin bir bölümünü oluşturan basit bir doğu öyküsü halini aldı.

Böylece şiir düzyazıya dönüştü, ikinci tiyatro şatom yıkıldı, umutlar üçüncüsüne kaldı. Sahne zevki ve lirik zevk bir kez uyanmıştı içimde. Düzyazı biçiminde bir operakomik yazdım, tek sahneydi, sonradan başka sahneler ekleyecektim. İlk yazdığım şeklini, yazılarımı kurcalayıp buldum, bakıyorum da, verdiğim müzisyenlerin hiçbirinde, hiçbir ilgi uyandırmamış. Şimdi benim için yalnız küçük bir yazınsal anı.

ÜÇÜNÇÜ ŞATO

Şatolar... İskambillerin şatosu, savruk günlerin şatosu, İspanyol Şatosu; her şairin geçeceği ilk istasyonlar. Charles Nodier'nin anlattığı o ünlü kral gibi, gezgin yaşantımız boyunca uğramamız gereken böyle en az yedi şato var. - Gençlik çağlarımızda, düşlediğimiz, camları akşamın görkemli ışığını yansıtırken, tek açık penceresinde uzun saçlı bir güzelin bize aşkla gülümsediği, tuğladan ve taştan yapılmış o ünlü ve gerçek şatoya çok az şair girebilir.

Bir kez de iblisin şatosundan geçtim. Cydalise'im, benim Cydalise'im, kayboldu, sonsuza dek kayboldu!.. Bir kuzey ülkesinde sona eren, ve nice ötekilere benzeyen uzun bir öykü! Burada ancak, ateş ve uykusuzluk içinde yazılmış sonraki dizeleri tanık gösterebilirim. Umutsuzlukla başlar ve yazgıya boyun eğerek biter.

Derken, o ilk gençliğin temiz havası yeniden eser ve, sevdiğim odelette biçiminde, bir opera orkestrasının oynak ve değişken ritimleriyle, bazı şiirler yeniden çiçeklenip açar."

Nerval'in şiirine değgin diğer yazılarından da bazı alıntılar yapalım:

Aptalların Prensinden:

"Büyük acılarda, büyük hüzünlerde, büyük mutsuzluklarda çoğu zaman şiirsel sözler kendi içimizde uğuldar ve sürekli, aşırı uyarılmış ve sıkıntılı düşüncemize eşlik eder".

Tarih Açısından Sanat ve Şiir makalesinden:

"Tanrı ıraların, gelenek, göreneklerin, insan tutkularının en canlı sezgisini şiirsel ruha iletti, ve bu şiirsel ruhu, ıralar, gelenekler ve insansal tutkuların özden güçleri, gereksinimleri ve sempatileriyle eğitti (...) İnandırıcı ve öğretici sözü; filozofun, ahlakçının, siyasacının kuru düşüncelerini çekici renklerle donatan şiiri; insanları maddi yararların çirkef çukurundan çekip çıkaran ve insan ruhlarını Hermes'in altın

değneği gibi gövde dışına yönelten coşkuyu Tanrı şiirsel ruha verdi. Bilimi ve geçmişin kutsallığını verdi o ruhlara ve geçmişin kutsallığı aracılığıyla da geleceğin kutsal yaşamını serdi önlerine, yoğun karanlıklar ve yıkıntılar arasında, büyük gelişim zembereğinin en eski yaylarını ve gelişimi gelecekte de sürdürecek yeni yayların kaynaşım noktasını buldurdu onlara."

Faust'a yazdığı Önsöz'den:

"İnsan zekasını etkileyen hiçbir şey yok olmuyor, ve sonsuzluk; ruhun gözüyle görülebilen bir tür evrensel tarihi, bir bakışta bütün bir geleceği ve geçmişi gören Varlığın bir gün katılmamızı sağlayacak o göksel eşzamanlığını (syncronisme divin) saklıyor bağrında".

Ejderha Kızlar'daki (Les Chimères) ünlü sonnetleriyle ilgili Alexandre Dumas'ya yazdığı mektup'tan:

"Beni bu darmadağınık ruh haline kim attı? Bir kez kendi yaşam öykümü yazdığıma iyice inanınca, tüm rüyalarımı, coşkularımı, heyecanlarımı yorumlamaya başladım, yazgımın gecesinde beni yapayalnız bırakıp giden kaçak bir *yıldız* için o aşka yanıp yakındım, ağladım, uykuma giren boş hayallerle ürperdim, kıvrandım. Sonra kutsal bir ışık parladı cehennemimde, dört yandan canavarlarla kuşatılmıştım ve boş yere savaşıyordum onlarla. Ariane'ın ipini o zaman buldum ve tüm görüntülerim kutsallaştılar. "Cehenneme nasıl indiğimi" birkaç gün yazacağım, okuduğunuzda göreceksiniz, akıldane olmasa da akıldan tümüyle yoksun değildi.

Almanların deyimiyle, bu *doğa-üstü* (super-naturaliste) düş halinde yazılmış sonnet'lerimden birini[1] madem sevdiniz, ötekileri de okumaya katlanın, kitabın son kısmında yer alacaklar: Hegel'in metafiziğinden, Swedenbourg'un *Usumuzdan Çıkmayanlar* adlı yapıtında yazdıklarından daha karanlık değiller, ama böyle bir şey mümkün olup açıklandıklarında da tüm güzelliklerini yitirirlerdi. Sık sık söylenen o

sözü, lütfedin, bir kez de ben söyleyeyim: en son deliliğim de kendimi şair sanmam olacak: beni iyileştirmek de eleştirmenlerin işi."

Şairin, dostu Arsène Houssay'e yazdığı mektupta da belirttiği gibi, Nerval şiiri üç dönem izler.

Birinci Dönem

"Birinci Dönem", Esin Perisi Muse'ün yüreğine sözcükleri yaldızlı bir tanrıça gibi girdiği, "Ronsard'laştığı" dönemdir. Onaltıncı yüzyıl Pléiade şairlerinin, okulun önderi Ronsard'ın eski yunan ve roma şiirinden aktardıkları "ode"lar, "odelette"ler. Bu şiirlerinde, sözcükler aslında hiç de yaldızlı değil, yumuşak, özden. İlk gençlik coşkuları zaten her zaman güzeldir, duygular dizginlerini salar. Şairin en kuyumcu, en deneyimli, en bilgili döneminde yazdıkları ise düşündürücüdür ama çoğu zaman ateşten, sıcaklıktan yoksundur.

Birinci Dönemi anlatırken Nerval "Esin Perisi yüreğime, sözcükleri yaıldızlı bir tanrıça göibi girdi ve oradan, Pythie gibi hüzün çığlıkları atarak kaçtı. Ne var ki o uzaklaştıkça vurguları da yumuşuyordu" diyor ve ilk aşkların yürek ağrılarını dile getiriyor. Şair kalbi bir an acıya aşılanır gibi ve deneyimli. Bundan böyle şiirleri, daha yumuşak bir tonla, daha gerçek ve karşılıklı aşkları söyleyecek.

İkinci Dönem

İşte ikinci dönem şiirleri bu duygudan kaynaklanıyor, bir tür çapkın şarkılar. Dizeler ezgileriyle birlikte geliyor Nerval'e, koşup notaya aldırıyor. Zaten kendini, operaya, operette'e kaptırmış. Daha sakin, opera için *Piquillo*'yu yazıyor dizelerle, Brüksel'de oynanacak, ve Jenny Colon'un oldukça ağırlıklı bir rolü var. Ardından *Caligula*'nın dizeleri. Alman şarkılarından uyarlamalar. Sonra yine opera için *Montenegrine*'ler.

Karşımızda besteciye kafa tutup, şairi, söz yazarını savu-

nan bir Nerval var: "Bestecinin yaptığı nedir, yeni bir buluş mu? Şairden daha mı yaratıcı, değil elbette." Rousseau gibi, Pierre Dupont gibi nota öğrenseler, şairlerin en iyi operalar düzenleyeceğini savunur. Tarihten örnekler verir. Bu ikinci döneme, ezginin, operanın, tiyatronun buyruğunda koşuk diyebiliriz.

Üçüncü Dönem

Arsène Houssaye'e yazdığı mektupta üçüncü dönemini şöyle tanımlar: "Bir an saptı Esin Perisi, ve bir tansıkta görür gibi, yüzünün tapılası eski çizgilerini yeniden gördüm". Ve yazı daha sonra şu tümcelerle biter: "Cydalise'im, benim sevgilim kayboldu, sonsuza dek kayboldu (...)" Umutsuzlukla başlar, yazgıya boyun eğerek biter bu dönem, beş sonnet'den oluşan *"Zeytinliklerdeki İsa"* ve bağımsız iki sonnet: *"Delfica"*, ve *"Yaldızlı Dizeler"* gelir ardından.

Bu yazı, şiirlerle birlikte ve "Tatlı Aylaklık" adıyla önce, 1852'de *Artiste*'de yayınlanır, sonra yeni yılın ocak ayında Küçük *Aylaklık Şatoları* adıyla kitaplaşır.

Nerval ve Romantizm

Onaltıncı Yüzyıl *Pléiade Okulu*, Ronsard ve J. du Bellay'nin önderliğinde, şiirde devrim yapmış, Antik Çağ yunan ve roma şiirini biçim ve özüyle fransız şiirine sokmuştu. Bu sanat görüşü *"Klasizm"* adı altında onsekizinci yüzyıl sonuna dek sürdü. Şairler şiirin kaynağını eski yunan ve roma uygarlığında arıyor, yapıtlarını antik çağın komedya, trajedya, epitr, satir, fabl gibi şiir biçimleriyle yazıyorlardı. Dil tumturaklıydı ve yüce kavramları işliyordu. Dizeye yunan ölçüleri egemendi. Biçim çabası başta geliyordu. Şairlerin başlıca tema'sı *yaşama övgü* idi, ama bu övülen yaşam, sokaktaki adamın değil, soylunun, derebeyinin, eski yunan ve roma tanrılarının, tanrıçalarının, yarıtanrıların, soylular içinden çıkan yiğitlerin yaşamıydı. Yüzyıla soylular egemendi ve şiir de soyluların beğenisine yönelmişti.

Fransız Devrimiyle birlikte "aristocratie" devrildi, ondokuzuncu yüzyıla kentsoylular (burjuvazi) egemenliğini koydu. Toplumsal değişimlere paralel olarak şiirdeki sanat akımı da değişti, Almanya'dà başlayan *Romantizm*, Mme Stael'in de katkılarıyla Fransa'ya girdi. *Lamartine* ve *Victor Hugo* romantizmin Fransada kurucuları ve iki büyük ismi, *Alfred'de Musset* ve *Alfred de Vigny* yeni akımın verimli çocukları oldular.

Gérard de Nerval de romantizm içinde yerini aldı. "Onaltıncı Yüzyıl Şiiri" adlı yazısında "Pléiade Okulu'nu, dolayısıyla "Klasizm"i şöyle eleştirir: "Şiiri öyle bir yere getirdiler ki içinde yalnız mitolojinin tanrıları değil, *tüm tanrılar cirit atıyor. Sonuç şu oldu; Du Bellay usta sözcüklerle yabancıları fethetmeyi önerirken o yabancılar gelip surlarımıza dayandı. Yavaş yavaş, usul usul bizleri, ulusal özelliklerimizle, dilimizle utandırdılar, karşımıza Yunan ve Romayı dikip, onları yüceleştirdiler. Öyle bir hale geldik ki, artık krallarımız ve kahramanlarımızı bile temsillerde roma elbiseleriyle sahneledik, anıtlarımızın altına latince yazılar yazdık. Klasik yunan ve roma yazını bizim geleneksöreneklerimiz ve ulusal niteliğimizle uzlaşmadığı için, saydığım gülünç tersliklerden başka, yazınımız da istenilen derecede yaygınlaşıp ün kazanamadı.*

Nerval'in de içinde yer aldığı Romantizm akımı başlayınca fransız yazınının içeriği ve dili değişir. Artık yalnız soyluların yaşam öyküleri değil, her şey şiirin konusu haline gelir. Tumturaklı, klasik şiir dilinin yerini, gelişigüzel bir sesle yazılmış, kişisel duyguları, kentsoylunun duygularını yansıtan diri ve canlı bir halk dili alır. Soylu kahramanlar sürülür, şiirde bireyin imgelemi, düşgücü ve duyarlığı, "Ben'in kendinden geçişi ve kişisel lirizm egemen olur. Ozanlar biçime değil, öze ağırlık verirler. Yunan ölçüsünün yerini oniki heceden oluşan, ulusal fransız ölçüsü, alexandrin'ler alır. Zengin uyaklar gözden düşer. Romantik şiirin lirizminde doğa ve insan kaynaşır. Sanat özgürleşir, tiyatro klasik trajedinin kurallarını bir yana atar. Tekdüze kuralcılığın yerini düzgün

anlatım alır. Şiir insanın duygularını olduğu kadar, yoksulluğunu ve toplumsal sorunlarını da kendine dert edinir, ancak, burjuvazinin şiiri olduğu için işçi sorunlarına işçi sınıfı açısından eğilmez.

Nerval'in Birinci Dönem ve İkinci Dönem şiirlerini okuduğumuzda romantizmin ilkelerini benimsediğini görürüz. Konuşur gibi, sade bir dille yazılırlar. Sıradan olayları ve sıradan insanın duygularını dile getirir, *"Büyük Anne"* de ninesinin ölümünü, cenaze törenini, *"Teyze Kızı"*nda, teyzesinin kızıyla kır gezilerini, onun elbisesini, eşikten kokusu gelen nar gibi kızaran hindiyle akşam yemeğini, *"Mola"*da bir araba yolculuğunu, *"Luxembourg Yolu"*nda, şarkılar mırıldanarak geçen ve ona kaçamak, çapkın gözlerle bakan, göğüsleri henüz kabarmış, ergenlik dönemindeki küçük kızı, *"Serenat"*da hasta bir kızla başındaki anneyi anlatır. Aile yuvasının sıcaklığını ve küçük mutlulukları yaşatır bize. Aynı şekilde, doğayı da, karmaşık benzetmelere, sözcük oyunlarına kaçmaksızın, görüldüğü biçimiyle ve yumuşak sözcüklerle betimler.

Kentsoylular, Burjuvazi, gerek evliliklerle, gerek ünvanları parayla satın alıp aristocratie'yle kaynaşınca şiirde de geriye dönüş başlar, hatta bu geriye dönüşün öncülüğünü, Nerval'in arkadaşı, Théophile Gautier yapar. Leconte de Lisle, Théodore de Banville ve Jose-Maria de Heredia gibi şairlerin de yer aldığı *Parnasse Okul*'u kişisel lirizme ve kişiselliğe paydos", "Biçim ve teknik zorunlu" sloganlarıyla ortaya çıkar. Bazı şairler eski *Klasik Akım*'a, *Pléiade Okulu*'na yeniden ilgi duymaya ve şiirin kaynağını geçmişte, yunan ve roma tanrılarında aramaya başlarlar. Nerval'in şiirlerinde de geçmişe özlem görülür, ancak onun özlediği geçmiş, ulusal kökenidir, yunan ya da roman uygarlığı değil. Eski şatolar, şövalyeler, eski krallar ve kraliçeler, onikinci ve onüçüncü yüzyılın Fransa'sı şiirlerine girer. Eski zamana hep çağından, güncel uzanır, sonra gerçek yaşamla anılar yer değiştirir, bellek zamandan kurtulur, bireysel geçmiş insanlık geçmişiyle kaynaşır.

Nerval ve Sembolizm

Büyük şairler, büyük sanatçılar belli bir akımın çemberinde tutsak kalamazlar, dışarı taşıp geleceğin başka akımlarına, daha ileri bir şiire öncülük ederler. Fransa'da "Sembolizm" önce Nerval'le filizlenmeye başlar.

Parnasse öyle köklü bir akım değil, Romantizm hâlâ egemen. Ama en büyük lideri Hugo sürgünde. Paris şairleri önderden yoksun, durgunluk içindeler. Sainte-Beuve Baudelaire'e başvurur, "şairleri senin önderliğinde derleyip toparlayalım" der. Baudelaire kestirip atar: "Böyle şeyler yapamam, hem kendini yönetmekten aciz insanlardan tiksinirim ben!"

Eleştirmen Sainte-Beuve Nerval'e karşı hep kayıtsızdır. Çünkü, bu büyük sanatçı, zaman zaman umutsuzluğa düşse de, kendi gücüne, yeteneğine inanmış, eteğinde dolaşmamış çağdaş ünlülerin. Sainte-Beuve, Baudelaire'in kapısını çalıyor. Oysa Baudelaire'i doğuran biraz da Nerval'dir. *"Kötülük Çiçekleri"*nin adı bile Nerval'den kaynaklanır. *Aurélia*'nın girişinde şu tümceleri okuruz: *"Vurdumduymazlık içinde günümü gün etmeye baktım, dünyayı dolaştım, çılgınca yeni hazlar, yeni tutkular peşinde koştum; en çok uzak halkların acayip giysilerini ve acayip gelenek, göreneklerini seviyordum, böylece iyi'yi ve kötü'yü yaratan koşulların yerini değiştiriyordum"*. Baudelaire, *"Kötülük Çiçekleri"* hakkında kamu davası açılınca savunmasını Nerval'in bu sözleri üzerine oturtacak, *"İyilik"*i *"Kötülük"*'ten kalkarak yansıttığını ileri sürecek. Bu da bize Baudelaire'in çok önceden Nerval şiirine duyduğu sevgiyi gösteriyor.

Sembolizmin en iyi tanımlamalarından birini yapan Rodenbach şunları söyler: "Sembolik şiir düştür, rüyadır, ayrıntılardır, bulutlarla yolculuk eden sanattır. Sembolizmde gerçek yalnızca bir kalkış noktası, amaç, hedef ise yansımaları sunmaktır. Tıpkı şairin önündeki ince, beyaz kağıt gibi, ince ve beyaz bir madde, kesin olarak mevcut bir nesne. Ama o kesinlik, yüksekteki uçurumlara, boşluklara, mağaralara sıçramamıza yarar". Nerval'in şiirlerinde ve düzyazılarında da kalkış noktası rüyalar ve düşlerdir.

Sembolizmin ünlü, bir diğer tanımı daha var, Baudelaire'in *İletişimler* şiirindeki şu dizeler:

Bir tapınaktır Doğa, direklerinden akan
Anlaşılması güç, karışık sesler duyulur
Ve kişi, tanıdık gözleriyle ona bakan
Simge ormanlarından geçip yola koyulur.

Aydınlık gibi geniş, ve gece gibi kara
O derin birlik içinde, sesler, kokular, renk
Uzaktan uzağa karışan yankılara denk
Birbirlerini işte böyle yanıtlamakta.

Necip Fazıl'dan tutun da Tanpınar, Tarancı, Dranas, Orhan Veli, Oktay Rıfat ve Melih Cevdet'in şiirlerini doldurup, günümüze dek süren, renkler, kokular, sesler, uyumlar, sayılar, sembolist şiirin bu kavram ve süsleri aslında Baudelaire'den değil, Nerval'den geliyor. Birkaç örnek verelim Nerval'den:

Luxembourg Yolunda şiirinden:

Ne fayda, -gençliğim uçtu...
Elveda tatlı ışığa,-
Kokuya, genç kıza, uyum'a...
Mutluluk geçiyordu. -kaçtı!

Aurelia'dan:

"Bana göre sayıların genel sıralamasına bir hata karışmıştı ve insanlığın başına gelen tüm yıkımlar, kötülükler bundan kaynaklanıyordu.."

Örnekleri çoğaltmaya gerek yok. Zaten, övgülerinde hayli cimri olan büyük Baudelaire, çağdaş araştırman ve eleştirmenler'in, edebiyat kâtiplerinin ebleh gözlerle baktığı, hatta hiç görmediği Nerval dehasını görüp, ondan "üstün bir görüş", "çağımızın Pisagoru" şeklinde söz eder. Bazı şiirlerin-

de Nerval'in etkisi açıkça görülür, *"Önceki Yaşam"*da Nerval'in *"Fantazi"*sinden esinlenir. *"Yolculuğa Çağrı"*da Nerval'in *Sylvie* öyküsündeki *"Cythère'e Bir Yolculuk"*un varlığı duyumsanır.

Nerval, yalnız Baudelaire'i değil, Verlaine, Rimbaud ve Mallarmé'yi de etkiledi. Mallarmé'nin sık sık yinelediği *"utku"* ve *"ülkü"* kavramlarını şiirde daha önce Nerval işledi.

Rimbaud'da Nerval izleri

Rimbaud şiir üstüne yazılar yazmadı, bu konudaki düşüncelerini yalnızca öğretmeni Izambard'a ve şair Paul Demaney'e yazdığı, toplam üç mektuptan öğreniyoruz. Bu mektuplarda da Nerval'den hiç söz etmiyor. Oysa Aurélia'yı okuduğumuzda, Rimbaud'nun Şafak şiirini bulabiliyoruz. Aurélia'dan izleyelim:

"Hep yolumu şaşırdım uzun koridorlarda, ve ana galerilerin birinden geçerken acayip bir görünümle çarpıldım. Akla hayale sığmaz koca bir varlık -erkek mi, kadın mı bilemiyorum- boşluğun üstünde korkunç uçuyor, yoğun bulutlar arasında sanki çırpınıyordu. Gücü tükendi sonunda, soluk, soluğa kaldı, kanatlarını çatılar ve trabzanlar boyunca salıp karanlık avlunun ortasına yığıldı."

Şimdi de Rimbaud'nun *Şafak* şiirindeki bitiş dizelerini okuyalım:

"Kaçıyordu tanrıça çankuleleri ve kiliseler arasından; ve koşup mermer rıhtımlarda dilenci gibi kovalıyordum onu. Bir defne ağacına yakın, yolun yukarısından, sardım onu yığılmış kanatlarıyla, ve duydum biraz olsun o sonsuz bedenini,

Çocuk ve şafak ağacın eteğine attı kendini.

Uyandıklarında öğlendi."

Rimbaud'da Nervali çağrıştıran dizelerle sık sık karşılaşırız. Nerval gibi Rimbaud da insanın bir başka varlıkta, örneğin bir hayvanda bile var olduğunu söyler. Nerval gibi Rimbaud da Doğu gizemciliğine yönelir. Her iki şair de ilkel çağ tanrılarını sever, ilkel, doğal yaşama özlem duyar. Zaten her iki şair de dizelerini bir tür uyurgezer halde, düş ve rüya ha-

linde yazarlar. İlginçtir, yaşamlarında bile çok ortak yanlar var, Nerval de, Rimbaud da yolların sürekli gezginleridir. Yazgıları da yazık ki aynıdır. Nerval kendini asıyor, Rimbaud'nun Afrika serüveni de yavaş bir intihar değil mi, nitekim bu serüveni yaşamıyla noktalandı.

Supernaturalisme'den Surrealisme'e

Nerval, Chimère'ler başlığıyla ünlü altı sonnet'sini eklediği *Ateşin Kızları*'nın önsözünde, yani önsöz niteliğinde, Alexandre Dumas'ya hitaben yazdığı yazıda Supernaturalisme (yüce doğalcılık, üstün doğalcılık) sözcüğünü kullanır ve şiirlerinin düş ve rüya ürünü olduklarını söyler.

Nerval'in supernaturalesme'i Baudelaire'de surnaturalisme'e dönüşür. Kavram aynı, değişen yalnızca önek. Aslında her iki şair de ruh hali üstünde duruyorlar.

Nerval'in supernaturalisme sözü Baudelaire'de surnaturalisme'e dönüştükten sonra, gerçek yerini sembolizmin son ucu diyebileceğimiz Apollinaire'de buluyor: *Surréalisme.*

Aslında köken olarak bu sözcüğü de kullanmış Nerval. *Aurélia*'da şunları yazar: "Bildiğimiz dünyayla rüyanın *gerçeküstü* dünyası arasında gizemli bir iletişim kurulur. Böylece her şey çift bir görünüme bürünür: bir çiçek, genç bir kızın verdiği öpücük, her şey işaret ve simge halini alır."

Baudelaire'in "kardeşim" sözüne, Prouste gibi büyük bir yazarın "dahi" demesine rağmen karanlıkta kalan Nerval'i, yirminci yüzyıl başında gerçeküstücüler bağırlarına basıp gün ışığına çıkarırlar. André Breton, *"Birinci Gerçeküstücülük Bildirisi"*nde hem akımın doğuşunu, hem de büyük bir şairi muştular: "Gerçeküstücülük teriminin kaynağına indiğimizde, karşımıza, Gerard de Nerval'in *Ateşin Kızları*'nda, girişte kullandığı *doğaüstücülük* (supernaturalisme) çıkmaz mı: Görülüyor ki, bizim koymaya çalıştığımız şeyin özüne, *ruhuna* Nerval çoktan sahipmiş" der.

Charles Baudelaire (1821-1876), ilk şiirlerinde romantiktir.

Ancak hiçbir akımın dar sınırları içine kapanıp kalmayacak kadar büyük şiirler yazan bu ozan da, Nerval gibi, sembolizmin ve geçreküstücülüğün kurucularından oldu. Baudelaire'i Sembolizm içinde ele alacağız. Romantizm, şiirde egemen olan bir akımdır. Ondokuzuncu yüzyıl romanına ise, çağın ilk yarısında da son yarısında da gerçekçilik (réalisme) damgasını vurdu. Emile Zola, gerçeklikten kalkıp, doğalcılık (naturalisme) okulunu kurdu. Roman'da ise romantizmin başlıca iki temsilcisi var: Chateubriant ve George Sand. Ancak şunu da belirtelim: Romanda, gerçekçi akım içinde yer alacak olan Stendhal ve Flaubert de romantizm çıkışlıdır. Tarihçi Renan, eleştirmen Beuve de bu akım içinde yer alır.

PARNASSE OKULU

Ondokuzuncu yüzyılın ikinci yarısında Avrupa 1870'e kadar, dış ve iç savaşlar, siyasal ve toplumsal savaşımlar alanıydı. 1870'ten sonra dış savaşlar son buldu. Avrupa, Birinci Dünya Savaşına dek sürecek uzun bir barış dönemi yaşadı, bundan yararlanarak, özellikle Batı Avrupa ülkeleri ve Fransa toplumsal kurum ve kuruluşlarını yeniden düzenledi. Siyasal iktidarı ele geçirme mücadelesi sürüyor ve burjuvazi terazinin kefesine giderek ağırlığını koyuyordu. Malvarlığı gittikçe azalan soylular, rahatlarını sürdürmek için, evlilik yoluyla burjuvaziyle kaynaştılar. Burjuvalar da soyluluk ünvanı kazandıran büyük topraklar satın alarak sınıf değiştiriyorlardı. Bu kaynaşma şiir sanatında da senteze yol açtı ve sembolizm akımı doğdu. Ancak, bu senteze varılabilmesi için, bir ara süreç gerekiyordu. Bu süreci Parnasse Okulu gerçekleştirdi.

Şimdi, olayların gelişmesini, toplumsal değişmeleri ve bu şiir okulunun doğuşunu biraz ayrıntılı araştıralım.

Toplumsal Değişimler ve Toplumsal Ortam: 1848 Paris Devrimi

Seçim yasası, burjuvazinin Meclise girişini güçleştiren özellikler taşıyordu. Milletvekilliğine ancak büyük toprak sahipleri adaylığını koyabiliyordu, toprak ise genellikle soyluların tekelindeydi. Seçim yasasını değiştirmek için Paris soyluları ayaklandı. Cumhuriyetçilerden bir grup onlara önderlik ediyordu. Louis Philippe yönetimi devraldı. Geçici hükümetin başına Lamartine getirildi. Devrimi işçiler yapmıştı ama başlarında burjuva cumhuriyetçiler vardı. Sosyalistler henüz örgütlenmemişlerdi. Bazı delegeler ellerinde kızıl bayraklarla geldiler. Ancak, Lamartine, ünlü söyleviyle onları saf dışı bıraktı. Burada Lamartine'in kişiliği üstünde durmakta yarar var. İnsanların geleceğini siyasal demokraside gören Lamartine çok tutarda taşınmaz malları olan zengin bir kentsoyluydu. Sosyalist bir düzene karşıydı. Mülkiyet hakkının kutsallığına, onun tek ve en büyük sosyal kuruluş olduğuna inanıyor, işçilerin bir gün yönetimi ele geçirmelerinden korkuyordu. Bunu önlemek için de, toplumsal iyileştirmeler yapılmasını gerekli görüyor, "son derece önemli şeyler, son derece güçlü hükümetlerce gerçekleştirilir" diyordu. Tutucular ve liberalleri bu düşünce çevresinde biraraya getiremeyince, 1841'de sol karşıtlar safına, 1843'de de sol karşıtların başına geçti. Böylece, halka devrim yaptıracak, ama, bu devrimin bizzat başında bulunduğundan onu frenleyerek, yalnızca çok zorunlu bazı toplumsal düzenlemeleri gerçekleştirecek, mülkiyet hakkına dokundurmayacaktı. Nitekim, hükümetin başına geçince ilk işi sosyalist devrimi engellemek oldu. Öte yandan nüfusun büyük çoğunluğunu oluşturan köylüler de eyleme kayıtsızdı. Böylece, hükümet yönetiminde, kralcı burjuvalar ve soyluların yerini cumhuriyetçi burjuvalar aldı.

Seçim yapıldı. Meclis'e, Lamartine'le birlikte, Paris bölgesinden Victor Hugo da girdi. Alfred de Vigny ve Alfred de Musset seçimi kazanamadılar. Baudelaire ve Leconte de Lis-

le başlangıçta devrimin içinde yer aldılar, sosyalizme sevgi duydular, ama sonra etkin politikadan çekildiler.

Aralık 1848'de yapılan cumhurbaşkanlığı seçiminde iki başkanlık adayı vardı: Lamartine ve Louis Napoléon. Seçimi ezici bir çoğunlukla Louis Napoléón kazandı. Lamartine'e karşıt olanlar arasında Victor Hugo da vardı.

İkinci İmparatorluk

1849'da seçilen Meclis'in çoğunluğu monarşistlerden oluşuyordu. L. Napoléon (Üçüncü Napoléon) 1851 aralığında hükümet darbesi yaptırıp yönetimi güçlendirdi, bir yıl sonra da (1852) imparatorluğunu ilan etti. Cumhuriyetçileri ve kendisine karşıt olanları tutuklattı. Önceleri Louis Napoléon'u savunan Hugo, ideolojik olduğu kadar, kişisel nedenler yüzünden sola yaklaştı. *Evénément* (Olay) adlı gazetesinde Louis Napoléon'un çevirdiği dolapları açıkladı. Parislileri ayaklandırmaya çalıştı, başaramadı. Tutuklanmak üzereydi. Ülkeyi terkedip Belçika'ya geçti ve savaşımını yurt dışından sürdürdü.

1848 Paris Devrimi başka ülkelere de örnek oldu. Diğer bazı Avrupa ülkelerinde de halklar ayaklandılar. Devrimciler, önceleri bazı haklar elde ettilerse de, sonra kendi aralarında anlaşmazlığa düştükleri için, etkilerini yeniden güçlendiren gerici hükümetlere yem oldular.

Devrimleri karşı devrimler ve büyük devletler arasındaki savaşlar izledi.

İngiltere, Rusya ile; Fransa, Avusturya ve Prusya ile; Prusya Avusturya ile savaştı. Bu savaşlar imparatorları yıprattı. Ülkelerinde bazı iyileştirmeler yapmak, liberallere yanaşmak, bazı yeni haklar vermek zorunda kaldılar. Fransa Prusya'ya yenildi, Prusya ülkeyi işgal etti. 4 Eylül 1870'de Fransa'da Üçüncü Cumhuriyet ilan edildi. Prusyalıların Paris'ten çekilmesinden sonra Parisliler bir kez daha ayaklandılar, devrimci hükümet yönetime el koydu. Versailles'deki ordu Paris'e yürüdü devrimi bastırdı.

Avrupa ve Fransada Toplumsal Yapı:

Üçüncü Cumhuriyet'in ilan edildiği sırada, Avrupa ve Fransa'nın, toplumsal, siyasal ve ekonomik durumunu şöyle özetleyebiliriz:

• Doğumlar yüksek orandaydı, nüfus sürekli artıyordu. Nüfusun büyük çoğunluğunu köylüler oluşturuyordu ama, sanayileşme sonucu, köylerden kentlere sürekli akın vardı. Büyük kentlerin sayısı çoğalıyor, toplumsal iletişim ve alışveriş kolaylaşıyordu.

• Yasalar önünde eşitsizlik kaldırılmıştı, ancak ekonomik eşitsizlik sürüyordu. Toprak sahibi olmayan tarım emekçileri ve gündelikçiler yoksulluk içindeydi. Sanayi işçileri tekniğin ilerlemesinden pek yararlanamıyor, yine sömürülüyordu. Sendikalar ya yoktu, ya da sarıydı, grevleri engelliyor, siyasal mücadeleden kaçınıyordu. Evlerinde çalışan işçiler ise sürekli işsiz kalıyordu.

• Dış ticaret gelişmişti, alım-satımlar borsalarda yapılıyor, kredili satışlar ticaret hacmini kabartıyordu.

• Avrupa'da özgür bir anayasa hukuku doğmuştu. Anayasaların başlıca niteliği, monarşiye ve siyasal özgürlüğe dayalı olmasıydı. Sözde özgürlükler veriliyordu ama yönetimler, savaş, ayaklanma, kargaşalık, ulusal çıkarlar gibi gerekçelerle özgürlükleri rahatça kısıtlayabiliyor, kaldırabiliyor, olağanüstü mahkemeler ve askeri yargıçlar aracılığıyla, ileri atılımları durduruyor, ilericileri tutukluyordu.

•Kadın hakları gelişmemişti. Kadın erkeğin mutlak egemenliği altındaydı.

•Sanayinin nimetlerinden ve artan üretimden en çok burjuvalarla soylular yararlanıyordu. Soylular Doğu Avrupa'da yine üstün sınıfı oluşturuyordu. Orta Avrupa ve özellikle Batı Avrupa'da ise evlilik ve soyluluk ünvanı sağlayan büyük toprakları satın alma yoluyla, burjuvazi soylularla kaynaşıyordu.

Bilimsel ve Kültürel Değişimler:

Bilim ilerliyordu. Pozitif görüş egemendi. Gözlem ve deneydışı bilgi saygınlığını yitiriyor, gerçek dışı sayılıyordu. Bu eğilim, maddeciliğin giderek ön plana çıkmasına yol açtı, fizik ötesi gözden düştü. Pozitivist ve maddeci görüş din ile bilimin arasını açtı. Ne var ki, ilk ve orta öğretimde din yine egemendi, ilerici düşünceler ancak üniversitelere girebiliyordu.

Filozoflar daha çok ruhbilime yöneldi.

Tarihsel araştırmalara ve yazılara ağırlık verildi. *Michelet* (1798-1830), *Fustel de Coulanges* (1830-1889), *Ernest Renan* (1823-1892), *Augistin Thierry* (1795-1856), *Tocqueville* (1805-1859) gibi tarihçilerin araştırma ve yapıtları özellikle Parnasse Okulu ozanlarının tarihe yönelmesine yol açtı.

Roman alanında, *Balzac, Stendhal, Georges Sandes* ve *Emil Zola*'nın yapıtları egemendi.

Çağın ozanları: *Victor Hugo, Lamartine, Théophile Gautier, Alfred de Musset, Leconte de Lisle, Banville, Baudelaire,* adını duyurmaya başlayan *Verlaine, Mallarmé,* ve *Rimbaud.*

Cumhurbaşkanı seçilemeyen Lamartine büyük düş kırıklığına uğrayıp kabuğuna çekildi. Hugo yurt dışından mücadelesini sürdürdü. Diğerleri ise genellikle fildişi kulelerde yaşadılar. Toplumcu öğretilere, işçinin ve gündelikçi köylünün, kısaca emekçilerin sömürülmesine, yoksulluğuna, ezilmesine ilgi göstermediler. Emekçi sınıflar bir yana, burjuvazinin gerçeğine bile eğilmediler.

Parnasse Okulu'nun Sanat Görüşü:

Şiirde Parnasse Okulu şu etkiler sonucu ortaya çıktı:

I. Burjuvazi soylularla kaynaşınca, burjuva aydınlar da soyluların beğeni ürünü olan eski klasik akıma ilgi duymaya, şiirin kaynağını geçmişte aramaya başladılar.

II. Bilim ve tarih alanındaki gelişmeler genç ozanları etkiliyordu. Bilimde maddeciliğin ve pozitivizmin gelişmesi onları, kişiselden uzaklaştırıp, kişisel olmayanı, nesnel'i arama-

ya, tarih çalışmalarının gelişmesi de, öznelerini ve konularını geçmişte aramaya yöneltti.

III. Eskiyen her akım gibi romantizm de bıkkınlık uyandırıyor, gençler yenilik arıyordu.

Fransız şiir geleneğinde her akımın ve bu akımı sürdüren ozanların başını bir ya da, bir iki ozan çeker. Hugo 1851'de yurt dışına kaçında Romantizm de, Paris ozanları da öndersiz kaldı. Önder aranıyordu. Sainte-Beuve, Baudelaire'e "ozanları derleyip toparla" dedi. *Fleurs du Mal*'in ozanı kestirip attı: "Bu dünyaya şunu ya da bunu yönetmek için gelmedim, hem ben, kendi kendini yönetemeyenlerden de tiksinirim."

Théodor de Banville ciddiye alınmıyordu.

Musset'nin adı üstünde duruldu, Baudelaire, Verlaine ve Rimbaud defterini önceden dürmüşlerdi.

Zamanın egemen akımı romantizmden hoşlanmayan bu başsız ozanlar topluluğu, bazen Leconte de Lisle'in evinde, bazen de yayıncı Lemerre'in "Parnasse'ın Asma Katı" adını taşıyan kitabevinde toplanıyor, şu ortak düşünce yöresinde birleşiyordu:

Sanat sanat içindir: Doğasıyla sanat yarar gözetmeyen bir uğraşıdır. O halde, sanattan, yararlı hiçbir amaç beklememek gerekir. Sanatçının tek tanrısı vardır: Güzellik. Sanatçının düşünü yalnız güzellik gerçekleştirir, kaygılarını güzellik dindirebilir. Ölümsüz olan yalnızca güzelliktir. Güzellikten başka amacı olmadığı için ozan plastik sanatla bağlantısını güçlendirmeli, güzeli elde etmek için bütün çabaları göstermeli, işi rastlantıya bırakmamalıdır (Gautier).

Biçim ve teknik zorunludur: Bir yapıt ne kadar teknik bir çalışmanın ve yenilmiş güçlüklerin ürünü ise o kadar güzeldir. Sanatçı kolaylığı sürgün etmeli (Gautier). Dize üstünde önemle dururlar, ritimleri, tiz ve tam uyakları severler. "Uyak dizenin ta kendisidir" (Banville). Oysa romantizmde, bilindiği gibi, tumturaklı, klasik şiir dilinin yerini gelişigüzel

bir sesle yazılmış, kişisel duyguları yansıtan, diri, canlı bir halk dili almıştı. Romantik şiirin kurucusu kabul edilen Hugo, tekdüzen kuralcılığın yerine, daha yumuşak olan düzgün anlatımı koymuştu.

Kişisel lirizme ve kişiselliğe paydos: Kişisel temalar ve onun çok yinelenen çeşitlemeleri dikkati yordu, tüketti. "Nesneli aramalıyız, kişisel olmayana yönelmeliyiz. Bu duygusuzluk anlamına gelmez. Lirizmi artık bir yana bırakalım. Şiir bireysel bir destanda kanatlanamaz. Bilge bir kuşaktanız. Çağın aydınlık yoluna girmek için geçmişe yönelmeliyiz, geçmişten günümüze gelmeliyiz. Bilimin yoluna, pozitivizmin yoluna böyle girebiliriz. Artık geçmişi, imgelemlerle ya da yerel renklerle çağrıştırmak değil de, en yeni belgesellerin yardımıyla, fikirleri, olayları, özden yaşamı, varolma, inanma, düşünme, davranma nedenini, eski soyları oluşturan her şeyi yeniden yaşatmak söz konusudur. Uzun zamandan beri birbirinden ayrılmış olan bilim ve sanat birbiriyle kaynaşmasa bile birleşmek zorundadır (Leconte de Lisle)." Oysa, bilindiği gibi, romantizmde, bireyin imgelemi, düşgücü ve duyarlığı 'ben'in kendinden geçişi ve kişisel lirizm egemendir.

1860'tan beri edebiyatta varolan ve yukarda özetlediğimiz ilkeleri savunan bu romantizm karşıtları, kendilerine uygun bir ad arıyor, bulamıyorlardı. Üslupçular (Stylistes), Biçimciler (Formistes), Fanteziciler (Fantaisistes), Duygusuzlar (Impassibles) gibi adlar üzerinde durdular, beğenmediler. Yedi yıl sonra, 1867'de, toplandıkları kitabevinin adını benimseyip okullarına Parnasse'ci (Parnassien) dediler. Yaşlı Gautier liderleri olamadı ama, Okul, ilkelerinin çoğunu ondan aldı.

Tarih kitaplarını didiklediler. Resim atölyelerini dolaştılar. Mitolojilerin tanrılarını, yarıtanrılarını, su perilerini, şövalyelerin yiğitlik öykülerini yazdılar. Betimlemelere uzun uzun yer verip şiirde tablolar çizdiler. Dizeyi kuyumcu gibi işlediler. Ancak, soğuk bir plastik güzellik yaratmaktan

öteye gidemediler. Şiirleri, dışı özene bezene işlenmiş değerli taşlarla süslü, ama içi boş bir mücevher kutusuna benzer.

Parnasse Okulu bir sanat akımı değil, Romantizm ile Sembolizm arasında bir süreçtir. Nitekim büyük bir akım olan Sembolizm'in dört öncüsü; Baudelaire, Verlaine, Rimbaud ve Mallarmé, bu okulun ve Romantizm Döneminin şairleri arasından çıktı.

ÖRTÜLÜ GÜZELLİK
SEMBOLİZM

Romantizm ve Parnasse dönemi şairlerinden dördü ele avuca sığmıyordu. Baudelaire ölümsüz dizelerini bütün akımların dışında yazıyor ve gelecekteki bütün akımların kapılarını aralıyordu. Verlaine, soğuk plastik güzelliğe baş kaldırıyor, tül altından görünen, örtülü, duygulu, ince bir güzelliği yazıyor, geleneksel biçimin yanı sıra yeni biçimler araştırıyordu. Fransız şiirinde durakları, çift sayılı heceler birliği sağlar. Verlaine *"Tekli dizeden şaşma"* diyordu, ve beşli, yedili, dokuzlu, onbirli hecelerle dizeler yazıyordu. Bazen aynı şiirinde değişik hece sayılarından oluşan dizeleri birlikte kullanıyordu. Rimbaud, *Mayıs Sürgünü* şiirini uyaksız dizelerle yazdı. Giderek, ölçüyü tümüyle atıp *Gemicilik* (Marine) ve *Devinim*'de (Mouvement) özgür dizeye yöneldi. Güneyin baş kaldıran çocuğu, sonunda dizeyi de atıp şiirin tanrısı dediği Baudelaire gibi yapıtını düz yazılmşı şiirlerle vurguladı. *İlluminations* ve *Cehennemde Bir Mevsim*'den önce yazdıklarının, ölçülü dizelerinin yakılmasını istedi. Mallermé, *'Düzyazı diye bir şey yoktur. Düzyazı birbirine geçmiş yan yana dizelerden oluşur'* diyecek kadar ileri gitti önceleri. Ama sonradan, düşünceyi en iyi biçimde ölçülü dizenin yoğunlaştırdığını ileri sürdü ve geleneksel dizeyi savundu. Bu sabırlı, disiplinli ve titiz şair, Parnasse Okulunu, biçimde değil, şii-

rin özünde yaptığı değişikliklerle yıkıyordu. Açık anlatıma, nesnelerin adlandırılmasına karşıydı: *"Bir nesneyi adlandırmak, şiirin, azar azar bulup ortaya çıkarmak mutluluğundan oluşan kıvancının dörtte üçünü yok etmektir, nesneyi esinlemek, işte düş budur. Sembolü oluşturan bu gizem en yetkin bir biçimde şöyle kullanılabilir: Bir ruh halini göstermeliyiz, ya da tersine, bir nesneyi seçip, bir dizi çözümlerle, bu ruh durumunu ortaya çıkarmak için, nesneyi azar azar çağrıştırmalıyız"* diyordu.

Parnasse Okulunun egemen olduğu dönemlerde bu dört şair, sembolizmin dört öncüsü plastik güzelliğe, somut nesnelciliğe karşı çıkıyor, insanın, nesnenin, doğanın gizemlerini, bilinçaltının seslerini araştırıyordu.

Öncüler öz ve biçim arayışı içindeydiler.

Dört öncünün hazırladığı ortam sonucu, 1886'larda, yeni akım, sembolizm gün ışığına çıktı.

Sembolizm şöyle özetlenebilir:

•Sembolistler soğuk plastik güzelliği, nesnelliği savunan, özdekçi (matérialiste) ve olgucu (positiviste) Parnasse'çılara tepki olarak ortaya çıktılar, ülkücülüğü (idéalisme) ve sezgiciliği (intuitionisme) savundular. Bütün ülkeler ve bütün dönemler için geçerli bir güzellik kavramı olacağına inanmazlar. Duruk'un (statique) karşısında yer alır, oluşumu (devenir) kutsarlar. Klasizme; şiir sesi söylevci olduğu ve akıl hocalığı yaptığı için, romantizme; gözyaşı tecimiyle uğraştığı, anlatımı pek yalın olduğu için; naturalizme (doğalcılık); şiirlerinde ruh bulunmadığı için kızarlar.

•Örtülü güzelliği severler. Doğaya, nesnelere, olaylara buğulu bir camın ardından bakarlar. Anlamda da örtülüyü severler. Gerçeğin, yalın, çok açık biçimde değil sembollerle sunulmasını, şiirin anlamına okurun, bilinciyle, bilinçaltıyla, sezgilerle yaklaşmasını isterler. Sembolist ozan konuya, bir sembolle, ya da birden çok sembollerden oluşan sözcükler topluluğuyla girer, düşünceyi geliştirir, açar ve ana düşün'ü (mère-idée) ortaya kor.

•Duyumlar (renk, koku, ses,...) düşüncelerin işaretleridir.

Düşünceye duyumlardan gidilir. Ozan, duyumlar arasındaki iletişim ağını, sembollerle, sözcükler ve imgelerle kurar ve ruhsal gerçeğe ulaşır. Baudelaire, *İletişimler* (Correspondances) şiirinin ilk dörtlüğünde, gelecekte doğacak bir akımı özetler gibidir: *"Bir tapınaktır doğa, direklerinden akan/Anlaşılması güç, karışık sesler duyulur/Ve kişi, tanıdık gözleriyle ona bakan/Simge ormanlarından geçip yola koyulur.../Aydınlık gibi geniş ve gece gibi kara/O derin birlik içinde, sesler, kokular, renk/Uzaktan uzağa karışan yankılara denk/Birbirini işte böyle yanıtlamakta."*

Sembolistler Avrupa tinselciliğinin, gizemciliğinin, metafiziğinin son halkalarını oluştururlar. Gerçeğin içindeki gizi ararlar. Bir benzetmeyle, *Parnasse'çı ozan, ormanı; sembolist ozan ormanın ruhunu yazar. Evrenin ve olayların gizemini ele geçirmeye çalışır.*

•Şiir yüreğin bir şarkısıdır, Parnasse'cılarınki gibi nesnelliği değil, bireysel bir öznelliği yansıtır. Anlatım büsbütün kapalı değil, ama kapalı ve örtülüdür. Nesneler açıkça anlatılmaz, ustaca çağrıştırılır. *Dil*, gerçek dışının, bilinçaltının, düşün kapılarını açmaya yarayan bir anahtar. Önemli olan sözcüklerin tınısı ve çağrışımı. En iğrenç bir sözcük bile çağrışım ve ezgi gücü varsa şiirde yerini alır. Sembolistler dilbilgisi kurallarına, cümle kurgusuna (syntaxe) sıkı sıkıya bağlanmaz.

•Ezgiye büyük önem verir, şiiri ve müziği, iki sanatı birleştirirler: *"Müzik, her şeyden önce müzik"* (Paul Verlaine).

•Efsaneler, masallar, düş, ruhsallık başlıca konuları. Büyüyle, dinsel törenlerle, falcılıkla (occultisme) ilgilenir. İlkel insanın bilgeliğine saygı duyar. Parnasse'çılar gibi onların şiirlerinde de sık sık yunan mitolojisinin tanrıları, yarıtanrıları, alman mitolojisinin perileri, masal kahramanları yer alır.

•Sembolistler en büyük devrimi şiirin özünden çok biçiminde yaptılar. Özgür dizenin, giderek, bugünkü serbest şiirin kurucusu onlardır. *"Dizelerin düzeni, söyleyiş ve biçim yapısı, geleneksel formül, yeni uyum için yeterli değildi. Ayrıntıları*

çoğaltmaya elveren, klavyeleri daha yumuşak, yeni bir çalgı gerekiyordu." (R. Sabatier). Verlaine ve Rimbaud gibi öncüler, bu konuda da kapıları aralamışlardı.

•Parnasse Okulunun sanat görüşü, geleneksel biçime, dizeye ağırlık veriyordu. Sembolistler dörtlüğü, üçlüğü aşan bağlama öncelik tanıdılar. Şiirde, artık dize değil bağlam önemli. *"Bağlam" şiir gereçlerinin içinde öğütüldüğü bir değirmendir. Bağlamı, zenginleştirilmiş seslerle çağrışımlardan oluşan düşünce saptar. Bu sesler ve çağrışımlar çok sayıdaysa bağlam uzun, az sayıdaysa kısadır."* (R. Sabatier)

"Sembolistler ölçünün zenginleştirilmesi adı altında özgür dizeyi savundular, ama bunun açık bir tanımını yapamadılar. Ghil kendisini izleyenlere "gözden geçirilmiş ve buyruk altına alınmış, eski alexandrin'i (on iki heceli dize) önerdi, ama öneriye pek aldıran olmadı. 1886'larda herkes, aşırı disiplinli parnassien dizenin yerini yeni bir biçimin almasını istiyordu. Geleneksel eski dize sayılarının yerini, bir tür öznel bir ezginin (melodie) alması bekleniyordu. Bu özlemi zaman zaman yansıtan ozanlara rastlanmadı değil. Ama yeni ritimleri hangi kurallara dayanıyordu, bu ritimler neden gerekli, açıklamıyorlardı. Veremli Laforgue, birbirine eşit olmayan uzun destanların göğüs ağrılarını dindirdiğini söylüyordu, o kadar. *İlluminations*'ın başında yer alan *Marine* (Gemicilik) ve *Mouvement* (Devinim) düzyazı değil. Peki onlara dize denilebilir miydi? *Verlaine Art Poetique*'inde (Şiir Sanatı) bazı kurallar ileri sürüyordu, ama benimsenmemişti. Neden?

Çünkü sembolistlerde dize değil, bağlam (dörtlük) egemen hale gelir. Sembolistlerin özgür dizeli şiiri, bir grup ritim dizisini içerir. Üstünlük bağlamındır. Bağlam ise esinden önce var olan bir biçim değil, şiirsel gereçlerin içinde öğütüldüğü bir değirmendir. Bağlamı türdeş kılan, zenginleştirilmiş, bazen de, ana sese katılan seslerle çağrışımların yer aldığı tek bir düşüncenin açıklanmasıdır. Eğer bu sesler ve çağrışımlar çok sayıdaysa bağlam uzun, az sayıdaysa kısadır. Bağlam içindeki tinsel (spirituel) öğelerden her biri görece bir özerkliğe sahiptir.

Biçim için iyi bir terim bulamadıklarından, ona bazen ölçü (metre), bazen söz topluluğu (group verbal) derler. Bağlamda tam uyaklardan ve çok özgün yarım uyaklardan (assonance) kaçınılmasını önerir, aksi taktirde bağlam akışının kesilebileceğini söylerler. Ölçülerden hiçbiri için özel bir tonlama koşulu ileri sürmezler. Deyiş, düşünce bilinçaltından bilince nasıl çıkıyorsa şiir de ona göre yazılacaktır. *Şiir Sanatı*'nda Verlaine de buna benzer şeyler söylüyor, ama söylediklerini kendisi de pek uygulamıyordu. Ayrıca sembolistlerin özgür dizesi, söyleyiş, deyiş ülküsüne uygun olarak, bir düşüncenin eğilimlerini yansıtır. Bunun doğal sonucu olarak da, sembolistlere göre, eleştirmenlerin, bir şiirin yapısını dizelere göre eleştirmeye hakkı yok.

Özgür dizeyi iyi kullananlar okurda derin ve coşkun duygular uyandırır; bu dizeler, okurun kendisiyle konuşmasını, iç dialogue'u sağlar, geliştirir ve iç çatışmaları yatıştırır. Ne var ki, okurların çoğunun bellekleri eski şiirin, geleneksel şiirin anılarıyla doluydu. Ayrıca uyakların, geleneksel şiirin dinlendirici bir yanı vardı. Sembolizm, değişik ölçü ve dizeleriyle zamanın okuru elinden bu dinlenme hakkını aldı, okurlar şiiri sıkıcı bulup günce okumaya yöneldi." (Albert-Marie Schmidt)

Sembolizm akımını Goncourt Akademisi üyesi Robert Sabatier ve Lile Üniversitesi profesörlerinden Albert-Marie Schmidt'in araştırmalarından daha geniş izleyelim:

"SEMBOLİST EVREN

Robert Sabatier

Sembolizm kendinden önceki ve kendiyle birlikte de bir süre var olan Parnasse Okuluna bir tepki olarak ortaya çıktı. Ne var ki Sembolistler ilkelerini belirgin ve yöntemli bir biçimde açıklamadılar, bir sınıflama yapmadılar. Ayrıca, Parnasse Okuluyla Sembolizm birbirlerine geçmiş olarak, birlik-

te yürüdüler. Örneğin, Baudelaire, Verlaine ve Mallarmé parnassien yapı, yani klasik romantizm yapısı içinde yer aldıkları halde, çoğu zaman, sembolik şiir yazdılar, sembolist nitelik gösterdiler. Bu bakımdan, Sembolizmin bir tanımını yapmakta, ilkelerini saptamakta, gerek eleştiriciler, gerekse yazın (littérature) tarihi araştırmacıları güçlüklerle karşılaştılar. Çeşitli tanımlara bir göz atalım:

Paul Valery, şair Lucien Fabre'ın *Connaissance de la Deesse* (Tanrıça'nın Tanınması) adlı kitabının önsözünde şöyle bir tanım yapıyor: *"Kendilerine sembolist diyen bir çok ozanın ortak yanlarına bakıp, sembolizm şiirin malvarlığana müziğin katılmasıdır, diyebiliriz."*

Daha iyice bir tanıma Rodenbach'da rastlıyoruz: *"Sembolik şiir düştür, ayrıntılardır, bulutlarla yolculuk eden sanattır. Bu sanat, gerçeğin yalnızca bir kalkış noktası olması için yansımalara başvurur. Ozanın kalemi altındaki kağıtta, gizemler uçurumlara iner."*

Parnassien Okulun, düşünce yürüten usa, kusursuzluğa, soğukkanlılığa kesinlikle bağlı özdekçiliğine (matérialisme) ve olguculuğuna (positivisme) karşı bireyciliğin, ülkücülüğün (idéalisme), sezginin, kararsızlığın, fantezinin, esnekliğin, özellikle daha ince bir uyumun konmasıdır Sembolizm.

André Beaunier *la Poésie Nouvelle*'de (Yeni Şiir) şöyle bir açıklama yapıyor: *"Gözlemcinin önünde hemen belirliverecek biçimde gerçeği renklendirmek Parnassien sanatdır. Gerçeğin içerdiği tüm belirgin gizemi gerçek içinde ortaya koymak, bu da sembolist sanatdır."*

Tanımlar yetersiz. Paul Valery'nin sözünü ettiği müzik Parnassien'lerde de var. Baunier'nin tanımı ise çok basite indirgenmiş. Örneğin, Sembolizmin, çağdaş yaşamın toplumsal tartışmasına eşlik ettiği, evren ve duyuların gizemlerini ele geçirme olduğu, Parnasse Okulun öğreticiliğinden ve romantik duyarlıktan uzak, şiirin özünü yakalama girişimi olduğu unutuluyor. Sembolizmde, belirli bir tarihsel dönemle uyuşmayan sembolik kavram (notion) değerlendirilir. Açık-

ça belirtilmiş olmasa da, efsaneler (mythe), ilkel dinler, ilkel dinsel törenler, masal, düş ve ruhsallık sembolik kavram içinde yer alır. Usçuluğun (rationalisme) ya da sağduyunun yadsıdığı ve gerçekdışı bulduğu her şey ruhbilimsel olarak gerçektir, ayrıca kanıtlanmasına gerek yoktur. Ve yaratıcılar, ince iletişim (correspondance) ağlarında, şiirle, şiirin sözcük ve imgeleriyle sembolleştirilmiş şekilde ve hep değişim yolundaki ruhsal bir gerçeğe katılmanın bilincinde olacaktır. Bu andan itibaren şiirin nesnesi ruh hallerini açıklar. Nerval ve Baudelaire'in sevdiği iletişim böylece Sembolistlerde uzantısını bulur. Yürekle bilinç arasında, aracılar, sözle anlatılamaz ilişkiler vardır. Aynı şey, düşünce ile sesler evreni arasında da söz konusudur. Sembolizmin bilinci işte bu karmaşıklık içinde çiçek açar.

Sembolizm ve Şiirsel Öz

Bu yeni kuram, hoşlanmadığı Naturalisme'in (Doğalcılık) tersine, şiirsel özdür. Bütün akımlar gibi o da ilkelerinden bazılarını kendinden önceki ya da kendisiyle birlikte varolan başka akımlara borçlu. Şiirin, içsel bir şarkı, bireysel bir öznelliğin anlatımı olduğu, kentsoylu toplumun şairi dışladığı ve kargıdığı görüşünü Romantizmden alır. Eylemle düş'ün birbirinden ayrılması ve sanat kavramı ise Parnasse Okulunun kalıtı.

Sembolistlere göre şiir bir tanıma biçimi, gizli evrene sezgisel yaklaşım, salt'ın (absolut) bir deneyi, yaratıcı bir ülkücülüktür. Bu bakından, evrenin Orphisme'e [1] değgin açıklamasını, deneysel bir metafiziği araştıran alman romantiklerine yakınlar. Dil, usdışı (irrationnel) olanın, bilinçaltının, sayıklamanın ve düş'ün bilinmeyen kapılarını açmaya yarayan bir anahtar halini alır. Böylece bu akım, kurtuluşa doğru atılmış en büyük adım oluyor. Tam kurtuluşu ise ilerde *Gerçeküstücülük* (surréalisme) sağlayacak.

(1) Orphisme: Ruhun, çile sonucu bir varlıktan başka bir varlığa geçerek kurtulabileceğini savunan gizemler öğretisi (E. A.)

Sembolist sanatla, örneksemeli düşüncenin, yani sezgisel ve uzgören (diviniatrice) duyumların, içedoğuşların (illumination), açınlamaların (révélation) evrenine girilir. Mallarmé'nin deyimiyle "şair sözü, ses değeri kazanan, müzik notalarına dönüşen sözcüklere bırakır." Verlaine ise "Herşeyden önce müzik" diyor. İki sanat, müzik ve şiir birbirlerine yaklaşıyor.

Sembolizm, öte yandan, kapalı, örtülü anlatıma doğru atılmış bir adımdır. Bu örtülü anlatım ezgilerle sunulur. Fransızların anlayamadığı Richard Wagner Fransa'daki gerçek yolculuğunu ozanların zihninde yaptı. Ünü az yaygın Novalis izler bıraktı.

Ozanın doğa karşısındaki tavrı Sembolistlerde değişir. Ülkücü şiiri belirsizlik, düşün pusluluğu sarar. Nesneler ne kendiliğinden, ne kendileri için vardır, algılanmış bir görünümde sunarlar kendilerini. Duygusal evrenin iletişimcisi şair, doğa görünümlerinin kendinde ruhsal uyanışlar doğurmasını ister, doğa görünümlerinden bunu bekler. Artık doğanın durumunu yaratan şairin kendisi ya da ruhudur. Henri de Regnier'nin dizelerinden izleyelim:

"Sağnak gözyaşlarındır, uykunu uyur gece
Nisan, gülüşünü güler, ağustos kıvancını"

İçinde yaşanan anın ruhsal durumlarına göre doğayı şair değiştirir. Şaire hüznü doğa taşımaz, ona kendi öz yaşamını, bedenini, tutumunu tavrını, gözyaşlarını ya da kıvançlarını vererek, doğayı şair hüzünlü kılar. Sembolist ressamlar bu düşün'ü fırçalarıyla yansıtır. Sembolizm salt yazınsal bir akım değil. Ona müzisyenler, ressamlar da katılır, okulun boyutları evrenselleşir. Sanatları kendinde birleştiren ressam Arnold Böcklin şunları söyler: "Tablo bir şeyler anlatmalı, şiir gibi izleyenlerini düşündürmeli, bir müzik parçası gibi dinleyenlerde izlenim bırakmalı". Huysmans'ın Odilon Redon hakkındaki sözleri Sembolist ozanların çoğu için ge-

çerli: "Bu desenler, bu çizgiler herşeyin dışındaydı; resmin sınırlarının üstüne sıçrıyordu, çokça kendine özgü bir düşsellik (fantastique), bir sayrılık ve sayıklama düşselliği yaratıyordu..." Redon'u da dinleyelim: "Doğa bizi, bize verdiği armağanlara boyun eğmeye zorluyor. Benim armağanlarım beni düşe sürükledi; imgelemin işkencelerine ve bana kalemin altında verdiği umulmadık olaylara (surprise) katlandım, ama izleyici önünde de, her çağrışımı, kesinsizliğin düşün sınırları üstündeki her albenisini edinmek amacıyla bu umulmadıkları (surprise) kendim yönettim." Ya Nietzche ne yazıyor: *"Bundan böyle doğa'nın özü sembolik biçimde anlatılmalı ve açıklanmalı; demek ki yeni bir semboller evrenine gerek var..."* Jules Huret'nin bir soruşturmasını Mallarmé şöyle yanıtlar: *"Bir nesneyi adlandırmak, şiirin azar azar bulup ortaya çıkarmak mutluluğundan oluşan kıvancının dörtte üçünü yok etmektir; nesneyi esinlemek, işte düş budur. Sembolü oluşturan bu gizem en yetkin bir biçimde şöyle kullanılabilir: bir ruh halini göstermeli, ya da tersine bir nesneyi seçip, bir dizi çözümlerle, bu ruh durumunu ortaya çıkarmak için nesneyi azar azar çağrıştırmalıyız."* Verlaine'in deyimiyle "sembol eğretilemedir (istiare), şiirin kendisidir."

Dil ve Sözcükler

Yazın tarihi Sembolizmin üstüne belki de yeteriyle eğilmedi, ama yine de bu sessiz devrim nice dikkatleri üstüne çekmekten, nice kafaları yormaktan geri kalmadı. Ama, Sembolist kavramın bugün de herkesçe kabul edildiğini ileri süremeyiz. Aradan yüz yıl geçti. Gerçeküstücülük (surréalisme) yeni alanlar kazandı. Ama hâlâ Sembolizm akımına katılanları suçlayanlar var. Sembolizm şaşırtıyordu. Şiirsel düşünce, bilinen anlamlarını koruyan sözcükler aracılığıyla, açık seçik ve sade bir dille konuşmuyordu artık. O bilinen aydınlığın yerini, diri ama yeni ve loş bir ışık alıyordu. O zaman da Sembolistler, karışık ve dolaşık anlatımlarıyla, düşünceleri arap saçına çevirmek, sözcükleri garip biçimde bi-

raraya getirmek, sözcüklere yeni anlamlar yüklemek, kısaca, zihinsel bir kargaşa yaratmakla suçlandı. Romantik akımı yaşamış olmasına karşın, Fransa, Descartes'ın ve Boileau'nun ülkesiydi yine. 1902'lerde Henri Bordeaux şunları yazabiliyordu: *"Sembolizm 1885'lerde ortaya çıkmaya başladı. Parnasse Okulunun aşırı keskin ve sert kurallarına karşı çıktı. Parnasse Okulu kendini zırhla kaplamıştı, ama zırhın altında soluk soluğa kaldı, dar ilkeler içine sıkıştı. Sembolizm bu zırhı parçalamak istedi. Ancak, bütün tepkiler gibi, başlangıçta o da ölçüyü aştı. Parnasse okulu kesinliğin ve olguculuğun (positivisme) kölesi oldu diye, Sembolizm de tepki olarak, belirsizliği kural, gizemi zorunluluk yaptı kendine. Gerçekle ve aşırıya vararak tümce kurgusu (syntaxe) ve dilbilgisiyle bağlarını kopardı. Kıyasıya ve canı isteyerek karanlığı seçti..."* Yeni şiriin amacının, nesneleri adlandırmak değil de, onları ustaca çağrıştırmak olduğu anlaşılmış mıydı?

Sembolizmin bir diğer devrimi de yaratıcıyla okur arasında ilişkiler kurmasıdır. Yaratıcı şair, okuru yaratıcı bir rol oynamaya çağırır. Okur, okuduğu nesneleri usuna, kişiliğine, okuduğu parçanın değerine göre algılamak ve anlamak olanağını buluyordu artık, zira Sembolizm okura sunulan olanakları çoğaltıyordu. Bu görüşe karşı şöyle bir sav ileri sürülebilir: Sembolizmden önce de bir parçayı okuyan iki kişi, ya da dinleyen iki kişi asla aynı anlamı çıkaramamıştır. Doğru. Ama Sembolizm sonsuz seçenekler sundu. Mallarmé bir yazısında bu gerçeği bir aşağı bir yukarı şöyle sergiler: *"Parnassien'ler nesneyi tümüyle ele alır ve öyle gösterir: bu yüzden de yapıtlarında gizem eksiktir (...). Şiirde, her zaman, aranıp bulunması gereken gizli bir yan olmalı..."*

Sembolistler en çok anlam gizliliğine yönelmekle eleştirildi. Çokları, müziğe uygulananların dile uygulanamayacağını ileri sürdü. Belirsizlik, örtülülük, kesinsizlik korkuttu. Ne var ki şiir, bazı sembolistlerin decadant'larca özümlenmesine karşın gelişir. Décadant'lar olayı bazılarını ürküttü, Hysmans gibi Sembolizme sevgi duyanlar akımdan kaçmış gö-

ründüler: "Decadant topluluk, ruhsal söyleşi görünümüyle, telgrafların o anlaşılmaz sözleri gibi saçmalıyor. Gerçekte ise o olabildiğine züğürtlüklerini, bilgi eksikliklerini, kendi yarattıkları biçem şaşkınlığı altında gizliyorlar." Bütün bunlara karşın sembolizm, hayli etkin Naturalisme'in (Doğalcılık) karşısında düşün haklarıru, örtülü anlatımın albenisini, ezgili güzelliğini sürekli savunacak.

Sembolizmin karalıktan kaynaklandığı ileri sürülmüştür. Yanlış. Verlaine'in, Henri de Regnier'nin, ve nice diğer Sembolistlerin yapıtlarına bir göz atmak yeter. Bu yapıtlar karanlık değil, alabildiğine aydınlık. En anlaşılmaz görünen Rimbaud ve Mallarmé'nin üstündeki örtüyü bile zaman kaldırdı. Artık bu ozanları da anlamak güç değil. Sembolizmin kurallarını saptamaya çalışırken şu hususu hemen belirtmemizde yarar var. Tek bir Sembolizm değil, Sembolizmler var. Örneğin bir Jules Laforgue'un yaratma tutkusu ve sızısı, Mallarmé'nin, Rimbaud'nun, ya da Verlaine'inkinden değişiktir.

Sembolist Söyleyiş

Söyleyiş ve dize kurgusu yönünden, klasiklerle Sembolistler arasında tam bir kopma yok. Ama Sembolist akımın en büyük devrimi özgür dizenin benimsenmesinde ve ortaya çıkışındadır. Özgür dize elbette kesin bir kural değil. Nitekim *Henri de Regnier*, *Varhaeren*, *Samain* ve diğer öteki sembolistler, özgür dizenin yanısıra, şiirlerini geleneksel biçim ve formüle göre de kurdular. Bazen de aynı şiirde ölçülü dizelerle özgür dizeler birarada yer alabiliyor. Özgür dize özellikle sembolistlerin buluşu değildir. Ondokuzundu yüzyılın bazı ozanları geleneksel ölçülü dizelerle birlikte özgür dizeleri de kullanıyorlardı. Lafontaine'in *Fables*'inde (Masallar) bu uygulamanın en güzel örneklerine rastlanır.

Sembolistlere göre, dizelerin düzeni, söyleyiş ve ritim yapısı yeni bir uyumun bütünleyici öğeleri yönünden artık yeterli değildi. Bu nedenle de özgür dizeciler, ayrıntıları daha da çoğaltmaya elveren, klavyeleri yumuşak yeni bir çalgı ya-

rattılar. Bu çalgı daha bir akıcılık, daha bir ezgi ve uyum değişiklikleri sağlayacak, şiiri ince seslere, örtülü anlatıma, deyiş özgürlüğüne yöneltecek. Yabancı dillerin, vurgu (accent) olanaklarından yararlanarak ulaşılması güç olana ulaştıklarını, duyarlı ve şiirseli yakaladıklarını biliyoruz. Fransız dilinin bu yönden bazı şanssızlıkları var. Şunu hemen vurgulayalım. Yazın tarihimiz araştırıldığında bazı ozanlarımızın arzulanan amacı gerçekleştirdiklerini, dilin, söyleyişin en duyarlı bölgelerine dek sokulabildiklerini görüyoruz. Ne var ki, başarılı olmak için, çokluk, bir sanat tansığı gerekiyordu. Yarı olanaksızlıklara, yarı güçlüklere gelince, ozanlarımızın hakkını yemeyelim, bu güçlüklerin üstesinden gelmesini bildiler. Şiirin alanlarını geliştirmek, dili zorlamak için çalıştılar, denemeler yaptılar, yeni ölçüler geliştirdiler. Şiir tarihimizde bazı ozanların hece sayısını arttırdıklarına, çok heceli, 14'lü ya da 18'li dizeler yazdıklarına tanık oluyoruz. Onaltıncı yüzyılda Jean de la Jesse akdizeli, yani uyaksız şiir yazdı. Aynı şeyi Voltaire de yaptı. Turgot *Eneide*'i çevirirken ondört hece kullanmaktan çekinmedi. Verlaine'in sevdiği impaire'e, yani şiirdeki hece sayısının beş, yedi, dokuz ya da onbir gibi tekli sayılardan oluşmasına, Verlaine'den önceki birçok ozanlarda da rastlardık: Hugo, Banville, Baudelaire v.b.g..

Özgür dize konusunda sembolistlerin kendi aralarında bir anlaşmaya, bir uzlaşmaya varamadıklarına tanık oluyoruz. Her ozan kendine göre bazı denemeler yapıyordu. Örneğin Verlaine, dizeleri hem yedili, hem onlu, hem de onyedili hecelerden oluşan dörtlükler kuruyordu. Bir ara Mallarmé şiirle düzyazı arasındaki ayrımı bile kabul etmez hale geldi: *"Afişler ve güncelerin dördüncü sayfaları dışında, dilde, ritmin var olduğu her yerde dize de var. Düzyazı denen türde her ritimden oluşan dizelere rastlıyoruz. Aslında düzyazı yoktur; önce harfler, sonra da, az çok birbirine geçmiş, birbirinden kopuk dizeler var. Stil çabasının bulunduğu her yerde dizeleştirmek sanatı da bulunur.* "Bunları söylemesine ve yazmasına karşın, Mallarmé daha sonra geleneksel dizeyi savundu.

Paul Bourget ise *Çağdaş ruhbilim denemeleri*'nde şu noktaya dikkati çekiyor: Décadence üslubu, kitab birliğinin yerini sayfa bağımsızlığına, sayfanın tümce bağımsızlığına, tümcenin sözcük bağımsızlığına bırakmak için bozulduğu bir üsluptur."

Özgür dize sorunu, karşıt ya da savunucu, şiir diline, şiir biçimine, söyleyişe değgin uzun tartışmalara yol açtı. Düzenli dizeden yana olanlar, her olanaktan yararlanıp özgür dizeyi alaya aldılar, uzunlu kısalı dizelerin kırık bir tarağın dişlerine döndüğünü, dizenin de artık dize olmamak özgürlüğünü kazandığını söylediler. Daha önce de değindiğimiz gibi, sembolistlerin getirdiği bu yeni biçimin kökü aslında eskilere dayanır. Öte yandan da, örneğin Rimbaud, en çok sevdiği ozanı, Baudelaire'i, "eski biçimin tutsağı" olmakla suçlar ve *Marine* Gemicilik ve *Mouvement* (Devinim) adlı şiirlerini tümüyle, özgür dizeler ve özgür ölçülerle yazar. Verlaine, hiatus (sesli boşluğu), élision (sondaki seslenin düşmesi), düzenli uyak gibi eski şiirin pek çok kurallarına bağlı kalır ama, fransız şiirinin pek alışık olmadığı impaire ölçüsünü bir başkaldırı niteliğinde kullanır. Yani, fransız şiirinin dizelerindeki hece sayısı, on, oniki gibi çift olduğu halde, Verlaine beşli, yedili, dokuzlu, onbirli hecelerle dizeler kurar, Banville'in biçimiyle de, "bir meteliklik mücevher" diye alay eder. Sembolistler bağlam (kıta) konusunda da şunları söylerler: Özel birliğini (unité) yitiren dize bir bağlam (kıta) içinde kaynaşıyorsa, artık bağlamın da belli dize sayısından oluşması gerekmez. Yani ozan, esinin gelişine göre, ritim öğelerini, bağlamın uzunluğunu, kısalığını kendisi belirler. Gustave Kahn bunu bir yazısında şöyle vurgular: *"Bağlamın uzunluğunu kısalığını şiirin gelişmesinde büyük payı olan birinci dize saptar. Şiiri ise bağlamdaki genel düşüncenin evrimi belirler."* René Ghil (Hemholtz'un, ana sese katılan seslen çalışmasına dayanarak) sözlü düzenleme kavramını geliştirirken Mallarmé ile çatışır. Düzyazı yoktur, yanyana gelmiş dizeler kümesi vardır diyerek klasik biçime başkaldıran Mallarmé,

herşeye karşın, düzenli dizeyi savunur, şiirdeki büyülü bütünün ancak düzenli dizelerle kurulabileceğini, şiirsel düşünceyi yoğunlaşma noktasına ancak düzenli dizenin getirebileceğini söyler.

Sonuç olarak, düzenli dize gözden düşmedi, özgür dize de doğrulandı, şöyle bir bileşime varıldı: Önemli olan ozandır. Bir ozan acemi ya da orta nitelikte olursa, düzenli dizeyle de, özgür dizeyle de şiir yaratamaz. Aynı acemi ya da ortalama ozanın elinde düzenli dizeler de şiir değil, uyak ve ölçü yığınlarından oluşan koşuk doğurur, ortaya dengesiz bir deyiş çıkar. Niteliksiz bir ozan özgür dizeyle şiir yazmaya kalksa, özgür dizeler değil, birbirinden keyfi koparılmış dizeler yazabilir, uyumlar da uyumsuzluklar da şiir gereği değil, zorlama sonucu olur. Demek ki, ustalık olmayınca, düzenli dize de, özgür dize de bir işe yaramaz. Özgür dize, geleneksel dize eskiden beri de tartışılıyordu. Sembolistler için önemli olan, dizenin de, bağlamın da dar kurallar içine kapatılmaması, dizenin de bağlamın da şiirsel düşüncenin izlediği yola göre biçimlenmesiydi. Şiirin değerini hece sayısı, ölçü, uyaklar değil, ruhsal içeriği saptasın diyorlardı. İncelemeler, soruşturmalar, Georges Vanor'un, Charles Morice'in, Jean Moreas'ın bildirileri birbirini izledi. Etkisi diğer sanatlara da kol saran bu akıma halkın ilgi ve merakı arttı. Dergiler çoğaldı: *La Plume (Kalem), Entretiens politiques et littéraires* (Siyasal ve yazınsal söyleşiler), *Mercure de France, Revue blanche* (Ak Dergi), *L'Ermitage* gibi. Basında akıma değgin kısa, uzun yazılar çıkmaya başladı. Bu dönem şiirin en güzel dönemlerinden biridir. Gariptir, öylesine devingen, öylesine ayrı ondokuzuncu yüzyılda Romantizm sesini duyuramıyor, Parnasse ve Sembolizm Okulu en devingen ve en yaratıcı çağını yaşıyordu. Yazına bu iki akım egemendi.

1890'da günce yazarı Jules Huret bir soruşturma yaptı. Yazarların çoğu Doğalcılığın (Naturalisme) artık öldüğü biçiminde yanıtlar verdiler. Soruşturmaya tepkiler de oldu. Romancı Paul Alexis bir telgraf çekerek soruşturmayı protesto

etti. "Doğalcılık ölmemiştir" diyordu. Bu soruşturma aynı zamanda şiirin yeni bir ustasını da belirliyordu. Mallarmé sembolist akımın önderi görünüyordu. Revue des Deux Mondes'da (İki Dünyanın Dergisi) eleştirmen Brunetière, "sembolistler çağdaş şiiri gerçek raylara oturtmaya çalıştı" diye yazıyordu.

Sembolizm bu doruk noktasından sonra hızlı bir düşüş gösterir gibidir -gösterir gibi diyoruz, zira aslında akım çeşitli değişikliklerle, çeşitli değişimlere uğrayarak varlığını sürdürecek. Bireylikler (individualité) ağır basacak ve gelişimin hızlandığı bu çağda sembolizmi yeni akımlar izleyecek. Dinsel düşünceyle bağları koparıp ozanlar toplumsala da yönelecekler. René Ghil yönünü insansal ortaklaşmaya (collectivité humaine) döndürecek; Verhaeren ve Maeterlinck gibi Belçikalı sembolistler bilinçaltının yazdırılarını (dictées) ve dörtbir yana yayılan kentlerin, doğanın gürültücü patırtıcı güçlerini birleştirip, ülkeleriyle uyum halinde, insansal bir topluluğun (communion) gizemcilik bilimine, gizemli inancına doğru gidecekler. Stuart Merrill sosyalizmi seçecek; Jehan Rictus Halkçılığa (Populisme) soyluluk yazınları kazandıracak. Ve böylece büyük öncülerin geleneği sürüp gidecek. Jean Royere çok az tanınan Müzikçilik'e önderlik edecek. André Fontainas ve (iki yüzyıl arasına bir sessizlik dönemi yerleştiren) Paul Valery, Mallarmé geleneğini sürdürecek; Verlaine akıcı (lyrique) şiiri seven, dinci, serseri ve yumuşak kuşaklar üstünde etkin olacak, Germain Nouveau, Francis Jammes, Louis le Cordonnel gibi fanteziciler Verlaine şiirini yazacak; eğilim ve akımlardan kurtulmuş Rimbaud ve Lautréamont Gerçeküstücülüğün (Surréalisme) büyük yollarını açacaklar.

Bir Paul Claudel, Wagnerci efsanelerin yerine geçen gerçekçi, katolik bir görünüm kabul ettirmek için, sonradan yadsımasına karşın, Sembolist sanatın verilerine dayanacak. André Gide *Dünya Nimetleri*'ne yönelecek. Saint-Georges de Bouhelier Doğacılık'ı (Naturalisme), Fernand Gregh insacı-

lık'ı (Humanisme), Jean Moreas Roman Okulu'nu kuracak.

Bütün bu akımlar içinde de Sembolizm varlığını sürdürecek.

Sembolist Şiirin Görünümleri

Sanatı iç devinime bağlayan Jules Laforgue ve Tristan Corbière'in, şiire karşı büyük tutkusu bulunan ve ozan olarak da şiire hizmet eden René Ghil ve Gustave Kahn gibi kuramcıların yanında, bir Paul Verlaine, *"yalnız sizi eğlendirmek için ağlayan"* tatlı şarkıların örtülü evrenine ya da dinciliğe sanatla kendini vermiş gibidir. Bir Arthur Rimbaud şiirin kapılarını falcılığa (voyance), açınsamaya (exploration) ve başkaldırıya açar. Rimbaud gibi ama başka araçlarla bir Stephan Mallarmé çağdaş şiirin alanlarını açarken fetihlerini de sınırlamış gibidir.

Bu şiirsel serüveni vurgulayan çeşitli yayınlar arasında Paul Verlaine'in *Kargınmış Ozanlar*'ının (les Poètes Maudits) önemli bir yeri var. Bu yayın dizisi yalnızca bir olaya (événement) değil, günümüze dek süregelen bir kavrama, "kargınmış ozan" kavramına da ışık tutar. Verlaine, Léo Trezec'in *Lutèce* Dergisinde yayınladığı bu dizide, 1883 ve 1884 yıllarında Tristan Corbière, Arthur Rimbaud ve Stephan Mallarmé'yi, 1888'de Marceline Desbordes Valmore'u, Villiers de l'Isle-Adam'ı ve kendini inceledi. Verlaine'e göre bu "kargınmış ozanlar", çağlarında bilinmeyen, anlaşılamayan "gerçek ozanlar"dır. Şunu belirtelim, adı geçen ozanların ünlülüğü de ünlü denemenin yazıldığı tarihlere değgindir, yani Verlaine bu dizide çağdaşlarını inceler... Verlaine'in yazdıkları bir övgü olduğu kadar bir incelemedir de. Düzensizliklerinden dolayı Corbière'e kızarken şunları da ekler: "Şunlar ya da bunlar, kusursuzlar odundan, odundan ve odundandır. Corbière alabildiğine etten kemikten." Rimbaud'yu sadece şunları söyleyerek göklere çıkarır: "Zihnin, Ruhun ve İnsan Yüreğinin ölümsüz krallığını tanımak zevkini birlikte tattık." Mallarmé'yi anlatırken 1880'de yazılmış bir yazıyı ye-

niden ele alır: "Kuşkusuz başlıca çabası güzellikti, açıklığa ikinci derecede önem veriyordu. Dizeleri ezgili ve enderdi. İnce duyguları şiirleştirmek için gerektiğinde herşeyle alay ediyordu."

Sembolist şiirin görünümünü yansıtan kitaplardan bir diğeri de *Deliquescences d'Adore Floupette.* Karikatür yoluyla dolaylı eleştiriye örnek bu ilginç yapıtın sahipleri Henri Bouclair ve yerel yergici ozan Gabriel Vicaire, Décadantisme'i ustaca eleştirirler.

Sembolizmin Karşılaştığı Tehlikeler

Sembolizm güzelliğe, estetiğe, sanat tutkusuna büyük ağırlık verdi. İzleyicileri zekiydi, seçme, ayırdetme yetilerine geniş bir kültüre sahipti. Bu yeti ve olanaklarıyla çok bilinçli bir yapıtı gerçekleştirmeye çalıştılar. Ama derin bir yaşamın, bilinçaltının devinimlerine ulaşamadılar. Psikanaliz ve Gerçeküstücülüğün silahları henüz ellerinde yoktu. Ellerinde bulunan silahlar ise onları azar azar, başka alanlara yöneltiyordu. Düzmece gizemler yaratıyor, yapmacık buluşlara başvuruyor, laboratuvarlarda bilmeceler üretiyorlardı ve bunlar sembolistleri gerçek amaçlarından uzaklaştırıyordu. Herşeye karşın, sembolizm şiire yeni boyutlar kazandırdı, şiir ve yazın konusunda nice araştırmaların yapılmasına ortam hazırladı ve yeni akımlara kaynaklık etti."

"SEMBOLİZM

Albert-Marie Schmidt

1848'de *A Rebours,* 1885'de *Complaintes,* daha sonra Gabriel Vicaine ve Henri Bouclaire'in *Deliquescences d'Adore Floupette*'i yayınlanır. Yeni akımı tanıtmaya çalışan bir yığın dergi çıkar. 1886'da *Illuminations* basılır. Buna, bir tür, yazarının ölümünden sonra çıkan yapıt gözüyle de bakılabilir, zira Afrika'da tecimle uğraşan Rimbaud sanat evreni içinde öl-

müş gibidir. Kısacası, gerekli ortam hazırdır. Dört öncünün, Baudelaire, Verlaine, Rimbaud ve Mallarmé'nin tek başına yaptıkları araştırmalar ve décadent zihniyetin topluca çözülmesiyle, usul usul mayalanmış sembolist yazın birden su yüzüne, halkoyu önüne çıkar.

Eleştirel inceleme, belki de kolay olduğu için, bir sanat okulunu araştırmaya, önce, bu sanat okulu hakkındaki öğretici yapıtlarla başlar. Ne var ki, sembolist sanatı öğreten derli toplu tanıtıcı belgeler bulamıyoruz. Ne *Art Poétique'de* (Şiir Sanatı), ne *Préface de Cromwel*'de (Cromwel'in Önsözü), ne de Catulle Mendès'in *Mouvement Poetique*'inde (Şiirsel Devinim) öğretici bir yazıyla karşılaşmıyoruz. Sembolizm bildirileri, yöntemli bir bileşimden yoksun, yazarlarının yapı ve niteliklerine göre yönlenen kalem tartışmaları biçiminde. Bunlarda da, sembolizmi tanıtacak estetik bir formül yok. Yazılanları değerlendirmek için, onları yeniden sınıflandırmak, yoksun oldukları düzene kavuşturmak, biraz da öznel bir düzenleme yapmak gerekiyor.

Sembolizm hakkında yazılanlardan üçü, üzerinde durulmaya değer:

René Ghil'in yazdığı *Traité du Verbe*'e önyazı niteliğinde Mallarmé'nin *Avant-Dire*'i, *Traité du Verbe*'in kendisi (ağustos 1886) ve Jean Moreas'nın *Figaro*'da çıkan yazısı (Eylül 1886). Birbirini bütünleyen, öte yandan da birbirini yineleyen bu üç yazıdan bazı tutarlı noktalar çıkarmaya çalışalım.

Sembolistler bütün ülkeler ve bütün dönemler için geçerli Güzellik kuramlarının varolacağına inanmazlar. Duruk'tan (statique) çok Oluşum'a (Devenir) tutkundurlar. Onlara göre yazın tarihi sürekli ve doğurgan bir değişikliği arama çabalarının öyküleriyle doludur. Ayrıca gelişimin bazan hızlı, bazan yavaş, ama yükselen bir çizgi izlediğine, Hugo'nun bu görüşüne de karşılar. Sanatın evrimi sürekli değil, dönem dönemdir (cyclique). Sembolizm, önyargılardan uzak, düşünceye dönüştür. Kesin bir özgünlükle övünmezler. Araştırıcı zihniyetleriyle Avrupa tinselliğinin (spritualisme) büyük

geleneğini, bu geleneğin son halkalarını oluştururlar. Sembolizmin kökenlerini araştırırken Alfred de Vigny'den, hatta çok eskilerden, örneğin Shakespeare'den örnekler verirler. Vigny'nin, elindeki gereçlerin bilincinde, onuruna ve şiirin inceliklerine tutkun bir ozan olduğunu ve sembolizmin hemen hemen kabul edebileceği bir şiirsel kuram oluşturduğunu söylerler. Shakespeare'in *Tempête*'de (Fırtına) iletişimlerin egemen bağıtını bulduğunu açıklarlar. İngiliz ozan gerçekdışı (irrationnel) ilişkilerde gerçeğin yansımalarını araştırır. Sembolistler, yazdıklarını, hristiyan olsun olmasın, her zaman daha bir soyut semboller gözlemiyle kendilerindeki nesneye ulaşmaya çalışan o mistiklerin sözlerine benzetir, bununla övünürler. Ve, ondokuzuncu yüzyılda Fabre d'Olivet'lerin, Nerval'lerin, Eliphas Levi'lerin yenileştirdiği uzgörü (occultisme) üstüne yazılmış incelemeleri de okuyan sembolistler, ilk insanların gizemli bilgeliğine başvurur.

Sembolizmin öncülerini araştırdığımızda karşımıza, Evrensel Benzeşimin (Analogie Universelle) anayasasını bulan büyük Charles Baudelaire, gizemin ve sözle anlatılmazın anlamına sahip, ölçü ve dize utası, fransızcanın düzenli ritimlerini kırıp ozanın eline daha ezgili, daha yumuşak, daha esnek bir aygıt sunan Verlaine çıkar. Sembolistlerin geliştirmek, daha yetkin bir hale getirmek için yanıp tutuştukları bir tepkiyi, belki de ayrımında olmadan, önce Verlaine ve Mallarmé gösterdi. Ne var ki Mallarmé'ye sevgilerine karşın, sembolistler, Mallarmé'nin Zola'ya gösterdiği saygıya katılmak istemezler ve Doğalcılık'ın (Naturalisme) amansız düşmanı olduklarını açıklamaktan çekinmezler. Böylece Medan Okuluna gözkırpan Décadent'lardan da ayrılmış olurlar. Romantizmin de Parnasse Okulunun bir uzantısı olduğunu ileri sürerler. Doğalcılığın aşağılık bir bilimsellikten kaynaklandığını, nesnellik görünümü altında bayağı olgulara yöneldiğini, Doğalcılık bulgularının gizli gerçekten daha az gerçek olduğunu söylerler.

Şiirin özünü de araştıran sembolistler yalın anlatımı,

yalın açıklamayı düzyazı olarak suçlarlar. Onlara göre bu yalın anlatım öylesine basitleşmiş kullanımlara dönüşür ki, sonunda, ozana sözcüklerin büyülü erkini unutturur. Bu görüşü Mallarmé şu açık anlatımıyla özetler: *Röportaj'a paydos!* Mallarmé'nin bu formülü sembolistlere güncelerin yazı biçimine de karşı çıkmak olanağını verir. Klasizmin söylevci tonuna, akıl hocalığına karşıdırlar. Romantizmi yürekleri yapmacık bir biçimde etkilemek, gözyaşı tecimi yapmakla suçlarlar. En yakın ve en tehlikeli düşmanları olduğunu bildiklerinden, Parnassien'lerin, kasılan, ağırbaşlılık taslıyan dizelerinden sıkılmış görünürler. Doğalcılık gibi Parnasse Okulunun da nesnel bir şiirsellik yaratmak hevesine kapıldığını söylerler.

Sembolistlerin özgün yanı, daha çok, onların yaşam görüşlerinde yansır. Bu görüş Mallarmé'nin sabırlı derslerinden, daha da çok, Rimbaud'nun ışıklanmalarından, aydınlanmalarından, içe doğuşlarından (Illuminations) kaynaklanır. Onlara göre, Doğa'nın insan dikkatinden sürekli beklediği duyumlar, yalnız ve yalnız, küçük sayıdaki düşüncelerin işaretleri, gizleridir. Sözlü bileşimler ya da semboller yapmak için bu duyumları kendi aralarında inceliklerine göre gruplandırmak ozanın işidir. Güçlük inceliklerin belirlenmesindedir. Büyük Şiir Yapıtına girişmeden önce, gerçekten birbirleriyle ilişkili duyum dizilerini kurmak, tam bir açıklamaya girişmeksizin onları Ana Düşünceye bağlamak ve sonunda sözlü bağlamlardan (kıtalardan) değil de, tek bir Sembolden ya da büyülü sözcükler toplamından oluşan birliği gerçekleştirmek gerekir.

Demek ki, Boileau'nun eskimiş öğütleri sembolistler için geçer akçe değil. Bir şiir'de ya da Sembol'de, dilbilgisi kurallarının, tümce kurgusunun (syntaxe), sözlük özelliklerinin ne önemi var. Eğer ses tonunda değişikliklerle, tonlamasıyla, tınısıyla bir sözcük ozanın bileşimini (synthèse) gerçekleştirmek isdediği duyumlar karmaşasını özetliyorsa, cübbeli hocaların bütün yaygaralarına karşın o sözcük kullanılır. Ökece

(dahice) bir çaba tüm dilbilgisi kurallarının üstesinden gelir. Bunun için de anlamlı ve iyi bir sesbilgisi (phonétique) zorunludur.

Sembolistler zaman zaman da Décadent'ları ve özellikle de Laforgue'u övmekten geri kalmazlar. Gautier ve Leconte de l'Isle'in, özleştirmeleriyle daha yoksullaşan fransız dilinin derdine dermanı Décadent'larda ararlar. Sembolistlere göre her sözcüğün değeri içerdiği gizeme göre ölçülür. En iğrenç bir sözcük, yalın bir uyum, bir müzik notası bile, ezgi sağlamak koşuluyla şiirde yerini bulabilir. Sanat düşü, yetkin müzik Décadent'ların, Baudelaire'in, Verlaine'in olduğu kadar sembolistlerin de amacıdır. İrili ufaklı bütün sembolistlerde, sözcüklerin çağrışım gücünü en iyi biçimde kullanma ve sözsel düzenleme (instrumentation verbale) çabası görülür.

Saçmalığa varacak kadar aşırıya gitmesine rağmen, sözsel düzenlemenin üstünde önemle duran sembolist, René Ghil'dir. Onun şiirsel düzenlemeden ne anladığını biraz ayrıntılı açıklayalım. Ghil, Rimbaud'nun, ökenin Afrika'ya gitmesinden yararlanarak onun bazı ilkelerini bilgiççe yineledi. O sıralar yazın yaşamından çekilmiş Rimbaud ile, hiçbir yararı olmayan bir hesaplaşmaya girişti. Rimbaud'nun seslileri renklendirmesi Rimbaud'ya özgüdür, yani bu öznel bir olaydır. Ghil de aynı şeyle uğraşmaya başladı, sonuç olarak seslilerin renklerini ebemkuşağına dönüştürdü, A kara, E ak, I mavi, O kırmızı ve U sarı deyip çıktı. Düzenlediği bu ilişkilerle de gizliliğin (occultisme) dünyasına tek bir adım atamadı. Sözde gözlemlerine dayanarak, harp çalgısının, tınısı nedeniyle E seslisine ve beyaz renge uygun düştüğünü saptar, ona göre harp'ın tellerinden egemenlik duygusu akar. Tutkuyu dile getiren kemanlar I sesini ve mavi rengi çalar. Kızıl çığlıklar atan borazan, ruhumuza görkemli görüntüler kazandırmak için o sesi verir. Öte yandan kavallar, cennetlik bir dürüstlüğü anımsatan U sesini üfler. Org hem harp'ın, hem kemanın, hem kavalın özelliklerini taşıdığından en gör-

kemli çalgıdır ve Ghil'de bütün bir orkestranın yerini alır. Zifiri karanlığıyla A sesi de insanlık acılarını, ten uçurumlarını yansıtır... Şimdi bir ozanın Ghil formülüyle şiir yazacağını varsayalım. Örneğin ozanımız aşk duygularını şakımakta pek usta olsun. Bir kemancının duygularını, sevisini şiiriyle dile getirecek. Kemanın tellerinden I ve O sesleri çıkacağına göre, ozanımız da şiirine hep kırmızılı mavili nesneleri dolduracak, içinde I ve O seslilerinin, IO ve OI gibi diphtongue'ların bulunduğu sözcükler arayacak.

Ghil'in sembolizm adına yaptığı aşırılıkları bir yana bırakırsak, özellikle, öncüleriyle sembolistlerin, şiire metafizik ya da gizemli, yüce bir çabayı getirdiklerini görürüz: gerçeğin araştırılıp ortaya çıkarılması. Böyle bir ülkünün güçlüklerini düşünemeden, 1886'larda umutla dolup taşıyorlardı. Beklenmedik nice engelleri aşmaları gerekiyordu... Bu sıralarda, halkoyunu sembolist sıçramalara hazırlayan décadent zihniyet yorgun yıllarını yaşıyordu. Yeniyetme akımın ateşli gözüpekliği, yürekliliği, ataklığı sombolizmin bildirilerine okurun sevgisini ve ilgisini arttırdı. Ama Moreas "Yine de bu yüce büyüklük henüz özümlenmiş değil, sembolizmin yeni çocuklarını kıskanç ve direngen bir çaba bekliyor" diyecektir.

Kısacası, hiçbir okul sembolizm kadar sanatçı olmadı. Ona göre sanat, ökeliğin (dehanın) ya da büyük çabanın gücüyle sembolizmin oluşturduğu şiirler topluluğu, bütün gerçeklerden daha gerçektir. Öncüleri ya da Décadentlar sayesinde bu akım, zekice yapılmış bütün ataklıklara, en ezici çelişkilere bile kapılarını açtı. Evrende her şey yüce bir gerçeğe ulaşmak istiyorsa, bu yüceliğe ancak sanat aşkıyla ve şiirde ulaşabilir, diyor sembolistler. Ya da Mallarmé'nin deyimiyle, 'Evrende her şey bir kitaba ulaşmak için vardır."

Özgür Dize

Sembolistler ölçünün özgürleştirilmesi adı altında özgür dizeyi savundular ama bunun açık bir tanımını yapamadılar. Ghil kendisini izleyenlere "gözden geçirilmiş ve buyruk altı-

na alınmış eski alexandrin'i (oniki heceli dize) önerdi ama öneriye pek aldıran olmadı. 1886'larda herkes, aşırı disiplinli Parnassien dizenin yerini yeni bir biçimin almasını istiyordu. Geleneksel eski dize sayılarının yerini, bir tür öznel bir ezginin (mélodie) alması bekleniyordu. Bu özlemi zaman zaman yansıtan ozanlara rastlanmadı değil. Ama yeni ritimleri hangi kurallara dayanıyordu, bu ritimleri neden gerekli açıklamıyorlardı. Veremli Laforgue, birbirine eşit olmayan dizelerden oluşmuş uzun destanların göğüs ağrılarını dindirdiğini söylüyordu, o kadar. Illuminations'un başında yer alan *Marine* (Gemicilik) ve *Mouvement* (Devinim) düzyazı değil. Peki onlara dize denebilir miydi? Verlaine *Art Poetique'inde* (Şiir Sanatı) bazı kurallar ileri sürüyordu ama benimsenmemişti. Neden? Çünkü sembolistlerde dize değli, bağlam egemen hale gelir. Sembolistlerin özgür dizeli şiiri bir grup ritim dizisini içerir. Üstünlük bağlamındır. Bağlam ise esinden önce varolan bir biçim değil, şiirsel gereçlerin içinde öğütüldüğü bir değirmendir. Bağlamı türdeş kılan, zenginleştirilmiş, bazen de, ana sese katılan seslerle çağrışımların yer aldığı tek bir düşüncenin açıklanmasıdır. Eğer bu sesler ve çağrışımlar çok sayıdaysa bağlam uzun, az sayıdaysa kısadır. Bağlam içindeki tinsel (sprituel) öğelerden her biri görece bir özerkliğe sahiptir.

Biçim için iyi bir terim bulamadıklarından, ona, bazen ölçü (metre), bazen söz topluluğu (groupe verbal) derler. Bağlamda tam uyaklardan ve çok özgün yarım uyaklardan (assonance) kaçınılmasını önerir, aksi takdirde bağlam akışının kesilebileceğini söylerler. Ölçülerden hiçbiri için özel bir tonlama koşulu ileri sürmezler. Deyiş, düşünce, bilinçaltından bilince nasıl çıkıyorsa şiir de ona göre yazılacaktı. *Şiir Sanatı*'nda Verlaine de buna benzer şeyler söylüyor ama söylediklerini kendisi de pek uygulamıyordu. Ayrıca, sembolistlerin özgür dizesi, söyleyiş, deyiş ülküsüne uygun olarak, bir düşüncenin eğilimlerini yansıtır. Bunun doğal sonucu olarak da, sembolistlere göre, eleştirmenlerin, bir şiirin yapı-

sını dizelere göre eleştirmeye hakkı yok. Özgür dizeyi iyi kullananlar okurda derin ve coşkun duygular uyandırır, bu dizeler okurun kendiyle konuşmasını, iç dialogue'u sağlar, geliştirir ve iç çatışmaları yatıştırır... Ne var ki, okurların çoğunun bellekleri eski şiirin, geleneksel şiirin anılarıyla doluydu. Ayrıca uyakların, geleneksel şiirin dinlendirici bir yanı vardı. Sembolizm, değişik ölçü ve dizeleriyle zamanın okuru elinden bu dinlenme hakkını aldı. Ve giderek, okurlar, şiiri sıkıcı bulup günce okumaya yöneldi.

Sembolist Öğretinin Güçlükleri

Sanatçıyla, ozanla okur arasındaki iletişimlerin kesilmesi sembolist ozanların karşılaştıkları en büyük tehlike oldu. Bırakın okurları, sembolizm, sembolist sanatçılardan bile bir yığın özveri istiyordu. Ansiklopedi kurdu, usta bir metafizikçi, yaman bir mistik, uzman bir müzisyen, uzman bir ruhbilimci olmak zorundaydılar. Sembolist ozan sürekli, yeni Semboller, Ana-Düşünceler (Idées-Mères) aramalı, özgün şiirler yaratmalıydı. Böylesine amansız, katıksız yaratış çabasına zihin dayanmaz, yorulur. Umutsuzluğun ve büyük yorgunluğun üstesinden gelmek için Mallarmé'nin büyük çabasına sahip olmak gerekir. Oysa böyle bir özveri, böyle bir sabır bütün sembolistlerde yoktu. *Beyinlerin cimri ve soğuk alanında / Her gün yeni bir çukur kazmak'tan* yorgun, esinin eksikliğini gereç bolluğuyla gidermeye çalıştılar. Tüm yazıp çizilenleri, ayin usullerini gösteren kitaplara kadar, tüm yazılıp çizilenleri didik didik ettiler. Gerektiğinde kullanmak için hazır-semboller (pseudo-Symboles) depoladılar. Ondokuzuncu yüzyılın üç ilginç türdeki yapıtları da bu çabalarında onlara yardımcı oldu: dinler tarihinin araştırmalarından, ortaçağ'a değgin yayınlardan, gizlicilik'in (occultisme) yeni sonuçlarından yararlandılar. Creuzer, Eliphas Levi, Burnouf, Guatia ve Paris'in gizli öğrencileri oldular. Klasik mitolojinin derinliği önünde kendilerinden geçtiler ve bu beğenileri onları Parnasse Okulu ile uzlaştırdı, Moreau'nun, başı ve göğsü

aslan, karnı keçi, kuyruğu ejderha, ağzından alevler püsküren masal hayvanları (chimères), Mallarmé'nin Amazonları, Kır Tanrıları (Faune), ya da Superileri (Nymphes), alman mitolojisindeki Nixe'ler (Superileri) şiirlerinde bol bol yer aldı. Goethe'nin Heléne'i düşlerine girdi. Catulle'ün Ariane'ı Rosetti'nin Beatrice'i, Tristan, Isolde, Wagner'in Parsifal'i, Fleurs Mystiques'i (Gizemli Çiçekler), Moreau'nun Salome'si sırayla önlerinde geçit töreni yaptı. Bunları, birkaç adım arkadan, Quinet'nin Merlin ve Viviane'ı izledi. Des Esseintes'in yönetiminde, eski parşömenleri silkelediler ve onlardan Theosophe'ların Passeroses'larının, Alchimiste'lerin Salamandre'larının ve Phenik'lerinin, Hermetiste'lerin taçlı Pelikanlarının döküldüğünü gördüler.

Sembol darlığı çektiklerinde parlak söz oyunları yaptılar.

Ama, felsefesi ve estetiğiyle sanatçıyı tam bir özdenliğe çağıran Sembolizm sonunda ucuz fantezilerin, özdensizliğin ağına düştü"

Ondokuzuncu yüzyıl sonlarında ortaya çıkan sembolizm, giderek büyük etkinliğini yitirdi. Ruhsalla ilgilenen bu sanatçıların elinde henüz psikanalizin silahları yoktu. Ölçü ve uyaklarıyla geleneksel şiirin dinlendirici yanına alışkın okur, düşünmekten hoşlanmıyordu. Aşırı çaba isteyen akım, sonunda sanatçıların bazılarını da yedi. Yükselişten sonra düşüş başladı. Yirminci yüzyılın başlarında da ozanlar onun kalıtından yararlandılar. Ve tüm ataklıklara açık bu şiir kendi bağrından bir başka şiir akımını, gerçeküstücülüğü çıkardı.

Nerval, Baudelaire (1821-1867), Verlaine (1844-1896), Rimbaud (1854-1891) ve özellikle Mallarmé (1842-1898) sembolizmin öncüleridir. Jules LAFORGUE, Tristan CORBIERE, Charles CROS, Germain NOUVEAU, Henri de REGNIER, Albert SAMAIN, Jean MOREAS, Emile VERHAEREN, Maurice MAETERLINC, Saint-POL-ROUX, Francis JAMMES, Paul CLAUDEL ve APOLLINAIRE Sembolizm akımının başlıca ozanlarıdır.

BAUDELAIRE'IN ŞİİR ÜSTÜNE YAZILARI

FÜZELER'DEN:

"Edebiyatçı temel sorunları sarsar ve aydınlara özgü bir cimnastik zevki yaratır".
"Umulmadık; güzelliğin özlü bir bölümü ve niteliğidir".

Sanatta Güzellik

"Güzel'in, -benim Güzelimin-, tanımını buldum. Bu güzel yakıcı ve hazin bir şey, anlaşılmayı zamana bırakan, biraz kapalı bir şey. Dilerseniz fikirlerimi; duyarlı bir nesneyi, diyelim, toplumun en ilginç bir nesnesini, bir kadın yüzünü örnek alarak açıklayayım. Bir baş, ayartıcı güzel, yani bir kadın başı, aynı zamanda, -ve karmaşık bir biçimde,- hem cinsel arzu, hem hüzün uyandıran bir baştır bu; melankoli, bıkkınlık, hatta doyumsuzluk fikrini içeren, -ya da tam tersine, bir fikri, yani yoksunluktan veya umutsuzluktan doğar gibi ters akan bir acıyla birleşmiş bir yakıcılığı, bir yaşam arzusunu içeren bir baş. Güzel'in başka nitelikleri de var: gizem ve özlem gibi.

Kadınların gözündeki durumu bir yana, güzel bir erkek başı, bu şehvet fikrini içermeye gereksinim duymaz. Oysa aynı şehvet fikri, kadın yüzünde, ve kuşkusuz erkeklerin gözünde, yüz ne kadar melankolik olursa o kadar çekicidir, o kadar kışkırtıcıdır. Ama baş, öte yandan, yakıcı ve hazin bir şeyler,- ruhsal gereksinimler, öylesine bastırılmış arzular, -homurdanan ve kullanılmamış bir güç fikrini, -bazan intikamcı bir duygusuzluk fikrini (bu konuda ideal Dandi tipini yabana atmamalı), bazan da, -ki bu güzelliğin en ilginç nite-

liklerinden biridir, -gizemi, ve son olarak da (estetik alanında kendimi ne derece modern gördüğümü açıklamak cüretine sahip olmam için) mutsuzluğu içerecektir. Güzellik Kıvanç ile bağdaşamaz gibi bir şey ileri sürmüyorum, ama, diyorum ki (onun) Kıvanç en bayağ süslerinden biri, Melankoli ise görkemli sevgilisidir. Öyle ki, (Bilmem beynim büyülü bir ayna mı?) içinde Mutsuzluk olmayan bir Güzellik tipi aklımın köşesinden bile geçmez. Bu fikirlere inanmış -başkalarına bakarsan, bu fikirlere saplanıp kalmış- olan ben, özetle, -ve Miltonvari,- en canlı güzellik tipi şeytan'dır demekten kendimi alıkoyamam."

Kendine Tapma

"Edebiyatta iki temel nitelik: doğaüstücülük ve acı alay. Bireysel bir göz atış, olayların yazar önündeki haliyle durumu, sonra sözcüklerin şeytanca bir biçimde yan yana gelişi. Doğaüstü genel rengi ve vurgulamayı, yani mekânda ve zamanda yoğunluğu, uyumu, açıklık ve sadeliği, titreşimi, derinliği ve tınıyı içerir.

Yaşamın öyle anları vardır ki, bu anlarda zaman ve mekân daha bir derinleşir ve varoluş duygusu sonsuzca çoğalır.(...)

Esin hep, insan onu isteyince gelir, ama her istenende gitmez. (...)

Ruhun doğaüstü diyebileceğimiz belli durumlarında yaşamın derinliği bütünüyle gördüğümüz bir şeyde ortaya çıkar, ve gördüğümüz o şey, ne kadar sıradan olursa olsun, yaşamın simgesi halini alır. (...)

Ozan Devletten ahırına birkaç burjuvayı tıkabilmek hakkını istese çok şaşarlar, ama burjuva kızarmış bir şair istese bunu pek doğal bulurlar.(...)

Evrensel tiksinti ve iğrençliği esinlediğim zaman yalnızlığı fethetmiş olacağım".

"Düş halini Almanya çizgiyle, İngiltere derinlikle açıklar".

SOYUNMUŞ YÜREĞİM'DEN:

"Ben'in buharlaşması ve merkezileşmesi. Sorun burda."

"Yararlı bir insan olmak bana hep iğrenç geldi."

"Siyasa. -Çağımın insanlarının anladığı anlamda bir inancım yok, çünkü tutkum yok.

Bende inanç için gerekli temel yok.

Belli bir gevşeklik, ya da, daha çok, bütün dürüst insanlarda görülen kayıtsızlık var bende.

Yalnız haydutlar inanmış insanlardır, -neye inanmış? - Başarmaları gerektiğine. Başarırlar da.

Neden başaracakmışım ben, denemeye niyetim bile olmadıktan sonra?

Cinayet üstüne görkemli imparatorluklar, suç üstüne soylu dinler kurulabilir.

Yine de çağımın insanının anlayamayacağı anlamda bazı inançlarım var."

"Saygı değer yalnızca üç varlık var: rahip, savaşçı ve şair. Bilmek, öldürmek ve yaratmak." Ötekiler ahıra tıkılmak, yani uğraş denen şeyler için yaratılmış konuşan katırlar".

"Sanatta, aktöreye aykırı, aktöreye aykırılık, aktörellik gibi kazca şeyler söyleyip duran burjuvazi hödüklerini düşündükce, hiç görmediği Louvre'a götürdüğüm, o ölümsüz çıplak yontu ve resimlere baktıkça kızarıp yüzünü kapayan, beni sürekli kolumdan çekip "bu rezilliklere nasıl izin veriyorlar" diyen beş franklık sokak orospusu Louise Villedieu gelir aklıma hep."

ŞİİR ÜSTÜNE ÇEŞİTLİ YAZILARINDAN:

Güzel, Gerçek ve İyi

"Bu konuda söylemem gereken (ve çok kısa bir şekilde söyleyeceğim) şeyler geçmiş çağlarda da çok bilinen şeylerdi. Sonra karanlığa gömüldüler, tümden unutuldular. Sanat eleştirisine kökü dışarda, sakat düşünceler sızdı. Cenevreden, Bostondan ya da cehennemin dibinden gelmiş bilmem

hangi kara bulut estetik güneşinin güzel ışınlarını perdeledi. Güzel'in, Gerçek'in ve İyi'nin birbirinden ayrılmaz bir bütün olduğunu savunan ünlü öğreti, (kaş yaparken göz çıkaran acayip bir salgının) çağdaş felsefe bozuntusunun buluşudur. Tinsel (spirituel) araştırmanın çeşitli nesneleri, kendilerine sonsuzca uygun düşen yetilere (faculté) gerek duyarlar; bazan falan nesne bu yetilerden yalnızca birine, bazan da, ve çok ender durumlarda ve asla tek bir dozda ve eşit derecede olmamak koşuluyla, bütün yetilere birlikte gerek duyar. Şunu da dikkatten kaçırmamalı ki, bir nesne ne kadar çok yetiye gerek duyarsa o kadar az soyludur, o kadar az saftır, bir nesne ne kadar karmaşıksa, o kadar çok melezdir. *Gerçek*, bilimlerin temelinin ve amacının oluşmasına hizmet eder; özellikle saf anlık'a (intellect) başvurur. Burada üslup saflığına hoş geldin, buyur denir, ama üslup *güzelliği*'ne kaçılınca lükse kaçılmış olur. *İyi*, aktörel araştırmaların temeli ve amacıdır. *Güzel ise*, zevkin tek tutkusu, tek amacıdır. (...) Öykünün bir Esin Perisi var, öykücü için zorunlu niteliklerden bazıları Esin Perisinden kalkar. Roman, az çok büyük bölümü bazan Gerçek'e, bazan Güzel'e göre oluşabilen karmaşık türlerden biridir. *Mademoiselle de Maupin*'de güzelin payı aşırıydı. Yazar böyle yapmakta haklıydı. Romanın amacı gelenekleri, bir dönemin tutkularını açıklamak değil, çok özel, evrensel, sonsuz bir doğaya sahip tek bir tutkuyu dile getirmekti, ki bütün roman, adeta şiir ile aynı nehir yatağı içinde, ama ritim ve uyakla yazılmadığından, kesinlikle şiirle karışmaksızın, bu tek tutkunun itici gücü altında akıp gider. Bu amaç, bu hedef, sevinin *güzelliğini* ve sevgiye değer veren nesnelerin *güzelliğini*, tek sözcükle, güzelliğin yarattığı (ve tutkudan çok ayrı olan) coşkuyu dile getirmekti. Türlerin ve yetilerin tam bir karışımı, yanılgının modasına sürüklenmemiş bir zeka için son derece şaşırtıcı bir husus. Nasıl çeşitli uğraşlar çeşitli aygıtlara gerek duyarsa, çeşitli tinsel araştırma nesneleri de kendileriyle örtüşen yetilere gerek duyarlar. -Öyle zaman olur ki, insan, gereksiz yinelemelerden kaçın-

mak için kendi yazdıklarına başvurmak zorunda kalır. Eski bir yazımdan aktarıyorum: "... bir başka sakat düşünce daha var.. yedi canlı bir yanılgı, öğretim safsatası'ndan söz etmek istiyorum, bu safsatanın üç de yapışık kardeşi var: *tutku*, *gerçek* ve *aktöre*. Şiirin amacının şunu ya da bunu öğretmek olduğunu düşünen bir yığın insan var, şiir gelenekleri yetkinleştirmeliymiş, şiir bilinci güçlendirmeliymiş, hasılı şiir yararlı olanı göstermeliymiş... Kişi kendine eğilmek, ruhunu sorgulamak, coşkulu anılarını anımsatmak istesin yeter ki, o zaman *Şiir*'in şiirden başka amacı olmadığını görür; özge bir amacı olamaz da. Yalnız ve yalnız bir şiir yazma zevki uğruna kaleme alınmış şiirden daha büyük, daha soylu, şiir adını gerçekten taşımaya değer başka şiir olamaz.

Ben -sözüme kulak verilsin- şiir gelenekleri soylulaştırmaz demiyorum, son amacının insanı bayağı çıkarlar düzeyinin üstüne yükseltmek olduğunu yadsımıyorum; böyle bir şey ileri sürmek saçmalamak olurdu. Söylemek istediğim şu: eğer ozan bir aktöre amacı izlemişse, şiirsel gücünü de zayıflatmış olur, hatta denilebilir ki, yapıtı da kötüdür. Şiir, ölüm kalım savaşı vereceğim diye kendisinin bilimce ya da aktörece özümlenmesine izin veremez; şiirin amacı Gerçek değil kendisidir, şiirdir. Gerçekleri ortaya koyma biçimleri başkadır ve şiirin dışındadır. Gerçeğin şarkılarla hiçbir alışverişi yoktur. Bir şarkıyı çekici, tatlı, büyüleyici kılan şey Gerçeğin elinden erkini ve gücünü alan şeydir. Kanıtlayıcı yapı soğuk, dingin ve serin kanlıdır, Esin Perisinin sunduğu yakut ve çiçekleri elinin tersiyle iter; bu demektir ki, şiirsel yapıya kanıtlayıcı yapı kesinlikle ters düşer.

"Saf anlık'ın (intellect) amacı Gerçektir. Zevk bizi Güzel'e götürür ve Erdem Duygusu bize Görev'i öğretir. Elbette, ortada yer alan duyumun, zevkin her iki uçlarla da yakın ilişkileri vâr, ve o Erdem Duygusundan çok küçük bir çizgiyle ayrılır, nitekim Aristote özenle işlenmiş bazı yapıtlarını erdemler arasına katmakta bir sakınca görmedi. Aynı şekilde, zevk sahibi bir insanı, çirkini gördüğü zaman rahatsız eden

onun biçiminin bozukluğu, orantısızlığıdır. Çirkin, doğruya ve gerçeğe saldırır, anlık'ın, bilincin tepesini attırır; öte yandan, uyuma saldırdığı için, kulağa hoş gelmeyen sesler çıkardığından özellikle bazı şiirsel ruhları da yaralayacaktır; o halde, erdemi, iyi aktöreyi çiğnemenin ritme ve evrensel sağduyiye karşı işlenmiş bir hata olduğunu düşünmek de saçma olmasa gerek.

"Yeryüzünü ve görünümlerini Tanrının görünümleri ve *iletişimi* gibi algılamamızı sağlayan Güzelliğin o tapılası, o ölümsüz içgüdüsüdür. Erişilmez olana ve yaşamın ortaya çıkardığı her şeye karşı kanmaz susuzluğumuz ölümsüzlüğümüzün en canlı kanıtıdır. Aynı zamanda, şiir ile ve şiir *aracılığıyla* ruh mezarın ardına kurulmuş görkemleri perde aralığından görebilir; ve güzel bir şiir göz çukurlarına göz yaşları taşımışsa, bu yaşlar aşırı bir kıvancın kanıtı değil, uyarılmış bir derin hüznün, sinirlerdeki bir boşalımın, geçmiş zamana sürülmüş ve yeryüzü cennetini hemen ele geçirmek isteyen bir yapının tanığıdır.

"Görülüyor ki, şiirin ilkesi, yalnız ve yalnız ve sadece yüce bir Güzellik'e karşı duyulan insansal bir özlemdir ve bu ilke kendini, bir coşkuda, ruhun kanatlanışında, ortaya kor.

Çünkü tutku *doğal* bir şeydir, saf Güzelliğin alanına yaralayıcı, uyumsuz bir tonu sokacak kadar çok doğal; sırnaşıktır, azgındır, saf Arzuları, soylu Umutsuzlukları, ince Hüzünleri ve Şiirin doğaüstü bölgelerinde oturan soylu umutsuzlukları incitecek kadar sırnaşık ve azgındır."

Ve başka bir yazıda da şunları söylüyordum: "Bir ülkede eğer Güzellik düşüncesinin en büyük düşmanı olan yarar düşüncesi herşeye ağır basıyor ve egemen oluyorsa, o ülkenin en güzel'e değgin eleştirisi de elbette en geçer akça eleştiri, yani, eğilim ve arzuları kendi kamu oyunun eğilim ve arzularına en yakın eleştiri, -üretim yetileriyle üretim türlerini birbirine karıştırıp herkesi tek bir amaç yöresinde toplayacak, -şiir kitabında da bilinci bu alanda yetkinleştirme çarelerini araştıran eleştiri olacak."

Gerçekten de, birkaç yıldan beri, tiyatroyu, romanı ve eleştiriyi bir dürüstlük kudurganlığı kuşattı. Bu işlev karmaşasından ikiyüzlülüğün ne gibi çıkarlar sağlayacağını, yazınsal güçsüzlüğün bundan kendine uygun ne gibi avuntular bulacağını bir yana bırakıyorum. Yanılgıyı, sözde yansızlığı belirtmek ve incelemekle yetiniyorum. Romantizmin düzensiz, dağınık döneminde, o hararetli iç döküşler döneminde, sık sık ileri sürülen bir formül vardı: *Yüreğin Şiiri:* Böylece tutkuya geniş haklar tanınıyordu; bir tür yanılmazlık tanınıyordu ona. Neler yapmıyor estetik bir yanılgı, nice yanlış yorumları, kuşkulu görüşleri dayatıyor dilimize! Yürekte tutku vardır, yürekte özveri vardır, yürükte suçluluk vardır, ama şiir, şiir yalnız ve yalnız imgelemdedir. Günümüzde yanılgı gittikçe artıp yeni boyutlar kazandı. Örneğin, coşkulu bir şükran anında kadın, avukat kocasına:

Şairim! seni seviyorum!

diyebiliyor.(...)

Duygu aklın alanına saldırıyor!(...)

Yürek duyarlığı şiirsel çalışmaya ille de elverir diye bir şey yok. Hatta aşırı bir duyarlık zararlı da olabilir. İmgelemin duyarlığı ise bambaşka bir yapıdadır; bu duyarlık, çabucak ve kendiliğinden, seçimlemeyi, yargılamayı, karşılaştırmayı, falandan kaçıp falancayı araştırmayı bilir. Şiir konusunda, genellikle Zevk adı verilen bir duyarlıktan kalkarak *kötü*'den sakınıp *iyi*'yi aramak gücünü elde ederiz. Yürek dürüstlüğüne gelince, en basit nezaket kuralı, zaten bütün insanların, *hatta şairlerin bile* yürek dürüstlüğüne sahip olduğunu peşinen kabul eder. Ozan yapıtlarında, arınmış, dürüst bir yaşamın temel ilkelerini sunmak zorunluluğuna ister inanır, ister inanmaz, bu ozanın günah çıkardığı papazı ya da mahkemeleri ilgilendirir. Bu konuda ozanın davranışı, diğer yurttaşların davranışlarından ayrı düşünülerek yargılanamaz.(...)

(Baudelaire'in THEOPHILE GAUTIER yazısından alıntı)

"Sanat'da Dürüstlük, Öz ve Biçim Üstüne

(...) Şiir kendi kendine yeterlidir. Sonsuzdur ve asla dış bir yardıma gereksinim duymamalıdır (...) Yalnız dize tutkusuyla yazılmış dizenin, güzel olmak konusundaki şansı, bir *öfke*'yi dile getirmek için yazılmış dizeden daha fazladır. Dünyamız hoşnutsuz, öfkeli insanlarla dolu ama güzel dizeler yaratamıyorlar (...)

(...) Genel yanılgıda, açıklanması çok kolay bir karışıklık var. Falan şiir güzelmiş ve temiz duyguları dile getiriyormuş; iyi ama, güzel olmasının *nedeni* temiz duyguları dile getirmesi değil ki. Falanca şiir de, güzelmiş ama temiz duyguları dile getirmiyormuş; iyi ama, güzelliği temiz duyguları dile getirmemesinden doğmuyor ki, daha açık bir deyimle, güzel olan dürüst olmayandan daha dürüst değil ki. Biliyorum çok zaman, an olur güzel bir şiir ruhunu alıp kutsal bir dünyaya götürür; güzellik öyle güçlü bir niteliktir ki, yalnızca ruhları soylulaştırabilir o; ancak, bu güzellik kayıtsız şartsızdır, ve sizler, ozanlar, bahse girerim ki, önceden aktörel bir amaçla kendinizi zorlamaya kalkarsanız şiirsel gücünüzü hayli azaltmış olursunuz.

Sanat yapıtlarının önüne aktöreye uygunluk koşulunu dayatmaya uğraşanların yanı sıra, bir de, bunlardan hiç de daha az gülünç olmayan, sanatın, sanata yabancı bir dünyadan alınmış bilimsel, siyasal ve bunun gibi *fikirleri* dile getirmesini isteyen ve onu bu gibi fikirlerin boyunduruğuna sokmaya çalışanlar var... Yanlış zihniyetlerin, ya da, en azından şiirsel olmayan zihniyetlerin kalkış noktaları ve şiire kabul ettirmek istedikleri şu: Fikir en önemli şeydir, diyorlar (fikir ve biçim bir bütün oluşturan iki varlıktır, demeleri gerekirken); doğal olarak, kaçınılmaz sonuç olarak şunu demeye getiriyorlar: Madem fikir herşeyden önce gelecek kadar önemli şeydir, o halde, şekil rahatça gözardı edilebilir. Sonuç şiirin yok edilmesidir. (..)

(AUGUSTE BARBIER yazısından alıntı)"

Şiir ve Siyasa

(...) Yazık! Hiç de şair değil ve olmadı Fransa. Hepimiz, en az şoven olanlarımız bile, yurt dışında, yabancı kıyılarda Fransa'yı savunduk; ama burada, kendi ülkemizde, biz bize, gerçeği saklamayalım. Fransa şair değil, dahası oldum olası şiire düşman. Dize yazarları arasında hep düzyazıya en yakın olanları yeğ tutar. Esin Perisine tutkun ben, kendimde bu yazıyı yazmak cesaretini, bu yazıya başlamak cesaretini bulamıyordum. Fransa Güzel'i ancak siyasaya çerez olduğu zaman sindirebildi diyordum. Tersini söylemek gerekiyormuş: çerez ne kadar siyasal olursa olsun Güzel hazımsızlık yaratıyor, daha doğrusu Güzel, fransızın midesini bozuyor. Bu durum sanırım, yalnızca Fransanın Güzele yeğ tuttuğu Gerçeği aramak için yaratılmış olmasından doğmuyor, ülkedeki tüm beyinlerin ütopyacı, komünist, simyacı karakteri, onun sadece aşırı bir tutku, toplumsal formüller tutkusu beslemesine elveriyor. Burada herkes herkese benzemek ister, kuşkusuz, herkesin de kendisine benzemesi koşuluyla. Bu zorba çelişkiden, ancak toplumsal biçimlere (forme), toplumsal kalıplara uygulanabilen bir savaşım ve dolayısıyla, bir düzey, genel bir benzeşim doğar. Her özgün karakterin yıkılması ve ezilmesi bu durumun sonucudur. Özgün karakterin yıkılması ve ezilmesi yalnızca gerçek ozanların masallardaki acayip yaratıklar gibi görüldüğü yazın alanına özgü değildir: denilebilir ki, burada her tür buluş türlerinde, büyük insan canavardır. Başka ülkelerde tam tersinedir durum, özgürlük yabancı bir otlak gibi, gür bir biçimde ürer. Çünkü başka ülkelerde gelenekler buna elverişlidir. (...)

(Théophile GAUTIER yazısından alıntı) "

Şiir Dili

" (...) Sözcükte, *söz*'de, bizi zar atıp işi şansa bırakmaktan koruyan bir şey var. Bir dili ustaca kullanmasını bilmek, bir tür ruh çağırmak, büyücülük yapmaktır. Derin ve dokunaklı

bir ses gibi renk işte o zaman konuşur: anıtlar işte o zaman ayağa kalkıp bir kabartma gibi derin uzayda varlıklarını kanıtlarlar; çirkini ve kötüyü simgeleyen hayvanlar ve bitkiler açık hoşnutsuzluklarını işte o zaman dile getirirler: koku, kendisiyle örtüşen düşünce ve anıyı işte o zaman uyarır: tutku ya mırıldanır, ya da sonsuza dek değişmeyen diliyle kükrer.

(T.h. GAUTIER yazısından alıntı)

Sanayi ve Gelişim

"Sanayi ve Gelişim her tür şiirin en zorba düşmanlarıdır..."

(Théophile GAUTIER yazısından alıntı)

Memurluk

"Bir insanın dehası ne kadar geniş olursa olsun, iyi niyeti ne kadar büyük olursa olsun, resmi görev her zaman insan dehasını biraz azaltır; kâh özgürlüğünü kısıtlar, kâh ileriyi görmesini engeller."

(Théophile GAUTIER yazısından alıntı)

Kıvanç ve eğlence

"Ne zaman, yoksul olmadığı halde kendini gözün kıvancından, imgelem eğlencesinden yoksun kılan bir edebiyatçıyla karşılaşsam, kendi kendime, bu adam kötü olmasa bile çok eksik bir yazar derim."

(Victor HUGO yazısından alıntı)

Doğa ve fizikötesi

"Dış ve gözle görülür doğada hep, tinsel bir düzenin kıvançlarını ve izlenimlerini nitelememe yarayan örnekler ve eğretilemeler (métaphore) aramayı sevmişimdir."

(MARCELINE DESBORDES VALMORE
yazısından alıntı)

"GENÇ EDEBİYATÇILARA ÖĞÜTLER

Charles BAUDELAIRE

Aşağıdaki temel kurallar deneyimin ürünüdür; deneyim bazı yanılgıları da içerir: yanılgısız insan olmaz, -yanılgı çokmuş, azmış önemli değil-, benim deneyimimin de, herbirinizin deney süzgecinden geçerek doğrulanmasını umarım.

Demek ki, bu temel kuralların amacı *büyük sözler* etmek değil, *Çocuksu ve dürüst inceliğin* yararından başka yararı yok. -Ama işte bu büyük yarar! Kısacası, sayın ki karşınızda, iyi ve zeki kalpli Warens hanımın yazdığı incelik yasası, bir annenin öğrettiği yararlı giyinme sanatı var!- Genç edebiyatçılara adadığım bu temel kurallarla, amacım onlara kardeşçe bir sevgi sunmak.

I. Başlangıç Dönemlerindeki Mutluluk ve Kara Yazgı

Genç yazarlar, genç bir yazardan, imrenen bir dille "Ne güzel bir başlangıç, soylu bir mutluluk var avuçlarında" diye söz ederken, düşünmezler mi ki, her başlangıcın da bir başlangıcı var, ve bu başlangıç, onların bilmedikleri yirmi başka başlangıçların sonucudur.

Gök hiç salt fiyaka olsun diye gürledi mi, bilmem; ama bildiğim bir şey var; başarı, yazarın gücüne göre, aritmetik ya da geometrik oranla artan, çoğu zaman ilk bakışta görülmeyen daha önceki başarıların ürünüdür. Moleküller yavaş yavaş bir araya gelerek bir başarıyı gerçekleştirebilir, ama kuşakların başarısı asla tansıklar sonucu ve kendiliğinden olmaz.

Şansım yok, yazgım buymuş diyenler, aslında henüz yeteriyle başarıya ulaşamamış ve bunu da bilmeyen kimselerdir.

İnsan bilincini sarıp kuşatan ve kendine göre yasal nedenleri olan binlerce durumu gözden uzak tutmuyorum. Bunlar bilincin içine kapatıldığı bir dairedir: Ancak, bu dai-

re, devingen, canlı, dönüp duran, her dakika, her saniye çemberini ve merkezini değiştiren bir dairedir. Böylece, bu daire içine kapatılmış ve onunla birlikte yer değiştiren tüm insansal istençler (iradeler) de, her an, karşılıklı olarak, oyunun koşullarını değiştirebiliyorlar ve özgürlüğü işte bu devinim oluşturuyor.

Özgürlük ve yazgı birbirine zıt iki şeydir; yakından ve uzaktan bakıldığında, ikisinin de bir tek istençten oluştuğu görülür.

İşte bu yüzden yazgı diye bir şey yoktur. Yazgınız karaysa, bu demektir ki sizde eksik olan bir şeyler var; bu birşeylerin neler olduğunu araştırın, öğrenin ve çemberin yerini değiştirmek için komşu istençler oyununu inceleyin.

Binlerce örnekten biri. Sevdiğim ve beğendiklerimden bir çoğu, günümüzde ünü yaygın olanlara, Eugène Sue'ye, Paul Feval'e, söcük kumkumalarına ateş püsküyoryarlar. Ama, bu adamların değeri, ne kadar boş olursa olsun, dostlarımın sözlerinin değerinden daha az değil, çünkü dostlarımın öfkesi bir değer taşımıyor ya da *pek az değer taşıyor*, -çünkü bu, yitirilmiş bir zamandır, dünyanın en az değerli şeyidir. Sorun, duygusal edebiyatın ya da biçim edebiyatının günümüz geçer akça edebiyatından üstün olup olmadığını bilmek değil. En azından bana göre bunun yanıtı pek açık. Ama, Eugène Sue'nün kendi yapıtına koyduğu değer kadar, siz kendi yazın türünüze damganızı basamazsanız sorun'un yarısı karanlıkta kalır. Yeni araçlarla ilgi uyandırıp çevrenizi olabildiğince aydınlatın; beğenmediklerinizin yaptığının tersini, eşit bir güçle, daha üstün bir güçle siz de gerçekleştirin: onlara denk bir yoğunlaşma elde edinceye dek, dozu iki katına, üç katına, dört katına çıkarın. İşte o zaman artık, bana burjuvaziyi çekiştirme hakkınız da olmayacak, zira o zaman burjuva sizin safınızda olacak. Tek gerçek son sözü söyleyen güçtedir.

II. Ücretler

Bir ev ne kadar güzel olursa olsun, herşeyden önce, -güzelliğinden önce-, eni boyu araştırılır. -Dünyanın en paha biçilmez malzemeleri ile yapılmış edebiyatta bile- herşeyden önce söz konusu olan sütun doldurmaktır: yalnızca adının kazanç şansı olmayan edebiyat mimarı malını her fiyata satmalıdır.

"Madem değeri çok az, bunca zahmete değer mi?" diyen gençler var. *En iyi yapıtı* verebilirlerdi, satabilirlerdi; ve bu durumda, zorunluluk nedeniyle, doğanın yasası gereği soyulmuş olurlardı; oysa kendi kendilerini soydular; -ücretleri iyi ödenmemiş mi, bunda da bir onur payı bulabilirlerdi; ücretleri iyi ödenmemiş diye onurları kırılmış.

Bu konuda söylenmesi gereken ne varsa onu, bütün filozofların, bütün tarihçilerin ve bütün iş adamlarının düşüncesine sunduğum şu özdeyişle özteliyorum: Servete yalnız güzel duygularla sahip olunabilir!

Bu kadar az ücret için *zahmete değer mi* diyenler, daha sonra, bir kez üne kavuşunca, kitaplarını, bölümü 200 franktan satmak ister de, istekleri kabul olmadığında, ertesi gün yarı yarıya zararla, 100 franka satmayı önerirler.

Aklı başında insan şöyle demeli: "Üstün bir yetenek ürünü, değerinin şu kadar olduğuna inanıyorum; ama bazı ödünler vermek gerekiyorsa sizlerden biri, dostlarınızdan biri olmak onuru bence daha önemli, ödün verebilirim".

III. Hoşlanma ve Hoşlanmama

Hoşlanma (sympathie) istençle değil, ister istemez oluşur; aklın payı önceden yoktur, ama sonra, en azından aklın süzgecinden geçmeye gereksinim duyar.

Gerçek hoşlanmalar çok güzel duygulardır, iki ayrı duygu bir bütün oluşturur -sahte hoşlanmalar iğrenç şeylerdir, al birini vur birine. İlkel kayıtsızlık bile, aldanışlar ve düşkırıklıkları doğuranınkinden daha değerlidir.

Bu yüzden ben, aklın ve dengenin özlü ilişkileri üstünde kurulması koşuluyla, arkadaşlığı severim ve arkadaşlığa bayılırım. Doğanın kutsal bildirilerinden biridir arkadaşlık, "Birlikten güç doğar" diyen atasözünün çeşitli göstergelerinden biridir arkadaşlık.

Hoşnutsuzluklara gelince, onlar da aynı özdenlik ve doğallık yasasının buyruğu altındadır. Ancak, hayranlıklar kadar aşırı kin üreten insanlar var; çok sakat bu; düşman kazanmak -hiç uğruna. Bir darbe hedefi bulmasa bile yine rakibi kalbinden yaralar. Üstelik, sağda solda bulunan, savaşımın tanıklarından birine de rastlayabilir.

Bir gün, kılıç dersi alırken, alacaklılarımdan biri geldi, canımı sıktı; kılıçla dürte dürte dışarı attım onu. Döndüğümde silah ustam, o dev yapılı ama barışsever insan, nerdeyse soluk soluğa, çullanıp yere vuracaktı beni. Bağırıyordu: "Şuna bak, bir de şair olacak, filozof olacak, güleyim bari, bu kadar bol keseden harcanır mı hoşnutsuzluk!" -Saldıran bendim ama kaybeden de ben oldum, soluk soluğa kalmıştım, utanılacak duruma düşmüştüm ve bir başkası beni ayıplamıştı,- -alacaklıya değil, kendime zarar vermiştim.

Aslında, kin değerli bir içkidir, Borgia'larınkinden daha pahalı bir içki, -kanımızdan, sağlığımızdan, uykumuzdan, aşkımızın üçte ikisinden yapılır çünki! Cimrice tüketelim onu.

IV. Sert Eleştiri

Ancak yanılgının suçluları ve suç ortakları sert eleştirilmeli. Güçlüyseniz, güçlü birine saldırmakla yanlış bir yola girmiş olabilirsiniz; çünki, karşıtı olduğunuz konularda, bir gün o da yanınızda olabilirdi.

Sert eleştirinin izlediği iki yol var: biri eğri bir çizgiyi, diğeri, en kısa yolu, doğru çizgiyi izler.

Eğri çizgi yöntemini şimdi bazı İngiliz gazetecileri başarıyla uyguluyor; Paris'te ise artık uygulanmıyor; bana öyle geliyor ki, Grenier de Cassagnac bile unuttu bu yöntemi. Doğru çizgi şunu der: "Bay Falanca ahlaksızın, hatta budala-

nın tekidir, neden mi, işte kanıtları", -ve başlar saymaya, bir, şundan, iki, şundan, üç, şundan,- v.b.g... Akla inanan ve yumruğu güçlü herkese bu doğru çizgi yöntemini öneririm.

Ancak, silahını iyi kullanmayı bilmeyen, gerekli tüm silahlardan yoksun, eksik bir eleştiri ise acıklı bir kazaya neden olur, silah geriye teper, en azından oku gerenin elini parçalar, hatta seken bir kurşun, sizi öldürebilir de?

V. Yazı Yöntemleri

GÜNÜMÜZDE, çok çok üretmek gerekiyor; demek hızlı olmak gerekiyor; demek ivedi olmak gerekiyor, ama yine de yavaş yavaş; demek ki her kalem vuruşu birşeyler getirir ve yararsız tek yazı yoktur.

Hızlı yazmak için önceden çok düşünmüş olmak gerekir. Bir konuyu hep yanında, gezerken, yıkanırken, lokantada, hatta metresinin yanında bile taşımak gerekir. E. Delacroix bir gün bana şunu söyledi: "Sanat öyle ülküsel, öyle kaçak bir şey ki, ne gereçler yeteriyle elverişli, ne araçlar yeteriyle ivedi..." Edebiyatta da böyle; ancak ben karalamadan, çiziktirmeden de yana değilim, düşüncenin aynasını puslandırır.

Bazıları, hem de en seçkinlerinden ve en özenli, en dikkatlilerinden, -örneğin Edouard Ourliac gibi,- bazıları işe, bir yığın kart doldurmakla başlar; buna tuvali örtmek diyorlar. - Bu karışık işlemin amacı hiçbir şeyin kaybolmamasını sağlamak. Sonra, her yeniden yazışta yazdıklarını buduyorlar, çıkarmalar yapıyorlar. Sonuç pek iyi olsa bile yazar zamanını tüketiyor, değerinden harcamalar yapıyor. Tuvali örtmek onu renkle bezemek değil, saydam bir boya katmanı ile kaplayıp taslak yapmak, hafif tonda ve saydam kitleler elde etmektir. Yazar, yazacağı şeyin daha adını koymak için kalemi eline aldığı anda, tuval zihninde zaten dolmuş olmalıdır.

Balzac'ın, taslaklarını, karalamaları, hayret verici bir şekilde, gelişi güzel çiziktirdiği söylenir. Böyle bir durumda, roman, yalnız tümce birliğinin değil, yapıtın da dağınıklığa uğradığı bir dizi oluşumlardan geçer. Kuşkusuz, Balzac'ın

üslubuna, bilmem o hangi kopukluğu, dağınıklığı, kabarcıkları, itiş kakışları böyle bir yöntem getiriyor ve bu -bu büyük öykücünün tek kusuru.

VI. Günlük Çalışma ve Esin

ZEVK, SAFA, ESİNİN kızkardeşi değil artık; bu aldatıcı hısımla çoktan bağları kopardık diyoruz ama, çabuk sinirlenmemiz, bazı doğal duygulardaki güçsüzlük, bu kahrolasıca önyargıyı yalanlamaya yetiyor.

Verimli bir yazar için, demek ki, en zorunlu olan şey çok besleyici ve düzenli bir beslenme. Elbette ki esin günlük çalışmanın bacısı. Bu iki zıtlık doğayı oluşturan bütün zıtlıklar kadar birbirine zıt, bağdaşmaz değil. Esin de, açlık gibi, uyku gibi kişiye boyun eğer. Kuşkusuz, zihinde de, utanç duymamız gereken tanrısal bir mekanik türü var, nasıl doktorlar bedenin mekaniğinden yarar sağlıyorlarsa, zihnin mekaniğinden de öyle yarar sağlamamız gerekiyor. Eğer, yarının yapıtını inatla gözlemleyerek yaşamak istiyorsak, günlük çalışma esine hizmet edecektir, -okunaklı bir yazının düşünceyi aydınlatmaya hizmet etmesi ve dingin ve güçlü düşüncenin okunaklı bir şekilde yazmaya hizmet etmesi gibi; kötü yazılar çağı geride kaldı çünki.

VII. Şiir

Kendini başarıyla şiire adamışlara ya da adamış olanlara gelince, onlara, şiiri asla bırakmamalarını salık veririm. Şiir en çok getiren sanatlardan biridir; ama uzun dönemde yarar sağlayan bir yatırım türüdür; -uzun dönemlidir ama çok büyüktür bu yarar.

Söylediğimin tersini ileri süren, bana, yayımcısına zarar ettiren tek bir güzel şiiri göstersin.

Aktöreye gelince, şiir parlak zekalarla sıradan kafalar arasına öyle bir sınır koyar ki, en burjuva okur bile bu buyurucu etkiden kendini kurtaramaz. Öyle insanlar tanırım ki, salt Théophil Gautier *Ölümün Güldürüsü*'nü yazdı diye, onun çok zaman, ortalama değer taşıyan yapıtlarını okurlar.

Kuşkusuz, *Ölümün Güldürüsü*'nün inceliklerine varamazlar, ama, bilirler ki Gautier şairdir.

Şaşılacak ne var bunda, sağlıklı her insan iki gün açlığa dayanıp da, şiir okumadan yaşayamazsa?

En zorunlu gereksinimi karşılayan sanat elbette hep en onurlu sanat olacak.

VIII. Alacaklılar

Kuşkusuz, *Düzensizlik* ve *Deha* adlı güldürüyü anımsarsınız. Düzensizlik bazan da dehaya eşlik etmişse, bu sadece dehanın çok mu çok güçlü olduğunu kanıtlar; ne yazık ki gençlerin çoğu deha ve düzensizliğin bir arada bulunmasına rastlantı değil de zorunluluk gözüyle bakıyorlardı.

Goethe'nin de borçları var mıydı acaba? Pek sanmam; Haufmann, sık sık bazı zorunluluklarla karşı karşıya kalan düzensiz Hauffmann da, bu durumdan kurtulmaya can atıyordu, ne var ki, daha geniş bir yaşamın, dehasına daha parlak bir gelişme sunduğu anda öldü.

Asla alacaklılarınız olmasın; dilerseniz varmış gibi davranın o kadar, size vereceğim tek öğüt bu.

IX. Metresler

Aktörel düzeni ve fizik düzeni yöneten çelişkiler yasasına saygılı olmam gerekiyorsa, genç edebiyatçılarımıza, *dürüst* kadının, yazarlık taslayan kadının ve tiyatro oyuncusu kadının kendileri için tehlikeli olduğunu söylemek zorundayım. Çünki, dürüst kadın, zorunlu olarak, iki erkeğin malıdır ve ozanın zorba ruhunu doyuracak kadar gür bir otlak değildir. Yazarlık taslayan kadın ise tam kadın değildir, yarım erkek sayılır. Tiyatro oyuncusu kadına gelince, edebiyattan yarım yamalak anlar ve argo konuşur, yani sözcüğün gerçek anlamında kadın değildir, seyirci sevişmekten daha önemlidir onun için.

Sevdiği kadını, tiyatroda kılık değiştirmiş, erkek rolünü

oynarken seyretmek zorunda kalan bir şair düşünebiliyor musunuz? Bana öyle geliyor ki, böyle bir durumda tiyatroyu ateşe vermek gerekir.

Yine bir şair düşünün ki, sanat değeri olmayan, oyuncu kadını için piyes yazmak zorunda kalıyor, olacak şey mi? Hem sahne önündeki seyirciler, Parise hukuk tahsili yapmaya gelmeden önce karısının üstüne üç kilit vuran Doğulular gibi, kadına, en sevgili varlığa eza cefa etsin, hem de şair bu acıları dile getirecek oyunlar yazmak için ter döksün, olacak şey mi? Tüm gerçek edebiyatçılar zaman zaman edebiyattan nefret ettiklerinden, ben de, edebiyatçılara, -özgür ve mağrur ruhlara- yedinci gün dinlenmek gereksiniminde olan yorgun ruhlara,- ancak iki tür kadın önerebilirim; yosmalar ya da aptal kadınlar, -sevişme ya da çorba.- Nedenini açıklamama gerek var mı kardeşler"[1]"

Şimdi bu yazılardan yararlanarak Baudelaire'in şiir görüşünü özetlemeye ve değerlendirmeye çalışalım

Baudelaire'e Göre Şiirin tek Amacı Güzelliktir

Baudelaire, gününün şairleri, özellikle Théophile Gautier üstüne yazdığı yazılarda şiir üstüne kendi görüşlerini de açıklar. Baudelaire'e göre:

• ***Şiirin amacı "gerçek" değildir***: "Gerçek", bilimlerin temelinin ve amacının oluşmasına hizmet eder (...) Öykünün bir Esin Perisi var, öykücü için zorunlu niteliklerden bazıları Esin Perisinden kalkar. Roman, az çok büyük bir bölümü bazan Gerçek'e, bazan Güzel'e göre oluşabilen karmaşık türlerden biridir.".[2]

Baudelaire şunu söylemek istiyor. Gerçek yalnızca bili-

---

(1) Bu Yazılar İçin Bakınız: Baudelaire, Kötülük, Çiçekleri, Özden Günceler, Erdoğan Alkan Alaz Yayıncılık.

2- OEUVRES COMPLETES DE BAUDELAIRE (BAUDELAIRE'İN BÜTÜN YAPITLARI), Bibliothèque de la Pleiade yayınları, Theophile Gautier Üstüne Eleştiri III, S. 648.

min dalıdır. Edebiyatta ise, öykü ve roman gerçeğe ilgi gösterebilir. Ama şiirin amacı gerçek değildir.

• ***Şiirin amacı iyi değildir:*** "İyi, aktörel (ahlaki) araştırmaların temeli ve amacıdır".[3)]

"Sürekli, sanatta, aktöreye aykırı, aktöreye aykırılık, aktörellik gibi sözler ve diğer kazca şeyler söyleyip duran Burjuvazinin hödüklerini düşündükçe, bir seferinde bana eşlik ederek, daha önce hiç görmediği Louvre'a gelen ve o ölümsüz yontuları ve tabloları gördükçe kızarıp yüzünü kapayan, beni sürekli kolumdan çekip duran, böyle rezilliklerin açıkça nasıl gösterilebildiğini soran beş franklık sokak orospusu Louise Villedieu'yü anımsarım".[(4)]

Baudelaire, şiirin amacı iyi'yi ya da kötüyü tanıtmak, öğretmek değildir: bunlar aktörenin ilgi alanına girer, diyor.

• ***Şiir bir tutkuyu dile getirmek için yazılmaz:*** "Romantizmin düzensiz, dağınık, döneminde, o hararetli içdöküşler döneminde, sık sık ileri sürülen bir formül vardı: Yüreğin şiiri: Böylece tutkuya geniş haklar tanınıyordu: bir tür yanılmazlık tanınıyordu ona. Neler yapmıyor estetik bir yanılgı, nice yanlış yorumları, nice kuşkulu görüşleri dayatıyor dilimize! Yürekte tutku vardır, yürekte özveri vardır. Yürekte suçluluk vardır, ama şiir, şiir yalnız ve yalnız imgelemdedir."[(5)]

Romantizmden önceki Klasik Okul'un şairleri tumturaklı bir şiir diliyle yazıyorlardı ve biçim çabası başta geliyordu. Klasik Okula bir tepki olarak doğan Romantizmin şairleri ise, Victor Hugo'nun önderliğinde, şiir dili olarak sokaktaki insanın dilini savundular. Şiirin teması ise insanın dertleri, sorunları, yoksulluğu, acıları, kıvançları olmalıydı, şiir yüreğin sesi'ni yansıtmalıydı. Baudelaire işte bu düşüncelere karşı çıkıyor:

3- BÜTÜN YAPITLARI, S.: 684.
4- BÜTÜN YAPITLARI, Soyunmuş Yüreğim, XLVI, s: 1300.
5- BÜTÜN YAPITLARI, Theophile Gautier III, s: 687.

"Yürek duyarlığı şiirsel çalışmaya ille de gereklidir" diye bir şey yok. Hatta aşırı bir duyarlık zararlı da olabilir. İmgelemin duyarlığı ise bambaşka bir yapıdadır; bu duyarlık, çabuk ve kendiliğinden seçimlemeyi, yargılamayı, karşılaştırmayı, falandan kaçıp falancayı araştırmayı bilir." [6]

"Yalnız dize tutkusuyla yazılmış dizenin, güzel olmak konusundaki şansı, bir öfke'yi dile getirmek için yazılmış dizeden daha fazladır. Dünyamız hoşnutsuz, öfkeli insanlarla dolu, ama güzel dizeler yaratamıyorlar."[7] *Şiirin amacı öğretmek değildir:* "Bir başka sakat düşünce daha var... yedi canlı bir yanılgı. Öğretim safsatasından söz etmek istiyorum. Bu safsatanın üç de yapışık kardeşi var: tutku, gerçek ve aktöre. Şiirin amacının şunu ya da bunu öğretmek olduğunu düşünen bir yığın insan var. Şiir gelenekleri yetkinleştirmeliymiş, şiir bilinci güçlendirmeliymiş, hasılı şiir yararlı olanı göstermeliymiş... Kişi kendine eğilmek, ruhunu sorgulamak, coşkulu anılarını anımsamak istesin yeter ki, o zaman Şiir'in şiirden başka amacı olmadığını görür; başka bir amacı olamaz da. Yalnız ve yalnız şiir yazmak uğruna kaleme alınmış şiirden daha büyük, daha soylu, şiir adını gerçekten taşımaya değer başka şiir olamaz."[8]

Baudelaire, günlüklerinde "Yararlı bir insan olmak bana hep iğrenç geldi"[9] der.

Şiirin ilkesi yüce bir Güzelliktir: "Güzel, Zevkin tek tutkusu, tek amacıdır." [10]

"Şiirin ilkesi yalnız ve yalnız, yüce bir güzelik'e karşı duyulan insani bir özlemdir. Ve bu ilke kendini, ruhun kanatla-

---

6- BÜTÜN YAPITLARI, Theophile Gautier III, s: 687.
7- BÜTÜN YAPITLARI, Auguste Barbier Üstüne Eleştiri, s: 716.
8- BÜTÜN YAPITLARI, Theophile Gautier, s: 685.
9- Charles Baudelaire, Özden Günceler ve Kötülük Çiçekleri, Alaz Yayıncılık, s: 74.
10- BÜTÜN YAPITLARI, Theophile Gautier, s: 687.

nışında, coşkuda, yüreğin esrikliği olan tutkudan, aklın otlağı olan gerçekten tümüyle bağımsız bir coşkuda ortaya kor."[11]

Baudelaire, Füzeler'de, Güzellik'ten ne anladığını şöyle açıklar: "Güzel'in -benim Güzelimin- tanımını buldum. Bu güzel, yakıcı ve hüzün veren bir şey, anlaşılmayı zamana bırakan, biraz kapalı bir şey (...) Bir kadın yüzünü örnek alarak açıklayayım. Bir baş, ayartıcı güzel, yani bir kadın başı, aynı zamanda -ve karmaşık bir biçimde- hem cinsel arzu, hem hüzün uyandıran bir baştır bu; melankoli, bıkkınlık, hatta doyumsuzluk fikrini içeren, -ya da tam tersine bir fikri, yani, yoksunluktan ve umutsuzluktan doğar gibi ters akan bir acıyla birleşmiş bir yakıcılığı, bir yaşama arzusunu içeren bir baş. Güzelin başka nitelikleri de var; gizem ve özlem gibi (...) Kıvanç en bayağı süslerinden biri, Melankoli ise görkemli sevgilisidir. (...) En canlı güzellik tipi Şeytandır."[12]

Baudelaire'in Güzellik'i yakıcı ve ayartıcıdır. Hem cinsel arzu, hem hüzün uyandırır. Bu güzellik, Kıvanç ile de bağdaşır ama onun asıl görkemli sevgilisi Melankoli'dir. Bıkkınlık, doyumsuzluk, acıyla birleşmiş bir yaşamak arzusu, mutsuzluk, gizem ve özlem, Güzel'in diğer nitelikleridir.

•*Öz ve biçim birbirini tamamlar*: Baudelaire'e göre öz ve biçim birbirinden ayrı düşünülemez. Çağdaşı Auguste Barbier üstüne yazdığı yazıda şunları söyler:

"Yanlış zihniyetlerin, ya da en azından, şiirsel olmayan zihniyetlerin kalkış noktaları ve şiire kabul ettirmek istedikleri şu: Fikir en önemli şeydir diyorlar. Oysa, fikir ve biçim bir bütünü oluşturan iki varlıktır demeleri gerekir. Doğal olarak, kaçınılmaz sonuç olarak şunu demeye getiriyorlar: Madem ki fikir her şeyden önce gelecek kadar önemli şeydir, o halde şekil rahatça gözardı edilebilir. Sonuç şiirin yok edilmesidir."[13]

11-BÜTÜN YAPITLARI, Füzeler X, s: 1255.
12-BÜTÜN YAPITLARI, Auguste Barbier, s: 715.
13- BÜTÜN YAPITLARI, Theophile Gautier V, s: 697.

•**Siyasa şiirin özgün karakterini yıkar:** Baudelaire'e göre şiir siyasayla uğraşırsa, her şiir birbirine benzer ve şiirin özgün karakteri yıkılır, ezilir:

"Güzel, Fransızın midesini bozuyor, Bu durum sanırım yalnızca, Fransa'nın Güzel'e yeğ tuttuğu Gerçek'i aramak için yaratılmış olmasından doğmuyor, ülkedeki tüm beyinlerin ütopyacı, komünist, simyacı karakteri, onun sadece aşırı bir tutku, toplumsal formüller tutkusu beslemesine elveriyor. Burada herkes herkese benzemek istiyor, kuşkusuz herkesin de kendisine benzemesi koşuluyla. Bu zorba çelişkiden ancak, toplumsal biçimlere (forme), toplumsal kalıplara uygulanabilen bir savaşım, ve dolayısıyla, bir düzey, bir genel benzeşim doğar. Her özgün karakterin yıkılması ve ezilmesi bu durumun sonucudur".[14]

•*Şair dili ustaca kullanmalıdır:* "Sözcükte, sözde, bizi zar atıp işi şansa bırakmaktan koruyan kutsal bir şey var. Bir dili ustaca kullanmasını bilmek, bir tür ruh çağırmak, büyücülük yapmaktır. Derin ve dokunaklı bir ses gibi renk, işte o zaman konuşur, anıtlar işte o zaman ayağa kalkıp bir kabartma gibi derin uzayda varlıklarını kanıtlarlar (...), koku kendisiyle örtüşen düşünce ve anıyı işte o zaman uyarır."[15]

•**Şiirde egemen olan imgelemdir:** "Şiir yalnız ve yalnız imgelemdir."[16] "İmgelemin duyarlığı (..) çabucak ve kendiliğinden seçimlemeyi, yargılamayı, karşılaştırmayı, falandan kaçıp falancayı araştırmayı bilir"[17]

•**Şiir bireyi, şairini anlatır:** Baudelaire, Soyunmuş Yüreğim'de (Mon coeur mis à nu) "Ben'in buharlaşması ve merkezileşmesi, sorun burada" der. Şiirin bireyi, şairini anlattığını, gerek şiir üstüne yazılarında, gerek günlüklerinde sık sık yi-

---

14- BÜTÜN YAPITLARI, Theophile Gautier, III s: 690.
15-BÜTÜN YAPITLARI, Theophile Gautier, s: 688.
16- BÜTÜN YAPITLARI, Theophile Gautier, s: 68.
17- Charles Baudelaire, Özden Günceler ve Kötülük Çiçekleri, Alaz Yayıncılık, s: 71.

neler ve Şiirin gerçekçi olması, bir fikri savunması gerektiğini söyleyen Hugo'nun görüşlerine karşı durur.

Baudelaire'in şaire verdiği öğütlere de değinelim:

Başarı tansık gibi kendiliğinden gelmez. Her başarı yazarın gücüyle artan daha önceki başarıların sonucudur.

•Şair, şansım yok, yazgım buymuş diyemez, bunu söyleyenler aslında henüz yeteriyle başarıya ulaşamamış ve bunu da bilmeyen kimselerdir.

•Bazı sözcük kumkumaları edebiyat değerleri olmadığı halde ün yapmışlarsa onlara öfkelenerek zaman yitirmek bir işe yaramaz. Beğenmediğiniz yazılar karşısında siz kendi yazınınıza damganızı basamazsanız savunduğunuz sanatın yarısı karanlıkta kalır. Yeni araçlarla ilgi uyandırıp çevrenizi olabildiğince aydınlatın. Tek gerçek son sözü söyleyen güçtür.

•Henüz pek aranan bir edebiyat mimarı değilseniz malınızı satarken kabadayı olmayın, önerilen fiyatın malınızın gerçek değeri olmaması onurunuzu kırmasın.

•Zamansız bir saldırı şaire düşman kazandırmaktan başka işe yaramaz.

•Gerekli silahlardan yoksunsanız, ya da elinizdeki silahı kullanmayı iyi bilmiyorsanız eleştirel saldırıya kalkmayın. Eksik eleştiri acıklı bir kazaya neden olur, silah geriye teper. İyi silahlıysanız dolaylı değil doğrudan saldırın.

•Şiiri büyük oranda önce zihninizde tamamlayın.

•Zihnin mekaniği var. Yarının yapıtını inatla yaratmak istiyorsanız her gün çalışın, esini kendi egemenliğiniz, buyruğunuz altına alın.

• Şiir sabır ister, uzun dönemde yarar sağlayan bir yatırım türüdür. Önce değerinizi kanıtlayın. Sonra her yazdığınız satılır.

•Borçlanmayın, böylece kafanızın içi rahat olur.

•Kendinize birlikte yaşayacağınız bir kadın seçecekseniz, dürüst kadından, yazarlık taslayan kadından ve tiyatro oyuncusu kadından uzak durun. Dürüst kadın, mecburen,

iki erkeğin malıdır ve şairin zorba ruhunu doyuracak güçte değildir. Yazarlık taslayan kadın yarı erkek sayılır. Tiyatro oyuncusu olan kadın ise edebiyattan yarım yamalak anlar, argo konuşur, gerçek anlamda kadın değildir, seyirci sevişmekten daha önemlidir onun için. Kadınınız ya yosma ya da aptal olsun. Yosmaysa sevişmeyi, aptalsa çorba yapmayı iyi bilir.

PAUL VERLAINE
(1844-1896)

Bazı düzyazılarında kendine taktığı Zavallı Lelian adını da kullanan Paul VERLAINE şiirin yaratıcı çocuğu değil. Ezgiyle şakıyan tatlı sesli bülbülü.

Romantizmin etkisi altında. Daha sonra, Romantizme tepki olarak ortaya çıkan parnasse'cılar arasına katıldı, giderek, kendisinin yadsımasına karşın, Sembolizmin öncülerinden oldu. Şiirleri de bu yüzden Romantizmin, Parnasse Okulu'nun ve Sembolizmin özelliklerini taşır.

Şiirleriyle olduğu kadar çağdaşı şairler üstüne yazdığı yazılarla da fransız yazınında önemli bir yer tutar. *Poètes Maudits* (Lanetlenmiş Şairler) dizi yazısında Baudelaire'i, Rimbaud'yu, Mallarmé'yi anlatır ve çağının diğer şairlerine ışık tutar. Dizinin son yazısında ise kendinden söz eder.

Türk edebiyatında da Verlaine'in adını daha Tanzimat Dönemiyle birlikte duyuyoruz. Klasik Divan Edebiyatını savunan şair Hacı İbrahim Efendi, Batıcı, yenilikçi (?) Ahmet Mithat'ın karşısına şöyle dikiliyor:

"Sen nerdesin ey debdebeli, şanlı Fuzuli
Kaldır başını, aç yüzünü bak neler oldu
Şiirin- ne tuhaf-kalmadı bir zevki, usuli
Halkın kimi Verlaine, kimi Aşık Ömer oldu"

Yahya Kemal, "Eski Şiirin Rüzgarıyla" adlı kitabındaki şi-

irleri Paul Verlaine'in *Les Fêtes Galantes*'ından esinlenerek yazdığını söyler. Daha sonraki şairlerin, Ahmet Hamdi Tanpınar, Cahit Sıtkı Tarancı, Ahmet Muhip Dıranas'ın şiirlerinde de çok açık Verlaine etkilerini görüyoruz.

Baudelaire şeytansı bir biçimde yan yana getirdiği sözcüklerde *uyum*'a (harmonie) önem verir. Paul Verlaine'de ise (Mallarmé gibi) sözcükler arasındaki *ezgi* ağırlıkta. Şiir görüşünü en iyi açıklayan *Art Poétique*'de (Şiir Sanatı) bu hususu öncelikle vurgular: "Müzik gelir, her şeyden önce müzik". *Güz Şarkısı, Yağmur Şarkısı, Mandolin, Serenat* gibi şiirleri bestelendi. *Güz Şarkısı* İkinci Dünya Savaşına dek dillerden düşmedi. Birleşik Güçler Normandiya çıkarmasında, Londra Radyosu aracılığıyla, bu şarkıyı, bu şiiri çıkarmanın parolası olarak kullandılar.

Paul VERLAINE şiir görüşünü en özlü bir biçimde *Şiir Sanatı* adlı yapıtında açıklar.

ŞİİR SANATI [1]

Müzik gelir, her şeyden önce müzik,
Onun için tekli dizeden şaşma,
Kıvrak olur, erir havada sanki
Ağır aksak söyleyişe yanaşma.

Sözcüğü seçerken de meydan senin
Bile bile bir nebze aldanmalı
Dumanlısı güzeldir türkülerin
Öyle hem seçik olsun, hem kapalı.

Güzel gözler tül ardında görünsün
Gün ışığı titremeli şiirinde

---

(1) Çeviri Sebahattin Eyüboğlu ve Melih Cevdet Anday'ın. Ancak, bazı osmanlıca sözcükleri yenileştirdim.

Ak yıldızlar maviliğe bürünsün
Ilgıt ılgıt sonbahar göklerinde

Ararengin peşindeyiz çünkü biz
Rengin değil, ararengin sadece.
Ancak öyle sarmaş dolaş ederiz
Kavalı boruyla, rüyayı düşle.

Nükte belasından kurtulmaya bak,
Acı zeka, sulu gülüş neyine
İşe karıştı mı bu cins sarmısak
Maviliğin yaş dolar gözlerine.

Tut lafazanlığı boğazından, sustur
El değmişken bir zahmete daha gir
Uyakların ağzına da bir gem vur
Bırakırsan neler yapmaz kim bilir?

Nedir bu uyaklardan çektiğimiz
Hangi sağır çocuk, ya deli zenci
Sarmış başımıza bu meymenetsiz
Bu kof sesler çıkaran kalp inciyi

Hep müzik, daha da müzik olmalı,
Havalanan bir şey olmalı dize,
Deli bir gönülden kalkıp gitmeli
Başka göklere, başka sevilere

Dağılıp tozu sabah rüzgarına
Dizelerin alsın başını gitsin
Kekik, nane kokaraktan, dört yana...
Kalanı da edebiyat bu işin.

Bunları söylüyor Paul Verlaine. "Ölçü, Uyak ve Şiir Dili Üstüne" yazısında da:

"Salt, belirli, tek bir ölçüye bağlanıp kalsaydım haksızlık etmiş olurdum. Dizeyi yeteriyle kırdığımda, elimden geldiğince durakların yerini değiştirdiğimi, dizeyi özgürleştirdiğimi sanırım. Uyağa gelince, hizmetine girdim ama biçime de, uyağa da kendimi tutsak etmedim. *Jadis et Naguère*'de yer alan şiirlere gelince, tatlı şarkılardır onlar. Söylediklerim yalın. Yalınlık bence şairin en önemli niteliklerinden biri. Şair başkalarında bulunmayan bir yalınlığı kendi şiirinde yaratabilirse bununla övünmeli. Yeni bir şiir düzeni kuruncaya dek sadelik üstünde direneceğim. Aynı şeyi başkaları da isterse deneyebilir. Başarabilirlerse alkışlarım onları." diyor.

Kısa ve Tek Heceli Dizeler

Ezgiye uygun düştüğü için kısa ve hece sayısı tekli dizelere ağırlık verdi. Bu görüşünü *Art Poétique*'de şöyle dile getirir: Müzik gelir her şeyden önce müzik/Onun için tekli dizeden şaşma/Kıvrak olur, erir havada sanki/Ağır aksak söyleşiye yanaşma." Şiirlerinin büyük çoğunluğunu 5,7,9 ve 11; bir kısmını da 13 heceli dizelerle yazdı. Zamanın sembolist gençleri, Maurice Rollinat, René Ghil ve özellikle Jean Moreas dizede devrim yapmak istiyorlar, Verlaine'i eleştirip köşeye sıkıştırmaktan hoşlanıyorlardı. Verlaine ise bu yeniliklere kayıtsız kalıyordu. Bir şiirinde "Özgür dize tutkusuna hayranım..."[2] diyerek genç şairlerle alay eder gibi görünür ama, öte yandan, kendisinin tutucu olarak nitelenmesinden yakınır. Broussais Hastanesi'nde yatarken onu ziyarete gelen André Gide'e şunları söyler: "Beni tutucu buluyorlar. Her gün ziyaretime gelen bu genç ozanlar neden 14, 16 ya da 17 heceli şiirler yazmadığımı soruyorlar.."[3] Dizede devrim konusunda Verlaine'i en çok kızdıran, Sembolist genç şairlerin önderi, Moreas'tır. Bir yandan hasta yatağında acı çekerken,

---

2- Bak: Oeuvres Complêtes, Paul Verlaine.

3- Verlaine, Jacques-Henri Bornecque, écrivaine de toujours yayınları, s: 156.

öte yandan da Moreas ile söz ebeliğine girişir. Onyedi heceden oluşan bir dize yazar: Je prendrai l'oiseau léger, laissant le lourd crapeaud dans sa piscine (Usul kuşu alacağım bırakıp ağır kurbağayı havuzunda). Sonra da, bu dizenin tek bir dize olmadığını, aslında, biri yedi, biri on hecelik iki dize olduğunu söyler:

Dizem onyedi hece değil, bilin
Aslında bir değil iki dize var
Biri yedi, biri on heceli - Gülün[4]

Şiirin Anlatımı Özden, Dili Sade ve Açık Olmalıdır

Paul Verlaine'e göre şiir, anlatımda özden olmalıdır. *Bonheur*'ün (Mutluluk) ilk şiirinde şu dizeler yer alır. *"Sanat özden olmalı, özden görünmelidir/Ve açık olmalıdır, zorunlu bir yasa bu/Sanat olduğun gibi görünmektir çocuklara".*[5] Şiirleri kadar kendi yaşanının da sade olduğuna inanıyordu. Karısı Mathild'e yazdığı mektupta "Sadeliğimi kimse anlayamıyordu" der.

Verlaine'e göre şiirin dili sade ve açık olmalıdır. Tumturaklı bir dil kullanan Théodore de Banville'e karşıdır. Art Poetique (Şiir Sanatı) şu dizeleri içerir: "Ağır aksak söyleyişe yanaşma". "Tut lafazanlığı boğazından, sustur". Şiirlerini "gerçek dil" dediği konuşulan dille yazıyordu. Egzotik bir hava yaratmak için egzotik dil kullanan, tozlanmış raflardaki çok eski kitapları kurcalayarak küllenmiş sözcükleri gün ışığına çıkarmaya uğraşan, ya da, yeni ilginç sözcükler türeten genç kuşağa, sembolizmin "toy" şairlerine karşıydı. Parallèlement (Yan yana) adlı şiir betiğindeki Caprice şiirinde,

---

4- La Poésie du Dix-neuvième Siècle, Robert Sabatier, Albin Michel Yayınları, s: 193.

5- Verlaine, Jacques-Henri Bornecque, ecrivains de toujours yayınları. s: 193.

gerçek dili, konuşulan dili şöyle savunur: "Defol şair dilin gerçek dil değilse"[6] Ancak, her şeye karşın, şiirsel sözlüğe de kapıyı açık bırakır: "Sözcüğü seçerken de meydan senin/ Bile bile bir nebze aldanmalı."[7]

Şiir Doğrudan Değil, Dolaylı Anlatır

Şiir sanatında *"Dumanlısı güzeldir türkülerin/Öyle hem seçik olsun, hem kapalı/Güzel gözler tül ardında görünsün/Günışığı titremeli şiirinde"* diyor. Bütün sembolistler gibi örtülü güzelliği sever, ama öte yandan sembolist bir şair olduğunu da kabule yanaşmaz, kendini bir okula, bir akıma bağlı görmek istemez. A.J. Huret'nin *Yazınsal Evrim* anketi için sorduğu "Sembolist misiniz?" sorusuna şu olumsuz yanıtı verir: *"Semblizm mi?.. Bu da nenin nesi... Sanırım almanca bir sözcük... Bak hele? Bu da ne demek? Umurumda değil böyle şeyler. Acı çektiğimde, ya da sevindiğimde, ya da gözyaşı döktüğümde ne çektiğim acının, ne kıvancımın, ne de gözyaşlarımın sembol olmadığını bilirim. Gözyaşlarımın nedenini de araştırmaya hiç kalkmadım"*[8]

Uyaklar Yumuşak Olmalı

Şiir Sanatı'nda: *"Nedir bu uyaklardan çektiğimiz/Hangi sağır çocuk ya deli zenci / Sarmış başımıza bu meymenetsiz / Bu kof sesler çıkaran kalp inciyi"* diyor.

Fransız şiirinde uyaklar erkek ve dişi olmak üzere ikiye ayrılır. Erkek uyaklar sessiz harflerle biter ve türkçedeki "tunç" ya da "tam" uyaklar gibi kulağı daha çok etkiler. Banville'den bir örnek verelim: *"C"est la sagesse, aimer le vin / La beauté, le printemps divin / Cela suffit. Le reste est vain."* [9] Fransız şairleri, şiirlerinde genellikle erkek (masculin) uyakları

6- Paul Verlaine, Eugène Carrière, Bibliothèque Charpentier yayınları, s: 339.

7- Paul Verlaine, Yaşamı, Sanatı ve Şiirleri, Alaz Yayıncılık, s: 76.

8- Paul Verlaine, sa vie, son oeuvre, E. Lepelletier, Mercure de France, s: 138.

9-Dix-neuvième Siècle, A. Lagarde, L. Michard.

yeğ tutuyorlardı. Erkek uyaklar hem göze, hem kulağa seslenir. Dişi (feminin) uyaklara gelince, onlar yumuşaktır ve yalnız kulak içindir. Bir zamanlar, bizim yazınımızda da "abes/muktebes şeklinde tartışılan bu konu ondokuzuncu yüzyıl fransız şairlerini de birbirine düşürüyordu. Sorunu çok sonraları Apollinaire çözümledi. Şiiri şarkılaştıran Verlaine, alışılagelmiş erkek uyaklar yerine, yumuşak sesli dişi uyaklara öncelik verirdi: "Les chères mains qui furent miennes/ Toutes petites, toutes belles / Après ces meprises mortelles/ Et toutes ces choses paiennes."[10]

Müzik, Resim ve Şiir Ayrılmaz Bir Bütün Oluşturur

Her ne kadar Verlaine, Şiir Sanatı'nda *"Car nous voulons la Nuance encore / Pas la Couleur, rien que la nuance"*) diyorsa da, burada resimden değil, örtülü anlatımdan söz ediyor. *Paysages Tristes*'in (Üzgün Manzaralar) şairi, *Yıldız Vakti, Sessizce, İçli Görüşme, Bülbül, Beyaz bir Ayışığı'nda, Yeşil*'de ve daha birçok şiirinde resim çiziyor. Verlaine sık sık Louvre Müzesine gidip Fragonard, Chardin, Watteau ve Boucher gibi ressamların resimlerini hayranlıkla seyrediyordu. Onu resme iten diğer nedenlerden biri de, plastik güzelliğe büyük önem veren *parnasse*'cı kökenidir.

Biçimde Plastik Güzelliğe Önem Verir

Şiirlerinde çeşitli biçimler dener ve plastik güzelliğe önem verir. Sanatının ilk yıllarında yayınladığı ve ününü sağlayan *Zühal Şiirleri*'nde (Poèmes saturniens) *Parnasse Okulunun*, dolayısıyla soğuk mermer güzelliğinin, plastik güzelliğin etkileri daha çok görülür. Ancak, olgun yapıtı olan *Sagesse*'de (usluluk) öz ağırlık kazanır.

10- La Poésie du Dix-neuvième Siècle, Robert Sabatier, s: 223.

Nükteyi Şiirde Sevmez

Baudelaire *"Güz Sonesi"* şiirinde, *"Tutkudan iğrenirim, nükte ağrıtır başımı"* diyor. Şiirde Paul Verlaine'in de nükteye karşı olduğunu görüyoruz:

"Nükte belasından kurtulmaya bak
Acı zeka, sulu gülüş neyine?"

Büyük şairlerin yüz vermediği nükte denilen "sulu gülüş" var olmayı sürdürdü. Bizde "Garip"çilerin de öykündüğü Dadacılık'la balon gibi sönüp gitti. Yine de dünya şiirinde ve şiirimizde "sulu gülüş"ü sürdürenler var.

Bireycidir

Kimi kitaplar Verlaine ve Rimbaud'nun 1871 Paris Komünü ayaklanmasından çok etkilendiğini, hatta birlikte bir Komünist Manifesto kaleme aldıklarını ileri sürmüşse de, böyle bir belge bulunamamıştır. Verlaine'in de, Rimbaud'nun da 1871 Devrimine karşı tutumları geçici bir heyecandan, coşkudan öteye gitmedi. Kendi kişisel sorunlarını çözümleyemeyen, yaşamı çelişkiler ve dengesizlikler içinde geçen Verlaine'den başkaları adına özveri beklenebilir miydi? Karısı Mathilde'e kızdığı için gönüllü asker yazıldı ama ilk fırsatta cepheden kaçtı. Elli iki yıl yaşadıysa, bunu, kendisi acı çekerken en çok acı çektirdiği annesine borçludur. Nitekim, annesi öldükten sonra çok yaşamadı. Cenazesindeki kalabalığa en çok şaşıran mahallenin meyhanecisi oldu: *"Bu ayyaşın cenazesinde bakanların işi ne!"* diye mırıldanıyor, olanlara bir anlam veremiyordu.

ARTHUR RIMBAUD
(1854-1891)

Şiir yazmaya on beş yaşında (1896) Romantizm ve Parnasse Okulundan etkilenerek başlar. Sonra özgün bir şiiri yaratır, *Sembolizm*'in ve *Gerçeküstücülük*'ün öncülerinden kabul edilir.

On beş yaşında başladığı şiir serüvenini 1872 güzünde, on sekiz yaşındayken noktaladı. Üç yıl içinde ve ilk gençlik yıllarında yazılmış bu şiirleriyle dünya şiirinin göz bebeği oldu. Türk şiirini de hemen hemen Baudelaire kadar etkiledi. Şairlerimizin Rimbaud'dan hangi ölçüde yararlandıklarını bu kitabın İkinci Bölümünde göreceğiz.

Yapıtları: *Cehennemde Bir Mevsim* (Une Saison En Enfer), *Illuminations*. Şairin ölümünden sonra hazırlanan kitapların girişinde İlk Dizeler adlı bir bölüm buluruz. Burda Rimbaud'nun ölçülü ve uyaklı şiirleri var[1]

Sanatı

Rimbaud sanat görüşünü açıklayan özel yazı ya da makaleler yazmadı. Bu konuda elde yalnızca, öğretmeni "Georges Izambard"a ve Douai'de tanıştığı şair Paul Demeny'ye yazdığı mektuplar var. Ayrıca, Rimbaud *Cehennemde Bir Mevsim*'e

(1) Bakınız Ateş Hırsızı Arthur Rimbaud, Erdoğan Alkan, Broy Yayınları.

koyduğu *Sözün Simyası* uzun şiirinde de şiir serüvenine değgin açıklamalarda bulunuyor. Bunlara ancak ipucu gözüyle bakılabilir. Nitekim, her tümcenin, her sözcüğün üzerinde durarak hayli yazılar yazıldı, eleştiriler, spekülasyonlar yapıldı. Ben, yaptığım çevirilerden kalkıp Rimbaud'nun sanatını kendi görüşüme göre yorumlayacağım. Önce, şairin mektuplarının ve *Sözün Simyası*'nın özetini vermekle başlayalım.

Georges Izambard'a Mektubu

"İşte yine öğretmensiniz. Kendimizi topluma adamak zorundayız demiştiniz; herkesin gittiği yoldan gidiyorsunuz. (...) Aslında yalnız öznel şiiri kendi ilkelerinize uygun buluyorsunuz. Deyimi bağışlayın, üniversitedeki yemliğinize dönmekte direnmeniz bunun kanıtı. Hiçbir şey yapmak istemediği için hiçbir şey yapmadan doyuma ulaşmış insanlar vardır, sonunda siz de onlardan biri olacaksınız. Ayrıca öznel şiiriniz de korkunç yavan olacak. Başkalarının olduğu kadar bir gün sizin ilkelerinizde de nesnel şiiri görebileceğimi umarım. (...) Şu sıralar içip aylaklık ediyorum. Neden mi? Şair olmak, görülmezi görmek, bilici kılmak istiyorum kendimi: siz anlayamazsınız bunu, ben de kafanıza sokamam. Tüm duyu'ların düzenini bozarak bilinmeze ulaşmak söz konusu... Acılar çok büyük, ama güçlü olmak, şair doğmak gerekiyor; ve ben şair görüyorum kendimi. Bu benim suçum değil. Düşünüyorum demek yanlış, düşünülüyorum denmeli. Sözcük oyununu bağışlayın.

Ben bir başkasıdır. Varsın odun bir gün kendini keman olarak görsün. Bilmedikleri konular üstüne söz yürüten bilinçsizler de vız gelir bana! (...)"

Paul Demany'ye Mektubu

"Her eski şiir sonunda yunan şiirine, uyumlu yaşama gelip dayanır. Eski yunandan Romantizme dek -Ortaçağ- yalnızca yazıncılar, uyakçılar var. (...) Romantizm hiçbir zaman iyi değerlendirilemedi. Kim değerlendirecekti? Eleştirmenler mi?(...)

Çünkü BEN bir başkasıdır. Bakır bir gün kendini borazan halinde bulursa bu bakırın suçu değil. Şurası gün gibi açık: Düşünce-

min gelişip açıldığını görüyorum, ona bakıyor, onu dinliyorum. Kemanın yayını şöyle bir çekince senfoni derinlerde kıpırdayıp deviniyor ya da bir sıçrayışta sahneye çıkıyor.(...)

Şair olmak isteyen kimse ilk önce bütünüyle kendini incelemelidir; ruhunu araştırır, denetler, dener, öğrenir. Ruhunu tanır tanımaz işleyip geliştirmesi gerekir! Basit gibi görünür bu: her beyinde doğal bir gelişim tamamlanır.(...) Ruhu ejder kılmaktır söz konusu olan. (...)

Bilici (voyant) olmak, görülmezi görmek gerekir diyorum. Bütün duyuları *uzun süre, sonsuzca ve bilinçle bozup değiştirerek kendini görülmezi gören bir bilici kılar Ozan. Bütün aşkı, acı ve çılgınlık biçimlerini bozup değiştirerek: kendini araştırır, bütün ağuları kendinde tüketir ve özünü alıkor. Sözle anlatılamaz bir işkencedir bu ve bu işkenceyi yaşayan kimsenin bütün bir inanca, insanüstü bir güce gereksinimi vardır ve insanlar arasında o artık büyük hasta, büyük cani, büyük ve yüce bir Bilgin haline gelir! - zira* bilinmeyen*'i bulmuştur! Herkesinkinden zaten daha zengin ruhunu ayrıca işleyip geliştirdiği için, bilinmeyene varmıştır. Şaşırıp, gönül gözüyle gördüklerinin bilincini yitirse de onları gördü bir kez. Duyulmamış sayısız şeylerin arasında sıçrayıp dursun, anası ağlasın, yetmez, ardından daha korkunç çalışmalar gelecek, öteki silinecek ve aynı ortam içinde yerini diğer korkunç işçiler alacak!(...) Demek ki şair tam bir ateş hırsızı. İnsanlıktan, hatta* hayvanlar*'dan bile sorumlu. Bir şeyler bulduğu zaman bunları başkalarına da duyumsatmalı, dinletmeli; başkaları da onları tanımalı.* Öteler*'den getirdiği şey biçim içinde gelirse, şair de biçimle sunmalı. Biçimsiz gelmişse, o da, biçim kaygısından uzak yazmalı.* Dil *bulma konusuna gelince, her söz zaten düşünce olduğundan, evrensel bir dil de yaratılacak. Fosilden daha ölü Akademi üyeleri bile sözlük düzenleyebiliyor. Alfabenin ilk harflerinden başlayan aklı evveller'den söz etmiyorum. Ruha ruh olacak bu dil, düşüncede; koku, ses, renk diye ne varsa hepsini özümleyecek. Kendi zamanında, evrensel ruhta uyanan bir yığın bilinmezi tanımlayacak şair. Düşüncenin formülleştirilmesinden öte, gelişimin açıklanmasından öte şeyler verecek. (...) Şair, gelişmenin çarpanı olacak. Gelecek*

materyalist. Sayılar ve uyumla dolu şiirler kalıcı olmak için yazılacaklar ama sonunda yine biraz eski yunan şiriini yansıtacaklar.(...)

Bu arada ozandan öz ve biçimde yenilik istiyoruz. (...)

Lamartine bazan görülmezi görüyor ama eski biçimler içinde boğulup kalıyor. İnatçı *Hugo son yapıtlarında derin bir görüş sahibi olduğunu ortaya koydu.* Sefiller *gerçek bir uzun şiir.(...) Musset melek tembelliğiyle bizlerin, acıklı kuşakların başına acılı ve gizli görüntüleriyle üşüştü ve ötekilerden on dört kez daha pislik. Gidi tatsız tuzsuz öyküler ve atasözleri! Şu;* Geceler, Rolla, Namuna, Kadeh *denen ürünler! Hepsi de fransızca, yani iğrenç mi iğrenç. Fransızca yazılmış ama Paris diliyle değil.(...)*

Théophile Gautier, Leconte de Lisle, Théodore de Banville gibi ikinci romantikler görülmezi daha bir görüyorlar. Ancak, görülmeyeni görmek, duyulmayanı duymak ölüleri diriltmekten başka şey. .Bu açıdan Baudelaire görülmeyeni gören gerçek bir bilici, şairler kralı, gerçek bir Tanrı. *Ne var ki, çok sanatçı bir ortamda boy verdi, o pek övülen biçimciliği önemsiz. Bilinmezlik bulununca, o kendisiyle birlikte kendi biçimini de getirir.(...) Parnasse denen yeni okulun da görülmeyeni gören iki bilicisi var: biri Albert Mérat, diğeri gerçek bir şair olan Paul Verlaine".*

Sözün Simyası'ndan

"Nice zamandır tüm doğal görünümleri edinmekle öğünüyor ve gülünç buluyordum çağdaş resimle şiirin ünlülerini.

Kapı aynalıklarında, çadır tiyatrolarında, levhalarda ve sıradan kitaplardaki saçmasapan resimleri seviyordum; kilise latincesini, çalakalem yazılmış aşk kitaplarını, eskilere değgin romanları, peri masallarını, çocukken okunan küçük kitapları, eski operaları, aptalca nakaratları ve basit halleriyle seviyordum eski türden yazını.(...) Tüm büyülere inanıyordum.

Rengini buldum sesli harflerin: A, kara, E, beyaz, I kırmızı, O mavi, U, yeşil. Her sessiz harfin biçimini ve devinimini yeni bir düzene koydum, ve harfler arasındaki içgüdüsel ses

uyumlarıyla bir gün bütün duyularca benimsenebilecek şiirsel bir söz bulmakla öğündüm.(...) İşe incelemeyle başladım. Sessizliği, geceleri inceliyor, sözle anlatılamayan şeyleri saptıyordum. Saptıyordum hayâl alemlerini.(...)

Söz simyamda şiirsel eskiliğin haylice yeri vardı.

Yalın sanrıya alıştım, düpedüz, fabrika yerine cami, meleklerce yapılmış bir tamburlar okulu, gökyüzü yollarında atlı arabalar, gölün dibinde salon; canavarlar, gizemler görüyordum; bir güldürü oyunu adı dehşetler saçıyordu önümde.

Sonra, büyülü kuşkuculuğumu sözcüklerin sanrısıyla açıkladım! Usumun dağınıklığını kutsal bularak bitirdim. Başıboştum, ağır bir hastalık ateşiyle yüzyüzeydim. İmreniyordum hayvanların mutluluğuna.(...)

Sevdim çölü, kavrulmuş bahçeleri, solgun yüzlü dükkanları, ılıtılmış içkileri. Pis kokulu dar sokaklarda başıboş dolaşıyordum, ve kapalı gözlerle, sunuyordum kendimi ateş tanrısı güneşe.(...) Gökyüzünden laciverdi ayırdım.(...)

Masalsı bir operaya döndüm, her varlığın bir mutluluk yazgısı var, bunu gördüm.(...) Aktöre güçsüz beynin ürünü.

Her yaratıkta, varlığını o yaratığa borçlu bir başka yaşamlar var gibi geldi bana.(...) Bir domuzu böylece sever oldum. Delilikten -tutsaklanmış delilikten- doğan her türlü yanılgıları yaşadım. Hepsini sayabilirim tek tek, anahtar bende.

Sağlığım tehlikeye düştü. Yılgı bastırıyordu. Günlerce uyuyup kaldım, uyandığımda kendimi yeniden en berbat düşler içinde buluyordum. Sonum gelmişti, güçsüzdüm.(...)"

İlk Şiirler

Arthur Rimbaud'nun üç yıllık şiir serüvenini iki dönem içinde ele alabiliriz: Dizeler ya da İlk Şiirler dönemi ve Düzyazılmış Şiirler (*Cehennemde Bir Mevsim* ve *Illuminations*) dönemi.

Ozanın ilk şiirleri geçmiş şairlerden esinler taşır. Fransız

Akademisinden Robert Sabatier'ye göre *Özlem*'de (Sensation) François Coppé'nin, *Güneş ve Ten*'de Banville'in, simgeciliğin ilk izlerini sunan *Ofelya*'da Banville ve Musset'nin etkisi vardır. *Asılmışların Balosu* Villon, Hugo ve Gautier'yi bir araya getirir. *Ermiş Tartufa'ün Yazgısı*, Baudelaire'in alaycı görüşünden kalkar. *Demirci, Doksaniki Ölüleri*'nde Hugo'nun, *Müzik, Venüs, İlk Akşam* ve *Garipler*'de Hugo ve Glatigny,'nin izleri bulunur. *Dolap* ve *Kuytuda Uyuyan Asker* Baudelaire'in *Spleen* şiirini düşündürür. *Kır Tanrısının Başı* Verlaine'den esinlenmiştir. *İlk Kudas Törenleri*'nde Baudelaire'den, *Çalınmış Yürek*'te Montaigne'in bir tümcesinden kalkar... Örnekleri çoğaltmayalım. Elbetteki halkalar birbirini tamamlayarak zinciri oluşturacak ve şair kendi ülkesinin kendinden önceki ya da çağdaş şairlerinden etkilenecektir. Önemli olan sonunda özgün şiiri, özgün sesi bulmaktır. Rimbaud kendi özgün şiirini ve sesini buldu. Öylesine özgün bir şiir kurdu ki sonunda gerek Simgecilik, gerek Gerçeküstücülük akımlarının öncüsü haline getirildi. Ne var ki Rimbaud ve Rimbaud şiiri, Verlaine'in de dediği gibi hiçbir okul ve akım içinde yer almayacak kadar bağımsızdır.

Bazı sanatçı ve düşünürler ilgilerini ve beğenilerini daha çok şairin *Cehennemde Bir Mevsim* ve *Illuminations* kitaplarındaki düzyazılmış şiirler üstünde yoğunlaştırırlar. Oysa *Dizeler*'i, ilk şiirlerinin çoğu büyük bir önem taşır. Verlaine'i dinleyelim: *"Felix Fenon Arthur Rimbaud'nun Illuminations'undan söz ederken haklı olarak bu yapıtın bütün yazının dışında ve kuşkusuz üstünde olduğunu söyledi. Bu yargı, aynı yargı diğer yapıtları, Şiirler ve Cehennemde Bir Mevsim için de geçer akçadır."* Demek ki Rimbaud'yu anlamak ve tanımak için onun *Esrik Gemi, Sesliler, Anı, Yediyaş Ozanları, Müzik, Sabah Dileği, Başıboşluğum, İlk Kudas Törenleri, Çalınmış Yürek, Utanç* gibi ünlü şiirlerini okumak gerekir. Bu şiirlerin pek çoğunda Rimbaud sözdizimine yenilik getirir ve Jean Cocteau'yu hayran kılan da bu yeniliktir.

Rimbaud ve Özgür Dize

Hugo özgür dize konusunda bazı denemeler yapıyordu: *"Oğlum para kesemi doldur,/Vur/Eyeri, atımı hazırla,/Fırla.* Ancak bunlar daha çok akrobasi oyunlarıydı. Rimbaud özgür dize serüvenine önce bazı şiirlerindeki bazı hecelerin sayısını bile bile bozarak başladı. *Mayıs Sürgünleri*'nde uyağı attı, tüm şiiri uyaksız yazdı. *Devinim* tam bir özgür dize örneğidir. *Illuminations* ve *Cehennemde Bir Mevsim*'de ise dizeden tümceye geçti, ancak tümcelerin içine iç uyaklar koydu.

Öznel Şiir, Nesnel Şiir

Rimbaud'ya göre şiir öznel değil, nesnel olmalı. Peki öznel şiir nedir, nesnel şiir nedir? 13 Mayıs 1871 tarihli mektubunda Izambard'a şunları yazıyordu: *"N'olacak, kendi ilkenize uygun olarak yalnız öznel şiiri görüyorsunuz(...) o öznel şiiriniz korkunç yavan olacak. Umarım bir gün sizin ilkenizde de nesnel şiiri göreceğim. (...) Şair olmak istiyorum, ve kendimi görülmezi görmeye çalışan bilici kılmak istiyorum(...) Tüm duyuların bozulmasıyla bilinmeze erişmek söz konusu burada.(...) Düşünüyorum demek yanlıştır, düşünülüyorum denmeliydi.(...) BEN bir başkasıdır."*

Rimbaud'nun şair Paul Demeny'ye yazdığı mektup sanat görüşü açısından çok daha ayrıntılıdır: *"Her eski şiir sonunda yunan şiirine gelip; dayanır, uyumlu yaşama. Yunandan Romantizm akımına dek yazıncılar, uyakçılar var yalnızca (...) her şey uyaklı düzyazıdır, bir oyundur.(...) Örneğin Racine katkısız, güçlü, büyüktür. Oysa uyaklarına şöyle bir püf deyip üfleseniz, yarım dizelerini karıştırıverseniz bilinmez olurlar.(...) İkibin yıl sürmüştür bu oyun.(...) Düşüncemin gelişip açılmasına tanık oluyorum ben; onu seyrediyor, dinliyorum; keman yayını şöyle bir çekişimde, senfoni derinlerden kıpırdayıp devinmeye başlıyor.(...) Ozan olmak isteyen kişinin ilk incelemesi kendini bütünüyle tanımasıdır; ruhunu araştırır o, onu dikkatle gözetip sınayarak, denetler, öğrenir. Ruhunu tanır tanımaz da onu işleyip geliştirmesi gerekir. (...) Ruhu ejderleştirmek söz konusu olan.(...) Bilici olmak,*

görülmezi gören olmak gerekir diyorum. Tüm duyuları uzun süre, sonsuzca ve bilinçle bozup değiştirerek kendini bilici, görülmezi gören kılar ozan. Sevginin, acının, çılgınlığın bütün biçimlerini bozup değiştirmekle kendini bilici kılar; tüm ağuları kendi arar, onları kendinde tüketir ve bunların ancak özünü alıkor. Dille anlatılmaz bir işkencedir ki bu, burada ozanın artık büyük bir inanca, tam insanüstü bir güce gereksinimi vardır, bu acıda ozan ayrıca herkes arasında büyük hasta, büyük cani, büyük lanetli olur, —ve de yüce Bilgin!(...) Demek ozan gerçekten ateş hırsızıdır.(...) Ötelerden getirdiği şeyin bir biçimi varsa o da bir biçim sunacaktır, biçimi yoksa o da biçimsizi verecektir. Bir dil bulmak konusuna gelince, her söz zaten düşünce olduğundan evrensel bir dil yaratma zamanı gelecektir.(...) Ruha ruh olacaktır bu dil, koku, ses, renk diye ne varsa hepsini özetleyecektir.(...) Ozan gerçekten bir ilerleme çarpanı olacaktır! Bakın gelecek materyalisttir. Hep sayı ve uyumla dolu olan bu şiirler kalıcı olmak üzere yazılacaklardır.(...) Şiir artık eyleme tempo tutmayacak, önde gidecektir. (...) Bu arada ozandan yenilik isteyelim, düşünce ve biçim olarak.(...) Lamartine kimi kez görülmezi görendir ama eski biçim içinde boğulup kalır. (...) Görülmezi gözetlemek ve işitilmeyeni dinlemek ölüp gitmiş şeylerin ruhunu yeniden almaktan başka şeydir, bu bakımdan Baudelaire gerçek bilicidir, görülmezi görendir, ozanlar kralıdır, gerçek bir Tanrıdır, (...) Parnasse denen yeni okulun iki bilicisi, iki görülmezi göreni vardır: Albert Mérat ve gerçek bir ozan olan Paul Verlaine."

Rimbaud *Sözün Simyası* adlı düzyazılmış şiirinde de bazı açıklamalar yapar: *"Nice zamandan beri tüm olası doğa görünümlerine sahip olmakla öğünüyor ve gülünç buluyordum çağdaş resmin ve şiirin ünlülerini.(...) Rengini buldum sesli harflerin.(...) Sessiz harflerin biçimini ve devinimini düzenledim, ve içgüdüsel uyumlarla, bir gün bütün duyulara açık olabilecek şiirsel bir söz bulmakla öğündüm. (...) Sessizlikleri, geceleri yazıyordum, sözle anlatılmayanları not ediyordum. Saptıyordum başdönmelerini.(...) Söz simyamda şiirsel eskiliğin haylice yeri vardı. Yalın sanrıya alıştım(...) büyülü kuşkuculuğumu sözcüklerin sanrısıyla açıkla-*

dım! Usumun dağınıklığını kutsal bularak bitirdim." Izambard ve Demeny'ye yazdığı iki mektup ve *Sözün Simyası*'nda, Rimbaud, böylece, koymağa çalıştığı *nesnel şiir*'in özü (düşüncesi), biçimi, dili ve yöntemi konusunda ipuçları veriyor.

Öznel şiir nedir, ya da şiir ne olmamalı?

Rimbaud'ya göre Antik Yunan'dan Romantizm ve Parnasse'cılara dek, ikibin yıldır yazılan şiir öznel şiirdir.

Öznel şiir korkunç tatsızdır.

Öznel şiir yalnız uyumlu yaşamı dile getirir. Oysa yüzyıllardan beri yaşam değişti, artık uyumlu bir yaşam içinde değiliz, o halde şiirde de klasik uyumu neden arayacağız? Gerçeği ve yaşamı yeniden yaratmak zorundayız. Bunu da ancak kendimizi bir başkası gibi dışardan izleyerek (BEN bir başkasıdır) ve her varlıktaki yaşamları inceleyerek gerçekleştirebiliriz.

Öznel şiir yalnızca dış estetiğe, biçim ve uyağa ağırlık verir, şiir değil de manzume, bir tür uyaklı düzyazıdır. Uyaklar çekilip alınınca geriye kof bir içerik kalır.

Öznel şiir yalnızca lirik duyguları ya da coşkuları yansıtır. Oysa duygular ve coşkular özneldir.

Öznel şiir eylem yaratamaz, yalnızca süslü dizeler ve sözcük oyunlarıyla eyleme tempo tutar, alkış tutar. Oysa şiir eylemi yaratmalı ve eylemin önünde olmalıdır.

Öznel şiiri eleştirmekle başlayan Rimbaud Klasik Okulu, çağındaki Romantizm Okulunu ve Parnasse'cıları karşısına alır. Beğendiği yalnızca iki şair var: şairlerin Tanrısı Baudelaire ve Şairler Prensi Verlaine.

Nesnel Şiir

Öznel şiir ülkücüdür, nesnel şiir ise içeriğiyle ülkücü değil materyalisttir, çünkü sanayi devrimi başlamıştır, "gelecek materyalisttir", "hep sayı ve uyumla dolu olan" şiirler kalıcı olabilecektir.

Öznel şiir eyleme katkıda bulunmaz, tempo tutar. Ozan-

lar yurttaş oldukları için, nesnel şiir "artık eyleme tempo tutmayacak, önde gidecektir".

Nesnel şiir yenilikçidir, *"ozandan yenilik isteyelim, -düşünce (öz) ve biçim olarak-", "Lamartine kimi kez görülmezi görendir ama eski biçim içinde boğulup kalır"*. Ne yapmalıdır ozan? "Getirdiği şeyin biçimi varsa o da geleni kendi biçimiyle sunacak, bir biçim sunacaktır, biçimi yoksa o da biçimsizi sunacaktır".

Nesnel şiirin dili evrenseldir, *"her söz zaten düşünce olduğundan evrensel bir dil yaratma zamanı gelecektir.* Verlaine Illuminations'a yazdığı önsözde Rimbaud'dan söz ederken *"çok büyük bir şair, kesenkes özgün, tadı benzersiz, çok büyük bir dilci"* der. Paul Claudel de fransız dilinin Rimbaud'yla en yüksek noktaya ulaştığını söyler. Rimbaud'nun şiirinde dilin önemi pek büyüktür, "ruha ruh olacaktır bu dil, koku, ses, renk diye ne arsa düşüncede hepsini özetleyecektir". Demek ki söz duyular arası bir iletişim aracıdır, yalnız düşünceyi değil, koku, ses, renk, tüm duyuları iletir. Baudelaire'in *Correspondances* sonesindeki şu dizeleri anımsayalım; "O derin birlik içinde, sesler, kokular, renk/Uzaktan uzağa karışan yankılara denk/Birbirlerini işte böyle yanıtlamakta". Bütün duyulara açık olabilecek, "şiirsel söz" için ozan, sesli harflerin rengini bulduğunu, sessiz harflerin biçimini ve devinimini düzenlediğini ileri sürer. Aslında ütopya, şiirlerinde böyle bir şey yok ve olamaz da.

Görülmezi Gören Bilici "Voyant"

"Ozan olmak istiyorum ve kendimi görülmezi gören bilici (voyant) kılmak istiyorum(...) Tüm duyuların bozulmasıyla (déreglement) bilinmeze erişmek söz konusu burada" diyor. Ne zaman bozulur duyular? Delilik halinde, rüyada, bir tür gündüz rüyası, gözü açık rüya sayılabilecek hayal kurma anında ve esriklikte. Delilikte bilinç yoktur, rüya, hayal ve esriklikte ise bilinç bulanıktır. Sigmund Freud'u dinleyelim: *"Rüyayı uyandığımızda kalan bölük pörçük anılarla anımsıyoruz. Anımsayabil-*

diğimiz bu kısma "rüyanın bilinen kapsamı" diyoruz. Bilinen kapsam çoğu zaman saçma, karışık, birbiriyle ilgisiz ve düzensizdir. Oysa bu düzensizlikler altında bir düzen vardır. Birbirinden kopuk gibi görünen şeyler bir bütünün, ruhsal yaşantımızın parçalarıdır. Rüyayı belleğimizde kalan kısımlarının anlamını hesaba katmaksızın elemanlarına ayırırsak benzerlik iplikleri birbirine dolaşır ama sonunda bizi birbirleriyle ilişkili bir düşünceler bağlantısına götürür." Freud hayâl, yani gündüz düşü üstüne de şunları söyler: *"Hayâl üç zaman arasında dalgalanır. Ruhsal eylem günün bir izleniminden, şimdiki zamanın sunduğu, kişinin büyük özlemlerinden birini uyarmaya elverişli bir olanaktan kalkar, oradan geçmişteki bir olaya, çoğunlukla bir özlemin gerçekleştirilmiş olduğu çocukluk döneminin bir olayına uzanır, ve o zaman, ruhsal eylem, geçmişle ilişkili ve geçmişteki bir arzunun gerçekleşme biçimi altında ortaya çıkan bir durum oluşturur: Halihazırdaki olanak ve anının izlerini taşıyan uyanık düş ya da hayal böyle meydana gelir ve geçmiş zaman, şimdiki zaman ve gelecek zaman, arzu teli boyunca sıralanır. (...) Şair gündüz rüya görendir, şiir gündüz rüyasıdır.* "Rüya ya da hayal halini, yani duyuların düzensizliğini Rimbaud, bir tür açık hipnoz olan sanrı (hallucination) ile gerçekleştirir. Paul Claudel'e göre sanrı haline kişinin ve anılarının henüz tam anlamıyla ve aynı zamanda uyanmadığı sabahın erken saatlerinde *(Bu uyanık olduğum dakikadır bana arınmışlığın görüntüsünü veren-Rimbaud)* ve uzun yürüyüşlerde varılır. Rimbaud'nun ülkeler arası yayan yolculuklar yapan *"rakipsiz bacakları"* olduğunu biliyoruz. Bilici (voyant) Rimbaud bilinmeyeni bulmak için duyuları bozar, ama bu bozma bilinçli olmalıdır. *"Tüm duyuları uzun süre, sonsuz ca ve bilinçle bozup değiştirerek kendini bilici, görülmezi gören kılar ozan"*. Bilinmeyene ulaşmak için zaman zaman afyona başvurduğu olur, ancak afyonun sanrılarına rağbet etmez: *"Yeter!.. Kulağıma fısıldanan yanılgılar, büyüler, yalancı kokular, çocuk çağlar müziği"*. Afyonun yalancı sanrısına *Barbar* şiirinde de *"yok onlar"* diyerek karşı çıkar: *"Kanayan et çadırı ipeği üstünde denizlerin ve kuzey çiçeklerinin; (yok onlar).* Kısacası

nasıl rüyadaki düzensizliğin, uyum bozukluğunun altında bir düzen varsa, Rimbaud da bir başka düzene, bilinmeyene ulaşmak için, düzensizliği, duyulardaki bozukluğu bilinçli bir şekilde sağlar.

Zaman ve Mekan

Tıpkı gündüz rüyası olan hayallerdeki gibi, geçmiş, şimdiki ve gelecek zaman arzu teli boyunca sıralanır. Değişik zamanlar kadar, değişik mekanlar da birbiri üstüne biner. *"Bu Mevsim Yüzme Havuzu"* şiirinde havuzda yıkananlar, İsa'nın kutsadığı yoksullara, sakatlara dönüşür. Deniz burnundaki bir otel (Promontoir) ya da eski bir yapı onu alıp Kartaca'ya götürür. *Barbar* (Yıkıcı) şiirinde çadırlarda yaşayan atalarının yanındadır. *"Kötü Kan"*da da aynı özlemi dile getirir. *Kentler II*'de zamanın Londra'sı eski Londra ile kaynaşır. *"Teker İzleri"* ve *"Sahneler"* çocukluk günleridir, çadır tiyatrolarında gördüğü oyunlardır. *"Eski"*de şimdiki zamanla gelecek zaman birleşir, özgür yaşam gerçekleşir: *"Gezin gece, o kalçanı, o ikinci kalçanı ve sol baldırını oynatıp tatlı tatlı"*. *"Krallık"* şiirinde bir düş gerçek olur, bilinçaltı ve bilinç bir araya gelerek şimdiki zamanla gelecek zamanı çakıştırır:" (...) *bir erkekle bir kadın bağırıyorlardı meydanda: "Dostlarım kraliçe olsun bu kadın!", Kraliçe olmak istiyorum!"(...) bütün bir sabah (...) bütün bir öğlen sonrası gerçekten kral oldular"*.

Sanrı'da Bütünleşmek

Sanrı içindeki Rimbaud duyuların alışılmış düzenini bir kez bilinçli bir şekilde bozunca artık organik, inorganik, canlı cansız, doğadaki tüm varlıklarla, bitkilerle, hayvanlarla, madenlerle, taşlarla, hatta görüntülerle bile bütünleşiyor. Tüm varlıklar sanki onun öteki yaşamlarıdır, canlıdır, devinim içindedir, konuşurlar: *"Durdu bir tavşan evliya otlarında (...) ve dua etti ebemkuşağına. Oy! Gizlenen değerli taşlar, - bakıp duran çiçekler.(...) O zamandan beri ay işitti çakalları kekik çöllerinde uluyan.(...) Yürüdüm uyararak canlı ve ılık solukları; ve değerli taşlar baktı, ve gürültüsüz kalktı kanatlar. Serin ve körpe ay-*

dınlıklarla dolmaya başlayan keçi yolunda ilk tanışmam bana adını söyleyen bir çiçekle oldu.(...) Çocuk ve şafak ağacın eteğine attı kendini. Uyandıklarında öğlendi".

Rimbaud, Paul Demany'ye yazdığı mektupta şunları söylüyor: *"Bir dil bulmak konusuna gelince, her söz zaten düşünce olduğundan, evrensel bir dil yaratmak zamanı gelecektir.(...) Ruha ruh olacaktır bu dil, koku, ses, renk diye ne varsa düşüncede hepsini özetleyecektir."*

"Sayıklamalar II" şiirinde de bulduğu şiir dilini şöyle açıklar: *"Rengini buldum seslilerin! -A kara, E ak, I kırmızı, O mavi, U yeşil. Sessizlerin biçimini ve devinimini düzenledim, ve içgüdüsel uyumlarla, bir gün bütün duyumlara, anlamlara açık olabilecek şiirsel bir söz bulmakla övündüm.(...) Bir incelemeydi başlangıçta bu. Sessizlikleri, geceleri yazıyordum, sözle anlatılmayanları not ediyordum. Saptırıyordum başdönmelerini.(...) Söz simyamda şiirsel eskiliğin hayli yeri vardı. Yalın sanrıya alıştım; düpedüz, fabrika yerine cami, meleklerce yapılmış bir tamburlar okulu, gökyüzünün yollarında atlı arabalar, bir gölün dibinde salon; canavarlar, gizemler görüyordum; (...) Sonra büyülü kuşkuculuğumu sözcüklerin sanrısıyla açıkladım, usumun dağınıklığını kutsal bularak bitirdim.(...)"*

Rimbaud'nun şiir dili, sözcüklerin sanrısı değil, sanrının sözükleridir. Ozan *"Sesliler"* şiirinde: "A kara, E ak, I kızıl, U yeşil, O mavi" diyor ve şiirini bu renklere uygun betimlemelerle tamamlıyor."

Yani sözcüklerin sanrısıyla değil, *sanrıların sözcükleriyle* yazıyor. Aksi takdirde, düşüncede, kavramda özgür olamazdı.

Rimbaud'nun şiir dilini zaten kavramların kendisi, şiirin yapısı getiriyor. Nasıl düşlerde bir nesne biçim değiştirip başka bir nesne olarak kendini ortaya koyuyorsa, bilinçaltı, bilinçüstü ve bilincin ortaklaşa ürünü olan Rimbaud şiirinde de sözcükler simgeler halinde kendiliğinden geliyor. Yeni bir dil yaratmaya gerek yok. Düş, sanrı, düşsel görüntü (vision) kendi dilini beraberinde getiriyor.

Rimbaud Şiirinde Biçim

Paul Demany'ye yazdığı mektupta şairden söz ederken *"öteler'den getirdiği şeyin biçimi varsa o da bir biçim sunacaktır, biçimi yoksa o da biçimsiz verecektir"* diyor. Şunu anlıyoruz: şiirde biçim ille de klasik biçim değildir. Her şiir, ya da her söz kendi biçimini beraberinde getirir. Söz ya da dize klasik "forme"u taşacak durumdaysa onu bir çerçeve içinde tutsak etmemek gerekir. Rimbaud'nun sözünü ettiği "biçimsizlik" gerçek anlamda şiirin ya da sözün kendi getirdiği yeni biçimdir, *Illuminations*'daki uzun şiirler gibi.

Rimbaud *Dizeler*'inde, yani ilk şiirlerinde eski biçimleri dener. Dizeler giderek özgürleşir, örneğin *Mayıs Sürgünleri*'nde uyağı tümüyle atar, bazı şiirlerinde anlamı feda etmemek için ölçüyü de aksatır. *Gemicilik ve Devinim*'i ise tümüyle özgür dizelerle yazar. Rimbaud'ya Serbest Şiir'in kurucusu diyebiliriz. *Cehennem'de Bir Mevsim* ve *Illuminations*'daki yapıtlar ise uyakların içe atıldığı düzyazılmış şiirlerdir.

Rimbaud Şiirinde İçerik

Rimbaud, *"eski ve günümüz şiiri eyleme tempo tutuyor, gelecek yıllar materyalist, şair bir yurttaş olduğuna göre şiiri eylemin önünde gitmeli"* diyor ama şiirinin içeriği eyleme öncülük etmiyor. Belki de yanıp sönen bir komün ayaklanmasının coşkusu. Rimbaud'nun *"kesenkes özgün, çok büyük bir şair, çok büyük bir dilci"* olduğuna ilk dikkati çeken Paul Verlaine *"Illuminations"*a yazdığı önsözde, bu düzyazılmış şiirlerin bir konusu, konu birliği olmadığını, en azından kendisinin böyle bir bütünlük bulamadığını yazar. Freud'un şu tümcelerini bir kez daha aktaralım: *"Hayal üç zaman arasında dalgalanır. Ruhsal eylem günün bir izleniminden, şimdiki zamanın sunduğu, kişinin büyük özlemlerinden birini uyarmaya elverişli bir olanaktan kalkar, oradan geçmişteki bir olaya, çoğunlukla bir özlemin gerçekleştirilmiş olduğu çocukluk döneminin bir olayına uzanır..".* Rimbaud daha çok bu özlemin gerçekleştirilmiş ya da gerçekleştirilmemiş olduğu çocukluk dönemini yazdı. Ne diyor

Tristan Tzara: *"Rimbaud; kendini kendi koşuluna karşıt araçlarla anlatan bir çocukluktur".*

Teknik Terimler

Rimbaud romantik, soyut sözcüklerden oluşan şiire teknik terimleri, bayındırlığı, geometriyi soktu: *"Köprüler, kimi düz, kimi tümsekli, baştakiler üstüne açılarla inen ya da yana yatmış ötekiler", "Çatısı çelikle örülmüş onbeş bin ayak çapındaki bir sanat yapısı bu kümbet.", "Fundalığın akıntıları/Çemberler çizip doğuya doğru/Akıyor açısına ışık burgaçları çarpmış/Dalgakıran'ın yan yüzlerine doğru.(...) Acunun ülke açıcıları bunlar/Arayan kimyasal ve kişisel serveti/Spor ve rahatlık yolculuk ediyor onlarla/Bu gemide götürüyorlar/Eğitimini soyların, sınıfların ve hayvanların".*

Bilinmeyen

Izambard'a mektubunda *"tüm duyuların düzenini bozarak bilinmez'e erişmek söz konusu"* diyor. Demany'ye yazdığı mektuba bakalım: *"Her söz zaten düşünce olduğundan evrensel bir dil de yaratılacak.(...) Ruha ruh olacak bu dil, düşüncede; koku, ses, renk diye ne varsa hepsini özümleyecek.(...) Demek ki şair hayvanlardan bile sorumlu." SÖZÜN SİMYASI*'na da bir göz atalım: *"İmreniyordum hayvanların mutluluğuna.(...) Her yaratıkta, varlığını o yaratığa borçlu başka yaşamlar var gibi geldi bana, bir domuzu böylece sever oldum."*

Şimdi bazı şiirlerini yeniden görelim Rimbaud'nun: "Durdu evliyaotları ve devinen çançiçekleri arasında bir tavşan(...) dua etti ebemkuşağına(...) değerli taşlar gizleniyor, çiçekler bakıyordu." "Sınırında ormanın çınlıyor, patlıyor, ışıyor düş çiçekleri(...) inen bir kilise, çıkan bir göl var." "Serin ve körpe aydınlıklarla dolmaya başlayan keçi yolunda, ilk tanışmam bana adını söyleyen bir çiçekle oldu. Çamlar arasında saçlarını dağıtan sarışın çağlayana gülümsedim."

Bilinmeyene nasıl varacak?

Izambard'a yazdığı mektupta "Tüm duygu ve anlamların

bilinçli bir şekilde bozulup değiştirilmesiyle bilinmeze erişmek söz konusu burada" diyordu. "*Sözün Simyası*"ndaki bazı dizeler tanıma biraz daha açıklık getiriyor: "Yalın sanrıya alıştım: düpedüz, fabrika yerine cami, meleklerce yapılmış bir tamburlar okulu, gökyüzünün yollarında atlı arabalar, bir gölün dibinde salon; canavarlar, gizemler görüyordum..."

Sanırım *Bilinmeyen*'e Rimbaud sanrıyla, hayalle ve düş'le ulaşmaya çalıştı. Tüm duygu ve anlamlar değiştirilip bozulacak, ama bunlar bilerek yapılacak. Nitekim zaman zaman bilinmeyene ulaşmak için alkol ve afyona başvurduğu olur, ama bunun yanıltıcı bir görüntü olduğunu anlayıp deneyiminden vazgeçer. Örneğin *"Cehennem Gecesi"* şiirine afyon yutarak başlar, ancak bilinçaltının afyonla uyarılmasına, afyonun düş ve sanrılarına rağbet etmez. "Okkalı bir ağu yuttum. —Üç kez cennetlik olsun bana ulaşmış öğüt!— İçim yanıyor. Buruyor kollarımı, bacaklarımı ağunun şiddeti, biçimsizleştiriyor, yere vuruyor beni.(...) Görür gibi olmuştum, iyiye ve mutluluğa dönüşümü, esenliği. Betimleyebilir miyim hayali? Cehennemin havası hiç sevmez ilahileri. Milyonlarca çekici yaratıklardı onlar, tatlı tinsel bir konser, güç ve barış, soylu tutkular, bunlar gibi bir şeyler?(...) —Yeter! Kulağıma fısıldanan yanılgılar, büyüler, yalancı kokular, çocuk çağlar müziği.(...)" der.

Rimbaud afyonun yarattığı yalancı sanrıya, sayıklamaya, yalancı görüntü ve yalan düş'e "*Yıkıcı*" (Barbare) şiirinde de, "yok onlar" diyerek karşı çıkar: "Kanayan et çadırı ipeği üstünde denizlerin ve kuzey çiçeklerinin (yok onlar)..."

Demek ki, esriklikle, düşlerle, afyonla bile bilinmeyene varmak zor. Geride tek, sözcüklerin büyüsü kalıyor. Bu büyüyü, aslında, Rimbaud'dan önce Nerval ve Baudelaire de araştırmıştı. Kitap kurdu Rimbaud'nun Nerval'den hiç sözetmemesi çok ilginç. Oysa, daha yıllar önce Nerval, *"Yaldızlı Dizeler"* sonesinde bilinmeyenin kapısını açacak anahtarı veriyordu:

İnsan özgür düşünür, sen misin tek düşünen
Yaşamın her nesnede can bulduğu dünyada
Elindeki güçlerde özgürlüğün var ama
Verdiğin öğütlerin tümünden başka Evren.

Her çiçek ayrı ruhtur doğada filizlenen
Saygı duy hayvandaki devinip duran ruha
Her şey duyarlı, her şey senden güçlüdür daha
Bir aşk gizemi vardır her madende dinlenen.

Bir göz seni izliyor kör bir duvarda bile
Unutma, madde varsa ona bağlı söz de var
Kullanma nesneleri hoyrat bir amaç ile

Her karanlık varlıkta gizli bir Tanrı yaşar
Ki O'nun gözlerinden yeni bir göz doğuyor
Her taşın kabuğunda saf bir ruh çoğalıyor.

Şairi "voyant" (bilici) kılmak ve Bilinmeyene ulaşmak Baudelaire'in de tutkusu. Rimbaud şiir dilinden sözederken "ruha ruh olacak bu dil, koku, ses, renk, ne varsa düşüncede hepsini özetleyecektir" diyor. Nerval gibi Baudelaire de Bilinmeyen'e, koku, ses ve renki yansıtan, özetleyen sözcükler büyüsüyle ulaşmak ister, İletişim sonesinde şunları yazar:

"Bir tapınaktır Doğa, direklerinden akan
Anlaşılması güç, karışık sesler duyulur
Ve kişi, tanıdık gözleriyle ona bakan
Simge ormanlarından geçip yola koyulur.

Aydınlık gibi geniş ve gece gibi kara
O derin birlik içinde, sesler, kokular, renk,
Uzaktan uzağa karışan yankılara denk
Birbirlerini işte böyle yanıtlamakta."

Rimbaud Bilinmeyene götüren büyülü formülü Nerval'den ve "Şairlerin Tanrısı" dediği Baudelaire'den mi alıyor?

Tümüyle özgün bir yapıt ortaya koyan Rimbaud'nun sanatı üstüne nice kitaplar ve yorumlar yazıldı. Rimbaud'nun sanatını ben de kısaca yorumlamaya çalıştım. Değer yargılarım öznel. Yazımızı noktalayıp sözü Rimbaud'ya bırakalım.

Sayıklamalar II, Sözün Simyası Rimbaud'nun şiir görüşünü açıklayan en önemli belgesel olduğu için bu düzyazılmış şiir'in (poème en prose) bütününü aktarıyorum.

SAYIKLAMALAR II

SÖZÜN SİMYASI

İşte. Çılgınlıklarımdan birinin öyküsü.

Nice zamandır, tüm doğal görünümleri edinmekle öğünüyor ve gülünç buluyordum çağdaş resimle şiirin ünlülerini.

Kapı aynalıklarında, çadır tiyatrolarında, levhalarda, ve sıradan betiklerdeki saçmasapan resimleri seviyordum; kilise latincesini, çalakalem yazılmış aşk betiklerini, eskilere değgin romanları, peri masallarını, çocukken okunan küçük betikleri, eski operaları, aptalca nakaratları ve basit halleriyle, seviyordum eski türden yazını.

Haçlı seferlerine çıkmak, bilinmedik yeni ülkeler bulmak, yenilgiyle sonuçlanan din savaşlarını yeniden açmak, alışılmış düzeni değiştirmek, ulusların, kıtaların yerlerini değiştirmek geçiyordu düşümden: tüm büyülere inanıyordum.

Rengini buldum sesli harflerin! -A. kara, E, beyaz, I, kırmızı, O, mavi, U, yeşil. Her sessiz harfin biçimini ve devinimini yeni bir düzene koydum, ve harfler arasındaki içgüdüsel ses uyumlarıyla bir gün bütün duyularca benimsenebile-

cek şiirsel bir söz bulmakla övündüm. Çeviriyi bu işe katmıyordum. İşe incelemeyle başladım. Sessizliği, geceleri inceliyor, sözle anlatılamayan şeyler saptıyordum. Saptıyordum hayâl alemlerini.

Uzak, köylü kızlardan, kuşlardan, sürülerden
Çökmüş ne içiyordum bu çalının dibinde?
Fındık fidanlarıyla nasıl da donanmış, gör,
llık, yeşil bir öğlen sonrasının sisinde.

Bu körpe, genç Oise'da ne içebilirdim ben,
-Dal sessiz, gök bulutlu, çiçek yok çimenlerde!-
Kulübemden uzakta, bu asmakabağından
Ne içeceğim? Biraz terleten altın likör.

Şaşı gözleri gibi bir han tabelasının
Dalmıştım. -Fırtına kapladı göğü. Akşamla
Kayboldu erden kumlarda suyu ağaçların,
Tanrı yeli buzlar atıyordu bataklığa;

İçemiyor, -bakıp ağlıyordum altına.

*

İlk yaz, sabahın dördü, sürüyor
Yatakta aşkın derin uykusu
Koruda kutlu akşamın kokusu
Buğulanıp duruyor

Dülgerler, şurda, şu büyük yerde
-Üzerlerinde sadece gömlek-
Hesperus Kızlarının güneşinde
Çalışmaya başlamış bak,

Köpükten Çöllerinde, usulca
Tavan kaplaması hazırlıyorlar

Ki kent orada
Yapay gökler boyayacak

Bir Babil kralının uyrukları
Bunlar, Venüs, bu büyülü işçiler.
Bırak biraz taçlı Aşıklarını
Sevini bunlara da ver.

Ey Çobanların Ecesi!
İçki sun, bak seni gözlüyorlar,
Akıt dudaklarına bengisu
Öğlen denizini özlüyorlar.

*

Söz simyamda şiirsel eskiliğin haylice yeri vardı.

Yalın sanrıya alıştım: düpedüz, fabrika yerine cami, meleklerce yapılmış bir tamburlar okulu, gökyüzü yollarında atlı arabalar, gölün dibinde salon; canavarlar, gizemler görüyordum; bir güldürü oyunu adı dehşetler saçıyordu önümde.

Sonra büyülü kuşkuculuğumu sözcüklerin sanrısıyla açıkladım! Usumun dağınıklığını kutsal bularak bitirdim. Başıboşdum, ağır bir sayrılık ateşiyle yüzyüzeydim: İmreniyordum hayvanların mutluluğuna, vaftizsiz ölen çocukların masumluğunu simgeleyen tırtıllara, erdenlik uykusu, köstebeklere!

Gittikçe hırçınlaşıyordum. Hoşça kal diyordum dünyaya romanslarda:

EN YÜKSEK
KULENİN ŞARKISI

Gelsin, o günler gelsin,
Yürekler sevdalansın.

Sabrederek bekledim

Unutulmaz o yıllar.
Göklere çekip gitti
Korkular ve acılar.
Oldu kara bir yara
Susuzluk damarımda.

Gelsin o günler gelsin,
Yürekler sevdalansın.

Kirli pis sineklerin
Yaban uğultusunda
Günnükle, karamukla
Serpilip çiçeklenmiş
Ve unutulup gitmiş
Bir çayır gibi tıpkı.

Gelsin o günler, gelsin
Yürekler sevdalansın.

Sevdim çölü, kavrulmuş bahçeleri, solgun yüzlü dükkanları, ılıtılmış içkileri. Pis kokulu dar sokaklarda başıboş dolaşıyordum, ve kapalı gözlerle, sunuyordum kendimi, ateş tanrısı, güneşe.

"General, yıkık tabyalarında eski bir top kalmışsa, topa tut bizi kuru keseklerle. Görkemli mağazaların camekanlarında! salonlarda! Tozunu yedir kente. Paslandır olukları. Kızgın yakut tozlarıyla doldur kadınların süslenme odalarını.."

Oy! hanın ayakyolunda kafayı bulmuş, hodana tutkun sinek, erittiği bir güneş ışığının!

AÇLIK

İştahımız var diyelim
Hep taş toprak mı yiyelim.

Soframda her zaman hava,
Demir, kömür ve de kaya.

Dönün açlıklarım, kemirin
Seslerin çimenini,
Kahkaha çiçeklerinin
Emin şen şakrak zehrini.

Yeyin, kırık çakıl bunlar,
Bunlar kilise taşları,
Eski tufanların çakılı şunlar,
Gri vadilere saçılmış somunlar.

*

Yemiş tavukları, yapraklar altında
Tükürüyor ve haykırıyordu kurt:
Ben de perişanım tıpkı kurt gibi.

Yeşillikler, meyveler
Devşirilip toplanmayı bekliyor;
Ama çitler üstündeki örümcek
Yalnızca mor menekşeleri yiyor.

Süleymanın sunaklarında ben de
Uzanıp uyusam! kaynasam n'olur!
Koşuyor damlalar pasın üstünde
Cedron'a karışıyor.

Ve sonra, ey mutluluk, ey us, gökyüzünden laciverdi ayırdım, çünkü lacivert karaya girer, ve yaşadım katkısız ışığın altın kıvılcımını. Seve seve, soytarı ve olabildiğince şaşkın bir kalıba giriyordum.

*

Bulundu yeni baştan!
Ne? Sonsuz olan
Denizdir karışan
Güneşe

Gönlüne kulak ver
Sonsuz ruhum sen
Yalnız geceye ve
Ateşli güne rağmen.

Seçim, meçimmiş,
Dayanışma falan!..
Boş ver bunları
Haydi havalan...

-Yok orda umut
Kurtuluş bir tek;
Bekle bilimi,
Ceza gelecek.

Yarını unutunuz
Atlastan korlar.
Görev olmalı
Bütün arzunuz.

Bulundu yeni baştan!
Ne? -Sonsuz olan.
Denizdir karışan
Güneşe.

*

Masalsı bir operaya döndüm: her varlığın bir mutluluk yazgısı var, bunu gördüm: eylem yaşam değil de, kimi gücü, bir öfkeyi har vurup harman savurma biçimi. Aktöre güçsüz beynin ürünü.

Her yaratıkta, varlığını o yaratığa borçlu birçok başka yaşamlar var gibi geldi bana. Bu bey ne yaptığını bilmiyor: Bir melek. Şu aile enik sürüsü. Çoklarının önünde, öteki yaşamlarından birinin bir anıyla konuştum yüksek sesle. Bir domuzu böylece sever oldum.

Delilikten -tutsaklanmış delilikten- doğan her türlü yanılgıları yaşadım. Hepsini sayabilirim tek tek, anahtar bende.

Sağlığım tehlikeye düştü. Yılgı bastırıyordu. Günlerce uyuyup kaldım, uyandığımda kendimi yeniden en berbat düşler içinde buluyordum. Sonum gelmişti, güçsüzdüm, tehlikelerle dolu bir yolda, dünyanın bir ucuna, karanlığın ve kasırgaların yurdu Kimmerler ülkesinin o sınır boylarına sürükleniyordum.

Bir yerlere gitmem, beynime üşüşen büyüleri oyalamam gerekti. Denizde, sanki bu kirden beni o arıtmak zorundaymış gibi bel bağladığım, sevdiğim denizde, görüyordum kalkıp yükselişini o avutucu haçın. Kargınmıştım bir yol ebemkuşağınca. Mutluluk alınyazımdı, pişmanlıklarım, kurdumdu: güç ve güzellik uğruna feda edilemeyecek kadar büyük bir yaşamım var.

Mutluluk! Ölesiye tatlı dişiyle, uyarıyordu beni horoz öterken, *-ad matutinum, Christus venit* okunurken,- en karanlık kentlerde.

*

Ey mevsimler, şatolar!
Hatasız hangi ruh var!

İnceledim uzun uzun
Büyüsünü mutluluğun.

Selam ona, sesi her an
Gelir Galya horozundan.

Bu büyü, ruhu, bedeni
Aldı, güçsüz koydu beni.

Ey mevsimler, şatolar!

Ah, kurtuluş vakti ancak
Ölüm saati olacak!

Ey mevsimler, şatolar!

*

Geçti bunlar. Güzelliği selamlamayı biliyorum şimdi.

STEPHAN MALLARME
(1842-1898)

Stephan MALLARME, kimilerine göre Sembolizm'in öncüsü, kimilerine göre ise kurucusudur. Paris'te doğdu. Yedi yaşında annesini yitirdi. ilköğrenimini aşırı kentsoylu Auteuil'de, dine dayalı eğitim yapan bir okulda tamamladı. İçedönük, duygusal bir çocuktu. Dinsel bunalımlar geçiriyordu. Bu bunalımları sonradan şiir tutkusuna dönüştü.

Sanatçı bir aileden geliyordu. Dedelerinden, bir başka Mallarmé, Onaltıncı Louis'nin saltanat döneminde *Vathek*'i yazmıştı. Sanatçılar Sözlüğünde (Almanach des Muses) bir diğer Mallarmé'nin daha adı geçer.

Bir komşulukta Beranger'yi gördü ve yeni bir Beranger olmak özlemini duydu içinde. Onaltı yaşındayken Victor Hugo, Sainte Beuve ve, özellikle, Théophile Gautier, Baudelaire, Leconte de Lisle ve Théodore de Banville'in şiirlerini okumaya başladı. Bu yaşlarda yazdığı şiirlerde Louis Racine, Lamartine, Hugo, Gautier, Banville ve Baudelaire'in etkileri görülür. Yazdığı ilk şiirleri sonradan unutacak ama, ülkünün buyruğundaki *Kötülük Çiçekleri* ozanını, dizeleriyle ilerde de selamlayacak.

Koleji bitirdikten sonra, babası gibi o da Sicil Bürosu'nda çalışmaya başladı. İşini sevmiyordu, tek tutkusu şiirdi.

Marie Gerhard adlı bir dadıya aşık oldu. 1862 yılında,

yirmi yaşındayken, şiirleri *Papillon* (Kelebek), *Journal des baigneurs* gibi dergilerde yayınlandı. *Artiste* (Sanatçı), önce şiirlerine ve daha sonra, az çok saldırgan, günümüzde halka karşı diyebileceğimiz bir bildirisine sayfalarında yer verdi. *Héresie artistique: L'Art pour tous* (Sanatsal günah: Herkes için sanat) başlığını taşıyan bu bildirisinde, şiirde gizemin gerekli olduğunu, Baudelaire'in kitabının kıyıda köşede kalmış ozanlarla bir tutulamıyacağını, yayımcıların değerli ozanların kitaplarını özel bir özenle basması gerektiğini, kalabalığın sanata hayranlığını anlayamadığını, zira her önüne gelenin güzelden nasibini alamayacağını söylüyor, şiir kitaplarının ucuz olmasına karşı çıkıyordu. Aktöre halka indirilir ama sanat indirilemez diyor ve bildirisini şöyle bitiriyordu: *"Ey ozanlar, siz hep gururluydunuz: daha da gururlu olunuz ve yukardan bakınız"*.

Poe'nun yapıtlarına ilgi duydu ve onları çevirmek istedi. Marie Gerhard ile Londra yolculuğuna çıktı ve böylece sevmediği işinden de kurtulmuş oldu. Londra'da ingilizce öğrendi ve bunu belgeleyen bir yazı da aldı.

Marie Gerhard ile evlendi. Tournon Kolejinde yardımcı öğretmen oldu.

1864'de, daha sonra şiir şeklinde yeniden yazacağı *Herodiade*'ı yayınladı. Banville, çok istemesine karşın, halka ilginç gelmiyen bu yapıtı tiyatroda oynatamadı.

Estetik çabası, bitmek tükenmek bilmeyen araştırmaları yüzünden yazmakta güçlük çekiyor, her şiiri, kuşku içinde kıvrandığı nice acılı gecelerin ürünü olarak ortaya çıkıyordu. Eski dostlar, onu bağrına basan Banville, Coppée, Mendès gibi Parisli ozanların ilgisi ve *Parnasse Contemporaine*'e (Çağdaş Parnasse) katılması tek avuntusuydu. Sezgileri onu, belki de tanıdığı Hegel felsefesine yaklaştırıyordu. Ona göre, hiçbir nesne, tüm'le ilişkilerinin bütünü içine yerleştirilmeksizin anlaşılamaz. Bilinen bir nesneden başlayarak, sonsuz bir imgeler ve değişimler oyunuyla, bileşime varacak, yapıtlar değil, bir "bütün yapıt" yaratacak.

Sanatın bir gizemcisidir. Yeni bir dil bulmak, yeni bir dine girer gibi şiire girmek, büyü, tanrısal güç, zihne öncelik; işte sanatsal çabası. Böyle bir çaba ezicidir ve zaman zaman susuşunun da nedenidir. İki yıl bedenini yeyip tüketti bu çaba. Kalem tutamayacak kadar halsizleşti. Yine de *Sonnet allegorique de lui - même* (1868) ve *Igitur* (1869) gibi ender güzellikte iki yapıt verdi.

1871'de Paris'teki Fontanes Lisesine (Geleceğin Condorcet'si) atandı. *Seconde Parnasse contemporain, l'Art libre, la Renaissance artistique et litterature*'de şiir, yazı ve çevirileri çıkmaya başladı. Poe'dan yaptığı *Kargalar* çevirisi hayli ilgi uyandırdı. Kabuğundan çıkmıştı. Şölenlere katılıyor, parnassien'lerle ve sembolistlerle buluşuyordu. Victor Hugo ona *"sevgili izlenimci ozan"* diyordu.

Bu ağırbaşlı, kendi halinde, silik, uysal ve tatlı adamın devrim yapacağını kim bilebilirdi?

1874'de *le Demon de l'analogie*'yi yayınladı. Yazar olarak da kendini kabul ettirdi. *La Dernière mode, gazette du monde*'da tiyatro, beslenme ve moda üstüne yazılar yazıyordu. Takma adla yazdığı güncenin yazı işlerinin de tek sorumlusuydu. Bu güncede dostlarının şiirlerini yayınlamayı da unutmuyordu.

Üç olay Mallarmé'yi halka tanıttı: 1883 yılında Verlaine *Kargınmış Ozanlar* yazı dizisinde Mallarmé'yi inceledi. Huysmans'ın *A rebours* romanının kahramanı Des Esseintes *Hérodiade*'dan etkileniyordu. Bir yıl sonra da ozanın büyük şiirlerinden biri olan *Prose pour Des Esseintes* yayınlandı. Böylece Mallarmé hakkı olan üne kavuştu ve bütün bir yazın gençliği onu selamladı. Bu sıralarda Sembolizmin borazancılığını Moreas yapıyordu. Mallarmé ise sessiz ve derinden yürüyor, ama akıma damgasını vuruyordu.

Her salı, André Gide, Paul Valery, Paul Claudel gibi gençler, Jules Laforgue, Stuart Merrill, Gustave Kahn, Henri de Regnier ve Saint-Pol Roux gibi biraz daha eskiler, Oscar Wilde, Albert Verhaeren gibi yabancı sanatçılar Maller-

mé'nin Roma Sokağındaki evinin yolunu tutuyorlardı. Usta olmak istemediği halde Mallarmé ustasıdır onların. Devingen bir yaşamdır bu. Konferanslar, şölenler, sanat soruşturmalarına yanıtlar, yaş günleri, evlilik yıldönümleri... Ama bütün bunların ardında acı çeken, para sıkıntısı çeken, tekdüzen öğretmenlikten bıkmış, sağlığı bozuk bir Mallarmé var. Uykusuz, sürekli yaratma çabası içinde, büyük tasarılar içinde yorgun. Bir kez daha kabuğuna çekildiğinde *Hérodiade*'ı yeniden ele almak ister ama ona ancak *Cantique de Saint Jean*'ı ekleyebilir.

1893'de dizelerini ve düzyazılarını biraraya getiren *Dizeler ve düzyazı*'yı, 1897'de, şiirin yapısı üstüne çeşitli düşüncelerini içeren *Divagations*'u yayınladı. 1897'de en uzun şiiri olan *Un Coup de dès jamais n'abolira le hasard* çıktı.

1898 eylülünde aniden öldü.

Genç Sembolist okul onu usta kabul etti.

Zangoç şiirini intiharı düşünecek kadar karamsar olduğu günlerde yazdı. Şiirdeki kuş kaçış ve kurtuluş özleminin, kuş tüyleri ise ozanın içinde bulunduğu çıkmazın sembolüdür. Kurtuluşu ölümde arar.

Sembolizmin kurucularından, kimi yazın tarihi araştırmacılarına göre ise sembolizmin ustabaşı sayılan Mallarmé, kendinden önceki sanat akımı Romantizmden de etkilendi. Ölüm ve yeniden doğuş çocukluğundan beri onu etkileyen iki kavramdır. Şiirlerinin aynasından ölüm; *hiçlik*, yeniden doğuş; *ülkü* olarak da yansıtılır. Romantiklerin çok sevdiği su, göl, ırmak Mallarmé'nin şiirlerinde de yer alır. Örnekseme yoluyla, doğa ile birleşmek ister. *Yaz Hüznü* (Tristesse d'été) ozanın doğayla birleşme ve ölümde, *Hiçlik*'de yeniden doğuş özlemidir.

Mavilik (Azur) şiirinde gökyüzünün çifte doğası, çifte yapısı, *mavi gök* ile *Ülküsel* üstüne kurulmuş bir Sembolizm var. Gökyüzü ozanın, yaşamı boyunca özlemini duyduğu ve şiirlerinin de özünü oluşturan *sonsuzluk* ve *ülküsel*'i birleştirir. Mallarmé, yeni ve zengin sembollerle, sonsuzluğa ve ülküsel'e karışmak özlemini dile getirir.

İmbat (Brise Marine) ozanın en ünlü şiiri olmadığı halde, dilimize en çok çevrilen şiiri. Mallarmé'nin bu şiiri Baudelaire'in *Parfum exotique* şiiri ile kardeş bir zincir oluşturur. Ve şiir ozanın kaçış ve kurtuluş özlemini dile getirir. Baudelaire gibi o da ölümden, hiçlikten kaçar. Zaman ve uzay içinde yer almak ister hep, bilinmedik ülkelerde, düşlenmiş bir başka yaşamı gerçekleştirmek ister. Artık onu bu yolculuğa çıkmaktan, ne şiir yazma çabalarını sembolleştiren ak kağıt, ne de, *emzikli gelin, bebeğini doyuran*, kızı Geneviève alıkoyamaz.

Baudelaire, Mallarmé'nin etkilendiği ozanların başında gelir. Mallarmé'nin *Sızı*'sı (Soupire), Baudelarie'in *Güz Şarkısı*'yla (Chant d'automne) kardeştir. Ezgili Sembolizmin örneklerinden olan bu şiiri Claude Debussy ve Maurice Ravel bestelediler.

Mallarmé, Baudelaire gibi Edgar Poe'yu da ustası kabul eder. Poe'nun Baltimore'da anıt kabri yapıldığında, ozanın kabartma bir görüntüsü, çıkmasın diye, granit bir kayaya yaslatılır. *"Le Tombeau d'Edgar Poe"* şiiri Poe'nun çağında anlaşılmamışlığını, yontulmamış kaya parçasının sembolik değerini dile getirir. Şiirdeki "kılıç" Poe'nun yapıtlarındaki "ilahi ses"in, "melek" ise Poe'nun sembolüdür.

Şiirin sabırlı ustası Mallarmé dizeler üstünde günlerce çalışıyor ama ününü duyuramıyordu. Onu fransız halkoyuna Verlaine *Poetes Maudits* (Kargınmış Şairler) dizisinde yazdığı bir yazıyla tanıttı. Baudelaire ve Poe ile birlikte Verlaine de yüreğinde anıtlaşır. *Mezar* (Tombeau) adlı şiiri Verlaine'in ölüm yıldönümünde yazdı. Dizeler, Baudelaire gibi, Poe gibi, Verlaine'in de çağında anlaşılmadığını, kadrinin bilinmediğini vurguluyor. Şiirdeki "olgun yıldız" Verlaine'in sembolüdür.

Bütün büyük öncüler gibi, dizelerini sabırla işledi ve armağanını aldı. Korktuğu ölümden, *Hiçlikten* kurtuldu, sonsuzluk ve *Ülküsel*'e yerleşti.

Bu ön bilgiden sonra şimdi Mallarmé'nin şiir görüşünü

görelim. Bu konuda elimizdeki en iyi belge Jules Hubert'in şairle yaptığı söyleşi. Konu yazınsal evrim.

Jules Huret: "Yazınımızdaki evrim üstüne düşünceleriniz nedir?"

MALLARME: "Şu an, şiirin tüm tarihinde görülmemiş, gerçekten olağanüstü bir olguya tanık oluyoruz: her şair kendi köşesinde ve kendine özgü bir fülütle hoşuna giden havaları çalıyor; şiirin başlangıcından bu yana ilk kez, bir göksel koro içinde toplu şarkı söylemiyor şairler. Bu koroya şimdiye dek resmi dizenin büyük orgları eşlik ederdi. Bu orglar çalına çalına sonunda usandırdı herkesi. Eminim büyük Hugo ölürken kendisiyle birlikte şiiri de yüz yıl için gömdüğüne emindi. Buna rağmen Paul Verlaine *Sagesse*'i yazmıştı. Nice tansıklar yaratan Hugo gibi bir dahiye gönderim yaptığım için üzgünüm, ama o, ölümsüz sezgiye değil, kesin ve kaçınılmaz lirik etkene inanmış, özellikle şu yadsınmaz gerçeği gözden kaçırmıştı: Bir toplum durmuş oturmamışsa, birlikten yoksunsa o toplumda durmuş oturmuş, kuralları kesin belirlenmiş bir sanat yaratılamaz. Bireylerin endişelerini dile getiren böyle tamamlanmamış bir toplumsal örgütten ancak bireycilik doğar. Günümüz edebiyat ürünleri ve hareketleri işte bu bireycilik gereksiniminin doğrudan yansımalarıdır.(...)

Günümüzdeki yeniliklerin niçin doğduğunu araştırdığımızda karşımıza şu gerçekler çıkıyor. Dizenin eski biçimi, kesin, tek ve değişmez bir biçim değil, iyi dize üretme aracıydı. Temel ilkeler vardır, peki temel ilkelerin dışına çıkarak şiir yapılamaz mı? Yapılabileceğini düşündüler ve inanıyorum ki bunda da haklıydılar. Afişler ve gazetelerin dördüncü sayfaları hariç, dilin olduğu, ritmin olduğu her yerde dize vardır. Düzyazı dediğimiz türde, bazan hayran kalacağımız kadar, her tür ritimden dizeler buluruz. Aslında düzyazı yoktur, alfabe vardır, az çok birbirine geçmiş, ya da az çok sağa sola dağılmış dizeler vardır. Dize sanatı demek ki bir uslûp çabasıdır.(...)

Günümüz dizesi resmi dizeye karşı bıkkınlıktan doğdu. Onu savunanlar bile bu gerçeği kabul ediyorlar. İnsan duygusu çok çeşitli olduğu halde hangi şiir kitabını açsak baştan sona kadar hep tek biçimli ritimlerle karşılaşıyoruz. Çok anormal değil mi bu? Nerde kaldı esin, nerede kaldı umulmadıkla, beklenmedikle karşılaşma özlemi. Şair resmi dizeden, alışılmış dizeden ancak ruhun kriz anlarında yararlanmalı. Günümüz şairleri bunu çok iyi anladılar, resmi dizenin çevresinde ihtiyatla dolaştılar, resmi dizeye kendilerine özgü bir çekingenlikle, hatta endişeyle, ürkerek yaklaştılar. (...)

Aynı dönüşüm, aynı değişim müzikte de oldu. Bir zamanların çok belirgin ezgilerinin yerini dokuyu zenginleştiren sonsuz kırık ezgiler aldı.

Jules Huret: "Bölünme böyle mi doğdu?"

"Elbette. Parnasse'cılar titizlikle işlenmiş ve bu işlenmiş yapısıyla güzel olan dizeye aşırı tutkun olduklarından, yeni şairlerin çabasının aslında onların çabasından ayrı olmadığını göremediler. Büyük dize yorulmuştu, yakamı biraz bırakın, el aman diyordu. Yeni şairler büyük dizeye biraz soluk aldırmak istediler. Yaptıkları denemelerin amacı büyük dizeyi ortadan kaldırmak değil, şiir içinde ona soluk aldırmak, araya değişik ölçüde dizeler sokarak bir tür akıcılık, hareket sağlamaktı. Bu akıcılık ve hareket şiirimizde eksikti. Bir orkestrada aniden nefesli bakır çalgıların seslerini duyarsınız, ama hep o sesler sürüp gitse elbetteki çabucak yorarlar kulağı, bıktırırlardı. Gençler işte bu temel sesi sürekli yinelemeyip onu ancak tam etkinin doğması gereken anda duyuruyorlar. Alexandrin dediğimiz resmi ölçüyü de zaten kimse yaratmamıştı ki, dil dediğimiz aygıttan tek başına fışkırmıştı. Onu yineleyip durdular, sonunda bugünkü taşkınlık ve durağanlık hastalığına yakalandı. Ama bundan böyle daha özgür olacak, rahat bir soluk alacak, tekdüzelikten kurtulacak. Ancak ruhun ciddi devinimlerini dile getirirken kullanılıp gerçek değerine kavuşacak. Geleceğin şiirinde büyük

dize bireysel işitimden alınmış bir motifler sonsuzluğuyla koşacak.

Evet bir bölünme var ve bu eskilerle yenilerin bilinçsiz davranışlarından doğuyor. Çabalarını birleştirmeleri gerek. Eskiler kişiliklerinden bile özveride bulunacak kadar dizenin mutlak köleleri oldular, gençler ise, sanki geçmiş tümüyle yokmuş gibi doğrudan doğruya hep müzikten esinlendiler. Bence her iki tarafın çabaları birbirlerini tamamlayabilir.

Kişisel inancıma göre, Banville gibi ustaların sahip olduğu yüce dize bilimi ve soylu durak sanatıyla, alexandrin sonsuz bir çeşniye kavuşup tüm tutkuları dile getirebilir. Örneğin Banville'in *Demirci* şiirinde bitmez tükenmez alexandrin'ler var, ama diğer şiirlerde, tersine, inanılmayacak kadar, anlatışta kısalık ve özlülüğe sahip dizeler görüyoruz.

Kısaca, aygıtımız çok güzel ama çok kullanılmaktan yorgun düşmüş, biraz dinlenmesi iyi olur.

Jules Huret: "Biçimden söz ettiniz, öz hakkında ne diyorsunuz?"

MALLARME: "Konuları doğrudan doğruya sunan gençler, onları eski filozoflar ve eski edebiyatçılar gibi işleyen Parnasse'cılardan daha yakın şiirsel ülküye. Bence iyi anlatım, doğrudan değil, dolaylı anlatımdır. Nesnelerin gözlemi ve onların uyardığı düşlerden havalanan imge şarkıdır. Parnasse'cılar nesneyi bütünüyle ele alır ve onu gösterirler. O zaman da gizemden yoksun kalırlar. Yaratmak ve yarattığına inanmak tatlı bir kıvançtır, Parnasse'cılar okuru bu kıvançtan yoksun bırakır. Okur şiirden, anlamını yavaş yavaş, azar azar sezinlediği zaman haz duyar. Bir duygu uyandırmak; gerçek düş işte budur. Bir nesneyi nitelendirmek, açıkça belirlemek şiirden alınacak hazzın dörtte üçünü yok etmektir. Simgeyi oluşturan şey gizemin en yetkin bir biçimde kullanılmasıdır: Bir ruh halini göstermek için nesneyi azar azar, yavaş yavaş çağrıştırıp düşündürmek, ya da tersine, bir nesne seçmek ve bir dizi ipuçları vererek bu nesneden kalkıp ruh halini ortaya koymak."

Jules Huret: Beni de düşündüren hep buydu efendim, anlam karanlıkta kalmaz mı?"

MALLARME: "İster okurun, ister şairin yetersizliğinden dolayı anlam karanlıkta kalmışsa işte bu tehlikelidir. Ancak biz iyi okurdan ve iyi şairden söz ediyoruz: Zaten orta zekalı ve iyi bir edebiyat kültürüne sahip olmayan bir kimse, bir rastlantı sonucu, bizim sözünü ettiğimiz yetkinlikte bir kitabı açar ve beğendiğini ileri sürerse, asıl yanlışlık burdadır. Her şey kendi koşullarında, kendi yerinde değerlendirilmeli. Şiirinde her zaman bir muamma bulunmalı, edebiyatın amacı nesneleri *çağrıştırmaktır*, bundan başka amacı yoktur."

Jules Huret:" Yeni hareketi siz mi yarattınız efendim?"

MALLARME: Edebiyat okullarından ve bu okulları çağrıştıran her tür görüşten, edebiyata uygulanan bilginliklerden nefret ederim. Yazın tümüyle bireyseldir.Bana göre, şaire yaşam hakkı vermeyen bu toplumda şair kendi mezarını kazmak için yalnız bırakılmış bir insan gibidir.Eğer beni bir şiir okulunun önderi olarak görüyorlarsa bu durum iki nedenden kaynaklanıyor.Birinci neden: genç sanatçıların fikirlerine hep ilgi duydum. İkinci neden: gençlerle ilişkinin yazınımıza yeni şeyler getireceğine özden olarak inandım. Ben yalnız biriyim, inancım şu ki şiir sanatı görkemi dile getirmek için kuruldu, toplumun itici gücü, pompasıdır o, ve toplumdaki yeri insanların anlamını çoktan yitirdiği zaferdir. Çağımızda şair topluma karşı grev yapıyor, ona sunulan tüm köhne, eskimiş araçları bir yana bırakıyor. Kendine özgü bir kavrama ve gizli bir çalışma biçimi var. Şaire sunulan hiçbir öneri onun kendine özgü bu kavrama ve gizli çalışma şeklinden üstün olamaz.

Jules Huret: "Şiirsel hareketin tarihinde Verlaine'in yeri nedir?"

MALLARME: "Parnasse'cıların duygudan, günah ve sevaptan uzak bir şiiri vardı. Bu tür şiire karşı ilk tepki Verlaine'den geldi. *Sagesse* adlı şiir kitabına, bile bile yapılmış uyumsuzluklarla, akıcı dizeyi koydu. Daha sonra, 1875'e

doğru ben, Après - Midi d'un faune (Hayvanların öğlen sonrası) adlı şiirimi yayınladığımda, Menès, Dierx ve Cladel gibi bazı dostlarımın dışında, bütün Parnasse Okulu üzerime sıçradı ve şiirimi tümüyle yadsıdılar. Ben, gerçekte, alexandrin'in çevresinde bir tür küçük dalgalar yaratmaya çalışıyordum. Şair tarafından ortaya konmuş müzikal bir eşlik gibi. Böylece resmi dize, alexandrin de ancak büyük sözler söylenmesi gerektiği anda ortaya çıkıyordu. Bu yeniliği denedim, ancak, tüm gençlerin babası, gerçek babası Verlaine'dir, o olağanüstü Verlaine'dir. Davranışı, tutumu, hem insan, hem yazar olarak güzel. Şiirin toplumdan sürüldüğü bir dönemde o yiğit bir sesle korkmadan insanın tüm acılarını topluma kabul ettirdi.

Jules Huret: "Doğacılığın (naturalisme) son bulması hakkında ne düşünüyorsunuz?"

MALLARME: "Doğacılığa yazının çocukça düşünü diyebiliriz. Bir dizi değerli taş seçip bunların adlarını kağıda yazacaksın. Çok iyi yazsan bile ortaya çıkan şey değerli taş değildir ki! Olmaz böyle şey! Şiir *yaratma sanatı*'dır. İnsan ruhuna katıksız, saydam ışıklar yansıtmak gerekir, kıvanç böyle sağlanır. Bu sanat simgelerle, yaratışla gerçekleşir, tek insansal yaratış olan şiir gerçek anlamını böyle kazanır. Değerli taşlar insan ruhunu sergilemezse onların süsü de bir işe yaramaz."

Ne diyor Mallarmé? Özetleyelim:

1) Bir toplum durmuş oturmamışsa, birlikten yoksunsa o toplumda durmuş, oturmuş, kuralları kesin belirlenmiş bir sanat yaratılamaz. Mallarmé niçin bunları söylüyor? Victor Hugo'nun Cromwel adlı oyununa yazdığı, romantik sanatın bildirisi sayılan, önsözü anımsatalım. Hugo orada çağdaş şiirin artık insanlığın dramıyla ilgili şiir olduğunu, bunun da hristiyan toplumunun bir sonucu olduğunu söylüyordu.

2) Şiir bireyseldir, çünkü, bireylerin endişelerini dile getiren böyle tamamlanmamış bir toplumdan ancak bireycilik doğar.

3) Klasik dize ille de kesin ve tek bir biçim değildir. Bu-

nun dışına çıkarak da şiir yazılabilir. Dilin olduğu, ritmin olduğu her yerde dize de var.

4) İnsan duygusu çok çeşitli olduğu halde klasik dizede hep belirli biçimde ritimlerle karşılaşıyoruz. Nerde kaldı esin, nerde kaldı umulmadık. Bir saplama yapıp dikkati "umulmadık" sözcüğüne çekelim. Baudelaire de *Füzeler*'de "umulmadık; güzelliğin özlü bir bölümü ve niteliğidir" diyordu. İlerde başka şairlerin de "umulmadık", "şaşırtıcı" üstünde ısrarla durduğunu göreceğiz.

5) Şiirin içeriğinde iyi anlatım doğrudan değil dolaylı anlatımdır. Nesneleri gözlemleyelim ve bu gözlemin uyardığı düşlerden havalanalım. İmge o zaman şarkı olur. Parnasse'cılar nesneyi bütünüyle ele alır ve onu gösterirler. O zaman da gizemden yoksun kalırlar. Okur şiirden anlamını yavaş yavaş sezinlediği zaman haz duyar. Bir duygu uyandırmak; gerçek düş işte budur. Bir nesneyi nitelendirmek, açıkça belirlemek şiirden alınacak hazzın dörtte üçünü yok etmektir. Simgeyi oluşturan şey gizemin en yetkin bir biçimde kullanılmasıdır; *bir ruh halini göstermek için nesneyi azar azar, yavaş yavaş çağrıştırıp okuru düşündürmek, ya da tersine, bir nesne seçmek ve bir dizi ipuçları vererek bu nesneden kalkıp ruh halini ortaya koymak gerekir.*

Demek ki, Mallarmé'ye göre şair bireyin ruh halini nesne aracılığıyla verebilir .Bunun iki yolu var;

a. Nesnenin adı verilmez, nesne yavaş yavaş çağrıştırılır.

b. Nesnenin adı verilir, ruh hali ip uçlarıyla yavaş yavaş çağrıştırılır.

6) Edebiyatın amacı nesneleri *çağrıştırmak*'tır, bundan başka amacı yoktur. İlerde göreceğiz, gerçekçiler bu anlayışa şiddetle karşı çıkacaklar. Örneğin, Paul Eluard, 1936'da, Londra'da verdiği bir konferansta, "şiirlerin temel niteliği, altını çizerek yineliyorum, çağrıştırmak değil, esinlemektir" diyecek.

7) Yazın tümüyle bireyseldir.

JEAN MOREAS
(1856-1910)

Yazınımız bu şairi pek tanımaz. Yahya Kemal Paristeyken onun konferansını izlediğini, oran (nisbet) duygusunu ondan aldığını söyler. *"Erenköy'de Bahar"* şiirinde, "Yıllarca hayal içinde kaldık" değil de "Aylarca hayal içinde kaldık" diyor. Jean Moreas'ın söylevlerinden yararlandığı görülüyor.

Sembolizmin kurucusu sayılan Jean MOREAS'ı daha yakından tanıyalım.

Patras doğumlu, fransız bir dadının büyüttüğü, yunan kökenli Moreas, lise öğrenimini Atina, hukuk öğrenimini Paris'te yaptıktan sonra Avrupa'yı dolaştı. Uzunca bir süre Almanya'da kaldı. Paris'e yerleşip kendini şiire verdi. İlk kitabı *Syrtes* (1884) bir kendini arayış ürünüdür. Şiirleri özellikle Baudelaire ve Verlaine, zaman zaman da Lamartine ve Chenier'nin etkilerini taşır. *Cantilenes*'de (1886) ustalaşmış gibidir. Yetkince bir Sembolizmi, ince bir sadeliği yansıtan yapıtda bu kez Laforgue sezilir. Rhin Nehri üstüne şiirler yazar. İlerde Apollinaire Rhin'i daha güzel şiirleştirecektir. Kitabında Moreas Orta Çağ ve Renaissance dönemini çağdaş bir ruhla işlemek ister. Şiirlerde eskiyi yansıtan, halkın pek az bildiği, sözlüklerden aranıp bulunmuş zoraki sözcüklere rastlanır.

Figaro'daki bir yazısında Parnasse Okuluna saldırır, Sembolizmi, ama aslında kişisel sanat görüşünü, kendi sanatını açıklar:

"Öğretimin, tumturaklı boş sözlerin, düzmece duyarlığın, nesnel betimlemenin düşmanı Sembolist şiirin amacı düşünceye duyarlı bir biçim giydirmektir. Bu biçim, biçim olsun diye değil, düşünceyi daha iyi açıklasın diye gerekli. Düşünceye gelince, dış benzeşimden (analogie) yoksun olmamalı; zira, sembolik sanatın özelliğini, salt bir düşüncenin kavramında, içeriğinde aramamalıyız (...) Bileşimin (synthèse) kesin yorumu için sembolizme, ana örnek (archetype) niteliğinde ve karmaşık bir üslup gerekir; kirletilmemiş sözcükler, dalgalı bitkinliklerin ardardına geldiği döneme destek olabilecek bir dönem, anlamlı sözler, gizemli eksiltiler (ellipse)[1] *, kurgu değişikliği (anacoluthe)*[2]*, yiğitçe ve çokbiçimli mecaz gerekir; kısaca, Vaugelas ve Boileau'lar öncesinin iyi, çok zengin ve oynak dilini, Rabelais'nin, Philippe de Communes'ün, Villon'un, Ruteboeuf'ün ve daha nice, dilin tam deyimlerini mızrak gibi atmasını bilen özgür yazarların dilini kurmak ve çağdaşlaştırmak gerekli (...) Canlandırılmış eski ölçü, bilgece düzene sokulmuş bir düzensizlik, akıcı uyakların yanı sıra, altın ve tunç küpe gibi çekiçle döğülmüş uyaklar; durakları çok ve oynak oniki heceli dizeler (alexandrin), bazı impair'ler gerekli*[3].

1891'de yayınlanan *Pelerin Passionné*'ye yazdığı önsözünde Sembolizmden dönüş yaptı, Roman Okulu'nu kurdu. Yunan Moreas yunan efsanelerine yöneliyordu. Sembolizmin aşırılıklarını bırakıp denge ve uyuma dönüyordu. Kökende ise, Ronsard'ı anımsatan akıcı dili, ritimleri ve şiirsel havasıyla Sembolistlere yine yakındı. Superilerinin, Kırtanrılarının, kısacası mythologie kişilerinin yer aldığı doğa şiirlerinde de, karşı olduğu Parnasse Okulundan bir şeyler vardı.

---

(1) Ellipse: Eksilti: Anlatımda bulunması zor olmayan bir ya da birkaç sözcüğün eksik söylenmesi.
(2) Anacoluthe: Bir tümcenin başı ile sonu arasında kuruluş ayrımı bulunması.
(3) İmpair: 5,7,9,11,13 gibi tekli hecelerle yazılmış dize.

Complaintes, Allegories pastorales, Sylves, Eryphil et Sylves nouvelles (1898), *Iphigenie (1903), Ajax, Philoctete, Reflexions sur quelques poètes et Sentences* (Özdeyişler) ozanın diğer yapıtlarıdır.

Sentences'la (Özdeyişler) Sembolizm de kış mevsimini yaşadı denilebilir.

Şimdi *Sembolizm*'i bir de onun kaleminden tanıyalım:

"SEMBOLİZM

Jean MOREAS

Bütün sanatlar gibi edebiyat da evrim yapıyor: belli dönüşlerle oluşan, geçen zamanın ve sanat çevrelerindeki değişimin zorunlu kıldığı bir evrim bu. Bir önceki okul yaşlanıp çökerse sanat yeni bir evrim aşamasına girer. İki örnek vermemiz yeter: Marot'nun son tilmizleri güçlü şiir veremeyince Ronsard'ın güneşi parladı. Casimir Delavigne ve Etienne de Jouy yeteriyle temsil edemeyince Klasizmin örenleri üstünde Romantizmin bayrağı yükseldi. Sanat alanındaki her yeni çıkış, her yeni atılım önce altın devrini yaşar, yinelene yinelene eski gücü ve tazeliğini yitirir, yoksullaşır, güdükleşir ve sonunda yok olur. Yeniyken, doğalken basmakalıp, harcı alem hale gelir.

Romantikler kendilerinden önceki okula başkaldırdılar, savaşım verdiler ve kazandılar, utkuyu tattılar, çanları görkemle çalıp durdu. Daha sonra gücünü ve ataklığını yitirdi. Parnasse'cıların girişiminde yenileniyor gibi göründü. Ama boş bir umuttu bu, sahte bir yenilenmeydi. Sonunda, nasıl zorba hükümdar yaşlanınca çocuğa dönerse, Romantizm de kendini doğacılığın (naturalisme) kollarına bıraktı. Doğacılığa gelince, o zamanlar moda olan birkaç yavan romancıya karşı haklı bir tepki gösterdiler ama bu tepkilerini anlaşılır biçimde ortaya koyamadılar. Kendilerini kanıtlayamadılar.

Demek ki yeni bir sanat çıkışı bekleniyordu, gerekliydi,

kaçınılmazdı. Uzun süredir kuluçkada olan yeni akım sonunda civcivlerini çıkarttı. Basının zevzek şaklabanları yaygarayı bastılar, eleştirmenler endişelerini sergilediler, koyunca bir uyuşukluk içinde olan halkoyu şaşkına döndü, homurtular yükseldi, suratlar asıldı. Ama, bütün bu olumsuz etmenler yeni akımın günden güne daha bir güçlenmesini engelleyemedi. Fransız yazını şimdi canlı bir evrimi yaşıyor. Ancak bazı aceleci yargıcılar akıl almaz bir çelişki içinde, bu hareketi *décadence*'lıkla, *yıkıcılıkla* suçladılar. Bir noktaya dikkatinizi çekmek isterim, yıkıcı yazınlar direngen, çapraşık, pısırık ve bayağı bir biçimde kendilerini ortaya koyarlar. Voltaire'in çektiği bütün acılar da décadence'lık yaftası yüzünden değil miydi? Neyle suçlanıyor yeni okul? Şiirin gereçleri abartılıp aşırı pompalanıyormuş, eğretilemeler (istiare) acayipmiş, kullanılan yeni sözcüklerde uyumlar renkler ve çizgiler ile birleşiyormuş. Peki bunlar bir yenidoğuşun nitelikleri değil mi?

Sanattaki bu yeni yaratıcı eğilimi niteleyecek en iyi ismin *Sembolizm* olması gerektiğini daha önce yazmıştık. Kayda değer bir isim.

Yazının başında söylediğimiz bir sözü bir kez daha yineliyelim: sanat evrimleri çok karmaşık nitelikte bir farklılık karakteri sergiler. Yeni okulu geçmişe bağlayan izler araştırılırsa Alfred de Vigny'nin bazı şiirlerine, Shakespeare'e, gizemcilere, hatta daha öncekilere dek uzanmak gerekir. İzler derinlemesine araştırıldığında bulunacak belgeler kitap doldurabilir. Günümüz akımının gerçek öncüsü Baudelaire'dir diyebiliriz. Stephane Mallarmé bu şiiri gizem ve "sözle anlatılamayan" olarak niteler. Théodore de Banville'in daha önce usta parmaklarla yumuşattığı dizenin korkunç zincirlerini Verlaine sembolizmin onuru için kırdı. Yine de yeni akım Yüce Büyüsünü tam olarak göstermiş değil, yenileri inatçı ve kıskanç bir çaba ve çalışma bekliyor.

Öğreticiliğin, tumturaklı sözlerin, sahte duyarlılığın, nesnel betimciliğin düşmanı sembolik şiir fikri duyarlı bir bi-

çimde sunmayı araştırır. Amacı biçim değildir ama fikri açıklamaya hizmet ettiği için biçime bağlı kalır. Fikre gelince, dış benzeşimlerin gösterişli giysileriyle şiirde sergilenir, zira sembolik şiir asla fikri yoğunlaştırmaya kalkmaz, ana özelliği budur. Demek ki bu sanatta doğanın görünümleri, insan eylemleri, tüm somut olgular yapıları ve özleri nedeniyle sergilenmezler, temel düşünceyle olan örtülü ilişkileri nedeniyle ve duyarlı görünümler halinde şiirde yer alırlar.

(Şairin Le Figaro'da yayınlanan makalesi)"

Bu yazısında MOREAS şiir akımlarının, Romantizm ve Parnasse Okulunun niçin çöktüğünü anlatıyor daha çok, bu çöküşü sanatın doğal evrimine bağlıyor, genç kuşağı yıkıcılıkla (décadence) suçlayanlara karşı çıkıyor.

Bir anlamda yazı daha çok Sembolizm'in doğuşunu anlatıyor. Bunun yanı sıra bize şu açıklamalarda bulunuyor:

a. Sembolik şiir öğreticiliğe, tumturaklı sözlere, sahte duyarlığa, doğrudan, nesnel betimlemeciliğe karşıdır.

b. Sembolik şiirde amaç biçimcilik değil, ancak, fikri açıklamaya hizmet ettiği için şiir biçimine bağlı kalır.

c. Sembolik şiir fikri, içeriği uzun uzun vermeye kakmaz. Demek ki, sembolist şiirde, gerek doğa görünümleri, gerek insan eylemleri ve tüm somut olgular; yapıları ve özleri nedeniyle değil de, temel düşünceye değgin örtülü ilişkileri nedeniyle ve duyarlı görünümler halinde yer alırlar.

APOLLINAIRE
(1880-1918)

Roma'da doğdu. Roma sosyetesinin serüvenci kızı Angelica bir subayla sevişti ve Apollinaire bu aşkın yasa dışı ürünü oldu. Çocukluğu Akdeniz kıyılarında geçti. Lise öğreniminde, her soydan arkadaşın yanı sıra, bir yığın kitapla da tanıştı.

Annesinden ve babasından kalıt, serüvenci bir ruhu vardı. Orduya gönüllü girdi, Büyük Savaş'a katıldı. 1916'da, şakağından, yazılarında "kan yıldızı" diye andığı bir yara aldı. Bu yara bedenini sürekli güçsüz düşürdü. 1918'de "İspanyol gribi"nden öldü.

İngiliz bir kıza tutuldu, ama aşkı karşılık görmedi. Belki de bu yüzden şiirlerinde hep güz görünümlerini ve kırık bir yüreğin yakınmalarını dile getirdi.

Çağdaşı Jammes, Pefuy, limonu sıkıp Sembolizmi emdikten sonra bırakırken, Apollinaire bu akıma asla sırtını dönmedi ve onunla övündü. Büyülü perisellikler, uzgörü, gizlicilik (occultisme) onun bilge ve zengin sözlüğünü süsledi. Dizelerinde eski efsaneleri yineler, onları gizemlerle sarıp sarmalar. Ayrıca dilin ritimlerine de tutkundur. Kendisiyle konuşulan kimsenin bilinçli izlenimi üstündeki örtüyü kaldıran her aralıklı sesin (tonalité), makamın, izlenimin, yazara zengin bir gereç sağladığını söyler. Yapıtına bu nedenle ko-

nuşmalı şiirler sokar. Dizelerinin çizgisini bildiğimiz nesnelere benzetmek için eğip bükmesi bile Sembolizmin kendisi değil midir? Usu gerçeküstü'ne götürmek ister. Bir gün sözcüklerle oynarken *Surréalisme* (Gerçeküstücülük) sözcüğünü bulan da odur. Bu sözcüğün altından yeni bir akım çıkacağını biliyor muydu? Belki de, Sembolistlere yakın bir akımın daha varolması gerektiğini vurguluyordu.

Apollinaire fransız şiirine hayli yenilikler getirdi. Uyak alanındaki çalışmaları bunların başında gelir. Aragon'u incelerken bu konuyu da ayrıntılı biçimde göreceğiz.

Şimdi Sembolizm'in son halkası, öte yandan Modernizm'in (Çağdaşçılık), Gerçeküstücülük'ün öncülerinden de sayılan Apollinaire'in şiir üstüne düşüncelerini öğrenelim:

"YENİ ZİHNİYET VE ŞAİRLER

Guillome APOLLINAIRE

Bütün dünyaya damgasını vuracak olan yeni zihniyetin şiirde en güçlü ve en belirgin biçimde ortaya çıktığı ülke Fransa'dır. Fransızlar her zaman katı bir entellektüel disipline saygı gösterdiler ve bu sayede belli bir yaşam, Güzel Sanatlar ve edebiyat kavramına sahip oldular. Bu kavram ne Antikite'nin basit bir biçimde gözlenmesinin ürünü, ne de güzel bir romantik dekorun bakışığıdır.

Yeni zihniyet miras olarak klasiklerden sağlam bir sağduyuyu, güvenilir bir eleştirici usu, evrene ve insan ruhuna bütünüyle bakabilmek yetisini, duygulardan sıyrılabilmeyi, onları sınırlandırabilmeyi ve bildirileriyle yansıtmayı sağlayan bir görev duygusunu aldı.

Yeni zihniyete romantiklerden kalan miras ise meraktır. Bu merak sayesinde yaşamı yüceltmeye elverişli yazınsal malzemeyi sağlayacak tüm alanları araştırır. Etnik alanda olduğu kadar imgelem alanında gerçeği bulmak yeni zihniyetin başlıca ilkesidir.

Yeni zihniyet, klasiklerden ve romantiklerden devraldığıyla yetinmez, "başka"nın da, yani, araştırılmamış olanın da arayışı içindedir. Başkayı, araştırılmamışı araştırma eğilimi her zaman varolageldi, uzun süreden beri biçimleniyor ve kendini gösteriyor. Ne var ki söz konusu eğilim şimdi artık kendinin bilincinde, yaptığı işin bilincinde. Şöyle ki, günümüze dek yazın alanı dar sınırlar içindeydi. Yapıt ya düzyazı halinde, ya da dizelerle yazılıyordu. Düzyazıda biçimi dilbilgisi kuralları belirlemişti. Şiir alanında ise yürürlükteki tek yasa hep uyaklı dize yasasıydı. Zaman zaman bu yasaya saldırılar olsa da sonuç değişmiyordu.

Özgür dize lirizme özgür bir açılım sağladı: ne var ki bu, biçim alanında yapılabilecek araştırmaların yalnızca başlangıcıydı, bu nedenle de biçim araştırmaları büyük önem kazandı. Gerekliydi, düşünce ve lirizmde yeni buluşlara olanak sağlayacak böyle bir araştırmaya nasıl ilgisiz kalabilirdi şair?

Uyak kadar yarım uyak ve iç uyaklar da şiir için gereklidir, her birinin ayrı değeri var.

Büyük bir cesaretle, en uç noktalara dek götürülen basım oyunları daha önce hemen hemen bilinmeyen görsel bir lirizmin doğmasına yol açtı. Bu tür oyunlar daha da çoğaltılmalıdır, böylece, güzel sanatlar, müzik, resim ve edebiyat arasında sentez sağlanmış olur. Doğal yeni anlatım biçimleri ortaya çıkar.

François Villon dehasını belagat (rhétorique) deneylerine ve *Çeşmenin yanında susuzluktan ölüyorum* teması üstüne yapılmış çeşitlemelere borçludur, tersini kim söyleyebilir? Belagat biçimine değgin, Clément Marot okuluna değgin araştırmalar fransız zevkinin gelişmesini sağladı, XVII'nci yüzyıldaki açılım bu sayededir, tersini kim söyleyebilir?

Popüler sanat, sinema bir tür imgeler, resimler kitabıdır. Sinemanın var olduğu bir dönemdeyiz ve yapımcıların kaba saba imgelemleri ince zekaları doyuramıyor. Şairlerin bu ince zekalar için görsel şiirler yazması gerekir elbette. Bir

gün filim yapımcıları da ustalaşacak, fonograf ve sinema tek izlenim biçimleri olacak, şairler de şimdiye dek bilinmeyen bir anlatım özgürlüğüne kavuşacaklar. Ellerindeki mevcut araçlarla şairler, sözlerin basit sanatından daha geniş bir yeni sanata kendilerini hazırlamak için çaba gösterirlerse, sonsuz bir alana sahip orkestra şefleri olarak, bütün dünyayı, bu dünyanın seslerini ve görünümlerini, düşünceyi ve insan dilini, şarkıyı, dansı, tüm sanat oyunlarını buyrukları altında bulurlar.

Yeni zihniyetin uçarı kızları olan italyan ve rus fütüristleri hayli uç noktalara kadar gittiler. Aynı şeyin Fransada gerçekleşmesi zaman alacak, zira Fransa düzensizlikten nefret eder, ilkelerden hoşlanır, karmaşadan ürker.

Hasılı, sanat, araç-gereç yönünden hayal edilemeyecek kadar geniş olanaklara sahip olacak. Bu ansiklopedik özgürlüğün henüz çıraklık dönemini yaşıyor şairlerimiz. Esin konusunda şairin özgürlüğü günlük bir gazetenin özgürlüğünden daha az değil. Gazete bir tek sayfada en çeşitli malzemeleri bir araya getiriyor, en uzak ülkeleri baştan başa dolaşıyor. Niçin şair en azından günlük bir gazetenin sahip olduğu olanaklardan yoksun kalsın? Telefonlu, telgraflı, uçaklı bir çağda yaşıyoruz.

Hız ve sadelik tüm olanakları sunuyor. Tek bir sözcükle, bir kitle ve bir ulus kadar karmaşık varlıkları tanımlayabiliyoruz. Ama bunların bakışığı şiirde yok. Bir boşluk vardı, şimdi şairler bu boşluğu dolduruyor ve yeni anlatımlar yaratıyorlar. Onların bu yeni sentetik anlatımları ortak terimler kadar birleşik plastik bir değere sahip.

İnsan, makina dediğimiz yüce varlıklarla haşır neşir oldu, sonsuzca küçük şeyleri bile inceleme olanağını buldu. İmgeleminin önünde şimdi yeni alanlar açılıyor: sonsuzca büyük olanın alanı.

Sözünü ettiğimiz yeni zihniyetin karmaşık, sıkıcı, yapay ve duygusuz, soğuk bir şey olduğunu sanmayın. Doğanın düzenine göre şair de tumturaklı sözlerden kurtuldu. Bizde

artık Wagnercilik yok, genç yazarlar Wagner Almanyasındaki görkemli romantizmin büyülü bırakıtını, Fransaya bir Jean-Jacques Rousseau armağan eden romantizmin kırsal yıldızlarını kaldırıp attı.

Sosyal olaylar gelişiyor, ama sosyal olayların, bir gün ulusal yazından söz edilemeyecek kadar ötelere gideceğini sanmıyorum. Tersine, özgürlük alanında ne kadar çok yol katedilirse özgürlükler de o denli eski yazın tarzlarının çoğunu güçlendirecek ve onlardan ortaya, işlenmesi eskiler kadar ustalık ve titizlik isteyen yeni örnekler çıkacak. Bu nedenle, bana göre, her şeye karşın sanatın mutlaka kendi yurdu var olacak. Zaten şairler her zaman, bir çevrenin, bir ulusun anlatım aracıdır, ve şairler gibi, filozoflar gibi sanatçılar, kuşkusuz, tüm insanlığa ait olan sosyal bir malvarlığı oluştururlar, ama bu mal varlığına bir soyun, belli bir çevrenin anlatım aracı olarak katkıda bulunurlar.

Eğer bir gün, aynı iklim altında, aynı modele göre yapılmış evlerde yaşayan bütün bir evren, aynı dili, aynı lehçeyle konuşursa sanat ancak o zaman ulusal olmaktan çıkar. Böyle bir şey de asla mümkün değildir. Yazınsal anlatımlardaki çeşni etnik ve ulusal farklılıklardan doğar, korunması gereken de işte bu çeşnidir.

Kozmopolit lirik bir anlatımdan ortaya ancak, uluslararası parlamentoların diline benzer soluksuz, temelsiz ve çatısız silik bir sanat çıkar. En kozmopolit sanat olan sinema bile ulusal farklılıklar sergiler, seyirci amerikan filmiyle italyan filmi arasındaki ayrımı görür. Tutkusu evrensel zihniyete damgasını vurmak olan, eylemini şunla bunla sınırlamak istemeyen yeni zihniyet için de aynı şey söz konusudur. Evrensel zihniyete saygı gösterir, ama, fransız ulusunun bu özel ve lirik anlatımı da klasik anlatım kadar aynı ulusun soylu bir anlatım biçimidir.

Şunu unutmamak gerekir, bir başka ülkenin kültürüne teslim olmak, silah zoruyla teslim olmaktan belki daha tehlikelidir. Bu nedenle, yeni zihniyet her şeyden önce, büyük

klasik nitelikler olan düzen ve görevi gerekli görür, fransız ruhu da zaten en soylu bir biçimde bu klasik nitelikleriyle kendini sergiler. Onlara özgürlüğü de ekler. Yeni zihniyet içinde kaynaşan bu özgürlük ve bu düzen onun karakteristiği ve gücüdür.

Sanatların birleşiminden, sentezinden söz ettik. Ancak, bu birleşim kargaşa içinde yozlaşmamalı. Zira, böyle bir yozlaşmadan tehlikeli olmasa bile saçma bir sonuç doğar, örneğin şiir bir tür benzetmeli uyum düzeyine indirgenir.

Benzetmeli uyumun da sanatta rol oynadığı doğrudur, ama o ancak araya makinaların girdiği bir sanatın temeli olabilir. Bileşik uzun bir şiiri ya da bir senfoniyi plaktan dinliyoruz, ezgiler ve sözler ustaca seçilmiş, lirik bir biçimde karışmış ya da yanyana gelmişler, o zaman sorun yok. Ama eğer bir şiir, hiçbir lirik, trajik, ya da içli bir anlam taşımadan, yalnızca bir sesi öykünoyorsa bu birleşim hiçbir anlam taşımaz. (...) Aristophane'ın *Kurbağalar*'ı "bre ke ke koaks" diye sesler çıkarır. Bu seslere bütün komik ve yergisel anlamını kazandıran Aristophane'ın yapıtıdır, yapıtdan ayrıldıklarında artık tümüyle anlamsız olurlar. Francis Jammes'in şiirinde, kuşların çıkardığı bir dizi, uzun *iiii* sesleri de şiirin fantezisini oluştururlar. Şiirden ayrıldıklarında ise basit bir benzetmeli uyumdan öteye gidemezler.

Çağdaş bir şair bir uçağın çıkardığı çeşitli sesleri not ediyorsa amacı zihnini gerçeğe alıştırmak. Gerçek tutkusu onu hemen hemen bilimsel diyebileceğimiz notlar almaya zorluyor. Ama bu sesleri şiirinde uçak sesini öykünmek için kullanacaksa işe yaramaz, çünkü gerçek her zaman taklidinden üstündür.

Ama tersine, diyelim ki şair dans sanatını geliştirmek ve bir düzenleme (choréographie) yapmak istiyor. Soytarılar zıplamakla yetinmeyip çığlıklar atacak. Araştırması bu amaca yönelmişse yaptığı iş hiç de saçma sayılmaz, kaynaklarını bütün halklarda bulur, örneğin savaş dansları hep vahşi çığlıklarla süslenir.

Yeni zihniyetin yaptığı bütün araştırmaların, bütün girişimlerin, bütün denemelerin temelinde gerçeği ve gerçeğe benzer olanı bulmak çabası var. Eğer yapılan çalışmalar zamanında ürününü vermemiş ya da gülünç bulunmuşlarsa buna da şaşmamak gerekir. Zira yeni zihniyetin yolu tehlikeler ve tuzaklarla doludur. (...)

Kısaca yeni zihniyet, olumlu sonuç almak rastlantıya bağlı bulunsa bile, yazınsal deneyimlerden yanadır, ve bu deneyimler bazan yeteriyle lirik de değildir. Bu nedenle de, günümüz şiirinde lirizm yeni zihniyetin amacı değil, yalnızca bir alanıdır. Günümüz şiiri çokluk araştırmalar ve incelemelerle yetinir, bu araştırma ve incelemelere lirik bir anlatım kazandırma işiyle uğraşmaz. Şair, yeni zihniyete malzeme toplar ve toplanan malzeme gelecekte gerçeğin içeriğini oluşturur. Kendileri sade, basit, küçük olsalar da onlardan büyük sonuçlar çıkabilir. Varsın çağdaşları, gazeteciler ve züppeler onlarla alay etsin, gelecekte yazınımızın tarihini inceleyenler, tıpkı simyacılar ve hayalperestler gibi şairlerin de, dokunduğu madeni altın yapan bir taş bulmak sevdasına düşmeden, kendilerini araştırma ve incelemelere verdiklerini görüp şaşıracaktır.

Şairlerin yaptığı araştırma ve incelemeler yararlı olacak, eski Yunanistanın o öylesine şiirsel ve öylesine bilge gerçekçiliğinden hiç de aşağı kalmayan yeni bir gerçekçiliğin temelini oluşturacak.

Alfred Jarry'nin yapıtlarıyla gülünç, alçak bölgelerden yükselip şaire yepyeni bir lirizm sağladı. (...) Günümüz şairi gülüncün de peşinde, o alanı da elde etme yollarını arıyor. Yiğitlik kadar, bir zamanlar şairin coşkusunu besleyen her şey kadar, yaşamın bir parçası olduğu için, gülüncün de şiirde yeri var.

Romantikler, incelikten uzak, kaba görünümlü ve basit şeylere korkunç ya da acıklı bir anlam kazandırmaya çalıştılar. Daha doğrusu, korkunç ve ürkütücü olanın hesabına çalıştılar. Melankoliden çok ürkütücü olanı sergilemek istedi-

ler. Yeni zihniyetin amacı gülüncü başka bir biçimde değiştirerek sunmak değil. Ona yeni bir rol veriliyor ve bu rolün kendine özgü tadı var. Yeni zihniyet ayrıca ürkütücü ve korkunç olanı soylulaştırmaya da kalkmıyor. Kötüyü yüceltmiyor, soyluyu alçaltmıyor. *Süsleme sanatı değil, izlenimci bir sanat da değil.* Dış ve iç doğa'nın bir incelemesidir yeni zihniyet, tutkusu yalnızca gerçek.

Güneş altında yeni bir şeyin bulunmadığı gerçek olsa bile, *bu gerçek hiç de güneş altında yeni olmayan şeylerin derinleştirilmeyeceği anlamına gelmez.* Sağ duyu yeni zihniyetin kılavuzudur ve bu kuşkusuz onu yeni olmasa bile en azından bilinmeyen alanlara götürür.

Ayrıca, güneş altında yeni hiçbir şey yok mu? Görelim.

Neyi mi! Kafamın filmi çekildi. Yaşarken kendi kafatasımı gördüm, bunda yeni olan hiçbir şey yok mu şimdi? *Ötekilere geçelim!*

Süleyman kuşkusuz konuşurken Saba Melikesinden söz ediyordu, ama yeniliği sevmese o kadar çok karısı olur muydu?

Gökyüzü insan kuşlarla dolu. İnsanoğlunun kızları, annesiz makinalar tutkusuz ve duygusuzlar, ama insanlar gibi onlar da yaşıyorlar, bunlar yenilik değil mi!

Bilginler, maddenin her köşe başında sürekli yeni evrenler bulup, yeni evrenleri inceliyorlar. Ve güneş altında hâlâ yeni bir şey yok! Güneş için yok belki, ama insanlar için var.

Asla birleşmemiş binlerce ve binlerce yeni bileşiklere tanık oluyoruz. İnsanlar tasarlıyor, yönetiyor ve yaşam denen bu yüce sanatı doğayla birleştiriyor. Gelişim dediğimiz şey bu yeni bileşimlerdir, yaşam sanatının bu yeni yapıtlarıdır. Bu anlamda yeni şeyler var güneş altında.(...)

Bir gelişim olmasa da yeni şeyler var. Hepsi sürprizin, umulmadıkların içinde. Yeni zihniyet de sürprizin, umulmadık'ın içinde. En canlı ve en yeni biçimde. *Sürpriz yeni, büyük bir zemberektir.* Sürprizle ve sürprize verdiği önemli yerle yeni zihniyet kendinden önceki sanatsal ve yazınsal eylem-

lerden ayrımını ortaya kor. Bu noktada hepsinden kopar ve artık yalnızca bizim çağımıza ait olur.

Sağduyu ve deneyim sayesinde, nesneler ve duyguların varlığını ancak gerçeğe göre kabul ederiz. Gülünç olanı, doğasına ya da başka şeylerle ilişkisine bakıp soylulaştırmaya kalkmayız. Yeni zihniyeti sağduyu ve deneyimin sağlam temelleri üstüne kurduk. Sürpriz çoğu zaman gerçeklerin sonucu olarak ortaya çıkar ve gerçekler varlığını sürdürür. Ancak, gerçeklerin çoğu incelenmedi. Sürprizi yaratmak için onları gün ışığına çıkarmak yeter.

Bir de varsayımsal gerçek var, şimdiye dek sergilenmedi, o da dile getirilebilir. Ancak bu tür gerçek varsayımsal (supposé) olduğu için sağduyudan yoksundur. Diyelim ki, kadınların değil de erkeklerin doğurduğundan kalkarak, edebiyatın dışındaki, masal diyebileceğimiz yazınsal bir gerçeği dile getiriyor, sürprizimi böyle ortaya koyuyorum. Bu takdirde benim varsayımsal gerçeğim yunan masallarından daha olağanüstü değil ki! Zira yunan masallarında Minerve silahlı bir biçimde Jupiter'in başından çıkar.

Uçak bulunmadan önce Icare masalı varsayımsal bir gerçeğe dayanıyordu. Ama şimdi gökyüzü uçaklarla dolu, Icare masalı da masal olmaktan çıktı. Mucitlerimiz sayesinde öyle tansıklar gördük ki kadınlar yerine erkeklere çocuk doğurtmak onların yanında küçük kalıyor. Dahası, masalların çoğu gerçekleşti. Şimdi yeni masallar bulmak sırası şairlerde. Şairler bulsun, mucitler gerçekleştirsin.

Yeni zihniyet şairlerden bu tür kehanetler, yalvaçça çabalar bekliyor. Bu nedenle de, yeni zihniyete göre tasarlanmış yapıtların çoğunda kehanetten izler bulacaksınız. Yaşamın ve imgelemin kutsal oyunları yepyeni bir şiirsel eyleme zemin hazırlıyor. Şiir yaratma demektir. Şair, insanın yapabileceği ölçüde, icad eden ve yaratan kişidir. Şair yeni kıvançlar bulur. Her alanda kanıtlayabilir kendini şair, yeter ki serüvenci olsun, buluş peşinde koşsun.

En az bilindiği halde, en zengin ve sonsuzca geniş alan

imgelem alanıdır. Şair dendiğinde de zaten usa, sonsuz imgesel mekanlardaki yeni kıvançları arayan kişi gelir, buna da şaşmamak gerek.

Şair için en küçük olay bile öngerçektir (postulat), çok anlamlı kıvanç alevlerinin yükseldiği sonsuz bilinmeyenden kalkış noktasıdır.

Yeni bir şey bulmak için harekete geçildiğinde, zevkin dayattığı şeyler bile olsalar, koşulların yardımına sığınıp soylu bilinen bir şeyi seçmeye gerek yoktur. Günlük sıradan bir olaydan kalkılabilir. Örneğin yere düşen bir mendil şair için bütün bir evreni ayağa kaldıracak bir levye oluşturabilir. Newton gibi bilginin yere düşen elmayı hangi gözle gördüğünü biliyoruz. Aynı şey şair için de söz konusu. Günümüz şairi doğanın hiçbir devinimini küçümsemez ve usu en geniş ve en ele avuca sığmaz bileşimlerdeki buluşun peşindedir. Belirsiz yığınlar, okyanuslar, uluslar olduğu kadar cebi kurcalayan bir el, çakılan kibrit, hayvan sesleri, yağmurdan sonra bahçelerin kokusu, ocakta tutuşan alev şairin ilgi alanıdır. Şair yalnızca güzelin değil, gerçeğin, özellikle gerçeğin şairidir, yeter ki bu gerçek onun bilinmeyenin içine süzülmesini sağlasın. Sürpriz de, umulmadık da aynı şekilde günümüz şiirinin başlıca zembereklerinden biridir.

Şair yeniyi bulmak çabası içinde olmalı dedik, yeninin güzel olmadığını söylemek kimin haddine? Yine de başkaları hemen harekete geçip bu soylu yeniliği küçük düşürmeye kalkacak. Yeni zihniyet, güzelin tek dağıtıcısı olan şairin önerdiği sınırlar içinde, ancak bu çabalardan sonra usun dünyasına girecek.

Şair, araştırma ve incelemelerin doğası gereğiyle de zaten içine ilk girdiği yeni dünyada soyutlanmıştır. Tek avuntusu, tüm yalanlara karşın insanların yalnız gerçeklerle yüz yüze yaşadığıdır. Yaşamı besleyen yalnız şairdir ve insanlık bu gerçeği de yaşamın içinde bulur. Demek ki, çağdaş şairlerimiz her şeyden önce her zaman yeni olan gerçeğin şairleridir. Çabaları sonsuzdur, sizleri şaşırttılar, daha da şaşırtaca-

caklar, paranın o yararlı ve korkunç işaretini gösteren desenlerden daha etkin desenler tasarlıyorlar.

Icare masalı gökyüzünde dolaşan uçaklarla günümüzde gerçekleşti. Bu masalı düşleyenler şimdi yeni masallar bulacaklar. Sizleri uyanık olarak rüyaların kapalı, gece dünyasına, başlarımız üstünde kanatlanan, içimizde taşıdığımız sonsuzluktaki, bizlere hem yakın, hem uzak o evrenlere götürecekler.(...)

Lirizmin bozulmadan korunup çağdan çağa iletildiği şiir okullarıyla, cüretin öğretildiği şiir topluluklarıyla dolu Fransa. Bir nokta hemen dikkatimizi çeker. Şiir varlığını her şeyden önce halka ve o halkın anlatım biçimine borçludur.

Şiir hareketleri eski havarilerin gözüpek serüvenlerine atılmadan önce kendilerini doğuran, emziren, şekillendirip büyüten, kısaca etiyle ve kanıyla sağ esen kılan kendi ülkelerinin büyüklüğünü oluşturmalı, güvence altına almalı, berkitmeli, yüceltmeli, ölümsüzleştirmeli ve kendi ülkesini söylemelidir.

Çağdaş fransız şiiri Fransa için gerekeni elinden geldiğince yaptı mı? En azından başka ülkelerdeki kadar kendi ülkesinde etkin olup çaba gösterdi mi? Bu soruların yanıtını bulmak için çağdaş edebiyat tarihine bakmak yeter. Demek ki yazılacak şeyler var, yeni zihniyet kendi bağrında ulusal ve doğurgan nice zenginlikler taşıyor, bunları arayıp bulmak gerek.

Yeni zihniyet kalıpların estetiğine, her türden kof estetiğe karşıdır, onların düşmanıdır. Yeni zihniyet sembolizm ve doğacılıktan (naturisme) bu yana süre gelmiş tüm akımları içeren, edebiyatın o büyük akımlarından biri olmak amacını güdüyor, kendisi okul olmadığı için hiç bir okulla savaşmaz. Yaptığı savaşın amacı; girişimci yenilikçi zihniyeti yerleştirmek, çağının duru bilincine ayak uydurmak, dış ve iç evren üstüne, her türden bilginlerin her gün icad ettiği ve harikalar yarattığı görüşlerden hiç de aşağı olmayan görüşler ortaya koymaktır.

Zenaatçılar makinaları sürekli gelişiriyor. Yaratılan harikalar biz şairlere yeni görevler yüklüyor; şiirsel imgelem ve şiirsel soyluluk makinaların gerisinde kalmamalıdır. Ayrıca bilimsel dille şiirsel dil arasında da derin bir uyumsuzluk var. Matematikçiler "bizim düşlerimiz ve çabalarımız şairlerin tırmanan imgelemlerinden hayli ilerde" diyorlar ve haklılar. Şairler kararlarını gecikmeden vermelidir. Yeni zihniyete ayak uydurmadıkları takdirde onlara ancak üç şey kalıyor: eski şiiri yineleyip durmak, yergi yazmak, ağlama duvarı gibi sızlanmak.

Şair onu çeviren dünyanın dışında nasıl kalır, böyle bir şey yapmaya nasıl zorlanabilir? İnsanlar eylemleriyle, çabalarıyla doğaya neler neler ekliyor, dünyamızı inanılmaz biçimde makinalaştırıyor, bütün bunları nasıl küçümseyebilir şair? Yeni zihniyet, içinde yaşadığımız zamanın zihniyetidir, sürprizler bakımından zengin bir zamanın. Şairler yeni buluşlar ortaya koymak, yel gibi giden, o dizginlenemez ata binmek istiyor. Nasıl dünyamız makinalaşıyorsa şairler de şiiri makinalaştırmak istiyor. Sanata devinim getiren gramofon ve sinema gibi yeni anlatım araçlarına yepyeni bir lirizm katmak ve bu lirizmin ilk öncüleri olmak istiyor. Bekleyin göreceksiniz, tansıklar zaten kendilerinden söz ettirecekler ve evreni yaşamla doldurup genişleten yeni zihniyet edebiyat alanında, güzel sanatlar alanında, bilinen tüm nesnelerde kendini gösterecek.

(Kasım 1917 tarihli konferans)"

Ne diyor şiir üstüne Apollinaire:

1) Şiir kendini yeniliyor. Bu yenilemede Klasik Akım'dan:

a. Sağlam bir sağduyu,

b. Eleştirici usu,

c. Duygularından sıyrılıp evrene ve insana bir bütün olarak bakabilmek yetisini

d. Görev duygusunu aldı.

Romantizm'den ise merak, araştırma duygusunu kazandı.

2) Şiir kendisine kalanla yetinmez, başkayı, araştırılmamış olanı bulmaya çalışır.

3) Özgür dize lirizme özgür bir açılım sağladı, ancak biçim alanında da yeni araştırmalar gerekir.

4) Uyak da, yarım uyak da, iç uyak da şiir için gereklidir, her birinin ayrı değerleri var.

5) Şair sayfa düzeni olanaklarından da yararlanıyor, ancak bu olanaklar daha iyi değerlendirilmeli, böylece güzel sanatlarla, müzik, resim ve edebiyat arasında sentez sağlanmış olur, yeni anlatım biçimleri ortaya çıkar.

6) Şair görsel sanatlara uzanmalı, örneğin sinemacılar için şiirsel senaryolar yazmalı.

7) Gazeteler tek bir sayfalık haberde dünyada olup bitenleri iletiyorlar. Şair de medyayla yarışmalı.

8) Sanat özünde ulusaldır, evrensel olamaz. Yazınsal anlatımlardaki çeşni etnik ve ulusal ayrımlardan doğar, korunması gereken de işte bu çeşnidir. Bir başka ülkenin kültürüne teslim olmak silah zoruyla teslim olmaktan belki daha tehlikelidir.

9) Şiir güldürü'den yararlanmalı, sürprize eğilmeli.

Fransız şiirine büyük yenilikler getiren Apollinaire'in kuramsal anlatım yönünden aynı güce sahip olmadığını görüyoruz. Şiirde hayli deneyimleri var, göze ve kulağa dayanan uyak tartışmasına, yani Fransadaki erkek uyak-dişi uyak tartışmasına çözümü o getirdi.

Modernizmin de kurucusu sayılan Apollinaire, başta Cemal Süreya olmak üzere, Türk şiirini de etkiledi. Bu konuya ilerde değineceğiz.

Bazı yanlışları da oldu, şiir tek başına kendine yetmezmiş gibi, onu desenlerle, sözcüklerden oluşan kara kalem resimlerle zenginleştirmeye çalıştı.

Apollinaire sembolizm'in son ucu dedik. Şimdi fransız şiirinin dört akımını belirgin çizgileriyle anımsatalım:

a. Klasik Akım'da şair tanrıların, yarı tanrıların, soylula-

rın yaşamını görkemli bir dille ve görkemli antik yunan ve roma biçimleriyle anlatır. Olaylara dıştan bakar.

b. Romantik Akım'da şair olaylara dıştan bakmaz, kendini, dolayısıyla sokaktaki adamı, onun acılarını, onun kıvançlarını doğrudan doğruya, üstü açık anlatır. Yazılan şiir duygunun ve coşkunun şiiridir. Ağırlıkta olan biçimden çok duygudur, ama yine de klasik fransız alexandrin'i, yani altılı duraklarla onikili dize egemen.

c. Parnasse'cılarda Klasik Okul'un biçim duygusu yeniden ortaya çıkar. Şiirde özden çok biçim, kuyumculuk önem kazanır. Soylu söyleme egemen olur. Şair yeniden anlatıcıdır, olaylara dıştan bakar, betimler onları.

d. Sembolizm fikri doğrudan söyleyen romantizmden hoşlanmaz. Düşünceye sırtını çevirip kuyumculukla yetinen Parnasse'cılara da karşıdır. Düşünce *dolaylı* söylenmeli, yani *çağrışım yoluyla* anlatılmalı, çağrıştırılmalı. Biçim amaç değildir, ama içeriği daha güzel sunmaya yaradığı için önemlidir.

ROMANTİK GERÇEKÇİLİK

Gerçekçilik bir sanat akımı değil, bir sanat görüşüdür, bir sanat anlayışıdır. Nasıl tarih boyunca felsefe *özdekçilik* (matérialisme) ve *ülkücülük* (idéalisme) savaşımına tanık olduysa, sanat da *öz* ve *biçim* savaşımını yaşadı ve yaşıyor. Öz'e, düşün'e öncelik tanıyanlar Gerçekçilik adı altında birleştiler ve biçim'e, plastik güzelliğe öncelik tanıyanları *gerçek dışı* (irréaliste), *gerçeğe karşı* (anti-réaliste) olmakla suçladılar. Ne var ki, bu iki karşıt düşünceyi savunanlar şu ortak düşüncede birleşirler: Sanat yaratıcı özgürlük ürünü, üretim-yeniden üretimdir.

Edebiyat yazınında Gerçekçilik üç ad altında karşımıza çıkıyor: *Eski Gerçekçilik, Eleştirel Gerçekçilik ve Toplumcu Gerçekçilik. (Sosyalist Gerçekçilik)*

Klasizm, Romantizm ve Sembolizm dönemlerinin gerçekçiliğine *Eski Gerçekçilik* deniyor. Eski Gerçekçilik, yöntem yönünden *Eleştirel Gerçekçiliği* de içerir.

Eleştirel Gerçekçilik, düzenin sakat yanlarını sergileyen eski gerçekçilik olduğu kadar, günümüzde, az gelişmiş ülkelerde ve kapitalist ülkelerdeki gerçekçiliktir.

Toplumcu Gerçekçilik ise, Yirminci Yüzyıl başlarında ve ortalarında, yalnız Sovyetler Birliğinde başlayan ve gelişen gerçekçiliktir. Toplumcu Gerçekçiliğin savunucuları, günümüzde, az gelişmiş ve kapitalist ülkelerde, Toplumcu Ger-

çekçiliğin de bazı başarılı ürünlerine rastlandığını sözlerine eklerler.

"Sanat Toplum içindir, "Sanat Sanat içindir" karşıt görüşlerini yumuşatmaya, bu uçları birbirlerine yaklaştırmaya çalışan bir de uzlaştırıcı görüş var. Şöyle özetlenebilir: Sanatçı Robinson olmadığına göre, elbette içinde yer aldığı toplumsal ve ekonomik çevreden etkilenecektir. Gericileri, egemen sınıfların çıkarlarını savunup halka karşı olanları, kalemini satanları bir yana bırakırsak, denilebilir ki, gerçekçilik ve gerçekdışılık ayrımı çok zaman sanatçının düşünce düzeyinden değil, düşüncelerini anlatmada seçtiği yöntemden doğuyor. Tepkisini kimi sanatçı *doğrudan* yani somut, kimi sanatçı ise *dolaylı*, yani soyut bir biçimde sergiliyor.

Bu kısa açıklamadan sonra, geçen yüzyılda ve yüzyılımızdaki *Gerçekçilik - Ülkücülük* savaşımını daha yakından araştırmaya çalışalım. Ve Gerçekçiliği daha iyi belirleyebilmek için önce Ülkücü'lerin görüşlerini açıklayalım.

Baudelaire ve Ülkücülük

Kötülük Çiçekleri'nin şairi Baudelaire, çağdaşları üstüne yazdığı denemelerde kendi sanat görüşünü de açıklar ve sanatda *Ülkücülük*'ün, *Sanat sanat içindir* görüşünün önderliğini yapar, *Güzelliği* savunur. Düşünceleri şöyle özetlenebilir: "Güzel'in, Gerçek'in ve İyi'nin birbirinden ayrılmaz bir bütün olduğunu savunan ünlü öğreti, kaş yaparken göz çıkaran acayip bir salgının, çağdaş felsefe bozuntusunun ürünüdür. *Gerçek;* bilimlerin, *iyi;* aktöre'nin amacıdır. Şiirin ise bir tek tutkusu, bir tek amacı vardır: *Güzellik.* Eğer ozan bir aktöre amacı izlemişse şiirsel gücünü de zayıflatmış olur.

Bir başka sakat düşünce daha var.. Yedi canlı bir yanılgı, *öğretim safsatası.* Bu safsatanın üç de yapışık kardeşi var: tutku, gerçek ve aktöre. Bir tomar insan şiirin amacının şunu ya da bunu öğretmek olduğunu söylüyor. Şiir gelenekleri

yetkinleştirmeliymiş, şiir bilinci güçlendirmeliymiş, kısacası, şiir yararlı olanı göstermeliymiş. Kişi yeter ki kendine eğilmek, ruhunu sorgulamak, coşkulu anlarını anımsatmak istesin. O zaman, *Şiir*'in şiirden başka amacı olmadığını görür. Şiir, ölüm kalım savaşı vereceğim diye, kendisinin bilimce ya da aktörece özümlenmesine izin veremez. Şiir'in amacı *Gerçek* değil, kendisidir, şiirdir. Gerçekleri ortaya koyma biçimleri başkadır ve şiirin dışındadır. Roman, öykü ve diğer düzyazı biçimleri gerçeğin anlatılmasına daha elverişli yazı türleridir.

Sanat yapıtlarına aktöreye uygunluk koşulunu dayatmaya uğraşanların yanı sıra, bir de, bunlardan hiç de daha az gülünç olmayan, sanatın, sanata yabancı bir dünyadan alınmış, bilimsel, siyasal ve bunun gibi *fikir*'leri dile getirmesini isteyen ve onu bu gibi fikirlerin boyunduruğuna sokmaya çalışanlar var.. Yanlış zihniyetlerin, en azından şiirsel olmayan düşüncelerin kalkış noktaları ve şiire kabul ettirmek istedikleri şu: Düşün en önemli şeydir, diyorlar (düşün ve biçim bir bütün oluşturur diyecekleri yerde). Doğal olarak, kaçınılmaz sonuç olarak şunu demeye getiriyorlar: Madem Düşün herşeyden önce gelecek kadar önemli, o halde, biçim rahatça gözardı edilebilir. Sonuç, şiirin yok edilmesidir."[1]

1848 Paris Komün'ü ayaklanmasında, yüzü gözü barut içinde, barikatlar üstünde koşup duran Baudelaire'in bir başka yazısında da şu satırlara rastlayabiliyoruz: "(...) Güzel, fransızın midesini bozuyor. Sanırım, bu durum yalnızca, Fransanın Güzel'e yeğ tuttuğu Gerçeği aramak için yaratılmış olmasından doğmuyor. Ülkedeki tüm beyinlerin ütopyacı, komünist, simyacı karakteri Fransanın da yalnızca toplumsal formüllere tutku beslemesini doğuruyor...[2]"

Baudelaire'in sözlerini maddelere dökelim:

a- *Gerçek* bilimin, *İyi* aktörenin alanı ve amacıdır. Şiirin

(1), (2) Charles Baudelaire, *Kötülük Çiçekleri*, Özden Günceler, Erdoğan Alkan, Alaz Yayınları.

amacı ise, ister gerçek, ister gerçekdışı, ister iyi, ister kötü olsun, kendisidir, şiirdir.

b- Ne şiir öğretidir, ne de ozan öğretmen.

c- Şiir özgürdür, kendi dışındaki hiçbir şeyin kendini özümlemesine izin vermez.

d- Gerçekleri sergileyecek başka dallar var. Roman ve öykü gerçeği dile getirmeye elverişli yazı türleridir.

e- Şiirde *düşün*'e öncelik tanıyanlar *biçim*'i gözardı ederken aslında şiiri öldürüyorlar.

Ülkücü Görüş ve Parnasse'cılar

Baudelaire'in bu ülkücü görüşünü, Parnasse'cılar adıyla anılan, öncülüğünü Théophile GAUTİER, Théodore de BANVILLE ve Lecont de LISLE'in yaptığı bu akımın ozanları da savunuyordu:

Théophile GAUTİER: "Doğasıyla sanat yarar gözetmeyen bir uğraşıdır. O halde, sanattan hiçbir amaç beklememek gerekir. Sanatın amacı yine kendisidir, sanatdır. Gerçek güzellik, yalnızca, hiçbir işe yaramayan güzelliktir. Yararlı ne varsa çirkindir. Sanat aktöreden ve siyasadan bağımsız olmalı."[3]

Leconte de LISLE: "Sanat seçkinler topluluğuna özgü entellektüel bir lükstür."[4]

Théodore de BANVILLE: "Uyak dizenin ta kendisidir."[5]

Baudelaire'in ve Parnasse Okulu ozanlarının bu sözleri kime karşı söylenmişti? Önderliğini HUGO'nun yaptığı Romantizm Okulu gerçekçilerine ve bir de, 1848 Paris Komuna'sının yetiştirdiği Eugène POTTIER gibi işçi sınıfının ozan ve yazarlarına.

Baudelaire'i böylesine rahat konuşturan kendi şiirsel anlayışının yanı sıra çağının işçi sınıfı, emekçi halk kitleleri konusundaki bilinçsizliğiydi. Şöyle ki:

---

(3), (4), (5), Sembolizm, Erdoğan Akan, Deyiş Yayınları.

Ondokuzuncu yüzyıl burjuvazinin topluma tüm ağırlığını koyduğu bir yüzyıldır. Fransız Devrimi'ni gerçekleştiren bu yeni sınıf, daha sonraki yıllarda, toplumun tüm kuruluşlarını kendi yararına değiştirdi. O halde, yüzyılın sanatı da bu yeni sınıfın yaşam öyküsünü ve sorunlarını yansıtmalıydı. Öte yandan sanayi devrimi meyvelerini vermeye başlayınca bir başka sınıf daha ortaya çıktı: İşçi Sınıfı: Bu sınıfın da köklü ve yoğun sorunları vardı. Onun sorunlarına da yanıt aramalıydı sanat. Oysa şiir 'şiirsellikte' direndi, roman, öykü ve tiyatronun gerçekliği de ayrıntı'nın gözleminden, ayrıntı gerçekliği'nden öteye gidemedi.

Değişen toplumla birlikte sanat alanında da bazı değişiklikler oldu. Örneğin, önce Romantizm Akımı ile, artık yalnız soyluların yaşam öyküleri değil, her şey şiirin konusu haline geldi. Tumturaklı klasik şiir dilinin yerini, gelişigüzel bir sesle yazılmış kişisel duyguları, kentsoylunun duygularını yansıtan diri ve canlı bir halk dili aldı. Soylu kişiler sürüldü, bireyin imgelemi, düşgücü ve duyarlığı, "ben"in kendinden geçişi ve kişisel lirizm egemen oldu. Ozanlar biçime değil öze ağırlık verdiler. Doğa ve insan kaynaştı. Tekdüze kuralcılığın yerine düzgün anlatıma önem verildi. Daha sonra, Parnasse Okulu romantizmin kişiselliğine tepki gösterip kişisel olmayana (impersonnel) ve nesnele (objectif) yöneldi: "Lirizmi artık bir yana bırakalım, şiir bireysel bir destanda kanatlanamaz. Bilge bir kuşaktanız, çağın aydınlık yoluna girmek için geçmişe yönelmeliyiz, bilimin yoluna, olguculuğun (positivisme) yoluna böyle girebiliriz. Geçmişi imgelemlerle çağrıştırmak değil de, en yeni bilgiler yoluyla yaşatmak söz konusudur" dediler. Ne var ki, bu ozanlarda geçmişi didikleyip, soğuk bir plastik güzellik yaratmaktan öteye gidemediler. Sembolistler plastik güzelliği ve nesnelliği savunan, özdekçi (materialiste) ve olgucu (positiviste) Parnasse'cılara tepki olarak ortaya çıktılar. Ülkücülüğü (idéalisme) ve sezgiciliği (intutionisme) savundular. Duruk'un (statique) karşısında yer alıp oluşumu (devenir) kutsadılar. Örtülü güzelliği

sevdiler, doğaya, nesnelere, olaylara buğulu bir camın ardından baktılar. Gerçeğin, yalın, çok açık biçimde değil de simgelerle sunulmasını, şiirin anlatımına okurun bilinciyle olduğu kadar bilinçaltıyla, sezgilerle yaklaşmasını istediler. *"Şiir yüreğin şarkısıdır"* dediler, ezgiye büyük önem verdiler. Efsaneler, masallar, düş, ruhsallık başlıca konularıydı. Büyüyle, dinsel törenlerle, falcılıkla ilgileniyor, ilkel insanın bilgeliğine saygı duyuyorlardı.

Görülüyor ki, bu üç akımın ozanları, sosyal gerçeklere, bireyin toplum içindeki gerçeğine, sosyalist öğretilere, gündelikçi köylünün, işçinin, kısaca emekçinin yoksullluğuna, sömürülmesine, ezilmesine karşı kayıtsızdılar. Kendi sınıflarının köklü sorunlarıyla ilgilenmiyorlardı. Sanayi ve kentsoylu devriminden önce halkın büyük çoğunluğu bir camia (communauté) içinde yaşıyordu. Bu camia yaşamı belli bir güvence sağlıyordu. "Onun alınyazısında artık, umulmadık, önceden kestirilemeyecek bir olaya pek az yer ayrılmıştı. Tüm yaşamı, doğuştan, toplumsal bir çerçeveyle sınırlandırılmıştı; yeri, sosyal katmanı ya da sınıfı, loncası, camiası belliydi" Sanayi devriminin meyvelerinden yararlanan küçük burjuvazi, sosyal kabuğunu kırmış, bir ölçüde özgürlüğüne kavuşmuştu. Ama bu özgürlük yükselmekten çok, düşme özgürlüğüydü, bir burgacın, bir çalkantının içinde dönüp duruyordu.

Sosyalist öğretlier henüz emekleme çağındaydı. Ayrıca, yüzyılın birinci yarısında egemen sosyal öğretiler, işçiyi siyasal olarak bilinçlendirmeye ve örgütlemeye yönelik değildi. Saint-Simon verimlilik kavramı üstüne kurulmuş sosyal bir düzeni savunuyor, gelecek sanayinindir diyordu. Fourier işçilerin toplu halde üretim yapacakları ve toplu yaşayacakları geniş bir derneğin, phalanstere'lerin kurulmasını istiyor, ütopik çözümler öneriyordu. İngiliz reformcusu Owen çıkar yolu üretim ve tüketim kooperatiflerinin kurulmasında arıyordu. Anarşist Proudhon sadece yakıp yıkmaktan yanaydı.

İşçi sınıfı eğitimsizdi, kendi ozanını çıkaramıyordu.

Şiirde toplumsal gerçekçilik, bireysel girişimlerden öteye gidemedi. Romantiklerin yoksulluk üstüne yazdıkları, daha çok bir acıma duygusunun ürünüydü. Hugo, ozanın işlevinin halklara kılavuzluk etmek olduğunu söyler ama, bu görevi yaparken ozanın siyasal arenaya inmemesini ister. Solun önderliğini yapan Lamartine'in asıl amacı, işçi sınıfının siyasal erki ele geçirmesini engellemekti. Parnasse Okulunun kurucularından Leconte de Lisle, bir süre Lamannais'nin sosyal düşüncelerinden etkilendi, sosyalizmi savundu, Phalange gazetesindeki şiirlerine demokratik ve Fourrier'ci bildiriler sıkıştırdı, sonra halka küsüp fildişi kulesine çekildi. Baudelaire, 1848 Paris ayaklanmasına katıldı. Le Salut Public adlı sosyalist bir dergide yazılar yazdı. İşçilerin şarkısı (Chant des Ouvriers) Paris Tabloları (Tableaux Parisiens) Şarap (le Vin) şiirlerinde halkın yoksulluğuna özden bir yürekle eğildi. Siyasetten çabuk usandı, saf şiiri yazmaya başladı. Verlaine sosyalizme bir süre ilgi duydu, ama bu öğretiden pek çabuk vazgeçti. Aşırı bireyci ve bencildir. Karısından kurtulmak için gönüllü asker yazıldı ama hemen cepheden kaçtı. Meyhaneler ve kiliseler arasında mekik dokuyan ozan, halkla gerçek anlamda ilk kez Mons cezaevinde yüzyüze geldi. *Gaspard* şiiri, kendi sefaletini olduğu kadar büyük kentlerin kurnazlıkları, dolap ve düzenleri içine düşen taşralı halk adamının sefalet ve dramını yansıtır. 1871 Paris Ayaklanmasını coşkuyla alkışlayan A. Rimbaud, Hugo'dan esinlenerek yazdığı *Demirci* (Forgeron), *Garipler* (Les Effarés) gibi şiirlerinde insanın sosyal gerçekliğine eğilir. Ozanın 'komünist bir anayasa taslaığı' hazırladığı bile söylenir. Ne varki, sonradan Rimbaud su katılmadık bir anarşist kesildi: *"Cumhuriyetler krallar, ordular yeter be! / Sömürgeler, halklar, çanınıza ot tıkansın."*

Ondokuzuncu yüzyılın ikinci yarısında sosyalist öğretiler sesini duyurmaya başladı. Bu nedenle, özellikle sembolizmin özgür dizeci bazı ozanları toplumsal sorunlara eğildiler. Belçikalı Emile Verhaeren (1855-1916) sembolik şiire somut

bir içerik, toplumsal bir gerçeğin içeriğini, sanayi devrimi içindeki işçi sınıfının içeriğini ve yaşamın olgularını getirdi. Ama yapıtında işçi sınıfının örgütlenmiş bir siyasal savaşımla kurtuluşu söz konusu değildi. İşçi sınıfına Victor Hugo gibi ülkücü bir açıdan bakar. İşçi sorunlarına, toplumsal sorunlara eğilen başka ozanlar da oldu: Jules Mousseron, Adolphe Vard, Pierre Emile Jouin, François Barillet, Eugene Manuel, Fernand Massy, Clovis Hugues, Jean Richepin gibi. 1870'lerden Birinci Dünya Savaşına dek Avrupa uzun bir barış dönemi yaşadı. Sanayi Devriminin ürünlerini, nimetlerini bölüşen Batı Avrupa açlıklarla, acı gerçeklerle yüzyüze değildi. Birinci Dünya Savaşı'nın yıkımlarıyla Osmanlı İmparatorluğu karşılaştı; Batı Avrupa Osmanlı topraklarını bölüştü, yeni sömürgeler kazandı, Ortadoğu'nun petrolüne elkoydu. Bu yüzdendir ki gerçekçi şiirin sesi, ancak yirminci yüzyılın birinci yarısında, toplumsal çalkantı ve dönüşümler içindeki bir Doğu Avrupa ülkesinden, Sovyetler Birliği'nden gelecektir.

ROMANDA GERÇEKÇİLİK

Romanda gerçekçilik gözlem eğilimi (Balzac, Stendhal, Flaubert) şeklinde ortaya çıkar ve insansal (beşeri) gerçeklerin incelenmesinde belgesellerden (Goncourt kardeşler) ve deneysel bilimler yönteminden yararlanma (Zola ve Naturalisme) şeklini alır.

Fransız edebiyat tarihçilerine göre gerçekçi roman ve öykü, fransız edebiyat tarihinin hemen her döneminde var. Ancak gerçekçilik akımını Balzac'ın yapıtlarıyla ele alırlar. Yirmi yılda doksan roman ve uzun öykü, otuz öykü ve beş tiyatro oyunu yazan Honoré de Balzac (1799-1851) réalisme'in en belirgin yüzlerinden biri kabul edilir. *La Peau de Chagrin* (1831), *Louis Lambert* (1832), *Seraphita, la Recherche de l'Absolut* (1834) felsefi romanlardır. *Köy Doktoru*'nda ekonomik ve sosyal bir sistemi sergiler. *Gobseck* (1830), *Otuz Yaşın-*

daki Kadın (1831), *Albay Chabert, Tours Papazı* (1832), *Eugénie Grandet* (1833), Balzac'ın gerçekçilik altında toplanan romanları. *Köylüler* (1844), *Modeste Mignon* (1844, *Kuzen Pons* (1846), *Kuzin Bette* (1847) ve, *Yosmaların Görkemleri ve Sefaletleri*'nde gelenekleri inceler, özel yaşamları, Paris yaşamını, taşra yaşamını, siyasal ve askeri yaşamı, köy yaşamını ele alır. Kahramanları; yiyen içen,fiziğini, giysilerini, işini gücünü, oturduğu yerleri bildiğimiz etten kemikten varlıklardır. Balzac'a göre roman *"gelenek ve göreneklerin"* öyküsüdür ve köklerini maddi gerçekte aramalıdır.

Romantik çıkışlı olduğu halde romantizme cephe alan Stendhal (1783-1842) ilk romanı *Sevi*'de (de l'Amour) sevi sorununa bir analizci, bir matematikçi olarak yaklaşır. Romanlarında denetim altında tuttuğu bir romantizm egemendir, ama konularını gerçek olaylardan alır. *Kırmızı ve Kara*'nın konusunu mahkeme tutanaklarından çıkardı. *Julien Sorel*, Isere mahkemesinin ölüme mahkum ettiği Antoine Berthet'dir. *Parma Manastırı*'nın konusu ise İtalyan kroniklerinden alınma. Romanlarında geleneklerin tablosunu çizer. *Kırmızı ve Kara* fransız toplumunu, taşra soyluluğunu, kilise ortamını, Paris soyluluğunu ve Restauration döneminin son yıllarındaki siyasal töreleri anlatır. *Lucien Leuwen*'de, Louis Philippe dönemindeki zengin burjuvazi; *Parma Manastırı*'nda italyan Saraylarında dönen dolaplar sergilenir. Konularını gerçek olaylardan alır ama kahramanlarına genç yaşta ve kısa zamanda büyük işler yaptırtarak onları gerçeğin dışına iter. Böylece Stendhal büyük ölçüde romantik kalır, gerçekliği ruhsaldır.

Ondokuzuncu yüzyılın ilk yarısında yazılan, Balzac, Stendhal ve Merimée'nin yapıtları gerçekçilik örnekleri olarak gösterilir ama, bir öğreti ve estetik olarak bu akım 1850'lerden sonra ağırlığını koydu. İlk savaşımı Daumier, Millet ve Courbet gibi ressamlar verdi; akım zafer tacını ise Flaubert'in *Madame Bovary* adlı romanı ile giydi. Roman sanatına yöntemli ve nesnel gözlemin yolunu ilk açan Flau-

bert'dir. Yazarın *Madame Bovary*'de Yonville adıyla anlattığı kasaba, Altın Aslan hanıyla, Kırlangıç adlı yolcu arabasıyla, aslında Ry kasabasıdır. Romanın gerçeğe yakın olmasına büyük özen gösteren yazar, köy düğünlerine gider, tarım kurullarının toplantılarına katılır, eczaneleri dolaşır. Roman, sürekli değişim ve çalkantılar içindeki bir toplumda, kabuğunu kırmak, özgürleşmek, başka dünyalara açılmak, yükselmek isteyen, ama yükselmek isterken düşen bir küçük burjuva kadınının dramıdır. *Duygusal Eğitim*'de (Education Sentimentale) Flaubert çağındaki toplumun bir tablosunu çizer. Bu yapıtıyla yazar, sinemanın kurucusu olarak kabul edilir. Arkeolojik roman *Salambo*'yu ise bir yandan eski Akdeniz uygarlığı üstüne belgeselleri okuyarak, öte yandan, Tunus'ta Kartaca örenlerini inceleyerek yazdı.

Flaubert ve Goncourt kardeşler gibi Zola'nın da belgesellere karşı büyük tutkusu var. Zola'ya göre, naturaliste romancı, fizyolojik koşulların ve çevre etkisinin özellikle altını çizmek zorundadır, çünkü kişiyi belirleyen bu öğelerdir. Naturaliste romancı, gözlemle edinilen yasaların gerçekliğini saptayan bir deneycidir. *Germinal* adlı romanıyla sanatının doruğuna ulaştı. İşçi sorunlarına eğildi. Politikayla uğraştı. Casuslukla suçlanıp hapse atılan Dreyfus'ü savunmak için *J'accuse* adlı romanı yazdı... *Gerçek* (la Vérité) adlı yapıtında ise dine dayalı okulların rezilliğini, bu okullardaki papaz öğretmenlerin ahlaksızlığını sergiler ve laik eğitimi savunur.

Nasıl Bir Gerçekçilik?

İngiliz romancısı Robert Louis Stevenson, 1893 yılında kaleme aldığı *"Gerçekçilik Üstüne Not"* yazısında, ondokuzuncu yüzyıl realisme'i hakkında şunu yazar: *"Edebiyatta bir önceki yüzyıla göre büyük değişiklik ayrıntının girişiyle gerçekleşti."* Ve Stevenson, söz konusu gerçekçilik ve doğalcılığın, romantizmin yozlaşmasından başka bir şey olmadığını ileri sürer. Bu gerçeği yıllar sonra Aragon da şu tümceyle vurgular! ".. *"doğalcılıkta ayrıntı, bütünü güçlendirme yerine, sanat yapıtına yöne-*

lir, ağaç ormanı gizlemeye kalkar...", "... ulusal betimlemenin sınırı içindeki sanatçı bir tür aile albümü oluşturmakla yetiniyordu. Modası geçmiş giysilerin, şipşakçının yakaladığı ilginç bir anın, ilginç bir davranışın sergilendiği bu albüm, bazen okuru güldürebilir, ama bu albümün bizzat aile kavramını ve toplumu olduğu gibi sergilemesine izin vermez. Doğalcılığın çizdiği yaşam sahnelerinin öyküsü işte budur."

Bir kez daha yineleyelim. Özden çok ayrıntılarla ilgilenen ondokuzuncu yüzyıl gerçekçiliği toplumla birlikte değişen kentsoylu yaşamındaki çalkantıları, yükseliş ve düşüşleri yansıtmadığı gibi, büyük kitleleri oluşturan köylü ve işçinin sorunlarına da eğilmiyordu. Nitekim, örneğin Eugène Sue'nün yoksulları ve işçileri ele alan *Paris Esrarı* adlı yapıtı bütün Avrupa'da yankı uyandırırken Marx'ın eleştirisinden kurtulamadı: "Parisli, şen şakrak işçi kızı çiziyor, gelgelelim, kentsoyluluğa bağlılığı yüzünden, bu kızı da kendi aktöre anlayışına göre anlatıyor."

Marx Romantizmi ve Romantizmin gerçekçiliğini şöyle eleştirir: "Hristiyan-şövalye, çağdaş-derebeysel, sözün kısası, romantik ilkeyi destekleyenler nasıl şu basit gerçekleri kavrayamıyorlar: Özgürlük belli kişiler ve belli sınıfların bireysel ayrıcalığıdır. Egemenlik kralın fiziksel varlığında cisimleşir. Toplumsal insanın özgürlüğü de, belli bireylerde cisimleşir. Bunu kavrayamadıkları için de, *tansıksal* olana, *gizemli* olana sığınmak zorundalar .Çünkü *Gerçekçiliğin* dışındaki bir dünyada yaşıyorlar, çünkü kafaları ve yürekleri yerine imgelemlerini, düş güçlerini kullanıyorlar. Gerçekte kuru ve yavan olan bir şeyi bile Romantizm süslüyor. İki yüzlülüğü de burdan ileri geliyor."

Marx, romantik Chateaubriant'ın *Atala ve René*'si üstüne de şunları söyler: "Yalancı bir derinlik, Bizanslı bir abartma, duygucu bir kırıtkanlık, çok renkli bir parıltı, sözcükle resim, oyunsallık, *yücelik*, kısacası, daha önce, ne biçim ne de içerikte varolmamış bütün yalanların karışımı."

Romantik Gerçekçilik'in şiirde kurucusu Victor Hugo'dur.

Romantik Gerçekçilik
ve
Victor HUGO

Victor Hugo Ramantizm Gerçekçiliğiyle ilgili görüşlerini, başta Cromwel olmak üzere, kitaplarına yazdığı önsözlerde açıkladı. Bazı aktarmalar yapalım:

Cromwel'in önsözünden özet:

"İsa'dan önce dediğimiz dönemi iki çağa ayırabiliriz: *İlkel Çağ ve Eski (Antique) Çağ*. *İlkel Çağ*'da, ataerkil ve ortakçıl bir toplum vardı. Tüm sorumlulukları ailenin büyükleri yükleniyordu. Avcı topluluklar göçebeydi, yer değiştiriyordu, doğa'nın ürünleriyle besleniyordu. İnsanların büyük geçim sorunları yoktu. Bu kaygısız toplumların şiirleri de kaygısız, lirikti, çoban türkülerinden oluşuyordu. Sonra topluluklar tarım dönemine geçtiler, topraklara yerleştiler. Aile aşiret, aşiret ulus oldu. Kralların yerini babalar, özgür doğa, dininin yerini dogmalar aldı. Egemenlik savaşları başladı. Koca Dünya sanki onlara dar geliyormuş gibi, krallar başka ülkeleri de ele geçirmek istiyordu artık. Savaşlarla insanlar sürekli yer değiştiriyordu. İlkel dönemin doğaçtan koşmaları, lirik çoban deyişlerini böylece savaşları ve olayların sonuçlarını anlatan destanlar izledi. Ancak bu şiirler hep tanrıları veya yarı tanrıları anlatıyordu, bireyi değil. Bireyin sorunları hristiyanlıkla birlikte su yüzüne çıktı. Hristiyanlık günah-sevap, iyilik-kötülük kavramlarını ortaya koydu. Şiir de, günahıyla,

sevabıyla, iyiliğiyle, kötülüğüyle insanı ele almaya, insanın gerçeğini incelemeye başladı."

Les Voix Interieures'den:

"Shakespeare'in LA PORCIA'sı, bir yerlerde, *her insanın kendi içinde var olan* o müzikten söz eder. Bu müzik doğada da var. Nasıl, insanın, doğanın sesi varsa, olayların da sesi var. Yaşamımız da bu üç sesi duyarak geçer. Evde insanın sesini, tarlada doğanın sesini, sokakta olayların, siyasanın sesini duyarız. İnsanın sesi yüreğe, doğanın sesi ruha, olaylarınki ise akla seslenir. İşte, yazarın görevi bu üç sesi aynı potada eritebilmek.

Kavganın içindeki ozanı ciddi görevler bekliyor:

Olaylar gerçekten önemliyse onları tarih katına çıkarmak ozanın görevi. Ancak, ozan bunu yaparken, tarihi ve tarihin durmuş oturmuş olaylarını örnek almalı. Yanılgılara düşmemeli, ham hayallere kapılmamalı, gelip geçici, köksüz olaylardan etkilenmemeli. Olayları gerçek boyutlarıyla değerlendirmeli: Küçük görünen olaylar aslında büyük, büyük görünenler ise küçük olabilir. Gürültü patırtıya kendini kaptırmamalı sanatçı. Zor şey bunlar elbette. Daha da zoru var: Yansız olmalı. Devrimin, halkın sesiyle, bir kalabalığın ayaklanmasını birbirinden ayırabilmeli. Yüreği Devrim sevgisiyle dolu olmalı, ancak, her ayaklanmanın da devrim olmadığını kavramalı... Bayrağa tutkunluk insancıl sevgimizi önlememeli, üç renkli bayrağı selamlamalı ama öte yandan zambak çiçeklerini de incitmemeli. Aynı kitapta, hatta, aynı kitabın sayfasında, kadın satıcısını yererken, yararlı bir karar almış, yararlı bir iş yapmış soylu genç bir prensi de övmesini bilmeli. Her şeye dikkat etmeli, her şey karşısında özden ve nesnel olmalı ozan. Değer yargılarında kişisel duygularını, öçlerini, acılarını bir yana bırakmalı. Şu fikir savaşımlarının en yoğun ortamında, şu maskaralıklar içinde ozan, her partinin yararlı yanlarını desteklemeli, her partinin zararlı yanlarından da kaçınmalıdır.

Şair gücünü bağımsızlıktan alır.

Yazar, daha iyisiyle karşılaşmadığı sürece, önceden ilke edindiği, ödün vermez koşulların hiçbirini görmezlikten gelemez. Bu düşünceden kalktığı sürece sanat, sonunda gelenekleri ve zihniyetleri yumuşatır, hatta uygarlığın kendisi olur.

İşte böylesine yüce bir görevi yerine getirir sanat. Bu görevin içinde ben, denizdeki bir damla olsam da, aklımın alabildiği bütün yollarla, yazıyla olduğu katar tiyatro oyunlarıyla, oyunla olduğu kadar romanla, şiirle olduğu kadar öyküyle hep kendimi bu görevin gerçekleştirilmesine adayacağım. Çalışıp çabalıyorum. Birşeyler yapmayı deniyorum. Beni destekleyenler var. Başarırsam bu başarı benim değil, beni destekleyenlerindir.

ODE'LAR'ın Önsözünden:

"Şiirin alanı sınırsızdır. Gerçek dünyanın altında, ancak nesnelerde, nesnelerin ötesini kavrayanların gözüne görkemle görünen ülküsel bir dünya vardır. İster dize, ister düzyazı halinde yazılsın, çağımızı onurlandıran her türden güzel şiir yapıtları şu gerçeği kuşkusuz bir biçimde ortaya koydular artık: şiir düşünlerin biçiminde değil özündedir, düşünlerin içindedir. Şiir her şeyin özden olan yanıdır".

ODE'LAR VE BALAD'LAR'ın Önsözünden:

"Şairin tek modeli doğa, tek klavuzu gerçektir. Şiirini eskiden yazılmış olanları örnek alarak değil, ruhu ve yüreğiyle yazmalıdır".

"Rüzgar şiir değildir, deniyor, doğru, bu demek değildir ki şiir rüzgar gibi uçmaz. Yelkenliler ve kuşlar rüzgara karşı kanatlandıklarında daha iyi yol alırlar. Şiir de kuşa benzer, siyasal boralar ortasında uçmayı göze aldığı zaman daha güçlü ve daha güzeldir. Şiiri, belli bir tarzda duyumsadığımızda daha çok severiz, dağda, örende konaklayıp çığlar üstünden süzüldüğünde, ölümsüz ilk yaza doğru kaçan fırtına-

da çağı yakaladığı zaman daha çok severiz. Kırlangıç değil de kartal olarak görmek isteriz onu".

IŞINLAR VE GÖLGELER'in Önsözünden:

"Bu şairin, bu filozofun, bu aklın; bütün tiyatro oyunlarından, bütün şiirlerinden, bütün düşünce birikimlerinden oluşan yapıtın tümünde, Milton'un ilkdeyişini, Byron'un sondeyişini yazdığı ve şarkısını hepimizin içimizde taşıdığımız insanın Destanı bulunmalıdır.

Her gerçek şair örgütünden edindiği bilgilerden, ebedi gerçekten akan düşüncelerden bağımsız olarak, çağının fikirlerinin tümünü içermelidir".

ARAGON, Victor Hugo'yu en iyi tanıyan şairlerden. Önce Aragon'un Hugo üstüne araştırmasını izleyip, daha sonra hem şair, romancı, tiyatroçu Hugo'nun düşünlerinden, hem de Aragon'un yazdıklarından yararlanarak Victor HUGO'yu ve Romantik Gerçekçiliği daha sonra değerlendirmeye çalışacağız:

ARAGON'A GÖRE HUGO GERÇEKÇİLİĞİ

"Hani genç edebiyatçılar vardır, yüreği heyecan dolu, ölçüsü, uyağı aksayan şiirlerini bir zarfa koyup size gönderirler. İşte karşımızda, Chateaubriant'ın henüz "yüce" sıfatını takmadığı genç Hugo var. Annesi bildiğinden şaşmayan bir monarşistti, öyle ki, geleceğin generali, kocası Hugo'dan, Fransız devrimine başkaldıranlara karşı savaştı diye, sırf bu yüzden ayrılmıştı. Annesinin etkisi altındaki küçük Hugo, güncesinde şunları yazıyordu:

> *Bunaltıcı bir hava var. Olup bitenlerden söz ediyoruz. Bugün, Tuilleries sarayını uçurup, kral ve ailesini öldürmeyi, koruma birliğini boğazlamayı planlayan yirmi beş kardeş ve arkadaşları yargılanıyor. Bu tür haydutların kökü kazınır inşallah...*

Bu satırlar 1816'larda yazılmış olmalı. Victor, o zamanlar

ondört yaşındaydı. İki üç yıl sonra... kendisinden dinleyelim! 1862'de, Guernesey'den Cenevre'ye gönderdiği bir mektupta şöyle bir olayı anlatır:

1818 ya da 1819'un bir yaz günüydü, öğlene doğru Adliye alanından geçiyordum. Bir direk ve çevresinde birikmiş bir kalabalık vardı. Yaklaştım. Direğe, boynunda zincir, göğsünde yafta, genç bir kadın ya da bir kız, bir insan bağlanmıştı. Önünde, ayaklarının dibinde kızgın korla dolu bir mangal, içinde tahta saplı bir demir vardı, kıpkırmızıydı demir. Toplananlar hoşnut gözlerle seyrediyordu. Kadının suçu, yasanın diline göre, "hizmetçi hırsızlığıydı", halkın deyimiyle, "paranın kıyısından biraz tırtıklamıştı". Birden, öğlen çanları çalarken, kadının arkasındaki bir adam sekinin üstüne çıktı. Baktım, kadının gömleği arkadan yırtılmış, iki ucu kınnapla tutturulmuştu. Adam çabucak kınnabı çözdü, gömleğin iki ucundan tutup beline kadar indirdi ve kızgın demiri etine batırdı. Demir ve celladın bileği, beyaz bir duman ardında görünmez oldu. Aradan kırk yıl geçmesine rağmen, kızcağızın o korkunç çığlıkları hâlâ kulağımdadır ve bu çığlıklar ruhumda hep kalacaktır. Yasaya göre hırsızdı, ama benim indimde bir kurbandı artık o. Alandan -o zamanlar onaltı yaşındaydım - bundan böyle yasaların bu tür kötü yanlarıyla savaşmaya yemin ederek ayrıldım.

Victor Hugo, o zamanki kralcı'dan,o zamanki Hugo'dan hep ciddiyetle söz etti. *Edebiyat ve Felsefe Birlikte*'de, o zamanlardaki güncelerini (1819'un genç kralcısının düşüncelerini, kanılarını, yazılarını) içeren yapıtta, düzyazıyla şunları anlatır:

1819'daki düşüncelerimizin yarı silik profilidir bunlar. Yazdıklarım, tıpkı o sıralarda kafamızı dolduran düşünler gibi bir çelişkiler diyaloğudur. Neler vardı bize sunulan ve kafımızda olan? Tarihsel araştırmalar, düş ürünleri, içli şiirler, makaleler, eleştiri ve şiir. Zavallı eleştiri! Hele de zavallı şiir! Şakacı küçük dizeler ve ağlatan büyük dizeler vardı; kralları öldürenlere karşı yazılmış öfkeli ve tumturaklı söz-

ler; 1793 insanlarının 1754 yergileriyle iğnelendiği, koşuk biçiminde yazılmış mektuplar. 1818 Voltaire'ci krallığı oldukça iyi yansıtan, şiirsiz küçük taşlama türleri ki bu türlere günümüzde artık rastlanmıyor. Tiyatro konusunda iyileştirme düşleri, Devlet konusunda değişmezlik reformları...

Bir zamanlarki çocuktan bir gün farklı düşünme hakkını *Contemplations*'daki dizelerde de savunur:

Ben ki atalarım içinden çıkmış biriydim
Önce yalnız onların öğrettiğini bildim,
Kapana yakalanmış kuş gibiydim eskiden
Kurtarmadan kendimi koruluklar içinden,
Bekledim tüylerim büyüsün diye şöyle bir;
Ve ağladım -hâlâ da ağlıyorum kim bilir?-
Düşünüp Onyedinci Louis adlı çocuğu;
Yeniyetme ruhların kargadır kılavuzu,
Vendée'de büyüdüm hep, Fransa'yı az gördüm;
Ve sürekli Breton yiğitliğini övdüm,
Büyük köylüler büyükleri benden gizlediler
Yiğit Chouan'dır[1], *Marceau, Danton değil dediler,*
(...)
Viyakladıysam eğer krallık şarkılarını
Sürdürecek değilim ya hep aynı aptallığı.

Krallık düşmanlarının kökünün kazınmasını isteyen ondört yaşındaki küçük çocuk; onaltı, onyedi yaşlarında, celladın sırtını kızgın demirle dağladığı genç kızı görünce derin bir acı duyar. İlerde ozana Claude Gueux ve *Bir Hükümlünün Son Günü*'nü (Dernier jour d'un condamné) esinleyecek olan bu olaya karşı öyle bir insani tepki gösterir ki, o sahneyi gördükten sonra yasalardaki kötü yanların ve ölüm cezasının

(1) Fransız Devrimine başkaldıran soylular Chouan adının çevresinde birleştiler. Daha çok Vendée köylülerinden oluşan chouan'lar karşı - devrimciydiler. Chouan karşı devrimi yöneten dört kardeşin lakabıdır.

da amansız karşıtlarından biri olur. *Edebiyat ve Felsefe Birlikte* yapıtının aynı sayfasında ozan şunları da yazar:

"... cömert yanılgılar ve art niyetsiz önyargılar kaosunun içinde uğuldayan bu çelişik düşünler ortasında, en karanlık dalgaların, en düzensiz seçimlerin altında, bir gün, tüm ötekileri özümleyip yok edecek bir ögenin; yazarın önce içgüdüleriyle sanata, daha sonra, karşı konmaz mantıksal eğitimle topluma uygulayacağı özgürlük ruhunun filizlenip kıpırdandığı sezilir; şöyle ki, belli bir zaman içinde onda günlük olayların deneyimi ve hasadıyla, evet, onların yardımıyla, edebi düşünceler siyasal düşüncelerdeki yanlışlıkları düzeltecektir."

Bu ateşli monarşist, 1818 yaz dinlencesinde ve on beş gün içinde *Bug-Jargal*'ı yazar. İşte üstünde hemen hiç durulmamış bir yapıt. Genç kralcının karşı-devrimci düşüncelerini taşıdığından, yetişkin Hugo'yu sevenler bu kitabını sevmezler. Öte yandan bu kitabı ötekiler de sevmezler, çünkü ozanın iyilikseverliği işlerine gelmez, çünkü bu yapıtı roman sanatı yönünden düzensiz bulurlar ve ona "gelişmenin gizemciliği" adını verirler.

Ama, bana öyle geliyor ki, çelişkilerine rağmen, Hugo'nun sözünü ettiği *özgürlük ruhu* en çok bu romanda *filizlenir. Bug-Jargal;* Terör dönemine değgin gerçek dışı suçlamalara, Jacobin'lerin[2] kınanmasına, iftiralara yer vermesine rağmen, Saint-Dominique'teki zenci isyanını işlemesi yönünden ilginçtir, romanın başlangıcı bu başkaldırının doğasını açıklar ve *önsöz* şunları söyler:

> *"Gerek sömürgede yerleşmiş bir fransız, bir Avrupalı, gerekse memur olarak, birçok ayrı kimseler Saint-Dominique ayaklanmasına karıştılar, ve bu romanın yayınlanacağını öğrenince, yazara kendiliklerinden, hemen hiçbiri bir başka yerde çıkmamış bu çok değerli belgeleri gönderdiler."*

Evet, *Bug-Jargal*, bütün gerici içeriğine rağmen, bütün

(2) Fransız Devrimi sırasındaki Cumhuriyetçiler.

karşı-devrimci yapıtlardaki söz ebeliğine, zenci devriminin görünümünü değiştirmesine rağmen, *Bug-Jargal*, başlı başına bir olaydır; *Tom Amca'nın Kulübesi*'nden otuz yıl önce, köleliğe karşı yazılmış büyük bir romandır. Gerçi, romanda olayları anlatan; zencilerle savaşan bir soyludur, sömürgede yerleşmiş bir fransızın yeğenidir, yine de bu roman köleliğe karşı yazılmış ilk romandır ve yirminci yüzyıla kadar da, -kahramanı her yanıyla düş gücünün ürünü, ülküselleştirilmiş biri olsa da- kahramanı siyah olan, tüm erdemlerin, tüm büyüklüklerin, tüm yiğitliklerin imgesi bir siyah olan ilk romandır.

Nasıl olmuş? Bir gerici, bir kralcı 1819'da böyle bir romanı nasıl yazabilmiş? Karşı çıkacaklar olabilir bana, olay 1791'lerde geçiyor, ve yazar, tüm sömürgeci zulümleri Jacobin'lerin sırtına yüklüyor diyecekler olabilir. Ben de onlara derim ki, bu düşünceniz yanlıştır. Neden yanlıştır? Her şeyden önce romanda olayları anlatan kişi, kölelerine karşı vahşiliği de sergilenen kişidir, ve bir derebeydir. Ayrıca, şunu da söyleyeyim, cumhuriyetçi olmak her cumhuriyetçiyi haklı görmek demek midir? Örneğin, ben de bir cumhuriyetçiysem, bazı cumhuriyetçilere karşı kralcı Hugo'muz ile birlikte karşı duramaz mıyım, onunla bu konuda işbirliği yapamaz mıyım? Öyle zamanlar olur ki, dürüst, insansever gericileri, grevci işçilere ateş açtıran sosyal demokrata yeğ tutarım.

Evet, *Bug-Jargal*'ı okurken, kralcıların çelişkileri altında, özgürlük ruhunun da filizlendiğini sezeriz. *Le Conservateur littéraire*'de, Victor Hugo'nun kardeşiyle birlikte çıkardığı dergide yayınlanmıştı bu roman, 1826 yılında. Haiti, yani Saint-Dominique, Fransa'yla bağımsızlık anlaşması yapmıştı. 1818'de *Bug Jargal*'ı kaleme almış kralcı Hugo, 1860'da, Port-au-Prince'den *Progrès*'nin (Gelişim) başyazarına daha önce bir mektup yazmış olmalı ki, bu başyazar, Amerika'ya yöneltilmiş, kuşkusuz sizlerin de çok iyi bildiğiniz o büyük metinde, Güneydeki kölelerin yanında yer aldı diye idamla yargı-

lanan ve asılan John Brown'u savunduğu için Victor Hugo'ya teşekkür ediyor. Sözü fazla uzatmamak için, Hugo'nun, Port-au-pirince'den, *Progrès*'nin baş yazarı Hertelou'ya gönderdiği, sizlerin de bildiğiniz o mektubu okumakla yetiniyorum:

"Siz, çok uzun zamandan beri baskı altında ezilmiş ve hor görülmüş bu siyah insanlığın bir simgesisiniz Bayım.

Yeryüzünün her iki ucunda da, insanda yanan alev aynı alevdir. Ve sizin de kanıtladığınız gibi, zencilerin tutuşturduğu ateş de aynı ateştir. Kaç Adem Babamız var? Doğalcılar tartışadursunlar soruyu, şu kesin ki, Tanrı tektir.

Madem ki babamız tek, o halde hep kardeşiz.

John Brown bu gerçek uğruna canını verdi; ben de bu gerçek uğruna savaşıyorum. Teşekkür ediyorsunuz bana, o güzel sözlerinizin beni ne kadar duygulandırdığını anlatamam.

Yeryüzünde siyah adam, beyaz adam diye bir şey yoktur, insan adam vardır; ve siz de o insanlardan birisiniz. Tanrı indinde bütün ruhlar beyazdır.

Ülkenizi seviyorum, soyunuzu seviyorum, özgürlüğünüzü, devriminizi, Cumhuriyetinizi seviyorum. Görkemli ve tatlı adanız, artık özgür ruhlar için bir kıvanç kaynağıdır; dünyaya en büyük örnek oldu adanız: zorbalığın zincirlerini kırdı.

Köleliğin zincirlerini kırmada bizlere de yardımcı olacak.

Çünkü kölelik, bütün biçimleriyle, ortadan kalkacaktır bir gün. Güneylilerin ipe çektiği John Brown değil, köleliğin ta kendisidir.

Başkan Buchan'ın utanç verici bildirisinde sözünü ettiği birlik, Amerikan Birliği, bugünden sonra, artık bozulmuş bir birliktir. Böyle olmasını hiç istemezdim, ama kaçınılmaz bir sondur bu: Güney ile Kuzey'in arasına Borwn'un asıldığı o darağacı girdi. Bundan böyle bir dayanışma gerçekleştirilemez. Böyle bir suç, bu cinayet, birliğin kurulmasını da engeller.

Bu cinayeti sürekli lanetlemekten geri durmayın, devrim savaşımınızı sürdürün. Sizler ve saygıdeğer diğer yurttaşlarınız, yapıtınızı tamamlamak için, tuttuğunuz yoldan dönmeyin. Haiti şimdi bir ışık. İnsanların yolunu aydınlatan meşalelerden birini de bir zenci elin tutması ne kadar güzel.

Kardeşiniz,

VICTOR HUGO

1860'ta yazılmış bu mektup, yıllar önce kaleme alınmış *Bug-Jargal* romanının, sonunda, en görkemli, en gerçek noktalanması değil midir? O koca Guernesey sürgününde hâlâ o eski kralcı delikanlının çocuksu çizgilerine rastlamıyor muyuz? Kişiyi düş kurmaya yönelten işte bu gözlem değil mi? Gençler görürüm, ateşli, çılgın, gerçek dışı düşünlerle, düşlerle doludurlar, ama gözlerinde he o değerli ışık vardır, bu ışık özgürlük ışığıdır aslında, ve bu tür gençleri her gördüğümde genç Hugo'yu düşünürüm. Bir zamanlar tanıyamadığım, geleceğin ışığını kuşkusuz sezinleyemediğimden, siyasal düşünceleriyle kavrayamadığım Hugo'yu düşünürüm.

Benim için hep sonsuz bir masaldır Hugo, bu masal, erdemini yaşamdan alır. İnsanlara önyargılarla, değişmez düşüncelerle yaklaşmanın yanlış olduğunu Hugo öğretti bana. İnsanlara güvenmeyi, onların gelecekteki bir gelişimle, yaşam ve tarihin getirdiği koşullarla değişebileceklerini Hugo öğretti bana.

1816'da o çocuk, XVIII. Louis'yi öldürmeyi planlayan cumhuriyetçilerin kökünün kazınmasını gerçekten istiyor muydu? İstiyordu kuşkusuz. Ama, 1822 yılının ocak ayında, Saumure Okulu öğrencilerinden Edouard Delon'un annesine yazdığı mektubu unutmayalım. Hugo'yu okurken rastlamışsınızdır bu mektuba, belleğinizi tazelememe izin verin.

1821 aralığında Saumure Okulunda bir komplo ortaya çıkarılır. Krallığa karşı bir ayaklanma düzenlenmişti ve bu

ayaklanmanın Batı'dan başlatılması planlanmıştı. Ayaklanma tarihinden önce bir büyük terslik oldu, okula yakın bir ev yandı. Okulun geleneğiydi, öğrenciler yangın yerine koştu. Kurtarma sırasında gençlerin üstüne bir duvar çöktü ve on öğrenci öldü. Bunlardan birinin üstünden, komplo planı ve komplocuların adları çıktı. İşte o komplocudan Edouard Delon, Victor Hugo'nun kolejden arkadaşıydı.

Aranan kaçak arkadaşının gıyaben ölüm cezasına çarptırıldığını öğrenince, hemen onun annesine bir mektup yazdı, komplocu arkadaşını evinde saklayabileceğini söyledi. Genç Hugo'da, daha 1822'lerden beri yiğitliğin kralcılığına ağır bastığını görüyoruz. Aynı Hugo, on yedi yıl sonra Barbès'nin[1], yirmialtı yıl sonra, 1848 Haziran ayaklanmasına katılan işçilerin, elli yıl sonra, 1871 Paris Komün'ü devrimcilerinin bağışlanmasını isteyecek olan Hugo'dur. 1846'da şunları yazacaktır:

Krallardır uçurumları yaratan, ama
Tohumu atan el hasadı kabul etmiyor.
Ve kılıç, fışkıran kan isyan etmede diyor.
İşte tarihin öğrettiği. Ve de korkunç bu,
Aklım vurup öldürdü artık doğruluğumu.
Bir kralcıyım. Peki, neye varacak sonu?
Yüzünü sevdiğiniz Louis altını beni
Korkutuyorsa eğer. Özgürce yürüyorum,
Yürürken inancınızı da ürkütüyorum,
Ürkütüyorum sizi, yaşam nedeninizi,
Dogmalarınızı, tanrıları, dininizi.
Yaşlı kemikleriniz hantallıkla yoğrulmuş
Krallık denen o romatizmayla felç olmuş.
Ne buldum krallıkta? Yiyiciler, dalkavukluk,

(1) Armand Barbès (1809-1870): Politikacı, halk temsilcisi. 1848 Mayıs'ında Devrimci Hükümet kurma girişiminde bulundu. Bu yüzden de önce hapsedildi, daha sonra serbest bırakılıp sürüldü.

İnsanları malı gören krallığa artık
İnanmıyorum. Böyle gerek, görevimdir bu,
Marc Aurèle de bir zamanlar şunları yazıyordu:
"Yanılmıştım eskiden, o yanılgılar, ama,
Kapayamaz gözümü, dikilemez yoluma."
Atomlardan yoğruldum ve o atamlor gibi
Arıyorum doğruyu, bilgeyi ve güzeli.

Nişanlısına yazdığı mektuplarda Victor, çok zaman duygularından söz ederdi, başka şeylere çok ender değinirdi. Bu yönden, nişanlısı Adèle Foucher'ye yazdığı 28 Aralık 1821 tarihli mektup özel bir önem taşır, çünkü orada nişanlısına şiirin tanımını yapar:

"O halde, dizeler şiir değil mi?" diye soruyorsun. Dizeler tek başına şiir değildir. Şiir fikirlerdedir, fikirler ruhtan gelir. Dizeler yalnızca, güzel bir beden üstündeki şık bir giysidir. Şiir düzyazı biçiminde söylenebilir, ancak, dizelerin incelik ve görkemi altında daha yetkindir. Soylu yazıları olduğu gibi, soylu duyguları ve soylu eylemleri esinleyen ruhun şiiridir.

Ve 4 Ocak 1822 tarihli mektubunda ise şiire değgin şu tümcesiyle karşılaşırız: *"...zira şiir aşkın ta kendisidir..."* Arkadaşı Edouard Delon'un annesine yazdığı mektupta, kadıncağız oğlunun güvenliği yönünden endişelenmesin diye kralcı düşüncelerini açıklamış, kralcı birinin evinin aranmayacağını anlatmıştı. İşte Hugo nişanlısına yolladığı 4 Ocak 1822 tarihli mektuba, arkadaşının annesine yolladığı mektup örneğini de eklemişti. Görülüyor ki, kralcılığı ve siyasal düşüncelerindeki değişimler hep ozanın boynuna vurulmuş bir pranga oldu. Oysa, siyasal düşüncelerindeki değişimler hep aynı yöndeydi. Öte yandan, delikanlının bazı düşünlerindeki süreklilik ve değişmezliğin kimse ayrımında değil gibiydi: Mutsuzlara karşı sevgisi. Evet 1821'in kralcısı, *Sefiller*'i olduğu kadar, *Cezalar*ı ve *Korkunç Yıl*'ı (l'Année terrible) de savunmasına hizmet eden şiir formülünü, şiir anlayışını söylemiyor muydu nişanlısına? *"Şiir fikirlerdedir..."* Şu günlerde,

Hugo'nun doğumunun yüzellinci yıl dönümü nedeniyle Moskova'da yayınlanmış bir afişteki Saltykov-Chtchedrine'in[1] sözlerini okudum:

"Fransa'da fikirler edebiyatının, yiğitlik edebiyatına egemen olduğu bir zaman vardı. Bu edebiyat yürekleri alevlendiriyor, aklı devinime zorluyordu, 40'ların insanları, aradan geçen bunca yıllara rağmen, bilgisizlikleri yüzünden, George Sand ve Victor Hugo'yu anımsamıyorlar. Çağdaş Fransız burjuvazisinin gözü artık ne yiğitlik görmek istiyor, ne de ülkü"

Bu yıl, Moskova'da, Pekin'de, Prag'da, Varşova'da, *Sefiller*'in yazarı Hugo olağanüstü bir törenle anılıyor. Bazıları; bu demokrat, bu ütopyacı sosyalist, salt siyasal amaçlarla anılıyor şeklinde düşünebilir. Ne büyük yanılgı! Evet, törenlerle anılan Hugo'dur, gelecek ufukları henüz muştulamaktan uzak Chtchedrine'in, daha 1840'larda sözünü ettiği de Hugo'dur. Unutmayalım, gözleri gerici yanılsamalarla buğulanmış, ama öte yandan, *"yasaların kötü yanlarıyla"* allak bullak olmuş yüreğinde özgürlük ruhu filizlenen bu delikanlı için şiir *dizelerde* değil, *fikirlerde*'dir. Ona göre şiir aktörel büyüklüğün yansımasıdır. Onun için yazmak çok doğal bir biçimde *yiğitler* doğurmaktır.

Bir Hugo, bir Balzac, bir Barrès'de çelişkiler varsa, bu çelişkiler onların gerici düşüncelerinden çok çağdaşlarının ürünüdür. Çeşitli nedenlerle geçmişin tutsağı olmuş bu kişiler, bizi denizden, geleneklerin donmuş limanına getirmek isterler, ama unutmayalım ki denizdeler ve deniz onları da sürükleyip götürüyor. Victor Hugo, bir gün onu sürükleyen devinimin ayrımına varıyor ve çocukluk düşlerine elveda diyor artık, o denizin denizcisi, geleceğin denizcisi oluyor. Gerçeğin ayrımına varmışsa bir gün, bu demektir ki, içinde bu töz, bu cevher önceden bulunuyordu. Bu devrimcilerin

---

(1) Mikhail Saltykov (1826-1889): Saltykov - Cthchedrine adıyla tanınan gerçekçi rus romancısı.

hâlâ, yalnız kendilerinde var olduğunu sandıkları şey, Hugo'da, o gericide çok önceleri vardı.

(...)

Devrimciler, örneğin, gerçekçiliği en iyi kendilerinin bildiklerini söylerler. Oysa her gerçekçilik devrimci değildir. Hattâ bir zaman olmuş ki, bazı insanlar, kendilerini kuşatan kahredici gerçekten kaçmayı başkaldırı sanmışlar. İşte o zaman da, bir gerçekçilik, belli bir gerçekçilik olmuştur, ama onu dile getirenler, yaşadıkları toplumdan kaçanlar değil, o toplumu onaylayanlar, kabul edenlerdir. Herkesin bildiği bir olaydır bu. Sanat sanat içindir aşıklarının, gerçek kaçkını bu gerçekçilerin, hem de, tepki gösteriyormuş gibi, bu toplumun önüne koyduğu ilkelerle yetinirsek, gerçekçiliği suçlu sandalyasına oturtmuş ve kendimiz de gericilere dönüşmüş oluruz. Oysa siyasal görüşleri bakımından gerici olan, ama öte yandan gerçeği de betimleyenlerin sanatını iyi bir incelemeden geçirirsek şu hususlar da gün ışığına kavuşur: bizim gerici gerçekçilerimizin *siyasal görüşlerinin tersine*, o gerici yazarların yapıtlarında tarihsel gerçekçilik ve gerçek perspektif vardır; ancak bu gerçekçilik, toplumsal boyutlarla aydınlatılmış ve amacı gerçek gerçekçilik olan sanata göre eksiklikler taşımaktadır; Balzac'ın romanları, örneğin *le Député d'Arcis* (Arcis Milletvekili) bunun en güzel kanıtıdır. Gerçekçi sanatçı, siyasal görüşleriyle gerici bir insan olabilir, ama onun, sanat sanat içindir'i savunandan farklı yanı, sanatında bilim adamı olabilmesidir. Nasıl, Tanrıya inanan bir bilim adamı laboratuvarında materyalist ise, salt monarşiye, köleliğin ilahi karakterine inanmış bir kimse, gerçek olduğu ölçüde, inancına *ters* düşen şeyi de yazabilir.

Tarihin, bilimsel toplumcu kuramın gözünü açtığı, toplumculuğu yaşayan günümüz yazarları, işte bu nedenledir ki, sanat sanat için görüşünü savunanlara, onlar cumhuriyetçi olsalar bile, cephe alır da, genç Hugo ve yaşlı Balzac gibi monarşistlere gönül bağlılığı duyar.

Yaşamın yalnızca bir dilimini sunan, sözde bir nesnelliği

savunan doğalcılığın (naturalisme) tersine, gerçekçilik bir fikirler edebiyatıdır. Gerçekçilik, doğalcılıktan farklı şeydir, şöyle ki: Doğalcılığın yaptığı fotoğraf çekmektir, oysa, gerçekçiliğin işi belli bir anın şipşak fotoğrafını çekmek değildir, gerçekçiliğin işi tiptir, tip yaratmaktır, -tipik durumlar içinde ele alınmış tipik insanı yaratmaktır. Doğalcılık, geçen birinin, rastgele birinin, herhangi bir varlığın resmini çeker, oysa gerçekçilik, milyonlarca insanın bileşkesi kahramanı, varlığının coşturucu, eğitici bir değeri olan kişiliği saptar. Gerçekçilik, kahramanın saltanatının başladığı yerde başlar. Bütün bunlar nasıl görmezlikten gelinebilir?

Şiir alanına gelince benim, *gerçekçi şiir* dediğim şiir, amacını asla yanıtında bulmaz, onun varlık nedeni eğitimdir, insanı geleceğe hazırlayacak şekilde değiştirmektir; o, *gerçekten* kalkarak, durumlar değil de, kişilikler söz konusuysa eğer, gerçeği bile değiştiren, *Kahramanlar* dediğimiz tipik imgeleri yaratır. *Gerçekçi* şiir dediğim şiir, abur cubur şeyler söyleyen, kaçak ve uyutucu şiirin tersine, fikirler ve kahramanlıklar şiiridir, kralcı genç Hugo'nun, nişanlısına yazdığı mektupta belirttiği gibi, şiir fikirlerdedir, fikirlerse ruhtan gelir; o, soylu yazıları olduğu gibi, soylu erdemleri, soylu duyguları esinleyen ruhun şiiridir.

Ancak burada açıklanması, aydınlığa kavuşturulması gereken tek şey *ruh* kavramıdır. Hugo, sözünü ettiği bu düşüncelere, bu düşüncelerin özelliğine ve üretimine inanıyordu. Bana göre ise, fikirler tek bir insanın değil, insan topluluğunun olgusudur. Gerçekçiliğe kan veren fikirler konusunda, ruhun yerini sınıf kavramının alması gerekir. Fikirleri üreten, duyguları, eylemleri, yazıları esinleyen sınıftır. Duyguları, eylemleri, yapıtları soylu kılan da, soysuz kılan da sınıfın niteliğidir.

Aynı sınıf, yükselen bir çizgideyse soylu duygular, düşen bir çizgideyse soysuz duygular esinler. Balzac'ı da burjuvazi yarattı, Mauriac'ı da; ama bu iki insandan birincisi büyük, ikincisi düşkündür; birincisi soylu, ikincisi alçaktır. Ve bu

durum, iki adamın tarih içinde, aynı sınıfın iki ayrı aşamasında yaşamasından doğuyor.

Victor Hugo'ya o eşsiz büyüklüğünü kazandıran yanı, bütün o Dumas fils'lerin, Leon Daudet'lerin, tüm o *Küçük Gülle*'lerin (Crapouillot), *Zincire Vurulmuş Ördekler*'in[1] fikirsiz şiir soytarılarının atıp tuttuğu yanıdır, *sürekli bir değişim içinde olmasıdır*, ve ondaki bu değişim, çıkar kavgasından değil, tarihin değişiminden, tarihi yaratan halkın değişiminden, tarihin ve onu yaratan halkın sesine uymasından kaynaklanır. Horlanması, zulme uğraması, ülkeyi terk edip sürgünde yaşamak zorunda kalması bu yüzdendir. Hugo adını duyunca, Richelieu Salonu'nun kibarları elbette pis pis sırıtacaklardı. *Figaro*'cular ve diğer "çevreler"in adamları elbette dişlerini gıcırdatacaklardı. Ama öte yandan Hugo'ya halkların sevgisini, kalıcı utkuyu, sınır tanımayan bir ışık ve büyüklüğü kazandıran da budur, onun sürekli bir değişim içinde olmasıdır.

Peki nedir bu *değişim?* Bu zafer güneşine karşıdan bakabilmek için işte asıl anlaşılması ve incelenmesi gereken budur. Şu dizelerini anımsayalım:

Viyakladıysam bir zamanlar krallık şarkılarını
Sürdürecek değilim ya hep aynı aptallığı.

Ve bu dizeleri, az ötede, şu dizeler izler:

Dünkü koca döneğin adı yarın Marquis'dir,
Mayıs terk eder kışı, değiştirir kendini;
Kelebek dediğin ne? bir tür kurdun gezgini
(...)
Ayaklarım, dönekler, eski botları attı;
Kinlerin tatlı döneği, ah, aşk dediğin de
Yangınlarla, ışıkla dolup taşan bir günde

(1) Zincire vurulmuş ördek (Canard enchainé): Bir güldürü ve yergi güncesinin adı.

Görkemle dolu, güneş, zindanlarından tüyüyor
Titreyen güneş, artık karanlığa hayır diyor.

... Çoklarının oklarına neden olan, Hugo'nun dizelerle anlatmaya çalıştığı değişimin ne olduğunu biz, düzyazıyla özetlemeye çalışalım: Bu değişim sürekli gerçekle bir hesaplaşmadır; yani, gerçeğin muhasebesidir, her gün, olaylardan, deneyimden, tarihten alınan derstir. 1819'da kralcıyken, giderek Guernesey'de sürgün yaşamı sürdüren birinin yapıtlarında kendini doğrulayıp derinleştiren gerçekçi bir kavramdır bu değişim. 1871'de, evini taşlayan Belçikalı gericiler için, dışarı çıkmaya zorladıkları adam, sığınma hakkı isteyen bir Paris Devrimcisiydi.

Hugo'nun izlediği yol, ona ışık tutan gerçekçilik yoludur. Bunun için de, yapıtı, gerçekçiliğe doğru yürüyen insan gibi, değişmeliydi. 1822'de, sekizinci lirik deyişini, *Mutlu İnsan*'ı Ulrich Guttinguer'ye adıyordu:

İğreniyorum sizden, tanrılar! Genç olsaydım
Yine yapabilirdim dilediğimi...

Konuşan o mutlu insandır, o zengin:

Leandre boğazından Alcide Sütunlarına dek
Damarlarım denizlerden denizlere gidiyor
Damağım, oburcasına, aç bir uçuruma denk,
Kent hazinelerini, çöl yemişlerini yiyor.

Aynı zengin, mutlu oldukları için tanrılara lanet yağdıran:

Almaz oldum forumlardan, arenalardan tat

diyen zengin, onüç yıl sonra, *Tan Şarkıları*'nda (Les Chants du crepuscul) şunları söyleyen zengin değil mi?

Yirmi değildi yaşı. Sevilen, lekelenen
Ve kırılan ne varsa, hepsini yıpratmıştı...
.....
Yaz geçmiş, kış geçmiş, dirseği masada, hâlâ
Glück, Mozart üstüne yazılmış operalarda...
.....
Artık ne inançları, ne de düşleri vardı.
Kala kala, ona gudubet bir esneme kaldı...

Aylaklık içinde kendini yok edip duran bu zenginin sırtında artık antik bir cübbe yoktur, 1830'un yıprattığı genç burjuvadır o, ve 1840'taki kardeşi, Guizot döneminin zengini, kendini öldürmeyen biridir, malıyla mülküyle bir zengindir, doğayı sevecek kadar da deli değildir.

Zenginleri gittikçe daha iyi tanımaya başlayan bu şair, böylece, yoksulları da tanıyacaktır. Saltykov-Chtchedrine'in söz ettiği o 1840 yıllarında, iktisatçı Blanqui'nin isteği üzerine kuzeydeki yoksulluğu görmeye gitti.

Bir gün, Lille mahzenlerine indim
Gördüm o korkunç cehennemi...

1853'te, Jersey'de, o yoksulluğu anlattı. *Kıvançlı Yaşam* adlı şiirinde, önceki o zenginler gerçek yüzleriyle, son yüzleriyle sergilenir. İmparatorluğun eşkiyalarıdır.(...)

İşte Hugo'nun, *Ode'lar ve Ballade*'lardan (Odes et Ballades), *Cezalar*'a (Chatiments) izlediği yol. Bu yolu izlerken de, fırıldak gibi yön değiştirmedi, onu suçlayan aşağılık adamların aşağılık yoluna sapmadı! Kılavuzu gerçek oldu, halkın yaptığı tarih oldu. Gerçeğe ve gerçekle birlikte, fransız halkına şaşılacak derecede bağlı, ve ona karşı şaşılacak derecede dürüst kaldı. Şiiri de bu yüzden değişimlere uğradı ve kraldan çok kralcı adam, 1819'un o kralcısı, fransız şiirinin de ilk gerçekçisi oldu.

Hugo'nun işte bu bildiğim yanı asla incinmedi. Bazı sade

gerçekleri ortaya koymak için işin ötesine gitmek bu konuşmanın boyutlarını aşar. Ancak, söylediklerimin de yanlış anlaşılmasını istemem.

Hugo'nun şiirine gerçekçi derken, elbette kalkış noktamın yalnız bu şiirin içeriği olduğu sanılacaktır. Doğrudur da, Hugo'nun söylediği, Hugo'nun ilk kez söylediği, siyasal şiirimizin temellerini atan şey dizelerde geçiyor ve bu dizelere gerçekçi niteliğini bu içerik kazandırıyor. Ancak, daha ötelerı görmek, Hugo'nun şiirini gerçekçi kılanı araştırmak gerekiyor. Bu gerçekçilik, yalnızca Hugo şiirinin fikirler şiiri olmasından, ruhun yalnız ve yalnız düşsel yansımalar olmamasından, fransız halkının devrimci geleceğindeki düşünleri yansıtmasından doğmuyor. Hugo'nun şiiri gerçekçi şiirdir, çünkü dizeler tek başına şiir oluşturmaz, onlar şiirin ve fikirlerin giysileridir, bir bütün içindeki *gerçekçi dizelerdir.*"

Aragon'un uzun yazısından yalnızca girişteki kısa bir bölümü aktardık. Aragon daha sonra Hugo'nun gerçekçi şiirlerinden diğer örnekler verir. Bu arada şairin dizeye değgin yeniliklerine de değinir.

Hugo'nun yazılarının yanı sıra, Aragon'un incelemesinden de yararlanarak Hugo'nun Romantik Gerçekçilik'ini, öz ve biçim yönünden şiir görüşünü özetlemeye çalışalım:

HUGO'ya göre:

I. İlkel çağın şiiri türkü (ode), Eski Çağın şiiri destan, Modern Çağ'ın şiiri dram'dır.

Şiir ilk insanla birlikte doğdu. İnsan toplumlarının üç çağıyla birlikte şiirin de üç dönemi vardır:

İlkel Çağ: Bu çağda, halklar, uluslar değil, ama aileler; krallar, rahipler değil, ama babalar vardı. Özel mülkiyet, yasa ve savaş yoktu. Toplum şekli cemaat (communauté) idi. İnsanlar göçebe halinde ve çobanlık yaparak yaşıyorlardı. İnsan huzursuz değildi. Tüm düşüncesini coşku, tüm düşlerini hayaller oluşturuyordu. Lir'in üç teli üç şeyi söylüyordu:

Tanrı, yaradılış ve ruh. Bu dönemin şiiri ode[1] idi, tasasız, kaygısız çoban türküleriydi. Bu şiir Tevrat'tan akıyordu. Kahramanları Adem, Kabil ve Nuh gibi yalvaçlar ve tanrısal kişiler, çok büyük varlıklardı.

Eski (Antique) Çağ: Bu çağda aileler aşiret; aşiretler ulus oldu. Göçebe çadır kamplarının yerini kentler (cité), babanın yerini rahip ve kral, ataerkil cemaatin yerini dinsel (théologique) toplum aldı. Dünya bu uluslara giderek dar geldi. Huzur bozuldu, göçler, yolculuklar ve savaşlar başladı. Şiir de göçleri, savaşları, yani olayları yansıttı. Çoban türküleri olan lirik ode'ların yerini destan aldı. Bu çağın şiiri Homère'den ve İlyada'dan aktı. Çoktanrılı (paganiste) toplumda şiirin kahramanları da tanrılar ve Achille, Atrée ve Oreste gibi yarı tanrılar, büyük varlıklardı. Doğal bir dille ve doğaçtan (irticalen) söylenen ode'a, lirik şiire karşın, destan'ın dili sadedir. İlkel Çağın ode'ları, lirik şiirleri sonsuzluğun şarkısını söylüyordu, Eski Çağ'ın destanları ise tarihi şarkılaştırır, halkı değil görkemliyi yüceltir.

Modern Çağ: Hristiyanlıkla birlikte Modern Çağ başladı. Paganizmin tanrıları ve putları yıkılıyor, eski kıta Avrupa allak bullak oluyordu. Her şey köküne kadar sarsıldı. Olaylar birbirini izliyor, ulusların, halkların yaşamını altüst ediyordu. Eski Çağ'da da yıkımlar vardı, ama onlar yalnızca kralları ve senyörleri deviriyordu, modern çağın yıkımları ulusları, halkları etkiledi. Büyük Acı'yı tattılar. Böylece Modern Çağ'ın şiiri de dram oldu. Tarihi resmeden Eski Çağ'ın şiirine karşın, dram, yaşamı resmeder. Onun kişilikleri artık tanrılar ya da tanrısal yiğitler değil, Hamlet, Macbeth, Othello gibi insanlardır. Modern Çağ'ın şiiri Shakespeare'den akar, özgün niteliği ise gerçekçilik'tir. Eski Çağ'ın şairi doğanın tek bir yanını görüyor, yalnız büyük olayları destanlaştı-

---

(1) Ode: Ezgilendirerek, şarkı, türkü şeklinde söylenen lirik şiir. Ode'lar bir kahramanı över ya da bireyin duygusal hallerini anlatır. Halk ozanlarımızın yazdığı koşmalar, türküler ve koçaklamalar "ode"lara benzer. Nitekim bu tür şiirleri, yani ode'ları da zamanın "aşıkları", halk ozanları söylüyordu.

rıyordu. Şiire egemen olan salt güzellikti. Moderin Çağ'da hristiyanlık bu şiiri gerçeğe yöneltti. Esin Perisinin gözleri açıldı. Her şeyin insansal anlamda güzel olmadığını, güzelin yanında çirkinin, kibar'ın yanında biçimsiz'in, yücenin yanında gülünç'ün bulunduğunu, iyi'nin kötü'yle birlikte olduğunu duyumsadı.

II. Şiir insanın, doğa'nın ve olayların sesini yansıtmalıdır.

"İnsanın sesi varsa, doğanın sesi varsa, olayların da sesi var. Yazarın görevi bu üç sesi aynı potada eritmektir." Hugo'ya göre bu üç ses aslında halkın sesidir. Doğanın sesi insanın çalışma yaşamındaki sesi, olayların sesi ise sokaktaki, siyasal savaşımdaki sesidir.

a) Şair sokaktaki olayların sesini yansıtmalı, ancak bunu yaparken de dikkatli olmalıdır. Halkın sesine, yani devrime kulak vermeli, bazı kitlelerin kopuk başkaldırılarına kapılmamalıdır.

b. Şair ancak büyük olaylar içinde yer almalı; eğer bu olaylar, uğrunda savaşımı gerektiyorsa, şair onları sokak olaylarından tarihsel olaylar katına çıkarmalıdır: "Olaylar gerçekten önemli olaylarsa, bu siyasal olayları tarih katına çıkarmak şairin görevidir. Ancak şair bunu yaparken tarihi ve tarihin durmuş oturmuş olaylarını kendine örnek almalıdır. Yanılgılara düşmemeli, yalancı düşlere kapılmamalı, gelip geçici, köksüz olaylardan etkilenmemelidir. *Olayları gerçek boyutlarıyla değerlendirmelidir: Küçük görünen olaylar aslında büyük, büyük görünen olaylar aslında küçük olabilir."*(2)

c. Şair yansız, nesnel ve özden olmalıdır: *"(...) Yansızlık zor şey, sürekli yansızlık daha da zor. Şair; yüreğinde, devrimlere karşı o sevimli anlayışı, kavrayışı taşımalı, ancak her ayaklanmanın devrim olmadığını da bilmeli; halka saygılı olmalı, ama her kalabalığın da halk olmadığının bilincine varmalı; zekası küçük öfkelere, başıboş gururlara kapılmamalı, üç renkli bayrağı selamlamalı ama öte yandan zambak çiçeklerini de incitmemeli (...), şair her şeye karşı dikkatli, her şey karşısında özden ve nesnel olmalıdır."*(3)

(2) "Les Voix Intèrieures"ün önsözünden.
(3) "Les Voix Intèrieures"ün önsözünden.

d. Şair, gücünü bağımsızlıktan alır: " *(...) şair kendi öç duygularına, kendi acılarına bile bağımlı olmamalıdır. (...) Şair gücünü bağımsızlıktan alır."*

III. Şiirin özel bir sözlüğü yoktur. Dilde kullanılan her sözcük şiirde de yerini almalıdır: Hugo, *Cromwell*'e yazdığı önsözde, klasiklerin konularında olduğu kadar sözcüklerinde de soyluyu seçmelerine karşı çıkar. *William Shakespeare* adlı yapıtında şu dizeleri yazar: *"Denize dedim ki: yalnızca bir burunsun sen/ Soylu dizeyi düzyazının köpeklerine attım."*

IV. *"Dize düşüncenin görüş şeklidir"*. Özgür, özden, dürüst ve cesur olmalıdır. Hugo, Cromwell'in önsözünde dize üstüne özetle şunları söyler:

a. Dize; düşüncenin görüş (optique) şeklidir,

b. Özgür, özden, dürüst ve cesur olmalıdır,

c. Üslubun kumaşını sağlamlaştırır ve güzelleştirir,

d. Dize, soyluluk taslamaya kalkmadan ve bir araştırma yapmaksızın her şeyi söyleyebilme ve açıklama yürekliliğini göstermeli,

e. Güldürünün doğal bir gidişinden trajedi'ye, yüceden gülünç'e geçebilmeli, hem pozitif, hem şiirsel, bütünüyle sanatçı ve esin ürünü, geniş ve gerçek olmalı,

f. Alexandrin'in[4] tekdüzeliğini örtülemek için durağı tam zamanında kırıp değiştirebilmeli,

g. Okurun kafasını karıştıracak devrik yapıdan (inversion)[5] kaçınmalı, eğer söyleyecek sözü bitmemişse anlatımı ikinci ya da üçüncü dizede sürdürmelidir.

h. Uyak, şiirimizin tutsak kraliçesi, yüce güzelliği, ölçünün (vezin) üretecidir. Tıpkı Protée[6] gibi, tip ve karakter de-

(4) Alexandrin: Oniki heceden oluşan klasik Fransız dizesi.
(5) Inversion: Dizede özne, yüklem ve tamlamaların yer değiştirmesi. Inversionların sık sık yeralması dizenin anlaşılmasını da güçleştirir. Dizede "inversion"ları en çok kullanan şair Mallarmé'dir.
(6) Protée: Poseiedon'un oğlu ve Deniz Tanrısı. Protée istediği zaman şekil değiştirebiliyordu.

ğiştirmeden binlerce şekle bürünebilir. Dize uyağa sadık olmalıdır.

ı. Uzun ve tumturaklı konuşmadan (tirade) kaçınmalıdır.

j. İstemeden ve bilmeden, bir rastlantı sonucuymuş gibi güzel ve,

k. Özellikle değil, duruma göre lirik, aptalca olduğu kadar ciddi, somut olduğu kadar soyut düşünceleri de dile getirebilmelidir.

Hugo, Cromwell adlı koşuk tiyatrosunda, daha ilk dizede durağı kaldırmakla işe başlar: *"Demain, vingt-cinq juin mil six cent cinquante-sept"*. [7] Bu dizede, fransız alexandrin'in 4/4/4'lü klasik durak biçimini bozuyor Hugo. Dizelerinde gerçekçi bir yalınlık ve sadelik vardır: Yaşlı nine küçük torununun vuruluşunu şöyle anlatır: *"Sokaktan geçiyordu, ateş ettiler ona/Bayım, iyiydi, tatlıydı İsa kadar o da/Yaşlıyım, önce benim ölmem olağan değil mi/ Bay Bonaparte'ın*[8] *istediği bir can değil mi/ Torunumun yerine beni öldürseydi ya..."* Hugo'nun dizeleri üstüne Aragon şunları söyler: *"Şaşılacak olan şu ki, Hugo'nun aşama aşama gerçekleştirdiği dize hâlâ aşılamadı."* [9]

Hugo, şiirlerinde yalnız durağı bozmakla kalmaz, dizeyi de kırar. Onun bu konudaki çalışmalarının tarihi çok eskidir. Örneğin *"Ode'lar ve Ballade'lar"*daki şu çalışmalar dizedeki biçimsel yeniliğin ve serbest nazma (özgür koşuk) atılmış adımların kanıtlarıdır:

---

(7) Dize'nin türkçesi: "Yarın, yirmi beş haziran bin altı yüz elli yedi

(8) Burada kastedilen Louis Napoléon Bonaparte'dır. 10 Aralık 1848 seçimlerinde Hugo'nun da desteğiyle Lamartine'e karşı ezici bir çoğunlukla cumhurbaşkanı seçilmesine ve anayasaya bağlılık yemini etmesine karşın, kendisinin tezgahladığı hükümet darbesiyle, 2 Aralık 1851'de Meclis'i dağıttı, cumhuriyetçileri öldürttü, tutuklattı. Bir yıl sonra, yine 2 Aralıkta, düzmece bir halkoyu yoklamasıyla, Cumhuriyet yönetimini kaldırıp kedini imparator ilan etti. Hugo, seçim sırasında desteklediği Louis Napoléon'a karşı, yurt dışına kaçarak mücadele etti.

(9, 10) "Hugo, Gerçekçi Şair / gerçekçiliğin Boyutları", Aragon, De Yayınevi, s: 124.

Oğlum, para kesemi doldur,
Vur
Eyeri, atımı hazırla,
Fırla!

Yazıyı, Hugo şiirinin tam bir gerçekçi şiir olduğunu savunan Aragon'un sözleriyle noktalayalım: "Gerçekçi şiirin ne olduğunu tanımlamak için uzun kuramsal açıklamalara, tezler geliştirmeye ne gerek var (...) Gerçekçi şiir ne midir? İşte budur: *İki kurşun gelmişti çocuğun başına. / Temiz, küçük, gürültüsüz, dürüst bir oda; / Bir resim, kutsanmış bir demet dal üstünde. / Köşede, gözü yaşlı, ağlayan bir nine. / Soyuyorduk sessizce çocuğu. Ki solgun / Ağzı açılıyordu.../*

Fazladan tek sözcük yok, neyin tanımlanması gerekiyorsa onlar tanımlanmış. Anlatanın anlatmak istediğinden bağımsız hiçbir şey yok. (...) Bir dizeyi gerçekçi bir amaçla, kendinden sonra gelen dizenin tamamlaması: *Ki solgun/Ağzı açılıyordu.* Dizede gerçekçi yalınlık, gerçekçi sadelik, şiirde en önemli ve ulaşılması en güç olan şeydir.

Yaşasın Cumhuriyet diye bağırmadı ki bu çocuk...

dizesini böyle yalın bir biçimde kurabilmek için, büyük bir ustalık, eşsiz bir beceri ve yetenek, ve dizenin sonsuz olasılıklarını tanımak gerekir."[10]"

DADA VE GERÇEKÜSTÜCÜLÜK

1916'da, şair Tristan Tzara'nın öncülüğünde, İsviçre'de başlayan "Dada" ya da "Dadacılık" ve doktor şair André Breton öncülüğünde, Fransa'da 1924 yılında ilk bildirisini yayınlayan Gerçeküstücülük (Surréalisme) birbirine biraz da hısım iki şiir akımıdır.

Şiir akım ve okullarının toplumsal değişimlerden, ülkenin yeni sosyal durumundan, dış ülkelerdeki sanat ve düşün etkinliklerinden, eskiye usanç ve bıkkınlık, yeniye özlem duygusundan kaynaklanarak doğduğunu söylemiştik.

Toplumsal Değişimler

O halde önce Yirminci Yüzyıl başındaki Avrupanın toplumsal değişimlerine, toplumsal olay ve çalkantılarına bir göz atalım:

Üretim ve pazar yarışı: Yeni makinaların bulunması, sömürgelerden akan hammadde, maliyeti düşürme çabası, özgür yarışma sanayi üretimini sürekli artırıyordu. Bu artan üretim için gerekli hammadde ve yeni pazarlar bulma yarışı çelişkileri ağırlaştırmıştı. Yavaş yavaş birbirine düşman iki grup ortaya çıktı: Gruplardan birinin başında İngiltere, diğerinde Almanya bulunuyordu. Pazar ve sömürge sorunlarının bir an önce çözülmesi gerekiyordu. Ama yeryüzünde artık "yararlanılabilir" topraklar kalmamıştı. Topraklarına

sömürgeler katma siyasetine ötekilerden sonra atılan büyük devletler, başta Almanya, ABD ve Japonya, hammadde kaynakları, pazar bakımından kendilerini, hakları yenilmiş ve horlanmış sayıyorlar, bu yüzden de sömürgelerin ve etki alanlarının yeniden paylaşılması sorununu ortaya atıyorlardı. Sömürge sahibi olmak isteyen Almanya, karşısında sürekli İngiltere ve Fransa'yı buluyordu. Ayrıca, bir türlü çözümlenmeyen Alsace-Lorraine sorunu, fransız-alman ilişkilerini gittikçe gerginleştiriyordu.(1)

Petrol sorunu: Ülkesinde petrol çıktığı için Amerika, üretimini daha ucuza mal ediyor, hem üretimini, hem pazarlarının sayısını artırıyordu. Amerika ile yarışabilmek için İngiltere'nin Ortadoğu petrollerini ele geçirmesi, bunun için de Osmanlı İmparatorluğu'nun yıkılması gerekiyordu. Almanların koltuğuna giren Abdülhamit ingiliz-amerikan petrolcülerine, petrolün ne işe yaradığını bilmediği halde, salt işkillendiği için, Ortadoğu'dan tek karış toprak satmadı, ayrıca, bir fermanla, petrol bölgelerindeki özel kişilerin mülklerini de "miri arazi", yani hazine arazisi sınırlarına aldı. İngilizler için tek çıkar yol Abdülhamit'in devrilmesiydi. Kendilerini para ve danışmanlarla donanmış bulan Jön Türkler, bir hükümet darbesiyle Abdülhamit'i tahttan indirdiler. Bu darbe, Gülbenkyan ve Entelijans Servisce imzalanmıştı".(2)

Abdülhamit'in düşüşüyle Türkiye'de Almanlar da gözden düştü. Bu durum İngiltere ile Almanya arasındaki gerilimi daha da artırdı.

Balkanlar: Balkanları ele geçirmek için Avusturya-Macaristan İmparatorluğu ile Rusya arasında sürekli bir yarış, ayrıca, Güneydeki slavlar konusunda Sırbistan'la sürekli sürtüşme vardı.

Silahlanma giderleri: Bu anlaşmazlıklar nedeniyle ülkeler

(1) Geniş bilgi için bakınız: Kapitalist Toplum, Zubritski, Mitropolski, Kerov.

(2) Geniş bilgi için bakınız: Türkiye'ye Yabancı Petrol Tröstleri Nasıl Girdi, Erdoğan Alkan, s.: 19-20.

boyuna silahlanıyor, ulusal gelirlerinin önemli bir bölümünü silahlanmaya harcıyordu. Öyle ki, silahlanma giderleri artık çekilmez bir hal almıştı. Halkların yaşam düzeyleri boyuna düşüyordu.

Birinci Dünya Savaşı: Böylece savaş çıktı, ardında yıkımlar bıraktı. Yenenleri de yenilenleri de yıprattı, bezginlik, yılgı, korku, yoksulluk ve yoksunluklar ve acılar doğurdu. Yakınlarını kaybedenler, ölümle burun buruna gelenler yaşama karşı güvenlerini yitirdiler, yaşam bir hiçtir, *insan bir hiçtir* duygusuna kapıldılar.

Burjuva tanrıtanımazlığı: Fransa'da yirminci yüzyıl başları, Kilise ile laik burjuvalar, burjuva cumhuriyetçiler arasındaki savaşıma tanık oldu. Din gücünü hayli yitirdi. Maddeciliği de benimsemeyen kentsoylu tanrıtanımazlar, Tanrıdan kalan boşluğu dolduramayınca bu kez yaşamın saçmalığı'nı ileri sürdüler.

Sovyet Devrimi: Rusya'da gerçekleştirilen devrim Avrupa'daki ekonomik, toplumsal, hukuksal ve dinsel tüm kuruluşları ve inanışları sarstı. Tüm burjuva değer yargıları sınava çekildi.

Böylece Avrupa iki büyük olaya tanık oldu: Birinci Dünya Savaşı ve Sovyet Devrimi.

Ve bu iki büyük olaya koşut olarak da sanatta başlıca iki eğilim ortaya çıktı: Çağın bunalımından, eşitsizliklerinden, dengesizliklerinden örgütlü ürün ve davranışlarla kurtulmak isteyenlerin yöneldiği, yazında toplumcu sanat, devrimci sanat, güdümlü sanat adlarıyla geçen örgütlü sanat ve bunalımlardan kendini, kendi *ben*'ini, bilinçaltını araştırarak kurtulmak isteyenlerin yöneldiği bireyci sanat.

Şimdi de bu akımın nasıl doğduğunu Dadacılığın kurucusu Tristan Tzara'dan izleyelim.

Tristan Tzara, Mayıs 1950'de, Ribemond-Dessaignes'in kendisiyle yaptığı bir radyo konuşmasında "Dadacılık"ın doğuşu üstüne şunları söyler: "DADA'nın nasıl doğduğunu anlamak için, bir yandan, Birinci Dünya Savaşı sırasında, bir

grup gencin, adına İsviçre denilen o hapishanedeki ruh halini, öte yandan o devirdeki sanat ve edebiyatın entellektüel düzeyini bilmek gerekir. 1916-1917 yıllarında savaş sanki hiç bitmeyecek gibiydi, sonu gelmiyordu bir türlü. Öyle ki uzaktan uzağa, benim ve arkadaşlarımın, bizlerin gözünde daha bir büyüyordu. Tiksinti ve başkaldırı böyle başladı. Düşülküsel edilgenliğin (pacifisme utopique) tuzağına da kolay kolay düşmeksizin savaşa kesinlikle karşıydık. Savaşı ortadan kaldırmak için önce kökünün kazınması, onu yaratan nedenlerin ortadan kaldırılması gerektiğini biliyorduk. İçimizde sabırsız bir yaşamak arzusu vardı ve çağdaş denilen uygarlığın bütün kuruluşlarından, hatta temelinden, mantığından, dilinden nefret ediyorduk. Başkaldırı öyle biçimlere bürünmüştü ki acayiplik estetik değerleri bile çiyneyip geçiyordu. Unutmayalım, o zamanlar yazında insansal olan her şeyi gölgeleyen aşırı bir duyarlık vardı ve kötü zevk yüksekten atıp tutarak sanatın bütün alanlarında egemenliğini koyuyor, en bayağı ürünlerle burjuvazinin gücünü sergiliyordu..."

Tzara, *"Gerçeküstücülük ve savaş - sonrası"*nda ise şunları yazar:

"DADA aktörel bir gerekten, salt aktöreye ulaşmak isteğinden, tüm zihinsel yaratıların ortasındaki insanın, insansal tözün yoksullaşmış kavramlarına, ölü ilke ve değerlere ve haksız kazançlara karşı üstünlüğünü onaylayan derin duygudan doğdu. DADA bütün bir gençliğin ortak başkaldırısından, bireyin, tarihe, mantığa ya da toplumsal aktöreye aldırmadan doğasının derin isterleriyle kaynaşma özleminden, bu özlemden kaynaklanan başkaldırıdan doğdu. Neydi doğasının bu derin isterleri? Onur, Aktöre, Aile, Sanat, Din, Özgürlük, Kardeşlik, daha bunun gibi insansal özlemleri yanıtlayan nice kavramlar, kurumlar. Bunların hepsinden kala kala kemik yığını kalmıştı, çünkü bu kavramlar, bu kurum ve kuruluşların iliği somurulmuş, ilk anlam ve içerikleri yok olmuştu. Descartes: "Benden önce insanların var olduğunu

bilmek bile istemem" der. Bu sözü yayın organlarımızdan birinin başına koyduk. Dünyaya yeni bir gözle bakmak istediğimiz, bakış açımızı bile yeniden gözden geçirmek istediğimiz, bizden öncekilerin, büyüklerin dayattığı doğruyu ve diğer değer yargılarını sınavdan geçirmek istediğimiz anlamına geliyordu bu."

Şöyle bir durumla karşılaşıyoruz:

1) Sürüp giden Birinci Dünya Savaşı, sonuçlarıyla, özellikle savaş görmemiş genç kuşakta, bu arada genç sanatçılar kuşağında yılgınlık doğuruyor ve savaşa karşı çıkıyorlar.

2) Bu karşı çıkış, "savaş kötü, o halde biz savaşa katılmıyoruz" şeklinde edilgen (pacifisme utopique) değil. Etken.

3) Savaşı ortadan kaldırmak için önce kökünün kazınması, onu yaratan nedenlerin ortadan kaldırılması gerektiğini biliyorlar.

4) Savaşı yaratan yozlaşmış onur, yurt, aktöre, aile, sanat, din, özgürlük, kardeşlik gibi kurumlarıyla, yozlaşmış bir değer yargıları dizisiyle, hatta diliyle ve temelini oluşturan tüm kuruluşlarla burjuvazinin ta kendisidir.

5) O halde burjuvaziyi bütün bu kuruluşlarıyla söküp atmak, ilk anlamını yitirmiş onur, yurt, aktöre, aile, sanat, din, özgürlük, kardeşlik, değer yargıları, dil gibi kurum ve kuruluşlara salt aktöreye, erdeme uygun yeni bir anlam kazandırmak gerekir.

6) Tüm kurum ve kuruluşları yozlaşmış bir burjuvazinin elbette sanatı da yozdur. Yapmacık, aşırı bir duyarlılık insansal olan her şeyi, üstüne çöküp, gizliyor. Yukardan atıp tutan kötü bir zevk sanatın her alanında egemen.

Burjuvazinin bütün kurum ve kuruluşlarını, bu arada sanatını da yıkmak gerek.

Burjuvazi ve onun nice savaşlar çıkarıp, kargaşalar yaratan yoz kurumlarına ilk başkaldıran Tristan Tzara ve arkadaşları mıydı? Aynı tepkiyi çok öncelerden Baudelaire ve Rimbaud da göstermişti.

Ne diyordu Baudelaire?

"Acımasız aktöre yasalarının yeni örnekleri ve yeni kurbanları olarak, yaşadığımızı sandığımız şu yerde geberip gideceğiz (...) Din mi, ondan söz etmeyi ve kalıntılarını araştırmayı gereksiz buluyorum, zira Tanrıyı yadsıma zahmetine bile girişmek başlıbaşına rezillik.(...)

Bu servet çağında hâlâ varolabilirse, Tüze servet yapmayı bilmeyen yurttaşları toplumdan atacak. Karın, ey burjuva, bundan böyle karın, yasallığa dörtdörtlük bir alçaklığı da katarak, kasanın kül yutmaz ve sevdalı koruyucu meleği karın dörtdörtlük bir kapatma olacak (Füzeler, XXII)."

Soyunmuş Yüreğim'den:

"Yararlı bir insan olmak bana hep iğrenç geldi."

"Çağımın insanlarının anladığı anlamda bir inancım yok, çünkü tutkum yok.(XI)"

"Cinayet üstüne görkemli imparatorluklar, suç üstüne soylu dinler kurulabilir (XI)".

"Demokrasi üstüne kurulmuş monarşi de, cumhuriyet de saçma ve güçsüz (XXII)".

"Her tüccar kafadan sakattır. Ticaret doğaldır, yani alçakça (XXV)."

"Şu dünyada her şeyden suç fışkırıyor: gazeteden, duvardan ve insan yüzünden.(XXXI)" (1)

Ne diyordu Rimbaud?

"Sanayiciler, saylavlar, soylular, geberin
Canları cehenneme tarih, tüze ve erk'in"

"Cumhuryetler, krallar, ordular - yeter be!-
Sömürgeler, halklar, çanınıza ot tıkansın,
Avrupa, Asya, Amerika, yerin dibine batın"
(Dert mi bana yüreğim?)

---

(1) Özden Günceler, Kötülük Çiçekleri, Charles Baudelaire, Erdoğan Alkan, Alaz Yayıncılık.

"Silahlandım tüzeye karşı"
(Cehennemde Bir Mevsim)

"Bütün uğraşılardan iğreniyorum. Ustalar da işçiler de hepsi hödük, hepsi iğrenç.

Hiçbir şeyden, kendi bedenimden bile yararlanmadan, ve bir kara kurbağasından daha başıboş, önüme gelen yerde yaşadım.(...) Aşağılık bir soydum hep (...) Her şeyi kapladı aşağılık soy - halk denilen şeyi, usu, ulusu ve bilimi (...) Günüm doldu gidiyorum Avrupa'dan (...) Kime kiralasam kendimi? Hangi hayvana tapsam? Hangi mübareğe saldırsam? Hangi kalpleri kırsam? Hangi yalanı söyleyip dursam? - Hangi kanda yürüsem?

En çok şu yasalardan kendimi korumalıyım.(...) Hiçbir zaman bu halktan biri olmadım, hristiyan değildim hiç; cehennem azabında şarkı söyleyen soydanım; yasalardan anlamam; aktöre nedir bilmem (...) Sizler kafadan sakatlar, yırtıcılar, pintiler. Tecimen zencisin sen; yargıç, zencisin sen; general zencisin sen; imparator, yaşlı bit, zencisin sen (...) Sıtma ve kanser soluyor bu halk. (...) Ateş edin, ateş edin üstüme! Alçaklar! Kendimi öldürüyorum! Atların ayaklarına atıyorum kendimi! (Kötü Kan)"[1]

Savaşa ve savaşın tek kaynağı olarak gördükleri burjuvazinin tüm kurum ve kuruluşlarına baş kaldıran, içlerinde Tristan Tzara, Hans Arp, Richard Ruelsenbeck'in de bulunduğu on iki genç sanatçı yeni etkinliklerine isim arıyorlardı. Yıl 8 Şubat 1916. İsviçre'nin Zurich kentindeki Terrasse Biraevinde konuşup Larousse'un sayfalarını çeviriyorlar. Henüz uygun bir sözcük yok. Tristan Tzara elindeki kitap açacağını rastgele Larousse'a sokuyor, sayfayı okurken gözleri parlıyor birden. İşte ilginç bir sözcük: DADA. Hem de anlamsız, çocuk dilinden. Hani bizde çocuklar deynekten atlarını sürerlerken "deh! deh!" derler ya, bunun gibi bir şey. Öneriyor

(1) Ateş Hırsızı Arthur Rimbaud, Erdoğan Alkan, Broy Yayınları.

Tzara, "etkenliğimizin adını DADA koysak mı?" Öneri oy birliğiyle onaylanıyor.

Topluluk ilk gösterisini 30 Mart'ta Zurich'teki Voltaire Biraevi'nde düzenliyor. Afrika müziğinin eşliğinde Tzara, Huelsenbeck ve Janko doğaçtan söyledikleri dadacı şiirlerini okuyorlar. İlk yayınları ise 15 Mayıs'ta çıkıyor, adı *Voltaire Biraevi 1916*. Bu dergide dadacı Tzara, Hans Arp ve Richard Huelsenbeck'in yanı sıra, Apollinaire, Picasso, Cendrars, Modigliani, Marinetti ve Kandinski'nin de imzaları var.

Denilebilir ki Dadacılar'ın gerçek anlamda ilk yayınları Tzara'nın haziran ayında çıkan on altı sayfalık yapıtı *"Bay Antipyrine'in ilk göksel serüveni"*. Şair şunu söyler orada:

"Şiirin tüm görünümleriyle, hatta karşıt-şiir haliyle de canlı bir güç, düzyazının ise zorunlu değil de rastlantıya bağlı bir iletişim aracı olduğunu kanıtlamak söz konusuydu. Bu nedenle de kendimizi nitelendirmeye kalkmayıp dadacılar adını seçtik".

Bir yıl sonra, 1917'de Tzara dile ve şiir diline hayli karşıt, söz dizimi çok değişik, uydurulmuş sözcükleri de içeren dizeler yazmaya başlar. Öyle ileri gider ki yazın çevresi şiirlerine *şapkadan rastgele* çıkan sözcükler adını takar.

Topluluk, özellikle Tzara bir yandan *Voltaire Biraevi*'nde gösteriler düzenlerken öte yandan Paristeki sanatçılarla ve Apollinaire'le ilişkiler kurar. Picabia'ya göre *"Eğer zamansız ölmeseydi Apollinaire de mutlaka Dadacı olurdu."*

Tzara, Reverdy'nin *Kuzey-Güney* ve Pierre Albert Birot'nun *SIC* dergisiyle yazışmalar yapar ve Pariste ilk kez şiirleri *Kuzey-Güney*'de yayınlanır. Bu arada Zürich'te temmuzda *Dada I*, daha sonra *Voltaire Biraevi*, aralık'ta *Dada II* çıkar. Ve bir yıl sonra, 1918'in aralık ayında Tzara ünlü *1918 Dada Bildirisi*ni yayınlar ve şunları söyler orada:

"Acımak yok. Arınmış bir insanlık umudu ancak kırım ve kıyamdan sonar gerçekleşebilir...

Beynin ve toplumsal örgütün çekmecelerini kırıyorum; her yerde, aktöre kurallarını altüst edip, cennetin elini cehenneme, ce-

hennemin gözlerini cennete fırlatıyor ve evrensel bir sirkin doğurgan çarkını her bireyin gerçek düşlerine yeniden yerleştiriyorum...

Baktığımız her şey sahtelik dolu. Yemekten sonra ha pasta yemişsin, ha kiraz, varılacak sonuç da aynı şey benim için, önemli olduğunu sanmıyorum...

Sistemlere karşıyım, ilke olarak, kabul edilebilir tek sistem sistemsizliktir...

Bunun gibi..."

Barselona'dan gelen Picabia'nın, ardından Marcel Duchamp'ın katılımıyla Dada etkinliği daha bir genişler. Zürich'teki bir konferansta ilk kez Tzara *soyut sanat*'tan söz eder.

Tzara ve diğer bazı Dadacılar savaş son bulur umuduyla Rusya'daki sosyalist devrimi selamlar, ancak rus devrimcilerinin ülküsüne kayıtsız kalırlar. Alman Dadacı'ları ise tersine spartakist eylemine katılarak devrimden yana tavır koyarlar.

1919'da Aragon, Breton, Soupault, Eluard ve Ribemont-Dessaigne Tzara ile bağlantı kurarlar. Çıkardıkları *Edebiyat* dergisi yeni bir edebiyatın doğacığı umuduyla Dada etkenliğine büyük ilgi gösterir. Bazı kuşkuları olmasına rağmen *Edebiyat*'ın şair ve yazarları önce *Dada III*, daha sonra *Dada IV - V*'e katılırlar. 2 Nisan 1919'da Tristan Tzara, ünlü şiiri *Maison Flake* ile *Edebiyat*'da yer alır. Eluard *Hayvanlar ve İnsanlar*'da DADA'yı onaylar gibidir.

Edebiyat'ın şair ve yazarları 23 ocak'ta, Paris'te Törenler Sarayı'nda Dadacılığı tanıtmak için bir gösteri düzenlerler. Breton ve Tzara birer acayip şiir okurlar. Kürsüye yeniden çıkan Tzara rastgele gördüğü bir gazeteyi eline alır ve ilk yazıyı zil sesleri ve kahve değirmeninin gıcırtıları eşliğinde şiir diye okumaya başlar. Dinleyiciler kısa süren bir hayret ve şaşkınlıktan sonra şiddetle yuhlarlar. 5 şubat tarihinde Bağımsızlar Salonu'nda yeni bir gösteri düzenlenir ve Charlie Chaplin'in de Dadacılar'a katılıp gösteride hazır bulunacağı duyurulur. Bu duyuru büyük ilgi çeker, hayli dinleyici gelir. Dadacılar yalancı fişekler ve tıkırtılar eşliğinde bir şeyler

okur, bir şeyler söylerler. Sonra aniden salonun bütün ışıkları söner ve mikrofondan gelen bir ses duyulur: "Yaptıklarımızdan hiçbir şey anlamıyorsunuz değil mi sevgili dostlar? Zaten biz de henüz pek az şey anlayabiliyoruz!"

Ses susunca salonu bu kez dinleyicilerin yuhları, protestolar doldurur.

Protesto ve skandallara rağmen konferans ve gösteriler iki yıl sürer Pariste. Bu arada bildiri, kitap, dergi ve broşür gibi Dadacı yayınlar vitrinleri doldurur. Aragon *Edebiyat*'ta çıkan *Sistem DO* yazısında etkinliği destekler:

"Sistem DO özgürlük sağlıyor size: her şeyi kırıp dökün dost yüzler. Kızdığınız her şeyin efendisi sizlersiniz. Yasalar yaptılar, aktöre koydular, estetik kuralları sürdüler önünüze, ve bunlar pek ince şeylerdir dediler. Nerede ince şey varsa kırıp dökün. Gücünüzü gösterin bir kez. Bir an gelecek bir şey size direnecek. Kıramadığınız şey sizi kırıp efendiniz olacak".

1921'de Eluard *Atasözü*'nü (Proverbe) kurar, Picabia *391*'i yayınlar. 1921 şubatında *DADA Dergisi* DADA sözcüğünü açıklayabilene 50 frank ödül vereceğini yazar ve DADA'nın benimsediği *SAF APTALLIK*'ı benimsemeyen herkese başkaldırır.

Hareket içinde çözülmeler başlar. Picabia Dadacılığı boş bir etkenlik görüp Tzara'ya sataşır. Ardından Breton kopar, sanatçı kişiliğini bulan şair, Bilim Adamları Derneği salonunda Maurice Barrès'ye karşı suçlama ve yargılama oturumu düzenlemeye kalkan Tzara'yı eleştirir.

1922 başlarında Breton'un öncülüğünde Çağdaş Zihniyeti savunma ilkelerini belirleme Kongresi düzenlenir. Sanat alanında yenilikçi hareketlerin temsilcileri Kongrede yer alacak. Tristan Tzara çağrıyı şöyle yanıtlar:

"... İnanın ki dostlar, ne size ne de Komitenin diğer üyelerine karşı kişisel bir tutum söz konusu değil. Bütün eğilimlere yer verme arzunuzu takdirle karşılıyorum, bu arada bana gösterdiğiniz ilgiye de teşekkürler.

Ancak, düşüncem odur ki, eğilimlerin, türlerin karışımından doğan günümüz çöküntüsü gericilikten daha da tehlikelidir".

Kongrenin Hazırlık Komitesi Breton'un öncülüğünde şu bildiriyi yayınlar:

"Komitemiz, Zürih'den gelme "bir hareket"in öncüsü olarak tanınan kişinin tutum ve davranışlarına karşı halkoyunu uyanık olmaya çağırır, reklam hırsına kapılmış iki yüzlü bir adamın çıkar hesaplarına izin vermeyeceğimizi açıklarız".

Tzara ertesi gün şu yanıtı verir:

"Kongre komitesinin bayağı saldırılarına cevap vermenin bile gereksiz olduğuna inanıyorum. Çağdaş sanatın yedi temsilcisi acaba bir tek kişiye saldırı düzenlemek için mi toplantıya çağrıldı? Bu sorunun cevabını da başkalarına bırakıyorum".

17 şubat'da Paul Eluard, Georges Ribemont-Dessaignes, Erik Satie, Tristan Tzara yenilikçi sanatçıları, protesto toplantısına çağırırlar:

"Büyük kongrenin çağdaş sanatı sınırlandırmak ve basit reklamlar yapmak için düzenlediği bürokratik ve gülünç hazırlıklar meyvesini şimdiden vermeye başlayıp düzenleyicilerin gerçek zihniyetini, yaşayan ve canlı olanı yok etmek, her alanda tepki göstermek arzusunu sergileyen karışıklıklarla sonuçlanıyor. Zürich'ten gelen şu ya da bu kimseye cephe alınıyor.

Her tür kişisel sorunun dışında, bizler, birilerinin babalık taslayıp özgürlüğümüzü savunmaya kalkması olayına son vermek gerektiği kanısındayız".

Toplantı 17 şubat sabahı olur. Breton, "Zürich'ten gelme" ve "reklam hırsına kapılmış iki yüzlü kişi" sözünü Tzara için kullandığını, amacının hakaret değil, Tzara'nın kongreye zarar vermesini önlemek olduğunu söyler. İçlerinde Eluard ve Cocteau'nun da bulunduğu kırk beş kişi, bir kararla konferans yetkisini Paris Komitesinden aldıklarını açıklarlar. Konferans böylece ilk toplantısından sonra dağılır. Daha

sonra Eluard, Ribemont-Dessaignes ve Tristan Tzara *"Le Coeur à Barbe"* adlı bir yayın organı çıkarıp amaçlarını duyururlar:

"Bu dergide ne edebiyat ne de şiir bulunacak. Biliyoruz ki kopma kaygısızca yaşadığımız şu dönem gibi küçük bir dönemin ruh halini bazan çok iyi açıklayan bir durumdur".

Mart ayında Breton, Soupault ile birlikte yeni bir Edebiyat dergisi çıkarmaya başlar ve derginin yayını 1924 haziran'ına dek sürer. Birinci sayısında Breton Freud ile yapılan bir konuşmayı, Tzara ise *Kont Lautréamont üstüne bir not yada çığlık* yazısını yayınlar. Ancak dergide Tzara'nın adına bir daha rastlanmaz. Breton Tzara'yı gözden düşürmek, silip atmak içni elinden geleni yapar. İlk bildirisi 1924'de yayınlanan *Gerçeküstücülük*'ü kurarak *DADA Etkenliği*'nin defterini dürer. İsviçre'de başlayan *Dada*'dan yalnızca Tristan Tzara'nın adı kalır.

Neydi DADA, bu kısa ömürlü şiir eyleminin amacı neydi?

a. Sanatta katıksız ve tam bir başkaldırı,

b. Şiirin içerik ve biçim olarak şiddetin denetimsiz baskı ve buyruğu altına girmesi,

c. Düşüncenin ve dilin kaynaklarına saldırı,

d. Anarşist bir şiddet aracılığıyla, hammadde ve biçim yönünden şiirin *bozulmamış ilk doğal hali*'ni bulmak.

e. Mevcut şiir dilinin ve şiir zihniyetinin değiştirilmesi.

Dadacılar ve Tzara'nın söyledikleri aslında hiç de yeni değildi. Okurlar bu kitaptaki Rimbaud'yla ilgili bölümlere bir daha göz atarlarsa aynı şeyleri elli yıl önce Rimbaud'nun da söylediğini anımsarlar. Dadacıların başkaldırısını Rimbaud'nun çağdaşı, şiir dünyasının çok erken yitirdiği Lautréameant (Isodore Ducas) da da bulabiliriz.

DADA şairleri uygulamada da başarılı olamadılar. Okur, onların ürünlerine şapkadan çıkma sözcükler, yani tombala dizeleri adını takıp, şiirleriyle alay etti.

Avrupadaki kısa ömürlü Dadacılık'ı bizim yazınımızda ise Garipçiler denilen Orhan Veli ve arkadaşları hortlattı.

GERÇEKÜSTÜCÜLÜK

Sembolizmin yeşerdiği 1870-1914 yılları arasında Avrupa sürekli bir barışı yaşadı. 1914'ten sonra ise sürekli değişimlere, devinim ve dengesizliklere tanık oldu. Bu değişimler, bunalımlı bir yüzyıl ve bunalımlı bir kuşak yarattı. İşte gerçeküstücülük bu bunalım'ın, angoisse'ın ürünü. Akım geniş ölçüde Freud düşüncesinden kaynaklandığına göre bunalım'ın ne olduğunu, yine Freud açısından araştıralım.

Avusturyalı ruhbilimci, *L'angoisse et la vie instinctuelle* [1] makalesinde bunalım ve türlerini tanımlar: Bunalım duygusal bir durum olduğuna göre, geçmişteki ve tehlikeli bir durumun yeniden üretilmesidir.(..) İki tür bunalım vardır: I. Gerçek bunalım: bir dış tehlikeden, yani, herhangi olmuş ya da olası bir durumdan doğar. II. Nevrotik bunalım: üç ayrı biçimde belirir. a) Genel sıkıntı: Buna "bekleyiş halindeki bunalım" da denir. Ortaya çıkmak için her olanaktan yararlanır. Tipik nevroz sıkıntısıdır. b) Belli simgelere bağlı bunalımlar: fobiler. Bunlarda da dış tehlike söz konusudur ama bu tehlike abartılmıştır. Kökeni çocukluğa uzanır. c) Nevroz bunalımı: süreklidir. Bir dış tehlikeden kaynaklanmaz. Bu sıkıntıyı duyan kimse bir iç tehlikeden, nedenini çözümleyemediği bir tehlikeden korkar.

İşte gerçeküstücü ozanları bu tür iki angoisse, dış tehlikeden korku ve daha çok iç dünyalarındaki savaşım, yani nevroz bunalımı etkiledi.

Peki dış tehlikelerden korku nereden kaynaklanıyor? Bu soruyu yanıtlamak için gerçeküstücülüğün ortaya çıktığı ve sürdüğü dönemin, Birinci ve İkinci Dünya Savaşları arası ve sonrasının özelliklerine bir göz atalım:

Kapitalist ülkeler içinde ve arasında hızlı bir üretim, pazar, hammadde ve silahlanma yarışı var. Bu yarış iki büyük dünya savaşının çıkmasına neden oldu.

Savaşlar geride yıkımlar, acılar, toplumsal ve ekonomik

(1) Nouvelles Conferences sur la psycanalyse, Freud, s.: 105-146.

çöküntüler bıraktı. Kişi yokluk ve güvensizlikle yüz yüze kaldı.

Savaş sonu ülkelerde rejimler değişti. Birinci Dünya Savaşından sonra Rusya sosyalist, Almanya nasyonal sosyalist, İtalya faşist, İspanya frankist bir rejimle yönetildi. Diktatör ve despot yönetimleri seçen Almanya, İtalya ve İspanya'da insan özgürlükleri kısıtlandı. Kitaplar yakıldı. Özgür düşünce, aydınları öldürerek, baskı altına alarak, sindirerek yok edilmek istendi. İkinci Dünya Savaşında Hitler ve faşist yandaşları işgal ettikleri ülkelere ölüm, zulüm ve yıkım taşıdılar, kitle halinde kıyımlar yaptılar. Öte yandan, savaş, beraberinde diğer rejim değişiklikleri de getirdi. Doğu Avrupa ülkeleri sosyalizmi seçtiler. Rejimi değişmeyen ülkelerde de siyasal denge bozuldu. Örneğin, gerçeküstücülüğün doğduğu Fransa, 1940'tan sonra üç ayrı cumhuriyet yaşadı.

Atom, Demokles'in kılıcı gibi insanlığı tehdit etmeye başladı.

Uygarlığın yerini barbarlık aldı.

Sanayileşme sonucu köylerden kentlere, kentlerden büyük kentlere, ülkelerden ülkelere göç hızlandı.

Kapitalizmin her on yılda bir yinelenen kronik krizleri yüzünden yüzbinlerce işçi işsiz kaldı, geleceğe güvenle bakamaz oldu, mutlu azınlık ulusal geliri har vurup harman savururken, büyük çoğunluğun satın alma gücü ve yaşam düzeyi düştü. Kısacası Batı Avrupa'da yirminci yüzyıl sürekli bir devinim, dengesizlik ve değişimler yüzyılı oldu.

Bu dış etkenlerin yanı sıra, gerçeküstücü ozanları, bir de, ve en çok, kendi iç dünyalarındaki, çocukluklarından kaynaklanan nevroz bunalımı etkiledi. Nasıl kurtulacaklardı bu bunalımdan?

Bilinçaltlarını boşaltarak, yani acı gerçekle mutlu çocukluk günlerine uzanan tatlı düşü kaynaştırarak. Gerçeküstücülüğün kurucusu Breton, 1924 tarihli ilk bildirisinin başlarında şunları söyler: "Bu iki halin, birbiriyle çelişik gibi görünen düş ve gerçeğin gelecekte, salt gerçek, deyim yerindeyse gerçeküstü tek bir hale dönüşeceğine inanıyorum".

"Düş" ve "Gerçek". Önce gerçeği araştıralım. Gerçek Freud'a göre yaşamda, André Breton'a göre ise hem yaşamda, hem de edebiyatta tatsızdır. Sürrealizmin kurucusu Bildirisi'ne şöyle başlar:

"Yaşama ne kadar inanırsak inanalım, sonunda gerçek yaşam kendini ortaya kor ve inancımız da kaybolur. Yaşamdan payına düşen şöyle böyle, sıradan bir ömürdür. Düş kırıklığı içinde insan avuntuyu mutlu çocukluk günlerinde arar. Böylece birçok yaşamı birlikte sürdürme olanağını bulur. Bu hayal içinde tüm güçlükler ortadan kalkar. Öyle ya, çocuklar her sabah kaygıdan, tasadan uzak evlerinden çıkarlar. Her şey hazırdır. En çetin maddi koşullar bile onlara sorun değildir. Bu mutluluk uzun sürmez.Büyürler ve yaşamın buyruklarıyla, katı gerçekleriyle yüz yüze gelirler. Tüm davranışları eski serbestisini yitirip sınırlanır, düşünceleri özgürce kanatlanamaz. Artık yitirmiştir esenliğini. Esenliğini yitirse de düş gücü hep canlı kalır. Yaşam nice şeyi elimizden alsa da düş dediğimiz, insanlığın eski fanatizmine, *o büyük zihinsel özgürlüğe* dokunamaz. Bilinçaltının, düş dünyasının armağanı olan bu özgürlükten asla vaz geçmeyiz. Bir ölçüde imgelemlerinin, düş güçlerinin kurbanı olan delileri alalım ele. Alışılmamış, toplumsal kurallara ters düşen davranışlarını onaylamıyor, onları iyileştirmeye çalışıyoruz. Ancak işte bu davranışlardır onların özgürlüğünü saptayan. O davranışlardan vaz geçselerdi özgürlükleri de söz konusu olamazdı. Nitekim biz onları ne kadar eleştirsek, düzeltmeye çalışsak da kural dışı görünen davranışlarından, eylemlerinden vaz geçmiyorlar, çünkü avuntu ve rahatlığı imgelemlerinin, hayallerinin ürünü olan bu davranışlarda buluyorlar, hezeyanlarının (délire) tadını çıkarıyorlar. Hayal ve sanrıların gözardı edilemeyecek kıvanç kaynakları olduğunu unutmayalım. Delileri böylesine mutlu eden, vaz geçemedikleri kıvancın gizi nedir, neredедir, bütün bir ömrümü yalnız bunu öğrenmek için geçirmeye razıyım. Bu öylesine dürüst insanların kendim kadar masum olduklarına inanıyorum.

Şimdi şu gerçekçi tavrı alalım ele. Hemen belirtelim ki gerçekçi tavırla maddeci (materyalist) tavır birbirinden ayrı şeylerdir. Maddeci tavır şiire daha yatkındır ve tinselliğin bazı gülünç eğilimlerine karşı mutlu bir tepki göstererek kişiye devce bir onur sağlar. Kısacası düşüncenin yükselmesi ve gelişmesine ters düşen bir tavır değildir. Ama, maddeci tavırın tersine gerçekçi tavır, Saint Thomas'dan Anatole France'a kadar, pozitivizm'den esinlenerek her tür entellektüel ve erdemsel gelişmelere düşman oldu. Çünkü mayası alçak gönüllülük, kin ve yetinmeyle yoğrulmuş. Günümüzün gülünç kitapları, onur kırıcı yapıtlar, gazetelerde çıkan yazılarla da sürekli güçleniyor ve halk oyunu en bayağı zevklerle okşamaya çalışarak bilimin ve sanatın gelişmesine engel oluyor. Yazılan romanlar söz ve bilgi yığını. Birkaç sayfa okuduktan sonra kitabı kapamaktan başka çare kalmaz. Sıradan kişilerin serüvenleri anlatılır, gereksiz betimlemeler yapılır. Bir fotoğraf ya da resim kataloğunun sayfalarını çeviriyorsunuz sanki. Yazar kendi posta kartlarındaki manzaraları fırsat eline geçince kafanıza sokmaya çalışır. Beni çok ilgilendiriyormuş, ya da hiç görmemişim gibi genel yerleri anlatır durur. Psikolojiye değgin sorunları alaya almaktan hiç de hoşlanmam ama bir de yarattıkları karakteri görelim. Yazarın bir kahramanı vardır, ona dünyayı dolaştırır. Etki ve tepkileri önceden belirlenmiş bu kahraman ne olursa olsun asla başarısızlığa uğramaz. Yaşamın dalgaları onu fırlatır, yuvarlar, batırır, ama bu *biçimlenmiş* adamın gemisi hep yüzer. Basit bir satranç oyunu gibidir. Böyle bir kahraman benim için, yani okur için sıradan bir rakiptir. Ne yapıyorlar, kazanmak da, kaybetmek de söz konusu olmadığı halde şu ya da bu hamleyi uzun uzun anlatıp tartışıyorlar. Eğer oyunun kendisi zahmete değmezse bütün bir söz ebeliğine girmemek daha uygun değil mi? Salkımdaki üzüm tanelerinin hiçbiri birbirine benzemiyorsa, bu tanelerden birini yemem için mutlaka onun bir başka taneye ya da diğer üzüm tanelerine göre betimlenmesi mi gerekiyor? Bilinmeye-

ni bilinenden kalkarak tanıtmaya çalışmak, bu çekilmez manyaklık zihinleri oyalamaktan başka işe yaramaz.

Gerçekçi tavır koyanların yaptıklarında mantık hep ağır basar, bu mantık da ikincil dereceden çıkar sorunlarının çözümünde kullanılır. Salt rasyonalizm yalnızca deneyimimizden doğan olayların gözlemine elveriyor. Bunun tersine, mantıksal sonuçlar sunulmuyor. Oysa deneyimin de sınırları var, bu nedenle de, içinden çıkarılması gittikçe zorlaşan bir kafeste dönüp dönüp duruyor. Aslında akılcılığın (rationalisme) ürünü bu deneyim de, sağduyunun koruması altında, çıkara yönelmiş. Uygarlık ve gelişim adına, haklı haksız, boşinan, düşlem (chimère) olmakla suçlanan her şey zihinlerden sürgün edilmiş, günlük çıkara, günlük kullanıma uygun olmayan her tür gerçeğin araştırılması yasaklanmış. Çok şükür ki zihin dünyasının bir kısmı, bence en önemli kısmı yeniden ışığa kavuştu. Bunu Freud'un buluşlarına borçluyuz. Bu buluşlar sayesinde halkoyu artık insan zihnine değgin araştırmaların önemini kavradı. Bundan böyle araştırmalar kaba gerçeklerle uğraşmayı bırakıp daha uzak alanlara el atabilecekler. Belki de düş gücü, imgelem haklarına kavuşmak üzere artık.

Pek yerinde olarak Freud çalışmalarını rüyaya yöneltti. Ruhsal eylemin bu en önemli kısmı çok az dikkati çekiyordu. Uykuda geçirdiğimiz anlar, yani rüya anlarının toplamı gerçek anların, yani uyanık geçirdiğimiz anların toplamından hiç de daha az değil. Uyanıkken karşılaştığımız olaylarla uykudaki olaylar arasındaki önemli fark beni hep şaşırtmıştır. Şöyle ki insan uyandığında belleğinin oyuncağı olur ve bellek, uyanık haldeyken rüyadaki olayları belli belirsiz bir şekilde dile getirmekten, rüyayı bir sonuca bağlamamaktan hoşlanır. Bu ilginç durum bana şu düşünceleri çağrıştırır gibi:

1) Düş, devam eder, devam eden bir olgudur ve bir örgütlenme, düzenlenme izi taşır. Ancak bellek kesintiler yapar, bağlantıları atlar ve bize *rüyadan* ziyade bir rüyalar

dizisi sunar. Aynı şekilde karşılaştığımız günlük gerçeklerden bizde farklı bir izlenim kalır. Farklı izlenimler arasında bağlantı kurup kurmamak da bir istenç sorunudur. Rüyanın olayları da böyle birbirini izler. Dün geceki rüyam belki de geçen geceki rüyamı izledi, yarın geceki rüyam da belki dün geceki rüyamın devamı olacak. Çoğu zaman gerçek yaşamda olanaksız şey rüyada *çok mümkün* hale gelir.

2) Uyanıklık hali uyku haliyle, rüya haliyle iç içe geçmiş bir olgu gibidir. Nasıl konuşurken dil, yazarken kalem sürçerse, uyanık haldeyken bellek rüyanın elemanlarının yönünü değiştirir. Zihin normal çalışması sırasında da geçirdiği derin gecenin telkinleri altındadır. Ne kadar iyi şartlandırılmış olursa olsun dengesi görecedir. Kendini biraz biraz açıklama cesaretini gösterir, şu düşünce ya da şu kadın *onu etkilemiş* demek. Ama nasıl bir etki uyandırmış ve niçin etkilemiş, işte onu söyleyemez, ancak kendi öznelliğini gerçek değeriyle ortaya koyar, daha ileriye geçemez. Söz konusu düşünce ya da kadın *kafasını kurcalayıp* onu pek de ciddi ve ağırbaşlı sayılmayan şeylere itiyor. İşte bu nedenle bellek rüyanın bazı bölümlerine sansür uyguluyor.

3) Rüya olasılığı ortadan kaldırarak insan zihnine doyum sağlar. Öldürüyor çabucak sıvışıyorsun, dilediğin gibi seviyorsun. Ölsen bile ölüler arasında uyanıp yaşama devam edeceğini biliyorsun.

4) Bilincin, bireyin doyuma ulaştığı rüya haliyle uyanık halin, yani gerçeğin, birbirlerine ne kadar zıt görünseler de bir gün salt gerçek ya da gerçeküstü bir halde kaynaşacağına inanıyorum.

Biraz da uyanık rüya dediğimiz hayallerden kaynaklanan *olağanüstü* üzerinde duralım. Kimi insanlar haksız olarak *olağanüstü'den nefret ederler.* Bizce olağanüstü her zaman güzeldir, olağanüstünün her türü güzeldir, hatta güzel olan şey yalnızca olağanüstü'dür. Edebiyat alanında, özellikle roman ve öykü gibi yazın'ın alt türlerinde verimli ürünler ancak olağanüstü'den yararlanarak üretilebilir. Lewis'in *Keşiş* adlı

yapıtını bunun güzel bir örneği olarak gösterebiliriz. Kuzey ve doğu edebiyatları ve bütün ülkelerin dinsel edebiyatı olağanüstü'den hayli alıntılar yaptılar. Ancak bu edebiyatların çoğu, çocuklara yöneldikleri için çocukça şeyler yazdılar. Bu nedenle yapıtlar hem olağanüstünden hem de zihinsel erdenlikten yoksunlar. Ne kadar çekici olurlarsa olsunlar, okur, peri masallarıyla besleniyormuş gibi küçültücü bir duyguya kapılıyor. Ayrıca yazılan yapıtlar okurun yaşına denk düşmüyor. Olağanüstünün dokusu biraz incelik ister."

André Breton'a göre, yazında, ve bu arada şiirde olağanüstüye, bilinmeyene ancak; rüya ve gündüz rüyası olan hayal gerçekle kaynaştığı, böylece salt gerçek, gerçeküstü bir hal doğduğu zaman varılabilir.

Demek ki düş'le yapıt arasında kaçınılmaz bir bağlantı var.

Şimdi, burada, Freud'ün ünlü yazısını aktaralım:

"YAZINSAL YARATICI VE YARATICI İMGELEM[1]

Sigmund FREUD

Arioste'a nükteyle soran kardinal gibi (a), biz yazar olmayanlar, yazınsal yaratıcının, bu seçkin kişinin hammaddesini nereden aldığını, bu hammaddeyle bizi nasıl öylesine duygulandırabildiğini, bizde nasıl, bizi bile şaşırtacak derecede, heyecanlar uyandırdığını bilmek istemişizdir hep. Hele de yaratıcıyla karşılaşıp bunu kendisine sorduğumuz zaman

---

(1) Freud "yaratıcı imgelem" anlamında fantezi sözcüğünü kullanıyor. (E.A.)

(a) Kardinal Hippolyte d'Este şair Arioste'un ilk koruyucusuydu. Arioste *Orlando furioso* adlı kitabını onun adına sundu. Kardinalin teşekkürü ise şu nükteli soru oldu: "Bu kadar eşeklikleri nerede buldunuz bay Ludovico?"

bize bir yanıt veremediğini gördüğümüzde bu konudaki merak ve ilgimiz bir kat daha artar. Ayrıca, hammaddeyi seçecek kadar yetkin bir zekaya sahip olsak, şiir sanatının özünü bilsek de bir işe yaramaz, sanatçı olamayız.

Bizde, ya da bizim gibilerde yazınsal yaratıya benzer bir etkenlik bulabilseydik! İşte bu hususu araştırarak yazınsal yaratıcılığa ilk ışığı tutmaya çalışacağız. Yazarların bizzat kendileri bile (*Dichter*) diğer insanlarla aralarında fazla bir ayrım bulunmadığını belirtmekten hoşlanır, en son insan ölmedikçe en son şair yok olmaz derler. Çıkış noktamızda haklı olduğumuzu bu söz bile kanıtlamaya yeter.

Evet, yazınsal etkenliğin ilk izlerini çocukta arayamaz mıyız? Çocuğun en çok sevdiği, zamanını en çok verdiği şey oyundur. O halde, kendine özgü bir dünya yarattığına göre, daha keskin bir deyimle, içinde yaşadığı dünyanın eşyalarını kendine en uygun şekilde yeni bir düzene soktuğuna göre her çocuk şair gibi davranıyor desek yanlış mı olur. Asıl bu dünyayı ciddiye almıyor dersek çocuğa haksızlık etmiş oluruz. Oyununu çok ciddiye alıyor ve tüm duyarlığını koyuyor ona. Oyunun zıttı, yani oyun olmayan şey ciddi olan şey mi? Hayır, oyunun zıttı gerçek'tir. Oyuna tüm duyarlığıyla sarılmasına rağmen, çocuk, oyunlar dünyasıyla gerçek arasındaki ayrımı çok iyi bilir, bu nedenle de, hayal ettiği şeyler ve durumlarla gerçek dünyanın somut ve gözle görülür şeyleri arasında bağlantı olmasına özen gösterir. Çocuğun oyunu ile "yaratıcı imgelem" arasındaki tek ayrım da işte bu bağlantıdır.

Demek ki yazınsal yaratıcı da oynayan çocuğun yaptığı şeyi yapar. Gerçekle bir tutmadığı halde çok ciddiye aldığı, yani tüm duyarlığını koyduğu, düşgücü ürünü bir dünya yaratır. Konuşulan dil, özellikle almancadaki *Spiele* (oyunlar) sözcüğü çocuk oyunu ile şiirsel yaratma arasındaki yakınlığı, benzerliği çok iyi belirlemiş. Yazınsal türlerin isimleri gerçek dünyanın gözle görülür, elle tutulur nesneleriyle bağlantı halindedir. Örneğin güldürü'nün adı *Lutspiel*, trajedinin adı

Trauerspiel, tiyatro oyununu oynayan aktörün adı *Schauspieler* (a). Ama yazınsal yaratı dünyasının gerçekdışılığı sanat tekniği yönünden çok önemli sonuçlar doğurur, zira gerçek olduğu zaman zevk uyandırmayacak çok şey yaratıcı imgelemin ürünü olan oyunda zevk uyandırır ve özünde üzücü olan nice heyecanlı şeyler dinleyici ve izleyici için zevk kaynağı haline gelirler.

Gerçekle oyun arasındaki zıtlığı gösteren bir diğer bağlantıyı vurgulamak için burada biraz duralım. Çocuk büyüyüp oyun oynamayı bıraktığı zaman ve yıllarca, ciddi şeylerle yüz yüze gelip yaşamın gerçeklerini kavramak için ruhsal bir çaba gösterdiği zaman, günün birinde oyunla gerçek arasındaki zıtlığı yeniden ortadan kaldıran ruhsal bir duruma düşebilir. Yetişkin, bir zamanlar nasıl ciddi ciddi kendini oyuna kaptırdığını anımsar ve şimdi sözde ciddi sayılan uğraşılarını o çocukluk oyunlarına benzeterek yaşamın ağır baskısından kurtulup mizahın yüce kıvancını edinir.(b)

Demek ki, büyüyüp çocukluktan çıkan yetişkin oyun oynamayı bırakır, bir zamanlar oyundan aldığı zevklerden görünüşte vaz geçer. Ama, insanın ruhsal yaşamını, insan ruhunu tanıyan herkes bilir ki bir kez tadılmış bir zevki terketmekten daha güç hiçbir şey yoktur. Gerçekte hiçbir şeyden vazgeçemeyiz, yaptığımız şey sadece onun yerine başka bir şey koymaktır. Vazgeçilmiş gibi gözüken şey ger-

---

(a) Freud burada, fransızcada karşılığı olmayan almanca bir kaynaktan yararlanıyor. Lutspiel, Trauerspiel, Schauspielen sözcüklerinin hepsi Spiel'in bileşikleridir. Örneğin güldürü'nün karşılığı olan Lutspiel sözcüğü "oyun" anlamına gelen "spiel" ile eğlence anlamına gelen "Luts"un birleşmesiyle oluşur. Trajedi anlamına gelen Trauerspiel sözcüğünde Trauer yas demekir. Trauerspiel ise yas oyunu anlamına geliyor. Aktör sözcüğünün karşılığı olan Schauspieler ise "görmek", "bakmak" köküyle oyun sözcüğünün birleşmesinden doğar. Fransızcada rol oynamak, piyes oynamak, komedi yapmak diyoruz. İngilizcede tiyatro oyununa a play, oyun denir.

(b) Freud bu düşüncesini "Nükte" adlı kitabında daha da geliştirir.

çekte kılık değiştirmiş bir oluşum ya da eşoluşum'dur. Yetişkinin de, büyüyüp oyun oynamayı bıraktığında terkettiği şey gerçek nesnelerde dayanak aramaktan başka şey değil. Yani artık *oyun oynamak* yerine *kendini artık imgelemine, fantezisine verir.* İspanyada şatolar kurar, uyanıkken görülen düş, hayal dediğimiz şeyi yaratır. Sanırım insanların çoğu yaşamlarının bazı dönemlerinde çeşitli hayaller kuruyorlar. Uzun süre gözden kaçmış, bu nedenle de önemi kavranamamış olan bir olgudur işte bu.

Yetişkinin hayalini, fantezisini çocuğun oyunu gibi kolayca gözlemleyemeyiz. Kuşkusuz çocuk da oyununu tek başına oynar, ya da diğer çocuklarla birlikte, oyun amaçlarına kapalı ruhsal bir sistem kurar, ne var ki, yetişkin için oynamasa da oyununu yetişkinden saklamaz. Yetişkin ise, tersine, kurduğu hayallerden, fantezilerden utanç duyar, onları başkalarından gizler, ve bu hayallerini, fantezilerini en kişisel özel yaşamı gibi tek başına işleyip geliştirir. Genellikle, kusurlarını bile açıklamaktan çekinmez ama hayallerine kimseyi ortak etmez. Bu nedenle de kendini bu tür fanteziler yaratan, bu tür hayaller kuran tek kişi sanır ve başkalarında da var olan buna benzer ve evrensel yaratımların nasıl oluşup yayıldığı üstüne kafa yormaz. Oynayanla hayal kuran arasındaki bu davranış ayrımının temelini, aslında birbirinin devamı olan iki etken oluşturur.

Çocuğun oyununa arzuları, özellikle de onun yetişmesine katkıda bulunan büyük ve yetişkin olmak arzusu yön verir. Çocuk hep "büyük olmak" oyununu oynar, oyunlarında büyüklerin yaşamından öğrendiğine öykünür. Böyle bir arzuyu saklaması için de hiçbir neden yoktur. Hayal kuran için durum böyle değildir, o bir yandan, artık ondan oyun oynamasının ya da düşler kurmasının beklenmediğini, gerçek bir dünyada yaşadığını, öte yandan, hayallerini oluşturan arzuların çoğunun saklanması gereken şeyler olduğunu bilir. Bu nedenle de, çocukça ya da yasak şeylermiş gibi kurduğu hayalden, fanteziden utanç duyar.

Soracaksınız bana, insanlar hayallerini gizemlere bürüyüp saklıyorsa, hayal üstüne onca bilgiyi bu kadar güzel nasıl edinebiliyoruz diyeceksiniz. Yanıtlayalım, bazı insanlar vardır ki, tanrı değilse bile -zorunluluk adını verdiğimiz- ciddi bir tanrıça, neden acı, neden kıvanç duyduklarını açıklamakla görevlendirmiştir onları.(a) Nevrozlulardan söz ediyorum, şifa umdukları ruh doktoruna, hayallerine varıncaya dek her şeyi söylemek zorundadırlar. En sağlam bilgilerimiz bu kaynaktan geliyor. Onları dinledikten sonra gördük ki aslında sağlıklı insanlarda da rastladığımız şeylerden ayrı bir şey anlatmıyorlar.

Hayalin, yaratıcı imgelemin niteliklerinden bazılarını tanımaya çalışalım. Mutlu insan hayal kurmaz, hayal kuran insanlar doyumsuz insanlardır diyenlere hak vermemek elde değil. Zira, hayallerin öncüleri doyuma ulaşmamış arzulardır, her hayal bir arzunun gerçekleşmesidir, doyuma ulaşmamış gerçeği onarır. Hayali, yaratıcı imgelemi doğuran, harekete geçiren arzular hayal kuran kişinin cinsine, ırasına ve yaşam koşullarına göre değişir. Ama biz fazla ayrıntıya girmeden onları iki temel yönde toplayabiliriz. Bunlar ya kişiyi yükseltmeye özgü tutku arzularıdır ya da cinsel arzular. Genç kadında hemen hemen aşırı bir biçimde egemen olan arzular cinsel arzulardır, zira onun tutkusunu genellikle aşk esini oluşturur. Genç erkeğe gelince, onda, cinsel arzulardan başka bencil arzular ve tutkular da ön plandadır. Bir noktayı hemen belirtelim ki bizim üstünde durmak istediğimiz şey bu iki ayrı yönelim arasındaki zıtlığı vurgulamak değildir. Biz daha çok bu iki yönelmenin iç içe geçmiş bir halde bulunduğunu belirtmek istiyoruz. Nasıl kilise sunaklarının bir köşesinde bağış yapanın resmi yer alıyorsa, yükselme tutku-

(a) Freud bunu söylerken Goethe'nin Torqute Tasse piyesine göndermde bulunuyor. Oyunun son sahnesinde kahraman, şair şunları söyler:

Acılar içinde kıvranıp susarken insan
Tanrı bana sen konuş, hüznünü söyle dedi.

sunun egemen olduğu hayallerin pek çoğunda, bir köşede, düş kuran kişinin uğruna nice yiğitlikler yaptığı, varını yoğunu ayakları önüne serdiği hamfendiyi görürüz. Demek ki hayallerin gizlenmesini haklı gösterecek hayli nedenler var. İyi yetişmiş bir kadın kendini genellikle cinsel gereksinimleri pek az bir insan olarak kabul eder ve ondan bu beklenir. Delikanlıya gelince, kendi gibi tutku dolu insanların yer aldığı bir topluma ayak uydurması için, çocukluk şımarıklıklarından kalmış aşırı bencilliklerine gem vurmayı öğrenmesi gerekir.

Bu imgesel (phantasierend) etkenlik ürünlerinin, fantezilerin, İspanyadaki şatoların ya da gündüz düşleri dediğimiz çok özgün hayallerin değişmeyen, hep aynı şeyler olduğunu sanmayalım. Bu hayaller yaşamın değişken izlenimleri üstüne kurulur, kişisel durumdaki her dalgalanışla, iniş-çıkışla birlikte değişir ve her yeni etkili izlenime göre "zamanın damgası"nı taşır. Hayalin, fantezinin zamanla bağlantısı bir anlamda çok önemli. Denilebilir ki, fantezi, hayal üç zaman arasında, imgesel eylemimizin üç anı arasında dalgalanır. Ruhsal eylem günün bir izleniminden, haldeki, şimdiki zamandaki ve kişinin büyük özlemlerinden birini uyarmaya elverişli bir olanaktan kalkar. Oradan, geçmişteki bir anıya, çoğunlukla, bu özlemin gerçekleştirilmiş olduğu çocukluk döneminin anısına uzanır ve şimdi ruhsal eylem geleceğe taşınmış ve bir arzunun gerçekleşmesi şeklinde ortaya çıkan bir durum oluşturur. İşte, kökeninin izlerini, hali hazırdaki olanakla geçmişteki anın izlerini taşıyan hayal, yaratıcı imgelem böyle oluşur. Demek ki, geçmiş, şimdiki ve gelecek zaman, içlerinden geçen arzu telinin üstünde ipe dizilmiş gibi ardarda sıralanır.

Savımı daha açık sunmak için çok basit bir örnek vereyim. Diyelim ki yoksul ve yetim bir delikanlıyla karşılaştınız ve ona bir işverenin adresini verdiniz, belki orada iş bulabilir. Adresi alan delikanlı hayal kurmaya başlıyor, artık içinde bulunduğu yoksulluktan kurtulacak. Örneğin, verilen adrese

gidiyor, işe alınıyor, yeni patronu onu çok beğenip, bizim işletme için aradığım adam diyor. Patronun gözde kızıyla evlenip aileye giriyor. İşte böylece şimdi şirkete ortak oldu, ilerde de şirket tümüyle onun. Bu düşü kurarken delikanlı mutlu çocukluğunda sahip olduğu şeye, koruyucu eve, onu seven anneye, babaya, aileye ve tatlı sevgilerin ilk nesnelerine yeniden kavuşur. Bu örnek gösteriyor, arzu, haldeki bir olanaktan nasıl da yararlanıp geçmişin modeline göre geleceğe dönük bir hayal geliştiriyor.

Hayaller, fanteziler üstüne daha nice şeyler söylenebilir elbette. Ama ben en özlü noktaları belirtmekle yetinmek istiyorum. Nevroz ve psikozda ruhsal çöküntünün koşullarını hazırlayan şey hayallerin bolluğu ve bu hayallerin ağır basmasıdır. Hayaller öte yandan hastalarımızın yakındığı acılı arazlardan önceki en son ruhsal evrelerdir. Burada karşımıza patolojiye dek uzanan geniş bir yol çıkar.

Hayallerle rüya arasındaki ilişkiye değinelim. Gece düşleri olan rüyalar da hayallerden, fantezilerden başka şeyler değiller, rüyaları yorumlayarak bunu açıkça kanıtlayabiliyoruz. En yanılmaz bilge olan dil, kendini hayale kaptıran kişilerin havada çizdiği şeylere "gündüz görülen düşler" adını vererek rüyaların özü sorununu çoktan çözüme bağlamış. Bu ipucuna rağmen, rüyalarımız bize çoğu zaman, anlamsız, belirsiz şeyler olarak görünüyorsa bunun nedeni de yine, gecenin, utanç duyduğumuz, kendimizden bile saklamak zorunda kaldığımız, salt bu yüzden bastırılıp bilinçaltına atılmış arzuları eyleme geçirmesidir. Bastırılmış böyle arzular ve onların uzantıları elbette ki şekli hayli bozulmuş bir anlatım kılığına bürünürler. Bilimsel çalışma *rüyanın şekil bozukluğunun* nereden kaynaklandığını aydınlattığında, rüyaların da gündüz düşleri ve çok iyi bildiğimiz hayaller ve fanteziler gibi arzunun gerçekleşmesinden başka bir şey olmadığı ortaya çıktı.

Fantezilere, hayallere bu kadar değindiğimiz yeter, şimdi yazınsal yaratıcıya, yazara geçelim. Yazınsal yaratıcıyı, yaza-

rı "güpegündüz düş gören kişi"ye, yarattığı ürünleri gündüz görülen düşlere gerçekten benzetebilir miyiz? Bu durumda da ilk önce şöyle bir ayrım yapmamız gerekir; eski destan ve trajedi şairleri gibi hazır ham maddeyi kullanan yazarları, yapıtını özgürce yaratanlardan ayırmalıyız. Bu sonuncularla, yani yapıtını özgürce yaratanlarla yetinelim ve karşılaştırmamızda, eleştiricilerin öğdüğü gözde yazarları değil de, roman ve öykü yazan, bu nedenle de, her sınıf ve her kültürden daha çok okura sahip, anlatıcı durumundaki, gözü fazla yükseklerde olmayan yazarları alalım ele. Bu yazarların yapıtlarında dikkatimizi en çok şu husus çeker: hepsinde de ilginin üstünde yoğunlaştığı bir kahraman vardır, bu kahramanı sevmemiz için yazar elinden geleni yapar, her çareye başvurur ve kutsal bir el gibi onu korumaya çalışır sanki. Romanın bir bölümünü bitirdiğimde kahramanım baygındır, ağır yaralar yüzünden sürekli kan yitiriyor, ama yeni başlayacak bölümde onun yaraları özenle iyileştirilmiş, sağlığına kavuşmakta olduğunu bilirim. Birinci cilt sonunda kahramanımın gemisi fırtınadan batmışsa ve kahramanım bu geminin üstündeyse ikinci cilde başlarken onu kurtulmuş bulacağımdan şüphem yoktur; zira o ölürse roman devam edemez.Boğulan bir insanı kurtarmak için denize dalan ya da bir hücum bataryasını ele geçirmek için kendini ateşe atan gerçek bir kahramana nasıl güven duyarsam, tehlikeli yazgısında eşlik ettiğim roman kahramanını da öyle güvenle izlerim. En iyi edebiyat yazarlarımızdan biri (Anzengruber) bu yiğitlik duygusunu şu tatlı sözle dile getirmişti: "es kann dir nix gischehen" (a). Benim fikrime gelince, tüm tehlikelerden sağ salim kurtulma olgusundan kalkarak kolayca şu gerçeği ortaya çıkarabiliriz: Bütün romanların olduğu gibi bütün hayallerin kahramanı Majesteleri Ben'dir (b).

(a) Viyanalı tiyaro yazarı Anzengruber'e ait olan bu söz "Sana hiçbir şey olmaz" anlamına geliyor. Avusturya halk dilindeki söyleyiş tadını bozmamak için almanca aslını aktarmayı uygun bulduk. Freud'un çok sevdiği sözlerden biridir.
(b) Bakınız: "Pour introduire le narcissisme", II inci bölümün sonu.

Bu içmerkezli öykülerin diğer tipik çizgilerinde de aynı benzerlik, aynı özellik görülür. Romanın bütün kadınları sürekli kahramana tutulmuşlarsa bu olguda gerçeğin görünümünü değil, hayalin, gündüz düşünün zorunlu ilkesini aramak gerekir. Romanın diğer kişiliklerinin iyiler ve kötüler olarak tasnifinde de aynı şey söz konusudur. İyiler ve kötülerin kişilikleri insan karakterlerinin gerçekteki karma doğasına aykırı bir şekildedir. Romandaki kahraman olan ben'in "iyiler" yardımcıları, "kötüler"se tersine düşman ve rakipleridir.

Ben bunları söylerken edebiyat yapıtlarının çoğunun safyürek düşten uzak oluştuğunu göz ardı etmiyorum. Ancak, şu da bir gerçektir ki, en aşırı sapmalar bile, süregiden bir geçişler dizisi aracılığıyla bu modelle ilişki kurabilir. Ruhsal roman denilen romanların çoğunda hayretle hep şunu gördüm: yazar yalnız tek kişiyi ve yine kahramanı kendi gibi, içerden betimliyor. Yazar bir tür, kahramanın ruhuna yerleşmiş, diğer kişilere ise dışardan bakıyor. Psikolojik roman bütün içindeki özelliğini kuşkusuz çağdaş edebiyatçının eğilimine ve kendini gözlemleyerek, kendi ben'ini kısmi benlere bölmesine, ve sonuçta, ruhsal yaşamının birbiriyle çatışma halindeki akımlarını birçok kahramanda kişileştirmeye borçlu. Hayal ürünü romanlara en karşıt görünen romanlar "dışmerkezli" olarak niteleyebileceğimiz yapıtlardır. Roman kahramanının rolü en aza indirgenmiştir, sanki bir seyircidir o, başkalarının eylem ve acıları önünden geçip gider. Zola'nın son romanlarının çoğu bu türdendir. Hemen belirtelim ki, yaratıcı olmayan ve pek çok görünümleriyle olağan denilen şeyden sapmış bireylere değgin ruhsal inceleme sonunda şunu gördük: Hayal ürünlerinin birbirlerine benzer değişik şekilleri var ve bu ürünlerde "ben" seyirci rolüyle yetinir.

Yazınsal yaratıcıyı hayal kuran, düş kuran insana, şiir yapıtını düşe benzetiyorsak bu benzetmenin de bir anlamı, bir değeri olmalı, şöyle ya da böyle, her şeyden önce bu benzetmeden verimli, doğurgan bir sonuç çıkmalı. Örneğin yaratıcı

imgelemin, düş gücünün üç zaman ve bu üç zamanı kateden arzuyla ilişkisini edebiyat yapıtlarına uygulamayı deneyip, yazarın yaşamıyla yarattığı yapıtlar arasındaki bağlantıyı araştırmaya kalkalım. Çoğu zaman söz konusu bağlantı pek basit bir şekilde irdelendi. Hayaller üstüne edindiğimiz bilgilerden, görüşlerden kalkarsak ortaya ister istemez şu zorunlu sonuç çıkar: günün yoğun bir girişimi yazarda çoğunlukla çocukluk dönemine değgin önceki bir girişimin anısını canlandırır ve bu anıdan, ancak edebiyat yapıtında gerçekleşebilen arzu ortaya çıkar. Edebiyat yapıtını okuduğumuzda da zaten, bu yapıtın, yeni bir olanağın elemanları kadar eski bir anının elemanlarını da taşıdığını görürüz.(a).

Karmaşık gibi görünüp sizi korkutmasın bu formül. Fazla yoksul bir şema şeklinde göründüğünü varsaysam da bu formül olayların gerçek haline ilk yaklaşım olabilir ve yaptığım bazı denemelerin sonunda düşündüm ki edebiyat ürünlerini bu tarzda ele almak faydadan uzak değil. Edebiyat yapıtının yaratılmasında yazarın çocukluk anısının rol oynadığını ısrarla ileri sürmemiz sizi şaşırtıyor, ama unutmayın ki bu ısrarım hep aynı varsayımdan doğuyor: düş gibi, hayal gibi yazınsal yaratma da bir zamanlarki çocuk oyununun devamıdır ve bu oyunun yerini alır.

Ayrıca, bir hususu daha yeniden anımsatalım. Bazı yapıtların da, özgür yaratışın ürünü olmayıp, hazır ve bilinen ham maddenin yeniden değerlendirilmesiyle kaleme alındığını söylemiştik. Bu tür yapıtlarda da yazarın özerkliği vardır, örneğin hammaddeyi kendi arzusuna göre seçer ve bu hammaddede bazan aslından hayli uzaklaşacak kadar değişiklikler yapar. Seçtiği hammaddeye gelince, mitolojiler, masallar, halk öyküleri gibi, özünde bunlar da halkın malvarlığıdır. Bu halk ürünleri üstüne araştırma ve incelemeler

---

(a) Freud, 7 temmuz 1898'de, Conrad Ferdinand Meyer'in *Die Hochzeit des Mönchs* ("Les noces du moine") adlı öyküsü konusunda Fliess'e yazdığı mekupta buna benzer bir görüşü ileri sürer.

sürüyor. Örneğin mitolojiler konusundaki incelemeler şu hususu büyük olasılıkla varsaymaktadır: mitolojiler bütün uluslara, genç insanlığın *yüzyıllardan beri süregelen düşlerine* özgü arzu hayallerinin bozulmuş kalıntılarıdır.

Konferansıma yazınsal yaratıcı ve yaratıcı imgelem başlığını koyarken yazınsal yaratıcıya öncelik verdim. Bana soracak ve o halde niçin yazınsal yaratıcıdan çok yaratıcı imgelem, yani hayal üstünde duruyorsunuz diyeceksiniz. Mevcut verilerin, bilgilerin bugünkü tutarını ileri sürerek özür dileyeceğim ben de sizden. Size ancak, hayallerin incelenmesinden kalkarak bazı ipuçları vermeye ve sizde çağrışımlar uyandırmaya çalıştım. Bu ipuçları ve çağrışımlar da bize yazınsal yaratıcının hammaddesini nasıl seçtiğini öğretti. Diğer bir soruna, yani yaratıcının yapıtlarıyla bizde duygu ve heyecanları hangi araçlardan yararlanarak uyardığı sorununa gelince, ona hiç değinmedik. İmgelemlerin, düşgücünün, hayallerin incelenmesinden kalkarak, en azından, şiirsel duyarlıkla hayaller arasındaki ilişkiyi göstermek isterdim.

Düş kuran insan utanç duyduğu için hayallerini başkalarından saklar dediğimizi anımsayacaksınız. Şimdi şunu da ekliyeyim, onları olduğu gibi açıklasaydı bile bizde hiçbir zevk doğuramazdı. Mevcut halleriyle ya hoşumuza gitmezdi ya da soğuk şeyler gelirlerdi. Ama yazınsal yaratıcı bize kendi oyunlarını oynadığında ya da hayal olarak işitmek istediğimiz şeyi anlattığında büyük bir zevk duyarız. Bu zevki doğuran da çeşitli kaynakların birleşip kavuşmasıdır. Bu sonucu nasıl sağlıyor yazınsal yaratıcı? Bu da onun en özden gizidir. Her bireysel ben ile diğer benler arasında yükselen engeller var, gerçek *ars poetica* [1] bu engellerde yer alır, şiir kuşkusuz, bu engelleri aşma tekniğiyle yaratılır[2]. Sanıyoruz

(1) Ars poetica: şiir sanatı (E.A.)

(2) Konuyu biraz genişletelim: Okurun yükselmek gibi bencil, ya da sevgiliye sahip olmak gibi cinsel hayalleri vardır. O bu ham hayallerinden utanç duyar, kimseye anlatamaz. Şairin de aynı ham hayalleri vardır, ama o aynı zamanda bu hayalleri işleyip değiştirmek ve daha

bu teknik iki araçtan yararlanıyor: yazınsal yaratıcı bencil düşü değişiklikler ve örtülerle yumuşatıyor ve hayalleriyle birlikte sunduğu tümüyle biçimsel, yani estetik bir zevk yaratarak bizi tatlı sözlerle kandırıyor. Daha derin ruhsal kaynaklardan fışkırmış daha büyük bir arzunun kurtuluşunu dolambaçlı yollardan mümkün kılmak için bize sunulan böyle bir arzuya *çekicilik kazanç payı* ya da *hazırlık niteliğindeki arzu* diyoruz (a). Yazınsal yaratıcının bize verdiği her zevkin böyle bir hazırlayıcı nitelikte zevk karakteri taşıdığını ve yazınsal yapıttan alınan kıvancın ruhumuzdaki gerilimin gevşemesinden doğduğunu düşünüyorum. Yazınsal yaratıcının, bundan böyle esef ve utanç duymadan kendi hayallerimizden de zevk almamızı sağlaması biraz da belki bu yüzden. Burada da kendimizi, ilginç ve karmaşık, ama en azından bu kez incelemelerimizin sonucu olarak ortaya çıkmış yeni araştırmaların eşiğinde bulacağız."

Freud'un söylediklerini şimdi maddeler halinde sıralayalım:

a. Çocukken en çok sevdiğimiz ve en çok yaptığımız şey oyun oynamaktır.

b. Büyükleri öykündüğümüz, eşyaları kendi arzularımıza en uygun biçimde yerleştirdiğimiz, kendimize özgü bir dünya kurduğumuz bu oyunlar bize büyük tad verir.

c. Büyüyünce artık oyun oynayamayız. Ama bir kez tadılmış zevkler bir daha terk edilemeyeceğinden, ancak, terk

---

güzel bir biçimde sunma tekniğine sahiptir. Bu teknik sayesinde okurun bireysel benliyle şairin bireysel ben'i arasındaki engel aşılır. Okur şairin işlenmiş ve süslenmiş hayallerinde kendi hayallerini de bulur. Kaynakların birleşimi, hayallerin karışımı böylece, artık utanç değil duygu, coşku ve heyecan, kısaca "zevk" doğurur (E.A.)

(a) Freud, "hazırlık niteliğindeki arzu" ve "çekicilik kazanç payı" kuramını nükteye değgin kitabının IV üncü bölümünün son paragraflarında nükteye de uygular. "Hazırlayıcı nitelikteki zevk"in doğasını ayrıca *Cinsellik kuramı üstüne üç deneme*'de de inceler.

edilmiş bir zevkin, bir tadın yerine bir başkası konulabileceğinden, oyunun yerini hayaller alır.

d. Yaşam çocuk dünyanızın yaşamı değildir. Orada eşyaları kendi arzumuza en uygun bir biçimde sıralayamayız. Karşımıza ekonomik ve başta aktöre olmak üzere nice engeller çıkar. Düşler kurmaya başlarız. Bu düşler gerçek yaşama uymadığından dolayı da onları gizler, onlardan utanç duyarız.

e. Özlemlerimiz hayallerde ve hayallerden pek farklı olmayan gece rüyalarında kalır.

f. Utanç duyulan, anlatılamayan, gizlenen ve gerçekleşmeyen özlemler gerilim ve bunalım yaratır.

g. Rahatsız eden, kimsenin anlatmaya cesaret edemediği bu hayalleri, çok şükür, ciddi bir tanrıçanın -zorunluluğun- buyruğuyla anlatabilenler de vardır, bunlar nevrozlulardır.

h. Nevrozluların en yeteneklileri olan yaratıcılar, edebiyatçılar ise *ars poetica* denen şiir sanatıyla, esin perilerinin bağışı, estetik ve teknik becerileriyle, örtülü anlatım inceliğiyle, hayallerini, rüyalarını, tıpkı çocukların oynadığı bir oyun gibi, kağıt üstüne dökerler, böylece bazı gerilimlerinden, bunalımlarından kurtulurlar.

ı. Okur, kimseye söyleyemediği, utanç duyduğu hayallerin, bastırılmış cinsel zevklerin, gözü yükseklerdeki bencil tutkuların, kendisine bir başkasının zevkleri ve tutkularıymış gibi sunulduğunu ve doyuma ulaştığını görünce, yapıtla özdeşleşir ve kendi de bazı gerilimlerinden kurtulur.

Görülüyor ki yazar, Birinci Gerçeküstücülük Bildirisi'nde de belirtildiği gibi, özgür bir oyun oynuyor, belli çağrışım biçimleri kullanıyor, bir tür uyanık rüya olan hayallerden ve rüyalardan yararlanarak yapıtını ortaya çıkarıyor.

Bilinmeyen ve "Ben"in arayışı

Ölümsüze ve ölümsüzlüğe tutkun ozan, çağlardır ürününü veriyor, ama, "neyi niçin ve nasıl yazdığını" yani kendini araştırmıyordu. Bir anlatıcıydı o, yarattığı kişilerle özdeşle-

şen bir anlatıcı. Açıklayamadığı değişmelerle karşılaştığında, bu değişimlerin kendinde değil de doğada olduğunu sanıyor; gizemi doğada arıyor, büyüye, tılsımlara, fetişlere yöneliyordu. Oysa doğada "değişmezlik" ve "gerekircilik (déterminisme)" vardır. Aynı yerde ve benzer zaman koşullarında doğa olayları birbirini yineler. Aynı orman, çeşitli ozanların şiirlerinde değişikse, değişen orman değil, ozanların her birinin iç dünyaları, gözlemleridir. Baudelaire, Füzeler'de şunu yazıyor: "Ruhun doğaüstü diyebileceğimiz belli durumlarında yaşamın deriniği bütünüyle gördüğümüz bir şeyde, ne kadar sıradan olursa olsun, gördüğümüz bir şeyde ortaya çıkar. Ve bu gördüğümüz şey yaşamın simgesi olur".[1] Şu sözcüklerin üsünde duralım:" ... ruhun doğaüstü durumlarında..."

Ruhun doğaüstü durumu nedir? Yanıtını yine Baudelaire'den alıyoruz: Bilinmeyen (Inconnu): "Bilinmeyenin derinliğinde yeniyi bulmak için"... Ve işte bu Bilinmeyen ozanın en iyi bilmesi, tanıması gereken biri: *kendisi*, kendi *ben*'i *bilinçaltı*.

Ben'i arayış, surréalisme'in sürüveni, elbette Baudelaire'in surnaturel'iyle (doğaüstü) başlamaz, en azından Sade Markisi Alphonse François'ya (1740-1814), Kont Lautréamont adıyla bilinen Isidore Ducasse'a (1846-1870) ve Gérard de Nerval'e (1808-1855) dek uzanır. Nerval *supernaturaliste* bir rüya halinden söz eder: "Yukarda sözünü ettiğiniz olayı açıklayacağım size sevgili Dumas. Bilirsiniz, öykü anlatıcıları vardır, yarattıkları kişilerle özdeşleşirler, yoksa o kişileri yaratamazlar. Yaşlı dostumuz Nodier, Devrim sırasında, başı kesildiğinde duyduğu acıyı öyle inanarak anlatıyor ki, insanın nerdeyse, peki kesilen başı yerine nasıl yapıştırdın, diye soracağı geliyor.

... Madem supernaturaliste bir rüya halinde yazılmış so-

(1) Charles Baudelaire, Kötülük Çiçekleri, Özden Günceler, Erdoğan Alkan, Alaz Yayıncılık.

nelerden birine değindiniz, o halde ötekilerini de okumanızı isterim. Cildin sonunda onlar. Hegel'in fizikötesini, ya da Swedenbourg'un *Memorables*'larını anlamaktan daha güç değil onları anlamak, ama mümkün olsa bile, onları açıklamaya kalksalar bütün çekiciliklerini yitirirlerdi..."(2)

Sanatsal Arayış

Ozanlar, ressamlar, müzisyenler teknik yenilik ve ruhsal coşku arayışı içindeydiler. Pilot rolü ise şiir oynuyor ve başı Apollinaire (1880-1918) çekiyordu. Gerçeküstücülük (surréalisme) sözcüğünü ilk kullanan Apollinaire, *Tepeler* (Les Collines) ve *Utku* (La Victoire) şiirlerinde, geleceğin şiir sanatı gerçeküstücülüğü, aranan yeniyi haber veriyordu: *"Bilincin derinlikleri/Yarın kazacaklar sizi/ Ve kimbilir hangi canlı varlıklar / Çıkarılacak bu uçurumlardan / Bütün evrenler ile* (Caligrammes, Les Collines).

"Utku denen her şeyden önce / Uzaktan görünce iyi görmek / Yakından görünce / Her şeyi görmek olacak / Ki böylece yeni bir adı olsun her şeyin" (Caligrammes, La Victoire).

Yeni bir ad'dan söz ediyor Apollinaire. Baudelaire de "Bilinmeyenin derinliğinde yeniyi bulmak için" demiyor muydu?

Aranan yeniyi resim *cubisme*'de buldu. Jean Cocteau'nun, Rus balesinin ustası DIAGHILEV'in ortak çabaları ve PICASSO'nun dekorlarıyla, müzikte yeniyi Erik SATIE (1866-1925) *Parade* ile gerçekleştirdi. Bu yeniyi sinema Marcel HERBIER ve Fernand Leger'nin ortak yapımı *İnsanlık dışı* (Inhumaine) ve *Mekanik Bale*, müziğini Erik Satie'nin yaptığı, Renier CLAIRE'in *Entr'acte*'ı (Ara) ve Louis BUNUEL'in *Endülüs Köpeği* ve *Altın Çağ*'ıyla ortaya koydu. Ayrıca Max Ernst ve Francis PICABIA resimde gerçeküstücü denemeler yapıyorlardı.

Görülüyor ki gerçeküstücülük yalnızca bir edebiyat akımı değil. Romantizmden beri süregelen sanat çabalarının ve Bi-

(2) Düş Gezgini, Gérard de Nerval, Erdoğan Alkan, Broy Yayınları.

rinci Dünya Savaşı'nın toplumsal, ruhsal ve aktörel etkilerinin ürünü.

Gerçeküstücülüğün Kuruluş Öyküsü

Ondokuz yaşındaki tıp öğrencisi ANDRE BRETON 1915'te askere alındı, çeşitli neuro-psychiatrique kliniklerde çalıştı, ruh hastalarını inceleme olanağı buldu. Böylece Sigmund Freud'a ilgi duymaya ve onun araştırmaları üzerinde çalışmaya başladı. Bu çalışmasını savaştan sonra sürdürdü. Bir akşam, henüz derin bir uykuya dalmadan önce, dilinin ucuna garip bir tümce geldi: "Pencerede ikiye kesilmiş bir adam var". Bilinçaltının ürünü bu tümce onu harekete getirdi. Hastalarda denediklerimi niçin kendi üstümde denemiyeyim?" dedi. Bilinçaltına değgin bazı gerçekleri Freud da kendisi ve kendi düşleri üstünde araştırmalar yaparak yakalamadı mı? Ve Breton, dilinin ucuna gelenleri, hiçbir düzeltme yapmaksızın başladı kağıtlara yazmaya. Kağıtlar ve kağıtlar doldurdu. Sonra fikrini arkadaşı PHILIPPE SOUPAULT'ya açtı. Her ikisi, ayrı ayrı, anında kalemlerine gelen düşünceleri kağıtlara dökmeye başladılar, sonra doldurdukları kağıtları karşılaştırdılar. İmgelerde, anlatımda büyük benzerlikler, ortak noktalar buldular ve düşüncenin, gerçek ürünün, bilinçaltı ürününün ancak böyle üretilebileceği kanısına vardılar. Bir tıp öğrencisi olan LOUIS ARAGON da aralarına katıldı. Ruhsal otomatizmin ürünü olan *Manyetik alanlar* adını verdikleri otomatik yazılar böyle ortaya çıktı; Bu üç ozan daha sonra *Edebiyat* (Littérature) adında bir de dergi çıkarmaya başladılar. Ruhsal Ürünler Araştırma Merkezi kurdular. *Edebiyat* Dergisi, gerçeküstücülüğü benimseyen ozanlara hem gereç sağlamak, hem yöntem kazandırmak amacıyla bu merkezin çalışmalarını sürekli yayınladı.

Breton, Aragon, Soupault, Desnos ve Eluard gibi ozanların içinde yer aldıkları gerçeküsücülük, kurucularının ve bu akımı benimseyenlerin savlarına göre "gerçek yaşamı deneme ve anlatma biçimidir" (A. Breton). Şiirde, LAUTREA-

MONT ve RIMBAUD'nun önceden sezdiği şeyi, yaşamın tüm yanlarını, tüm görünümlerini üslenen bir *varolma davranışı'nı eylemli olarak ele geçirmenin deneysel başlangıcı*'dır. Gerçeküstücülük *alışılmamışın doğurganlığı*'dır. Şiirsel değeri *Bilinmeyen*'i *işleme tekniği*'nden, gizemli iletişimlere göre, evren ve insan bilincinin kilit altına aldığı tüm *öteki* şeyleri işleme tekniğinden doğuyor.

Nasıl Tanımlıyorlar?

Gerçeküstücüler, 1924 tarihli *Birinci Gerçeküstücülük Bildirisi*'nde bu şiir etkinliğini şöyle tanımlıyorlar: "Gerçeküstücülük, yalın ruhbilimsel otomatizm ile gerek sözlü, gerek yazılı, gerekse daha başka bir tarzda, düşüncenin gerçek işleyişini anlatım biçimidir. Aklın denetimi olmadan, estetik ya da aktörel her tür çabadan uzak bir şekilde düşüncenin yazılmasıdır.

"Gerçeküstücülük, şimdiye dek ihmal edilmiş belli çağrışım biçimlerinin yüce gerçeğine, rüyanın büyük gücüne, düşüncenin özgür oyununa inançtır. Tüm diğer ruhbilimsel mekanizmaları yıkmak ve yaşamın temel sorunlarının çözümünde, başka ruhbilimsel mekanizmaların yerini almak amacını güder."(1)

Şimdi bu söylenenlerden, gerçeküstücülüğün, bu akıma bağlananların amacını ve yöntemlerini çıkarmaya çalışalım:

Amacı: Düşüncenin gerçek işleyişini aktarmak, düşüncenin ürününü *katıksız* bir biçimde vermek.

Yöntemi: Gerçeküstücülük kuramsallaştırılıncaya dek gözden kaçmış ya da kaçırılmış belli çağrışım biçimlerini kullanır.

Bu çağrışım biçimleri içinde *rüya*'nın çok büyük bir payı vardır.

Düşüncenin özgür *oyun*'u da bu yöntemlerden biridir.

---

(1) Manifestes de Surrealisme, André Breton, Gallimard yayınları, s.: 37-38.

Düşünce gerek sözlü, gerek yazılı, gerekse bir başka tarzda uygulanan ruhbilimsel otomatizmle, yani anında aktarılır.

Aktarılanı akıl kesinlikle denetlemez, hiçbir estetik amaç güdülmez, toplumsal kurallar, özellikle *aktöre* hesaba katılmaz.

Böylece, bilinçaltı ürünlerini özgürce verebilir.

Bilinçaltı, sanatta neden birden ağırlık kazanıyor? Çünkü gerçeküstücülüğün doğduğu ve süregeldiği yüzyıl bunalımlı, çelişkiler keskinleşmiş.

Gerçeküstücülükte Şiir Dili

Breton *Birinci gerçeküstücülük bildirisi*'nde dil üstüne şunları söylüyor:

"Dil insana onu gerçeküstücü şekilde kullansın diye verildi. Anlaşılmak kişi için zorunlu bir gereksinim. Duygu ve düşüncelerini dil aracılığıyla açıklar. Ayrıca özel bir amacı yoksa, yani biriyle yalnızca anlaşmak amacı güdüyorsa konuşmak, mektup yazmak ona hiçbir güçlük sunmaz, sözcükler kendiliğinden diline gelir, tümceler kendiliğinden birbirlerini izler. Sözü "ağzında gevelemek, döndürüp dolaştırmak" gereksinimini duymaz. Dilimize gelen sözcükleri, tümceleri düzeltmeye, güzelleştirmeye gerek yok. Bu iş kendiliğinden olur. Bir sözcük yetersizse ardından gelen sözcük ya da sözcük grupları onu destekler, boşluğu doldurur. Bir tümce söyleneni tam anlatamıyor mu, ardından gelen tümce gerekeni yapar, anlamı tamamlar. Sorun akış'ta ve coşkuda bir kayıp olmaması, yazarı işte bu kahreder. Sözcükler gerekli dayanışmayı kendi aralarında kurarlar. Dil, insanı hiçbir anlatım aracından yoksun bırakmaz, hatta anlatımda bireye olağanüstü bir açıklık ve duruluk sağlar, dile gem vurmadığımız zaman, unutmuş olduğumuz sözcükler bile kağıt üstünde yerini bulur, dil bizi eğitir. Gerçeküstücü şiir diline en uygun düşen biçim karşılıklı konuşma, dialogue'dur. Burada iki düşünce birbiriyle çelişir: birinci düşünce söylendiğinde

ikinci düşünce onunla ilgilenir, dikkatini ona yöneltir, ama bu dikkat tümüyle dışsaldır. Onda, ikinci düşüncede, birincisini beğenme ya da beğenmeme gibi bir seçimleme var. O halde; kibarca yadsıyamadığı bir isteğin kurbanı olan ikinci düşünce, benim dikkatim, karşı düşünceyi düşman olarak görür. Günlük konuşmada, hem her zaman, bu karşıt düşünceyi, onun yararlandığı sözcüklerle, ve benzetmelerle yineleyip durur. Bu düşüncenin biçimini, doğasını değiştirerek, verilen yanıtta beni onlardan bir çözüm yolu bulacak hale getirir".

Bu gerçeküstücü dilogue'a, doktorla ruh hastası arasındaki konuşmaları örnek gösterir Breton:

—Kaç yaşındasınız siz?

—Siz! ("Echollie": karşıdaki ne söylerse onu yineleme sayrılığı).

—Adınız ne?

—Kırkbeş ev. (Ganser arazı ya da ilgisiz yanıt).[1]

Böylece Breton ve gerçeküstücülere göre *dil* de bir *düş* içindedir: Dil, yanıtta "düşüncenin biçimini, doğasını değiştirir" diyor. Freud'a göre düş de aynı şeyi yapmıyor mu? Düşler de, bilinçaltımızda tutsak kalan bastırılmış özlemleri, duyguları, korkuları tanımayacağımız biçimlere sokarak *semboller* halinde, biçimini ve doğasını değiştirerek sunmuyor mu?

(1) Manifestes du Surrealisme, André Breton, Gallimard, s.: 46-48.

Otomatik Yazı ve Düş'ün Dökümü

Demek ki gerçeküstücü ozan düşüncenin katıksız, gerçek ürününü, ruhsal otomatizm denilen otomatik yazıyla, dilinin ucuna gelen sözcükleri hiçbir değişiklik yapmadan kağıda aktararak, ya da gece gördüğü düşün gündüz dökümünü yaparak verebilecek, ruh hali, imgeler, sözcükler denetsizce kaydedilecek. *Umulmayan*'ın albenisini, ya da *olağanüstü*'yü bu teknikler doğuracak. Gerçeküstücüler içinde *düşün dökümü* yöntemini en çok kullanan Robert DESNOS oldu.

İmge

Gerçeküstücüler o kadar çok imge kullanırlar ki, imge ile simge birbirine karışır. Düş (rüya), hayal (uyanık düş), içki, afyon, esrar ve benzer uyuşturucular bilinçaltını konuşturan araçlardır. Gerçeküstücüler Freud'dan kaynaklanır. Ve yine Freud düşüncesine göre biliyoruz ki bilinçaltı kendini daha çok simgelerle sunar. Bu nedenle gerçeküstücülerin imgeleri simgelerle karışık durumda. Breton şiirde imge konusunda şunları söyler:

"Gerçeküstü imgeler afyonun imgeleri gibidir, çağrışım yoluyla gelmez, kendiliğinden, despotça gelir, çünkü, Baudelaire'in de güncelerinde söylediği gibi "istem güçsüzdür artık ve yetenekleri yöneltemez". İmgenin gücü parlattığı kıvılcımla ölçülür".

"Bilinçaltından söküp gelen imgelerin, izlenimlerin büyük çoğunluğu çocukluk dönemlerimizdendir. Çünkü "gerçek yaşam" en çok yaklaşan çocukluğumuzdur".[1]

(1) Manifestes du Surrealisme, André Breton, s.: 55.

Freud İle Çelişiyor

Esinini Freud'dan almasına rağmen Breton çok önemli bir yerde Freud ile çelişiyor. Freud'a göre rüyayı ve hayalleri sanat yapıtına dönüştüren estetik ve sanatçının kullandığı tekniktir, denetimdir, aklın ürünleridir. Oysa Breton, düşüncenin işleyişinin aktarılmasında aklın denetiminin, estetik çabaların bulunmamasını ister. Bu durumda düşüncenin işleyişinin, yani ürünlerinin bir kısmı ortaya çıkar ama bunlar şiir değildir. Aklın süzgecinden ve estetikten geçerek sanat yapıtına dönüşebilirler.

Belki bu nedenledir ki, hâlâ gerçeküstücülüğün bir sanat akımı olmadığı tartışılıyor.

Öncüler

Hiçbir düşün akımı, sanat akımı kendiliğinden doğmaz. Onu öncüler hazırlar, haber verir. Kurucular derler, toparlar, bir sisteme kavuşturur. Gerçeküstücülüğün temelleri de çok önceden, Marquis de Sade, Lautréamont, Nerval, Baudelaire ve Rimbaud gibi şairler ve yazarlarca atıldı. Bu gerçeği Breton da açıklar: "Sade, sadizm'de gerçeküstücü, Chateaubriand egzotizmde gerçeküstücüdür. Hugo hayvanlaşmadığı zaman gerçeküstücü. Desbordes Valmore aşkta gerçeküstücü. Poe serüvende gerçeküstücü. Rimbaud yaşam uygulamasında ve bunun dışında gerçeküstücü. Mallarmé gizini açmada gerçeküstücü. Jarry absinthe'de (alkolde) gerçeküstücü. Saint-Pol-Roux simgede gerçeküstücü. Vache *bende* gerçeküstücü. Reverdy evinde gerçeküstücü. Saint-John Perse uzakta gerçeküstücü. Roussel fıkrada gerçeküstücü, v.b. [1]

Konumuz şiir olduğu için gerçeküstücülüğün ilk öncülerinin de, Sembolizm akımından gelme Nerval, Baudelaire, Mallarmé, Rimbaud, Saint-Pol-Roux ve Apollinaire olduklarını belirtelim.

---

(1) Aynı yapıt, s: 38-39.

Dağılış

Fransız edebiyatçıları Pouchkine, Lermentov, Tourgeniev, Dostoyevski, Tolstoi, Tchekov gibi rus yazar ve ozanlarına, Tchaikovski'nin bestelerine ilgi duyuyorlardı ama, önceleri, ne Sovyet Devrimi'ne, ne de ordan yükselen Gorki'nin, Tchernishevski'nin, ozan Maiakovski'nin sesine kulak asmıyorlardı. "Kollarımı sıvıyorum, kavgadan uzak kalma hakkımı savunarak savaşa koyuluyorum"[1] diyen Maikovski'nin ve yeni ozanların sesi, Aragon'un sevgilisi Elsa TRIOLET'nin de çeviri ve çabalarıyla Fransa'ya ulaştı. Aragon, René CHAR, Salvadore DALİ, Paul ELURD ve ressam Max ERNST 1930 yılında Breton ve Breton Gerçeküstücülüğünden, *Edebiyat* (Littérature) adlı gerçeküstücü yayın organından kopup toplumcu yolu seçtiler ve bundan böyle, kendi çıkardıkları "DEVRİMİN HİZMETİNDEKİ GERÇEKÜSTÜCÜLÜK" dergisinde yapıtlarını yayınlayacaklarını açıkladılar.

Sembolizm ve Gerçeküstücülük

Gerçeküstücülük Sembolizmi izleyen bir şiir etkinliği olduğuna göre bu iki akım arasındaki ilişkiye de bir göz atalım:

a. Sembolizm sezgicidir. Gerçeküstücülük psikanalizin deneylerinden yararlanır. Ancak, kalkış noktası yine sezgicilik.

b. Sembolizm, örtülü güzelliği sever. Doğaya, nesnelere, olaylara buğulu bir camın ardından bakar. Gerçeküstücülük ise, bilinçaltının dilini, ancak eğitimli, çok az kimsenin anlayabileceği dili, kısaca kapalılığı sever. Bu kapalılık gerçeküstücü şairlerin nevroz'lu olmasından doğar. Onlar, bir tür, kendilerine psikanaliz yapanlardır.

---

(1) Saf Şiir Yoktur, Mayakovski Konuşuyor, De Yayınevi, s.: 14.

c. Sembolizm simgelerden yararlanır, gerçeküstücülük bu simgelerin sayısını daha da artırır, okurun elindeki anahtarı alır.

d. Sembolizm şiirin anlamına okurun, bilinciyle, bilinçaltıyla ve sezgisiyle yaklaşmasını ister. Gerçeküstücülüğün de amacı aynı. Ama o, okurdan daha büyük bir çaba bekler.

e. Sembolizm kendinden önceki, Parnasse Okulu ozanlarının salt plastik ve estetiğe dayalı şiir biçimine karşı çıktı. Giderek dizeyi kırdı. Gerçeküstücülük ise, öncülerinden Rimbaud'nun yaptığı gibi dizeyi büsbütün ortadan kaldırmaya, düzyazıya yönelik bir şiir biçimi kurmaya çalıştı. Çünkü gerçeküstücülük, düşüncenin katıksız ürününü bozar endişesiyle tüm estetik çaba ve denetimlere karşıdır.

Bir akım kurallarla gelir, ama onu izleyen sanatçılar sonradan bu kuralları esnetir, yumuşatır, değiştirir, kendine uygun bir hale getirir. Gerçeküstücülük de sonradan çeşitli değişimlere uğradı. Ama, yüzyılımızda hâlâ varlığını sürdüyor.

Bu açıklama ve bilgilerden sonra, *gerçeküstücülük*'ü ve onun fransız yazınındaki yerini, işlevini bir de ARAGON'dan izleyelim:

Aragon'dan Gerçeküstücülük

"Gerçeküstücülük öncesi, gerçeküsücülük sonrası diye bir şey olmadı benim için. Bizler birçok konularda ortak görüşleri bölüşen küçük bir dost topluluğuyduk. O zamanlar gerçeküstücülük diye bir söz vardı, bu sözü koyan bizler değildik. Dışardan aldık onu, ama içeriğini kendimiz kazandırdık. Gerçeküstücüler gerçeği asla küçümsemiyordu. Gerçeküstücüleri, çalışmalarının bütünüyle değil de, *otomatik yazılar* adını verdiğimiz tek bir çalışmayla değerlendirmeye kalkmak haksızlık. Otomatik yazı, bizim için deneyim değeri olan bir süreci ve bizzat gerçeğin bizde yansımalarını, gerçeğin şairde yansımalarının bulunmasını, yanlış tanımlanmış

alanların denetlenmesini sağlıyordu, kişinin iç savaşımı, kendiyle savaşımı gibi bir şeydi bu. Değer yargılarını yadsıyıcı tutumu yüzünden, "Dada"cılığın sert eleştirilere ve tartışmalara neden olmasından sonra, gerçeküstücülük, geçmişte ve haldeki şiirsel alanlarının boyutlarını açıkladı, bu alanlara ışık tuttu, kayıtsızlık, bilinçsizlik ve bilgisizlik yüzünden unutuluşun karanlığına gömülmüş ve gömülme tehlikesiyle karşı karşıya kalmış yapıtları ve yazarları gün ışığına çıkardı. Gerçeküstücülüğün asıl değeri budur. Liseyi bitirirken Rimbaud üstüne ne öğrendik dersiniz, ne kadar tanıtıldı bu ozan bize? Bu ozanın adı bir tek yerde ve Verlaine'in bir yazısında *Sesliler Sonesi*'ne gönderme yapmasıyla geçer, ve parantez içinde. Rimbaud üstüne, Lauréamont üstüne, Jarry üstüne kim ne biliyordu. Edebiyattaki yerleri dipnotlarında, kenar notlarında kalmıştı, Hugo bile şairden sayılmıyordu. (...) Bizim gençlik yıllarımızda romantiklerin adı antolojilerde geçerdi o kadar. Romantizmi tanıtan gerçeküstücülerdir. Romantizmin aslını astarını, ne olup ne olmadığını gerçeküstücüler öğretti. Daha önceki bilgiler kabaca çizilmiş bir şema düzeyindeydi. Petrus Borel, Xavier Fornere, Alphonse Rabbé, Aloysius Bertrand, Philothée O Neddy ve romantizmin en ucundaki Lautréamont'u gerçeküstücüler değil de kimler tanıttı. Günümüzde yapıtları hâlâ oynanan ve basılan Alfred Jarry ve Raymond Roussel'e, soytarının, zırzopun teki gözüyle bakılıyordu. Fantomas'yı alalım ele, Fantomas'nın önemini vurgulayanlar gerçeküstücülerdir. Douanier Rousseau'ya ve Facteur Cheval'e hakkı olan gerçek yeri gerçeküstücüler kazandırdı. Gerçeküstücülüğün şiire yaptığı hizmetlerin en büyüklerinden biri de Doucet Kitaplığı'nın çağdaş bölümüdür. Genç Rimbaud'nun ve genç Isidore Ducasse'ın okuduğu kitaplar, bu kitaplıkta, bizim önerimizle bir araya getirildi. Kuşkusuz, hepsi de aynı derecede ilginç değil. Ancak bu kitaplık sayesinde gerektiğinde belki aylarca, hatta yıllarca aramak zorunda kalacağımız bir hayli yapıt, edebi-

yata, resmi görüşe rağmen kazandırılmış oldu. Öte yandan bu kitaplar, Heraclite'den Marx'a kadar uzanan felsefeyi, bir düşünceler zincirini de sergiler. Günümüze dek sürüp gelen birçok sanat dergisi ve sanat topluluğu, kendilerini gün ışığına gerçekçilerin çıkardığını açıkça söylemiştir. Gerçeküstücüler, yalnız fransız edebiyatına değil yabancı edebiyata da ışık tuttu. Örneğin ingiliz edebiyatını alalım ele: onsekizinci yüzyıl sonuna kadar ingiliz romanından (Ann Radcliffe'lerden, Mathurin'lerden tutun da Lewis Carolllara dek), *Haut de Hurlenent*'dan *Peter İbbetson*'a dek birçok yazar ve yapıtı gerçeküstücüler tanıttı. Örneğin alman edebiyatını alalım ele: Holderlin'den Grabbe'a, Büchner'e, Achim d'Arnim'e dek, birçok alman yazar ve yapıtını fransız okuruna gerçeküstücüler sundu. Bunlara çağdaşları, çağdaş İngiliz yazarları E.E. Cummings'leri, James Joyce'ları, bugün adı Almanya'da bile unutulmuş Van Hoddis gibi almanları, büyük bir şair olan Alberto Savinio gibi italyanları da eklemek gerek.

Bizim o dönemde yazdıklarımız, gerçeğe bu türden yaklaşımımız günümüzde belki çok iyi anlaşılamıyor. Çünkü, bizler bizden öncekilere, bizden öncekilerin edebiyat ve şiirine, örneğin o dönemlerde bizleri çok sevdiğimiz bir ozana, Guilloma Apollinaire'e bağlayan bağlar şimdi yok artık. *Calligrammes*'daki şu dizeleri anımsayın:

Yazık bir gün bir tren bile artık
Duygulandırmazsa seni...

Günümüzde trenler şiirsel eskilikte kaldı. İşte, biz gerçeküstücülerin tüm çabası, nesnelerin, olayların şiirsel eskilikte tozlanıp kalmasını önlemekti; ya da, bir başka deyimle, akademik eğilimin çarçabuk klasikler arasına gömmeye çalıştığı yapıt ve yazarlara tazelik ve gençlik aşılamaktı. Gerçeküstücülük, şiirin ilkeleri için bir tür bengisuydu, gençlik iksiriydi.

(...) Gerçeküstücülük hem yitip gitmek üzere olan şiirsel alanların gün ışığına çıkarılması, hem de, gözlerimizin önünde yaratılmakta olanları arayıştı. Gerçek, her zaman ve her yerde, hatta onu yadsır göründüğümüz zamanlarda bile bizimle beraberdi. Gerçeküstücülük gerçekçiliğe giden bir yoldu, işte bunu bilmek gerek."

GERÇEKÇİLİK

ELEŞTİREL GERÇEKÇİLİK

Bonn Üniversitesinde hukuk öğrencisi genç Kral Marx sanat ve edebiyat tarihiyle de ilgileniyor, alman romantiklerini, özellikle Schiller'i öykünen şiirler yazıyordu. Bu şiirlerinde insanın büyüklüğünü, yüceliğini öğer:

Tanrı düşüncesinin fışkırdığı yollarda
Hiç mi hiç dönmüyor bizim başımız
İnsanın büyüklüğü bizce en yüce dua
Başka dualarla yoktur işimiz.

Herkesin mutlu olduğu, kıvanç ve yaşam dolu bir mutluluk ülkesinin özlemini dile getirir:

Kardeşçe öpücükler ve yüreklerde birlik
Bir sevda halkasında bağlar tüm insanları
Mevki, inanç yok olur, yalnızca düzen, dirlik
Yönetimi eline alır aşkın yasası

Felsefeye ağırlığını koyan Hegel, insanı makinalar ve iş bölümünün ağır, tekdüzen yaşamıyla mekanikleştiren; niteliğin nicelik içinde boğulduğu burjuva toplumunu şiire düş-

man görüyordu. Ona göre gerek burjuva toplumu, gerekse hristiyan devlet yaratıcı sanata karşıdır, o halde ya sanat "salt devlet"i kurtarmak için yok olmalı, ya da "salt devlet" yok edilerek sanatta yeniden doğuş başlatılmalı. Gerçek sanatın antik yunan ve roma toplumlarıyla birlikte yok olduğuna, çağdaş toplumda gerçek sanat yapılamayacağına kesinlikle inanan Hegel'in eğilimi "salt devlet" uğruna sanatın, şiirin yok edilmesinden yanaydı. Bıyığı henüz terlemeye başlayan şair Karl Marx bu düşünceye karşıydı, onun için şiir tek kurtuluş yoluydu. Hegel'in görüşü ve onun *Estetik* adlı yapıtıyla alay eder dizelerinde:

Bağışlayın bize özdeyişleri
Sıkıcı şarkılar söylüyorsak biz
Ezbere öğrendik çünkü Hegel'i
Arınmadık Estetik'inden henüz

Marx'a göre şiirin, Esin Perisi'nin şefkatli eli bütün acıları dindirir, bütün dertleri sağaltır:

Yiğitçe sarınmışım, parlak bir pelerin var
Sırtımda, ve yüreğim gurur dolu, aydınlık
Vız gelir bana artık bütün baskılar, bağlar
Şu yiğit adımlarım uzun yollar aşıyor
Acılar yok oluyor senin önünde tek tek
Düşlerim yaşam ağacına doğru ışıyor.

Yazık ki, her şeye karşın insanın mutluluğu da hayallerde, fantezilerde kalıyor:

Yine de boş bir hayaldir yalnızca
Kucakladığı şu ılık yüreğin
Toz topraklı bir dünyadan çıkınca
Uçar içinde göksel bölgelerin

1837 yazında Marx'ın yaşam görüşü derin bir değişime uğradı ve bu değişime *"Kleanthes, ya da Felsefenin Başlangıç Noktası ve Gerekli İlerlemesi"* adlı çalışma neden oldu. Babasına yazdığı, bu çalışmaya değgin mektupta şunları söyler: *"Bu çalışma, ayışığı altında büyüttüğüm bu sevgili çocuğum, kötü yürekli bir peri gibi beni düşmanımın pençelerine doğru sürüklüyor"*. Sözünü ettiği düşman Hegel'dir ve bu çalışmadan sonra Marx romantizmin ayışığına veda edip Hegel'in izleyicilerinden biri olur.

Hegel'in ülkücü (idéaliste), soyut diyalektiğini Marx'ın giderek maddeci (matérialiste), somut diyalektiğe dönüştürdüğünü biliyoruz. Sanat ve estetiğe daha sonra fazla zaman ayıramasa da, devrimci dünya görüşüne kopmaz şekilde bağlı bir estetik görüşe sahip oldu. Daha çok, not defterlerinde ve bazı mektuplarında yer alan gerçekçi sanat görüşü şöyle özetlenebilir:

1) Sanatın kaynağı özgür, organik bir toplumsal yaşamdadır.

2) Baskı ve korku, kölelik ve zorbalık sanata düşman bir ortam yaratır.

3) Burjuvazinin yarattığı Romantizm, ayrıcalıklı sınıfların saçma sapan eğlencelerinin bir devamı. Romantizmin sanatçıları gerçekliğin dışında bulunan bir dünyada yaşıyorlar. Kafaları ve yürekleri yerine imgelemlerini kullanıyorlar, dolayısıyla, olanla yetinmedikleri için bir kurama, öte dünya kuramına sarılıyorlar, fantastik ile gerçek gereksinimleri gizleyen kutsal din perdesi altına sığınıyorlar. Romantizm gerçekte kuru, yavan olan bir şeyi bile süsleyerek sunuyor. Karl Marx 1854'de Engels'e şunları yazar: "Boş zamanlarımda ispanyolca öğreniyorum, ispanyolcada, fransızca olarak hiç okuyamadığım bir şeyi, Chateaubriand'ın *Atala ve René*'sini okudum, *iğrenç*. "Engels'e yazılmış bir başka mektupta şu satırlar görülür: "Chateaubriand onsekizinci yüzyılın kibar şüpheciliği ve Voltaire'ciliğiyle ondokuzuncu yüzyılın kibar duyguculuğu ve romantizmini iğrenç bir şekilde bir araya

getiren bir düzenbaz, bir edebiyat çorbacısı". Marx daha 1842 yılında fransız romantizminden uzaklaşıyor, aynı zamanda Chateaubriand üzerine şunları yazarak fransız romantizmini eleştiriyordu: "Bu adamın Fransada bu kadar ün kazanması fransızların *boş gururu*'ndan (vanité) doğuyor. Bu boş gururu onsekizinci yüzyılın eğlenceye düşkün havasıyla değil de Romantizm kılığıyla sunmuş, eski giysinin yeni modayla salınıp gezmesini sağlamış. Yalancı bir derinlik, Bizanslı bir abartma, duygucu bir kırıtkanlık, renk cümbüşü, bol sözcük, ve resim, tiyatroculuk, *yücelik*, kısacası, biçim ve içerikte yalanlar karışımı."

4) Romantik kültürün insancıllığı görünüşde vardır, özünde yoktur. Romantizmin ışıltısı altında kamu çıkarı değil, özel çıkar ve kişisel çıkar yatar, burjuvazinin çıkarları yatar. Burjuvazi şairi ücretli, gündelikçi işçi durumuna soktu. Yazın da böylece emtea, ticari mal düzeyine indirgendi. Kendi çıkarları tehlikeye girince pek ciddi ve gerçekçi olan burjuva, şeker, deri ve domuz kılı işlerinde kullandığı ölçütleri yazın alanına da uygulamak ister. Basın özgürlüğünü "eşya" ya da bir "mal"mış gibi ele alır. Elbette yazar yaşamak ve yazmak için para kazanmak zorunda, ama hiçbir koşul altında o para kazanmak için yaşamamalı, para kazanmak için yazmamalı. Beranger:

Yalnız şarkılar söylemek için yaşarım
Beni yerimden ederseniz bayım
Ben de yaşamak için şarkı yaparım

derken bu gerçeği dile getirir. Yazar işini hiçbir zaman bir *araç* olarak düşünmez. Yazmak kendi başına bir *amaç*'tır. Yazmak yazar ve başkaları için bir araç olmaktan o kadar uzaktır ki, yazar gerektiği zaman kendi varoluşunu onun uğruna verir. Marx'ın bu görüşünde ülküsel bir yan da var ama, amacı *"sanat sanat içindir"* görüşünü savunmak değil. Söylemek istediği şu: yazar yazıyı bir geçim aracı olarak görürse egemen sınıf olan burjuvazinin ağına düşer.

5) Romantizm bulanıktır: İlkel şiir ve çağdaş gizemcilikle, orta çağlar ve doğayla flört eder. Oysa yazar ve şairin görevi gerçeği açık bir biçimde göstermektir.

6) Gerçeğin ve değer yargılarının egemen sınıf yararına çarpıtıldığı burjuva toplumunda nesnellik, yansızlık burjuvaziye hizmet etmekten başka şey değildir. Sanatçı yan tuttuğu zaman büyük yapıtlar verir. Marx, Graud'un kitabını okurken sayfa kenarına şu notu düşer: "Her zaman sanatta bir ilerlemeyle birlikte giden belirli dönemlerde şaşılacak kadar çok sayıda büyük insanların çıktığı görülmüştür. Bu sanat coşkunluğunun başlıca özellikleri ne olursa olsun insanlar üstündeki etkisi yadsınamaz; insanları canlandırıcı bir güçle doldurur. Kültürün bu tek yanlılığı sona erdikten sonra sıradan adamlar çıkar ortaya." Sanatçı gözlemlerinde yansız, nesnel olacak, değer yargılarında ise halkın çıkarları doğrultusunda yan tutacak.

7) Romantizm ülküselleştirerek gerçeği saptırıyor. Gerçeği, var olanı *olduğu gibi* değil de, soyutlaştırarak, yazarın ve şairin arzusu doğrultusunda *olması gerektiği şekilde* sunuyor. Böylece *iyi ve kötü* de gerçeklikten uzaklaşıyor. Romantiklerin iyi diye sundukları kişilikler gerçekte kötü, kötü diye sundukları kişilikler gerçekte iyi olabilir.(1)

Kapitalist bir toplum sanatında düzenin eleştirilmesine *Eleştirel Gerçekçilik* dendiğine daha önce değinmiştik. Bu eleştirel gerçekçilik de, sanatçının, yazarın, şairin aldığı tavra göre karşımıza iki şekilde çıkıyor:

1. Victor Hugo'nun önerdiği ve yaptığı gibi yazar gerçeği yazmakla, düzeni eleştirmekle yetinir, siyasa arenasına inmez, siyasa dışı (apolitique) kalır. Fransız şiirinde François Coppée, Catul Mendès ve belçikalı şair Emil Verhaeren bu yolu tutmuşlardır.

2. Şair düzeni eleştirmek ve gerçeği söylemekle yetinmez,

(1) Geniş bilgi için bakınız: Marx'ın Sanat Felsefesi, Mihail Lifşits, çeviren Murat Belge, Kuzey Yayınları.

siyasal bir tavır da kor ve inandığı dava uğruna siyasal bir savaşım da verir. Fransada Komün ve Direniş dönemi şiir ve yazını bu türdendir.

1848 ve 1871 Paris Komünü ayaklanmasından önce ve sonra, işçi soylu ve küçük burjuvazi içinden çıkan bazı şairler emekçinin sorunlarını dile getirmeye çalıştılar. Ancak, yapıtları sloganlardan ve devrimci şarkı sözlerinden öteye gidemedi. Bu nedenle, ne fransız şiirinde, ne dünya şiirinde kimlik olamadılar, bir yer tutamadılar. Bunlar içinde yalnız Eugène Pottier adını duyurabildi.

Direniş Dönemi Yazını:

Fransa'da İkinci Dünya Savaşı ve almanlar'ın Fransa'yı işgaliyle birlikte, 1940'dan itibaren Lyon, Toulouse, Carcassonne gibi büyük taşra kentlerinde, Dieulefit, Drôme, Villeneuve-Les-Avignon gibi küçük kentlerde özgürlüğü savunan yeni şairler ve dergiler ortaya çıktı. Marsilya'da *Güney'in Defterleri*, Lyon ve Saint-Etienne'de *Kavşaklar ve Durumlar*, Cezayir'de *Çeşme*, Toulouse'da *Pirene Dağları*, Villeneuve'de *Şiir 40, 41*, çıktı. Bunları, Pierre Seghers'in yönetimindeki *Kasketli Şairler* ve *Mahpus Şairler* izledi. Ne var ki *Direniş* dönemi yeni isimler kazandıramadı. Fransız şiirinde gerçekçiliğin öncülüğünü yine Gerçeküstücülük'ten gelen Paul Eluard ve Louis Aragon yaptı.

Rusya'da Eleştirel Gerçekçilik

Eleştirel Gerçekçilik'in Rusya'daki gelişimini en yetkili kalem'den, Lenin'den izleyelim.

Rusya'da Çar İkinci Aleksandre zamanında ve 1861 yılında toprak köleliği kaldırıldı ve toprak reformu yapıldı. Lenin *"Tolstoy Rus Devriminin Aynasıdır"* yazısında bu olayı şöyle değerlendirir: "Toprak köleliğinden daha yeni kurtulan ataerkil köyler, tam anlamıyla soyulmak için anamalın ve devlet hazinesinin eline teslim edilmişti. Köy iktisadının ve köy yaşamının yüzyıllarca korunmuş eski temelleri akıl almayacak bir hızla yok olup gitti."

Reformların uygulanması Çar'ın iradesine bağlıydı ve İkinci Alexandre hep ölçülü davrandı. Üçüncü Alexandre ise reformları içerikten yoksun bıraktı. Öte yandan bu reformlar kapitalizmin gelişmesini hızlandırdı. Lenin'in yazısından izleyelim: "Temelinde bir tarım ülkesi olan Rusya'da tarım, o zamanlar, iflas etmiş, yoksul düşmüş köylülerin elinde bulunuyordu. Bu köylüler, 1861'de toprak sahiplerinin yararı gözetilerek yapılmış toprak reformu yüzünden, toprak köleliği devrinden kalma küçük arazileri ilkel yöntemlerle ekip biçiyorlardı. Öte yandan tarım toprak ağalarının elindeydi. Bu ağalar Orta Rusya'daki toprakları, ot biçme, yalaktan hayvan sulama vb. karşılığında kara saban ve beygirle ekip biçiyorlardı. Toprak köleliği devrindeki eski ekonomik sistem böylece yürüyordu. Bu devir boyunca Rusyanın siyasal rejimine de tümüyle toprak köleliği zihniyeti egemendi. (...) Bu ataerkil eski Rusya dünya kapitalizminin etkisiyle 1861'den sonra hızla dağılmaya başladı. Görülmedik şekilde iflas eden, telef olan, aç kalan köylüler toprağı bırakıp kentlere kaçtılar. İflas etmiş bu ucuz el emeği sayesinde harıl harıl demiryolları, fabrikalar yapılıyordu. Böylece Rusya'da akçalı anamal, büyük ticaret ve büyük sanayi gelişiyor, Rusya'nın tüm eski temelleri şiddetle, zahmetle ve hızla değişiyordu."

Rusya'da 1905'te ilk devrim, Burjuva Köylü Devrimi patlak verdi. Bunu 1905'in son aylarında büyük sanayi merkezlerindeki işçi ayaklanmaları izledi, işçi temsilcilerinden oluşan sovyetler kuruldu. Ancak, bu arada sağcı silahlı gruplar (Kara Yüzler) devrimcileri kitleler halinde öldürdüler. Ocak 1906'da eski düzen yeniden kuruldu. Yorumunu Lenin'den dinleyelim: "Hem resmi kiliseyi, hem büyük toprak sahiplerini, hem de bu toprak sahiplerinin hükümetini kökünden süpürüp atmak, toprak mülkiyetinin bütün eski şekil ve geleneklerini yok etmek, toprağı temizlemek, polis zulmüne dayanan sınıf devleti yerine, özgür ve hukukça eşit bir küçük köylüler topluluğu, sınıfı koymak arzusu köylülerin Devrimimizdeki bütün tarihsel eyleminin can damarını oluş-

turuyordu. Yeni *cemaat* şekillerine kavuşmak arzusu besleyen köylü sınıfının *bu cemaatın ne olacağı*, özgürlüğünü elde etmek için ne türlü savaşım araçları kullanacağı, savaşımda kimleri şef olarak başa geçireceği, burjuvazinin ve aydınların köylü devrimi karşısındaki duygularının ne olacağı, toprak ağalarının toprak üstündeki mülkiyetini ortadan kaldırmak için çarlık erkinin zorla devrilmesi gerektiği konularında bilinçli bir tutumu yoktu. Çok bilinçsizdi ve ataerkil yargılarla davranıyordu. Geçmişteki yaşamıyla yalnızca toprak ağası senyörden ve memurdan nefret etmeyi öğrenmişti. Ama bütün bu sorunlara nerde karşılık arayacağını geçmiş yaşamı öğretmemişti, zaten öğretemezdi de. Köylü sınıfının küçük bir bölümü amaca ulaşmak için, eksik de olsa örgütlenerek gerçekten mücadele etti. Daha küçük bir bölümü düşmanlarını ortaran kaldırmak, çarın uşaklarını ve büyük toprak sahiplerini savunanları devirmek için silaha sarıldı. Köylü sınıfının büyük çoğunluğu ise ağlıyor, yalvarıp yakarıyor, "ricacılar" gönderiyordu.(...) Siyasete karşı gösterilen ilgisizlik ve anlayışsızlık, böyle hallerde her zaman olduğu gibi, yalnız küçük bir köylü azınlığın bilinçli ve devrimci işçi sınıfının peşinden gitmesine, büyük köylü azınlığın da, dilenen, pazarlık eden, uzlaştıran, uzlaştıracağına söz veren, ilkesiz ve uşak burjuva aydınlarının elinde oyuncak olmasına sebep olmuştur."

Rusyanın, kapitalizme giriş sayılabilecek, 1861 toprak reformu ve köleliğin kaldırılması tarihinden, Sovyet Devriminin gerçekleştiği ekim 1917 tarihie dek sosyal yapısını Lenin'in yorumuyla izledik. İşte ondokuzuncu yüzyıl başlarından Sovyet Devrimine dek süren dönemin, kapitalist düzeni eleştiren yazınına *Rusyada Eleştirel Gerçekçi* yazın diyoruz. Bu eleştirel gerçekçi yazının en ünlü isimleri ise Sçedrin, Herzen, Gogol, Çernişevski, Gribodeyof, Krilof, Turgenyef, Nekrasof, Puşkin, Cehof, Ostrovski, Gleb Uspenski, Gonçarov, Tolstoy ve Gorki gibi yazarlardır.

Fransız şiirinde eleştirel gerçekçilik iki şairin, Gerçeküstücülük'ten kopan Paul ELUARD ve Louis ARAGON'un öncülüğünde başlar. Bu iki şairin yaşam öykülerine kısaca değinip şiir üstüne önemli yazılarını aktaralım:

PAUL ELUARD
(1895-1952)

1895 yılında Paris'in Saint-Dennis banliyösünde doğdu. Gençlik yıllarında René ARCOS, Georges DUHAMEL ve Charles VILDRAC'ın şiirlerinden etkilendi. Hastalık nedeniyle üniversite eğitimine son vermek zorunda kaldı ve 17 yaşında sanatoryumda buldu kendini (1912). İki yıl sonra (1914) askere alındı ve Birinci Dünya Savaşı'na katıldı. Savaş onda barışçı düşünceleri geliştirdi. *Görev ve Endişe* (1917) ve *Barış İçin Şiirler* (1918) adlı yapıtları barışçı düşüncelerini yansıtır. Savaş bittiğinde Tzara, Aragon ve Breton'la tanışıp DADA etkenliğine katıldı. *Hayvanlar ve İnsanlar, Yaşamın Gerekleri* ve *Rüyaların Sonuçları* (1921) bu dönemin ürünleridir. Daha sonra André Breton'un öncülüğünü ettiği Gerçeküstücülük (Surréalisme) etkenliğinde yer aldı ve gerçeküstücülük ona bilinçaltını ve dilin yeni tekniklerini araştırma olanağını sağladı. *Ölmemenin Ölümü* (Mourir de ne pas mourir) (1924), gerçeküstücülüğün ürünüdür. Cesur biçimler denediği bu yapıtında güçlü bir yaşam aşkını dile getirir. Uzun bir yolculuğa çıkar ve yolculuk dönüşünde yaşamının en büyük aşkı olan Maria Benz (Nusch) ile karşılaşır. En güzel şiirlerinden bazılarını ve üç önemli yapıtını, *Hüznün Başkenti* (1926), *Aşk, Şiir* (1929) ve *Dolaysız Yaşam*'ı(1932) Nusch'un esiniyle yazar. René Char ve André Breton'la birlikte *Ralentir travaux*'yu, *André Breton*'la birlikte *İmmaculée Conception*'u[1]

(1) Immaculée Conception iki anlama geliyor: 1) Meryem Ana'nın cinsel ilişki kurmadan gebe kalması. 2) Meryem Ana.

kaleme alır. Bu yapıtlarla birlikte Eluard'ın gerçeküstücü dönemi de sona erer. Daha sonraki ürünleri olan *Bitek Gözler* (1936), *Doğal Akış* (1938) ve *Donner à voir* (Görmeye neden olmak - Görüş sağlamak)'da herkesin anlayabileceği saf ve saydam, öte yandan imge yönünden de zengin bir şiir dili kullanır ve dünyanın somut gerçeğine yönelir. Zaten 1926'da Komünist Parti'ye girmiş, ancak Aragon'la anlaşmazlığa düştüğü için partiden çıkarılmıştı. Buna rağmen şiirlerinde her zaman *antifasciste* savaşımını sürdürdü. İspanyol iç savaşı sırasında *Guernica Utkusu*'nu (1938) yazarak İspanyol Cumhuriyetçileriyle dayanışma halinde oldu. *Şiirin Gerçekçiliği* (1936) adlı yazısında şunları söyler: "Başka insaların yaşamlarına, ortak yaşama derinlemesine daldıklarını savunmak bütün şairlerin hakkı ve görevidir, ve bunu söylemenin zamanı gelmiştir".

İkinci Dünya Savaşı sırasında Fransız Direniş Hareketine katıldı ve Yazarlar Ulusal Komitesi'nin Kuzey Bölge yönetiminde görev aldı. Ünlü *Özgürlük* şiirinin de yer aldığı *"Şiir ve Gerçek 42"*, *"Savaş içinde Yedi Aşk Şiiri* (1943), *Acı'nın Silahları* (1944), *Almanlarla Buluşma* (1944) Direniş Döneminin yapıtlarıdır.

1943'de gizli Komünist Partisi'ne üye oldu ve Fransanın kurtuluşundan sonra da şiirlerinde hep insanlığın kurtuluşunu savundu. *Sürüp giden şiir* (1946), *Katı varolmak arzusu* (1946), *Taşkın zaman* (1947), *Unutulmayanlar* (1947), *Anka Kuşu* (1949), *Her şeyi söylemek* (1951) ve *Sürüp giden şiir II* Eluard'ın diğer yapıtlarıdır.

Bu kısa bilgiden sonra Eluard'ın şiir görüşünü araştıralım. Bunun için de önce şairin üç önemli yazısını aktaralım.

"ŞİİRİN GERÇEKLİĞİ

Paul ELUARD

(Londra'da, 24 Haziran 1936'da, Roland Penrose'un düzenlediği Gerçeküstücülük Sergisi nedeniyle verilen söyleyden bölümler).

Başka insanların yaşamlarına, ortak yaşama derinlemesine daldıklarını savunmak bütün şairlerin hakkı ve görevidir, ve bunu söylemenin zamanı gelmiştir.

Bu sözleri söyleyen birileri her zaman bulundu biliyorum. Ama bu sözleri edenler yaşamın içinde yer almadıkları için yaşamın en sade gerçeklerini bize söylemeyi becerememediler: o yaşamda yağmur yağar, gece olur, insanlar soğuktan titrer, o yaşamda insanın ve onun yürekler acısı görünümünün anısı saklıdır, alçakça budalalıklar vardır, çamur gülüşler, ölüm sözleri duyulur. Mutsuzluk bayağı, sıradan, katlanılmaz, dayanılmaz, mümkünsüz bir dünyayı sürekli bozup bozup yeniden kurar. Bunu görmek gerekir.

Büyümek isteyen için büyüklüğün sınırı yoktur. Hiç görmediği bir şeyi arayan insan için model yoktur. Hepimiz aynı saftayız. Ötekilerin üstüne bir çizgi çizelim.

Şiir çelişkilerden yalnızca eşitlikçi bir amaçla yararlanır, kendiyle yetindiğinde beğenilmekten mutsuz, her tür zulüme rağmen hep, kendi düzeni olmayan bir düzenin, istemediği utkunun, uyumculuk ve ihtiyatla işbirliği yapan çıkarcılığın hizmetine girmeye karşıdır.

Saf şiir mi? Şiirin yadsınmaz gücü insanları, tüm insanları arıtacak. Lautréamont'u dinleyelim: "*Şiir herkes tarafından yazılmalı. Bir kişi tarafından değil*". Tüm fildişi kuleler yıkılacak, tüm sözler kutsal olacak, artık kendi gerçeğine kavuşan insan, gözünü kapayıp açtığında bir de bakacak ki olağanüstünün kapıları önünde açılmış.

Ekmek şiirden yararlı. Peki ya aşk, sözcüğün tam ve insansal anlamıyla aşk, tutku dediğimiz aşk şiirden daha mı yararlı, değil. Varlıklar merdiveninin en üst basamağına yerleşen insan, ne kadar az üretken olsalar da, toplum karşıtı görünseler de, bu duygularının değerini yadsıyamaz. *İnsan hayvanla aynı duygulara sahip, ama insanda duyum değişken olmaktan, yaşamın basit gereksinimlerine bağlı olmaktan çıkıp salt bir varlık, kişinin öz amacı, öz kıvancı halini alır*, diyor Feuerbach. Zorunluluk denen şey işte burda karşımıza çıkar. Do-

ğadan korunmak, onu yenmek için kişi doğaya karşı üstünlüğünün sürekli bilincinde olmak ister.

İnsan gençken çocukluğuna, gençlik yıllarına özlem duyar, -yaşlanınca da niye yaşamışım ki deyip esef eder. Şair imgelerini iki şeyden, unutacağı şeyden, anımsayacağı şeyden kurar. Geçmişteki kehanetlerini üzülerek anımsar. Dünkü yaşamıyla, dünkü insanla birlikte yarattığı her şey kaybolur. Yarın kendini yeni bir insan olarak tanıyacak. Ama bu evrensel armağandan bugün yoksun.

İmgelem öykünme yeteneğine sahip değil. Bir kaynak, bir seldir ama suyu kabarmaz. Gün her an bu canlı uykudan doğar, bu canlı uykuda ölür. Ortaksız, tek başına, çağrışımsız bir evrendir imgelem, bu evren daha büyük bir evrenin parçası değil. Yalan bilmez, olacakla olmuşu birbirine karıştırmaz, bu yüzden tanrısızdır gerçek, düşünmeksizin açıkça ve çabucak söylenir. Hüzün, öfke, ciddilik ve haz onun için yalnızca zaman değişimleri, ayartılmış göklerdir.

Şair esinlenenden çok esinleyen kimsedir. Şiirlerin sessizlikle geçiştirdiği büyük beyaz boşlukları vardır her zaman. Kızgın bellek, ateşli bellek geçmişi olmayan bir coşkuyu yeniden yaratmak için bu beyaz, sessiz boşlukta kendini yeyip bitirir. Şiirlerin temel niteliği, altını çizerek yineliyorum, çağrıştırmak değil esinlemekir. Nesnesiz nice aşk şiirleri bir gün aşıkları bir araya getirecek. Bir varlığı nasıl düşlersek bir şiir üstüne de düş kurulabilir. Arzu gibi, kin gibi bilinç de anlaşılacak nesneyle diğerleri, anlaşılmamış ya da anlaşılamamış nesneler arasındaki ilişkilerden oluşur.

Uyanıkken düş gören insan -şair- için, imgeleminin eylemini belirleyecek olan şey umut ya da umutsuzluktur. Şair ister umudu, ister umutsuzluğu dile getirsin, dünyayla ilişkileri hemen değişir. Şair için her şey duyum, dolayısıyla, duygular konusudur. O zaman, somut olan ne varsa imgeleminin besini halini alır ve umutla umutsuzluk duyumlar ve duygularla somutun alanına geçer, somutlaşır(...)

Fransa'nın kuzeyindeki eski evde bugünkü Sade kontları

oturur. Yemek salonunun duvarına çizilen soy ağacının üstünde bir de ölü yaprak var. XVI.ıncı Louis, Convention ve Napoléon dönemlerinde zindanlarda yatan Donatien-Alphonse-François de Sade'dır bu ölü yaprak. Otuz yıl hapis yattı ve çağdaşlarının hepsinden daha bilinçli ve daha arınmış, bir tımarhanede öldü. Alay olsun diye taktıkları Kutsal Marquis adına gerçekten layık olan o büyük insan, 1789 yılında, Bastille Zindanından seslenip halkı mahpuslara yardıma çağırıyordu. Bedeniyle ve ruhuyla kendini devrime adamış olmasına, Piques Kulübünün üyesi olmasına rağmen, 1793'te ölüm cezasına karşı koyuyor, tutkusuz işlenen suçları yadsıyordu. Robespierre'in göklere çıkardığı yeni dinin, Yüce Varlık dininin karşısında bile bir tanrıtanımaz olarak kaldı. İstediği tek şey, dehasını özgürlükçü bir halkın dehasıyla birleştirmektir. Hapisten çıkar çıkmaz, bir yazı göndererek, Birinci Consul'ü ilk kınayan da o oldu.

Uygar insana ilkel içgüdülerinin, ilkel eğilimlerinin gücünü yeniden kazandırmak istedi Sade, sevdalı imgelemi kendi öz nesnelerinden kurtarmak istedi. Gerçek eşitliğin böylece, yalnız böylece kurulacağına inandı.

Acı çeken herkes adına, mutsuzluğunu kendi içinde taşıyan erdemi alçaltmaya, küçük düşürmeye çabaladı. Her tür sanrı, aldatmaca, her tür yalan ortadan kalksın diye, insan yapay bir dünyada tutsaklaştırılmasın diye, bu erdemin önüne mutsuzluğun yüce yasasını dayattı. Hiçbir şeyi çözümleyemediğini umutsuzluk ve utanç içinde söylemek zorunda olduğumuz hristiyan aktöresi cehennem azabından başka şey değil. Bedenin tüm iştahları, özlemleri baş kaldırıyor bu aktöreye. Sevda simgelerinin kolaylık ve özgürlük simgelerine dönüşmesi için daha ne kadar haykırmak, çırpınıp göz yaşı dökmek gerekiyor.

Sade'ın çektiği acıyı dinleyin: *"Sevmek ya da haz duymak çok ayrı şeydir, işte kanıtı: her gün haz duymadığımız halde severiz ve çoğu zaman sevmediğimiz halde haz duyarız"*. Ve şu saptamayı yapıyor: *"Gerçek bu olmasa, onca yaşlı, onca eciş-bücüş ya*

da özürlü, sakat insanın haz duymasını nasıl açıklardık? Sevilmediklerinden eminler, duydukları arzuyu karşı tarafın paylaşmadığının, duyumsamadığının kesinlikle ayrımındalar, peki bu yüzden daha mı az şehvetliler?"

Ve Sade, aşk yaşamında kendine has özellikleri olan tüm insanlara hak verir, aşkı yalnız kendi kirli soylarını sürdürmek için gerekli bulanlara da karşı durur: *"Sivri zekalılar, cellatlar, memurcuklar, yasacılar, aşağılık dazlaklar, bir gün kıçınızın altındaki iskemleleri kaydırdığımızda ne yapacaksınız? İnsanı cezalandırmanıza ya da ödüllendirmenize neden olan şeylerin aslında şu ya da bu salgıdan, şu ya da bu doku liflerinden, kandaki ya da hayvansı, içgüdüsel ıralardaki bir yakıcılıktan doğduğu kanıtlanınca yasalarınız, aktöreniz, dininiz, darağaçlarınız, cennetiniz, Tanrılarınız, cehenneminiz ne işe yarayacak?"*

Bu yalın yargı gücünü yetkin karamsarlığından alır Sade. Bütün zamanların şiiri olan gerçeküstücü şiirin elinde kalan da işte yalnızca bu yalın yargı gücüdür. Gerçek şairlerin yapıtında yer alanlar da bu örtülü gerçeklerdir. Örtülüdür onlar ama gerçektir, gerisi tümüyle yalan. Bunu söyledik diye bizi çelişkiye düşmekle suçlamaya kalkmasınlar, karşımıza devrimci maddeciğilimizi dayatmasınlar, insan herşeyden önce karnını doyurmak zorunda demesinler. Sevdiğimiz şairlerin en çılgınları, dünyadan en çok kopmuş olanları bile, belki, besine gerekli yeri verdiler, ama bu yer, simgesel ve bütünleyiciydi, bu nedenle de yüksek bir yerdi. Her şey özümlenmişti orda.

Elimizde Sade markisinden tek bir resim yok. Ne garip, Lautréamont'un da resmi yok. Bu iki eşsiz devrimci yazarın, umutsuzca ama yılmadan savaşım veren bu iki yazarın yüzleri çağların karanlığına gömülmüş.

Kaba, ince tüm yapaylıklarla, insanı alçaltan bu yanlış gerçeğin bize kurduğu tüm tuzaklarla yılmadan, usanmadan savaştılar. "Neyseniz osunuz" sözüne "Başka şey olabilirsiniz"i ekliediler.

Sade ve Lautréamont, şiddeti onaylayarak yalnızlığı ya-

lancı süslerinden kurtarıyorlar. Her nesne, her varlık, her bilgi ve her imge, bütün gizlerinden sıyrılıp, kendi yarattığı havanın sessiz ve yararsız tutsağı olmaktan kurtularak, yalnızlığın içinde kendi gerçeğine dönmeyi tasarlar.

Korkunç yalnız Sade ve Lautréamont, önlerine dayatılan hazin dünyayı ellerine geçirip yalnızlıklarının öcünü aldılar. Avuçlarında toprak, ateş, su. Ellerinde yoksunluğun ama silahların da kısır hazzı. Ve gözlerinde öfke. Onlar, ölümcül kurbanlar, üstlerini küllerle örten sessizliği yanıtlıyorlar. Kırıp döküyorlar, kendi görüşlerini dayatıyorlar, dehşet saçıyor, yağmalıyorlar. Aşkın ve kinin kapıları açılıp şiddete yol veriyor. İnsanlık dışı şiddet insanı ayağa kaldıracak, gerçekten ayağa kaldıracak ve yeryüzündeki bu depoda ne varsa boşalacak sonuna dek. Ve kişi barınaklarından, sığınaklarından çıkıp, albenileri, düşkırıklıklarını, ham hayalleri artık hiçe sayarak kendi coşkusunun gücüyle kendinden geçecek. Ne kendiyle ne de başkalarıyla yabancılaşmayacak artık. Bilgi aracıdır gerçeküstücülük, dolayısıyla, ele geçirme, fethetme ve savunma aracıdır, insanın derin bilincini karanlıktan kurtarıp gün ışığına çıkarmaya çalışır. Düşünce herkesin ortak malı, gerçeküstücülük bunu kanıtlamaya çalışır. İnsanlar arasındaki ayrımları azaltmaya çalışır ve işte bu yüzden, eşitsizliğe, aldatmacaya, alçaklığa dayanan bir düzenin buyruğuna girmeyi kabul etmez.

Hele bir üstündeki örtüyü atsın insan, hele bir yeniden tanısın kendini, o zaman birden bire, nice acılar pahasına her şeye kör ve sağır bir avuç mutlu azınlık için biriktirip kendisinin tümüyle yoksun kaldığı hazineleri, insan büyüklüğünü oluşturan maddi ve manevi tüm hazinelerini yeniden ele geçirebilecek güçte olduğunu anlayacak.

Şairlerin yalnızlığı bitiyor günümüzde. İşte onlar da artık insanlar arasındalar, işte onların da artık gerçekten kardeşleri var.

Bir sözcük bilirim, onu her duyduğumda kendimden geçer ve ürperirim, umut verir bana, umutların en büyüğü-

nü, insanları perişan eden yıkım ve ölüm güçlerini altedecek hızımı bu sözcükten alırım: kardeşlik.

1917 şubat'ında, gerçeküstücü ressam Max Ernest ve ben, iki karşıt cephede savaşıyorduk, aramız bir kilometre kadar. Alman topçusu Max Ernest, bir fransız piyadesi olarak nöbet tuttuğum siperleri döğüyordu. Üç yıl sonra ise ikimiz dünyanın en iyi dostlarıydık, ve o tarihten beri, aynı dava uğruna, insanlığın kurtuluşu uğruna savaşım veriyoruz.

1925'te Max Ernest, Fas savaşı sırasında benimle birlikte, Fransız Komünist Partisinin kardeşlik sloganını destekliyordu. 1917'de hiç de onun olmayan bir savaşta yer almak zorunda kalmıştı. 1925'teki Fransa-Fas savaşı ise onu gerçekten ilgilendiren bir savaştı. Nitekim İkinci Dünya Savaşında da ikimiz hiç düşünmeden el ele verip ortak düşmanımıza, uluslararası sömürüye karşı birleştik.

"Sizler kardeşlerimizsiniz çünkü düşmanlarımız var" demişti Benjamin Péret.

Yılgınlığın, karamsarlığın en yoğun olduğu zamanlarda bile asla büsbütün yalnız kalmadık bu düşmanlar karşısında. Bizi küçük düşürmek, attığımız her adımı etkisiz kılıp geriye dönmemiz için günümüz toplumunda her şey karşımıza dikiliyor. Dikilecekler elbette, çünkü baş belalarıyız onların, bunu biliyoruz, Engels'in dediği gibi, baş belalarıyız onların, çünkü bizler, bize benzeyenlerle beraber, burjuvaziyi ve onun iyi ve güzel bulduğu her şeyi yıkmak için yarışıyoruz.

Yıkmak istediğimiz iyi, yıkmak istediğimiz güzel, mülkiyet, aile, din, yurt gibi düşüncelere kul köle olmuş iyi, kul köle olmuş güzel. Şair adını ve onurunu hak eden şair, tıpkı işçi sınıfı gibi sömürüye karşı koyar. Öyle bir aktöre ki, kendi düzenini ve gücünü sürdürmek için yalnız banka, kışla, hapishane, kilise ve kerhane açmayı biliyor, gerçek şiir işte böyle bir aktöreye karşı çıkan, kapılarını kapayan şiirdir. Gerçek şiir insanı bu ölüm yüzlü korkunç aktöre iyiliğinin üstünden sıçrayıp aşıran şiirdir. İşte bu gerçek şiiri Rimbaud'nun, Lautréamont'un ya da Freud'un yapıtında olduğu

kadar Sade'ın, Marx'ın ya da Picasso'nun yapıtında da bulabilirsiniz. Radyonun icadında, Tcheliouskine'de, Asturie'lerin devriminde[1], Fransa ve Belçika grevlerindedir bu gerçek şiir. Bilmek ya da daha iyi beslenmek dediğimiz sıradan ihtiyaçlarda olduğu kadar olağanüstünün tadında da o vardır. Yüz yılı aşkın bir zamandan beri şairler üstünde olduklarını sandıkları doruklardan aşağı iniyorlar. Sokaktalar, boşladılar ustalarını, onlara sövüp saydılar, artık tanrıları yok, güzelliğin ve aşkın dudaklarından öpmekten korkmuyorlar, mutsuz kitlelerin isyan şarkılarını öğrendiler ve yılmadan, usanmadan o mutsuz kitlelere kendi şarkılarını öğretmeye çalışıyorlar.

Alaylara, alaylı gülüşlere aldırmıyorlar, alıştılar bunlara. Herkes adına konuşabileceklerinin inancıru, güvenini taşıyorlar. Kendi bilinçlerine vardılar."

Paul Eluard'ın bu yazıdaki şiir ve dünya görüşünü şöyle özetleyebiliriz:

•Şairler fildişi şatolarından çıkıp ortak yaşamın, yani başkalarının, toplumun sorunlarıyla ilgilenmeli, başkalarının yaşamını kendi yaşamı olarak duyumsamalı.

•Şiir, her türlü zulme rağmen, bozuk düzenin, eyyamcılık, uyumculukla iş birliği yapan çıkarcılığın hizmetine girmeye karşıdır.

•Arı şiir, fildişi kulelerden, salt güzeli ortaya koymak için yazılan şiir değil, insanlığı arıtan şiirdir.

•Şair esinlenenden çok esinleyen kimsedir, şiirlerin temel niteliği çağrıştırmak değil, esinlemektir.

•Şairin imgelemi somut olanla beslenir.

•Şair dehasını özgürlükçü bir halkın dehasıyla birleştirmeli.

•Şiir her tür sanrı, aldatmaca ve yalana karşıdır.

•Burjuvazinin savunduğu hristiyan aktöresi ve erdemi

(1) İspanyolların düşmanlarına karşı yiğit savaşlarında.

insanı yapay bir dünyada tutsaklaştırıyor. Bu aktöre cehennem azabından başka şey değil, bedenin tüm iştahları, özlemleri baş kaldırıyor bu aktöreye. Şiir özlemler dünyasında da insanı özgürleştirmeli.

•İnsanlık "neyseniz osunuz" gibi dinden, yazgıdan kaynaklanan, insanı alçaltmaya yönelmiş yanlış bir gerçeğin tuzağına düşürüldü. Şair bu yanlış gerçeği, hayır "başka şey olabilirsiniz", yazgı denen şey yalandır, yaşamınızı kendiniz yönlendirebilirsiniz, öğüt ve önerisiyle düzeltti.

•Hristiyanlık ve kentsoylu aktöresi insanı yalnızlık denen bir hücreye hapsetti. Sade Markisi ve Lautréamont düşün'de şiddet'e yol vererek önlerine dayatılan zoraki yalnızlığın zincirlerini kırdılar. İnsanlık dışı şiddet insanı ayağa kaldıracak, kişi sığınaklarından çıkıp, düşkırıklıklarını, ham hayalleri hiçe sayarak coşkusunun gücüyle kendinden geçecek. Ne kendiyle, ne de başkalarıyla yabancılaşmayacak artık.

•Şiir bilgi aracıdır, insan bilincini karanlıktan çıkarıp gün ışığına kavuşturur. Düşünce insanlığın ortak malıdır.

•Şiir insanlar arasındaki ayrımların azaltılmasına hizmet eder, eşitsizliğe, aldatmacaya ve alçaklığa dayanan bir düzenin buyruğuna girmeyi kabul etmez.

•Şiir insanın kendini tanımasına yardımcı olur. Hele bir yeniden kendisini keşfetsin insan, hele bir yeniden tanısın kendini, o zaman birden bire, nice acılar pahasına, bir avuç kör ve sağır mutlu azınlık uğruna birikmiş, ama kendisinin yoksun kaldığı hazineleri, büyüklüğünü oluşturan maddi ve manevi tüm hazinelerini yeniden ele geçirebilecek güçte olduğunu anlayacak.

•Bütün ülkelerin insanları, aynı düşüncede olan insanlar birbirleriyle kardeştir. Bu nedenle de burjuvazi denilen düşman karşısında asla yalnız kalmadık. Attığımız her adımı etkisiz kılmak için kentsoylular karşımıza dikiliyor, ama bizler baş belalarıyız onların, çünkü bizler, bize benzeyenlerle beraber, burjuvaziyi ve onun iyi ve güzel bulduğu her şeyi yıkmaya hazırız.

•Şair adını ve onurunu hak eden şair tıpkı işçi sınıfı gibi sömürüye karşı koyar.

Paul Eluard'ın 1930 yılında, Aragon, René Char, Salvadore Dali'yle birlikte Breton gerçeküstücülüğünden ve onun yayın organı *Edebiyat*tan (Littérature) kopup toplumcu yolu seçtiklerini ve *Devrimin Hizmetindeki Gerçeküstücülük* adlı yeni bir yayın organında toplandıklarını belirtmiştik. İşte Paul Eluard'ın 1936'da, Londra'daki Gerçeküstücülük Sergisinde verdiği bu söylev onun artık eleştirel gerçeküstücülük saflarında yer aldığı zamana rastlar ve şair burda fransız emekçilerinin bir tür sözcüsü gibidir.

Şairin şiir görüşünü yansıtan bir diğer yazısına geçelim:

"ŞİİR DİLİ [1]

Paul ELUARD

Şiirin yalnızca ozan işi olduğunu sanmadı hiçbir zaman gerçek şairler. Söz hiç eksik olmadı insanların dudağından; sözcükler, şarkılar, çığlıklar sonsuzca ardarda gelip kesişirler, çarpışırlar birbirleriyle, karışırlar birbirlerine. Dilin işlevsel güdüsü onu abartmaya, taşkınlığa, tutarsızlığa dek sürükledi. Sözcükler dünyayı söyler, sözcükler insanı söyler, insanın gördüğünü ve duyamsadığını, halen var olanı ve geçmişte var olanı, zamanın eskilliğini, çağın ve anın geçmiş ve geleceğini, istemliyi, istemsizi, var olmayanla var olacağın korkusu ve özlemini söyler. Sözcükler yakıp yıkar, sözcükler zincirleme olarak ya da yalnız o an için kehanette bulunurlar, varlıklarını yadsımak hiçbir şeye yaramaz. Gerçeğin işlenip biçimlenmesine tüm sözcükler katılır. Anlatım gücünden yoksunsalar onların dile getirdiği nesneler, olaylar ve düşünceler de küllenebilir, ama böyle bir durumda hemen, anlatım gücünden yoksun ya da ustalıkla söylenme-

(1) Paul Eluard yazısında daha çok şiir dilini ele aldığı için bu başlığı ben koydum.

miş sözcüklerin yerini, yine o sözcüklerin rastlantı sonucu ortaya çıkardığı diğer sözcükler alır ve evrimlerini tamamlarlar, görevlerini yaparlar.

Özü anlatmak için bütün sözcükler gerekir. Çelişki, güçlükler evrenimizin gidişine yardımcı olur. İnsanlar sözlüğü yutarcasına ezberlediler, adlandırdıkları her şey mevcut. Ad verilmemiş olan, her şeyin sonu ancak kaçınılmaz ölümün sınırlarında başlar...

Konuşan, hatta konuşanın söylediği söz, pek önemli değildir. Dil herkesin ortak malıdır, insanların birliğini tehlikeye düşüren, zararlıymış gibi görünen, dil ayrımları değil, söze, söz yetisine konmuş yasaklamadır. Birileri kalkıp, bir nesneyi görmenin, betimlemenin bin değişik yolu vardır, kişinin aşkını, kıvancını, acısını söylemesinin bin değişik yolu vardır, yaşam ağacının dalını kırmadan da anlaşmanın bin değişik yolu vardır deseler onları hemen deli yerine korlar. Kitlenin yakınan ya da şakıyan sade sesini, bu sesin aslında yüce olduğunu bile bilmeden duyurmaya, yorumlamaya kalkanların adı deliye, başıbozuğa çıkar, lanetlenirler. Yazık ki, şairin hep kendini anlatıp durduğu kişisel, bireyci şiir hâlâ ömrünü doldurmadı, ama öte yandan şunu da anladık ki bireysellikten uzak nesnel şiirin ince telini koparmaya da kimsenin gücü yetmedi. Savaşımı er geç kazancak olan bu gerçek karşısında asla kuşkuya düşmeksizin, nice şeylerin de "tam bir şiir" olabileceğini gördük. İyi niyetli şair ve ressamlar aslında iyneli bir dille taktılar ona "tam bir şiir" adını, ama gerçekte de, yazınsal açıdan gerçek anlamını da şiir bu sözde buldu. Şairler şiirlerinde, istem dışı ve nesnel elemanları, mevcut yaşamın duyarsızlığı, su geçirmez yağmurluğu altında tutsak kalmış gibi görünen, insanın en masum üretimlerinde var olan her şeyi, kullandılar. "Tam bir şiirdir" sözü artık tuhaf bir şeyi ya da tıknefes bir zerafetin garipliğini anlatmıyor, ama şaire, eğer, düşünü kurduğu evrenin ona dayatılan bu dünyadan doğacağına inanıyorsa, tasarlama, yeniden üretme ve bulunmayanı bulma gücünü kazandırı-

yor. Yaptığı ender bir iş, kutsal bir iş değil, sıradan bir çalışma. Şair de, herhangi bir insan gibi, erketeye yatmış, dünyanın günışığına çıkmamış olaylarına, ayaklarının altında uzanan otlara, çakıl taşlarına değgin kirlilikler ve görkemlere değgin ilginç sorunları bile getirip bize, sokaktaki adamın ya da bilgenin, kadının, çocuğun ya da delinin dili kadar katıksız, arınmış bir dilin hazlarını, coşkularını sunacaklar. Nice olağanüstü güzellikler doğardı, yeter ki istensin. Derinden düşünmeye gerek yok, dinleyelim onları ve yanıtımızı üretelim, meramımız anlaşılacak. Ne var ki bizler yalnızca kırık aynalarız, tek arzumuz görünürde olanı gerçek rayına oturtmak, bizlerin olan bu yer ve zamanın içinde nesnelerin ilk görünümünü şiirselleştiriyor, kendimize çekiyoruz.

Şiirsel dilden, diğer inciler gerdanlığına özene bezene dizilmiş hoş sözcüklerden daha korkunç hiçbir şey yoktur. Gerçek şiir yalın çıplaklıkla yetinir. Batık gemiyi anlatır, cankurtaran simidini değil. Gözyaşının incisini değil acısını dile getirir. Kum ve çamur çölleri, cilalanmış parke taşları, dağılmış saçlar, pürtüklü eller, kokmuş kurbanlar, acınacak yiğitler, haza aptallar, her türden köpekler ve sokak süpürgeleri olduğunu, otta çiçekler, gömütlerde çiçekler bulunduğunu bilir gerçek şair. Çünkü şiir yaşamdadır.

Şiir salgın hastalıktır
Şiir yaşamdadır
Dilin kemiği olacak...

Şiirin bir davası var: iyi'nin yoludur bu...

Şair kendi toplumundaki her insandan daha da yararlı olmalı.

Şiir sanat nesnesi değildir, yarar nesnesidir.

Olaylardan çıkarılacak derstir...

İnsanları birleştirmek için savaşır.

Her şeyden yararlanabileceğini öğrendi şair. Sanrı, yürek saflığı, öfke, anı, ayın evrelerine göre huyu suyu değişen şu

Protée, eski öyküler, güncel olaylar, masa, mürekkep hokkası, bilinmeyen doğa görünümleri, dönmüş gece, beklenmedik anılar, tutkunun kehanetleri, düşünler, duygular ve nesnelerin tutuşturduğu ateşler, kör çıplaklık, çiğ gerçek, sistemlerin hafifliği, saçmalığı onaylayacak kertede yargı yetisinin bozulması, bir katı gerçeği elde edinceye dek saçmalığın kullanımı, her şey şairin malzemesidir. Böyledir, bir şiirde uyuma yardımcı olan budur, şairin her şeyden yararlanmasıdır, sesli ve sessiz harflerin, sözcüklerin az çok bilgece, az çok mutlu bir biçimde bir araya toplanması değil. Eşek kulaklılar için de, ancak gürültü patırtı etmeye, davul, keman sesi vermeye, korkunç konserin ritim ve uyaklarını var etmeye yarayan müzikli düşünce var.

Şair, onda aradığımız bu gerçeğin ancak gerçeği esinleyen şeyden yoğrulduğunu biliyor.

(şiirin Dar Geçitleri Patikaları ve Yolları)"

Paul Eluard şiirde hep bir dil arayışı içinde oldu. Gerçeküstücüler arasına katılmasında bile bu dil arayışının büyük payı var. Gerçeküstüçüler ona bilinçaltı ve dil'in yeni tekniklerini araştırma olanağını sağladı. André Breton öncülüğündeki gerçeküstücülük'ten, *Edebiyat* (Littérature) topluluğundan kopup eleştirel gerçekçi şiire yöneldiğinde de bu dil arayışını sürdürdü ve sonunda, herkesin anlayabileceği saf ve saydam, öte yandan imge yönünden de zengin bir dili yakaladı. Bu yazısında şiir dilini irdelerken, öte yandan da şiirin özüne yönelerek, bozuk düzeni yıkmaya yönelik eleştirel gerçekliğini de sergiliyor.

Yazıyı özetleyelim:

•İnsan tüm duygu ve davranışlarını sözcüklerle ortaya koyar.

•Gerçeğin işlenip biçimlenmesine tüm sözcükler katılır. Şiirde özü, içeriği anlatmak için bütün sözcükler gereklidir. Bazıları anlatım gücünden yoksunsalar ardından gelen, yine o sözcüklerin rastlantı sonucu ortaya çıkardığı diğer güçlü sözcükler bu eksikliği giderip görevlerini yaparlar.

• Dil herkesin ortak malıdır. İnsanlığı tehlikeye düşüren diller arasındaki ayrımlar değil, söze konmuş yasaklamalardır. Bir nesneyi görmenin, betimlemenin bin değişik yolu vardır. Kişi aşkını, kıvancını, acısını bin değişik biçimde söyleyebilir.

• Kitlenin yakınan ya da şakıyan sade sesi aslında yüce bir sestir.

• Şairin hep kendini anlatıp durduğu bireysel şiir yazık ki hâlâ sürüyor. Her şeye karşın, bireysellikten uzak nesnel şiirin ince tellerini koparmaya da kimsenin gücü yetmiyor. O halde şiirde her şey şiirin konusudur. Nitekim, şairler de yapıtlarında her tür konuyu işlediler.

• Şair bize sokaktaki adamın ya da bilgenin, kadının, çocuğun ya da delinin dili kadar katıksız bir dilin hazlarını, coşkularını sunacak bundan böyle. Nice olağanüstü güzellikler işte bundan kaynaklanacak.

• Şiirin dili şiirsel dedikleri incilerden, özene bezene seçilmiş aşırı güzel sözcüklerden oluşmamalı. Bu son derece zararlı. Gerçek şiir yalın ve çıplak anlatımla yetinir. Batık gemiyi anlatır, cankurtaran simidini değil, Gözyaşının incisini değil, acısını dile getirir.

• Şiir yaşamdadır ve dilin kemiğidir.

• Şiirin davası: iyi'dir.

• Şiir sanat nesnesi değil, yarar nesnesidir. Şair toplumundaki her insandan daha yararlı olmalı.

• Şair her olaydan bir ders çıkarır ve buna göre insanları birleştirmek için savaşır.

• Her şey şiirin malzemesidir, şair yararlı olmak için bildiği, okuduğu, gördüğü, yaşadığı her şeyden yararlanmalı ve bu malzemeyi şiirde kullanmalı. Uyum ancak böyle sağlanır. Şiirde uyum denilen şey sözcüklerin bilgece, mutlu bir biçimde ve ezgilerle yan yana getirilmesi değildir. Şiirde müzik ancak, eşek kulaklılar için, gürültü patırtıya, davul, keman seslerine, böyle korkunç bir konserin ritim ve uyaklarını var etmeye yarar.

ARAGON ÇAĞIMIZA MÜHRÜNÜ VURMUŞTU

Breton'un Gerçeküstücüler Bildirisi'nde Anatole France'dan ceset diye söz ediyor ve çağdaşlarını ölüyü tokatlamaya çağırıyordu şair ve romancı ve denemeci Louis Aragon.

"Le Front Rouge" (Kızıl Cephe) uzun şiirinde sosyal demokratları ateşe tutuyordu siyasacı Louis Aragon:

"Ateş Leon Blum'e/ateş Boncour'a Frossard'a Deat'ya / ateş sosyal-demokrasinin bilgin ayılarına / ateş ateş geçişini duyuyorum / Gauchercy'nin üstüne atılan ölümün / ateş diyorum size / yönetiminde partinin / SFIC / bekliyorsunuz parmaklarınız tetikte / Ateş".

Aragon öldüğünde fransız aşırı sağcıları kıvançlarını açıkça sergilediler, şairin öldüğü kış'a "mutlu kış" adını taktılar. Yazın'ın usta kalemleri onu öğüyor, Victor Hugo'ya denk büyük şair ve yazar diyor, sağcılar ise yeriyordu Fransa'da. Romanlarının sözcük yığını olmaktan öteye gidemediğini, şiirlerinde yenilik yapamadığını, eski biçimleri denediğini, Musset, Verlaine, Apollinaire ve Rostand'ı öykündüğünü, bir Breton, bir Eluard, bir René Char, bir Bonnefoy, bir Reverdy olamadığını söylüyorlardı. Ölüyü tokatlamaya erken başladılar. Sanat görünümü altındaki bu eleştirilerinde sanatçı Aragon'a değil de Partili Aragon'a saldırdıkları seziliyordu elbette.

Yüzeyde kalan eleştiriler Büyük Aragon'u yıpratamıyor-

du. Maiakovski, Nazım ve Neruda gibi Aragon da çağına damgasını çoktan vurdu. Yüzyılın büyük olaylarını yaşadı, seksen beş yıllık uzun bir ömrün en az yetmiş yılını yazarak geçirdi. Fransız ve Dünya yazınına hayli şiir kitabı, roman, deneme, inceleme bıraktı, çevirileriyle birçok Sovyet sanatçısını ülkesine tanıttı.

Eğer bugün dünyanın dört bucağında Aragon adı biliniyorsa sanatçı bu ününü yalnız yapıtlarıyla değil, yaşam serüveniyle de kazandı.

Bir şiirinde doğuşunu şöyle anlatır: *Sonra ben oldum, bu mutsuz"*. Gerçekten de Elsa Triolet ile tanışıncaya dek Aragon mutsuzdu. Bu mutsuzluk çocukluk ve gençlik yaşamından kaynaklanıyordu. Teyzesi sandığı kadının annesi olduğunu ve babasının adını ancak yirmi yaşında öğrenebildi. Aragon 1897'de, Paris'te yasa dışı çocuk olarak doğdu. Beş yaşında bir piyes, yedi yaşında Zola'dan esinlenerek bir çok küçük romanlar yazdı. İlk şiiri ise yedi yaşında yazdığı *"Quelle âme divine"* (Ne kutsal ruh!). Liseyi bitirince Tıp Fakültesine girdi, ancak Birinci Dünya Savaşı çıkınca askere alındı, öğrenimini bıraktı. Cephede kendisi gibi tıp öğrencisi olan şair André Breton ile tanıştı. Lautréamont ve Apollinaire'i birlikte okudular. Cephede Breton'dan başka Paul Eluard ve Philippe Soupault ile de karşılaştı. Gözüpekçe savaştı, madalya aldı.

Yirmibir yaşındayken ilk şiirlerini Pierre Reverdy'nin çıkardığı *"Nord-Sud"* (Kuzey-Güney) Dergisinde yayınladı (1918).

Bu yıllarda Tristan Tzara İsviçre'de "Dadaisme" akımının öncülüğünü yapıyordu. Çocuk dilinde "at" anlamına gelen ilgisiz bir sözcüğü akımlarına isim seçen dadacılar, toplum kurallarına, savaşa ve geleneklere karşı olduklarını söylüyorlardı. Ama toplum kurallarına ve geleneklere karşı bilinçli bir mücadele sürdürmüyor, Zürih'teki Voltaire içkievinde içiyorlar, sanat adına saçmalıklara dek varan aşırılıklar yapıyorlardı. Akım Paris'e girdi ve Aragon, Breton, Eluard ve So-

upault dadacılara katıldılar. Aragon, akıma girerken sanat görüşünü şöyle açıklıyordu: *"Duygu olarak pirinç yerken kullanılan Çin çubuklarından esinleniyoruz."*

Aragon topluma ve toplumun sanatına karşı bireysel başkaldırısını dadacılıkta kuramlaştırmaya çalıştı.

İlk şiir kitabı *"le Feu de Joie"* (Kıvanç Ateşi) yayınlandığında yirmiüç yaşındaydı (1920).

"Ben Silène'den öğrendim / Derelerden tepelerden öğrendim / Dudak rengindeki bu esrikliği / Ve güllerini günün camlarda / Opera kızları gibi."

diyor, kentsoyluluğu, kentsoylu yazını ve bu yazın'ın putlarını taşa tutuyordu. *"Kıvanç Ateşi"*nde gerçeküstücüdür. Yapıtta şiirlerin yanı sıra "otomatik yazı" denilen düzyazıya benzer dizeler de yer alıyordu:

"-Konuşmak nedir? / -Serçelerin yiyeceği beyaz çakıl taşları sermektir." / -Neden korkarsın en çok? / Gece yarısından sonra ışık ağaçlarının yöresinde gezinen bazı hantal hayvanlardan. / -Ne olmak isterdiniz? / -Geçmiş, şimdiki, gelecek zaman. / -Erdem nedir? / -Ormanların görkemli dallarındaki zevk hamağı."

"Kıvanç Ateşi" üstüne Alain Bosquet şunları yazıyor: *"Gerçeküstücü şiirlerinde vahşi bir ses vardı. Öteki gerçeküstücüler gibi, örneğin Robert Desnos gibi sözcük oyunları yapmıyordu. Benjamin Péret gibi sayrılıklar ve acılarla, Breton gibi kuramlar ve bildirilerle uğraşmıyor, ama Eluard gibi şiirinin akılcı ve devrimci olmasını, kanatlanmasını istiyordu."*

1921-26'larda *"Anicet ou Panaroma"* (Anicet ya da Panaroma) romanının bazı bölümleri, *"Les Aventures de Telemaque"*ı (Telemaque'ın Serüvenleri), *"Une Vague de rêve"*i (Bir Düş Dalgası), "Libertinage"ı (İnançsızlık), *"le Mouvement perpétuel"* (Sürekli Devinim) adlı ikinci şiir kitabını ve *le Paysan de Paris"* (Paris Köylüsü) ismindeki ilk romanını yayınladı. *Paris Köylüsü*'nde de gerçeküstücü ve bireyci bir Aragon var.

Dadalarla ilişkisini kesti.

Breton, Eluard, Bonuel ve Péret ile birlikte Komünist

Parti'ye girdi. Oysa aynı Aragon üç yıl önce André Breton ile birlikte hazırladığı Gerçeküstücülük Bildirisi'nde Moskova'dan Bunak Moskova diye sözediyor, *"Rus devrimi mi, umurumda bile değil, aklın terazisine vurulsa, ona, olsa olsa bakanlık krizi, hükümet bunalımı denir"* diyordu.

*"La Grande Gaité"*de (Büyük Kıvanç) sorumsuz insanı, belki de kendini şöyle eleştiriyordu:

"Apıştan apışa gezerken adam / Acayip hüzünlüydü / Apıştan apışa gezerken / Acayip hüzünlüydü."

Clarté'de sanat görüşünü şöyle açıklıyordu: *"Aydınlar aklın proletaryasını oluşturur. Yapıtlarında sınıf erdemi egemen olmalıdır."*

"Bir kadının gölgesi oldum" dediği İngiliz Nancy Cunard ile tanıştı, aşık oldu. Gece kulüplerinde başıboş bir yaşam sürdürdü. *Paris Köylüsü*'nde bu yaşamı anlatır. 1928'de *"Traité du style"* (Biçim Denemesi) yayınlandı.

Maiakovski'nin sevgilisi olan Lili Brik'in kızkardeşi, Sovyet romancısı *Elsa Triolet* Paris'te yaşıyor, geçimini yaptığı kolyeleri satarak sağlıyordu. Aragon 1929'un kasım ayında Paris'te Maiakovski ve Elsa ile tanıştı ve bu tanışma yaşamında dönüm noktası oldu. Yüreğinde dolduramadığı bir sevi boşluğu vardı. Bir yıl önce Venedik'te kendini öldürmeye kalkmıştı. Özlemini duyduğu sevgi ve şefkati Elsa verdi ona. Rus romancısı Elsa gerçeküstücüleri sevmiyordu, onların devrimciliğini bireysel ve düşsel buluyordu. Aragon'a Sovyet yazarlarını tanıtmaya başladı.

1930'da Georges Sadoul ile Kharkov'daki yazarlar konferansına fransız delegesi olarak katıldı. Dönüşte Paris'te, Komünist Parti'nin gerçeküstücülüğü yeren bir bildirisine imza koydu. *"Front Rouge"* adlı uzun şiirinde sosyal-demokratlara ayı dediği için hakkında dava açıldı. Breton "Bu Aragon'un bir sorunudur, bizim sorunumuz değil" dedi, iki eski dostun arası açıldı.

Gazeteciliğe başladı. Komünist Partinin organı *Humanité*'de yazdı. *Commune Dergisini* çıkardı. Kültür Derneği'ni

yönetti. 1931'de *"Hoururra l'Oural!"* (Yaşasın Ural) adlı şiir kitabı yayınlandı:

Yıl içinde iki yol doğdu. Biri
Demir yolu öteki yoksul yolu
Şarkı söyleyen insanlarla dolu
Şimdi artık ocakların önleri

diyordu.

Adını Bâle sosyalist kongresinden alan *"Les Cloches de Bâle"* adlı romanını Elsa'ya adadı. *"Pour un réalisme socialiste"* (Bir sosyalizm gerçekliği için) adlı denemesinde Sovyet çalışma kamplarını öğüyordu.

Bir süre Moskova'da kaldı, dönüşünde *"Les Beaux Quartiers"* (Güzelim Mahalleler) romanını yayınladı (1936), roman Renaudot ödülünü aldı. *"Ce Soir"* (Bu Akşam) adlı yeni çıkan bir komünist gazeteyi yönetti (1937).

Amerika'ya gitti (1939), döndüğünde Sovyetler'in Almanya ile saldırmazlık anlaşması imzaladığını öğrendi, şunları yazdı: *"Bu anlaşma alman saldırganlığını önleyebilir."*

Askere alındı. Kendisine ikinci kez savaş madalyası verildi. Direniş şiirlerini *"Crève-Coeur"* adlı bir kitapta topladı (1941). Bir yıl sonra da İsviçre'de en ünlü şiir kitabı olan *"Les Yeux d'Elsa"* (Elsa'nın Gözleri) yayınlandı (1942).

"Dokunuyorum sana bedenini görüyorum soluyorsun / Günler ayrı kaldığımız o günler değil artık / Sensin bu gidip gelen ve ben ülkenim senin / İyi ya da kötü günler için / Hiç gönlümce böyle uzak olmadın."

1943'de *"la Rose et le Réséda"* (Gül ve Rezeda) çıktı:

"Tanrıya inananı / Tanrıya inanmayanı / Tapıyordu ikisi de / Askerlerin tutsağı kıza."

Aynı yıl yayınlanan bir diğer yapıtı ise *"Les Voyageurs de l'Impérial"* adlı romanıdır.

1944'de, Kurtuluş'tan sonra, doğduğu kent Paris'e döndü, en güzel romanlarından biri olan *"Aurelien"*i yayınladı. Bir yıl sonra *"le Diane Française"* (Fransız Diana) adlı şiir kitabı çıktı (1945). Üç bölümden oluşan *"Paris köylüsü şarkı söylüyor"* şiirinde doğduğu kent, Paris'i anlatıyordu: *Şu giden adam Baudelaire değil mi / Paris düşler görüyor kimbilir hangi düşler. / Paris'in ağaçları yolları rıhtımları."*

Polonya'da *Aydınlar Dünya Barış Kongresi*'ne katıldı (1948). *"Komünistler"* adlı romanı çıktı (1949). Komünist Partisinin merkez komitesine seçildi (1950). Viyana'da barış kongresine katıldı (1952) *"Les Yeux et les Mémoires"* (Gözler ve Anılar) yayınlandı (1954). Kitapta Aragon Partiye bağımlılığını dile getirir: *"Selam sana seçip beğendiğim parti / Her şey aydınlık gizli ve tehlikelidir. / Ey yaşamı ve ovaları yaratan kuyu / Aramızda bölüştüğümüz ekmek."*

Lenin barış ödülünü aldı (1957). *"La Semaine Sainte"* (Kutsal Hafta) adlı romanı yayınlandı (1958).

"Elsa" adlı şiir kitabı çıktı (1959). Dadacı, gerçeküstücü, gerçekçi çizgilerden geçen Aragon, *Elsa*'da romantiktir. Sevgilisini gökselleştirir, tanrıça yapar. Elsa'nın her devinimi kutsaldır, yaşlı Aragon'u ayakta tutan sanki odur: *"Herşeyi bıraktım senin uğruna dostlarımı çocukluğumu" "Kanımda düşümde bunaklığımda saltanat kurdun" "Tozum sabahları evden atılan / Sabırla ve gizlice bütün geri gelen / Her geçişinde eskiyen taşım..."* Kısaca Elsa yaşamdır, zamandır artık: *"Bir büyük giz söyleyeceğim sana Zaman sensin."*

Deniyor ki bir vakitler nasıl Aragon boşlukta kalıp Venedik'te kendini öldürmeye kalktıysa zamanla aynı bunalıma Elsa düştü. Ve Aragon Elsa'yı bu bunalımdan kurtarmak için gökselleştirdi.

André Maurois'nın *"Amerikan Tarihi"*ne karşılık Aragon *"Sovyetler Birliği'nin Tarihi"*ni yazdı (1961).

Son şiir kitabı *"Le Fou d'elsa"* (Elsa'nın Mecnunu) 1963'de yayınlandı.

Dostlarını, Tristan Tzara'yı, Thorez'i gömdü ve *"La Mise à*

Mort"u yazdı (1965), *"Ben gerçeği söyleyen bir yalanım"* diyordu.

Soljenitsin'in Sovyetler'den çıkarılmasına karşı durdu. Komünüst Partisi ile arası açıldı.

1967'de *"Blanche ou l'Oubli"* (Beyaz ya da Unutuluş) adlı romanı yayınlandı.

Elsa öldü (1970). Yaşlı Aragon yeniden kendini boşlukta duydu. Kendini öldürmeye kalkmasından korkarak zamanın cumhurbaşkanı Pompidou şairin peşine iki güvenlik görevlisi taktı. Aragon yeniden dandi mi oldu? Üstünde garip giysiler, çevresinde sanatçı ya da sanatsever gençler, gece geç saatlere dek Seine Nehri kıyısında dolaşıyordu. Elsa'nın ölümünden sonra bir tek yapıt verebildi: *"Théatre Romans"* (1974). Artık yalnızca eski yapıtlarının yeni baskılarıyla ilgilenebiliyor, bazı konferanslar ve TV konuşmalarında görülebiliyordu. Yeni cumhurbaşkanı sosyalist Mittérand'dan Fransa'nın en büyük nişanı *"Légion d'Honneur"*ü aldı.

Seksenbeş yıl yaşadı. Şair, yazar, gazeteci ve militandı. Odalar sıktı onu ve 1982 sonunda gitti.

ŞİİR ÜSTÜNE YAZILARI:

1940'DA UYAK

Louis ARAGON

"Şiir şair olmayanların gözünde, rezil bir şey ve ozanlar buna hep tanık olmuştur, en çok da, şiirin çağdaş zamanlarına egemen olan o Arthur Rimbaud. Şairleri gözünü kırpmadan Devlet'ten kovmaya kalkanlar en küçük bir suçluluk duymazlar, doğal sanırlar yaptıklarını. Onlara göre şairler, düşüncenin ve şarkının sınırlarında, pratik aklı şaşkına çeviren bir oyuna kaptırmışlardır kendilerini, bağırdıkları zaman seslerini duyunca dağın dalga geçtiğini sananları küçümseyen yankı gibi.

Bir insan buluşuydu uyak, anlatımın kendini aşmasıydı, bir gelişmeydi kuşkusuz. Ancak, asıl şaşırtıcı olan, öyle bir gün geldi ki şiirin düşmanları, şairleri Devlet'ten kovmaya kalkanlar değil, uyağı suçlayarak, şairlerin kendi oldu. Şiirsel düşüncenin bu doğal anı, Verlaine'in şu uyaklı sitemiyle başlar:

Nedir bu uyaklardan çektiğimiz
Hangi sağır çocuk ya deli zenci
Sarmış başımıza bu meymenetsiz
Bu kof sesler çıkaran kalp inciyi?

Şu son elli yıllarda şairlerin uyağa karşı takındığı, hele de, Banville'den sonra Edmond Rostan'ların işin tadını kaçırmasıyla büsbütün kökleşen bu soğuk tavır, onun şiirsel değerini yadsımaya kadar vardı. Gerçeküstücülerin görüşüyle taban tabana zıt olmasına rağmen, belki de gerçeküstücü şiirin baş yapıtı Robert Desnos'nun şu *Sözcük oyunları*ydı. Desnos, Marcel Duchamp'ın açtığı bir damarı izleyerek, aşağıdaki ünlü beyitte olduğu gibi, *Sözcük Oyunları*'nda uyağın en yetkin, en eşsiz örneklerini verdi, öyle ki bu dizelerde her şey uyaklıdır, uyakla dolup taşar, dize sonu uyaklarıyla da yetinilmez, uyak dizelerin içine de sızar.

Gal, amant de la Reine, alla (tour magnanime),
Galamment de l'arène à la Tour Magne, à Nimes.[1]

Uyağa karşı yöneltilen bu ciddi eleştiri, çağdaş şiirden uyağın tümden atılmasıyla sonuçlandı. Konunun kökenine inmeyip, şarkıya dokunmayıp sadece şiiri hedef alan bu gerilemenin nedenlerini araştırma zamanı geldi artık.

Uyağa karşı nefret, her şeyden önce onun kötü kullanımından doğuyor, bazıları cimnastik yapar gibi şiirde uyak yaptılar, böylece, bir zamanlar *uyak* denince akla şair gelirken, talihin garip bir cilvesi sonucu, uyak şiirin zıddı oldu. Ancak, bu durum fransızcaya özgü; öteki dillerde vurgular, sürekli yeni uyaklar yaratılmasına elverişli. Dilimiz uyaklarındaki yozlaşma, onların belli ve bilinen, ya da bilindiği sanılan uyaklar olmasından, artık kimsenin yeni uyaklar bulamamasından ileri geliyor, dolayısıyla da ozan, uyak yaparken, ya aynı uyakları yineliyor, ya da başkalarının uyaklarını aktarıyor, daha önce yazılmış dizelerin zayıf bir yankısını vermekten öteye gidemiyor.

---

(1) Sözcük ve uyak oyunlarına, cinasa dayanıyor. Her iki dizede altalta gelen, işaretli bölümler, kendi aralarında cinaslı ve cinas uyaklı: Gal, amant-galamment / de la Reine-de l'arène / alla-à la / tour magnanime-Tour Magne, à Nimes, gibi. (E.A.)

Yirminci yüzyıl başındaki bazı ozanlar uyaktaki bu hastalığın bulgusunu az çok belirgin bir biçimde yapabildiler ve onu iyileştirme yolları aradılar. Bunların en büyüklerinden biri olan Guillaume Apollinaire, klasiklerin ve romantiklerin dişi ve erkek şeklinde tanımladıkları uyağın yeni ve genişletilmiş bir başka tanımını yaparak onu gençleştirme çarelerini araştırdı. Klasik ve romantiklere göre, uyaklı bir sözcüğün sonunda söylenmeyen bir "e" varsa bu uyak dişi, yoksa erkek uyaktır.(1) Apollinaire uyakların sözcük sonundaki söylenen, ya da söylenmeyen "e"ye göre tanımlanması kuralının yerine şu kuralı koydu: bir sözcük duyulduğunda, kulağa gelen son harf sessiz harfse, bu uyak dişi uyaktır ve bu tür sözcüklerin yaptığı uyaklar dişi uyaklardır, bir sözcük bir sesli harfle, ya da burundan söylenen (nazal) bir harfle bitiyorsa bu uyak erkek uyaktır ve bu tür sözcükler kendi aralarında erkek uyakları oluştururlar. Böylece, kurala uymuyor diye, Mallarmé'nin dize içine sakladığı, *Doucement DORT une manDORE'*daki dort-dore uyakları zengin ve yasal uyaklar halini alıyor, *Meyve Hırsızı* şiirindeki *exil ve malhabile* sözcükleri kendi aralarında uyak oluşturabiliyor, l'oie ve loi birbiri arasında uyak yapar mı yapmaz mı şeklindeki boş tartışmalar ortadan kalkıyordu.(2)

---

(1) Hugo'nun şiirinden aldığımız bir örnekle açıklayalım:

La vide s'etait dans la grande volière
Une douce mesange, autrefois familière

Her iki dize de, okunmayan bir "e" ile son buluyor, bu uyak dişi uyaktır. Kendi aralarında ancak, dişi ile dişi, erkek ile erkek uyak, uyak oluşturabilir. Erkek uyağa da örneği Hugo'dan verelim:

Après ce rude hiver, un seul oiseau restait
Dans la cage où jadis tout un monde chantait

Bu iki dize sonunda "restait" ve "chantait" sözcükleri okunmayan "e" ile bitmedikleri için erkek uyaklardır. Klasik fransız şiirinde, ozanlar, pek zorunlu kalmadıkça dişi uyaklar kullanmıyorlardı.(E.A.)

(2) l'oie (kaz) ve loi (yasa) arasındaki uyaklar göz için değil, kulak için uyak oluştururlar. Bu tür uyakların kullanımı, bizim edebiyatımızda yapılan "abes" "muktebes" tartışmasına benzer. (E.A.)

(...) Kır çiçeklerinin sera çiçeklerine aşılanması gibi, ozanın deneyimlerine aşılanan bütün bu gelenekler gösteriyor ki, gerçekte yıpranan bir şeyler varsa, bunlar uyaklar değil, bilginler radyum'u, helyumu, irudyumu bulurken "efendim tüm uyaklar kullanılmıştır, dizenin sonundaki sese bilinmedik bir ses katabilecek yeni madenler yoktur" diyenlerdir. Halt etmiş onlar. Fransız dizesine telgrafın dilini, yeni geometricilerin dilini kim soktu? Bilinmeyen ve korkunç bir şiirin görünümü olan bu acayip savaşta göğüs göğüse geldiğimiz hemen her şey, dile yeni, ama henüz şiire yabancıdır. Bilimin günümüzdeki araçlarıyla tanıyamadığımız evrene sözcükler aracılığıyla giriyor, bu evreni şiir adını verdiğimiz bilgi yöntemiyle tanıyor, zaman denen düşmanımıza karşı yıllar ve yıllar kazanmış oluyoruz. Ve uyak da, amacı olan ve şiir adı verilen eski ve yüksek dile yeni şeyler sokarak, yitirdiği saygınlığına yeniden kavuşuyor. Gerçek dünyanın isterlerine karşılık verdiği için, bir zincirin olayları şarkıya bağlayan halkası olduğu için, olayları şarkılaştırdığı için alay konusu olmaktan çıkıyor...

İnsanın görülmemiş derecede küçümsendiği ve çaptan düşürüldüğü günümüzde, kişinin en ivedi ve en soylu görevi olayları şarkılaştırmak olmalıdır. Kuşkusuz bu gerçeğin bilincine varacak, insanın insanca sözüne ve onun bülbülleri bile susturabilecek orkestrasına katılma yürekliliğini gösterecek hayli insan var. Mantıksız bulunan uyağın tek mantık haline geldiği bir dönemdeyiz artık. O uyak ki, şarabının olgun meyvesi gibi anlamla dolu artık.(...)

(...) Yüzyıl önce Alfred de Musset, eskilerden de çok, bol bol uyak kullanılmasını isteyenlerle savaşıyor, onları özgürlük düşmanlığı ile, fikre pranga vurmakla suçluyordu. Dilerim, *Geceler*'in ozanından da uzun ömürlü, bu taş gibi babayiğit hatuna boyunduruk vuranlar, uyağa düşman değil, uyak üstüne düşünen beyinler olur. Bağnazlık yüz yıldır dev adımlarla ilerledi, ve değer yargılarının özel bir yıkımıyla uyağın ve dize tekniğinin yetkinleştirilmesi, günümüzde,

söylenemeyenin, anlatılamayanın hizmetine sonsuz inceliklerin kaynaklarını sokuyor.

Uyağa eklenecek fazladan bir harf hiç söylenmemişe açılan bir kapıdır. Nourmahal-la-Rousse zamanında bir Victor Hugo, tasarılarının onu götüreceği yeri belki kendi de bilmiyordu. Ama bu tasarılar, sözcüklerin patates tarlalarında, Guernesey'in insanüstü kayalıklarında verilmiş savaşlarla Hugo'ya tutacağı yolu gösterdi. Hugo'nun tasarıları artık, çağımızda nasıl pek açık gerçeklerse, şuna kesinlikle inanıyorum ki, bu gerçeği de herkes anlayacak. Barrès'in deyimiyle, Hugo geleceği sezinlemeseydi, gelecek de onu bağrına basmazdı."

RIBERAC DERSİ

"(...) Öyle ki, 1949'un o 25 haziran'ında, tıpkı 1300 yıllarının, Dante ve Virgile'lerin paskalya şafağındaymış gibi, Dante, ve Virgile'lerle, Riberac'tan[1] şu şarkıyı söylüyorduk sanki:

Ordan oldu çıkışımız yıldızları görmek için

Dante'nin *Araf*'ta sözünü ettiği bir çelebi kişi vardır, Ribérac'lı Arnaud Daniel, ve adı çoktan unutuldu.(...)

Ya çağlar sonraki Ribérac? Her türden insan vardı ve bir keşmekeştir sürüp gidiyordu: Kim bilir nerden toplanmış, eskinin eskisi arabalardan inen aileler, başlarında şilteleri, ahırlarda hayvanlarla birlikte yatacak bir yer bulmuşlarsa ne mutlu; yoksa açık havada kamp kuruyorlardı. Tümenimizin yüzde yirmisi Belçika'ya girmiş kimselerden, akıl almazcasına yollarını yitirmiş küçük birliklerden, hangi garip buyruklarla toplandığı bilinmeyen, mavi tulumlu işçi kümelerin-

---

(1) Riberac Fransanın küçük bir kasabıdır. Aragon, *"Elsa'nın Gözleri"* adlı kitabına yazdığı bu sonsöz'de, savaş anılarını ve Riberac'ın yetiştirdiği ulusal kahramanları anlatıyor. Ulusallığın kökenine inmek Aragon için, İkinci Dünya Savaşı sırasında Fransa'yı işgal eden Nazilere karşı bir savaşım yöntemiydi. (E.A.)

den, tıka basa dolu bir otobüsle Loire'dan gelmiş jandarmalardan oluşuyordu. Sağda, solda, ön camlarında BASIN yazılı, Rachette Taşımacılığın kalıntılarını taşıyan arabalar, tepede kızgın bir güneş, yeşil ağaçlar, Dronne suyunda yıkanan işçiler, evini barkını terk etmiş insanlar, yersiz yurtsuz çocuklar, soluk giysili kadınlar. İşte Ribérac, Arnaud Daniel'in yurdu. Ama Ribérac ve Arnaud Daniel adının bana anımsattığı, usumu eski çağlara alıp götüren yalnızca halk şiiri değildi, o olağanüstü yeni kurallar buluşu, ozanın kendine uyguladığı ve her şiirde değiştirdiği o inanılmaz yeni disiplinler buluşu değildi. Bir şiir ki, akıp giden çok sayıda uyaklara rastlarsınız, ancak onlar dizelerde art arda gelip kulakta çın çın ötmezler; bazan bir dizedeki uyak, karşılığını kendinden sonraki altıncı, yedinci dizede, bir başka bağlamda bulur. Bazan, ikisi dize içinde, biri dize sonunda, aynı dizede üç uyak birden yer alır. Bağlamlar birbirini tüm mümkün düzenlemeleri elverişli kılacak biçimde izler. Evet, Ribérac'lı Arnaud adının bana anımsattığı yalnızca halk şiiri değil, ama ülkemizin diliyle ve toprağıyla bölünmesi.(...) Arnauld Daniel adı, ömür boyu belleğimde kalacak ve onu hep şükranla anacağım. Çünkü beni, VII. Louis'nin saltanatının sonuyla, Philippe Auguste'ün krallığı başlarına rastlayan ve Orta Çağ fransız edebiyatının altın çağı diyebileceğimiz o eski zamanlara, bu isim alıp götürdü.(...)

Şiirde fransız duygusunun, ülkemizden, aşkın sevecenliğiyle söz eden yurtseverliğin sesini duyurması, ilk kez, XII. yüzyılda oldu. Güneyin buluşları, Kuzeyde Champagne ya da Flandre'da değişimlere uğrayarak bu çağda kazandı büyüklüğünü. Taşradan doğan Fransız şiiri kelt [1] düşgücüyle de birleşerek, Chretién de Troyes'le[2], "buluş" sanatının en

(1) Keltler: Hint-Avrupa dillerini konuşan halklar. Almanya'nın güney batısından Galya'ya, oradan da İspanya'ya geçtiler.
(2) Chrétien de Troyes: 1135-1183 yıllarında yaşayan Fransız yazarı. Şövalye romanları yazıyordu. E.A.

yüksek şekline, romancının büyüklüğüyle halk aşığının gücünü birleştiren yetkin ozana bu çağda kavuştu. Ancak, bu yetkin ozana geçmeden önce, şövalye ruhundan, kadına saygı töresinden söz etmek isterim.

Şiddetin saltanatında doğmuş, birkaç yıl içinde görülmemiş derecede serpilip gelişmiş olan, yüzde yüz Taşra çıkışlı şövalye ruhu, bu yeni aktöre anlayışı, bilindiği gibi, çekip giden Haçlılardan boşalmış saraylarda, Eleonora d'Aquitaine[1] ve kızları Marie de Champagne ve Alix de Blois'nin çevresinde filizlenip boy attı. Bu aktöre, derebeyi barbarlığına karşı tepkidir; hristiyanlığı, kocanın karısına karşı zorbaca egemenliğine dönüştüren derebeylerin aktöre anlayışından kadınların öç almasıdır ve bu yüzden de iğneli alaylara, acı alaylara konu oldu. Sözünü ettiğim bu ters önyargı şurdan kaynaklanır: silah kullanmaktan başka bir şey düşünmeyen komşularla çevrilmiş toplumlar, aslında kadın egemenliğinden korkuyor, kadına saygıyla kadın egemenliğini karıştırıyorlardı.(...) Fransızın, onu doğuran zaman ve toplum süreci içinde ele aldığı ve fransız saygınlığı şeklinde genel çizgilerle betimlediği aktöre, şövalye ruhu, XII. yüzyıl sonunun o devce yeni edebiyatıyla bütün bir Avrupa'yı, şiiri, yiğitlik destanını ve fransız romanını kuşattı. Daha sonra Fransa'yı dünyanın meşalesi haline getirecek olan düşünlerin ilk kıvılcımları, işte bu aşk töresidir. Bu töre Taşrada doğmuş ilk haline, ilk ögelerine fazlaca indirgenir de, onun, Kuzey Fransa'nın derebeyi toplumlarında yaygınlaştığı, yoğrulduğu ve geliştiğinin ayrımına varılmaz çoğu zaman. Tüze tutkusunu, şövalye ruhunu, güçsüzleri koruma duygusunu, yüce düşünceler önünde coşkuyu bu aktöre taşıdı bütün Avrupa'ya. Ve böylece, kendisiyle birlikte Fransa'nın da ününü yaydı. Kadına saygı gösteren bu şövalye ruhunu, şövalye töresini,

(1) Eleonore ya da Alienor d'Aquitaine (1122-1204): Aquitaine düşesi ve Poitou kontesi. Fransa kralı Yedinci Louis ile evlendi. Kralın onu boşaması üzerine, ikinci evliliğini İngiltere Kralı Henri Plantageneet ile yaptı.(E.A.)

fistanlı aktöre şeklinde görmek ve göstermek isteyenlere *Perceval*'in[1] ünlü girişini okumalarını salık veririm. Dul bir kadının oğlu olan Simple, ormanda ilk kez başkalarıyla, silahlı şövalyelerle karşılaşır. Annesi oğlunu savaşçılıktan, silahlardan, şövalyelikten uzak tutmak istemiştir hep; çünkü kocasını son savaşta yitiren dul kadın, Tanrı böyle bir savaşı bir daha göstermesin diye dua etmiş, yemin etmiş, dostlarına şu öğüdü vermiştir: Çocuklarınızın askercilik oynamalarına asla izin vermeyin! Bir gün al silahlı şövalye adıyla nam salacak olan genç Perceval'in yaşam öyküsü böyle garip bir terslikten başlar. Destanın yazarı ozan Chretien'in dul kadınla aynı düşüncede olduğu ileri sürülemez. Ama kaba gücün, insanları inleten şiddetin düşmanı olan yazar, bize, tarihin de şaşmaz bir şekilde doğruladığı, çağdaş bir formüle vurup şu sözcüklerle özetleyebileceğim tarihin ilk dersini, Perceval dersini verir: Silah kullanmasını bilmeyen insanın yaşamaya da hakkı yoktur.

Chretien'in Perceval'i, genç kızları öpmekten hoşlansa da Richard Wagner'in Parsifal'inden birçok bakımlardan farklıdır. Kadınları ve güçsüzleri koruyan gezgin bir şövalyedir o. Wagner ve Nietzsche'nin üstünde birleştikleri, Ben Dini'nin tanrısı Maurice Barrès'ye en güzel düşlerinden birini (Du Sang, de la Volupte et de la Mort'daki Çayıra Bakış'ı) kazandıran, bireyciliğin şu son anlatımı değildir. Perceval gerçeği taşır kendisiyle birlikte, tüze dağıtıcısıdır. Fransız adını, fransız olmayı haketmiş fransız'ın en somut simgesidir. Bu, insanın insanlık göreviyle de uzlaşarak, kadına inanç ve saygı, tüze ve gerçek görevini de aydınlığa kavuşturur. Bu imgeyi geliştirmek ille gerekiyor mu, ülkesi tarihinin bilincindeki her fransız, Perceval'de somutlaşmış Fransa'yı tanımayacak

(1) Yazar ve ozan Chretien de Troyes'un, tamamlayamadan öldüğü son yapıtı. Annesinin yalnızlık içinde yetiştirdiği Perceval ille de savaşçı, şövalye olmak ister ve Kral Pecheur'ün sarayında bu özlemine kavuşur. (E.A)

mı? Bize geçmişimizi Perceval tanıttı, üstelik, günümüz ve geleceğimizle ilgili dersler de verdi.

Chretien de Troyes de nerden çıktı, XI. yüzyıl ozanlarını incelemek de nerden çıktı, daha önce yapılması gereken şeyler, incelemeler var diyenler, Arnaud Daniel ve onun "clus trover"ini, halk şiirini böylesine övmemden telaşlananlar olacaktır. Kuşkusuz bilginin etkinliğine benim kadar derin inançları yok. Bilmem ille de onları inandırmak zorunda mıyım, Orta Çağ'a doğru nasıl bir kaçış, uzun söze ne gerek, şu yaşadığımız günlere (öldüğümüz günler diyordum az kalsın) gerçek bir güvence niteliğinde ne bilmeceler bulacaklardır. Şunu söyleyeyim ki, Cliges'yi, Yvain'i[1], Lancelot'yu[2] Perceval ya da Tristan'ı[3] okumak, bana öyle geliyor ki, beni çağımdan (Stendhal'in, yaşasaydı, belki 'değer yargılarının, bilinmeyen yiğitliklerin çağı' olarak nitelendireceği çağımdan) Andre Gide'in, Drieu la Rochelle'in ya da Jean Giono'nun[4] yapıtlarını okumaktan daha çok uzaklaştıramaz. Elbette Perceval ya da Tristan'lara denk günümüzün nice canlı yiğitlik örnekleri, nice can ve yürekten bağlılık örnekleri var. Ama bugün, söz edilebiliyor mu onlardan? Kuşkusuz hayır. İşte Perceval'lerde, al pusatlı şövalyede selamladığım onlardır. "Hoppala, ama siz aşıkların, saz şairlerinin sevda şiirlerin övüp duruyorsunuz, bu ne çelişki?" dieyceklere vereceğim yanıt şu: "Arnaud'nun şiirinin başta gelen konusu aşktı, bir avuç varlıksız insanın ya da saz çalan aşığın erişemeyeceği kadınlara duyduğu aşk. Ve bu kadınların bir koca-

---

(1) "Yvain ya da aslanlı şövalye "Chretien de Troyes'un bir diğer romanı. Bir şövalye, sevdiği kadının hayranlığını kazanmak için çılgınca serüvenlere atılır. Roman koşuk biçiminde yazılmıştır ve ruhsal incelemeleri içerir. (E.A)

(2) Lancelot ya da arabalı şövalye: Chretien de Troyes'un koşuk biçiminde yazılmış bir başka romanı. (E.A.)

(3) Tristan: Bir Ortaçağ efsanesi. (E.A.)

(4) Jean Giono (1895-1970): Klasik biçimde yazan bir romancı. Goncourt Akademisi üyesi. (E.A.)

sı vardı, ille kıskanç değillerse de, kadınlarının onurları onların onurlarıydı. Ve bu "clus tover" denilen halk şiiri; ozanların, senyörler önünde bile hanımlarından söz etmelerini olanaklı kılıyordu. Ve hiç de öteki ozanların şiirleri kadar kapalı olmadı, şiirimizde sonuna dek süregiden bir havayla, büyük şiirler dünyasıyla döllendi.(...)

Günümüz fransız ozanları yazgımızın zorunlu onurunu bu kaynaktan içsinler ve yeni şövalyenin ortaya çıkacağı günlere kendilerini hazırlayabilsinler. İşte o zaman, kapalı sanat laboratuvarlarında hazırlanmış dilleri, herkesin anlayacağı bir dil haline gelecek; ve sınır tanımayan gerçek fransız şafağı, dünyanın öteki ucundan bile görünecek kadar yüksek gerçek fransız şafağı, böyle sökecek.[1]"

ELSA'NIN GÖZLERİ'ne Sonsöz:

ESKİ BİÇİMLERİ ARADIM

"Amacım ne yazdıklarımı savunmak, ne yazdıklarımdan yerinmek; onları elimden geldiğince yetkinleştirip, fransız şiirinin büyük deviniminde yerli yerine oturtabilmek. Ve şiirimizdeki bu büyük devinimi son aşamaymış gibi görenlerin ve beni kolayca geriye(*) dönüş yapmakla, beğendikleri, canlarının istediği çağdaş bir Malherbe'e dönüş yapmakla suçlayabileceklerin görüşlerinden ne kadar uzak olduğumu ayrıca vurgulamak. Çağdaş şiir akımına içimden gelerek, hatta biraz fazlasıyla katıldım, ancak, geçici biçimler beni artık doyurmaz olunca, ilahi dilin çağların kalıtıyla zenginleşmiş de-

(1) İşgalci Almanlarla, Nazilerle işbirliği yapan, Aragon'un gençlik arkadaşı, sağcı yazar Drieu La Rochelle, Aragon'un yazısının son paragrafını ele alarak kışkırtıcı bir yazı yazdı, eski arkadaşı Aragon'u ihbar etti. Bu işbirlikçi, faşist yazar, Paris'in kurtuluşundan sonra ihanetinin cezasını çekti, kendini öldürdü.

(*) Rimbaud'ya, Viele-Griffin, Apollinaire ya da Tzara'ya.

neyimine başvurmak gereksinimini duyunca, artık bu geçici biçimler, başkalarını başarıya götürse de bana seslenmez olur.(...) Şu yazdıklarımın romane okuluyla [1], bir başka deyimle, son yıllarda yazdıklarımla hiç ilgisi yok. Amacımı yine de anlamayan olursa, kitaptaki *Ulusal Bir Şarkı İçini*, ya da ikinci başlığı *Elsa'nın Söylediği* olan, *Elsa'ya İlahi* bölümünü okusun. Çabamın sanılandan daha büyük olduğu belki o zaman anlaşılır. Amacımdan en uzak göründüğümde bile, şiirin ve çağdaş dünyanın dramatik koşullarında, o gezgin sesi ete kemiğe bürümek, kurban edilmiş sonsuz fransız etindeki fransız şiirini canlandırmak çareleri aradım. Bir kez daha yineleyeyim, şu ya da bu şiiri gölgelemek, şu ya da bu ozanın tekerine çomak sokmak gibi bir niyetim yok; ozanlarını incitmeyecek kadar çok seviyorum ülkemi. Hâlâ yanlış anlaşılagelen ve zırt pırt eleştirilen şiir serüveninin özünü az çok bilirim. Bu serüvenin bence büyük değeri vardır, şiir tarihimizi, dumanlarının en çılgınından bile yoksun bırakmaya kalkanlar, karşılarında beni bulurlar; çünkü bu, bütün bir şiiri öldürmektedir. Peki şiirimizin tarihinde, şiir serüvenimizde, sesimin cılız çıktığı yanlar yok mu, örneğin Isidore Ducasse'ın şu tümcesi: *şiir herkesçe yaratılmış olmalıdır*, güzeller güzeli bir tümce, ama anlamı kolayca saptırılabilmiş bir tümce. Fransa'nın bizi birleştirdiği şu günlerde, ey ozanlar, ülkemiz, bu *herkesçe yaratılmalıdır*'ın ölçüsünü, onun ne olmak gerektiğini veriyor bize, ve dilerim gerçek şiir de, Fransa gibi, herkesçe yaratılmış olsun, çağların derinliklerinden şu mutsuz günlerimize dek, herkesin malı olsun. Masallar orkestrasından çıkan ses olmayı bilelim, şarkı söyleyin.

Oy, birlikte şarkı söyleyelim..."

---

(1) Kurucusu, Jean Moreas olan Romane Okulu, Romantizme, Sembolizme, bireyciliğe, izlenimciliğe, şiirde resim çizilmesine ve resimde gölgeciliğe karşıydı. Girişim kısa sürdü. Okulun sanatçıları arasında görüş ayrılıkları başladı. İki yıl sonra, kurucusu Jean Moreas bile bu Okul ile ilgilenmez oldu. (E. A.)

KARA BALIKLAR
(MUSEE GREVIN'e Önsöz)

"Destan bize göre değil diye saçmalayanlar, belki de şunu söylemek istiyorlar: "Eski Çağ fransız şiirinde destanlar, yiğitlik şiirleri yazıldı ama, sonradan, o tür uzunluktaki, yani, en azından, altı bin dizeden, yedi bin dizeden oluşan destan türünden vazgeçildi." Belli, bunu söyleyenler, saz şairleri çağından radyo çağına dek geçen süreçte, okuma yazma ve yazılı metindeki değişimleri hesaba katmıyorlar. Destan demek yalnızca uzun şiir demek mi? O halde, fransız yazınındaki bitmez tükenmez dize ve düzyazılara şöyle bir baksınlar, onlar da uzun, peki destan mı?

İngilizlerin *Yitik Cennet'i*, almanların *Messiade*'ı, portekizlilerin, *Lusiades*'ları var. Peki bunlara destan denebilir mi? Almanların, ingilizlerin, ispanyolların, portekizlilerin, italyanların öykünüp durduğu sekseni aşkın destana gerçekten destan denebilir mi? Rahip Delile, *Bahçeler* adlı şiirini destan uzunluğunda yazmış, yüce komşularımızı ne denli aşabiliriz?

İşin özü bambaşka, destan şiiri demek, destan uzunluğunda şiir demek değildir ve aslında bana göre *Yitik Cennet* destan değil, tatsız bir uzun şiir, Milton da sıkıcı biri. Destan şiiri, destan duygusunun, yiğitlik duygusunun ağır bastığı şiirdir, örneğin şu dizedeki gibi: *Davran Auvergne, işte düşmanların burda!* "Ya da Hugo'nun bir şiirindeki şu iki dize

gibi: *"Dost, diyor, yunan çocuk, gözleri mavi çocuk / Sizden, barut ve kurşun yalnızca istediğim."* Zorbalığın en son kalıntıları ülkemizden süpürülüp çöplüğe atılıncaya dek, bazılarının sırıtmalarına rağmen, Hugo'nun bu dizeleri, ülkemiz yaşamından destansılık çıksa da yüce dizeler olarak hep kalacak.

Ayrıntıya kaçmadan, genel çizgiler içinde vurgulamaya çalıştığım şu: destan, falan halka göredir, falan halka göre değildir diye bir şey olamaz. İster destan, ister değil, bir halkın şiiri, derisinin rengine, siyahlığına ya da beyazlığına göre saptanamaz. Bir halkın şiirini, moğolmuş ya da değilmiş, gözlerinin şekli belirlemez. Halkın şiiri, o halkın ulusal kalıntısıdır. Tıpkı o ulusun, değişik yapı biçimlerini bir arada taşıyan ve o ulusun yaptığı anıtlar gibi. Bu toprakların üstünde kelt örenleri de var, galya örenleri de, roma örenleri de, cermen yapıları da var, roma yapıları da, gotik kiliseleri de... Bir halkın şiiri insanların kafatası ölçüsünden kaynaklanmaz, şiir kafatası ölçüsüne göre yapılmış bir şapka değildir, ama mevsime göre, koşullara göre bir şapkadır, kışın değişir, yazın değişir, barış zamanında değişir, savaş zamanında değişir. Yani fransızın kafası yiğitliğe değil de burjuvaziye mi yatkın? Böyle bir şey söylenemez. Çünkü gerektiğinde fransız, biçimi değişik miğferi giymek pahasına da olsa takkesini atıp, bir değiş tokuşla başına miğfer geçirir, miğferi yapacak zamanı mı, ya da gerekli çeliği mi yok, bereyle de savaşmasını bilir.

Şiiri destanlaştıran durumdur, koşullardır. Yani destan, hep belli bir durum, belli bir olay nedeniyle yazılmış *durumun* şiiridir.(...) Bir bakalım fransız tarihine. Bir çağla karşılaşıyoruz, tarihimizin en az yiğit çağıyla. Fransa, sürekli bozgunlara uğruyor ve toprak yitiriyordu: Voltaire'in gözünde Kanada birkaç dönümlük kar yığınıydı [1]. Krallığın kafası yiğitliğe o kadar az yatkındı ki sonunda kendi kafasını yitirdi.

---

(1) O tarihlerde İngilizler Kanada'yı Fransa'nın elinden almışlardı. (E.A.)

Böyle bir çağ elbette bir destan çağı olamazdı. Ama sonradan, yiğitlik duygusu, destan duygusu halka maloldu; halk; Valmy, Arcole ve Austerlitz'lere dönüştürülmüş yiğitlik destanlarını yeniden kazandı, onun destanı yine Bastilles'i ele geçiren fransız'ın destanıydı. Daha ötelere gitmeden, diyorum ki, destan yalnız ve yalnız ulusal duygunun şiirdeki adıdır, başka hiçbir şey değil.

İşçi sınıfında bir yeniden doğuş vardı. İspanya savaşıyla, 1936'larda hazırlanmış çağımızın kırklı yıllarında koşullar ulusal duygunun doğuşuna yeni bir yön verdiler. Ozanlarda ve şiire yeni başlayanlarda yiğitlik duygusu, destan şiiri anlam kazandı. Sanat çevresi yüreğin şiirine, içli şiire yakınlık duymaya başladı. Örneğin, çağımızı anlatmak isteyen ders kitapları ilerde, Paul Eluard'ın şiirlerinde, beş yüz bin, altı yüz bin dizeyi bulan yiğitlik türkülerimizin, Vercingetorix'den Rimbaud'ya dek, Fransa yiğitlerinin savaş alanlarında ya da cellatlar karşısında yarattığı öykülerin, yiğitliklerin dengi, benzeri pek çok dize bulacaklardır.(...)"

"SOSYALİST GERÇEKÇİLİK

Biz hepimiz sosyalist zamanın yazarlarıyız, bunu kabul etsek de, etmesek de. Bize kalan tek şey yazı yönteminde üslupta bir seçme yapmak. Eğer Lenin'in sanatta yansıma kuramı[1] doğruysa, ki ben doğruluğuna bütün kalbimle inanıyorum, bizler zorunlu olarak dönemimizi yansıtıyoruz, yazdıklarımızda zorunlu olarak, insanlığın sosyalizme gidi-

(1) Lenin'e göre edebiyatın amacı toplumsal gerçekleri yansıtmaktır. Bir yazar, burjuva bile olsa, yazdığı eser toplumsal gerçekleri bozmadan yansıtmışsa, yapıtı da gerçekçidir. Yazarın, işçi çıkarı doğrultusunda eğilimi olmalıdır. Ancak, bir yazar, bu eğilimi doğrultusunda bir yapıt verirken, gerçekleri saptırmışsa, yapıtı gerçekçi değildir. Lenin'in, özellikle Tolstoy üstüne yazdığı yazılarda açıkladığı sanat görüşleri ve "yansıma kuramı" böyle özetlenebilir. (E.A.)

şini yansıtıyoruz. İstesek de, istemesek de. Az çok aksak, az çok düşsel biçimde. Sosyalist gerçekçilik, yazında *olaylar*'ın örgütleyici kavramı, sanatın *ayrıntı* kavramıdır. Bu kavram ayrıntıyı yorumlar, ona duyarlılık ve güç kazandırır ve yazarların bireyselliğinin ötesinde, onu insanlığın devinimiyle kaynaştırır. Yirminci yüzyılda, bilim gibi sanat da, birbirlerini izleyen ve birlikte var olan buluşların ürünü olmaktan çıktı. Başkalarının bulduklarına kayıtsız kalamayız, ama onlara kendimiz bir anlam kazandırabiliriz. *Hem edebiyatın ve sanatın sürüp gitmesini* örgütlemek, hem de onu insanlığın tarihsel evrimine uygun biçimde örgütlemek; bilimsel ve tutarlı bir gerçekçiliği savunduğunu söyleyen gerçekçilerin çabası işte bu olmalı.

(J'ABATS MON JEU.)

ELSA'NIN MECNUNU VE GİZEMCİLİK

(Cremieux ile Söyleşiler'den alıntı)

Şiirimle gizemcilik arasında yakın bağlar varsa, bu, benim şiirimde gizemciliğin yön ve anlam değiştirmesinden doğuyor: gizemli olan şiire dönüşüyor. Gizemciliğin büyüklüğü şiirin Tanrıya dönüşü olgusundadır. Ben ise tersini yapıyorum, şiirimi kadına, Kıblemi Elsa'ya döndörüyorum. Bir zamanlar Muhammed'i endişelendiren, *Elsa'nın Mecnunu*'nda bu benim yaptığım değil mi? Dinin şiir yoluyla bozulabileceğini, yolundan sapabileceğini sezmemiş miydi Muhammed? Islam'dan önceki ozanlara, şuara'ya bunun için savaş açtı. Eflatun gibi Muhammed de şairleri site'den kovar. Her şeye karşın, Kuran'ın büyüklüğünü, güzelliğini yaratan nedir, şiir olmasıdır onun. Kuran benim için kocaman, sonsuz bir şiirdir.(...) Elbette, Muhammed de, Muhammed'den sonraki yorumcular da Kuran'ın şiir olmasına karşı çıkacaklardı. Çünkü Kuran'ın, şair sözü değil, Tanrı sözü olması gerekiyordu. Bir müslüman olmayan benim görüşüme gelince, İslamlık Tanrıya kul köle olmak değil, dünyanın şiirsel kavramıdır. (...) Arap gizemcilerinin en büyüklerinden biri olan

İbni Arabi *"Bir varlık yaratıcısından başka kimseyi sevmez"* der. İbni Arabi'nin bu düşüncesini gerçeğe daha uygun hale getirmek için, tümceyi tersine çevirip şunu söylemek gerekmez miydi: *"Beni sevdiğim yaratır."* (...) Bu tümceyle anlatmak istediğim şu: Aşkın nesnesinde bile beni yaratan ilke bulunur. Yani ben, *ben*'e dönüşüyorum, bir başkasına değil, bir zamanki dağlı olmaktan çıkıp, insana dönüşüyorum. *Elsa'nın Mecnunu*'nun özü de bu, yaşantımın anlamı da bu. Şunu herkesin bilmesi gerekir: yıllardan beri uğruna savaş verdiğim temel kavram kadının dünyadaki rolüdür.

ŞİİRDE NOKTALAMA[1]

(Cremieux ile söyleşiler'den alıntı)

CREMIEUX— Son şiir kitabınız Le Fou d'Elsa üstüne yazılanları inceledim. Eleştirmenlerin kimi, sizi ölçülü-uyaklı dizelere yeteriyle yer vermiyorsunuz diye, kimi, ölçülü uyaklı dizeler var diye eleştiriyor; kimi de, uyaklı dizelerle uyaksız dizelerin çorba gibi bir arada bulunduğunu ve buna şaştıklarını söylüyorlar. Eleştirmenlerden biri de Le Fou d'Elsa'daki noktalamasız dizelerin şiir, noktalamalıların ise düz yazı olduğunu ileri sürüyor. Ne diyorsunuz bütün bunlara?

ARAGON— Böyle söylemeleri hiç şaşırtmıyor beni, bu sözleri yeni duymuyorum çünkü. Yalnız *Le Fou d'Elsa*'da değil, genellikle şiirlerimde noktalamalara yer vermeyişim üstünde yıllardır duruluyor, geçmişte sorulanları, eskilerin sorduğu soruları hâlâ yineliyorlar: "Noktalamaları niçin kaldırdınız, bu hakkı kimden aldınız?"

Her hakkı kendimden alırım, bana bir şey verme ya da vermeme kimsenin hakkı değildir. Çok şükür dünyamızda komutsuz yapılabilen bir tek şey kalabilmiş, noktalamalar buyrukla konulmaz. Ortaçağ Fransa'sı şiirinde noktalama var mıydı? Ne latin, ne yunan, ne de arap edebiyatında noktalamalar vardı, ya da noktalama denen şeyi bu edebiyatlar

(1) Başlığı ben verdim (E.A.)

sonra sonra ve bir dereceye kadar öğrendi. Noktalama baskı makinasının bulunmasıyla, yani yazılı metnin daha geniş okura yönelmesiyle ortaya çıktı. Bu işaretler olmadan okuyamayanlara yardımcı olmaktı amaç, yani noktalamalar öğretim amacı güdüyordu. Günümüzde de hâlâ cahil bir okur kesimine rastlanabiliyor. Bu özel hastalığa, cümle cümle söyleme hastalığına genellikle tiyatro oyuncularında rastlanır. Noktalama işaretleri konmuş metinleri bile cümle cümle söyledikleri zamanlar olur. Örneğin Racine'in yazdıklarını okuyalım, orda noktalamanın hiçbir işe yaramadığını görürüz. Fotoğraftaki klişeye benzer noktalama. Gazeteye basıldığında, fotoğrafla birlikte klişe lekeleri de çıkar. Aynı klişe yeniden ve her sefer kullanıldığında bu lekeler de artar, sonunda hiçbir şey görülmez olur. Noktalama bu klişe lekelerine benzer. Nedir dize? Sözdeki nefes alma disiplinidir. Noktalama da işte, dizenin yaptığını yapar. Dizeye bir de ayrıca noktalamalar korsak, dizenin tekerine çomak sokmuş oluruz, okurun dikkatini soluklanma yerine, dizenin bittiği yere, şiirsel yere değil de cümlenin üstüne çekeriz; böylece, ölçülü ve uyaklı dize; dize sonunda durmayan, uyağı vurgulamayan, iç uyakları, şiirin diğer ses uyumlarını hesaba katmayan okurca ortadan kaldırılmış olur.

Şiirde, önce Mallarmé noktalamaları azalttı, bazan da hiç koymadı. Daha sonra Apollinaire, aşama aşama, büsbütün ortadan kaldırdı. Giderek çağdaş fransız şiirinde genel bir nitelik kazandı. Beni eleştiren kimse; şiir, noktalamanın bulunmadığı yerde var derken haklıdır. Kendi hesabına o La Palice gibi konuşmakla...

CREMIEUX— Belki durumu biraz basite indirgiyorsunuz, bana öyle geliyor ki, eleştirmenler, ölçülü ve uyaklı dizelerle düzyazı arasında kullandığınız değişik biçimlerden söz etmek istiyorlar.

ARAGON— Ne demek istediklerini çok iyi anlıyorum, düzyazı dizesinin ne olup ne olmadığını, bunun noktalamadan çok daha başka etkenlere bağlı olduğunu bilirim. Onlar akılları sıra, bu dizelerin düzyazıdan tek farkı, düzyazı nok-

talamalı, bunlar noktalamasız demek istiyorlar. Bu da kayda değer. Zira ben, ölçülü ve uyaklı dizeyle düzyazı arasındaki sınırda, şimdiye dek kullanılanlardan başka, ama kurallar yönünden de kısa dizelerden farklı olmayan ölçüler kullanıyorum. On üç, on dört, on beş, on altı, on yedi, on sekiz, on dokuz ve yirmi heceli dizeler yazıyorum. Aslında sekiz heceli dizeleri sevdiğim için onaltılık dizeler yazıyormuşum, yani bunlar tek dize değil de, yan yana gelmiş, sekizerlik iki dizeymiş. Bu da bir görüş, peki ama neden hiçkimse aynı şeyi, benim ya da başkalarının şiirlerindeki onikilik dizeler (alexandrin'ler) için söylemez; üstelik onikiliklerde, altılık iki dizeden oluşuyormuşçasına, duraklar daha belirgindir? Aslına bakarsanız, benim onaltılık dizelerimdeki duraklar yalnız sekiz-sekiz değil ki; kimi sekiz-sekiz, kimi oniki-dört, kimi dokuz-yedi vb., ayrıca sekiz-sekizlik duraklar da kulağı tırmalayıcı şekilde değil. Onbeşlik, onyedilik ya da ondokuzluk dizeler ilk kez bir araştırma ve eleştirme konusu oluyor. Şiire uzun dizelerin yanı sıra ölçüsüz dizeler de soktuğum doğrudur. Bu ölçüsüz dizeler, eşit uzunlukta olmayan kısa dizelerle birlikte uzun soluklanmaları elverişli kılıyor. Sanırım, şiirlerimin noktalamasız düzyazı yerine konması genellikle bu yüzden.

CREMIEUX— O halde, noktalamasız düzyazı adı verilen bu ölçüsüz dizeler size göre ne olabilir?

ARAGON— Söyleyeyim! Aslında bunlar mezamir geleneğinden alınma ayetlerdir, kutsal metinler. Bu tür dizeler, Claudel, Saint-John Perse, Patrice de la Tour du Pin gibi ozanların yapıtlarında da yer alır. Bazı kulaklar ayrımına varsın varmasın, bunlar düzyazı değil, dizedir. Özellikle *Le Fou d'Elsa*'da bu tür dizeler daha çok yer alır; çünkü aynı örneklere eski arap şiirinde, *Kuran*'da da rastlanır, *Kur*'an da böyle yazılmıştır. Bu tür dizelerin kuruluşunda noktalamaları atmak gerekiyor, aksi takdirde noktalamalar sesin akışını bozarak dizeyi düzyazıya dönüştürüyor. "

Aragon'un şiir üstüne görüşlerini şöyle özetleyebiliriz:

•Şair şiirini bireysel duygularıyla yazsa da bu şiiri insanlığın eylemiyle, devinimiyle kaynaştırır, şiir sanatını insanlığın tarihsel evrimine uygun bir biçimde örgütler.

•Şair şiirinde gerek çağından önceki, gerek kendi çağı ve dönemindeki buluşlara, yeniliklere kayıtsız kalamaz. Ancak, bu yenilik ve buluşlara kendi çabasıyla da bir anlam kazandırmalıdır.

•Şair ülkesinin özkaynaklarına eğilmeli, geleneksel şiire taze kan vermelidir. Böylece, geleneksel şiir aracılığıyla kendi şiiri de güçlenir. Şair, çağların kalıtıyla zenginleşmiş deneyimden yararlanmalı. Zira geçici biçim ve denemeler bir an gelir tatsızlaşır.

•Şiirin teması, özü, türü ve biçimi durum ve koşullara göre değişir. Bir halkın şiiri, kafatası ölçülerine göre yapılmış, değişmez bir şapka değil. Şapka mevsim ve koşullara göre değişir, kışın değişir, yazın değişir, barış zamanında değişir, savaş zamanında değişir. Şair her tür şiiri dener, gerekiyorsa yüzyıllar öncesinin halk ozanları gibi destanlar yazar, ama destanı gününün şiir anlayışına, biçimine uyarlar. Destan ille de uzun şiir anlamına gelmez.

•Aynı uyaklar çok uzun yıllar yinelendiği için sonunda bıkkınlık uyandırdılar ve şairler uyağa tepki gösterdi. Oysa uyak olayları şiirde şarkılaştırır. O halde, yapılacak şey uyağı boşlamak değil onu yeniden işlemek. Bu alandaki her yenilik, uyağa eklenecek her harf söylenmemişe açılan kapıdır. Şairler geleneksel şiirden ders almalı. Örneğin onüçüncü yüzyıl fransız halk şiirinde uyak kulağı, okuru hiç de rahatsız etmez. "Bir şiir ki akıp giden çok sayıda uyaklara rastlarsınız, ancak onlar dizelerde artarda gelip kulakta çın çın ötmezler; bazan bir dizedeki uyak karşılığını kendinden sonraki altıncı, yedinci dizede, bir başka bağlamda bulur. Bazan, ikisi dize içinde, biri dize sonunda, aynı dizede üç uyak birden yer alır. Bağlamlar birbirini tüm olası düzenlemeleri elverişli kılacak biçimde izler".

•Şiirde noktalama okuru yanıltır, dizeyi tümce haline getirir, okurun dikkati şiirsel yere değil de tümceye yönelir.

•Şair klasik dizeyle bağımlı değildir, çok kısa ya da çok uzun dizeler de kurulabilir, değişik duraklar deneyebilir. Düzyazı tümcesine benzer çok uzun dizeler bile şiirin malıdır.

SOSYALİST GERÇEKÇİLİK

Sovyet Devrimiyle birlikte ve sadece Sovyetler Birliğinde Sosyalist Gerçekçilik başlar.

Sovyetler Birliği Komünist Partisi Merkez Komitesi, Sovyet Yazarlar Birliği'nin 1954 yılı aralık ayında, Moskova'da toplanan İkinci Kongresine gönderdiği bildiride, sosyalist gerçekçiliği şöyle tanımlar: "Sosyalist gerçekçiliğin yüklediği görevleri başarabilmek için, insanların gerçek yaşamı, duyguları ve düşünceleri hakkında derin bilgi sahibi olmak, heyecanlarını inceden inceye duymak, bütün bu şeyleri gerçekçi yazının değerli örneklerine yaraşır ve anlaşılır bir sanat şekli içinde betimlemek şarttır. Bütün bunlar ülkemizde kurulan sosyalizm uğrunda, işçi sınıfının ve bütün sovyet halkının giriştiği büyük mücadeleyi iyice kavramış olarak anlatılmalıdır."(1)

Aragon ise Sosyalist Gerçekçiliği şöyle tanımlar:

"Biz hepimiz sosyalist zamanın yazarlarıyız, bunu kabul etsek de, etmesek de. Bize kalan tek şey yazı yönteminde, üslupta bir seçim yapmak. Eğer Lenin'in sanatta yansıma kuramı doğruysa, ki ben doğruluğuna bütün kalbimle inanıyorum, bizler zorunlu olarak dönemimizi yansıtıyoruz, yazdıklarımızda zorunlu olarak, insanlığın sosyalizme gidişini yansıtıyoruz. İstesek de istemesek de. Az çok aksak, az çok düşsel biçimde. Sosyalist gerçekçilik, yazında *olaylar*'ın

(1) Geniş bilgi için bakınız: V.İ. Lenin, Sanat Ve Edebiyat, Jean Freville, Payel Yayınevi.

örgütleyici kavramı, sanatın *ayrıntı* kavramıdır. Bu kavram ayrıntıyı yorumlar, ona duyarlılık ve güç kazandırır ve yazarların bireyselliğinin ötesinde, onu insanlığın devinimiyle kaynaştırır. Yirminci yüzyılda, bilim gibi sanat da, birbirlerini izleyen ve birlikte var olan buluşların ürünü olmaktan çıktı. Başkalarının bulduklarına kayıtsız kalamayız, ama onlara kendimiz bir anlam kazandırabiliriz. Hem *edebiyatın ve sanatın sürüp gitmesini* örgütlemek, hem de onu, insanlığın tarihsel evrimine uygun biçimde örgütlemek; bilimsel ve tutarlı bir gerçekçiliği savunduğunu söyleyen gerçekçilerin çabası işte bu olmalı."

Aragon'un yazısında geçen, Lenin'in "yansıma kuramı" eleştirel gerçekçiliğe değgindir. Lenin'e göre yazın'ın amacı toplumsal gerçekleri yansıtmaktır. Bir yazar, burjuva bile olsa, yazdığı eser toplumsal gerçekleri bozmadan yansıtmışsa, yapıtı da gerçekçidir. Yazarın, işçi çıkarları doğrultusunda eğilimi olmalıdır. Ancak, bir yazar, bu eğilimi doğrultusunda bir yapıt verirken, gerçekleri saptırmışsa, yapıtı gerçekçi değildir. Lenin'in, özellikle Tolstoy üstüne yazdığı yazılarda açıkladığı sanat görüşleri ve "yansıma kuram"ı böyel özetlenebilir.

Öte yandan Lenin yazarın Parti buyruğunda olmasını ister.

1905, Geriye atılan üçüncü bir adım yazısından: "Partili yazarlar Partiye karşı kayıtsız şartsız sorumlu olmalıdır. Partinin, Partiye bağımlılık ilkesini çok daha fazla gözetmesi gerekiyor."

1905, *Partinin bölünmesi dolayısıyla, işçiler broşürü'nün önsözü'nden:*

"Bütün Parti yazını hem Parti Kongresine, hem de Partinin yerel ya da merkez örgütlerine kayıtsız şartsız bağlı olmalıdır."

*Parti örgütü ve Parti yazını'*ndan:

"Kuş dili ile söylevler verilen, yazın uşaklığı edilen uşakça bir anlatım kullanılan, ideoloji köleliği edilen günlere lanet

olsun! Rusya'da canlı ve saf ne varsa hepsini boğan bu kepazeliğe işçi sınıfı son verdi. Ama işçi sınıfı bugüne dek Rusya'ya ancak yarım bir özgürlük kazandırabildi.(...) İşleri yeniden düzene koymak için Devrim bizi kolları sıvamaya zorluyor.(...) Yazın taraf tutan bir yazın olmalı. Burjuva gelenek ve göreneklerine, patronlara ve tüccarlara bağlı burjuva gazetelerine, "aristokrasinin anarşiciliği"ne, kâr ve kazanç avına karşı çıkarak sosyalist işçi sınıfı taraf tutan bir yazın ilkesini salık vermeli, bu ilkeyi geliştirmeli ve bunu elden geldiği kadar tam bir şekilde uygulamalıdır."

Sosyalist Gerçekçilik'i, en yetkili kalemin, Lenin'in yorumundan şöyle özetleyebiliriz:

1) Yazar gerçekçilik, sosyalist gerçekçilik adına, sosyalizmin çıkarı doğrultusunda da olsa, *olmayanı olmuş gibi, olması gereken'i olan gibi* gösteremez. Yazar tıpkı bir ayna gibi toplumsal gerçekleri bozmadan yansıtmalı.

2) Yazar değer yargılarında yansız değildir. Partinin (dolayısıyla işçi sınıfının, sosyalizmin) ilkelerine kayıtsız şartsız bağlı olmalıdır.

Sovyet Devriminin şairi Maiakovski *"Şiir Nasıl Yazılır?"* başlıklı kitapçığında, şiir işçiliğine değgin önerilerinin yanı sıra, sosyalist gerçekçiliğin temel ilkesini de vurguluyor:

"Şiirin bir eğilimi olmalı. Sınıfınızın ya da temsil ettiğiniz topluluğun belli bir soruna değgin arzuları hakkında açık bir bilginiz olmalı, daha doğrusu bu arzuyu siz de duyumsamalısınız. Buna şiirin belli bir amaca eğilimi denir. Bence en iyi şiir Komüntern'in toplumsal siparişine göre, yeni ve herkesin anlayabileceği sözcüklerle yazılmış, proleteryanın utkusunu dile getiren şiirdir."

ŞİİR NASIL YAZILIR

MAİAKOVSKİ

Bu deneme yazısı Maiakovski'nin en önemli kuramsal çalışmasıdır. Konferanslarında sık sık aynı konuya değindi.[1]

Yazmam gereken bir konu bu.

Gerek edebiyat derneklerinin genç emekçileriyle konuşurken yaptığım tartışmalarda, gerek eleştirmenlerin yanıldıkları noktaları gösterirken, sık sık, eski şiiri büsbütün top ateşine tutmasam da gözden düşürdüğüm oldu. Ancak ben daha çok, zararı dokunan eski şiiri hedef aldım, zararsız, masum eski şiire gelince, onu pek az ve sadece, eski şiirin gayretkeş savunucuları anıtların gölgesine oturup yeni şiire sığındıklarında cezalandırdım. Bunun dışında, eski şiiri irdelerken bizler aslında, o eski şiirsel anıtları geçmişten günümüze taşıyarak, ters yüz edip içini araştırmak, sarsıp yerinden oynatarak büyük dehaları okurlara günümüzde hiç incelenmemiş, günümüze dek hiç bilinmeyen yanlarıyla tanıttık.

Gençler (ve genç edebiyat okulları) karton atın içinde ne olduğunu bilmek, öğrenmek istiyor hep. Biçimcilerin (forma-

(1) Yazıyı rusçadan fransızcaya çeviren Elsa Triollet'nin notu.

listes) yaptığı çalışmadan sonra o atlar ve kağıt fillerin içinde ne bulunduğu pek güzel anlaşıldı. Bunun acısını biraz da atlar çekiyor, bizi bağışlasınlar! Bir zamanların şiirine, çok eski şiire gelince, onunla bir alıp veremeyeceğimiz yok - bizim için o yalnızca bir inceleme konusu.

Görülecek hesabımız, önümüze romance'larını, hiçbir mantığa dayanmayan eleştirilerini süren yetersiz ve yeteneksiz burjuva artıklarıyla, sanki kendileri de birer Onieguine ve Tatiana'ymış gibi eski şiirin aşıklarıyla (ne zırvalık!), şairleri anlarmış gibi görünenlerle (oysa bütün bildikleri okulda öğrendikleri), kulaklarını iambe'ların[1] uyağına dikenlerle. Şarap masalarının bu tür oyun havalarını yazmak hiç de zor değil, ama bizler o tür dizelerden iğreniyoruz. Çünkü şiir önemli bir çabanın, çetin bir çalışmanın ürünüdür. Onların yazdıkları ise cinsel hezeyanlardan, ayılıp bayılmalardan öteye gitmiyor. Şu sözlerine bir bakın, ebedi şiir şu ya da bu diyalektiğin dışındaymış. Şair başını göğe kaldırıp Esin Perisini beklesin yeter, dişi güvercin, tavus kuşu, ya da deve kuşu gibi konuverecek.

Bu beylerin yüzündeki maskeyi düşürmek zor değil.

Tatiana'nın aşkı ve "Nason'un şakıdığı bilim"i evlilik yasa tasarısıyla karşılaştırmak, Pouchkine'in "saptırılmış saplı gözlük"ünü Donetz'in maden işçilerine okumak ya da yürüyen 1 Mayıs kitleleri önünde *"Dürüstlük ilkeleri adına amca..."*[2] diye uluyarak koşmak yeter.

Tüm gücünü devrime adamak isteyen, bu tutkuyla yanıp tutuşan bir genç, eskimiş bu tür bir şiiri kendine örnek alır mı hiç.

Çok şey söyledik, çok şey yazdık bu konuda. Gürül gürül onayladı bizi dinleyiciler. Ama ardından kuşkulu sesler yükseldi:

---

(1) İambe: Eski yunan ve roma şiirinde kısa bir heceden sonra gelen bir uzun heceye dayalı ölçü, ya da bu ölçüye göre yazılmış yergi.
(2) Pouchkine'in "Eugène Oneiguine" şiirinin ilk dizesi (Elsa Triolet'in notu).

-Geçmişi boyuna yakıp yıkıyorsunuz ama kendiniz yeni bir şey üretmiyorsunuz. Eski edebiyat ders kitapları kötü,anladık, peki yenileri var mı? Şiirinizin *kurallarını* öğretin bize. Elimize kitap verin.

Dediler.

Eski şiirin bin beş yüz yıllık bir geçmişi var, bizim şiirimiz ise henüz otuz yıllık. Ama elbette ki bunu söylemek, bu özüre sığınmak hiçbir işe yaramaz.

Yazmak istiyor, nasıl yazmamız gerektiğini soruyorsunuz. Chengueli'nin[1] kitaplarındaki kurallara göre, zengin uyaklar, *iambe*'lar ve *chorée*'lerle yazılmış şeylerin şiir olduğunu kabul etmiyoruz biz. Niçin? Şairler şiir yazma sanatının gizlerini kendileriyle birlikte mezara götürecek değiller ya. Niçinini açıklayalım.

Şah deyip oyunu bitiren bir satranç taşı olmadığıma göre, ben, bir uygulamacı olarak yalnızca kendi deneyimimden söz edeceğim. Yazımın hiçbir bilimsel yanı yok. Söyleyeceğim şeyler kendi çabalarımın, kendi gözlemlerimin ürünü. Diğer şairlerden de pek farklı şeyler yapmıyorum.

Bir kez daha açıkça yineliyelim: sözünü edeceğim kurallardan yararlanarak ve bu kuralları uygulayarak herhangi bir insan şair olamaz. Zaten insanı durup dururken şair yapacak kurallar da yok. Şair dediklerimiz de zaten şiirin kurallarını kendileri yaratanlardır.

Şimdi, yüz kez daha inanarak ve daha bir tutkuyla aynı örneği yineliyorum. Matematik kurallarını ilk koyan, bu kuralları daha sonra tamamlayıp geliştiren, matematik bilim ve bilgisine yeni bilgiler katan insana matematikçi denir. *"İki kere iki dört eder"* formülünü ilk kez bulan insan büyük matematikçidir. Nasıl bulduğu önemli değil, tut ki iki izmarite iki izmarit daha eklemiş. Sonradan, bir takım insanlar, izmaritleri değil de çok daha büyük birimleri, örneğin lokomotifleri sayarak benzer şeyler söyleseler onlara matematikçi gözüyle

(1) Chengueli: Bir düzyazı ders kitabının yazarı (E. Triolet'nin notu).

bakamayız. Elbette lokomotiflerin de sayılması gerekir, bu işi yapanlar da küçümsenemez. Ulaşım sorunu tam bir keşmekeş içindeyken yaptıkları iş, bu emekleri sade bir matematik gerçeğinden belki yüz kat değerli. Ne var ki lokomotifleri sayanlar, Matematikçiler Birliğine bir sayım raporu gönderip Lobatchevski'nin geometri kitabı gibi incelenmesini isteyemezler. Plan Komisyonunun böyle bir şeyi görünce tepesi atar, ve oraya da artık matematikçiler uğramaz, ulaşım tarifelerinden sorumlu elemanlar, şaşkın ,kalakalırlar.

Bunu herkes biliyor, sen de aynı sözleri geveleyip duruyorsun diyeceksiniz. Hayır, hiç de öyle değil.

Genel yayın yönetmenlerinin yayınladığı uyaklı saçmalıkların yüzde sekseni nereden kaynaklanıyor dersiniz? Ya ellerinde gerçek şiir örnekleri yok, ya da şiirin niçin gerekli olduğunu bilmiyorlar. Bildikleri yalnızca, "bu hoşuma gidiyor", "bu hoşuma gitmiyor". Zevkin de geliştirilmesi gereken bir duygu olduğunu unutuyorlar. Çoğu yakındı bana, "bir yığın şiir geliyor, ne söyleceğimizi bilmediğimiz için geri gönderemiyor, yayınlıyoruz" dediler.

Yayın yönetmeni, en azından okuması yazması olduğuna göre, şaire şu yanıtı verebilir: "Dizeleriniz kusursuz, Brodovski'nin (ya da Chengueli'nin, Gretch'in falan) yazdığı kitabın üçüncü basımına uygun, bütün uyaklarınız N. Abramov'un sözlüğünde yıllar yılı var olan uyakların aynı. Şu an elimin altında yeni ve güzel dizeler bulunmadığı için sizinkileri kabul edebilirim, ancak değeriniz listeye[1] göre, üç örnek daha temize çekip göndermek şartıyla, 30 ruble."

Gık diyemez o şair. Ya şiiri bırakır ya da kendini yeniler, şiirin büyük bir çaba ve emek işi olduğunu düşünmeye başlar. En azından küçük bir muhabire yüksekten bakma alışkanlığından vazgeçer. O küçük muhabir ki, haber başına üç ruble aldığı halde çeşitli olaylar hakkında topluma bilgi veriyor. Skandallar ve yangınlar peşinde koşarken pantalonu es-

(1) Rusya'da 40.000 yazarı içeren bir liste vardı, telif hakkı bu listeye göre ödeniyordu. (Elsa Triolet'nin notu)

kiyor. Peki öteki, o şair ne yapıyor, şiirini yazarken eski şiir kılavuzlarının sayfalarını çevirip parmaklarına tükürmekten başka?

Eğer daha yüksek nitelikte bir şiire sahip olmak istiyorsak, şiirimizin ilerde serpilip çiçeklenmesini istiyorsak bu tür kolay şiirleri gözümüzde büyütüp, onun diğer emekçi çalışmalardan farklı olduğunu sanmamalıyız.

Bir saplama yapmak istiyorum burda. Yeni şiirin kurallarını yaratmak ve koymakla da iş bitmez. Şiirin tek amacı bu değil. Amaç kurallar yaratmak olsaydı, şair topluma hiçbir yararı dokunmayan, ya da mevcut olmayan şeyler için koşullar üretir, o zaman da bir tür şerhçi durumuna düşerdi. Bir örnek verelim, şairin teki bisikletini deli dolu sürerek yıldızların nasıl sayılacağını bulsa ve bunun kurallarını öğretse, bu kurallar neye yarar?

Demek ki neyin formülleştirileceğini, neyin kurallaştırılacağını yaşam belirler. Bir şeyi kalıba dökerken hangi araçlardan yararlanacağımızı, kuralların amacını, savaşımızın gereklerine göre, sınıf belirler.

Örnek verelim: milyonlarca insanın konuştuğu sokaktaki dil, işçi mahallesindeki argo, devrimle birlikte canlılık ve hız kazandı, sokaktan ana caddelere indi. Okumuşlar tayfasının geveleyip durduğu "ülküsel" tüze ilkeleri", "kutsal ilke", "İsa'nın yüce imgesi" gibi sözler, lokantalarda tıslanıp fıslanan bu türden söylevler artık tarihe karıştı. Yeni bir çağa giriyor dil. Biz onu şimdi nasıl şiirsel kılmalıyız, sorun bu. "Sevdalı, hep'li, hop'lu" sözcükleriyle eski kurallar ve klasik şiir dizesi artık sökmüyor. Konuşulan dili şiire nasıl sokmalı ve şiiri eski dilinden nasıl kurtarmalıyız?

Iambe denen kısa-uzun heceler uğruna devrimin üstüne oturarak mı?

Kötülerden, boyun eğenlerden olduk,
Çıkış yok bizim için,
Bak, açmış yolda kara kollarını bize
gözetleyici.

"Z. HIPPIUS"

diyerek mi?

Hayır: Uzunlu ve kısalı dörtlük fısıltılarıyla devrimin kulakları sağır eden sesini duyurmaya kalkmak boşuna!

Yiğitler, denizlerin gezginleri, albatroslar,
Sizler, gür sesli şölen masalarının konuğu,
Siz kartallar sürüsü, tayfalar, tayfalar
Sizin için şarkıdaki sözcüklerin yakutu!
"KIRILOV"

Hayır!

Yeni bir dile tüm yurttaşlık haklarını vermeli: şarkı mırıldanmamalı, haykırmalıyız, beşik sallamamalı davullar çalmalıyız:

İzleyin devrimin adımlarını. "BLOK."

Yürüyün ve safları genişletin! "MAIAKOVSKI" [1]

Yeni dize örnekleri vermek, devrim kitleleri üstünde sözcükle yaratılacak eylemin kurallarını vermek de yetmez, bu eylemi sınıfa en büyük yararı sağlayacak şekilde hesaplamak gerek.

Örneğin *"Su uyur düşman uyumaz"* (BLOK) demek yetmez, bu düşmanın yüzünü belirgin bir biçimde tanıtmalıyız, ya da en azından okurun bu düşman hakkında doğru bir fikir edinmesini sağlamalıyız.

Yürürken safları genişletmek de yetmez. Saflardaki genişlemenin sokak savaşının kurallarına uygun olması, postanenin, bankaların, tersanelerin, tüm askeri donanım, araçgereçlerin ve silahların aykalanmış işçilerin eline geçmesi gerek.

Bunun için:

---

(1) Rusçadan fransızcaya çevrilince dizeler Maiakovski'nin verdiği örneklerini tam yansıtamıyor. (Elsa Triollet'nin notu)

Ananas ye, tıkın
kaz kafa,
son günün yakın burjuva...[1]

diye yazmıştım. Sanırım bu dizelere klasik şiirin de diyecek sözü olmazdı. 1820'lerde Gretch[2] *tchastouchki*'lerden[3] habersizdi, bilse, halk şiirine saldırdığı gibi, "bu dizelerde ne ölçü var ne uyum" diyerek onlara da saldırır, onları da hor görürdü.

Ne var ki dizelerim Petersbourg sokaklarında söyleniyordu. Eleştirmenler boş vakitlerinde bu dizelerin hangi temel üstüne kurulduğunu incelesinler.

Şiirsel yapıt için yenilik şart. Şair sözcük malzemesini, sözcük bileşimlerini yeniden ve yeniden işlemeli. Eğer dizeler eski sözcük artıklarıyla kurulmuşsa, dizelerdeki bu eski sözcüklerin yeni sözcüklere oranı saptanmalı. Karışımdan iyi bir şiir doğup doğmadığını yeni sözcüklerin nicelik ve niteliği belirler.

Yenilik elbette ki, sürekli, görülmemiş, duyulmamış, bilinmeyen şeylere öncelik tanımak anlamına gelmez. Ölçüuyak, özgür dize, iç uyak, yarım uyak gibi şiirin bilinen kurallarını her gün yeniden keşfedecek değiliz. Şair bunları işler, dize içine dağıtır, şiirine yedirir.

"İki kere iki dört eder" gerçeği varlığını tek başına sürdürmez, sürdüremez. Bu gerçeği uygulamayı da bilmek gerek (uygulama kuralları). Bu gerçeğin sürdürülmesi de gerek (yine kurallar). Bir dizi olaylar örnek gösterilerek bu gerçeğin su götürmez olduğu belirtilmeli (örnek, içerik, tema).

Burdan şu sonuç çıkıyor: şiirde betimleme ve gerçeğin

---

(1) Petersbourg'da denizciler Smolni Sarayı'na saldırmaya giderken şarkı halinde bu dizeleri söylüyorlardı. O zamanlar, dizelerin şairinin Maiakovski olduğu pek bilinmiyordu (E.T.)
(2) Gretch (1787-1867): Pedagog ve yazar. Dil bilgisi, edebiyat tarihi ve edebiyat üstüne hayli ders kitapları var. (E.T.)
(3) Tchastouchki: Halk şiirinde dörtlükler. (E.T.'nin notu)

yansıtılması bağımsız bir şey değil. Böyle bir çalışma yararlı, ama buna yalnızca büyük bir insanlık kurulunun yazmanlık çalışması gözüyle bakılmalıdır. "Kurul olayların bilincinde olarak aşağıdaki hususları kararlaştırdı" demek gerçeğin sade bir onayından başka şey değil. Önemli olan uygulamadır. Yoldaşlarımızın[1] içinde bulunduğu acıklı durum da işte burdan kaynaklanıyor. Her şey olup bittikten beş yıl sonra onlar işin bilincine vardılar, başkaları çoktan uygulamaya geçtiği halde, yoldaşlarımız gecikmeyle ve yeniden bazı kararlar aldılar.

Şiir ancak eğilimin bulunduğu yerde vardır.

Bence "Yolda yalnızım" kabilinden dizeler kızların şairlerle gezmesini sağlayan ajitasyon dizeleridir. Kişi yalnızlıktan sıkılır. Ah! bireyleri kooperatif halinde birleşmeye çağıran bu güçte bir dize de yazılabilseydi keşke!

Şiir sanatına değgin eski kılavuzlarda böyle dizeler aramayın boşuna. Onlarda yalnız, kullanıldığı için benimsenmiş tarihsel yöntemlerin tanıtımını bulabilirsiniz. Aslında bu kitaplara artık "Şiir Nasıl Yazılır" değil de, "Şiir Nasıl Yazılırdı" adını vermek gerek.

Şunu özden olarak söyleyeyim, şiirde, yok iambe'mış, yok chorée'ymiş bunların hiç ayrımında olmadım, bundan böyle de bu tür şeylerle uğraşmaya niyetim yok. Güç geldiği için mi? Hayır, bunlara kafa yoramam. Eğer dizelerimde zaman zaman hece artıklarına, ölçüye rastlanıyorsa bu kulak alışkanlığımdan doğuyor, zira *"Volga anadan inerken..."* türünden dizelerle doluyuz gırtlağımıza kadar.

Birçok kez, iambe'ları, chorée'leri incelemeyi denedim. Mekanizmayı anlıyor ama hemen unutuyordum. Eski şiirlerin yüzde 90'ını oluşturan bu şeyler benim şiirimde yüzde 3 oranında bile yer tutmaz. Şiirde, yeni başlayanlar için, ancak birkaç kural vardır, bu kurallar da şekle değgindir. Sat-

(1) Edebiyatın etkin kanadını oluşturmayıp onu iyi kötü izleyen yazarlara o zamanlar yoldaş deniliyordu. (E.T.)

ranç'taki gibi. İlk hamleler hemen hemen aynıdır. Ama yeni bir hücum şekline daha sonraki hamlelerle geçersiniz. En usta-ca hamle bile bir sonraki oyunda yinelenemez, çünkü rakibinizi ancak beklenmeyen bir hamleyle bastırabilirsiniz.

Dizedeki beklenmedik uyaklar da satrançtaki beklenmeyen, şaşırtıcı hamlelere benzerler.

O halde, şiirsel bir çalışmaya başlarken bulunması zorunlu veriler nelerdir?

Birinci olarak: Toplumda bir sorun'un varlığı ve bu sorunun şiirsel bir yapıtla çözümlenebileceği varsayımı. Yani toplumsal bir sipariş olmalı. Hemen anımsatalım ki toplumsal siparişle pratik sipariş birbirinden ayrı şeylerdir. Pratik sipariş, yani toplumun pratik ihtiyacı sosyal ihtiyacıyla örtüşmeyebilir (Bu konuda özel bir araştırma yapmak ilginç olurdu).

İkinci olarak: Sınıfınızın (ya da temsil ettiğiniz topluluğun) belli bir soruna değgin arzuları hakkında açık bir bilginiz olmalı, daha doğrusu bu arzuyu siz de duyumsamalısınız. Buna (şiirin) belli bir amaca eğilimi denir.

Üçüncü olarak: Malzemeniz, sözcükleriniz nelerdir. Zorunlu, anlamlı, ender, yaratılmış ve bileşik sözcüklerle ve diğer sözcüklerle birikimlerinizi, kafanızdaki ambarı sürekli zenginleştirmeli, doldurmalısınız.

Dördüncü olarak: Girişim araç-gereçlerine, çalışma aygıtlarına sahip olmalısınız. Kalem, daktilo, telefon, gece kulübüne gitmeniz gerektiğinde özel kıyafet, yazı işlerine gitmeniz gerektiğinde bisiklet, iyi bir yazı masası, yağmur altında da yazabilmeniz için şemsiye, rahat çalışmanızı sağlayabilecek genişlikte bir yer, taşra halkını ilgilendiren sorunlar ve malzemeye değgin bilgi edinmeniz için bir basın ajansıyla ilişki gibi, ve aynı zamanda pipo, sigara falan.

Beşinci olarak: Sözcükler konusunda uzun emek yıllarının kazandırdığı ve tümüyle bireysel alışkanlıklar ve yöntemlere sahip bulunmalısınız. Uyağı, ölçüyü, iç uyağı, imgeyi, üslup'u, abartma sanatını, takının ne olduğunu, şiire başlık atmasını, şiirin basıldığındaki biçimini bilmelisiniz.

Şimdi bir örnek verelim. Toplumsal siparişiniz, yani şiirinizde işlemeniz gereken konu ne? Petersburg cephesine giden kızıl ordu askerleri için şarkı sözleri yazmak. Amaç ne? Youdenitch'i tepelemek. Malzeme, yani kullanacağınız sözcükler ne? Askerlerin konuşma dili. Çalışırken hangi araç-gerece ihtiyaç duyacaksınız? Küçük bir kurşun kaleme. Kullanacağınız yazın yöntemi? Uyaklı tchastouchi.

Şiirsel çalışmanın başlangıcındaki bu genel kurallar şiirsel yapıtın niteliğinin ölçülmesinde bize önceden bulunmayan olanakları sağlar.

Malzeme, araç-gereç ve yöntemleri tarife birimleri olarak düşünebiliriz.

Toplumsal siparişler var mı? Var. İki birim. Bir amaç, yani eğilim var mı? Var. İki birim daha. Uyaklı mı? Uyaklı. Bir birim daha. İç uyaklar var mı? Var. Yarım birim daha. Buna bir birim de ritim için ekleyin, -ölçüde de iki otobüs durağını esas almanız gerekti.

Eleştirmenler bize bıyık altından gülmesinler, bence Alaskalı bir şairin dizeleri, aynı değerdeki, örneğin Yaltalı bir şairin dizelerinden daha üstündür. Niçin mi? Çünkü Alaskalı şair soğukla karşı karşıya, üşümesin diye kürklü palto satın almak zorunda, ayrıca mürekkep de hokka da donar. Oysa Yalta'lı şair şiirini, palmiyeli, rahat bir ortamda yazıyor.

Şairlerin şiirlerini de aynı kıstaslarla değerlendirebiliriz.

Demian Bledni'nin[1] dizelerini alalım ele. Hangi toplumsal siparişi karşıladığı günümüzde iyi biliniyor. Belirgin bir amacı var -işçiler ve köylülerin ihtiyaçları. Dil yarı köylü dili (günümüzde kaybolmaya yüz tutmuş uyaklar eşliğinde). Yöntemi masal.

Kroutchionikh'in[2] dizelerine bakalım: iç uyaklar ve yarım uyaklarla yazılmış. Amacı -geleceğin şairlerine yardım.

(1) Demian Bledni: Savaş yıllarının Sovyetler Birliğinde çok tanınmış, çağdaş şair. (E.T.)
(2) Kroutchionikh: Fütürist şair. (E.T.)

İki şairden hangisi daha iyi gibilerden metafizik bir sorunla uğraşmaya niyetimiz yok. Her iki şair de farklı malzemelerden oluşan çalışmalar yapmışlar, ve her ikisi de birbirlerinin yerini almadan, birbirleriyle yarışmadan yazınımızda varlıklarını sürdürebilirler.

Bence en iyi şiir Komintern'in toplumsal siparişine göre, yeni ve herkesin anlayabileceği sözcüklerle yazılmış, proleteryanın utkusunu dile getiren şiirdir. Böyle bir şiir için iyi bir çalışma masası gerekir ve şiir yazı işlerine uçakla gönderilmelidir. Uçak konusunda ısrarla duruyorum, zira şiirsel ürünler de sanayimizin önemli etkenlerinden biridir. Şu açık gerçeği yineleyelim, burda bazı örnekler verdim, önerilerde bulundum, ancak şiirde hesap kitap ve değerlendirme süreci bundan çok daha ince ve çok daha karmaşık bir süreçtir.

Ben burda düşüncemi bile bile sivri uçlarıyla ortaya koyuyor, bile bile sadeleştiriyor ve bile bile karikatürize ediyorum. Düşüncemi sivri uçlarıyla ortaya koyuyorum, çünkü günümüzdeki edebiyat çalışmasının özü zevki esas alan değer yargılarının sergilendiği eski çalışmalara benzemez. Yapılan iş bir tür mal üretim süreci gibidir.

Bir şiir nasıl yazılır?

Çalışma, toplumsal sipariş, toplumsal ihtiyaç konusunda bilinçlenmenin çok öncesinde başlar.

Hazırlayıcı şiirsel çalışma sürekli yapılır, şair sürekli bir hazırlık çalışması içindedir.

Nitelikli bir şiir belli sürede ancak şairin konuyla ilgili iyi bir "birikimi" varsa yazılabilir.

Şiirsel birikimler şairin kafasındadır. Akılda tutulması güç olanlar not defterine geçirilir.

Şair birikimlerini nasıl kullanacak, bunu bilemem, bildiğim tek şey, hepsinin kullanılması gerektiğidir.

Bu birikimleri yapmak benim bütün zamanımı alır. Günün 10 ile 18 saatını birikim için harcar ve hep bir şeyler mırıldanırım. Şairlerin ünlü dalgınlığının nedeni de işte budur, dikkatleri hep şiirsel birikimler üstünde toplanmıştır.

Birikimler uğruna öylesine gerilim içinde yaşadım ki hangi uyağın, yarım uyağın, imgenin son şeklini nerde aldığını bugün bile yüzde doksan anımsayabilirim.

Değerli bir şeyler üretmek için "not defteri" tutmak şart. Şairin bu not defterinden genellikle ölümünden sonra söz edilir. Yıllarca tozlu raflarda kalır. Şairin yayınlanmamış yapıtları yayınlanır, not defterine sıra ancak "en sonra" gelir. Oysa yazar için bu not defteri her şey demektir.

Şiire yeni başlayanlar elbette ki birikimleri içeren böyle bir not defterinden yoksundurlar, sayfalar henüz beyazdır, ne deneyimleri vardır, ne görgüleri. Ellerinin altındaki *tamamlanmış dizeler*'in sayısı çok azdır. Bu yüzden de yazılan şiir uzundur, içinde havadan sudan şeyler de vardır.

Şiire yeni başlamış bir kimse, ne kadar yetenekli olursa olsun, kalıcı bir şiiri hemen yazamaz. Ama öte yandan yazdığı şey yaşamın birikimlerini taşır.

Bana bir şiiri istenen zamanda, gerekli zamanda tamamlama olanağını "birikimlerim" sağlar. Bu sayede her gün 8-10 dize üretebiliyorum.

Çeşitli durumlarda ve çeşitli şartlarda şair rastladığı her şeyi, her olayı, örneğin bir tabeladaki yazıyı bile sözlü anlatım aracı olarak aklın süzgecinden geçirir, değerlendirir.

.....

Zamansız yazılan şiir eldeki malzemeyi kırpıp kuşa benzetmekten, bozmaktan başka işe yaramaz. Changueli vari yazılmış tüm kitaplar zararlıdır, çünkü şiiri onlar malzemeden üretmezler, özü vermezler, olayları hap gibi özlü bir sözcük elde edinceye dek yoğunlaştırmazlar, yepyeni bir olayı, eski biçimlerden birini seçip bu biçimle dile getirmeye kalkarlar. Ve çoğu zaman da biçim yerine oturmaz, ya da olay tıpkı pantalondaki pire gibi görünmez olur, kaybolup gider. Radlanov'un[1] küçük domuzlarında durum böyledir. Şair şiirine *İlyada*'daki yunan beşliklerini giydirmiş. Bazan

(1) Söz konusu şiir Rodlanov'un "Domuzlar Sürüsü" adlı şiiri. (E.T.)

da olay şiirsel giysisinden çıkıp, görkemli olacak yerde, gülünç duruma düşer, örneğin Kirilov'un, "Denizciler"i, kullanıla kullanıla canı çıkmış, dört ölçülü[1] bir yunan biçiminde geçit töreni yaparlar.

Bir olayı anlatırken plan değişimi, zaman ve yer değişimi de zorunludur. Bu değişim elbette ki, şair oturur ve zamanın geçmesini bekler anlamına gelmez. Şair zamanı kendisi kamçılayıp harekete geçirmelidir. Bir yer değişikliği yaparak akışı hızlandırır, imgeleminde zamanı bir yüz yıl geçecek kadar geliştirir.

Bu zamandan zamana, mekandan mekana geçiş küçük şiirlerde yapay olabilir, hatta olmalıdır da (zaten böyle olması iyidir). Eğer 1 Mayıs'a karşı içinizde kutsal bir özlem taşıyor ve 1 Mayıs için bir şiir yazmak istiyorsanız böyle bir şiire aralık ayında başlamak daha iyidir. Eğer sakin ve tatlı bir aşk dile getirmek istiyorsanız Loublanski alanıyla Noguine alanı arasında çalışan 7 nolu otobüse binin. Korkunç sarsıntılardan değişik bir yaşamın güzelliklerinin doğduğunu göreceksiniz. Kıyaslama için bu sarsıntı zorunludur.

Yazdığınız şiiri dinlendirin, bekletin. Bana birden esin veren bir konu üstüne yazdığım, coşkuyla kaleme aldığım ve yazınca pek beğendiğim bütün şiirlerimi, ertesi gün yavan, tatsız, yeteriyle işlenmemiş ve tek yanlı buldum. İnsanın o müthiş doğal eğilimidir zaten bu, bir şeyi yapmakla yetinmeyip yeniden ve yeniden ele almak, kotarmak. Şiiri bitirdiğim zaman çekmeceye koyar, bekletirim. Çıkardığımda şiirdeki aksaklıkları görmeye başlarım.

Bir kez daha yineleyeyim: şair yalnız günceli yazar, güncel olmayan olaylar şiirin konusu değildir gibi bir şey ileri sürülemez. Anlatmak istediğim, şairin dikkatini çekmek istediğim nokta şu: kolay gibi görünen ajitasyon şiirleri aslında büyük bir ustalık ister. Şair işte bu büyük çaba ve ustalık sayesinde şiirini kısa zamanda üretir.

---

(1) Eski yunan ve latin şiirindeki bir biçimden söz ediliyor. Bir uzun bir kısa dizeler ve bunlar arasındaki uyak.

Eğer bir ajitasyon şiiri yazdıysanız, onu, örneğin sabahleyin değil de akşamdan temize çekin. Böylece, ertesi gün yayına götürmeden önce yanlışları düzeltmek, eksikleri tamamlamak için zamanınız olur. Sabahleyin temize çekerseniz şiirdeki kötü yanların çoğu olduğu gibi kalır. Siz (iambe'ları, chorée'leri değil) zamanı iyi kullanmayı bilin. Bu gerçek her şair için temel kural olmalı.

Bir örnek vereyim. *"Essenin"* şiirimi alalım ele. Loubianski Proezd'le Miasnitzkaia arasında kısa bir yolculuk yapmam gerekti. Loubianski'de bir otel odasındaydım, yalnızlık ve sessizlik içinde. Bu otel odasının yalnızlık ve sessizliğine tepki olarak, karşıt olarak gürültülü ve hareketli bir ortam gerekiyordu. İşte, taşranın sessizliğinden sonra, bu karşıtlığı yaratan Miasnitzkaia'daki kitleler ve hareketli yaşam oldu: otobüslerin, arabaların, tramvayların ajitasyon ve enerjisi. Çıralarla aydınlanan köylüler ve onların çevresinde elektrikli bürolar. Yürüyorum, kollarımı sallayarak ve usul usul bir şeyler mırıldanarak. Henüz tek sözcük doğmuş değil. İçimdeki sesin, mırıltının keyfi kaçmasın diye bazan kısa, bazan normal adımlarla yürüyorum. Mırıltı hızlanıyor. Böylece ritim, şiirin temeli ugultuyla birlikte biçimleniyor. Ve bu uğultu içinden yavaş yavaş sözcükler doğmaya başlıyor. *"Essenine"* şiri ortaya çıkıyor.

Bazı sözcükler gelir, geldiği gibi gider ve hiç geri dönmezler. Bazıları geç gelir, biri yerini buluncaya dek kafanızda dönüp dönüp dolanır. Sözcük yerini bulunca bunu duyumsarsınız, işte oturdu dersiniz (şairi şair yapan, şairlik değeri denilen şey de zaten deneyimin geliştirdiği bu duygudur). Dizenin anlamını ya da uyak düşürülmesi gereken sözcüğü belirleyen de işte bu temel sözcüktür. Ardından diğer sözcükler gelir ve bu temel sözcüğe göre şiirdeki yerlerini alırlar. Şiir özüyle hazır olunca birden ritimde aksayan yanlar olduğunu duyumsarsınız, -bir şey eksik, belki küçük bir hece, belki de küçük bir ses. Sil baştan, bütün sözcükleri yeniden işlemeye başlarsınız. Öfke ve coşku. Çalışma sizi öf-

keli bir coşkuya sürükleyerek biter. Bir örnek vermek gerekirse proteze benzer bu. Dişçi dolguyu yapar ve kapağı hazırlar. Takar, olmadı, eğeler yeniden takar, olmadı, dener, yeniden dener ve sonunda kapak birden yerine oturur. Bu olayı kaç kez yaşadım, kapak yerine oturunca, yani şiir oturunca gözlerimden, acı ama beni rahatlatan yaşlar boşanıyordu. Bunlar şiirin göz yaşlarıdır.

Ritim demiştim. Bu temel ritim-uğultu nereden doğar? Yanıtlamak olanaksız. Bu temel ritim bende, bir sesle, bir uğultuyla, salınışla, hatta tınısı olan herhangi bir şeyle yinelenip durur. Denizin tekdüzen uğultusu kadar, her sabah kapımı vuran bir garson kızın tıkırtıları da taşıyabilir bana, şaire bu ritmi. Hiç kesilmez bu uğultu kafamda, terlik sesleriyle sürüp gider. Hani ders malzemeleri satan yerlerde yer yuvarlığını simgeleyen küreler vardır, tıpkı onlar gibi, esen bir rüzgarla birlikte o ritim içimde doğar ve esmeye başlar.

Şairin kendi çevresindeki devinim ve sesleri, onların ırasını ve özelliklerini belirterek şiirinde yansıtma gücü şiirsel çalışmanın en temel ve değişmez yanlarından biridir - ritim birikimleri de zaten bunlardır. Ritim acaba benim dışımda mı var, yoksa yalnız benim içimde mi, ya da daha çok bende mi, bunu bilemiyorum. Ama ritmi uyandırmak için çarpıcı bir olay, şok gerekiyor. Böylece, bir piyano karnının bilmem hangi gürültüden sonra ötmesi gibi, tek bir karıncanın ayağı altında köprü sallanmaya ve yıkılırcasına sarsılmaya başlar.

Dizenin asal gücü ve asal enerjisidir ritim. Mıknatıs ya da elektrik gibi enerji biçimleridir ritim, açıklanamaz ama etkisiyle varlığını ortaya koyar. Bir çok şiirlerde, hatta bir uzun şiirin bütün bölümlerinde aynı olabilir ritim, bu durum şiiri tekdüzen kılmaz. Zira öyle karmaşık bir noktaya gelir ki artık ona bir biçim kazandırmak çok güçleşir, bir çok şiirde, hatta bir çok uzun şiir boyunca sonuna varamazsınız o ritmin.

Şair, iambe ya da chorée'ler gibi, övüle övüle göklere çıkarılan özgür dize gibi kendine ait olmayan küçük ölçüleri ez-

berlemekten vazgeçip bu ritim duygusunu kendinde geliştirmeli. Her somut halin bir ritmi vardır. Nasıl küçük demir parçalarını çeken at nalı biçimindeki mıknatıs başka bir iş için kullanılamaz ise, her somut halin ritmi o somut hal için geçerlidir.

.....

Şiirde uyak sizi daha önceki dizeye yeniden getirir, ve sizi dizeyi yeniden düşünmeye, gözden geçirmeye zorlar, böylece, düşünceyi formülleştiren dizelerin kendi aralarında bir bütün oluşturmalarını sağlar.

Uyak denince, iki dizenin son sözcükleri arasındaki uyum akla gelir genellikle. Herkes uyaktan böyle söz eder, oysa aslı yok. Son sözcükler arasındaki uyak sayısız uyak biçimlerinden yalnızca biridir, zaten en basit ve en hantal uyak şekli de budur. Çeşitli biçimler var; dizelerin başlarına uyak koyabilirsiniz, ilk dizenin son sözcüğüyle sonraki dizenin ilk sözcüğü arasında, ilk dizenin son sözcüğüyle ikinci dizenin son sözcüğü arasında, hatta, ardarda dört dizenin son sözcükleri arasında uyak kurabilirsiniz. Bu böyle uzar gider, uyağın sonu yoktur.

.....

Anlam gücünün son sınırına dek dizeyi zorlamalı. Anlatımın büyük araçlarından biridir imge. Burada açıklamaya çalıştığım imge, toplumsal siparişi, isteği karşılama amacı güden, şiirin başlangıcında doğmuş olan ama henüz belirgin bir hal almamış ilk imge, temel görüntü-imge değil. Temel imgeyi besleyip büyütmeye yardımcı destek imgelerden söz ediyorum. İmge alışılmış şiirsel araçlardan, devinim araçlarından biridir, amaç değildir. İmgeyi amaç edinenler şiirin teknik yanlarından yalnızca biri üstünde çalışıp şiiri de tek yanlı bir çalışmaya tutsak ederler.

İmgeye değgin sonsuz çalışma araçları var.

İlkel araçlardan biri karşılaştırmadır. İlk şiirlerim, örneğin "Pantalonlu bulut" tümüyle karşılaştırmalar üstüne kurulmuştur, içinde kıyamet gibi *gibi*'ler, *gibi*'ler vardı. Sonraki

okurlarımın "Bulut"u şiirimin eriştiği en yüksek nokta olarak kabul etmeleri de bu ilkellik yüzünden değil midir? Daha sonra yazdığım şiirlerde ve "Essenine" şiirimde bu ilkellik ortadan kalktı. Örneğin Essenine'i şöyle bir incelediğim zaman orada yalnızca bir tek karşılaştırma buldum: "Doronine gibi yorucu ve uzun".[1] Niçin örneğin ay yolu gibi uzun demiyorum da Doronine gibi uzun diyorum? İki nedeni var bunun. Birinci nedeni şu: Şiirin bütün teması yazınsaldır, o halde, bir karşılaştırma yapmak gerekiyorsa örneği de yine yazın alanından seçmek gerekirdi. İkinci nedene gelince: "Demir işçisi" şiiri (sanırım şiirin adı bu) ay yolundan daha uzun sayılır. Hem ay yolu gerçek bir yol değil, oysa "Demir işçisi" şiiri gerçek. Ayrıca, ay yolu yeni bir kavram olduğu için bu yol okura kısa gelebilir, oysa Doronine'in tekdüzen sözcükler ve daha önce 16.000 kez yinelenmiş uyaklarla dolu 4.000 dizesi tam anlamıyla sıkıcı, uyuşturucu ve yorucudur. Bir husus daha var, imgenin belirli bir amacı olmalıdır, yani, büyük bir tema üstünde çalıştığımız zaman, temel imgenin yanı sıra, yazı sırasında karşımıza çıkacak küçük destek imgeler de en azından savaşımımıza, yazınsal ajitasyona hizmet etmelidir.

Bir sözcüğü işlerken sonsuz teknik araçlardan yararlanabilirsiniz. Bu araçların neler olduğunu belirtmek gereksiz. Daha önce pek çok kez yinelediğim gibi, şiirsel çalışma demek bu araçların bulunması, yaratılması demektir, şairi şair yapan da budur. Şiirin hahamları bu kitabı okurken sanırım yüzlerini buruşturacaklar. Çünkü hazır reçeteler vermeyi pek severler. Şu ya da bu konuyu ele al, onu iambe'larla, chorée'lerle donat, dizelerin uçlarına uyak koy, iç uyakları da unutma, işe bir imgeyle başla, şiir hazır demektir. Az karmaşık böyle bir dama yapıtının hakkı olan gerçek yer yazarların çöp sepetidir.

Benim kitabıma gelince, bir kimse, eline kağıt kalem alıp

(1) Doronine: Çağdaş şair. Maiakovski'nin daha sonra bahsedeceği şiirin asıl adı "İşçi-traktör sürücüsü".

yaşamında ilk kez, bir haftada şiir yazmak istiyorsa, onu hiç okumasın. Bu kitabı okuması gereken insan, bütün engellere rağmen şair olmak isteyen, şiirin en güç girişimlerden biri olduğunu bilen, onun gizemli araçlarının, hem kendi hem okurlar açısından bilincine varmak isteyen, varan insandır.

Sonuç olarak diyebiliriz ki:

1) Şiir bir sanayidir, sanayi üretimidir. Sanayinin en çetin ve en karmaşık üretimlerindendir, ama yine de bir sanayidir.

2) Şiirsel çalışmanın çıraklığını yapmak, belirli ve sınırlı bir yapıt tipinin nasıl hazırlandığını öğrenmek değil, her tür şiirsel çalışma araçlarının incelenmesi, diğerlerinin de yaratılmasına yardımcı olan bu sanayi pratiklerinin incelenmesidir.

3) Her şiirsel yapıtın kullandığı malzeme ve uyguladığı yöntem (procédé) yeni olmalıdır.

4) Şair beceri ve ustalığını arttırmak için her gün çalışmalı, şiir birikimlerini depo etmelidir.

5) İyi bir not defterine sahip olmak ve bundan yararlanmasını bilmek kokuşmuş eski ölçülerle hatasız yazmayı öğrenmekten daha önemlidir.

6) Şiir tuğlalarını dökmek için büyük bir tuğla ocağına gereksinim yoktur. Kof sözlere sırtınızı dönmeniz yeter. Kalemi elinize ancak dizeden başka anlatım aracı olmadığında alın. Çalışmaya yalnızca toplumsal bir siparişin varlığını, gerekli olduğunu duyumsadığınız zaman başlayın.

7) Şair olayların ve olup bitenlerin göbeğinde bulunmalıdır, toplumsal siparişi, sosyal gereksinimi doğru şekilde ancak böyle algılayabilir. İktisat kuramını, gerçek yaşamı bilmeli, bilimsel tarihi özümlemelidir şair. Çalışmasının temelini oluşturur bunlar. Bunları bilmek, eski şiiri kutsallaştıran ülkücü hocaların skolastik ders kitaplarını okumaktan, onların söylediklerini öğrenmekten çok daha önemlidir.

8) Toplumsal siparişi en iyi şekilde karşılamak için şair sınıfının öncüsü olmalı, bu sınıfla birlikte her cephede savaşım vermeli, sanat siyasa dışıdır safsatasını bin parçaya bölmeli.

Bu eski masal şimdi de "büyük destansı resimler"[1], (yani önce destansı, sonra nesnel, en sonunda da yansız) deyimi altında, "görkemli üslup" (önce görkemli, sonra yüce, en sonunda da kutsal) falan denilerek, başka kılık ve başka tür laf salatalarıyla yeniden tezgahlanıyor.

9) Rastgele bireysel değerlendirmeler ve ilkesiz beğenilerden kendimizi ancak sanatı da bir sanayi olarak düşündüğümüz zaman kurtarabiliriz. Yazınsal çalışmanın çeşitli türlerini ancak sanatı böyle düşünerek yan yana getirebiliriz. Ancak böylece mistik değerlendirmelerden kurtulup soruna doğrudan yaklaşım olanağını elde eder, sorunu çözümleyip nitelikli bir şiir ortaya koyarız.

10) Teknik çalışma adını verdiğimiz şey, yani şiirin işlenip süslenmesi tek başına bir değer olarak düşünülemez. Ama şiiri şiir kılan, yararlı kılan da işte bu çalışmadır. Şairler arasındaki farklılık da şiiri işleme araçlarındaki farklılıklardan doğar. Bir insanı meslekten yazar kılan; bilgisi, yetkinliği, birikimi ve şiirsel yöntemlerinin çeşitliliğidir.

11) Gerçek bir yapıtın yaratılmasında günlük şiirsel çevre de diğer etkenler kadar rol oynar. Küçük burjuvazinin sanat organlarında hemen her gün "bohem" sözcüğüyle karşılaşırsınız. Yazık ki biz hep bu sözcüğe saldırdık, sözcük'le mücadele ettik. Oysa yıkmamız gereken şey yazın yaşamındaki eyyamcılık, bireycilik, aşağılık ve kudurmuş çıkarcılıktır, yazına hâlâ egemen olan bu havadır. Önümüzdeki gerçek sorun işte budur. Şu "herkes kendi yolundan gitsin", "iki kadeh arası", "tatlı ayyaşlık" gibi rezilliklerin yerini artık gerçek şiir sorumluluğu almalı. Şairin giysileri, karısıyla konuşması bile farklı olmalı, şiirsel üretimine yansımalıdır.

12) Şiirsel yaratının gizlerine yalnız ve yalnız bizler sahibiz demiyoruz. İstediğimiz tek şey şiirin bu gizlerini bulmak,

---

(1) Larges toiles épiques: olaylara geniş çerçeveden bakmak anlamında. (E.A.)

istemediğimiz şey ise her tür oyuna açık sanatkârane, dinsel yönetim.

Benim çabam naçizane, kişisel bir çabadır, dilci arkadaşlarımızın kuramsal çalışmalarına hizmet etmekten başka bir şey yapmıyorum.

Dilci arkadaşlarımızın da çalışmalarını, emeklerini çağdaş bir malzemeye yöneltmeleri, yapılacak şiirsel çalışmaya yardımcı olmaları gerekir.

Ama bu da yetmez.

Kitle eğitim organlarının eski estetik eğitimini silkelemeleri şarttır."

TÜRK ŞİİRİNDE AKIMLAR

Orta Asya siteplerinden Anadoluya göç ettikleri zaman türklerin sözlü ve yazılı bir edebiyatları vardı. Bu edebiyatın bir bölümü çok tanrılı Şaman dönemine değgin *Yaratılış, Oğuz, Alper, Tunga, Su Kalesi, Bozkurt, Türeyiş, Göç* ve *Ergenekon* destanlarından oluşuyordu. Bu destanlarda çeşitli türk boylarının doğuşu, savaşları, yer değiştirmeleriyle ilgili olaylar anlatılır. Şiirlere, zaman ve yere göre, *koşuk, koşma, taşkut, ır, yır* ve *başik* gibi adlar veriliyordu. Hece sayısı bazan aynı bağlamın dizelerinde bile değişebiliyordu. İlk yunan şiirleri gibi ilk türk şiirleri de uyaksızdı, yalnızca dize başlarına konmuş ses benzerlikleri vardı. Ozanlar çoğu zaman tanrıları övüyor, cenneti, cehennemi ve ölüm korkularını betimliyor, bazan da aşkı ve doğayı dile getiriyorlardı. İslamlığın kabulünden sonra eski destanlara *Satuk Buğra Han, Er Manas, Cengiz Han, Köroğlu, Zoya Tülek, Közüm Han, Ay Böke, Kartaga-Mergan* destanları, *Dede Korkut Öyküleri, Kesik Baş, Hayber Kalesi, Ecel Kuyusu, Muhammet Hanefi* gibi cenk öyküleri, *Leyla ve Mecnun, Yusuf ile Züleyha, Tahir ile Zöhre* ve *Ferhat ile Şirin* gibi sevi öyküleri ve masallar eklendi. Eflatun gibi Muhammet'in de şairleri siteden kovmasına rağmen şiir İslam Diniyle büyük bir ivme kazandı ve en büyük türk şairi Yunus Emre din kökenli tasavvuf felsefesinden doğdu. Bu felsefeye göre Tanrı kendi güzelliğini görmek için insanı ya-

rattı, insan Tanrı'dan bir parçadır, o halde, Tanrıyı sevmek için her şeyden önce insaların birbirlerini sevmeleri gerekiyor. Böylece insan ön plana çıktı, Şaman şiirindeki soyut kavramların, *Yaratanlar*'ın yerini *yaratılmış*, Evrenin ve Doğa'nın özü *insan* aldı.

Anadoluya göçen bazı din bilginleri *Ahmet Yesevi*'nin bu hümanist düşüncesiyle geldiler ve uygun gördükleri yerlerde tekkeler kurarak tasavvuf felsefesini öğretmeye başladılar. Bu din bilginlerinden *Taptuk Emre*'nin öğrencileri arasında Yunus adlı çok yetenekli bir genç de vardı. Taptuk Emre yanında yıllarca kaldıktan sonra eğitimini tamamlayan *Yunus Emre* tekkeyi terkederek, halkı aydınlatmak için, insanlar arasına girdi. Artık *bildiri*'sini kitlelere ulaştıracaktı. Aracı şiir, malzemesi sözcüklerdi. Ne söyleyecekti Yunus? Bu sorunun yanıtını vermeden önce Yunus'un yaşadığı Onüçüncü Yüzyıldaki Anadolu'yu tanıyalım. Birlik ve düzeni sağlayan Selçuklular Devleti zayıflayınca Anadoluda Moğollarla Selçuklular, Selçuklularla Beylikler, Beyliklerle Moğollar arasında ve Beyliklerin kendi aralarında kıyasıya savaşlar başladı. Ayrıca Yarımadada, çoğunluktaki müslüman nüfusun yanı sıra Rumlar ve Bizanslılar gibi ortodoks hristiyanlar ve yahudiler de vardı. Sık sık akınlar yapan Moğollar puta tapıyorlardı. İran sınırlarına yakın yerlerde Sasanilerin eski dini ateşperestliğin kalıntıları bulunuyordu. İslam dini içinde, pek yaygın olmasa da Rufaiye, Kazruniyye gibi tarikatlar ortaya çıkmaya başlamıştı. Böylece, siyasal erk savaşlarına dinsel çatışmalar da ekleniyordu. Güçler sürekli el değiştiriyor, savaşların sonu gelmiyordu. Kılıç ve ağır vergiler altında inleyen, yoksulluk ve ölüm korkusu içinde yaşayan insanların yakasına kıranlar ve kıtlıklar da yapıştı. Ölü insan eti bile yemek zorunda kaldılar. Halk şaşkına dönmüş, canından bezmişti. Her gün yeni yıkımlar yaşayan Anadolu adamı belki dine sığınarak, derman bulmasa bile, avuntu bulabilirdi. Oysa bağnaz din adamları bu çaresiz insanlara yalnızca, zebaniler, iblisler ve cehennem ateşleriyle cezalandırıcı bir

Tanrı sunuyorlardı. O halde Yunusun bildirileri inançta ve toplumsal düzende esenlik, dirlik, birlik, barış, hoşgörü ve dayanışma, kısaca, soyut Tanrı sevgisinin somutlaştığı insan sevgisini ve her inançtan insanın barış içinde yaşıyabileceği bir Dünya Cennetini sunmalıyda. Aracı şiir, malzemesi sözcüklerdi dedik. Böylesi büyük bir düşünceyi içeren şiiri nasıl bir dille yazacaktı? Yanıtı bir yabancıdan alalım: *"Köyden gelme bir halk çocuğu olan Yunus'un ciddi bir eğitim gördüğü şiirlerinden anlaşılıyor. Arapça ve farsça bilgisi de geniş. İsteseydi zamanında pek rağbet gören ve "Medrese Şiiri" denen bilginler yazınında da büyük başarı sağlardı. O tarihte Medrese Şiiri gerek dil, gerek estetik açısından arap ve fars etkisi altındaki küçük bir bilginler topluluğunun tekelindeydi. Yunus bu yazına isteyerek sırtını çevirdi. Amacı, düşüncelerini daha gerçekçi ve halkın olan bir dille anlatmaktı."* diyor fransız profesör *Louis Bazin.* Demek ki Yunus'un kullandığı dil ve sözcükler halkın kullandığı dil ve sözcükler olmalıydı. Ancak halkın dili günlük, sade gereksinimleri karşılıyordu, ve Yunusun bu sade dili, tasavvufu, hümanizmayı, evrensel bilgileri anlatabilecek bir düzeye getirmesi gerekiyordu. Bu tansığı nasıl başardığını yine dil bilgini profesör *Louis Bazin*'den izleyelim: *"Yunusun türkçesi bin üç yüz yılları dolaylarında Orta Anadolu ile Batı Anadoluda konuşulan oğuz türkçesidir. O çağda yaşayan ve ulusçu bir din anlayışına sahip müslüman bir türkün yabancı kökenli bütün sözcükleri atması elbette beklenemezdi. Bu nedenle Yunus da alışılmış kavramları karşılayan arapça ve farsça sözcükleri, türk halk dilince, konuşulan dilce özümsenmiş ve bu dilin ayrılmaz bir parçası haline gelmişse, arap ve fars kökenli terim ve deyimleri de türk dünyasınca kabul edilmiş, islam kültürünün tarih, din ve fizikötesi alanlarındaki düşüncelerinden birine değgin özel bir anlama sahipse kullanıyordu. Sözdizimi konuşulan Anadolu türkçesinin sözdizimidir. Keyfi nitelikteki devrik tümcelere kaçmaz, sözdizimini parçalamaz, konuşulan dilin esnek devinimlerinden, zengin renginden yararlanır. Medreseden yetişen çokbilmiş şairler gibi, kendiliğinden, yeni ve alışılmamış arapça ve farsça tamlamalar ve bile-*

şimler kurmadı. Hele de, ikili, üçlü ya da dörtlü tamlamalara hiç yanaşmadı. Bir felsefe ökesidir o. Halk çocuğu ozan diyar diyar Anadoluyu dolaştı, ökylünün, kentlinin konuşmalarını dikkatle dinledi. Zenaatçının, küçük esnafın, köylünün, çobanın ve özellikle gezgin dervişlerin kullandığı dolambaçsız, canlı ve renkli dili böylece yakaladı. Tükenmez türk folklor hazinesinin kaynağı, somut bir duyarlığa sahip, ayrıca nükteci bir yanı da bulunan işte bu dildedir. Dilbilim alanındaki başarısı ona iki yarar sağladı: yaşadığı toplumun değişik sınıflarından çağdaşları arasında kendine büyük sayıda dinleyici buldu. Divanı da, yazı yardımcılığıyla, şiirinin sonraki yüzyıllara geçişini sağladı. Halk toplulukları Yunusun şiirlerini sözlü gelenekle kuşaktan kuşağa aktardılar. Bin yıla yakın bir kültürel değişimden sonra bile Yunus Emre'nin dilini hem halk katmanları, hem aydınlar tümüyle anlıyorlar. Türk aydınları ve Doğu yazınını izleyenler, Yunus Emre'nin yanı sıra Mevlana, Fuzuli, Baki ve Namık Kemal gibi deha sahibi türk şairlerini de seviyorlar. Ne var ki bu büyük sanatçıların yapıtlarını izleyenlerin sayıları sınırlı ve yıllar geçtikçe de okur sayılarında azalma oluyor. Yunus'un bu büyük şairlerden farklı oluşunu dilbilim etkeninde aramak gerekir. Yunus'un yapıtı uzun ömrünü halkçı diline borçludur."

Yunus Emre'nin etkisi özellikle, "Bektaşi Şiiri" ve "Tekke Şirii" de denen, tasavvufa dayalı halk şiirinde yüzlerce yıl sürüp çağımıza dek geldi. Gençlik yıllarındaki ilk eğitimini Mustafa Abdal ve Yalıncak Baba tekkelerinde gören, yüzyılımızın son halk ozanı Aşık Veysel'in şiirlerinde, değiştirilerek aktarılmış çok sayıda Yunus dizeleri buluruz. Ancak Yunus Emre halk şairi değil, türk şiir dilinin kurucusu, dinde reformu, kültürde hümanizmayı, rönesansı müjdeleyen modern bir şairdi. Ünlü fransız düşünürü *Pierre Seghers*'in şu satırları ilginçtir: *"Yunus'un şiiriyle Batı Dünyası ilk kez, 1438 ve 1458 yılları arasında Osmanlı cezaevinde yatan bir italyan sayesinde karşılaştı. Bu italyanın çevirilerini onaltıncı yüzyılın başlarında* **Martin Luther, Erasmus ve Sebastian Frank** *kendi dillerine aktararak Avrupaya tanıttılar. Şöyle bir soru akla geliyor: Röne-*

sansın bu üç hümanistinin zihinlerine, onları zincirlerinden kurtaran düşüncenin ilk tohumlarını, onlardan iki yüz yıl önce yaşayan bu genç türk şairi, bu genç türk dervişi mi attı acaba?[1]. Yunus'tan sonraki Divan şairleri onun yolundan gidip şiirlerini daha da geliştirdikleri bir türkçeyle yazsalardı halk ile şair arasında altı yüzyıl süren bir kopukluk meydana gelmezdi. Türkçenin geçmişteki kara yazgısını göstermesi yönünden bir olay hayli ilginçtir. Anadoluyu egemenliği altına alan Selçuklular resmi dili ve kültür dilini farslaştırmıştı. Onüçüncü yüzyılda Selçukluların zayıflayarak Moğol İmparatorluğunun egemenliği altına girmesi Anadoludaki Türk Beyliklerine kendi kimliklerini kanıtlama olanağını verdi. Karamanoğlu Mehmet Bey Selçuklulara karşı ayaklandı, Konyayı kuşattı, Selçuklu tahtına kendi adamı olan Gıyasettin Siyavuş'u oturttu, kendisini de onun veziri ilan edip ilk buyruğunu verdi: "Bundan böyle divanda ve dergahta türkçe konuşulacak! "Hazindir ki Konyada oturan türk Mevlana, Söğüt'te, Kayı Aşiretinin başkanı türk *Ertuğrul Gazi* Moğolların safını tutup Mehmet Bey'in karşısında yer aldılar. Hatta, bazı tarih kitaplarına göre, Mehmet Beyin tuzağa düşürülerek öldürülmesinde Ertuğrul Gazi'nin de parmağı var[2].

Yunustan sonraki medreseli şairlerin şiirlerini farsça ve arapça ağırlıklı sözcüklerle yazmalarını şu iki nedene bağlayabiliriz. Anadoluya göçen türkler geldikleri yer olan Orta Asyada hep yabancı uluslarla içiçe, yan yana yaşamışlardı, bu yüzden de türklük bilinci oluşmamıştı. Orta Asyadaki türk boyları yerleşik değil de göçebe yaşadıkları için kültür gelişmemişti. İslam kurum ve kuruluşlarını öğretmek amacıyla Anadoluya gelen ya da çağrılan, arap, iranlı ya da arap ve iran kültürüyle yetişmiş din bilginleri, toplumsal kurum ve kuruluşların yanı sıra, türkçenin duygu ve düşünceleri

(1) L'Amour Sublime, D. Halbout du Tanney et Pierre Seghers, Editions Seghers, s. 31.

(2) Bu konuda bakınız: Notlar, Osmanlılık/Bizans, Kemal Tahir, Bağlam Yayınları.

dile getirmede yetersiz olduğunu ileri sürerek, yazına, şiire de iran ve arap kültürünü soktular. Kemikleşmiş bir kültürü bulunmayan ve ümmetçi bir yaşam biçimine zaten alışkın olan Altaylılar'ın torunları, Anadolu oguzları İslam uygarlığıyla birlikte islam kültürüne de kolayca teslim oldu.

Ve böylece *Divan Şiiri* doğdu.

DİVAN EDEBİYATI ve KLASİK AKIM

Türk *Divan Şiiri* ile onaltıncı yüzyılda Fransada başlayan Klasik Akım'ı karşılaştırdığımız zaman çok yakın benzerlikler buluruz.

Şiir Dili: Gérard de Nerval'in *Onaltıncı Yüzyıl Şiiri* yazısını anımsayalım. Klasik Akım'dan önce Fransada geleneksel, ulusal bir yazın vardır. Bu zengin yazın onaltıncı yüzyılda yıkıma uğrar. Yazgısı yeteneksiz saray şairlerinin elindedir, onlar da bu şiirden yalnızca işlerine gelen bayram şarkılarını, dalkavuk ezgileri, açık-saçık uçkur edebiyatını alırlar. Böylece geleneksel yazın yeşermeden solar, gelişmesi gerekirken ölür. Sonunda fransızcanın şiir dili olmadığı, bu dille şiir yazılamayacağı kararına varılır. Bilgeler dört elle sarılırlar bu düşünceye ve hemen şiirlerin artık yunanca ve latince yazılması gerektiğini ileri sürerler. Ama hemen *Joachim du Bellay* gibi önemli bir kuramcı ve şair ortaya çıkar, fransız dilini savunur, ulusal dille de büyük yapıtlar verilebileceğini, ancak, dilin işlenmesi gerektiğini söyler. Sonuçta antik yunan ve roma şiiri içerik ve biçimiyle Fransaya girer, ama şiirler ulusal dille yazılır ve böylece şiir dili de giderek değişir.

Türklerin Orta Asyadan getirdikleri sözlü ve yazılı bir edebiyatları vardı. Yunus Emre bu edebiyattan, tasavvuf felsefesinden, yunan, hristiyan ve yahudi kültürlerinden, çağın bilimleri ve mitolojisinden yararlanarak büyük bir şiir ve daha önemlisi, şiir dilini kurdu. Sonrakiler bu dilden yararlanarak onu geliştirecek yerde türkçe şiir yazılamaz deyip fars-

ça ve arapça sözcüklere sarıldılar. Yabancı dillerden alınan bu sözcükler başlangıçta bir oranda özümsenmiş sözcüklerdi. Sonradan iş çığrından çıktı. Louis Bazin'in kaleminden izleyelim: *"Onbeşinci yüzyılda osmanlı medreselerinin bilginleri arasında gerici bir akım başgösterdi. Bu gerici eğilim arap ve fars kökenli sözcüklerin türk dilince özümsenmesini beş yüz yıl durdurdu. Devrin bilgiçlik taslayan, akademik kafayla hareket eden osmanlı yazarları özümsenmiş sözcükleri yeniden arapça ve farsçadaki eski şekillerine çevirip sonuda edebiyatı sınırlı bir bilginler topluluğunun malı haline getirdiler. Osmanlı yazı dilinin özümsenmemiş bu arapça ve farsça sözcüklerle kuşatılması gittikçe yoğunlaşan bir "yabancılaşma" doğurdu. Edebiyat sürekli kötüye gitti. Bu durum ondokuzuncu yüzyılın sonuna dek sürdü. Böylece osmanlıca ancak "erbab"ınca anlaşılan, konuşulan türkçeyle ortak yönü bulunmayan "bir dil ucubesi" haline geldi."*

İçerik: Fransadaki Klasik şiirin içeriğini, özünü tanrıların, yarı-tanrıların, mitolojik kişiliklerin, kralların, kraliçelerin, derebeylerin, kısaca soyluların ve din adamlarının yaşam öyküleri, yaşam olayları oluşturur. Sokaktaki adamın, halkın duygu ve düşünceleri, başından geçen olaylar *Klasik Şiir*'de yer almaz.

Divan Şiirinin içeriğini de Tanrının birliği, Tanrıya yakarış, peygambere övgü gibi dinsel konular, padişaha, şehzadelere, vezirlere ve diğer devlet büyüklerine övgüler, iran mitolojisi, İslam mitolojisinden kaynaklanan öyküler oluşturur. Dünya nimetlerini yalnızca aşk ve şarap simgeler. İçinde insan olmayan bu şiirin yaşamla bağları kopuktur. Şair fildişi bir kulenin içinde sözcükleri işleyen kuyumcudur. *"Eski şiirimiz yaşamı yasaklayan bir şiirdir. O en yüksek anlamında bir soyutlama işidir. Eski şairlerimizin birçok yapıtlarının bugün beğenilmemesi bu sanat görüşüne erişmiş olmamalarının cezasıdır (Ahmet Hamdi Tanpınar)"*

"Doğaya ve ilkyaz'a onaltıncı yüzyıl şairleri kadar hiçbir şair kıymadı. Doğa ve ilkyaz adına yaptıkları tek şey eski yunan ve roma şairlerinin bu konuda söylediklerini derlemek ve bilgelerin

hoşlanacağı şekilde onlardan bir bütün meydana getirmek oldu" diyor Nerval. Aynı şekilde Divan şairleri de doğayı sürgün ettiler. Bazı kasidelerde çok kısa olarak kış ve yaz betimlemeleri yapılır. Güz yalnızca Baki'nin bir gazelinde yer alır ve şiirde doğa ve güz değil de tasavvuf felsefesi işlenir. Çırılçıplak kalan ağaçlar dünyadan el-etek çekmiş dervişin soyunmasına benzetilir, rüzgar mürittir, çınar da şeyhi, rüzgar çınardan icazet alır: *"Bad-ı hazan çemende el aldı çınardan"*. Divancıların tanıdıkları tek mevsim ilkyazdır, onu da birbirlerine benzer şekilde ve aynı sözcükleri kullanarak anlatırlar: yaprak, çemen, gül, gonca, bülbül, üveyik kuşu, servi, kumru, lale gibi.

Biçim: Klasik fransız şairleri gibi divan şairleri de şiir biçimlerini yabancılardan aldılar. Klasik fransız şairleri *rondeau, ballade, virelai, krallık türküleri* ve *şarkılar* gibi ulusal biçimlerine eski yunan ve roma şiirinden alınma *ode, odelette, élégie* ve *sonnet*'leri kattılar. Divan şiirine gelince sadece, sayıları çok az olan *tuyug* ve *şarkı*'lar ulusaldır. *Kaside, gazel, kıta* ve *musammat* araplardan, *mesnevi* ve *rübai* ise İran'dan alınmadır.

Gerek *Klasik Akım*'ın fransız şairleri, gerek *Divan* şairleri özden çok biçime önem verirler. Konu birliği yoktur, şiir fransız klasiklerinde dize, Divan şairlerinde beyit ağırlıklıdır. Aynı temalar yinelenir, çünkü *ne söylendiği* değil, *nasıl söylendiği*, yani biçim, eda ve ses önemlidir. Şairler aynı temaları birbirlerinden daha *güzel* söylemek için yarışırlar.

Ölçü: *Elsa Triolet*'nin Maiakovski çevirisine düştüğü notlardan ve *Halikarnas Balıkçısı*'nın yazılarından öğreniyoruz. Antik yunan şiiri kısa ve uzun hecelerden oluşan (iambe-chorée) sözcüklerle ve hece ölçüsüyle yazılıyordu. Nerval *"Yunanlıların ondört şiir biçimi vardı ve bunların hepsi de şarkıların ya da türkülerin ondört şiirsel ritmi üstüne kurulmuştu. Araplar da onlardan esinlenmişler, şiirlerinde aynı sayıda, ondört kalıp var"* diyor.

Klasik Akımdan önce fransız şairleri şiirlerini 6x6 duraklı,

oniki heceli ulusal *alexandrin*'lerle yazıyorlardı. *Klasik Akım*'la birlikte ulusal ölçü terkedildi ve fransız şairleri eski yunan ve roma ölçülerine göre yazmaya başladılar.

Aynı şeyi *Divan Edebiyatı*'nın şairleri de yaptılar. Şaman Dönemine değgin eski türk şiirlerinde, sayısı bazan onbeş'e dek ulaşan çok değişik ölçüler bulunabiliyor[1]. Ziya Gökalp'e göre ise türk şiirinin geleneksel, ulusal ölçüsü 4x4x3 ya da 6x5 duraklarından oluşan hece ölçüsüdür. Divan Edebiatı şairleri, iran şairleri aracılığıyla, arapların kapalı ve açık, kısa ve uzun hecelerden oluşan aruz ölçüsünü benimsediler. Bir ünsüzle biten heceler uzun ve kapalı hecelerdir. Ancak, türk dilindeki ünlüler, sesli harflerle biten heceler, dilimiz aksansız olduğu için uzun değildir. Bu yüzden de Divan şairleri farsça ve arapça sözcükleri şiire doldurmaya başladılar. Ulusal dili yazarlar kurar. Günümüz italyancasını Dante yarattı. Öngörüden uzak Divan şairleri ise Yunus'un kurduğu şiir dilini *aruz ölçüsü* uğruna *ucube* haline getirdiler.

İmge ve Simge: Teknik çaba ne kadar çok ön plana çıkarsa şiir de o kadar imgeler ve simgelerle örülüp özdenliğini yitirir. De Stael *"İmgelerle donanmamışsa derinlik ortaya çıkmaz"*, Maiakovski ise *"İmge alışılmış şiirsel araçlardan, devinim araçlarından biridir, amaç değildir. İmgeyi amaç edinenler şiirin teknik yanlarından yalnızca biri üstünde çalışıp şiiri de tek yanlı bir çalışmaya tutsak ederler"* diyor. Klasik fransız şiirinde ve *Divan* şiirinde dize, beyit ağırlıktaydı. Amaç içerikten çok içeriği ustaca anlatmaktı. Konu şiirin bütününde değil tek dize ya da beyitte düğümleniyordu. Her dize ve her beyit başlıbaşına bir yapı, bir mimarlıktır. Teknik ve ustalık, *"inşa"* ön plana çıkınca elbette eda ve sesle donanmış imgeler ve simgeler de şiirde bol bol yer alacak. Nitekim, divan şiirlerini okuduğumuz zaman sık sık imge ve simgelerle karşılaşıyoruz. Divan şairleri göz yerine; nerkis, esrik, kılıç, kıyacı,

---

(1) Eski Türk Şiiri, Reşid Rahmeti Arat, Türk Tarih Kurumu Yayınları.

kaş yerine; keman, yay, hançer, yarım ay, ağız yerine; gül, gonca, dilsiz, yüz yerine; ay, boy yerine; servi gibi simgeler kullanırlar. Bu imge ve simge kargaşasını Namık Kemal *Celaleddin Harzemşah*'ın önsözünde şöyle dile getirir: *"Çoğu şiirlerimizin beyitler ve dizeleri arasındaki anlam kargaşası ve çokluğu bohça parçalarındaki renk ayrımlarından daha çoktur. Divan şiirlerimizden birini okurken insan orda düşlenen kişilikleri bir an zihninde canlandırsa çevresini, maden elli, deniz gönüllü, ayağını Zühal'in tepesine basmış, hançerini Merih'in göğsüne saplamış övgüye değer güçlü kişiler; feleği tersine çevirmiş de kadeh diye önüne koymuş, cehennemi devlendirmiş de dağ diye göğsüne yapıştırmış, bağırdıkça yerler ve gökler sarsılır, ağladıkça dünya kan tufanları içinde kalır aşıklar; boyu serviden uzun, beli kıldan ince, ağzı tozdan küçük, kılıç başlı, kargı kirpikli, geyik gözlü, yılan saçlı sevgililerin doldurduğunu göreceğinden, kendini devler ve gulyabaniler ülkesinde sanar."*[1]

TANZİMAT ŞİİRİ VE ROMANTİZM

Her yeni şiir akımının toplumsal değişimler, dış etkenler ve eskiye karşı bıkkınlıktan doğduğuna değinmiştik. Tanzimat şiirine girmeden önce dönemin toplumsal değişimlerini araştıralım.

• Tarihçi Bernard Lewis'in saptamalarına göre [2] Osmanlı devleti için sınır, onun hem kılıçlı adamlarına hem de din adamlarına iş ve insanlar sağlıyor ve devletlik niteliğinin *varoluş nedeni*'ni oluşturuyordu. Osmanlıların askeri örgütü, sivil yönetimi, vergi ve toprak tasarrufu, tarım sistemleri hep fetih ve kolonizasyon ile yayılan bir toplumun gereksinimlerine göre düzenlenmişti. Onaltıncı yüzyılda İmparatorluk yayılışının doğal sınırlarına ulaştı ve aşamıyacağı engellerle

(1) Türk Edebiyat Tarihi, Seyit Kemal Karaalioğlu, İnkilap ve Aka Kitapevleri, cilt II, s. 240-241.

(2) Modern Türkiyenin Doğuşu, Bernard Lewis, Türk Tarih Kurumu Yayınları, 1988, 3. Baskı.

karşılaştı. Doğuda İran içine ilerleyemezdi. İran platosunun fethi yeni teknikleri gerektiriyordu, ayrıca bu ülke hristiyan değil müslümandı, kâfire karşı kutsal cihat uygulanamıyordu. Doğu sularında ise Osmanlı donanması karşısında daha güçlü gemiler, daha fazla toplarla, daha iyi denizcilik bilgi ve tekniğiyle donanmış Portekiz donanmasını buldu. Kuzeyde Rusya tarafından durduruldular. Avrupa içinde Avusturya-Macaristan sınırı aşılamadı. 1683'deki son Viyana kuşatması da başarısızlıkla sonuçlandı.

•Sınırlardaki bu duraklamayı başka olumsuz gelişmeler izledi. Eskiden Hindistan ve Çin malları Süveyş'e gelir ve bu mallar Osmanlılar tarafından dünyaya dağıtılırdı. Ayrıca ipek yoluyla İran üstünden, karadan gelen malların dağıtımı da türklerin elindeydi. İki olay bu dış ticaretin oylumunu değiştirdi. Batılı ulusların Okyanustaki keşif gezileri Doğu Akdeniz bölgesini geri su haline çevirdi, dünya ticaret yolları açık okyanusa kaydı. Avrupalılar Hindistan ve İran Körfezi kıyılarına yerleştiler. Böylece Osmanlı Devleti dış ticaretinin büyük bir kısmından yoksun kaldı.

•Osmanlıların para birimi gümüş akçe, Avrupalıların ise altın'dı. Amerikan kıtasının keşfinden sonra bu kıtanın bol gümüşleri eski dünyaya aktı. Gümüş miktarı artınca gümüş fiyatları düştü, altın fiyatları yükseldi, yani Avrupa parası türk parasına göre değer kazandı. Böylece türk hammaddeleri Avrupalılar için çok ucuz hale geldi, dış satış arttı. Dış ticaret Avrupalıların eline geçtiği için Osmanlı devleti Avrupadan mal almaya başladı, dıştan alım tutarı (ithalat) yükseldi. Yerli sanayiler yıkılmaya başladı.

•Eskiden osmanlı ordusunun önemli bir kısmını tımar süvarisi denen sipahiler oluşturuyordu. Sipahiler barış zamanında geçimlerini tımar arazisinin ürünleriyle, yani tarımla sağlıyorlar, devletten ücret almıyorlardı. Onaltıncı ve onyedinci yüzyılın değişen savaş koşulları ücretli asker sayısının arttırılmasını zorunlu kıldı. Tımarlı sipahilerin önemi azaldı. Giderler bir yandan sürekli artarken devlet akçedeki

gümüş miktarını azaltıp devalüasyonlar yapmak zorunda kalıyordu. Geçim sıkıntısı, darlık başladı.

•Tarımla geçinen tımarlı sipahilerin sayısının azalması, tımar arazilerinin hazine arazileri içine alınması ve teknolojik düzeyin ilkelliği yüzünden tarım çöktü. Köylerden kentlere göç başladı. Sipahinin yerini alan sahtekar saray gözdeleri timar arazilerinin büyük kısmını ellerine geçirerek timar gelirlerini topladılar ve mülkün başında oturmayan toprak zenginleri haline geldiler.

•İmparatorluk saray,bürokrasi, din bilginleri, vergi mültezimleri ve mülkü başında oturmayan toprak sahiplerinin oluşturduğu bir *hantallaşmış üst yapı*'yı beslemek zorunda kaldı. Askeri giderler de hayli yüksekti.

•Osmanlıların askeri imparatorluğu *yöneticilik, savaş, din* ve *tarım* olmak üzere yalnız dört uğraşa önem veriyordu. Küçümsenen *sanayi* ve *ticaret* müslüman olmayan uyruklara bırakılmıştı. Her zaman güvenilmez kimseler olarak damgalanmış bu insanlar uzun vadeli girişimleri göze alamıyorlardı. Üretim ve pazarlama ilkel teknik ve ilkel taşıt araçlarıyla yapılıyordu.

•Son peygamberi çıkaran İslam kendini musevilerden de isevilerden de üstün görüyor, hristiyan dünyadaki yeniliklere kayıtsız kalıyordu. Avrupa bilim ve teknolojilerde hızla ilerlerken osmanlılar tarım, sanayi ve ulaştırma alanında hâlâ atalarının Orta Çağını yaşıyordu. Türkler yalnızca askeri alandaki gelişmelere ilgi gösteriyorlardı ama bu alanda bile teknolojiyi gecikerek ve yetersiz izliyorlardı.

•Gerilik kültür alalında da sürüyordu. Avrupadaki Rönesans ve Reformlar müslümanlar arasında hiçbir yankı uyandırmamıştı. İlginçtir, Almanyada, onbeşinci yüzyılda Martin Luther, Yunus Emre'nin şiirlerinden de esinlenerek dinde reform yaparken, aynı yüzyılda Osmanlı şeyhülislamı *Ebussuut Efendi* Yunus'un şiirlerini okuyanlara *"katli vaciptir"* diye ölüm fermanı çıkarıyordu.

Bütün bu nedenler yüzünden Osmanlı İmparatorluğu

artık hristiyan Batı Dünyası karşısında gerilemeye başladı. Savaşlarda yenilgiler birbirlerini izledi. Karlofça ve Pasarofça andlaşmaları bu yenilgilerin utanç verici kanıtlarıydı.

Oysa kuzeyimizde osmanlıların *"Deli"*, Avrupanın ise *"Büyük"* dediği Rus Çarı Petro enerjik bir batılılaşma ve çağdaşlaşma programı uyguluyor, bu çabanın ürününü de sınırlarını gittikçe genişleterek devşiriyordu. İmparatorluktaki uzağı gören bazı aydınlar padişaha da Petro gibi reformlar yapmayı öneriyorlardı.

İlk reform girişimleri *Sultan Üçüncü Ahmet*'in saltanatında, 1718 ile 1730 yılları arasında sadrazamlık yapan *Damat İbrahim Paşa*'nın önderliğinde başladı. Parise elçiler gönderildi. Fransızlar İstanbul'da bir itfaiye takımı örgütlediler. Denizcilik ve gemi yapımı alanında önemli değişiklikler oldu. Kültürel ve toplumsal yaşamda da bazı yenilikler yapıldı. *İbrahim Müteferrika* basımevi kurdu. Parise gönderdiğimiz Elçilik kurulunun etkisiyle Pariste türk giysileri, ardından İstanbulda da fransız bahçeleri, fransız döşemeleri saray çevrelerinde de moda oldu. Üçüncü Ahmet saray kapısının dışında rokoko stili bir çeşme yaptırdı. Flandre'lı ressam *Van Mour* sultanın, sadrazamın ve vezirlerin portrelerini yaptı. Ne var ki bu çok masum yenilikler bile cezasız kalmadı. *Patrona Halil* öncülüğünde ayaklanan halk sultanı tahttan indirdi, sadrazam ve bazı ileri gelenleri öldürdü.

Tohumlar atılmıştı bir kez ve ürünlerini de veriyordu. Her şeye karşın önceki yönetimin basımcılık ve denizcilik dallarındaki reformları korundu. Çok geçmeden askeri reformlar gündeme geldi. Önemli yenilikler yapıldı. Rusların gittikçe gelişip sınırlarını da genişletmeleri fransızları ürkütüyordu. Olası bir rus tehdidinden korkan Fransa osmanlıları reformlar yapmaya olabildiğince özendiriyordu. Fransız soylusu *Comte de Bonneval* Ahmed adını alarak osmanlı hizmetine girdi ve humbaracı kıtalarını yeniden düzenledi. Üsküdar'da Hendesehane, yeni bir öğretim merkezi açıldı. Batılı kaynakların trigonometri, askerlik bilimi, tıb ve tarih üstü-

ne yapıtları osmanlıcaya çevrildi. 1729 şubatında, basılmış ilk kitap yayınlandı. Basımcılık hızla gelişti. Bayındırlık ve süsleme (tezyinat) sanatı Batıdan esinlenmeye başladı.

En önemli etki fransız devriminin özgürlük, eşitlik ve kardeşlik (liberté, égalité, fraternité) düşüncelerinin girişiyle oldu. Osmanlı egemenliği altındaki ülke halklarında olduğu kadar osmanlıları oluşturan türkler arasında da ulusçuluk yayılmaya başladı.

İkinci Mahmut Batı uygarlığına yönelişte daha ileri adımlar attı. İlk öğretimi zorunlu kıldı, "Rüştiye" adı altında ortaokullar açtı. Devlet dairelerine eleman yetiştirmek için kurulan Eğitim Okulu denilen okulların sayısını arttırdı. "Olayların Takvimi" adıyla resmi gazete çıktı. Tıb Okulu öğrenime açıldı: Çağdaş nitelikte ilk hastane yapıldı. Giyim-kuşamda da değişiklikler başladı. Pantalon ve ceket kabul edildi, kavuğun yerini fes aldı. Padişah bu giyim-kuşam değişikliğini resmi dairelerde zorunlu kıldı. Mustafa Reşit Paşaya, tarihe Tanzimat Fermanı olarak geçen reform fermanını hazırlattı, ancak Akif Paşa buna engel oldu. Ferman uygulama alanına *Abdülmecit*'in tahta çıkışıyal girdi. Fermanla getirilen yenilikler şöyle özetlenebilir:

1) Yargılamanın halka açık şekilde yapılması, mahkeme kararı olmadan kimsenin özgürlüğünün kısıtlanmaması ve cezalandırılmaması.

2) Can ve mal güvenliğinin sağlanması,

3) Din ayrımı gözetmeksizin hristiyan, müslüman, yargı önünde herkesin eşit haklardan yararlanması,

4) Suç işledikleri takdirde bilginler ve vezirlerin de yargılanması,

5) Yeni yasaların ve yeni bir Ceza Yasasının hazırlanması,

6) Yasasız vergi alınmaması, vergi yükümlülüğünde kişilerin mali gücünün göz önünde tutulması,

7) Askerlik hizmeti için belli bir sürenin, ve her yerin nüfusuna göre yükümlülük konması, süresiz ve keyfi askerlik usulünün kaldırılması,

8) Maaşı olmayan memurlara maaş bağlanması,

9) Rüşvet alanların şiddetle cezalandırılması,

10) Devlet işleri hakkında yapılacak toplantılara katılanların düşüncelerini özgürce söyleyebilmeleri,

11) Devletin giderlerinin gelirlerine denk olması.

Bir husus üstünde önemle duralım. Tanzimat reformları *taban*'dan değil *tavan*'dan gelmedir, halkın, halkoyunun değil, çok az sayıdaki türk aydınlarının ve özellikle Batı Dünyası'nın, başta Fransa olmak üzere, Avrupanın baskısı ürünüdür. Padişah bazı hakları kendi isteğiyle veriyordu, demek ki dilediği zaman geri de alabilirdi.

Bir soru akla geliyor: Batı (Fransa) bu reformların yapılmasını niçin istiyordu? Osmanlı Devletinin, türklerin gelişmesi, Batı düzeyine erişmesi için mi? Hayır. Amaçları emperyalist sömürünün bir düzene sokulması, çıkarlarının güvence altına alınmasıydı. Daha Kanuni Sultan Süleyman zamanında tanınan *kapitülasyon*'larla Osmanlı İmparatorluğu Fransanın açık pazarı haline gelmişti, ülkeye Fransanın malları akıyordu. Müslüman türk borçluyla hristiyan fransız alacaklı arasında anlaşmazlık doğunca bunu hangi yargı yeri, hangi yasalara göre çözümleyecekti? Müslümanlarla hristiyanlar yargı önünde eşit değildi. Osmanlı Devletinde uygulanan şeri hukukta çağdaş ticareti, örneğin şirketlere değgin uygulamaları düzenleyen kurallar, haklar ve yaptırımlar yoktu. Şeri hukuk faizi yasakladığı için bankacılık ve bankerlik sistemleri kurulmamıştı. Devlet gittikçe artan bütçe açıklarını kapamak için ülkedeki hristiyan, yahudi, müslüman zenginlerden ya da Avrupadan borç aldığında, faiz yasak olduğuna göre, borçlarını hangi miktar üzerinden ödeyecekti? Para birimi gümüş akçe, gümüşün ayarı düşürülerek ardardına devalüasyonlarla sürekli değer yitiriyordu. Uluslararası Para Fonu (IMF) ile günümüz ilişkilerini düşünürsek durumu daha iyi anlarız. Devlet ekonomisine çekidüzen vermeli, giderlerini kısıp gelirini arttırmalı, parasının değerini korumalıydı. Osmanlı ekonomisi ve maliyesi

raylarına otururşa Fransa kapitalistlerinin çıkarları da tehlikeye düşmezdi. Demek ki batılılaşmada asıl hedef ekonomik ve mali'dir. Osmanlıların en bozuk yanı da mali yanıydı. Bir batılı olan Bernard Lewis'in saptamasıyla *"Konu çok önemliydi. Maliye baştan sona dek, türk reformlarının en parlak umutlarının çamura bulandığı, en zekice planlarının kirlenip battığı bir Umutsuzluk Bataklığı idi. İki temel ereğe bir türlü erişilemedi: borçlarını ödemeye yetenekli bir hazine ve istikrarlı bir para."*(1)

Bir hususu vurgulayalım. İslam düzeni şeri kurum ve kuruluşlarıyla, şeri hukukuyla çoktan çağ dışı kalmıştı. Türkler varlıklarını korumak ve sürdürmek için batılılaşmak zorundaydılar.

Böylece *Tanzimat Dönemin*de İslam Uygarlığından çıkıp Batı Uygarlığına geçtik.

Ziya Gökalp'ın çok önemli saptamasıyla uygarlık ve kültür birbirlerinden farklı şeylerdir. Bir ulus başka ulusların uygarlık çemberinin içine girebilir ama kültürü ulusal kalmalıdır. Ne var ki biz İslam uygarlığına geçerken yaptığımız gibi yine uygarlıkla kültürü karıştırdık, İran (dolayısıyla Arap) kökenli Divan Edebiyatını ve şiirini terkedip fransız kökenli Batı Edebiyatını, Batı Şiirini benimsedik.

Tanzimat Yazını Tanzimat Fermanından yirmi yıl sonra, 1860'larda, kimilerine göre, Şinasi'nin *Tercüman-ı Ahval* gazetesini çıkarmasıyla, kimilerine göre ise yine Şinasi'nin, Racine, La Fontaine, Lamartine, Gilbert ve Fenelon'dan yaptığı yüz kadar şiir çevirisini içine alan, taş basması *Tercüme-i Manzume* adlı kitabın yayınlanmasıyla (1859) başlar, ve 1895'e dek sürer. Bu dönemin dört ünlü ismi; Ziya Paşa, İbrahim Şinasi, Namık Kemal, Abdülhak Hamit ve Ahmet Cevdet, Ahmet Vefik Paşa, Agah Efendi, Teodor Kasap, Sadullah Paşa, Ali Süavi, Ahmet Mithat, Recaizade Ekrem, Muallim Naci, Şemsettin Sami, Beşir Fuat, Sami Paşazade, Fatma Aliye gibi diğer şair ve yazarlar fransızca biliyor ve fransız

(1) Modern Türkiyenin Doğuşu, Bernard Lewis, Türk Tarih Kurumu Yayınları, s:110.

edebiyatını izliyorlardı. Bazıları bir süre Pariste yaşayarak bu edebiyatın havasını soludular.

Tanzimat Yazını'nın sürdüğü 1860-1895 yılları arasında Fransada *Klasik Akım* yıkılmış, yerini *Romantik Akım* almıştı. Daha sonra, 1861 yıllarında, önderliğini Théophile Gautier, Théodore de Banville ve Leconte de l'Isle'in yaptığı, ilk şiirlerinde Paul Verlaine ve Arthur Rimbaud'nun da içinde yer aldığı *Parnasse Okulu* kuruldu. Bu Okulu, öncülüğünü Baudelaire, Verlaine ve Rimbaud'nun, kuruculuğunu Mallarmé'nin yaptığı *Sembolizm* (Simgecilik) izledi. Ancak Fransadaki akımlar Türkiyeye gecikmiş olarak girdiği için *Tanzimat Dönemi*'nin şair ve yazarları en çok *Romantizm*'den, biraz da Klasik Akım'dan etkilendiler. Türk Parnasse'ı *Edebiyat-ı Cedide*'yle, Türk Sembolizmi ise *Fecr-i Ati* şairi Ahmet Haşim ile başladı.

Romantizmle ilgili bilgileri anımsadığımız zaman *Tanzimat Şiiri*'nin ilkeleriyle *Romantizm Şiiri*'nin ilkeleri arasında büyük benzerlik görürüz.

Divan şairleri sanat sanat içindir ilkesini benimsemişlerdi. Tanzimat şairlerine göre ise sanat toplum içindir, yüreğin sesi olan şiir imge ve simgelerle çağrıştırılmaz, duygu ve düşünceyi doğrudan esinler.

Divan şiirinin konularını tanrıya yakarışlar, peygambere övgülerle din, sultana, şehzadelere, devlet büyüklerine övgülerle saray ve İran mitolojisinin kişilikleri, simgesel anlamda mey ve aşk oluşturuyordu. Aşklarda duyguların özden anlatımından çok söz hüneri egemendi. Tanzimat şiirinde ise artık şiirin konusu insandır, şiir yüreğin sesidir.

Divan şiirine biçim kaygısı, ses ve eda egemendi. Tanzimat şiiri ise öze ağırlık verir.

Divan şiiri beyit ağırlıklıydı, konu birliği yoktu. Tanzimat şiiriyle birlikte şiirin bütünü, kompozisyon önem kazandı.

Tanzimat şairlerinin amacı toplumu değiştirmek ve geliştirmekti. Bunun için de şiirlerini sokaktaki sade insanın anlayabileceği bir dille yazmaları gerekiyordu. Bunu istediler,

ancak Yunus Emre'nin yaptığı büyük dil çalışması Yunus'un ölümüyle durmuştu. Halk şairlerinin dili köylü diliydi, Tanzimatçılara göre bu dil yeni yeni oluşmaya başlayan kentli orta sınıfı aydınlatacak kavramları karşılamaktan yoksundu. Tanzimat şairlerine ışık tutacak dil çalışmaları yapılmamıştı. Her yeni şiir akımı eskisine tepki gösterir. Tanzimat şairleri de Divan Edebiyatına tepki gösterdiler. Ne var ki kendileri de bu edebiyat ile, bu edebiyatın şiir diliyle yetişmişlerdi. Alışkanlıklarından kurtulamadılar. Konuşulan, sade dil düzyazıya bir oranda girdi ama şiir farsça ve arapça sözcüklerden kendini kurtaramadı. Bu olumsuzlukta aruz ölçüsünün de payı oldu. Fransız romantikleri klasik şiire giren eski yunan ve roma ölçülerini terkedip ulusal dize olan onikili *alexandrin*'e dönmüşlerdi. Oysa Tanzimat şairleri aruzdan vaz geçmediler.

Tanzimat şairlerini ve onların şiir üstüne düşüncelerini daha yakından tanımaya çalışalım:

ZİYA PAŞA
(1825-1880)

Yeni edebiyatın, Tanzimat edebiyatının üç öncüsünden biri. Ortaokulu bitirince onyedi yaşında işyar oldu. Reşit Paşa'nın koruyuculuğu sayesinde sultanın üçüncü yazmanlığına atandı. Bu sıralar fransızca öğrenmeye başladı. Cheruel ve Lavallés'den *Engizisyon Tarihi*, Viardot'dan *Endülüs Tarihi*, Rousseau'dan *Emile*'i çevirdi.

Şiirlerini aruz ölçüsü ve Divan biçimleriyle yazdı, ama özde yenilik yapıp, düşüncenin şiirini verdi. Kötülüklere çare arar, siyasal planda meşruti hükümeti savunur. Batılı dilleri öğrenmenin önemi üstünde durur, ancak batının yazınına öykünmeyi onaylamaz, her uygarlığın kendi özelliği vardır, der:

Mümkün mü Rasin ve Lamartin
Nef'i gibi bir kaside yazabilsin

Mümkün mü Senai ve Ferezdak
Molyer gibi bir tiyatro yazmak
İklimde hükmü yok mu farkın
Durumu bir mi doğuyla batının (1)

Hristiyanlara müslümanlarla eşit haklar tanınmasına ve fransız düşünlerine körükörüne bağlanılmasına karşı çıkar:

Yobaz deniyor dürüst, iyi insana
Dinsizleri gözetme yeni çıktı
İslâm dini gelişmeye köstekmiş
Önce yoktu, bu sözler yeni çıktı
Özümüzü unutarak her işimizde
Fransız fikirlerine bağlanmak yeni çıktı (2)

Genç Osmanlılar Topluluğu'na katıldı. Sürgünle karşı karşıya kalınca diğer Genç Osmanlı arkadaşlarıyla Avrupaya kaçtı. Paris'te, Londra'da, Cenevre'de kaldı. Onu Saraydan uzaklaştıran Ali Paşa ölünce, yurda döndü. Abdülhamit tarafından vezir ve paşa rütbesiyle Suriye valiliğine atandı.

Aşağıdaki yazısında sade dili, konuşulan türkçeyi ve geleneksel yazını savunur, şiirin artık ulusal kaynaklardan beslenmesini ister:

"ŞİİR VE DÜZYAZI

Genel tanımıyla şiir ölçülü (vezinli) sözcükler sanatıdır. Yani iki satır sözün her birinde sessizlik ve devinimin eşit olmasından ibarettir. Uyak bile yokken ölçü vardı. Eski yunanlılar yalnız ölçüye uyar, uyak kullanmazlardı. Şiir her ulusta doğaldır. Yeryüzüne ne kadar ulus gelmişse hepsinin de kendilerine özgü şiirleri var. Osmanlıların şiiri acaba nedir? Necati, Baki ve Nedim divanlarında gördüğümüz kasideler, gazeller, bağlamlar (kıta) ve mesneviler mi? Yoksa Hace ve Itri gibi musikişinasların besteledikleri Nedim ve Vasıfın şarkıları mıdır? Hayır, bunların hiçbiri osmanlı şiiri

(1), (2): Şiirlerdeki bazı osmanlıca sözcükleri türkçeleştirdim.

değil. Zira iranlıların araplara, osmanlı şairlerin de iranlılara öykünerek aldıkları bu nazım türleri melezdir. Düzyazı alanında da durum aynıdır. Feridun, Veysi ve Nergisi gibi tanınmış yazarların düzyazıları incelendiğinde içlerinde üçte bir oranında bile türkçe sözcük bulunmadığı görülür.

Şiiri ve düzyazıyı bu hale getiren çağımız değil. İranlılar İslamlığı kabul ettikten sonra şeriata değgin bilimleri öğrenmek için önce arapçayı öğrenmeye başladılar, böylece kendi şiir ve düzyazılarında da araplara öykündüler. Biz de Osmanlı Devletini kurarken başlangıçta iran din bilginlerini getirtmek zorunda kaldık ve onların verdiği eğitim nedeniyle de kendi dilimizi bırakıp iran diline öykünme hatasına düştük. Anadolu bilginlerinin bu hususlaki ihmal ve kusurları bağışlanmaz bir hatadır... Ne tuhaftır ki bizde yazı bilmek başka yazı yazabilmek başkadır. Oysa diğer dillerde yazı ve yazım kurallarını (imlâ) bilen yazı yazmayı da bilir. Yazarlıktan söz etmiyorum, yazar olmak için her dilde hayli bilgi gerekir. Niyetini açıklamak için başka dillerde yazı yazmak yeter. Bizde ise hem yazıyı öğrenmek hem de daha birçok şeyleri bilmek gerekiyor.

Önce türkçe yazı kuralları (imla) bileceksiniz. Oysa işin en güç yanı işte budur. Zira vaktiyle türkçeye özgü bir sözlük yapılmamış... İkinci olarak: arapça ve farsça yazım kurallarını öğreneceksiniz... Üçüncü olarak; bütün bu bilgilerden sonra devlet dairelerinden birinde birkaç yıl çalışmak gerekir, bu olmadıkça "idüğüne"yi "olduğuna"ya, tümceleri birbirine bağlayamazsınız... Bu nedenle, gerek şiirimiz, gerek düzyazımız ne derece kalmıştır.. Vah bize! Yazık bize! Bu durumda, ulusumuza özgü bir şiir ve düzyazı yok mu?

Var elbette, bizim olan şiir ve düzyazı taşralılar ve istanbullular arasında hâlâ yaşıyor. Bizim şiirimiz, hani şairlerin ölçüsüz diye beğenmedikleri halk şarkıları (türküler) ve taşralarda, çöğür şairlerinin "deyiş, üçleme ve kayabaşı" dedikleri koşuklardır. Ve bizim doğal düzyazımız Kamus Mütercimi'nin kabul ettiği yazı dilidir. Bu şiir ve düzyazı istenilen derecede güzel ve tumturaklı değilse bunun nedenini, Osmanlıların tutumunda aramak gerekir. Osmanlılar ilerleme dönemlerinde bu şiir ve düzyazıya rağbet et-

memişler, şiir ve düzyazı da olduğu halde kalmış, büyümemiş. Hele bir gereken rağbet gösterilsin, kısa zamanda akıllara hayret verecek derecede şairler ve yazarlar yetişir. Kısacası, şair kalemi eline alınca küçük bir düşünce üstüne bile anında kırk, elli beyit yazabilmeli, doğal şiir işte budur. Ulusal yazı odur ki eli kalem tutan kişi zihnindeki muradını iyi kötü kağıt üstüne koymalı."

Özetleyelim:

•Şiir ölçülü sözcükler sanatıdır.

•Divan şiiri yabancı (İran ve Arap) kökenlidir.

•Gerek şiirimiz, gerek düzyazımız üçte iki oranında farsça ve arapça sözcüklerle doludur. Osmanlıca üç dilin karması olarak ortaya çıkmıştır. Bu nedenle, yazarlık bir yana, meramı anlatacak düzgün yazı yazabilmek için bile arapça, farsça ve türkçe dilbilgisi bilmek gerekir. Oysa türkçeye özgü bir sözlük bile yapılmamış.

•Taşralılar ve İstanbullular arasında hâlâ yaşayan bir halk şiirimiz ve düzyazımız var. Osmanlılar bu şiir ve düzyazıya ilerleme döneminde rağbet etmemişler, bu yüzden de gelişememiş. Gereken rağbet gösterilirse kısa zamanda akıllara hayret verecek derecede şairler ve yazarlar yetişir.

Bunları söylüyor ama Ziya Paşa da şiirde dilini sadeleştirmiyor. "Türkü" ve "Şarkı" adlı birkaç çalışmanın dışında sade dille şiir yazmıyor, Divan geleneğini sürdürüyor. Buna karşın düzyazılarının dili daha bir arınmıştır.

İBRAHİM ŞİNASİ
(1826-1871)

Tanzimat Edebiyatının kurucusu. Şair ve yazar.İlk öğreniminden sonra Tophane Kalemine işyar oldu. Maliye öğrenimi için devletçe Paris'e gönderildi. 1848 Paris ayaklanmasına katıldı, Pantheon'a cumhuriyet bayrağı astı. Lamartine'le dostluk kurdu. Beş yıl kaldıktan sonra yurda döndü. Maarif Meclisi'ne üye oldu. Sakalını kestirdi diye, Ali Paşa "rütbesi-

nin ref'ini ve memuriyetten def'ini" buyuran bir tezkereyle onu işten attırdı. *Tercüman-Ahvâl* ve *Tasvir-i Efkâr* gazetelerini çıkardı. Yeniden Paris'e gitti. İstanbul'a döndükten sonra, basın işleriyle uğraşırken beyin kanamasından öldü.

Batı edebiyatı yolunda ilk şiir ve düzyazı örneklerini veren sanatçımızdır. İlk şiir çevirisi, ilk yerli tiyatro, ilk makale, ilk özel yurt ve ulus sözcüklerini günümüz anlamında ilk onun yazılarında görüyoruz. Şiir ve yazı dilini sadeleştirdi. Soyut anlatımı terkedip somut anlatıma geçti. Sanat toplum içindir görüşünü savunur. Halk kaynaklarından yararlandı, folklor araştırmaları yaptı. Şiiri söz oyunlarından kurtardı. Divan şiirlerinde beyit, parça güzelliği egemendi. Şiirde bütün güzelliği de ilk kez Şinasiyle başlar.

Yeni görüşlere dayanan düşüncelerini, kısa tümcelerle ve yalın bir biçimde sunarak düzyazı alanında da öncü oldu.

Her şeye karşın, Şinasi'nin düzyazılarındaki sadeliği şiirlerinde çoğu zaman bulamayız. Şiirine osmanlıca egemendir.

Bernard Lewis bir batılı olarak Şinasi'yi şöyle değerlendirir: *"Şinasi'nin siyasal düşünceleri ihtiyatlı ve deneme niteliğindeydi ve bunlar arasında düzen hakkında hiçbir köklü eleştiri yoktu. Bununla beraber, düşüncesinin genel çizgisi Mustafa Reşit Paşaya yazdığı bir kasidede belirlidir:*

"Bir azat kağıdıdır insana senin kanunun
Bildirir haddini Sultana senin kanunun"

Şinasi Sultanın yetkilerinin sınırlandırılmasını ve meşruti hükmet istiyordu.

NAMIK KEMAL
(1840-1888)

Tekirdağlı, soylu bir ailenin çocuğu. Dedesinin yanında özel eğitimle arapça, farsça ve fransızca öğrendi. Onyedi yaşında işyar oldu. Şinasi ile tanışıp *Tasvir-i Efkar* gazetesinde

yazılar yazmaya başladı. Şinasi Parise gidince gazeteyi tek başına çıkardı. Gazete kapatılıp yazarları sürülünce Namık Kemal de Ziya Paşa ile birlikte Parise kaçtı. Londrada, meşrutiyeti kurmak amacıyla örgütlenen Yeni Osmanlılar Topluluğunun organı *Hürriyet*'i yayınladı. İstanbula döndü. *İbret* gazetesini çıkardı. On dokuz sayı sonra gazete kapatıldı. Gelibolu mutasarrıflığına atandı. Azledilince İstanbul'a döndü. "Vatan yahut Silistre" piyesinin halk üstünde uyandırdığı büyük coşku ve heyecan nedeniyle Kıbrıs'ta Magosa zindanına kapatıldı.

Pek çok deneme, roman, piyes ve şiir yazdı. Özgürlük ve Yurt fikirlerinin havarisidir. *Özgürlük* derken topluca bağımsızlığı, *Yurt* derken topluluğu değil toprak bütünlüğünü kastediyordu. İslam değerlerini, Batı uygarlığına karşı, çağdaş uygarlığın Doğu bünyesine uyarlanmasıyla kurulacak olan yeni bir uygarlığı ve islam birliğini (panislamisme) savunur. Halkçı değil, ümmetçidir. Savaşımının hedefi daha çok siyasaldır, meşruti yönetimin kurulmasını, yürütmeyle yasama erklerinin ayrılmasını ister.

Eskiye bağlı olduğu için şiirinin dili de, biçimleri de eskidir, osmanlıdır. Hiçbir çaba göstermediği halde bu eskilikten ulusu sorumlu tutar, Magosa'dan genç Abdülhak Hamit'e şunları yazar: *"Ben sizin yaşınızda iken uyaksız ve cinassız değil yazı yazmak, söz bile söylemezdim. Yirmi dört, yirmi beş yaşlarında Tasvir-i Efkâr'ı yazmaya başladım. Yirmi uyaklı tersîler falan bulunmayan bentlerime söz gözüyle bakmazdım. Bunlar bizim değil, ulusun acemiliğinin nişanlarıdır."*

Dinamik bir şairdir. Şiirin ve şairin toplumu geliştirmesini savunur. *Cezmi*'deki şair tanımı şöyledir: *"Doğa'nın en sevdalı zamanlarındaki acı gülücüklerden yaratılmış bir varlıktır şair. Gülüşlerinde güldeki çiy taneleri gibi gözyaşları, gözyaşlarında ise bulutla alkım gibi ince ve güzel gülüşlerin belirtileri görülür. Her varlıktan daha çok doğaya tutsak olduğu halde doğa'nın üstüne çıkmak ister. Kendi bedenine gerektiğince yön veremezken, gökleri ve yerleri zayıf kollarıyla sürükleye sürükleye başka bir feyz nokta-*

sına, başka bir yetkinlik merkezine götürmeye çalışır. Böylesi büyük bir ilerleme çabası yüzünden gücü kuvveti kesilince ya kafeste siyah perdeler içinde tutsak bülbüllerin ezgisi gibi acıklı, ya da, soluyacak hava bulamayacak denli gökyüzünden ayrılıp hiddetle aşağı süzülen şahinlerin sesi kadar acı feryatlara başlar. İşte şiir bu tür çaresiz feryatlardır ve şair o huy ve yapıda yaratılan çaresiz bir varlıktır. Onbeş heceyi aruz ölçüsüne uydurabilen, yirmi sekiz sözcük arasında uyak kurabilenler değil."

RECAİZADE EKREM
(1847-1914)

Beyazıt Ortaokulundan sonra Harbiye Lisesinde okudu. Dışişleri Bakanlığı Yazıişlerine girdi ve orada fransızcasını geliştirdi. Namık Kemal Avrupaya kaçarken Tasvir-i Efkar'ın yönetimini ona bıraktı. Danıştay üyeliği, Mülkiye ve Galatasaray'da edebiyat öğretmenliği yaptı. Senatoya seçildi.

Önceleri Divan şiirinin etkisindeyken sonradan Batı şiirine yönelir. Şiir görüşünü şöyle açıklar:

"Resimde renk uydurmak ne kadar güç ve özellikle renkler arasında uyum sağlamak ne kadar ustalık isterse edebiyatta da tinsel sanatları güzel bir şekilde uygulamak o kadar güçtür. Hele de konuyu doğal durum ve nitelikle uyum içinde vermek söz konusuysa daha da dikkat ister. Abartma gerçeği yansıtmaz, bu doğrudur. Ama, yolunda ve yerinde yapılırsa gerçekten daha yararlı olur. Şair duygu ve düşüncelerini kendisinin duyumsadığı aynı güç ve hiddetle başkalarına ulaştırabilmek için kendiliğinden abartma yöntemine başvurur. Bunu zorunlu kılan da yine varlık ve nesnelerin doğasıdır.

Edebiyatta mantık aranmaz; çünkü edebiyatın amacı düşünce, duygu ve düşgücü güzelliklerini ortaya çıkarmaktır. Bu amaç gerçekleşirken yazılan şeylerde mantığa uyum olup olmadığını aramak kimsenin aklına gelmez.

Örneğin bir şair "iki ile iki yine iki eder" diyebilir. Ama bunu öyle uygun bir yerde ve öyle güzel bir biçimde söyler ki bu yargı-

nın "iki kere iki dört eder" gerçeğine ters düştüğünü zihninizde duyumsamazsınız. İşte bir edebiyat gerçeği de budur. Demek oluyor ki imgelemin ürünleri, yerinde olmak şartıyla, yine doğal bir çerçeve içinde bulunur.

Edebiyātın amacı insanları düşünsel yönden eğitmek, vicdanı arındırmak, aktöreyi düzeltmek ve zihinleri aydınlatmaktır, bu yadsınamaz; ancak, şair şiirini aktöre dersi vermek için söylemez. Yürekteki ve imgelemindeki sevgiye ve doğa'nın inceliklerine değgin eğilimlerini mümkün olduğu kadar güzel ve renkli, zarif ve sağlam bir biçimde sunmak ve betimlemek ister. Bu sırada dikkat edeceği tek şey genel aktöreye ters düşecek, saldıracak şeylerden sakınmasıdır."

Ne diyor Recaizade Ekrem?

•Şiirde önemli olan söylenen şey değil güzel söylemektir.

•Güzel söylemek mantıklı söylemek anlamına gelmez, şiirde mantık aranmaz.

•Şair varlık ve nesneleri doğal haliyle yansıtmayabilir. Duygu ve düşüncelerini kendisinin duyumsadığı aynı güç ve şiddetle başkalarına ulaştırabilmek için kendiliğinden "abartma" yöntemine başvurur. Bunu zorunlu kılan da varlık ve nesnelerin doğasıdır.

•Şair şiiri aktöre dersi vermek için söylemez, ne var ki genel aktöreye de saldırmamalı, ona ters düşmemelidir.

Talim-i Edebiyat adlı kitabında da şu düşünceleri ileri sürer:

•En güzel yapıtlar okunduktan sonra da insanı bir süre düşünmeye yönelten yapıtlardır...

•Gerek düzyazıda, gerek şiirde güzelliği ve yüceliği yaratan sözcükler ve deyişler arasındaki uyumdur.

•Bu uyum olmadan söylenen büyük sözler balon gibidir. Ne kadar yükselirse yükselsin bilinmeyen ve unutulmuş bir yere düşüp kalır. Gerçek duygudan yoksun olduğu halde ateşten ve kıvılcımdan söz eden şiirler ateşböceğine benzer. Yanılgının karanlığı içinde parlak görünseler bile yürekte

ateş tutuşmaz; ve o yalancı ışık kendi kendine sönüp yok olur.

•Güzelliği şiirde uyum sağlar, güzelliği doğuran şeyin gerçek niteliği bile bazan belirlenemez.

•Şiirde düşünce, düş ve duygu olmak üzere üç tür güzellik var. Düş ve duygu güzelliği başta gelir, düşünce güzelliği bunları izler. Düşünce güzelliği duygu güzelliğiyle birleşirse şiirin güzelliği bir kat daha artar. Ancak bir yapıt düşünce, duygu ve imgelem güzelliğini, bu üç güzelliği birden içerirse o zaman başyapıt halini alır.

•Bir yapıtın yalnızca düşün, imgelem ve duygu yönünden güzel olması da yetkinlik açısından yetmez. Sözcükler, uyaklar ve şiire uygun ölçü iyi seçilmeli, ayrıca, duygu ve tasarımdaki acı ya da kıvanca, yumuşaklık ya da sertliğe, kasvet ya da görkeme ve daha bin türlü hale göre, söyleyişe en uygun eda ve rengi kazandırmak gerekir.

Tanzimat Döneminin ilk şairleri Fransadaki *Klasik Akım*'ı ve *Romantik Akım*'ı izlemişler ve daha çok romantizm gerçekçiliğinden etkilenmişlerdi. Fransa'da daha sonra "sanat sanat içindir" görüşünü savunan *Parnasse Okulu* ve *Sembolizm Akımı* başladı. Demek ki Recaizade Ekrem'le artık şairlerimiz de bu iki akımın görüşlerini ülkeye sokmaya başladılar. Théophile Gautier, Théodore de Banville ve Leconte de l'Isle gibi parnasse'cıları ne kadar izleyebildiler, bilemiyoruz. Ancak, Divan Şiiri'ni savunan Hacı İbrahim Efendi, batıcı Ahmet Mithat'ın karşısına,

'"Halkın kimi Verlen, kimi Aşık Ömer oldu"

dizesiyle çıkabildiğine göre, en azından Tanzimat şairleri, ilk şiirleriyle Verlaine'i izleyerek Parnasse Okulu hakkında bir şeyler biliyorlardı. Ayrıca, sonuçta tümüyle özgün bir şiir yazmasına rağmen Baudelaire de parnasse'cıların şiir görüşlerini bölüşür.

Demek ki Tanzimatın son kuşağı, gençlerle birlikte artık

Parnasse Okulu'nun plastik biçim güzelliğine ve Sembolizmin örtülü ve gizemli güzelliğine dayanan şiir görüşü de ülkemize giriyordu.

Recaizade Ekrem'in şiir görüşleriyle Baudelaire'in görüşlerini karşılaştıralım:

Her iki şair de şiirde abartma sanatını savunuyor.

Baudelaire: *Lirik söyleme tarzının en çok sevdiği biçimler, güçlü bir izlemi yaratmak için anlatımı* abartmak'tır.

Recaizade Ekrem: *Şair duygu ve düşüncelerini kendisinin duyumsadığı aynı güç ve şiddetle başkalarına ulaştırabilmek için abartma yöntemine başvurur.*

Her iki şair de şairin amacının toplumlara aktöre (ahlak) dersi vermek olmadığını söylüyorlar.

Baudelaire: *Sanatta sürekli, aktöreye aykırılık, aktöreye uygunluk gibi kazca şeyler söyleyip duran burjuvazinin hödüklerini düşündükçe, bir seferinde bana eşlik ederek, daha önce hiç görmediği Louvre'a gelen ve o ölümsüz çıplak yontuları ve tabloları gördükçe yüzünü kapayan beş franklık sokak orospusu Louise Villedieu'yü anımsarım.*

Recaizade Ekrem: *'Şair şiirini aktöre (ahlak) dersi vermek için söylemez.'*

Her iki şair de, iyi bir şiir yaratmak için duygu, düşünce ve imgelemin işbirliğini gerekli görür, duygu ve imgelem birliğine daha bir önem verir.

Recaizade Ekrem'in şu sözleri önemli: *"Güzelliği şiirde uyum sağlar, güezlliği doğuran şeyin gerçek niteliği bile bazan belirlenemez.* "Baudelaire de *"Yaşamın öyle anları vardır ki, bu anlarda zaman ve mekan daha bir derinleşir, ve varoluş duygusu sonsuzca çoğalır (...) Ruhun doğaüstü diyebileceğimiz belli durumlarında yaşamın derinliği bütünüyle gördüğümüz bir şeyde ortaya çıkar, ve gördüğümüz şey ne kadar sıradan olursa olsun yaşamın simgesi halini alır.* "Recaizade Ekrem'in anlattığı işte bu belirlenemeyen duygudur ve Tanzimatın son ucu Sembolizmle bağlantısını kurmaya başlamıştır.

Şiiri bilmek ve yazmak bambaşka şeyler." Oğlu *"Nijad"* için yazdığı şiirin dili sadedir ama şiir başarısızdır.

Recaizade Ekrem Chateaubriand'ın *"Atala"* adlı romanını türkçeye çevirdi. Ama belli ki bazı fransız şairlerinin şiir kuramlarına değgin yazılarını okumuş. Bu kuramları ve şiiri ciddiye alıp *Talim-i Edebiyat*'ı yazmış. Ahmet Hamdi Tanpınar onun yazdıkları için *"Bütün bunlar zihinleri altüst eden ve yeniye olanak açan şeylerdi"* diyor.

Şiirin dili türkçeleştirilmeyince bütün çabaları boşa gidiyordu.

MUALLİM NACİ
(1850-1893)

Varna'da dayısının yanında okudu, arapça, farsça ve fransızca öğrendi. İstanbulda gazeteciliğe başladı, *Tercüman-ı Hakikat*'in yazın bölümünü yönetti. Edebiyat öğretmenliği yaptı. Divan Edebiyatına dönüş yapan bir neoklasiktir. Aruzu ustalıkla konuşma diline uygular. Anlatımda açıklığa önem verir. Kimi araştırmacılara göre en sade ve en düzgün Tanzimat düzyazısını Muallim Naci yazdı. *"Köylü Kızların Şarkısı"* şiiri ilk köy şiiri kabul edilir. Yapıtları, şiir, eleştiri ve çevirilerden oluşur. İki de sözlüğü var.

ŞEMSETTİN SAMİ
(1850-1904)

İlk öğrenimini özel eğitimle, orta öğrenimini bir rum okulunda yaptı. Arapça, farsça, fransızca, italyanca ve eski yunancayı öğrendi. Roman ve piyesler yazdı. Zamanının en büyük dil bilgini sayılır. *"Türkçe sanıldığı kadar dar bir dil değil. Her türlü düşünceyi anlatabilecek bir zenginlikteydi. Ama arapça ve farsça garip sözcükler yüzünden zavallı dilimizin sade ve güzel sözcüklerini unutup yitirmişiz. Bu yiten, unutulan sözcükleri bulup meydana çıkarmak, zenginleştirip kullanma alanına koymak, yerli yersiz arapça ve farsça sözcükler kullanmayarak sadece türkçe sözcükleri çoğaltmak gerekir. Dilimizin türkçe, arapça ve*

farsçanın bir bileşimi olduğu söyleniyor, ancak bu bileşim bazı başka dillerde olduğu gibi bir çeşit kimyasal bileşim değil. Dilimizde kullanılan arapça ve farsça sözcükler her zaman bir yabancı olarak durur; bütünüyle dilimize karışmamış, dilimizin kurallarına, söylenişine asla uymamışlar, yabancılıklarını korumuşlar. Bunun için, ne zaman istesek, bu yabancı sözcükleri atarak, dilimizi tertemiz etmek elimizde." diyordu. [1]

Dilimizin arınmasında Şemsettin Sami'nin yadsınmaz bir payı oldu.

ABDÜLHAK HAMİT TARHAN
(1852-1937)

Bebek'te bir süre fransız Okulunda okuduktan sonra özel eğitim gördü. Ağabeyiyle Parise gidip bir yıl kadar bir fransız okulunda okudu. Dönüşünde Robert Koleje girdi. Onüç yaşında Babıali Tercüme Odasına işyar olarak atandı. Maliye, Danıştay ve Sadaret kalemlerinde çalıştı, elçilikler yaptı.

Bir yazısında Corneille, Racine, Voltaire, Lamartine ve Musset'yi incelediğini söyler.

Ahmet Hamdi Tanpınar onu şöyle değerlendirir: *"Hamit'te bol bol yenilikler, büyüklükler vardır, eksik olan yetkinliktir(...) Heceyi, serbesti, uyaksızı, her türlü şiir şeklini dener. Aleti değiştirir, ama tele dokunma tarzında raslantıdan geleni çoğu kez olduğu gibi bırakır. Bildiklerini yine raslantı birbirine ekler. Bazen sadelik derken basitliğe gidiverir.* "Tanpınar'a göre yıllarca Batıda kalmasına rağmen ülkeye yeni hiçbir şey getirmemiştir.[2]

EDEBİYAT-I CEDİDE - PARNASSE VE SEMBOLİZM

Madem Romantizmden sonra Paris'in gündemine sanat için sanat görüşünü savunan Parnasse'cılık ve Sembolizm

(1) Türk Edebiyat Tarihi, Seyit Kemal Karaalioğlu, cilt 2, s: 392
(2) Edebiyat Üzerine Makaleler, A.H. Tanpınar, Dergah Yayınları.

gelmişti, o halde onların da İstanbul'a girmesi gerekiyordu. 1876 Anayasasını kaldıran, Meclisi kapatan Abdülhamit'in istibdat dönemi gerekli ortamı hazırlamıştı zaten. Şairler fildişi kulelerine çekilebilirlerdi. Mülkiyeli Ahmet İhsan 27 Mart 1897'de, fransız dergisi *L'Illustration*'u örnek alarak *Servet-i Fünun* adlı bir edebiyat dergisi çıkardı. Recaizade Ekrem'in önderliği altında Tevfik Fikret, Halit Ziya Uşaklıgil, Cenap Şahabettin, Hüseyin Cahit Yalçın, Ahmet Mithat, Mehmet Rauf, Süleyman Nazif, Süleyman Nesip, Hüseyin Suat, Hüseyin Siret, Ali Ekrem, Celal Sahir, Faik Ali gibi gençler bu dergide yazmaya başladılar. Halit Ziya *"Kırk Yıl"* adlı kitabında bu isimlerin bir raslantı sonucu bir araya geldiklerini, onlara *edebiyat-ı cedideciler* (yeni edebiyatçılar) adını bile karşıtlarının verdiğini yazar. Bernard Lewis bir yabancı olarak bu topluluğu şöyle değerlendirir: *"Edebiyat-ı Cedide'ciler halkın ağzında yıpranmış sözcükleri küçük görerek sadeliği yadsıyorlardı. Batı yazınını yadsımıyorlardı, tam tersine, fransız sembolistlerinin egemen etkisi altında, Batı edebiyatında, Abdülhamit sansürünün kendilerini zorladığı fildişi kuleye çekilmekte estetik bir haklılık bulabiliyorlardı. Dilde tutuculuklarına rağmen, Tevfik Fikret ve arkadaşları fransız örneklere öykünme ve onları uyarlamada kendilerinden öncekilerden çok daha ileri gittiler (...)* Servet-i Fünun'un *başlıca amaçlarından biri Avrupanın, özellikle Fransa'nın kültürel ve entellektüel yaşamından türk okura bir şeyler öğretmekti. Böyle bir iletiş, Parnassien ve Sembolist yazın şekilleri içinde bile hâlâ derin bir devrimci içerik taşıyordu."*

Edebiyat-ı Cedide şiiri şu özellikleri taşır:

Sanat sanat içindir: Tanzimat şairleri toplum için sanat görüşündeydiler ve şiirlerinde toplumu kalkındırmaya, uyarmaya, geliştirmeye çalışıyorlardı. Edebiyat-ı Cedide şairlerinin çoğu gerçeklerden nefret eder. Şiirlerinde kadın ve doğa aşkını ve düşleri işlerler. Onlara göre şiirin tek amacı güzelliktir.

Şiir dili görkemlidir. Tanzimat şairleri sokaktaki adamın dilini, konuşulan dili şiire sokmaya çalışıyorlardı. Edebiyat-ı

Cedide şairleri *"avamın ağzında yıpranmış"* sözcükleri küçük görürler. Şiire bir yığın yeni farsça ve arapça sözcükler sokarak dilde sadeleşmeyi baltaladılar.

Biçim: Tanzimat şiirinde öz batılı, şiir biçimleri klasikti, Divan Edebiyatının biçimleriydi. Edebiyat-ı Cedideciler *sone, terzarima, triyole* ve *rondo* gibi fransız ve italyan biçimlerini şiire soktular.

Uyak: Tanzimat şiirinde uyak yazılış biçimine göre değerlendiriliyordu ve hem göz, hem kulak içindi. Edebiyat-ı Cedideciler bu alanda bir yenilik getirerek ses'i, yani kulak için uyak'ı esas aldılar. Örneğin "veda" ve "bağ" sözcüklerinin yazılışları farklıdır ama kulakta aynı sesi oluştururlar, dolayısıyla kendi aralarında uyaklıdırlar.

Ölçü: Tanzimat şairleri gibi edebiyat-ı cedideciler de aruz ölcüsünü kullanırlar. Sembolist şair veremli Laforgue birbirine eşit olmayan dizelerden oluşan destanların göğüs ağrılarını dindirdiğini söylüyordu. Edebiyat-ı cedidecileri ise her aruz kalıbıyla bir ruh halinin anlatabileceğini savunurlar. Her ölçünün bir ruhu vardır. Hem aruz, hem hece ile ve bu ölçülerin çeşitli kalıbıyla yazabilen *serbest müstezat* şiire girer.

Özgür Dize: Tanzimat şairlerinin dizeleri klasikti, yani divan şiirinin dizeleriydi. Fransız sembolistlerinin *özgür dize*'si serbest müstezat'la türk şiirine girer. Cenap Şahabettin ve Tevik Fikret bu şeklin örneklerini verirler.

Resim ve Müzik: Fransız parnasse'cılarının şiirlerinde resim, sembolistlerin şiirlerinde müzik ağır basar. Verlaine'in dizesini anımsayalım: *"Müzik gelir her şeyden önce müzik"*. Resim ve müzik edebiyat-ı cedide şiirine de girer. Cenap Şahabettine göre *"şiir sözcüklerle yapılmış bir resimdir."* Ahmet Haşim de *"şairin dili musiki ile söz arasında, sözden çok musikiye yakın bir dildir"* der.

Bu açıklamalardan sonra edebiyat-ı cedide'nin önemli şairlerini daha yakından tanıyalım.

TEVFİK FİKRET
(1867-1915)

Galatasaray Lisesini birincilikle bitirdikten sonra Dışişleri Bakanlığına girdi. Robert Kolej'de ve Galatasaray Lisesinde öğretmenlikler yaptı. Örnek bir insan, örnek bir yurttaş, dürüstlük heykeliydi. Yaşamı inandığı dava uğruna savaşımla geçti. Nazım Hikmet onun devrimci bir küçük burjuva aydını olduğunu söyledikten sonra yazısını şöyle bitirir: *"Fikret'e bir küçük burjuva aydınıydı demekle onun ülkeye yaptığı muazzam hizmetleri, sanatta ulaştığı başdöndürücü aşamayı yadsımıyoruz. Büyük ve ana hattında, iyi anlamda insaniyetçi şair Tevfik Fikret'in, faaliyet gösterdiği devirde, içinde bulunduğu çevrede, başka türlü de olması mümkün değildi. Fikret yaşadığı devirde, bulunduğu çevrede, en iyi ve en ileri ne olmak mümkünse onu olmuştur."*(1)

Atatürk'ün en beğendiği ve esinlendiği şairdir. Mustafa Kemal onun için şunları söyler: *"Onu biz okul sıralarında okurduk. Ondaki heybet, ondaki yüce ahenk hiçbir şairimizde yok... Ben Fikret'e yetişemedim, onun söyleşilerinden yararlanamadım. Kendimi mutsuz sayarım. Ama onun bütün yapıtlarını okudum, bir çoğu da ezberimde. O, hem büyük şair; hem de büyük insandır. Efendiler! Zaten parmakla gösterilecek kadar az olan büyük damlarımızı küçültmeye kalkmayalım. Tevfik Fikret'in o Tarih-i Kadim'i yok mu, işte o, dünyada yapılması gereken bütün devrimlerin kaynağıdır."*

Fikret için türk edebiyatının Victor Hugo'su diyebiliriz. Hugo ve Coppée gibi halkın yoksulluğunu yansıtır. Edebiyat tarihçilerimiz ve araştırmacılarımız onu Edebiyat-ı Cedide içinde inceliyorlar. Aslında onu Romantizm Gerçekçiliği içinde ele almak gerekir. İçeriği büyük bir yapıt verdi, en önemli kusuru ise dilinin sadelikten yoksun olması. Bu nedenle devrimci düşünceleri geniş halk kitlelerine değil az sayıdaki bir seçkinler topluluğuna ulaştı.

(1) Türk Edebiyat Tarihi, Seyit Kemal Karaalioğlu, cilt 2.

CENAP ŞAHABETTİN
(1870-1934)

Askeri Tıbbiyeyi bitirip uzmanlık için Fransaya gitti ve Pariste dört yıl kaldı. Mersin ve Rodos'ta doktorluk, Cidde'de sağlık müfettişliği yaptı. Emeklilik yıllarında Edebiyat Fakültesinde batı edebiyatı okuttu.

Servet-i Fünundaki bir yazısında sanat görüşünü şöyle açıklar:

"Sanatın güzellikleri gerçeği olduğu gibi ve olduğu yerde değil de olması gereken şekilde ve olması gereken yerde gösterir; gerçeğin vereceği olağan etkiye bir de sanatın etkisini ekler. Edebiyatın amacı yalnızca edebiyattır ve biz bu inançtayız. Biz kendiliğinden edebiyattan ne bilime, ne felsefeye, ne aktöreye, ne dile, hiçbir şeye dğrudan doğruya yarar ve hizmet beklemiyoruz. Bizim osmanlı edebiyatmdan istediğimiz: okuyucularımızı ulusal bir arılık evreninin düşsel ahengi içinde, basit gerçeklerden soyunmuş olarak, sanat güzellikleriyle başbaşa yaşatmak; onların şiir yaşamının nimetleri arasında güzelliklerin zevkine ermesini sağlamak. Bu kadar güzel bir sanattan evrensel bir yazar elbette zorunlu olarak ortaya çıkar, ancak bizim çabamız bu değil. Edebiyatın doğal yasasında ne bilim, ne felsefe, ne aktöre, ne dil vardır; o yalnızca bir duygu evreninin bütün ince izlerini çevreler. Edebiyatta düşünler bir yaratılıştan olan mantığın duyu bağlarıyla zincirleme gider. Dilbilgisi ve sözdizimi çabası güden bir şiir boş, amacı bilim ve aktöre söylevleri vermek olan şiir ise saçmadır. Dikkat edilecek şey yazılan şiirin doğuracağı heyecan kötülükleri özendirmesin: Edebiyatın aktöreye hizmeti ancak bu kadardır."

Kendine özgü ve geleneksel şiir kuramlarına katkıda bulunacak hiç bir şey söylemiyor Cenap Şahabettin. Fransız parnasse'cılarının ve sembolistlerinin söylediklerini yineliyor, hepsi bu. Baudelaire'in yazılarını anımsayalım ve şiirimizin fransız şiirine ne kadar bağımlı geliştiğini göstermek için bir karşılaştırma yapalım. Cenap Şahabettin'in sözlerinin yanına ayraç içinde Baudelaire'in sözlerini koyuyorum:

Edebiyatın amacı yalnızca edebiyattır. Biz edebiyattan ne bilime, ne felsefeye, ne aktöreye, ne dile, hiçbir şeye doğrudan doğruya yarar ve hizmet beklemiyoruz (...) Amacı bilim ve aktöre söylevleri vermek olan şiir saçmadır (şiirin amacının şunu ya da bunu öğretmek olduğunu düşünen bir yığın insan var, şiir gelenekleri yetkinleştirmeliymiş, şiir bilinci güçlendirmeliymiş, hasılı şiir yararlı olanı göstermeliymiş. Şiirin şiirden başka amacı olamaz. Eğer ozan bir aktöre amacı izlemişse şiirsel gücünü de zayıflatmış olur, hatta denilebilir ki yapıtı da kötüdür. Şiir kendisinin bilimce ya da aktörece özümlenmesine izin veremez.)

İsteğimiz okurlarımızı sanat güzellikleriyle başbaşa yaşatmak, onların güzelliklerin zevkine ermesini sağlamak. Bu kadar güzel bir sanattan evrensel bir yarar elbette zorunlu olarak ortaya çıkar, ancak bizim çabamız bu değil (Şiirin ilkesi yalnız ve yalnız yüce bir güzelliğe karşı duyulan insansal özlemdir. Şair yapıtlarında dürüst bir yaşamın, aktörenin temel ilkelerini sunmak zorunluluğuna ister inanır, ister inanmaz.)

Cenap Şahabettin *"dilbilgisi ve sözdizimi çabası güden şiir boştur"* diyor. Bu tümüyle fransız sembolistlerinin düşüncesidir. Albert-Marie Schmidt'in araştırmasındaki bir bölümü yeniden yazalım: *"Demek ki Boileau'nun eskimiş öğütleri sembolistler için geçer akça değil. Şiirde dilbilgisi kurallarının, sözdiziminin, sözlük özelliklerinin ne önemi var. Eğer ses tonunda değişikliklerle, tonlamasıyla, tınısıyla bir sözcük ozanın duyumlar karmaşasını özetliyorsa cübbeli hocaların yaygaralarına rağmen o sözcük sembolistlerce kullanılır."*

Cenap Şahabettin dilbilgisini, sözdizimini bozarak, şiire arapça ve farsça yeni sözcükleri yeni tamlamalarıyla sokarak şiir dilini perişan etti, kendini de karanlığa gömdü.

FECR-İ ATİ

Servet-i Fünun Dergisindeki bir çeviri yazısı Fransız Devrimine gönderimde bulunuyordu. Salt bu yüzden dergi Ab-

dülhamit sansürcülerinin hışmına uğrayıp kapatıldı (1901). Sonradan yeniden çıkmasına izin verildi ama en iyi yazarlar dağılmış, dergi ilginçliğini yitirmişti. Edebiyat-ı Cedide'nin *Servet-i Fünun* dönemi böylece son buldu.

1908 Devriminin özgürlük havası içinde yeni bir aydın gençlik *Fecr-i Ati* (Geleceğin Gündoğumu) adı altında bir yazın topluluğu kurdu. Önlerinde büyük toplumsal sorunlar, ABdülhamit saltanatının baskıları, halkın yoksulluğu ve ezilmişliği varken sosyal konulara kayıtsız kalıp sanat sanat içindir görüşünü benimsediler. *Fecr-i Aticiler* bir sanat akımı oluşturmadılar. Onlara fransız sembolizmini aktarmaya çalışan, fransız yazınına aşırı eğilim gösteren bir *"Klüp"* demek daha doğrudur.

Şiirlerinin içeriğini aşk ve doğa oluşturur. Ölçüleri aruz, biçimleri serbest nazım ve bazan da fransız biçimleridir. Şiir dileri ağdalı, arapça ve farsça sözüklerle doludur. Servet-i Fünuncular gibi onlar da konuşulan dilden hızla uzaklaşmayı sürdürdüler. Ezgiye büyük önem verir, şiirlerini imgeler ve simgelerle örerler. Bu şiir hareketine damgasını vuran tek şair Ahmet Haşim'dir.

AHMET HAŞİM
(1884-1933)

Bağdat doğumlu. Galatasaray Lisesini bitirdi. Hukuk Fakültesine girdi. Fransızca öğretmeni olarak İzmir'e atanınca hukuk öğrenimini bıraktı. Güzel Sanatlar Akademisinde estetik ve mitoloji, Harb Akademisi ve Mülkiyede fransızca öğretmenliği yaptı.

Piyale (1926) adlı kitabının önsözünde şiir görüşünü şöyle açıklar:

"Şair ne bir gerçek habercisi, ne meramını düzgün olarak süslü ve güzel sözlerle anlatan insan, ne de bir yasa koyucusudur. Şairin dili düzyazı dili gibi anlaşılmak için değil ama duyulmak üzre oluşmuş, müzik ile söz arasında, sözden çok müziğe yakın bir dildir.

Düzyazıdaki üslubun oluşması için zorunlu ögelerin hiçbiri şiir için söz konusu olamaz. Şiir ile düzyazı birbirleriyle ilişkisi olmayan ayrı kurallara bağlı, ayrı alanlarda, ayrı boyutlar ve biçimler üstünde yükselen iki ayrı mimaridir. Düzyazı akıl ve mantıkın ürünüdür. Şiiri doğuran ise akıl bölgelerinin dışında, gizemler ve bilinmeyenin geceleri içine gömülmüş, yalnız, nurlu sularının ışıkları vakitli vakitsiz duyuyla kavranabilen ufka yansımış kutsal ve adsız kaynaktır.

Şiirin ölçülerine ve hareketlerine öykünmeye özenen bir düzyazı nasıl sahteyse, düzyazını açıklığı ve türdeşliğini benimseyen gölgesiz bir şiirin hazin çıplaklığı da o derece sahtedir. Denilebilir ki şiir düzyazıya çevrilemiyen nazımdır.

Şair genel dilden ayrılmış, sözcükleri yeni anlamlarla zenginleşmiş, her harfi yeni ahenklerle tanınan, tarzı ve edası bir başka ölçeğe göre düzenlenmiş, güzellik, renk ve hayal ile dolu kişisel bir dil meydana getirdiği andan itibaren yapıtının açıklığı ya da kapalılığı okura göre değişmeye başlar. Zira açıklık yapıta olduğu kadar okurun da zeka ve ruhuna bağlı bir sorundur. Her yerde olduğu gibi bizde de günlük gazetelerin tembel alıştırdığı okur şiirde kolay bir zevk bulamaz. Oysa şiir, anlaşılmak için, ruh ve zeka yeteneğinden başka çetin bir hazırlanma, hatta, ışık, hava ve zaman koşulları gibi güç bazı dış etmenlerin de yardımını ister.

Şiirler var ki sular gibi akşamla renklenir ve ağaçlar gibi ayışığıyla gölgelenir; aynı şiirler güneş ışığında solunmaz bir buhar olur. Uzaktan gelen bir çoban kavalını ya da bir bahçıvan şarkısını dinleyerek ağlamak istediğimiz yaz gecelerindeki ruhumuz öğlen sıcağında taşıdığımız o ağır ve baygın ruhun eşi midir? En güzel şiirler anlamlarını okurun ruhundan alan şiirlerdir.

Şiirde bazı bölümlerin tam anlaşılamaması, belirsiz kalması şiir için kusur değildir, tam tersine güzellik açısından zorunludur da.

Üslupta körletici bir açıklık, ingiliz estetikçisi Ruskin'in dediği gibi, imgeleme yapacak hiçbir şey bırakmaz, o zaman da sanatçı en değerli yardımcısı olan okurun ruhundan gelecek desteği yitirmiş olur. Snat yapıtının en büyük hedefi imgelemi kendi buyruğu altına almaktır. Bir yapıt bunu başaramazsa, diğer bütün üstünlük ve erdemlere sahip olsa bile sanat yapıtı olamaz.

Konu, gece içinde güller gibi, tümcenin ahenkli karanlığında ve güzel kokulu heyecanı içinde bir yarım şekil alarak, ancak sezilir bir halde bırakılırsa imgelem onun eksik kalan kısımlarını tamamlar ve ona gerçektekinden bin kez daha coşkulu bir yapı verir. Örenlerin, uzaktan gelen seslerin, bitmemiş resimlerin, kaba yontulmuş heykellerin güzelliği hep bundandır. Hiçbir yüz düşlendiği kadar gerçekte güzel değildir. İlk kez kapılarından gece girdiğimiz kentin gündüzki görünümünün hayal için en hazin bir düş kırıklığı olduğunu kim deneyleriyle bilmez? İmgelem, yarasa kuşu gibi, ancak şiirin yarı karanlığında uçabilir.

Kısaca, şiir peygamberlerin gözü gibi çeşitli yorumlara elverişli bir genişlik ve kapsam taşımalı. Bir şiirin anlamı diğer bir anlam almaya elverişli oldukça, her okuyan ona kendi yaşamının anlamını da katar ve böylece şiir, şairlerle insanlar arasında ortak bir etkilenme dili olma payesini kazanabilir. En zengin, en derin ve en etkili şiir herkesin istediği tarzda anlayacağı ve dolayısıyla sonsuz duyarlılıkları içerecek bir genişliği olan şiirdir.

Sınırlı ve belirli bir anlamın çemberi içine sıkışıp kalan şiir insansal duygular sınırının malışerini çevreleyen o belirsiz ve akıcı şiirin yanında nedir?"

Özetliyelim:

•Şairin dili anlaşılmak için değil, duyumsanmak için oluşmuş, müzikle söz arasında, sözden çok müziğe yakın bir dildir.

•Düzyazı akıl ve mantıkın ürünüdür. Şiiri doğuran ise akıl bölgelerinin dışındaki gizem ve bilinmeyenin kaynaklarıdır.

•Düzyazının açıklığı ve türdeşliğini benimseyen, gölgesiz bir şiirin hazin çıplaklığı gerçek duygular uyarmaz.

•Şair her şeyden önce, sözcükleri yeni anlamlarla zenginleşmiş, tarzı ve edası bir başka ölçeğe göre düzenlenmiş, güzellik, renk ve hayalle dolu kendi şiir dilini kurmalıdır. Ortaya çıkan yapıtın açıklığı, kapalılığı ancak bundan sonra okura göre değişmeye başlar. Zira açıklık yapıta olduğu kadar okurun zeka ve ruhuna bağlı bir sorundur.

•Bir şiirin anlaşılmasında, haz doğurmasında ruh ve zeka

yeteneğinden başka, ışık, hava ve zaman gibi dış etmenler de rol oynar. İnsanın ruhsal durumu yaz gecelerinde başka, ağır ve baygın öğlen sıcağında başkadır.

•En güzel şiirler anlamlarını okurun ruhundan alan şiirlerdir.

•Şiirde bazı kısımların tam anlaşılmaması, belirsiz kalması şiir için kusur değil, tersine, zorunludur.

•Sanat yapıtının en büyük hedefi imgelemi kendi buyruğu altına almaktır.

•Hiçbir nesne ve varlık gerçek halinde düşlendiği kadar güzel değildir. Gerçek güzellik imgelemdedir.

•En güzel şiir okura göre ayrı anlam kazanabilen şiirdir.

Ahmet Haşim fransız sembolistlerini incelemiş. Şiir üstüne görüşlerinin hepsi fransız sembolistlerinin görüşleriyle örtüşüyor. Birkaç örnek verelim:

Paul Verlaine: *Müzik gelir her şeyden önce, müzik.*

Baudelaire: *Şiir yalnız ve yalnız imgelemdedir.*

Mallarmé: *İyi anlatım dolaylı anlatımdır. Nesneleri gözlemleyelim ve bu gözlemin uyardığı düşlerden havalanalım. İmge o zaman şarkı olur. Nesneyi olduğu gibi, gerçek haliyle anlatmak şiiri gizemden yoksun kılar. Okur şiirden anlamını yavaş yavaş sezinlediği zaman haz duyar. Bir duygu uyandırmak; gerçek düş işte budur. (...) İster okurun, ister şairin yetersizliğinden dolayı anlam karanlıkta kalmışsa işte bu tehlikelidir. Ancak biz iyi okurdan ve iyi şairden söz ediyoruz. Zekası orta, iyi bir edebiyat kültürüne sahip olmayan bir kimse, bir rastlantı sonucu, bizim sözünü ettiğimiz yetkinlikte bir kitabı beğendiğini ileri sürerse asıl yanlışlık burdadır (...) Şiirde her zaman bir muamma bulunmalı, edebiyatın amacı nesneleri* çağrıştırmaktır, *bunun başka amacı yoktur."*

Derinliği olan iyi bir şair. Yahya Kemal öldüğü zaman masasının üstünde Ahmet Haşim'in kitabı duruyordu. Dağlarca'ya göre türk şiir zinciri içinde büyük halkalar oluşturan yedi şairden biridir (diğerleri Yunus, Pir Sultan, Karacaoğlan, Fuzuli, Bakî, Şeyh Galib) Açık anlatıma karşıydı. Çok fazla arapça ve farsça sözcükler kullandığı için kendisinden

sonraki kuşaklarca okunmaz hale geldi. Yabancı bir şairi çevirir gibi şiirlerini türkçeye çevirmek gerekiyor:

Batan kan ile beslenmiş ruh olan kuşlar
Kızıl kamışlara, suyun yakutuna konmuşlar
Ufukta bir kesik başı andıran güneşi
Gam sessizliğiyle yemişler ve şimdi doymuşlar.

ULUSAL YAZIN-HECE ÖLÇÜSÜ

Ulusal yazın türkçülük hareketi ve dilde türkçeleşmeyle doğdu. Türkçülük; "Turancılık" ve "Türkiyecilik" olarak ortaya çıktı. Önderliğini Kırım türklerinin yaptığı Turancılık, Anadolu ve Orta Asya'daki bütün türklerin birleşmesini ister. Düşsel ve ülküsel bir düşünce. Aynı soydan bütün toplulukları bir araya getirecek böyle evrensel bir devlet hiç olmadı. Türkiyecilik kendini Türkiyeli duyumsayan, her soy ve coğrafyadan insanları bir araya getirip onlara ulusal bilinç kazandırmaya çalışan bir görüş. Önderliğini, başlangıçta ütopik düşüncelerine rağmen Ziya Gökalp yaptı ve ulusal kurtuluş savaşıyla birlikte, Türkiyecilik, Anadolu toprakları üstündeki Türkiyelilerin bir ulus bilinci içinde bir araya gelmeleri önem kazandı.

Ulusal Yazın'a en önemli ivmeyi veren ikinci bir devrim ise dilde türkçeleşme'dir. Bu devinim ve eylem, önderliğini düzyazar Ömer Seyfettin'in yaptığı, Genç Kalemler dergisinin girişimiyle başlar.

Türkçülük ve türkçecilik yüzlerce yıl önce İran, ve arap, Tanzimatla batı, özellikle Fransa etkisindeki bu yazını ulusallaştırmaya yeterli miydi? Ulusal yazın, türklüğü öeven ve türkçe yazılan bir edebiyat mı? Bu konudaki ön çalışmalar nedir? Ziya Paşa bir yazısında, geleneksel şiir diye "halk şarkılarını, taşralarda, çöğür şairlerinin deyiş-üçleme ve kayabaşı dedikleri koşukları örnek göstermişti. Daha sonra Ziya Gökalp şunları yazdı:

"Türkçülüğe göre, yazınımız yükselebilmek için, iki sanat müzesinde eğitim görmek zorunda. Bu müzelerden biri halk yazını, diğeri Batı yazını. Türkçü şair ve yazarlar, bir yandan halkın yarattığı güzel şeyleri, öte yandan Batı'nın başyapıtlarını örnek almalı. Türk yazını bu iki çıraklık dönemini geçirmeden, ne ulusal ne de yetkin bir nitelik kazanamaz. Demek ki, yazınımız bir yandan "halka doğru", diğer yandan "batı'ya doğru" gitmek zorunda. Halk yazını nelerdir? Önce masallar, fıkralar, efsaneler, erdem duygularını dile getiren yazılar, mitolojiler, sonra atasözleri, bilmeceler, maniler, koşmalar, destanlar, ilahiler, sonra Dede Korkut kitabı, Aşık Kerem, Şah İsmail, Köroğlu gibi öykülerle savaş kitapları, daha sonra Yunus Emre, Kaygusuz, Karacaoğlan, Dertli gibi tekke ve saz şairleri, en sonra da Karagöz ve Nasrettin Hoca gibi canlı yazınlar. Yazınımızın ikinci örnekleri ise Homer'le Virjil'den başlayan bütün klasiklerdir."

Ziya Gökalp ulusal yazının en önemli kaynaklarını sunuyordu. Anadoluya gelmeden önce var olan ve Anadoluda, Anadolunun daha önceki uluslarıyla kaynaşarak oluşan bir yazın. Ne var ki ulusal, geleneksel yazını oluşturacak bir öncü kuşaktan yoksunduk. Şairlerin çoğu da böyle bir yazın yaratacak kişisel yeteneklere sahip değillerdi.

Bu nedenler yüzünden, ulusal yazın da türkçülük ve türkçecilikte kaldı. Yazılan şiirlerin çoğunun içeriği geleneksel bir kültür kalıtının birikimlerini taşımadı.

Ulusal Yazın Dönemi'ni şiirin temel ilkeleri açısından inceleyelim:

Ölçü: *Fecr-i Ati*'nin yazarları eski şairler, Fikret, Haşim ve bunların yanı sıra, genç kuşaktan Mehmet Akif Ersoy, Yahya Kemal Beyatlı aruz ölçüsüyle yazmayı sürdürürken, bu dönem şairlerinin çoğu *hece ölçüsü*'nü benimsediler.

İçerik: Şiirlerin içeriğini ulusallık ve türkücülük oluşturdu. Bu arada, Mehmed Emin Yurdakul, Ziya Gökalp ve Mehmed Akif gibi şairlerimiz, halkın ekonomik sorunlarına, yoksulluklarına eğildiler. Yine de sanat sanat içindir görüşü, *Servet-i Fünun* ve *Fecri Ati* geleneği sürdü. Ahmet Haşim ve

Yahya Kemal toplumsal sorunlara hiç eğilmeyip fildişi kulelerinden şiirlerini yazdılar.

Biçim: Türk halk şiirinin "koşma" biçimlerinin yanı sıra Batının, dörtlük, sonnet, terza-rima gibi biçimleri de sürdü. Yahya Kemal'in dışında, şairler Divan Edebiyatı biçimlerine özel bir eğilim göstermediler.

Dil: Ulusal yazın denen dönemin en vurgulayıcı özelliği dilde türkçeleşme, sadeleşmedir. Hececiler haliyle türkçe yazdılar. Aruzcular içinde ise, Mehmet Akif türkçe şiirin aruz ölçüsüyle de yazılabileceğini gösterdi, konuşulan dili şiire soktu.

Ulusal Yazın'ın en önemli kaldıracı olan dilin sadeleşmesi çeşitli düşüncelerin bileşiminden doğdu.

İlk adımı atan *Genç Kalemler*'ciler ve Ömer Seyfettin yazarların usuna önce soru işaretleri soktu:

- Dili nasıl arındırabiliriz? Çağataycadan, türkmenceden sözcük almak dilin doğal gelişmesine uyar mı?
- Dilin arınmasında ve yenileşmesinde arapça ve acemce tamlamalar, çoğullar ve eklerinin atılması gerekmez mi?
- Kalıplaşmış tamlamaları olduğu gibi bırakmak, menekşe, kavga, kalabalık gibi türkçeleşmiş arapça ve acemce sözcükleri söylendikleri gibi yazmak ve onları benimsemek doğru değil mi?
- Dili yenileştirmek isteyenlerin dilin doğal gidişini hızlandırmaya yetkileri var mı?
- Bir dil başka dillerden sözcük alabilir, kural da alabilir mi?

Görüyoruz ki dilcilerin amacı Yunus Emre'nin yüzlerce yıl önceki yöntemini yeniden uygulama alanına koymaktır. Özümsenmiş sözcüklere dokunmamak, arapça ve farsça tamlamaları, çoğul ve sıfat eklerini atmak. Yabancı dillerden girmiş sözcükleri kabul edip yabancı dilin dilbilgisi kurallarını terketmek.

Burda iki önemli sorun ortaya çıkıyordu:

1) Çağataycanın ve türkmencenin, kullanım alanı çok dar ölü sözcükleri dile yeniden sokulabilir miydi?

2) Dilin doğal gidişi yeni sözcükler üretilip, türetilerek hızlandırılabilir miydi?

Dilin sadeleştirilmesinde büyük payı olan Ziya Gökalp görüşlerini şöyle ortaya koyuyordu:

Dilin sadeleştirilmesinde halkın (İstanbulluların-kentlilerin, konuştuğu dil esas alınmalı:

"Lisanda sayılır öz herkesin bildiği söz
Manası anlaşılan, lügata atmadan göz"

Yeni sözcük üretilemez:

"Uydurma söz yapmayız, yapma yola sapmayız."

•Çağatayca ve türkmence gibi eski dillerden sözcük aktarılamaz:

"Türkçeleşmiş türkçedir, eski köke tapmayız."

•Eğer yeni sözleri türkçeye sokmak gerekiyorsa, bunları halkın özümsediği biçimde al. Halkın söz yaratmada kullandığı yöntemi uygulayarak yabancı sözcükleri dile sok:

"Yeni sözler gerekse bunda da uy herkese
Halkın söz yaratmada yollarını benimse."

Yunus danişment'i danışman, bismillahi sözcüğünü mısmıl şeklinde, halkın deyişine uygun kullanıyordu. Günümüzden örnek verelim, köylümüz buldozer'e yoldüzer diyor. Belçikadaki işçilerimiz *Charleroi* adlı kenti *Şarlıova*, tatil anlamına gelen *"congé"*yi *gonca* olarak türkçeleştirdiler.

Dil Ziya Gökalp'in sınırlamalarını da aştı.

Ulusal Kurtuluş Savaşıyla Türkiye türkçülüğü egemen oldu. Atatürk Türk Tarih Kurumu'nu ve Türk Dil Kurumu'nu kurdu.

BEŞ HECECİLER VE YEDİ MEŞALECİLER

Orhan Seyfi Orhon, Halit Fahri Ozansoy, Yusuf Ziya Ortaç, Enis Behiç Koryürek ve Faruk Nafiz Çamlıbel'den oluşan hecenin beş şairi içinde şiire ağırlığını yalnız Faruk Nafiz koyabildi. Diğer şairler doğa, aşk ve özlemin yanı sıra en çok türklüğü öven "soycu" bir şiiri yazdılar. Yalnızca kullandıkları ölçü ulusaldı. Ziya Paşa ve Ziya Gökalp'in önerdiği anlamda, geleneksel kültür birikimlerini işleyen gerçekten ulusal bir şiiri onlar da üretemedi. Ne var ki günümüz sade dilinin kurucuları oldular, bazılarının fransızca bilmelerine rağmen (Halit Fahri, Enis Behiç) şiire fransız şiirini sokmadılar, Avrupalılık taslamadılar.

Ahmet Haşim'in öğrencileri Hulusi Koray (düzyazar), Muammer Lütfi Bahşi, Sabri Esat Siyavuşgil, Yaşar Nabi Nayır, Vasfi Mahir Kocatürk, Cevdet Kudret ve Ziya Osman Saba, Yusuf Ziya'nın *Meşale* dergisinde yazmaya başladılar. Hececilerin ürünlerini renksiz ve yetersiz bularak şiire yeniden Baudelaire, Verlaine ve Mallarmé gibi fransız şairlerini soktular. Çoğu edebiyatı ve şiiri bıraktı. Yalnız Ziya Osman şiiri sürdürdü ve 1940 kuşağı içinde verdiği yapıtlarla tanındı.

FRANSIZ ŞİİRİNE YENİDEN DÖNÜŞ

Bir varlık gösteremeyen "Yedi Meşaleciler" bir yana bırakılırsa, Cumhuriyet Şiiri Yahya Kemal Beyatlı, Ahmet Hamdi Tanpınar, Necip Fazıl Kısakürek, Cahit Sıtkı Tarancı ve Ahmet Muhip Dıranas'la yeniden fransız şiirine döndü. Bu şairler Gérard de Nerval, Baudelaire, Verlaine, Rimbaud ve Mallarmé gibi ondokuzuncu yüzyıl şairlerinden esinlendiler.

Servet-i Fünun'cular ve *Fecr-i Atici*'ler fransız sembolistlerinin özgür dizesini şiirimize soktular ve özgür dizeli serbest şiir "*Serbest Nazım*" adıyla sonraki şairlerimizce de sürdürül-

dü. Ancak, ölçünün atılmasına rağmen uyak sürüyordu. Fransada sembolistlerin başlattığı özgür dize, Apollinaire ile, dada'cı Tristan Tzara'yla, Breton, Eluard, Aragon ve Soupault gibi gerçeküstücülerle uyaktan da kurtuldu. *Garipçi*'ler denilen Orhan Veli, Melih Cevdet ve Oktay Rıfat bu dadacı ve gerçeküstücü (bazıları sonradan gerçekçi) fransız şairlerini ve onların serbest şiirini türk şiirine soktular. Yaptıkları Fransa'da eskiyeni sadece aktarmak olduğu halde, yenilik taşımayan bu şiire Yeni Şiir adı verildi. İkinci Yeni'ye gelince ona aslında İkinci Eski demek daha doğrudur. Çünkü uyağa ve biçim'e, bir anlamda Yahya Kemal, Ahmet Hamdi, Ahmet Muhip ve Necip Fazıl şiirine, fransız sembolistleri ve parnasse'cılarına yeniden dönüştür. Bu şairler Nerval, Baudelaire, Verlaine, Rimbaud ve Mallarmé gibi ondokuzuncu yüzyıl şairlerinin yanı sıra Apollinaire, Aragon, Max Jacob, Tzara gibi yirminci yüzyıl fransız şairlerine, Ezra Pound ve T.S. Elliot gibi amerikan şairlerine de el attılar.

Çağdaş türk şiirine giderek ispanyol Lorca'lar, şilili Neruda'lar ve yunan Ritsos'lar da girdi.

Batı'dan esinlenen şairlerimizin tutumları değişiktir. Yahya Kemal yalnızca yöntem arayıp "okul" dediği Batı'dan ülke'ye yöneldi. Attila İlhan ballade'larla kurduğu şiirine geleneksel şiir kalıtımızı işledi. Salah Birsel ironik, alaycı bir dille Batı'yı Çelebileştirdi. Ama kimileri de esinlenmekle kalmayıp fransız şairlerinin dizelerini de sahiplendiler, yabancı bir şairin alın terini, bazan olduğu gibi, bazan küçük değişikliklerle kendi şiirlerine aktardılar.

FRANSIZ ŞİİRİNİN TÜRK ŞİİRİNDEKİ ETKİLERİ

Şairlerin şiirleri, dizeleri, imgeleri ve şiirde kullandıkları sesler bazan birbirine benzer.

Bu benzeşim bir rastlantı sonucu olabilir, zaman zaman şairler bilmeden piramidin tepe noktasında kesişip buluşurlar.

Bazan da şairler bilerek birbirlerine gönderim yaparlar. Örneğin, benzer konuları benzer dizelerle işlerler. *Yolcu* şiirinde Apollinaire ölen denizci arkadaşlarını *anımsıyor musun* sözcüğünü yineleyerek anlatır: *"Anımsar mısın garların uzun öksüzlüğünü / Bütün gün dönüp duran kentlerden geçtik(...) / Kent yöresindeki semtleri ve doğanın yakıcı sürüsünü anımsıyor musunuz.* Şilili şair Pablo Neruda İspanyol iç savaşını anlattığı *Yanıtlayalım* şiirinde ölen ispanyol şair dostlarına şöyle seslenir: *"Anımsar mısın Raoul? / Anımsar mısın Raphael?/ Anımsar mısın Federico? / Federico, şimdi toprakta uyuyan sen".*

Aragon, Germain Nouveau'nun, eşki şairlerin bazı dizelerini, Verlaine'in şiirlerine verdiği isimleri olduğu gibi almaktan çekinmez.

Dize benzerlikleri kimi zaman esinlenme ürünüdür. Büyük şairler çağdaşlarını ve ardıllarını etkiler. Baudelaire'de Nerval'i, Rimbaud'da Victor Hugo ve Baudelaire'i, Mallarmé'de, Nerval, Baudelaire ve Verlaine'i, Apollinai-

re'de Baudelaire ve Rimbaud'yu, dadacılar ve gerçeküstücülerde Baudelaire, Nerval, Rimbaud ve Apollinaire'i, Paul Claudel'de Rimbaud'yu çağrıştıran dizeler bulursunuz.

Kimi şairlerin sözcüklerde küçük değişiklikler yaparak başka şairlerlerin dizelerini olduğu gibi aldığını görüyoruz. Örneğin Apollinaire: *"Geçtim Seine Nehri kıyısından / Eski bir kitap koltuğumda"* diyor. Cahit Sıtkı ise Seine Nehrini Sadabad'a, eski kitabı Nedim divanına dönüştürerek Apollinaire'i olduğu gibi aktarıyor şiirine: *"Geçtim bir akşam Sadabad'dan / Nedim divanı koltuğumda"*.

Şairler bazan aynı imgeleri işlerler. Örneğin "renk, koku ve ses" Baudelaire'e Nerval'den armağandır. Ancak eğer bir şair, küçük değişiklerle imgeyi dize dize aktarırsa yapılan iş esinlenme olmaktan çıkar. Paul Valery *"Gökte ay masallardaki bir meyve / Paylaştık o sihirli meyveyi"* diyor. Ahmet Hamdi Tanpınar'ın yaptığı iş yalnız imgeyi almak değil: *"Bir masal meyvesi gibi paylaştık / Mehtabı kırılmış dal uçlarında"*

Benzerlikler bazan da karşımıza sözcüklerin ya da imgelerin değil de "ses" ve "işleme biçimi"nin alınması ve yinelenmesi olarak çıkar. Bir şair başka bir şairin şiirindeki "ses"i ustaca kendi şiirine aktarır. Örneği Ahmet Muhip Dıranas'tan verelim: *"Dışarda bayram / Bayram bize mahrem / Sultanım, biçarem / Doldur içelim"*

Dıranas yukardaki dizelerin sesini Nedim'in gazelinden aldığını söyler:

"Ney mi ki işve mi ki cevr mi ki naz mı ki"

İşleme biçimindeki benzerlik ve yinelemeye gelince, şair, şiirdeki sözcüğü değiştirerek şiirini bir başka şair gibi kurar. Apollinaire aynı sözcüğü yinelemeyi sever. Otuz dizeden oluşan *Var* şiirinde yirmi sekiz dize *var* sözcüğüyle başlar. Jacques Prévert de bu yöntemden yararlanır, kimi şiirlerinde aynı sözcüğü yineleyip durur. Bu yöntem'den Cemal Süreya da yararlanır.

Apollinaire'den:

Bir bağcı eğilmiş türkü söylüyordu bağda
Bir bağcı ağzı yok ufkun dibinde
Bir bağcı canlı bir şişeydi kendi
Bir bağcı Champagne'lı ve de topçudur

Cemal SÜREYA'dan:

Bir çiçek: adı papatya
Bir: çiçek adı leylak
Bir çiçek: adı yaz çiçeği
Bir çiçek: adı kış çiçeği
Bir çiçek: adı Tanrım

Görüldüğü gibi "bağcı" sözcüğünün yerini "çiçek" alıyor ama işçilik aynı kalıyor:

İşleme biçimine örnek gösterilebilecek bir başka benzetme de sözcük yapısıyla, öntakı (préfix), sontakı (suffix) ya da sözcüğü oluşturan harf ve hecelerle oynama, sözcükler arasında çağrışım yaptırma, sözcükleri bölmek gibi yöntemlerin aktarılmasıdır. Alman şairi Heine'nin sık sık kullandığı bu yöntemden benzetme yoluyla fransız şairi Aragon ve Max Jacob yararlanmıştır. Ülkemizde ise Can Yücel uzun zamandan beri şiirlerini Heine'nin sözcük oyunlarına dayanan güldürü ve karagüldürü temeline oturtuyor.

Şairler arası esinlenme ya da etkileşimde ulusal ve geleneksel şiirin sınırları aşılmamalıdır. Birçok ünlü yazar ve şair de bu önemli gerçeği ısrarla vurgular. Bazı örnekler verelim:

Shlegel: "Eğer Fransa'da şiir sonradan yeşerdiyse, bu başarıya ne ingilizleri, ne de bir başka halkı öykünerek kavuştu. Bu sonucu genel planda şiirin ruhuna, özel planda ise eski çağların fransız yazınına dönüşle elde etti. Bir ulus şiirini son hedefe asla bir başka ülkeye öykünerek yöneltemez. Yabancı bir yazına yönelerek, yabancı bir yazına öykünerek amaca erişilemez. Çünkü o yabancı yazın ileriyse bu gelişimi zihinsel ve aktörel bir çaba sonucu gerçekleştirmiştir. Her

halkın, yazınını geliştirmek için kendi şiirinin kaynağına, kendi geleneklerine yönelmesi gerekir ve bu yeterlidir."

Apollinaire: "Sanatın herşeye karşın mutlaka kendi anayurdu vardır. Şairler her zaman bir çevrenin, bir ulusun anlatım aracıdır. Kuşkusuz tüm insanlığa ait bir malvarlığı oluştururlar ama bu malvarlığına bir soyun, belli bir çevrenin anlatım aracı olarak katkıda bulunurlar. Eğer bir gün, aynı iklim altında, aynı modele göre yapılmış evlerde yaşayan bütün bir evren aynı dili aynı lehçeyle konuşursa sanat ancak o zaman ulusal olmaktan çıkar. Böyle bir şey de asla mümkün değildir. Yazınsal anlatımlardaki çeşni etnik ve ulusal farklılıklardan doğar, korunması gereken de işte bu çeşnidir. Kozmopolit lirik bir anlatımdan ortaya ancak uluslararası parlamentoların diline benzer soluksuz, temelsiz ve çatısız lirik bir sanat çıkar"

T. S. Eliot: "Hangi sanat dalı olursa olsun, hiçbir sanatçı, hiçbir şair tek başına ele alındığında tam bir anlam taşımaz. Onu anlamak ve beğenmek ülkesindeki geçmiş şairler ve sanatçılarla olan bağlarıyla beğenmektir. Tek başına değerlendirilemezler. Şairi ölmüş şairlerin ortasına koymak gerekir. Şairi yalnızca tarih ve estetik açıdan değerlendirirken değil, eleştirirken de bu yapılmalıdır(...) Yeni çıkan bir yapıtın ülkedeki yapıtlar bütünüyle bağdaşması, uyuşması değerinin bir ölçütüdür"

Şunu söylemek istiyor T.S. Eliot: Eğer bir şairin yapıtı ülkesindeki geleneksel şiir zincirinin bir halkasını oluşturmuyorsa bir anlam taşımaz. Şair yapıtını ülkesinin geleneksel şiir mirasını kullanarak oluşturmalı, ama öte yandan kendisi de yeni katkılarıyla bu mirası zenginleştirmeli.

Yahya Kemal: "Acaba bizim yurdumuz gibi geniş bir ülkesi olup da onu hâlâ görmeyen, yazında gözleri yabancı bir evrene dalmış ve yalnız o evrenden söz eden başka bir ulus var mıdır(...) 1870'den sonra yazında Doğu'dan çıkmak zorunluluğu vardı, çıktık, bu çıkış çok iyi oldu. Avrupa kültürünün okuluna girdik, orada okumaya koyulduk, yetmiş yıldan

beri de okuyoruz; yazık ki okuldan henüz çıkmadık, hâlâ bocalıyoruz. Ulusal gereksinimi hiç duymayan ve duyar yaradılışta olmayan alafranga Türklerle konuşmak bile faydasızdır; çünkü onlar *okul'u amaç* edinmişler, oysa okul bir araçtır, *amaç* ise bizim ulusallığımızdır. Onun Avrupa uygarlığı içinde, tıpkı diğer ulusallıklar gibi *kimlik* oluşudur; işte bu gereksinimi duyan ve duyacak yaradılışta olan Türklerin *okuldan ülkeye* gelmeleri ve ülkeyi Türk yazınının çerçevesi haline getirmeleri gerekir(...) Avrupa bilim ve görgüsünden bir yerli yazına gelmek, okuldan ülkeye dönmek ille de ulusçu bir görüş değildir. Bu sağcının da, solcunun da ortak görüşü olmalıdır. Nitekim yazının ancak belli bir toplum ve iklimin anlatımı olacağını en aşırı solcular bile kabul ederler"

Yahya Kemal yukardaki sözleri 1956'da söylemişti. 1994 yılındayız, aradan bir otuz sekiz yıl daha geçti, ama türk şiiri 1870'de girdiği Avrupa kültür okulundan hâlâ çıkmış değil. Yahya Kemal, Nazım Hikmet, Fazıl Hüsnü, Ahmed Arif, Ahmet Muhip, Faruk Nafiz'ler ve halk ozanlarının dışında, şairlerimizin çoğu adeta fransız, alman, amerikan ve yunan şiirini yazıyorlar. Ulusal ve geleneksel türk şirii henüz doğmadı.

Niçin?

Başta gelen nedenlerden biri şu: bazı şairlerimiz ve düşün adamlarımız kültürle uygarlığı birbirine karıştırmış. Tanzimatla birlikte Batı uygarlığına giren Türkiye'de düşünürler ve sanatçıların çoğu bu uygarlığın kültürünü de olduğu gibi aktarmaya kalktılar. Oysa, Ziya Gökalp'in de belirttiği gibi, "Uygarlık uluslararası olduğu halde kültür ulusaldır. Uygarlık bir ulustan başka bir ulusa geçebilir ama kültür geçemez. Bir ulus uygarlığını değiştirebilir ama kültürünü değiştiremez". Güzellik duygularının bütünü olan sanat ve şiir kültürün alanına girer, başka bir ülkeden alınamaz. "Bir ulus şiirini son hedefe asla bir başka ülkeye öykünerek yöneltemez. Yabancı bir yazına yönelerek, yabancı bir yazına öykünerek amaca erişilemez. Yazınını geliştirmek için her halkın kendi

şiirinin kaynağına, kendi geleneklerine yönelmesi gerekir ve bu yeterlidir" (Shlegel). "Sanatın mutlaka kendi anayurdu vardır. Şairler her zaman bir çevrenin, bir ulusun anlatım aracıdır. Kozmopolit lirik bir anlatımdan ortaya ancak uluslararası parlamentoların diline benzer soluksuz, temelsiz ve çatısız silik bir sanat çıkar" (Apollinaire).

Tanzimatla birlikte Batı uygarlığına, Avrupa uygarlığına girince, uygarlıkla kültürün farklı şeyler olduğunu kavrayamayıp, başta Fransa olmak üzere Batının şiirini de aktardık. Şiirimizdeki ulusal, etnik, geleneksel çeşni kayboldu ve uluslararası parlamentoların diline benzer soluksuz, temelsiz, silik bir kozmopolit anlatım ortaya çıktı.

Şiirimizin geleneksel şiirle bağlarının kopmasına neden olan başka etkenler de var, ve bu etkenler de yine kültür ve eğitim kargaşasından kaynaklanıyor. Harf devrimiyle arap yazısını terkedip latin yazısını seçtik, cumhuriyet dönemi kuşağı haliyle eski kitapları okuyamaz hale geldi. Zamanın milli eğitim bakanlığı bu kitaplar yerine Batı klasiklerinin basımına ağırlık verdi. Dil devrimiyle dilimizden arapça, farsça sözcükleri attık, türkçeyi arıttık ve çok da iyi oldu. Ama öte yandan liselerde osmanlıca da öğretilmedi. Edebiyat kitapları ve edebiyat öğretmenlerinin çoğu yetersizdi, divan edebiyatını öğrenemedik. İngilizceden, fransızcadan şiir çevirir gibi divan şiirleri de osmanlıcadan türkçeye şiir olarak çevrilmeliydi, bu yapılmadı. Liselerde ve edebiyat fakültelerinde halk şiirine hakkı olan yer verilmedi. Halk öyküleri, halk masalları, sözlü yazın derlenmedi Apollinaire'in de belirttiği gibi "yazınsal anlatımlardaki çeşni etkin ve ulusal farklılıklardan doğar, korunması gereken de işte bu çeşnidir". Çeşitli etnik gruplardan oluşan Anadolu zegin bir kültür mozayiğine sahip olduğu halde bu çeşni derlenip değerlendirilemedi. Onüçüncü yüzyıl öncesinin bir türk yazını vardı, bu yazın yeteriyle tanıtılmadı. Ülkenin aydınları batılı olmakla övünüp öz kaynaklarını küçümsedi. Böylece, başta Fransa olmak üzere şiir ve kültür alanında da Avrupa kültürüne teslim

olduk. Oysa "bir başka ülkenin kültürüne teslim olmak, silah zoruyla teslim olmaktan daha tehlikelidir" (Apollinaire).

Fransız şiirinin ülkemize 1870'lerden sonra, Tanzimat Dönemiyle girdiğine, ve bu etkinin zamanla, Cumhuriyet Döneminde daha da arttığına değindik. Fransız şiirinin türk şiiri üstünde etkilerini araştırırken Tanzimata dek uzanmayıp Yahya Kemal ile başlayacağız.

YAHYA KEMAL BEYATLI

Yahya Kemal'in gerek yazılarında, gerek onunla yapılan söyleşilerde Nerval adıyla sık sık karşılaşıyoruz. Bazı örnekler verelim:

"Fransızların, şairlerin şiirlerine verdiği ehemmiyet çok mühimdir. Gérard de Nerval'in Fransız şiirinde çok mümtaz addedilen ve Fransız sembolizminin başlangıcı sayılan El Desdichado sonesinde, birinci kıtada şair, her nedense üç kelimeyi, ikinci kıtada da bir kelimeyi italik harflerle yazmıştır. Böyle yazış şairin kendi mantıkına müstenittir. Başka izahı yoktur. Hal böyle iken, bir asırdan beri Fransa'da intişar eden yüzden fazla antolojiye şairin bu sonesini daima almışlar ve işaret ettiğimiz kelimeleri gene onun yazdığı gibi italik harflerle ifade etmekte itina göstermişlerdir."(1)

Yahya Kemal söyleşileri sırasında Nerval ve onun El Desdichado şiirinden söz etmeyi sever. Sermet Sami'den dinleyelim: "Odasına girip karşısındaki yerimi alınca Yahya Kemal önce hal hatır sordu, sonra elindeki kitabı bana uzatarak *"Gide'in şu antolojisinden Gérard de Nerval'in şiirlerini okuyordum"* dedi. El Desdichado'yu yeniden tekrarladık. Bitince *Yahya Kemal* gülerek 'şu şiiri otuz sene evvel okumuştum, fakat hayranlığım gittikçe artıyor' deyip Nerval hakkında izahat vermeye başladı."(2)

Aynı söyleşide Nerval'le ilgili şunu da söyler: *Makale eskir*

(1) Yahya Kemal, Sermet Sami Uysal, s.: 124.
(2) Yahya Kemal, s.s. 4, s.: 160.

ama hakiki şiir her zaman yeni olarak kalır... Bu sebepten dolayı Homeros yenidir, Virgile yenidir, Gérard de Nerval yenidir". (3)

Düş ve Yaşam (Le Rêve et la Vie) Nerval'in en önemli öykülerinden. Değerini gerçeküstücülerin gün ışığına çıkardığı bu yapıt uzun süre karanlıkta kaldı. Günümüz fransız yazınında ise üstünde çok durulan bir öykü. Öyküden de öte, Freud'un dünyamıza henüz gelmediği o yıllarda Nerval kendini labratuvar yaparak rüyaları ve uyanık düşleri, yani hayalleri, *vision*'ları inceliyor. Sermet Sami Uysal'ın söyleşilerinden izleyelim: *"Odasına girdiğimde şairi, her zamanki gibi arkası kapıya dönük, yüzü denize karşı, karyolasının önünde oturur buldum... Sırtında pijaması vardı. Dirseklerini önündeki küçük masaya dayamış bir kitap okuyordu. Yaklaşınca hemen tanıdım: André Gide'in Antologie de la Poésie Française'i... Sofu bir insan mukaddes kitabını nasıl elinden düşürmezse, Yahya Kemal de bu kitabı her fırsatta okurdu... Masanın üzerinde ayrıca Nerval'in Le Réve et la Vie (Düş ve Yaşam) isimli eseri vardı"*(4)

Yahya Kemal, yazılarında ve söyleşilerinde, etkilendiği fransız şairlerini açıklamaktan çekinmez: *"Heredia'nın derli toplu eserine bağlanmak hayatımın en esaslı bir talihi olduğunu itiraf ederim. Avrupa'nın klasikleri ve romantikleri ne vücuda getirmişse onda sıkı bir imbikten geçirilmiş haldeydi. Latin ve Yunan şairlerinin değerlerini ondan öğrendim. Heredia'nın her sonesi üzerinde bir iki ay kalıyordum. Bir soneden diğer bir soneye geçiş benim için yeni bir heyecan oluyordu. Şiirin asıl madenine elimle dokunduğumu hissediyordum(...) Heredia'yı severken eski Yunan ve Latin şiirinin zevkini almıştım. Öteden beri aradığım yeni Türkçenin yanına yaklaştığımın bu münasebetle farkına vardım"*(5) Yahya Kemal'i etkileyen bir diğer fransız şairi de *Hugo*'dur: *"1910'da Brötanyanın Roskof şehrinde iken* Açık Deniz *şiirine başladım. 1925'de yazılışı bitince neşrettim. O zamana kadar*

---

(3) Aynı betik, s.: 96.
(4) Aynı kitap.
(5) Hatıralarım, Yahya Kemal, s.: 108.

bizim şiirimizde sonsuzluk mevzuu işlenmemişti. Hugo ve Vigny sonsuzluğu en iyi terennüm ediyorlar. Bu Byron'da da var. Aynı şeyi Türkçede yapayım dedim. Fakat ortada ne dil var, ne nûmune. Bu ufku Byron açmış. O da eski Alman şairlerinden almış. Ama bu mevzuu en çok Hugo işlemiş. Onun 200'den fazla deniz ve sonsuzluğa ait şiiri var. İçlerinde en güzeli de 'La Nuit sur L'Océan' Oceano Nox'dur."[6] Yahya Kemal Paris'teyken sembolist şair Moreas'ın söylev ve söyleşilerini dinlemiş, yapıtlarını okumuştu. Oran'ı ondan öğrendiğini söyler: *"Ben Moreas'tan proporsiyonu (nisbet) öğrendim. O Shakespeare'deki mübalağaları sevmez"*

Diğer fransız şairleriyle ilgili bazı düşüncelerini de aktaralım: *"Victor Hugo'nun kaba saba taraflarını aşmıştım. Asıl şiiri olan* Asırların Masalı*'nda epey müddet kaldım. Hugo'dan sonra Théophile Gautier'yi ve De Banville'i sevdim. Az çok bulamaç olan romantizm şiirinin daha inbikten geçmiş taraflarına geldim. Onlara henüz kanıksamamışken Charles Baudelaire'in şiirini tattım(...) Charles Baudelaire'den sonra Paul Verlaine'i başka bir zevkle sevmeye başladım(...) Gerçi Hugo'yu iyi anlıyordum, gerçi Gautier'yi ve De Banville'i iyi anlıyordum, gerçi Baudelaire ve Verlaine'i sırmalı bir ibtilâ ile seviyordum, gerçi şahsi şairliğin en son nümuneleri olan Maeterlinck, Verhaeren gibi şairleri yakından biliyordum, lâkin zevkim, bütün bu şairlere nisbetle çok geri sayılan Jose Maria de Heredia'nın şiiri üstünde durmuştu"*[7]

Belçikalı şair *Maurice Maeterlinck* şiirlerinde masallara sık yer verir. Yahya Kemal *"Mehlika Sultan"* şiirini *Maeterlinck*'ten esinlenerek yazdığını saklamaz: *"Belçika şairlerini çok severdim. Zaten Mehlika Sultan'ı Maurice Maeterlinck'in "Serres Chaudes"unun tesiri altında yazdım. Belçika eski uygarlıkla yeni uygarlığı iyi kaynaştırmış"*[8]

Yahya Kemal etkilenme ve esinlenme konusunda korku-

(6) Yahya Kemal, S.S.U, s.: 115.
(7) Hatıralarım, Y. Kemal, s.: 106-107.
(8) Yahya Kemal, Sermet Sami Uysal, s.: 113.

suzca, açıkça konuşabiliyor. Çünkü o esinlenir ya da etkilenirken yöntemden yararlanır, fransızca dizeyi aktarmaz, kopya etmez. Nasıl şiir yazdığını kendisinden öğrenelim: *"Mevzu kalbime doğunca ona ifade ararım. Duyduğum mevzua sadık kalırım. Ona başka şeyler katmam. Ben türkçede poésie pure'ü (saf şiir) aradım. Bunu ararken de şunlara dikkat ettim: Türk milletinin kalbine sinmiş kelimelere baktım. Ritimde Türk milletinin sokakta, evde söylediği edayı aradım. Bu ne Acem, ne de tatlı su frengi edasıdır".*(9). Yahya Kemal Batı kültürüne, Batı şiirine değil, bu şiirin "eda"sıyla aktarılmasına karşı. Fransız şiirine bakış açısını *"Memleketten Bahseden Edebiyat"* başlıklı makalesinde şöyle vurgular: *"Acaba bizim vatanımız gibi geniş bir memleketi olup da, onu hâlâ görmeyen, edebiyatta gözleri ecnebi bir aleme dalmış ve yalnız o alemden bahseden başka bir millet var mıdır?(...) 1870'den sonra edebiyatta şarktan çıkmak zarureti vardı, çıktık, bu çıkış çok iyi oldu. Avrupa kültürünün mektebine girdik, orada okumaya koyulduk, yetmiş seneden beri de okuyoruz; yazık ki mektepten henüz çıkmadık, hâlâ bocalıyoruz. Milli ihtiyacı hiç duymayan ve duyar yaradılışta olmayan alafranga Türklerle konuşmak bile faydasızdır; çünkü onlar mektep'i gaye telakki ediyorlar; lakin mektep vasıtadır, gaye bizim milliyetimizdir. Onun, Avrupa medeniyeti içinde, tıpkı diğer milliyetler gibi bir hüviyet oluşudur; işte ihtiyacı duyan ve duyacak yaratılışta olan Türklerin mektepten memlekete gelmeleri ve memleketi Türk edebiyatının çerçevesi haline getirmeleri lazım gelir(...) Avrupa irfanından bir yerli edebiyata gelmek, mektepten memlekete dönmek mutlaka bir milliyetçi müddeası değildir. Bu müddea, fikirlerde, sağdan sola kadar herkesin müddeası sayılır. En ziyade sol olanlar bile, bir edebiyatın ancak bir cemiyetin ve bir iklimin ifadesi olacağını teslim ederler"*(10)

Fransızca bilen bazı şairlerimiz *Nerval, Baudelaire, Verlaine,*

---

(9) Aynı kitap, s.: 116-117.
(10) Edebiyata Dair, Yahya Kemal, s.142-143.

Apollinaire, Eluard, Rimbaud, Mallarmé ve Aragon gibi fransız şairlerinden etkilenmişler ama yaptıkları şey öykünmeden, dize aktarmadan öteye gidememiş. Sonunda, yazdıkları şiir de türk toplumunun ve türk ikliminin şiiri olmamış. Yahya Kemal'e gelince, birçok fransız şairinden o da etkilenmiş, bunu açıkça söylüyor. Ama *"Avrupa irfanından bir yerli edebiyata gelmiş, mektepten memlekete dönmüş"*. Dize ya da imge aktarmamış, yöntem araştırmış. O halde Yahya Kemal şiiriyle Nerval şiirinin ilişkilerini incelerken bizim de, yalnızca dize ya da imge üstünde durmayıp, yöntem araştırması da yapmamız gerekecek.

Nerval ve Yahya Kemal Şiirinde Transposition

Yazınsal ya da estetik bir temanın bir zaman ve yer'den (mekandan) başka bir zaman, dönem ve yer'e (mekana) taşınmasına, yani zaman ve mekân kaydırmasına *transposition* deniyor. *Byron* ve Thomas Moore'un sık başvurduğu bu yazı yöntemini Nerval'in de benimsediğini görüyoruz. *Fantaisie* şiiri bunun en güzel örneklerinden biri:

Bir hava var, uğruna ben, bütün Rossini'yi
Bütün Weber'i, ve bütün Mozart'ı veririm
Çok eski bir hava bu, öyle mahzun.. ve içli
Öndaki büyülü gizi ancak ben bilirim.

O havayı işittiğim, dinlediğim her an
İki yüz yıl birden gençleşip tazelenir ruhum,
Onüçüncü Louis devri, şafakla sararan
Yeşil, boz bir tepe var karşımda, görüyorum.

Ve büyük bahçeler içinde, köşeleri taş,
Tuğla bir şato, camları kızıla çalıyor,
Bir ırmak, çiçekler arasından yavaş yavaş
Akıp eteklerini yıkayarak suluyor...

Bir kadın var şatonun geniş penceresinde
Kara gözlü ve kumral, belki de tanıdığım
Bir kadın, geçmiş zaman esvapları içinde
Belki başka yaşamda görüp anımsadığım!

Görülüyor ki duyduğu bir halk şarkısı (*Sylvie* öyküsünde geçen, *Adrienne*'in söylediği şarkı) Nerval'i iki yüz yıl önceki bir geçmişe, onüçüncü Louis devrine, ondokuzuncu yüzyıldan onyedinci yüzyıla taşıyor. Halk şarkısının, ballade'ın sözleriyle birlikte kendini bir şatonun önünde buluyor, ve şatonun geniş penceresinde kara gözlü ve kumral bir kadın var. Nerval'in sözünü ettiği kara gözlü, kumral kadın, ülküsel bir aşkla sevdiği tiyatro oyuncusu Jenny Colon. Halk şarkısıyla birlikte sevgili ve Nerval zaman ve mekan değiştiriyor, anı ve düş kaynaşıyor.

Transposition'lara Nerval'in diğer şiirlerinde de rastlıyoruz. Şair *El Desdichado* şiirinde bazen *Aquitaine Prensi*, bazen Tanrıça Venüs'ün oğlu *Amour*, tanrı *Apollon (Phoebus)*, Melusine'in kocası *Lusignon*, bazen Dördüncü Henri'nin arkadaşı ve kraliçeye aşık olan *Biron*, bazan da ölüler ırmağı Acheron'u geçen *Orphée*'dir. *Delfica* şiirinde sevgilisi Jenny Colon'la birlikte ilk çağa ve yunan mitolojisinde geçen *Delphes Tapınağına* göç eder. *Les Chimères*'deki (Ejdarha Kızlar) *sonnet*'lerin altısında da zaman ve mekan kaydırması (transposition) ve anıyla düşün kaynaşması vardır.

Nerval öykülerinde, örneğin, *Sylvie* ve *Aurelia*'da da hal'den geçmiş zamanlara, geçmiş mekanlara döner. *Sylvie*'deki zaman sıçramaları pek uzun sayılmayacak bir çerçeve içindedir. *Aurelia*'da (Düş ve Yaşam) ise Nerval bazan yüz yıl, bazan iki bin yıl, bazan da milyonlarca yıl öncelerine, evrendeki ilk canlıların yaratılış sürecine dek sıçrar.

Zaman ve yer (mekan) kaydırmalarına Yahya Kemal'de de rastlıyoruz. Önce *Eski Şiirin Rüzgarıyla* kitabında bulunan gazellere göz atalım. Yahya Kemal bu gazelleri Paul Verlaine'in *Fêtes Galantes* (Çapkın Şölenler) kitabının etkisiyle yaz-

dığını söylüyor: *"Eski tarzda gazel yazarken, yeniye gitmiş son elli sene içindeki şairlerimizin zıddına olarak ben, yeni tarzdan eskiye geçmiş gibi göründüm. Paris'te Paul Verlaine'in Fêtes Galantes mecmuasını hararetle okudum. Bu mecmua Fransızlığın çok ince ve hoş olan 18. asrını kapalı bir park içine almış, yine o asrın lehçesiyle ifade der"*[11] *"Bilhassa, Verlaine'in Fetês Galante'ını çok beğenmiştim. Şair orada eskiyi dile getirir. İşte bunun üzerine, ben de bunu kendi edebiyatımızda dememek istedim. Ve yüz kadar gazel ve rübai yazdım"* (Y.K. s: 92). Bir başka yazısında da Yahya Kemal, Mallarmé'den söz eder, *Fêtes Galantes*'da Verlaine'in eski sözcükler kullandılğını, bunun üzerine kendisinin de farsçasını, arapçasını ilerlettiğini vurgular. Önce bir saplama yapalım; fransızca hiçbir zaman türkçenin karşılaştığı dil karmaşasını yaşamadı. Eski fransızcayla yeni fransızca arasındaki ayrım sözcüklerin farklı olmasından değil, aynı sözcüğün farklı yazılmasından doğar. Yani ayrım imla-yazım kurallarına değgin. Demek ki Yahya Kemal'in eski dille gazel yazma arzusu daha çok, onun divan edebiyatına, Nedim ve Fuzuli'ye hayranlığından kaynaklanıyor. Bu arada Nerval'in transposition yönteminden de yararlanıyor. Gerek eski tarz gazellerinde, gerekse *Kendi Gök Kubbemiz*'deki *beyaz dil*'li şiirlerinde zaman ve mekan kaydırmasına oldukça geniş yer veriyor. Nerval, *"Fantaisie"* adlı şiirinde *"O havayı işittiğim, dinlediğim her an/İki yüz yıl birden gençleşip tazelenir ruhum / Onüçüncü Louis devri, şafakla sararan / Yeşil, boz bir tepe var, karşımda görüyorum(...) Bir kadın geçmiş zaman esvapları içinde"* diyor. Bir türkü onu iki yüz yıl öncesine taşıyor. Şimdi Yahya Kemal'in birbirinin devamı sayılan iki gazeline bakalım:

"O muğbeçeyle (saki) tanıştımdı Lale Devrinde / Fûtadegânına (tutkununa) soń bir piyale (kadeh) devrinde / On altı yaşına dahil o şûh-ı Sa'dâbâd / Cihanı verdi idi ihtilale devrinde"[12]" Bu gaze-

(11) Edebiyata Dair, Yahya Kemal, s.275.
(12) Eski Şiirin Rüzgariyle, Yahya Kemal, s.: 31.

lin bir devamı olan *Mükerrer Gazel* de yine eski çağların bir aşkını dile getiriyor:

"Gönül o âfete meftundu Lâle Devrinde
Ki verdi şan-ü şeref yâl ü bâle devrinde." (13)

Lale Devri 1718-1730 yılları arasındaki dönem. Görülüyor ki tıpkı Nerval gibi Yahya Kemal de transposition yöntemini kullanıyor ve tıpkı Nerval gibi Yahya Kemal de hal'den (présent) iki yüz yıl öncesine (passé) taşınıyor.

Nerval'in halden geçmişe taşınma ve rüyayla, düşle anıyı kaynaştırma yöntemini, Yahya Kemal'in "beyaz dil"le yazdığı, *Kendi Gök Kubbemiz*'deki şiirlerde de buluyoruz. Şair Süleymaniyedeki bir bayram sabahını anlatıyor:

"Artarak gönlümün aydınlığı her saniyede
Bir mehâbetli sabah oldu Süleymaniyede"

deyip bir dizeyle okuru geçmiş zamana hazırlıyor:
"Kalkıyor tozlu zaman perdesi her an aradan"

Sonra geçmiş zamana taşınıyoruz:

"Bir geliş var!... Ne mübarek, ne garib alem bu!..
Hava boydan boya binlerce hayaletle dolu
Her ufuktan bu geliş eski seferlerdendir."

Yahya Kemal'in, Nerval gibi, halden (le présent) çıkıp geçmişe (le passé) dönüşüne başka örnekler de verelim. Şair İstinye Körfezinde üzgün oturuyor. Yaş basmış ve artık o, mihnetten usanmış:

"İstinye körfezinde bir akşam garipliği
Bir mihnetin sonunda teselli kadar iyi."

(13) Aynı betik, s.32.

Suları seyre dalarak avunuyor, derken, yine hal'den, içinde bulunduğu andan, geçmiş zamana dönüyor, Nerval gibi *"Zaman Tüneli"*nde yolculuk yapıyor. Önce *Lale Devri*'nde:

Binlerce lale serpili yüzlerce bahçelerden

Sonra daha uzak bir geçmişte:

Beş yüz yılın kadehleridir şimdi yükselen

"Şevk akşamında Endülüs
Üç Defa Kırmızı"

Endülüste Raks şiirinde Yahya Kemal

Zil, şal ve gül. Bu bahçede raksın bütün hızı...
Şevk akşamında Endülüs üç defa kırmızı

diyor. *Üç defa*'nın altını çiziyorum. Şiirde bazı kalıplar vardır, imge değildir, sıradan bir deyiş gibi görünür. Ama kökeni araştırıldığında karşımıza bir başka şair çıkabilir. Bir şair, sevdiği bir başka şair yineliyor diye bu kalıbı kendi şiirine sokar. Nerval'in dizelerine bir göz atalım:

Yahya Kemal'in çok sevdiği *El Desdichado*'dan:

"Utkuyla gelip geçtim iki kez Acheron'u"

*Antheros şiirin*den:

"Cocyte'in sularına soktular beni üç kez"

Juvenilla II'den:

"Yorulmuş ve yenilmiş eliyle o iki kez
Tutamayıp kırmıştı krallık asasını."

Anılarını okurken öğreniyoruz. İspanyadaki elçilik görevinin son yıllarına doğru Yahya Kemal iyi bir ispanyol dansı görmek ister ve bir ispanyol dostu Endülüste gösteri hazırlar. Şair Yahya Kemal'e geceden yalnızca üç sözcük kalır: *"Zil, şal ve gül"*. Bu üç sözcükten kalkarak şair şiirini yıllarca sonra tamamlar, düşünerek, duyarak, araştırarak. Belki bilinçaltından, sevdiği Nerval'in ünlü kalıbı bilinçsütüne çıktı. Belki Nerval'i okurken zihni aydınlandı. Belki de bir benzerlik, yalnızca bir rastlantı.

"O kuş ancak Bahar Olunca Gelir"

Yahya Kemal'in *Gece Bestesi* şiirinin bazı dizelerini okuyalım:

"O Kuş en kuytu bahçelerde öter(...)
Hiçbir el değmemiş ağaçlarda (...)
Yükselir perde perde içli sesi (...)
O kuş ancak bahar olunca gelir (...)
Bahar erince sona
Kaybolur, başka bir bahara kadar
O kuşun ömrü, bir güzel gecede
Bir güzel beste söylemekle geçer.
O kuş en kuytu bahçelerde öter;
Hayal içinde yaşar,
Hayal içinde ölür.

Şiirde bir kuşun ölümü anlatılıyor: *O kuş ancak bahar olunca gelir, bahar erince sona kaybolur, hayal içinde yaşar, hayal içinde ölür"*.

Şimdi Nerval'in *Ormanda* şiirini okuyalım:

ORMANDA
Baharda Kuş doğar ve şakır:
Duymadınız mı sesini dalda?
Yalın ve sade, dokunaklıdır
Kuşun sesi - ormanda!

Yaz gelir arar Dişisini Kuş
Sever-ve yalnız, yalnız bir defa!
Ne kadar yumuşak, sadık, ne hoş
Kuşun yuvası - ormanda!

Derken sisli güz çalar kapıyı
Susar.. soğuklar düşmeden daha.
Yazık! Hiç değil mutlu olmalı
Kuşun ölümü - ormanda!

Görülüyor ki Yahya Kemal, Nerval'in işlediği bir temayı ele alıyor ve yine Nerval gibi işliyor. Her iki şiirde de "Kuş" sözcüğünün büyük harfle yazılması bile benzerliğin ipucudur. Aynı şeyi daha sonraki yıllarda, Nerval'i seven bir başka şairimiz, Ahmet Hamdi Tanpınar da yapacak.

Başka Yıldızda Bir Başka Hayat

Schiller bir şiirinde: *"Yıldızlarda sırrına erişilmez varlık var"* diyor. Alman yazınından hayli etkilenen Nerval gerek şiirlerinde, gerek düzyazılarında, yani öykülerinde yıldızlara gizemli bir ilgi duyar. Bu ilgi en çok, bir diğer adı *"Düş ve Yaşam"* olan *"Aurélia"*da belirgindir:

"Hayır! senin göğüne ait değilim ben. Beni bekleyenler bu yıldızdalar (...) sevdiğim kadın da onlardan, o yıldızda buluşacağız".

Örnekleri çoğaltmıyorum. *"Aurelia"*yı okursanız yıldızlardaki yaşam'a değgin hayli yaklaşım bulursunuz.(1)

Aynı temayı Yahya Kemal *Eski Paris* şiirinde de işliyor. *"Eski Paris'te bir ömür geçti / İdeal rüzgarıyla hür geçti. / Başka yıldızda bir hayat imiş o". İdeal rüzgarıyla* sözcükleri üstünde de durursak Nerval'le birlikte Mallarmé'yi anımsarız. *"Ülkü"* ve *"Utku"* Mallarmé'nin simgeleridir.

---

(1) Düş Gezgini Gérard de Nerval, Erdoğan Alkan, Broy Yayınları.

"O Taraf"

Yahya Kemal'in *"O Taraf"* şiirini okuduğumuzda Nerval esintilerine rastlıyabiliyoruz. Nerval rüyasında ve düşlerinde ölüler ülkesine yolculuk yapar. *Aurélia*'yı sevgilisi *Jenny Colon*'un ölümünden sonra yazdı ve tıpkı *Dante* gibi Ölüler ülkesinde dolaştı. Ülküsel bir aşkla "Ölü"yü sevdi.

Şimdi Yahya Kemal'in şiirini okuyalım.

O TARAF

Gördüm ölüm diyarını rü'yâda bir gece
Sessizlik ortasında gezindim kederlice.

Durmuş saat gibiydi durup geçmeyen zaman.
Donmuş sükût içinde güneş görmeyen cihan.

Hâkimdi yerde ufka kadar uhrevî vakar;
Bir çeşme vardı her tarafından ziyâ akar;

Geçtikçe bembeyaz gezinenler üçer beşer;
Bildim ki âhiret denilen yerdedir beşer.

Baktım hüzünle her birinin benzi sapsarı.
Sezdim ki gövdesizdi, hayâliydi boyları.

Bir başka semte doğru dönerken bu gezmeden
Bir tas ziyâ alıp içiyorlar o çeşmeden;

Allaha şükredip duruyorlar ve kol kola,
Sessiz, yavaş dalıyorlardı bir yola.

Naklettiğim gibiydi bu rü'yâda gördüğüm.
Rü'yâ bu. Yoksa başka bir âlem midir ölüm?

Dizeleri ele alalım: *"Gördüm ölüm diyarını rüya'da bir gece"* diyor Yahya Kemal. *"Aurelia"*nın, diğer adıyla, *"Düş ve Yaşam"*ın teması da zaten bu. Diğer dizelere bakalım: *"Donmuş sükût içinde güneş görmeyen Cihan"* diyor şair. Bu güneşsiz cihan rüya'nın dünyasıdır, rüyaların dünyası güneşsizdir. Bu ilginç geçreği, Freud'un var olmadığı dönemlerde yazılmış, Nerval'in *Aurélia*'sından öğreniyoruz: *"Herkes bilir ki, sık sık çok canlı bir parlaklık sızsa da rüyada asla güneş görmeyiz"*. Yahya Kemal'in dizesini bir kez daha yineliyelim: *"Donmuş sükut içinde güneş görmeyen cihan."*

Şimdi Yahya Kemal'in şu dört dizesine geçelim:

Hakimdi yerde ufka kadar uhrevi vakar
Bir çeşme vardı her tarafından ziya akar
Geçtikçe bembeyaz gezinenler üçer, beşer
Bildim ki ahiret denen yerdedir beşer.

Açıklayalım. Ölüler beyaz giysilerle dolaşıyorlar ve onlar her yanından ışık akan bir çeşme gibiler.

Aurélia'yı okuyalım. Nerval rüyasındaki ölüler dünyasını anlatıyor:

"Görünce şaşırdım, hepsinin de giysileri beyazdı (...) Ardından gittiğim kadın gür bir ışık hüzmesi altında büyümeye başladı."

Aynı şiirden Yahya Kemal'in başka iki dizesi:

"Baktım ki hüzünle her birinin benzi sapsarı
Sezdim ki gövdesizdi, hayaldi boyları."

Ve *Nerval*'in, *Aurélia*'daki ölüler dünyasından: *"İşte daha şimdiden eriyordu güzelim biçimleri karışık buğularda, soluyordu o güzelim yüzleri"* Ne diyor Yahya Kemal? Ölüler dünyasındakilerin, rüyasında gövdesiz olduklarını ve benizlerinin sapsarı olduğunu söylüyor. Nerval'deki de aynı imge değil mi? Biçimler eriyor ve yok oluyor, yüzler soluyor.

Nerval'in *Le Rêve et la Vie* (Aurelia) adlı öyküsü Yahya Kemal'in elinden düşürmediği bir yapıttı. Bu öyküyü okuyanlar, Yahya Kemal'deki *"Hava boydan boya binlerce hayaletlerle dolu"*; *"Yürüyor, durmadan , insan ve hayalet karışık"*, *"Bir zaman kendini karşımdaki rüyaya bırak"*, *"Başka bir alemi görmekle geçer kendinden"*, *"Gelmek'çün ikinci bir hayata / Bir gün dönüş olsa alıretten / Her ruh açılıp da kainata / Keyfince semada bulsa mesken / Talih bana dönse nazikane / Bir yıldızı verse malikane"* gibi dizelerin de Nerval kökenli olduğunu anlamakta güçlük çekmezler.

Diğer Fransız Şairleri

Yahya Kemal'in *"Belki hâlâ o besteler çalınır / Gemiler geçmeyen bir ummanda"* dizelerinde ve *"Sessiz Gemi"*de *Mallarmé*'nin, *"Gördüm deniz dedikleri bin başlı ejderi"* dizesinde Rimbaud'nun, *"Hayatı rayiha sihriyle sindiren toprak"* ve *"Gönlümle oturdum da hüzünlendim o yerde"* dizelerinde *Baudelaire*'in etkisi sezilir, ancak bu etkiler uzak esintiler şeklinde. Yahya Kemal *"Açık Deniz"* şiirini Hugo'nun *La Nuit sur l'Océan* (Oceano Nox) şiirinden, *Mehlika Sultan*'ı Belçikalı şair *Maurice Maeterlinck*'in *Serres Chaudes*'undan etkilenerek yazdığını söyleşilerinde açıklar.

Bir hususu yeniden vurgulayalım. Yahya Kemal fransız şiirinden yararlanırken dize aktarmaz, yalnızca yöntem alır ve usta bir uyarlamayla yararlandığı kaynağı "mektepten memlekete", yabancı kültürden ulusal kültüre yöneltir.

Bu arada, *"Rübailer"* kitabındaki çok önemli bir yanlışlığı düzeltelim. *"Ses"* rübaisi Yahya Kemal'in rübaileri arasına konulmuş. Oysa bu rübai Yahya Kemal'in şiiri değil, fransızcadan yaptığı bir çeviri:

Yârab ne müsâvâtı ne hürriyeti ver
Hatta ne o yoldan gelecek şöhreti ver
Hep neşve veren aşkı terennüm dilerim
Yârab bana bir ses yaratan kudreti ver.

Bu şiirle ilgili, Yahya Kemal'le Sermet Sami arasında şöyle bir konuşma geçer:

Yahya Kemal: "Hani geçenlerde çok beğendiğini söylediğin, fransızcadan, Nurallah Ataç'ın da biraz yardımı ile çevirdiğim rübai vardı ya, onu sana ithaf etmeye karar verdim. Bu şiiri pek çok sevmiştin değil mi?

Sermet Sami: "Fakat tercüme olduğu için böyle bir şey düşünmemiştim."

Söz konusu şiir yukardaki dörtlük. Yahya Kemal şiirinden, Batı kültüründen yöntem olarak yararlanan, ama dize aktarmayan bir şair. Kitabını sağlığında kendi hazırlasaydı asla bu dörtlüğü rübailerin arasına sokmazdı. *Fetih Enstitüsü*'nün azizliği yüzünden bu dörtlüğü tümüyle yürütmüş görünüyor. Şirii yayınlayanlar en azından "fransız şiirinden bir uyarlama" şeklinde dipnot düşebilirlerdi.

Yahya Kemal'in şiir kitabında, kitabı hazırlayanların dikkatsizliğinden kaynaklanan başka yanlışlar da var. Bir örnek verelim. *Karnaval ve Dönüş* şiirindeki şu dize yanlış:

"Aşkın dudaklarında kalan günlerin teri". Terleyen "günler" değil, *güller*. Dizenin doğru şekli:

"Aşkın dudaklarında kalan güllerin teri"

Son olarak bir hususa daha değinelim. Yahya Kemal *Eski Şiirin Rüzgârıyle* kitabındaki eski tarz şiirleri Verlaine'in *Fêtes Galantes*'ından etkilenerek yazdığını, Verlaine'in de *Çapkın Şölenler*'de onsekizinci yüzyıl dilini kullandığını söylüyor. Bence böyle bir karşılaştırma yapılamaz. Türkçeyle osmanlıca arasındaki sorun tümüyle bir sözcük sorunudur. *Divan Şiiri* bizim olmayan, farsça ve arapça sözcüklerle yazılıyordu. Bırakın onsekizinci yüzyılı, onbeşinci yüzyıl şairi François Villon'un diliyle ondokuzuncu yüzyıl fransızcası arasındaki ayrım yalnızca *yazım* (imlâ) kurallarından doğar. Zamanla değişen genelde sözcük değli, sözcüğün yazılış biçimi, yüklemlerin çekim biçimidir. Yahya Kemal'in eski tarz gazelleri

farsça ve arapça sözcüklerle doludur, onları Yahya Kemal'le yaşıt osmanlı aydınları bile unutmuşlardı. Yahya Kemal söyleşilerinde ve yazılarında, kendi deyimiyle *beyaz dil*'le yazılmış, *Kendi Gök Kubbeniz*'deki şiirleriyle ise yunan, roma ve fransız şiirini imbikten geçiren *Heredia*'dan yararlandığını söylüyor.

Galiba Yahya Kemal okuru asıl etki çemberinin dışına itmek istiyor. Asıl etki merkezi, çekim merkezi Nerval'dir. Sanırım öğrencisi Ahmet Hamdi Tanpınar'a da Nerval'i o sevdirdi.

AHMET HAMDİ TANPINAR

Yahya Kemal bir yazısında[1] şunları söyler: *Fransızların şairi François Coppée şiirinde yoksulluğu işlediği zaman, açtığı yeni şiiri en çok benimseyen iki izleyicisinin İstanbul'da yetişeceğini hiç bilir miydi. Şair Coppée'nin yoksulluk edebiyatı Fransa'da bütünüyle değerini yitirirken Tevfik Fikret İstanbul'da onu yeniden uyandırdı. Mehmet Akif Bey de şiddetli lıutbeler haline koydu, katolik Coppée en iyi ve en özden iki tilmizinin iki Türk olduğunu öğrenemeden öldü."*

Edebiyatımızda Yahya Kemal'in yukarda söylediklerine örnek, benzer bir durum daha var. Bir başka fransız şairinin, *Nerval*'in tilmizi de, Fransa'da değil yine bizim ülkemizden çıktı: *Ahmet Hamdi Tanpınar*. Ve Nerval'in ölümünden seksen yıl sonra.

Nerval şiiri ve düzyazısıyla Tanpınar şiiri ve düzyazısı arasında esini ve etkiyi aşan benzerlikler, öykünmeler, yinelemeler, alıntılar, hatta çalıntılar bile olduğunu görüyoruz. Nerval'e geçmeden önce, bazı örnekler vererek Tanpınar'ın bu sevimsiz alışkanlığını ortaya koyalım.

Ahmet Hamdi Tanpınar'ın şiir kitabında bağımsız şu üç dize var:

---

(1) Edebiyata Dair, Yahya Kemal, s.: 161-162.

Bu azap ta hilkatten beri bizimle ve bizde
Geçinir, kurt nasıl ölüyle, tırtıl neşeyle
Beslenirse biz de öyle besleriz onu.

Önce bir yanlışlığı düzeltelim. *"Tırtıl neşeyle beslenirse"*nin *"Tırtıl meşeyle beslenirse"* şeklinde olması gerekir. Nerden biliyorsun diyeceksiniz? Çünkü bu dizelerin gerçek sahibi Tanpınar değil Baudelaire. İşte Baudelaire'in *"*L'irréparable"* şiirinin ilk bağlamı:

Pouvons-nous étouffer le vieux, le long Remords
Qui vit, s'agite et se tortille
Et se nourrit de nous comme le ver des morts,
Comme du chêne la chenille?
Pouvons-nous étouffer l'implacable Remords.

Türkçesi:

Dindirebilir miyiz eski, uzun Azabı?
Kımıldayıp kıvranır, yaşar içimizde
Kurt nasıl ölülerle, tırtıl nasıl meşeyle
Beslenirse öyle beslenir bizle
Dindirebilir miyiz bu onulmaz Azabı?

Tanpınar, Baudelaire'in beş dizesinin özünü üç dizede emip kendine mal etmiş.

Peki, meşe nasıl neşe olmuş? Tanpınar Hoca'nın ölümünden sonra şiirlerini yayına hazırlayan *Prof. Mehmet Kaplan* ve yeni baskıları sürdüren *Prof. Dr. İnci Enginün* gibi edebiyat muallimlerinin azizliği yüzünden. Prof. Dr. İnci Enginün'ün imzasını taşıyan, *"Üçüncü Baskıya Önsöz"*ü okuyalım: *"Onun eserlerinin en iyi şekilde yayınlanması için, onun öğrencileri olarak elimizden geleni yapmayı bir görev saymaktayız..."* Aynı önsözden anladığıma göre yayın işinde bir değli, birçok öğretim görevlisi var.

El birliği ve titiz bir çalışmayla(!) hocalarına ve Baudelaire'e neşeli bir sürpriz yapıp, tırtılın karnını neşeyle doyurmuşlar. Yalnışlık yalnız bu olsa, gözden kaçmış, "olur böyle vakalar", deyip geçerdik. Şimdi kitaptaki, Tanpınar'ın bir başka şiirini aynen aktarıyorum:

Senlis'de, Mortefon'da
Ermenonville ormanında
Dalgın dolaştığım gün
Nerval şiirinin rüzgârında
Senlis'de, Mortefon'da

Gök mavi toprak nemliydi
Ağaçlıklar içinde bir yerde
Kesik kesik öten kuş sesinde
Aurelia ağlar gibiydi
Senlis de, Mortefon'da

İki kuğu yüzüyordu sessiz
Kim bilir hangi rüyanın sonu
Nerval'den iki mısra gibi
Suyu çekilmiş Ter çayında

İlk baskıyı hazırlayan edebiyat profesörü Mehmet Kaplan, hocası Tanpınar'ın elyazısını iyi okuyamamış, Nerval'in de belki yalnızca adını duymuş. Bu şiir, edebiyatı bile aşan, genel kültüre değgin bağışlanamaz yanlışlıklarla yayınlanmış. Birinci, beşinci, onuncu dizelerdeki *"Mortefon"*un doğrusu *"Mortefontaine"*; ikinci dizedeki *"Ermenonvil"*in doğrusu ise, *"Ermenonville"*. Nerval'in çocukluğu buralarda geçti. Ayrıca, Ermenonville büyük Jean-Jacques Rousseau'nun yaşadığı, çiçekleri, bitkileri incelediği, öldüğünde ilk gömüldüğü, binlerce turistin ziyaret ettiği yer. Türkiye açısından da önem taşıyor, 1974 ya da 75'te Türk Hava Yollarının DC-10 uçağı orda düşmüş, büyük çoğunluğu türk, en çok can kaybı

yönünden *Rekorlar Kitabı*'na geçmiştik. Haftalarca gazetelerde adı çıkmıştı. Üçüncü bağlamın dördüncü dizesindeki *"Ter çayı"*nın doğrusu *"Thève çayı"*dır. Yayınladığı *"Mukayeseli Edebiyat"*ında, öküzün altında buzağı arar gibi eski çevirmenlerde yanlışlar bulmaya kalkan Prof. Dr. İnci Enginün'ün titizliğine, hocasına saygısına ne demeli?

Tanpınar'daki alıntılara Baudelaire'le devam edelim.

Baudelaire'in *"ÇARESİZ"* (L'Irrémediable) şiirinden bazı dörtlükler:

Bir Fikir, bir Şekil, bir Varlık,
Çirkin sevinin ayarttığı
Gezgin ve toy bir melek, göğü
Terk edip, kurşunlu, bataklık

Göksel bakışın ermediği
Styx Irmağının ağına
Diplerdeki karanlığına
Düşmüş ve o korkunç akışın,

Karabasan'ın elinde
Çırpınıyor, ey büyük acı!
Çılgın şarkılar dilinde,
Dönüp duran o dev burgacı,

Boşuna, bir yüzücü gibi,
Uğraşıyor aşayım diye
Ve sürekli batıyor suya
Bırakmıyor Styx'in dibi.

Özetleyelim, Bir Düşün, Biçim ve Varlık'ı simgeleyen toy bir melek Styx ırmağına düşüyor, çırpınıyor kurtulmak için, sürekli batıyor suya, bırakmıyor Styx ırmağının dibi.

Şimdi Tanpınar'ın *Yavaş Yavaş Aydınlanan* şiirinin dörtlüğünü okuyalım:

Yavaş yavaş aydınlanan
Bir denizaltı âlemi
Yosunlu bir boşluktan
Çekiyor kendine beni"

Baudelaire'i özetlemiş. İlk dizeyi *"Bir Fikir, bir Şekil, bir Varlık"*ı biraz değiştirerek bir başka şiirine, *"Eşik"*e şöyle aktarmış: *"Bir fikir, bir şekil dalında olgun"*.

Tanpınar'da Baudelaire etkisi yüzeysel. Baudelaire'de düşünce olabildiğince yoğunlaşır, mayalanır. Tanpınar ise resim çizer. Yine de Tanpınar dizelerine, özenti olarak, Baudelaire'i aktarmış. *"Ne varsa, hepsini, boyun, saç, meme,/ Esir'den dudaklar okşasın, sevsin"*, *"Sesler, kokular, renkler / Bilmiyorum hangi derin / Ve uzak hayali bekler"*, *"Çılgın mahşerinde ses ve renklerin"* gibi.

Tanpınar'da Baudelaire'in yanı sıra Paul Verlaine'i de buluyoruz.

Verlaine'in *"Üç Yıl Sonra"* şiiri:

Çürümüş dar kapıyı açtım ardına kadar
Günün ilk ışığıyla her sabah aydınlanan
Nemli bir kıvılcımla çiçeği pul pul yanan
Küçük bahçeye girdim yüreğimde anılar

Her şey yerli yerinde: o delişmen asmalar
Sevimli çardak, iskemleler hint kamışından
Yaşlı adam, tükenmeyen hüznünü yakınan
Fıskiyeden gümüş bir sesle dökülen sular

Yine eskisi gibi titriyor tomurcuklar
Ve rüzgarlarda salınıyor iri zambaklar
Gidip gelen her tarla kuşu tanıyor beni.

Ayakta bekler buldum, yeşil yolun sonunda
Alçıları dökülmüş Vellada heykelini
Muhabbet çiçeğinin yaban kokularında.

Şimdi de Tanpınar'ın "*Her Şey Yerli Yerinde*" şiirinin iki dörtlüğünü *"Ülkü"* Dergisinde yayınlanan şekliyle okuyalım:

Her şey yerli yerinde, havuz başında servi
Bir dolap gıcırdıyor uzaklarda durmadan
Eşya aksetmiş gibi tılsımlı bir uykudan
Sarmaşıklar ve böcek sesleri sarmış evi.

Her şey yerli yerinde; masa, sürahi, çardak
Serpilen aydınlıkta dalların arasından
Büyülenmiş bir ceylan gibi bakıyor zaman
Sessizlik dökülüyor bir yerde yaprak yaprak.

Verlaine'in yazdığı şiiri özetleyelim. Şair birkaç yıl sonra, güneşli bir sabah, terk edilmiş eski eve geliyor. Evin önünde havuz, çardak, asma, iskemleler ve bir de kadın heykeli (Velleda) var. Eski günleri anımsıyor.

Tanpınar'ın şiirine bakalım. Şair birkaç yıl sonra, güneşli bir gün, terk edilmiş eski bir eve geliyor. Evin önünde havuz, çardak, sarmaşık ve masa. Eski günleri, sevgilisini anımsıyor.

Verlaine'in şiirindeki asma, Tanpınar'da sarmaşık, Verlaine'in şiirindeki iskemle Tanpınar'da masa olmuş. Tek eksik kadın heykeli, o da Ahmet Hamdi'nin başka bir şiirine, *"Bir Heykel İçin"*e girecek: *Tahtadan ve yumuşak rüya işçiliğinde/ Bu kadın başı her an biraz daha derinde"*.

Görülüyor ki Verlaine'in *"Üç Yıl Sonra"* şiirini *Tanpınar* temel esprisiyle almış. Ama yıllarca sonra, belki de bu çok yakın benzerliği gizlemek için, *"çardak"* sözcüğünü *"bardak"* olarak değiştirmiş.

Verlaine'den diğer iki dize:

Ve çok eski, ince, tatlı bir şarkının
Hafif kanat vuruşları dolanıyor.

Tanpınar'dan bir dize:

"Bir beste kanatlanır, birden olduğun yerde"

Ahmet Hamdi'de başka Verlaine esintileri de var. Uzatmayıp *Mallarmé*'ye geçelim.

Tanpınar Mallarmé'nin *"La Brise Marine"* (İmbat) şiirinin ilk bölümünü de küçük değişikliklerle kendi şiirine aktarmış.

"Denizde ıslanan yüreğini bu yolculuktan
Hiçbir şey durduramaz, ne gözlerin yansıttığı
O eski bahçeler, ne lambanın solgun ışığı"

Tanpınar'ın *Yolculuk* şiirinden:

"Hiçbir şey bağlamaz beni bu yere
Ne hatıraların yalvaran sesi
Ne ağaçların kuytu gölgesi
Rüya besteleyen eski bahçeler
Ne lambam ki soluk bir ışık serper..."

Tanpınar, Ahmet Kutsi Tecer'e gönderdiği mektupta o sıralar yazmakta olduğu *Dönüş* şiirinden söz ederken şunları söyler: *"Üçüncü kıt'a biraz daha iyice oldu: Bir akşamın beyaz fecre / Yolladığı kanlı haber / Herkes ömründe bir kere / Olsun bu davetle titrer... Halbuki ben aynen Mallarmé'den tercüme ettiğim şu beyti koymak isterdim: "Bütün bir ömürde yalnız / Bir kere duyulan sesi"*. Yapamadım." *Tecer'e* "yapamadım" diyor ama böyle şeyleri yapabiliyor *Tanpınar*. Örneğin *Paul Valery*'nin iki dizesini olduğu gibi kendi şiirine aktarabiliyor.

Paul Valery'nin *"Dost Orman"* şiirinden:

"Gökte ay masaldaki bir meyve;
Paylaştık o sihirli meyveyi."

*Tanpınar'*ın *Hatırlama* şiirinden:

"Bir masal meyvası gibi paylaştık
Mehtabı kırılmış dal uçlarından."

Dizeleri aynen almış.

Fransız şairlerinden dize aktarma konusunda rahattır Tanpınar. En çok da *Nerval*'i yağmalamış. Öyleki bazan *Nerval*'in bütün bir şiirini parçalayıp çeşitli şiirlerine bölüştürür. Bir örnek verelim. Aşağıdaki şiir *Nerval*'in:

SİYAH NOKTA

Kim ki güneşe sürekli bakıp durur
Mor bir lekenin uçuştuğunu görür
Gözlerinde, çevresinde ve havada.

Bir zamanlar çok genç ve çok gözüpektim,
Utku'ya bir an sabit gözlerle baktım
Aç bakışımda siyah bir nokta kaldı

O gün, bugün, bir yas işareti gibi
Görürüm her yerde o siyah lekeyi
Karışır gözümün daldığı her şeye!

Nedir bu mutlulukla arama giren!
Yazık bize! yalnız kartal bakabilen
Kazasız, belasız Utku ve Güneş'e.

Bu şiirdeki *"siyah nokta", "Kim ki güneşe sürekli bakıp durur", "Mor bir lekenin uçuştuğunu görür", "Nedir bu mutlulukla arama giren", "Yalnız kartal bakabilen / Güneşe "* sözcüklerine, imgelerine, benzetmelerine dikkat edelim.

Şimdi de Tanpınar'ın çeşitli şiirlerinden dizeler görelim:

Eşik Şiiri:

Alnında bir siyah nokta geceden
Zaman kırıntıları:
Ve benim gözlerimle bakanlar güneşe
Ancak tanır bizi
Mor çemberlerin uçuştuğu akşam sularından.
Zaman kırıntıları:
Sokma güneşle arana
İmkânsızın parıltısını
Bendedir korkusu:
Çelik gagasında fecri taşıyan
Mavi kartal benim...
Pençelerimde
Asılmış bir zümrüt gibidir bayat.
Ey Kartal Bakışlı:
Ey kartal bakışlı avcısı fecrin

Görülüyor ki Nerval'in *Siyah Nokta* şiirini tümüyle kendi şiirlerine aktarmış Tanpınar. Önemsiz küçük değişiklikler yapmış, örneğin: Gözlerindeki mor leke, yani göz halkaları Tanpınar'da "mor çember" olmuş. Güneşe ve utkuya Nerval'in şiirinde yalnız kartal bakabildiği için Tanpınar "Çelik gagasında fecri taşıyan / Mavi kartal benim" demiş, güneş sözcüğünün yerini güneşin doğuşu "fecir" almış.

Nerval şiirine çok rastlıyoruz Tanpınar'da. Nerval'in *Yaldızlı Dizeleri*'ni okuyalım:

İnsan! özgür düşünür - sen misin tek düşünen
Yaşamın her nesnede açıldığı dünyada;
Elindeki güçlerde özgürlüğün var ama
Verdiğin öğütlerin tümünden başka Evren.

Her çiçek ayrı candır Doğada, filizlenen...
Saygı duy hayvandaki devinip duran ruha
Her şey duyarlı; her şey senden güçlüdür daha
Bir aşk gizemi vardır madenlerde dinlenen.

Bir göz seni izliyor kör bir duvarda bile
Unutma, madde varsa ona bağlı söz de var
Kullanma eşyaları hoyrat bir amaç ile.

Her karanlık varlıkta gizli bir Tanrı yaşar;
Ki onun gözlerinden yeni bir göz doğuyor
Taşların kabuğunda saf bir ruh çoğalıyor.

Tanpınar bu şiirdeki ruhu alıyor: Yalnız insanda değil, eşyada, hayvanda, her varlıkta can var, Tanrı var. Tanrı sözcüğünün yerine, yine Nerval'den gelme, rüya ve uyku sözcüğünü koyuyor *Her şey Yerli Yerinde* şiirinde: *"Eşya aksetmiş gibi tılsımlı bir uykudan* diyor, *"Rüyası ömrümüzün çünkü eşyaya siner"* diyor. Burada Tanpınar'ın kendiyle hesaplaşması ya da kurnazlığını görüyoruz. Nerval'in dizelerini önce *Raks* şiirine alır: *"Bir Tanrı gülüyor eşyada yer yer"* şeklinde. Sonra *Raks*'tan çıkarıp tebdil kıyafetle *Her Şey Yerli Yerinde* şiirine sokar. Aynı şiirin diğer bölümleri ise Verlaine'den alınma. Tanpınar aynı yöntemi kullanarak, Nerval şiirindeki *"Bir göz seni izliyor kör bir duvarda"* dizesini de, biraz değişik şöyle koyuyor kendi şiirine:

Bir kadın başı duvarda
Uzanmış süzüyor beni.

Nerval'i iyi özümleyen Tanpınar'ın, Nerval için yazdığı şiirin bir bağlamını yeniden okuyalım:

Gök mavi toprak nemliydi
Ağaçlıklar içinde, bir yerde

kesik kesik öten kuş sesinde
Aurélia ağlar gibiydi...

"Kesik kesik öten kuş sesinde" dizesini aklımızda tutup, *Tanpınar'ın Dönüş* şiirindeki başka bir dizeyi araştıralım:

Birden bire sanki çıplak
Bir oynuyla hafızanın
Bir kuş sesi çırpınarak
Düştü bağrına hazanın.

Şimdi de Nerval'in *"Ormanda"* şiirini anımsayalım:

Bahtarda kuş doğar ve şakır
Duymadınız mı sesini dalda
Yalın ve sadedir, dokunaklıdır
Kuşun sesi - ormanda!

Derken sisli güz çalar kapıyı
Susar... soğuklar basmadan daha
Yazık! mutlu olmalıydı
Kuşun ölümü ormanda!

Tanpınar Nerval şiirindeki kuş ölümünü, imgeyi, genel temayı şiirine aktarmaktan başka bir şey yapmıyor.

Daha önce değinmiştik. Nerval'deki kuş teması Yahya Kemal'in de ilgisini çekmişti.

Yıldız Bolluğu

Tanpınar şiirinde adeta bir yıldız yağmuru vardır: *"Bir yıldız uzaklığında..."*, *"Yıldızdan cümlesi karanlıkların"*, *"Yıldızların altın bahçesindeyiz"*, *"Uzakta her şeyden ve yıldızlardan"*, *"Başka bir yıldızda"*, *"Kim bilir hangi yıldızın"*, *"Serin yıldızlı gecemdir"*, *"Taşıyan yıldız kervanı"*, *"Yıldızların suya döküldüğünü"*, *"Bir yıldız kervanı gibi haftalar aylar"*, *"Yıldızların tuttuğu ayna ezeli aşka"*, *"Bir başka yıldızdan veya alemden"*. Yıldızlar böyle sürüp gidiyor. *Aurélia'yı* okursanız[1] Nerval ve yıldız bağlantısını sık sık göreceksiniz.

(1) Bakınız: Düş Gezgini Gérard de Nerval, Erdoğan Alkan, Broy Yayınları.

Rüya, Hayal, Hülya

Rüya, hayal ve hülya, Nerval şiirinin ve düzyazısının temel öğeleridir. *Ahmet Hamdi Tanpınar*, hemen her şiirine, dizelerde yineleyerek bu kavramları almış ve Nerval'i olduğu gibi aktarmış. Sayıları çok fazla olduğu için örnek vermiyorum.

Yıldız, rüya, hayal, hülya, kuş, siyah leke vb. Nerval'in tekelinde mi? diyebilirsiniz. Haklısınız, ama Tanpınar değişik yorumlar getirmiyor, bunları kendi şiiri içinde, ayrı bir öz ve ayrı bir sesle eritmiyor, yalnızca aktarıyor.

Tanpınar'ın Düzyazılarında Nerval Etkisi

Başta *Abdullah Efendinin Rüyası* olmak üzere *Tanpınar*'ın düzyazılarında da *Nerval* etkisini buluyoruz. Benzerlikler bazan etkiyi de aşıp alıntı ve aktarmalar halinde karşımıza çıkıyor.

Önce Nerval'in, bir diğer adı da *Aurélia* olan *Düş ve Yaşam*'ını (Le Rêve et la Vie) özetliyelim.

Öykünün kahramanı (ki bu kahraman Nerval'in ta kendisidir, nitekim anlatım da birinci tekil kişi diliyledir) bir kadına aşık olur (Nerval'in yaşamındaki bu kadın tiyatro oyuncusu *Jenny Colon).* Ancak, kahramanımız bu kadına karşı büyük bir hata işlediği için (öyküde bu hata belirtilmez, belki de Nerval'in ilk deneyimi, cinsel ilişki başarısızlıkla sonuçlandı ya da bu hata olayı şizofrenik Nerval'in saplantısından kaynaklanıyor) sevdiği kadından ve ülkesinden kaçar, yabancı diyorlarda kendini eğlenceye verip sevgilisini unutmaya çalışır. Ülkede, sanat dünyasından bir esmer güzeliyle karşılaşır ve ona aşık olduğunu, düşüncelerinden çıkmayan ilk sevgiliyi unutabileceğini sanır (Nerval'in gerçek yaşamında ise bu kadın piyanist Marie Playel, onu Viyanada, Fransız [1]Elçiliğinin kokteylinde tanır). Ne var ki, ilk aşk yine ağır basar, bu kadınla yalnızca arkadaş olarak kalır.

Bir akşam gece yarısına doğru oturduğu mahalleye çıkarken gözlerini rasgele kaldırır, bir evin numarası dikkatini çeker, bu onun, kahramanımızın yaşının sayısıdır. Başını eğer eğmez, solgun tenli, çukur gözlü, yüz çizgileri *Aurélia*'nın (ülküsel aşkla sevdiği kadının, gerçek yaşamda *Jenny Colon*'un) çizgilerine benzeyen bir kadın görür önünde. Gizemli bir sezgiyle, görüntünün, *vision*'un bir haberci olduğunu düşünür: Ya Aurelia ölecek yakında, ya da kendisi. Daha çok kendi ölüm olasılığı üstünde durur. Veda etmek, helallaşmak için devri gün tüm dostlarını görmeye gider. Bu olaylar sürerken kahramanımız gerek uykuda ve rüyada, gerek uyanık düşlerde, bir tür *transe* halinde çeşitli *vision*'lar görür: öğrencilik günlerine taşınır, kaldığı otelde, akla hayale sığmaz bir varlık, boşluk üstünde, yoğun bulutlar arasında çırpınır gibi uçar, gücü tükenince karanlık bir avlunun ortasına yığılır... Yolda, yazgısına öncülük eden yıldız yönünde, gizemli ilahiler söyleyerek yürürken bir yandan da giysilerini çıkarıp atar. Yürüdüğü yol hep yükseliyor, izlediği yıldız büyüyor gibidir. Sonunda göklere çıktığını duyumsar... Sonra kapalı bir yerde, yataktadır. Aynı yerde sesiyle, tipiyle tıpatıp ona benzeyen bir başka adam da var, onun *çiftçi, ikiz*'i. Kahramanımız bir suç işlemiş (belki o suç ilk sevgiliye karşı işlenen hata, belki de İsa'yla özdeşleşiyor) askerler onu götürmeye geliyor ve onun yerine *Öteki*'ni, *çift*'i'ni götürüyorlar. *"Yanlış adamı aldınız benim yerime, o, ben değil"* diye boşa bağırıp, çırpınıp duruyor... Rüyadaymış gibi, *vecd* halinde *transe* halinde, yüzyıl geriye taşınmış, Rhin kıyılarında ve atalarının evinde, ölenlerle birlikte. Karşısında bir duvar saati ve saatin üstünde insan gibi konuşmaya başlayan bir kuş var, atalarının ruhu bu kuşun içinde (Nerval, bitki ya da hayvan, hatta eşya, her varlıkta bir başka varlığın yaşadığına, var olduğuna inanır). Kahramanımız vecd halinde, ölenlerin yaşadığını görünce kendi ölümsüzlüğüne de inanır,

çünkü insan ruhu bütün ruhların toplamından oluşuyor, kendi soyumuzda yaşıyoruz, geçmiş ve gelecek bir zincirin halkalarıdır (zamanda birlik, çoklukta teklik).

Kahramanımız gövdesinde iki kişiliği yaşatıyor. Aktörel bilimin diliyle, *"iyi"*yi ve *"kötü"*yü, dinin diliyle *"sofu"*yu ve *"günahkâr"*ı, psikanalizin, ruhbilimin diliyle *bilinç*'i ve *bilinçaltı*'nı (bastırılmış cinsel istekleri). Bir kendisi var, bir de *öteki, çifti, ikiz*'i. Başlangıçta *Aurélia*'ya karşı bir hata işler, bağışına sığınacak yerde kaçar, zevk ve eğlenceye verir kendini, bencil davranır. *Aurélia* ölür, bu kez de, salt kendi bedenine acı çektirerek ona ruhlar dünyasında kavuşabileceğini sanar. Bencillikten kurtulup başka birine yardım edince, kendini başkasına adayınca, Aurélia'nın ruhu artık onu ziyaret eder.

Aslında özetlenmesi zor bir öykü. Çünkü bildiğimiz öykülerden çok farklı. *Düş ve Yaşam (Aurélia)* daha çok bir delinin, ya da yarı deli diyebileceğimiz şizofrenik'in, kaç kez delilik krizleriyle hastaneye yatan Nerval'in gördüğü hayal ve hayaletleri, vision'ları, kısaca, yalnız rüyalarda gördüğümüz, uyandığımızda ise bir anlam veremediğimiz, bilinçaltının simgelerle dolu karanlık, karmaşık dünyasının anlatımıdır.

Şimdi Tanpınar'ın *"Abdullah Efendi'nin Rüyası"* öyküsünü özetleyelim. Tanpınar üçüncü tekil kişi, yani olaya dıştan bakan bir yazar dilini kullanıyor:

Öykü kahramanımız Abdullah Efendi bekar ve orta yaşta (tıpkı Düş ve Yaşam'ın kahramanı, yani Nerval gibi). Yalnızlığın içinde yaşıyor. Ve bir lokantada. Aslında kalabalığa, insana alışkın değil, dört tarafını demir kuşak gibi çeviren ve ona nefes aldırmayan boğucu, dar havalı bir ortamdadır. İçki rahatlık ve genişleme veriyor, halinden hoşnut. Lokantada oturan diğer müşterileri izliyor. Önce yalnız bir insana bakıyor. Sonra bir çift'e. Onu daha çok kadının esmer bacakları ilgilendiriyor (çünkü doyumsuz). İçkinin de etkisiyle,

dizlerine dek açık, çalkalanan iki bacak var karşısında. Bütün ömrü boyunca bu bacaklardan korkmuş (tıpkı *Düş ve Yaşam*'da, Nerval'in cinsel başarısızlığı gibi). Niçin? Çünkü Abdullah Efendi hep platonik, düşsel bir sevgili arzulamış (Nerval gibi); Üç yıl önce odasında yapayalnız, bir türlü görünmeyen bir sevgiliyi beklerken, aniden tepesindeki apartman çatısı uçmuş, odasına yıldızlar dolmuş ve sevdiği kadın yıldızlara basarak girmiş. Soylu bir yaratık, Abdullah Efendi ile aynı hamurdan yaratılmamış, çok yüksek, büsbütün başka, erişilmez bir evrenden geliyor. Sevgilisi ona, belki de aylarca süren acılarının armağanı olarak, kendi cevherinde görünmeye razı olmuş. Abdullah Efendi eski aşkını unutamıyor ve alnının ortasında, kendisine ruh esenliği veren bir buseyi parlak ve yakıcı bir yıldız gibi taşıyor. Zemberekler harekete geçiyor, artık o evren karşısında aynı adam değil, günlük görünüm ve yüzler zaman zaman değişiyor. Sonra bir başka çifte bakar Abdullah Efendi, kadın sarışın, ela gözlü. Erkek onun elini öpmek isterken kadın yok olur, yerinde yalnızca giysi yığını var. Ama kısa bir süre sonra kadın giysilerinin içinde belirir. Aslında çiftlerin ikisi de yoktur, bunları hayalinde yaratmıştır Abdullah Efendi. Sonra arkadaşlarıyla bir genel ev'e gider. Yaşlı genelev patronu onu bir odaya sokar. Abdullah Efendi birlikte yatacağı kadını beklerken çağlar içinden gelen boğuk sesler duyar, ancak görünürlerde kimseler yok. Duvarda insan hayalleri görür. Odadan dehşetle çıkar, kaçmak ister, arkadaşları bırakmaz. İkinci bir geneleve gider. Duvarda resimler asılı bir odada. Yatakta yapay memeli bir kadınla birlikte. Ama kadın yapay memesinin kaybolduğunu farkeder, bulmak için kapıdan fırlar. Duvardaki resimlerin imgeleri canlanır. Eski ve soluk fotoğrafın sakinleri dünyanın en acayip ve korkunç raksını yapıyor. Abdullah Efendi ordan da kaçar. Evine gitmek ister. Ama önce meyhanede bıraktığı ikizini, öteki varlığını alması

gerekir. Ancak meyhane, ikiziyle birlikte yanmış. Varlığının ölümüne ağlar. Kendi bedenini, gerçek benliğini bir daha görmek ister, ne var ki bir araba cesedi götürmektedir. Evine yollanır. Garip vision'lar görür: Karşı evlerden birinin penceresinden üç erkek kanlı bir kadın bedenini aşağıya atıyor. Daha ilerde yaşlı bir papaz birinin parçalanmış bedenini torbaya doldurup sırtlıyor. Biraz ötede genç bir kadın aşığının kesik başını bir yıldız gibi boşluğa fırlatıyor. Bir cadı boğum boğum, uzun parmaklarıyla genç bir çocuğun kalbini çıkarıyor. İnsanlar metamorfoz'a uğrayıp yarı insan, yarı hayvan haline dönüşüyor. Koşarak kaçar. Bir eve girer, odalardan, ona hiç de yabancı gelmeyen eşyalar arasından geçer. İnsanlar büyük, geniş aynalarda görünüp kaybolurlar. Susuzluk içindedir. Bir odada su dolu bir sürahi bulur. İçmek isterken yedi, sekiz yaşlarında hasta bir çocuk peydahlanır, sürahiyi pencereden aşağıya fırlatır. Abdullah Efendi pencereye koşup sokağa baktığında, hüzünlü ve yorgun halli bir adamın ağır adımlarla köşeyi döndüğünü görür, ve o adam kendisidir.

Tanpınar'ın *Abdullah Efendinin Rüyası* adlı öyküsünü bütünüyle almadım, fazla yer tutardı. Özet vermekle yetindim. Konuya daha çok ilgi duyan okurların, Nerval'in Düş ve Yaşam'ı ile Tanpınar'ın Abdullah Efendinin Rüyası'nı tümüyle okuyup, her iki öyküyü karşılaştırmaları gerekir. Aşağıda sunacağım benzerlikler ancak o zaman daha iyi değerlendirilebilirler.

Aurélia'nın (Düş ve Yaşam'ın) ilk tümcesi: *Rüya ikinci yaşamdır".*

Tanpınar'ın *Şiir ve Rüya* yazısının ilk tümcesi: *"Öteden beri rüyanın ikinci bir hayat olduğu söylenir"*(*)

(*) *Abdullah Efendi'nin Rüyası*'na bir tür giriş gibidir Tanpınar'ın Şiir ve Rüya yazısı. Hatta bütün yapıtlarının anahtarıdır. Bu bile Nerval tilmizliğini kanıtlamaya yetiyor.

Düş ve Yaşam'dan (Aurelia):

Bir akşam, gece yarısına doğru, oturduğum mahalleye çıkarken, gözlerimi rastgele kaldırdım; aydınlıktı, sokak lambasının ışığı vuruyordu; evin numarası dikkatimi çekti, yaşımın sayısı"

Abdullalı Efendi'nin Rüyası'ndan: "Bir ikindi saatinin tozları içinde tek başına yürümek istiyordu. Yavaş yavaş bu gecenin garip talihini sezmeye başlamış ve ondan ürkmüştü. (..) Gelirken bindiği otomobilin numarasını hatırladı: 1873".

Karşılaştırmalara devam ederken saptama yapıp bir hususu anımsatalım. Nerval öyküsünü birinci tekil kişinin, Tanpınar ise üçüncü tekil kişinin diliyle anlatır

Düş ve Yaşam'dan:

> *"Uzanmış yatarken, gökyüzünün ender bir parlaktıkta binlerce manzara halinde açıldığını gördüm. Kurtulmuş ruh gizlerini açıyordu bana"*
>
> Yazar sevgilisinden kurtulmuş ruh olarak söz ediyor.

Abdullalı Efendinin Rüyası'ndan:

> *"Başını kaldırdığı zaman tavanın tepesinden uçmuş olduğunu ve yıldızların elle tutulacakmış gibi yakından odasına sarktıklarını gördü ve sonra beklediği kadın bu yıldızlara basarak, onlara tutunarak, onların ışığına sarınarak odasına girdi".*

Düş ve Yaşam'dan:

> *Bu kutsal hayal, herkesin bazı rüyalarında yaşadığı gibi, çevremde geçenlerin içine beni de alıyordu. Yatağa uzanmış, askerlerin, benim gibi tutuklanmış ve sesi aynı salonda uğuldayan bir yabancıdan sözettiklerini duyuyordum. Aynı ses sanki kendine özgü bir titreşimle benim göğsümde de çınlıyor ve ruhum düşle gerçek arasında paylaşılıp ikiye bölünüyordu. Bir an çaba gösterip sözü edilen kişiye doğru dönmek geçti aklımdan, ama hemen eski bir alman atasözünü anımsayıp ürperdim: İnsan* çift

yaratılır, benzerini görürse ölüm yakın demektir. Gözlerimi kapadım. Gerçek dışı ya da gerçek yüzlerin binlerce kaçak görünümler halinde kırıldığı bir ruh halinde idim. Bir an beni soran dostlardan ikisi yanımdaydı, askerler beni işaret etti, sonra kapı açıldı, benim boyumda, yüzünü görmediğim biri dostlarımla beraber çıktı, boşuna arkalarından onları çağırdım, "Ama bir yanlışlık var, onların aradıkları bendim, oysa çıkan bir başkası!" diye haykırıp durdum.

Sık sık yineledik, Nerval'de *iki* (çift) kişilik yaşar ve *Aurélia*'nın yukarıda aldığımız bölümünde ikiz'inden söz eder.

Tanpınar da öyküsünde, *Abdullah Efendinin Rüyası*'nda aynı şeyi yapıyor:

"Abdullah Efendi kapıdan çıkmadan evvel oturduğu sandalyeye baktı: Kendisine çok benzeyen bir gölgenin orada uyuduğunu gördü"

Nerval ve Tanpınar'da ortaklaşa yer alan bu anlatımdan, bireyin *öteki* yarısından, *ikizi*'nden, *çift*'inden *Cemal Süreya*'nın da bir şiir çıkaracağını daha sonra göreceğiz. Devam edelim. Nerval *Düş ve Yaşam*'da doğu kaynaklarından kalkarak evrenin ve canlıların nasıl ilk kez ortaya çıktığını ele alır. Önce bitkiler ve hayvanlar, sonra da, canavarlaşmış hayvanlardan (içimizdeki vahşi hayvandan) insanlar oluşuyor:

"Doğu geleneklerinden alınmış bu tarih sistemi evreni dile getirip örgütleyen doğa güçlerinin mutlu uzlaşmasıyla başlıyordu. -Çalışmadan önceki gece, yaratışın ilk tohumlarının çırpındığı karanlık bir uyduya taşındığımı sanmıştım. Henüz yumuşak olan kilden, dev palmiyeler, zehirli sütleğenler ve, kaktüslerin yöresinde bükülüp kalmış kengerler yükseliyordu; ve bu taslak halindeki yaratılıştan, kayaların çorak yüzleri iskeletler gibi fırlıyor, iğrenç sürüngenler yabani otların arasında kavisler çize-

rek gidiyor, genişliyor ya da yuvarlak bir biçim alıyorlardı: Garip ufkun mavismi görünümünü yalnızca yıldızların solgun ışığı aydınlatıyordu. Bu yaratılmışlar biçimlendikçe, daha parlak bir yıldız aydınlığın son tohumlarını yukarı çekiyordu. Canavarlar şekil değiştiriyorlar, ilk derilerinden soyunup, dev ayaklarının üstünde, daha bir güçlü doğruluyorlardı; gövdelerinin koca kitlesi dalları ve bitkileri kırıyor, ve doğanın düzensizliğinde birbirlerine saldırıyorlardı. Ben de katılıyordum kavgaya, çünkü benim de bedenim onlarınki gibi acayipti. Birden eşsiz bir uyum çınladı yalnızlıklarımızda, ilkel yaratıkların birbirine karışan çığlıkları, kükremeleri ve vınlayan sesleri dolaşıyordu sanki o kutsal havanın üstünde. Sonsuzlukta, değişimleri yeni değişimler izliyor, uydu yavaş yavaş aydınlanıyor, koruların yeşillikleri ve derinlikleri üstüne tanrısal şekiller çiziliyordu. Ve gördüğüm canavarlar, artık evcilleşmişler, acayip şekillerini atıp erkek ve kadınlar halini alıyorlardı; bu değişim içinde ötekilerin, kimi vahşi hayvan, kimi balık, kimi kuş oluyordu."

Tanpınar *Düş ve Yaşam*'daki bu bölümü *Abdullah Efendinin Rüyası*'nda çok güzel değerlendiriyor. Üçgeni tersine çevirerek. Nerval hayvandan insana gelmiş, Tanpınar insandan hayvana dönüşümü koyuyor. Bu satırlar *Abdullah Efendinin Rüyası*'ndan:

"Şüphesiz ki onlar insani şekilden büsbütün çıkmışlardı. Bu baş ve onun omuz üzerinde duruşu hep aynı idi. Sadece bazı kısımlar gerilemiş, bazıları ilerlemiş, alın arkaya doğru kaçarak ve burun hafif yassılaşarak hayvani şekle daha yaklaşmışlardı. Bütün bu başları taşıyan boyunlarda acayip bir kalınlaşma, kendi kendisini, görülmemiş bir şekilde hodbin ve tatmini gaye edinmiş bir idrak vardı. Fakat değişikliklerin en şaşırtıcısı uzviyetin

belden aşağı doğru çöküşündeydi; bu bir nevi tortulanmaya benziyordu. Bu değişikliği etraftaki hayvanlar bile hissetmiş olacaklardı ki, kimi bir tarafa sinmiş, şaşkın gözleriyle cehennemi bir alevin aydınlattığı bu karınlara bakıyor, kimisi de acı acı haykırıyordu. Bütün bu kalabalık, değişmiş, hüviyetini kaybetmiş vücutların doymaz iştahlarıyla birbirleriyle birleşiyor, birbirlerine kenetleniyor, halkalanıyor birbiri içinde kayboluyor, birbirinden doğuyor, elle tutulacak kadar kesik bir homurtu içinde ölüp gidiyorlardı."

Devam edelim. Abdullah Efendi gece bir ses duyar:

"Ses asırlar içinden geliyor gibi boğuktu. Bununla beraber onu çok yakından işitiyordu. Şaşkın şaşkın etrafını araştırmaya başladı. Fakat görünürde kimseler yoktu".

Görünürde kimseler olamaz, çünkü bu ses Abdullah Efendi'nin içinden geliyor. Ne garip bir rastlantı ki aynı sahne ve olayı Nerval'in *Düş ve Yaşam*'ında da buluyoruz:

"Canhıraş, acı dolu bir kadın çığlığıyla sıçrayıp uyandım. Bilmediğim, söylemek üzre olduğum bir sözcüğün heceleri kayboldu dudaklarımda. Kendimi yere atıp, öfkeli ve gözlerim sıcak gözyaşlarıyla dolu, ağlamaya başladım. Gecede böyle acı acı çınlayan o ses neydi? Rüyanın içinden değildi, yaşayan birinin sesiydi, yine de bana Aurélia'nın sesiymiş, onun ses tonuymuş gibi geldi. Penceremi açtım, çıt yoktu ve çığlık bir daha duyulmadı. Dışarı çıktım, sağa sola sordum, kimse bir şey duymamıştı"

Nerval *Düş ve Yaşam* öyküsünde sayılar üstünde sık sık durur. Bazı örnekler verelim:

"İki dostla bir masada şiir ve müzik üstüne konuşuyor ve renklerin soyu ve sayıların anlamı konusunda görüşümü açıklıyordum".

"Her aile yedi kişiden oluşur, yediyle çarpa çarpa genişletebiliriz de..."

Abdullah Efendi'nin Rüyası'ndan örnekler:

"Şimdi hayatında o kadar çok inanmış olduğu rakamları bir kat daha seviyordu. İki ile ikinin dört ettiğini bilmek mühim bir tecrübe, bir nevi mihenkti. Fakat o birden bire bu rüyanın da doğruluğundan şüpheye düştü. Hakikaten dört mü eder acaba dedi, ya ikilerden herhangi biri kesirliyse", "Rakamları mutlak kıymetleriyle tekrar topladı. Hepsi 19 ediyordu. 1+9=10, sıfırı atıyordu...."

"Tam bir rakam, tam bir rakam... Ah, ne saadet yarabbi! diyordu."

Başka benzerlikler de görüyoruz.

Düş ve Yaşam'dan:

"Karşımda bir duvar saati ve saatin üstünde insan gibi konuşmaya başlayan bir kuş vardı."

Abdullah Efendi'nin Rüyası'ndan:

"Tünedikleri köşelerden geceyi uğursuzlukla dolduran insan bakışlı kuşlar vardı".

Benzerlikler buraya aktarılmayacak kadar çok. *Abdullah Efendi'nin Rüyası*'nda, Nerval'in bir başka öyküsünden, *Sylvie*'den bile alıntı var. Okurlar Abdullah Efendi'nin girdiği genelevin duvarında asılı fotoğrafı, Sylvie'nin Othys'de oturan teyzesinin odasındaki fotoğrafla (resimle) karşılaştırabilir.

Bir noktaya daha değinelim. Öğretim görevlisi sayın Vahap Kabalhasanoğlu Tanpınar üstüne hazırladığı doktora tezinde yazar'ın Abdullah Efendi'nin Rüyası'nı *transe halinde* kaleme aldığı üzerinde duruyor. Öykü yalnızca bir rüyayı, ya da rüyaları, düşleri anlatmaz. Abdullah Efendi'nin gördüğü bazı vision'lar ancak bir deli'nin görebileceği türden hayaletlerdir. Cinsel doyumsuzluk (belki de cinsel güçsüzlük) Abdullah Efendi'nin bilinçaltını, onu delirtecek kadar zorlamaktadır. Nerval de *Düş ve Yaşam*'ın büyük bölümünü delilik nöbetlerinin sıklaştığı bir dönemde yazdı.

"Batının Pırtıkları"

Necip Fazıl, *Kâbus* şiirinde:

Ve evlerde baş köşe
Batının pırtıkları
Görünmezi görmeye
Eremez mantıkları

diyor ve Batılı yazarları, Batıdan esinlenen türk yazarlarını, şairlerini küçümsüyor ama kendisi de Batıya öykünmekten geri kalmıyor. Dörtlüğünde yer alan *"Görünmezi görmeğe / Eremez mantıkları"* sözlerinin bile gerçek sahibi kendi değli, Arthur Rimbaud'dur. Rimbaud Paul Demeney'ye yazdığı mektubunda eski ve mevcut bazı şairlerin bilici (voyant) olamadığını söylüyor ve şöyle diyordu: *"Bilici (voyant) olmak, görünmezi görmek gerekir. Kendini araştırır şair, bütün ağuları kendinde tüketir ve özünü alıkor."*

Necip Fazıl'ın, şiir üstüne görüşlerini içeren *Poetika*'da bazı frasız şairlerinden söz ettiği görülüyor: *"Bodler müsbet ilim keşifleri önünde bütün dayanak ve tahakküm hakkını kaybetmiş ve malihülyaya düşmüş bedbin münevverlerin sesiydi... Rembo bu sesi, bulıran ve maraziliklerle daha ileriye götürdü. Valeri ise aynı sesi, şiire sonsuz bir tecrid mizacı aşılamak yoluyla muvazeneye kavuşturmak istedi. Fakat kimse, müsbet ilimlerin atlı karıncasında sarhoş hale gelen insanın beklediği yeni ümit şarkısını besteleyemedi."* Demek ki Baudelaire, Rimbaud ve Valery gibi bazı şairleri okumuş. Okumakla da kalmamış, *"pırtıkların"* imgelerini, sözcüklerini, şiirlerinin içeriklerini kendi şiirlerine, şiir üstüne görüşlerini ise kendi *"Poetika"*sına aktarmış.

Necip Fazıl'ın Poetika'sı

Necip Fazıl, Çile'nin önsözünde şunları yazar: *"Şiirlerim yemişin içini, şiir hakkında düşündüklerim de kabuğunu gösteri-*

yor. Demek ki, ben, sadece şiir dokumakla kalmıyorum; frenkçeden Türkçeleştirilmiş tabiriyle (Poetika)mı, şiir sanatı üzerindeki fikirlerimi de örgüleştirmiş bulunuyorum. Yaptığım işin değerini bilmem ama, böyle bir işin ananemizde şimdiye kadar mevcut olmadığını belirtmek hakkımdır."

Örneklerle göreceğiz, Necip Fazıl'ın şiir sanatı üstüne ileri sürdüğü fikirlerin çoğu kendinin değil, başta Baudelaire ve Rimbaud olmak üzere fransız şairlerinin, fransız sembolistleri ve romantiklerinin fikirleri. O halde yaptığı işin değeri de yabancı ozanların, kendi deyimiyle *"Batının pırtıkları"*nın düşüncelerini aktarmaktan öteye gitmiyor. Mal yabancı olduğuna göre türk şiir geleneğinin bir parçası da sayılamaz.

Şimdi Necip Fazıl'ın Poetikadaki şiir görüşlerini alıp Baudelaire, Rimbaud ve sembolistlerin görüşleriyle karşılaştıralım:

Necip Fazıl: "Şair, his cephesinden, daha ilk nefeste vecd çözülüşleriyle yere seriliveren bir afyon tiryakisi; fikir cephesinden de, bu afyonu esrarlı havalarda hazırlayan ve tek miligramının tek hücre üzerindeki tesirini hesaplayan bir simyacı."

Afyon ve simyacı sözcüklerinin altlarını çizelim. Firengi ve mide sancıları çeken Baudelaire hem bu acıları dindirmek, hem de yapay yoldan vecd halini yakalamak için afyon yutar, şiir ve sanat tanımlarında da bu sözcüğü sık sık kullanırdı. Hatta bu konuda *Paradis Artificiels* (Yapay Cennetler) başlığı altında bir dizi yazı kaleme aldı. Wagner'in müziğini överken Necip Fazıl'ınkine benzer bir karşılaştırma yapar:

Baudelaire: "Wagner müziğini dinlerken insan afyon içmiş gibi hayal ve vecd içinde kendinden geçer."

Simya'ya değgin örneği de Rimbaud'dan verelim.

Rimbaud: "Söz simyamda şiirsel eskiliğin haylice yeri vardı (Sözün Simyası)."

Necip Fazıl Aristo ve *Valery*'nin şiir tanımlarını yeriyor ve *"Bu tariflerin başında ve sonunda, şiiri merkezileştiren haysiyetli bir muhit ile, şiir muhitini kuran ulvi merkezden bir eser yoktur"* diyor. Şiirde merkezileşme düşünü Baudelaire'indir: *"Benin*

buharlaşması ve merkezileşmesi. Sorun burda (Mon coeur mis à nu-Soyunmuş yüreğim, I)."

Devam edelim.

Necip Fazıl: "Bizce şiir (...) eşya ve hadiselerin en mahrem (...) nahiyesini tutarak ve nisbetlerini bularak mutlak hakikati arama işi."

Nisbet (oran) sözcüğünün altını çizelim.

Baudelaire: "Zevk sahibi bir insanı rahatsız eden şiirin oransızlığıdır (...) Yeryüzünü ve görünümlerini Tanrının görünümleri ve iletişimi gibi algılamamızı sağlayan Güzelliğin tapılası ve ölümsüz içgüdüsüdür."

Görülüyor ki Necip Fazıl'ın şiir tanımındaki salt gerçek (mutlak hakikat-Tanrı) ve oran (nisbet) kavramları Baudelaire kökenli.

Necip Fazıl: "Şiir sırdaşlık ve laubalilikte en verimli ve en pervasız, kaba fayda ve kuru akılda da en boynu bükük ve en korkak cehd ve onun usulü..."

Laübalilik (abartma) ve *fayda* sözcüklerinin altını çizelim.

Necip Fazıl şiir gizliye, gizemliye yönelen abartmalı bir anlatım sanatıdır, amacı fayda sağlamak ve akıl vermek, öğretmek değildir diyor. Baudelaire de aynı şeyleri söyler.

Baudelaire: "Lirik söyleme tarzının en çok sevdiği dil (anlatım) biçimleri abartmalı biçimlerdir (Théodore de Banville üstüne)."

"Şiirin amacının şunu ya da bunu öğretmek olduğunu düşünen bir yığın insan var, şiir gelenekleri yetkinleştirmeliymiş, şiir bilinci güçlendirmeliymiş, hasılı şiir yararlı olanı göstermeliymiş (...) Şiirin şiirden başka amacı olamaz. Yalnız ve yalnız bir şiir yazma zevki uğruna kaleme alınmış şiirden daha büyük, daha soylu, şiir adını gerçekten taşımaya değer başka şiir olamaz (Théophil Gautier üstüne)."

Necip Fazıl: "Şair, belki de, ilk şairden beri bir tarafıyla dev adam, bir tarafıyla da hafif ve maskara bir havai ve ilcai bilinir."

Dev ve *maskara* sözcüklerinin altını çizelim.

Baudelaire: "Şair, ey bulutlardan toprağa sürgün ece / Oklara

göğüs geren, dostu fırtınaların / Yuhlarlar yeryüzünde seni de gündüz, gece/Uçmana engel olur ağır, dev kanatların. (Albatros)."

"Paris Sıkıntısı *adlı yapıtımda ürkünç olanla maskaralığı, sevgiyle kini birleştireceğim* (Annesine mektubu)."

Benzeşimler, alıntılar hayli çok. İç şekil konusundaki tanımı görelim.

Necip Fazıl: Şiirde iç şekil, ruh gibi, bütün katı şiir maddelerinin, incele incele, gittikçe latiften latife geçe geçe en esiri latif haline gelmiş, can özü...

Esiri sözcüğünün altını çizelim. Ondokuzuncu yüzyıl yazarlarından Madame de Stael, *"lirik şiirin gerçek büyüklüğünü duyumsamak için esiri (çok hafif-eterli) bölgelerde hayal içinde uçmak ve kutsal uyumu dinleyerek yeryüzünün gürültüsünü unutmak gerekir"* diyordu. Baudelaire de şair Théodore de Banville'le ilgili yazısında benzer sözü yineler: *"Ruh lirik izlenimlerle aydınlanır, ışığa kavuşur, esiri (eterli-daha hafif) bir bölgeye ulaşmak istercesine, hafifleyip genleşir, kanatlanır."* Necip Fazıl *"Batının pırtıkları"*nın söylediklerini bir daha söylemekten öteye gidemediği halde *poetikasının* türk şiir geleneğinde ilk örnek olduğunu ileri sürüyor.

Devam edelim.

Necip Fazıl da Baudelaire gibi teknolojik gelişime karşıdır.

Necip Fazıl: "Ondokuzuncu Asırın ikinci yarısından itibaren başlayan büyük ruh ve fikir buhranı, başını alıp dolu dizgin boşanan müsbet ilim buluşlarının şiir ve fikirle payandalaştırılamayışından doğdu."

Baudelaire: "Sanayi ve gelişim her tür şiirin en zorba düşmanlarıdır... (Th. Gautier üstüne)."

Necip Fazıl Poetika'sındaki şiir tanımlarında Sembolist'lerin ve Romantik'lerin sözlerini yineler. Yazıyı uzatmamak için örnekler vermiyorum. Bir araştırma yapmak isteyenler Necip Fazıl'ın *Çile* betiğinin sonundaki *Poetika*'yla *Sembolizm* [1] adlı kitabımda yazdıklarımı karşılaştırabilirler.

(1) Sembolizm, Erdoğan Alkan, Deyiş Yayınları.

Necip Fazıl Şiirinde Baudelaire Etkileri

Bahriye Mektebinde, İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Felsefe Bölümünde okuyan Necip Fazıl Kısakürek 1925 yılında Milli Eğitim Bakanlığınca Paris'e gönderilir, ancak, öğrenimini yarım bırakıp döner. Fransızcayı ne kadar öğrendi, fransız şairlerini fransızcasıyla ne kadar okudu? Baudelaire'in yapıtlarını aslından mı, çevirilerden mi izledi? Bu sorulara tam karşılık bulamasak da Necip Fazıl'ın şiirlerinde, gençliğinden son yıllarına dek Baudelaire izlerinin sürüp gittiğini görüyoruz.

Renk-koku-ses-uyum

Baudelaire'in şiirlerinde *renk, koku, ses* ve *uyum* sözcük ve kavramlarına sık sık rastlarsınız. Bazı örnekler verelim: *"Aydınlık gibi geniş ve gece gibi kara / O derin birlik içinde, sesler, kokular ve renk /Uzaktan uzağa karışan yankılara denk /Birbirlerini işte böyle yanıtlamakta (Correspondances-İletişimler).", "Akşamda kokular, sesler dönüyor / Hüzünlü vals, öldüren başdönmesi* (Akşamın Uyumu)", *"Güneşin okşadığı kokulu ülkedeydim* (Sömürgeli bir kadına).", *"Yuvarlayıp göklerin resimlerini, çalkantı / Katıyordu saltanatla, dağdağayla, gizemle / Zengin ezgilerin o güçlü uyumlarını / Batan güneşin gözlerimdeki renk cümbüşüne* (Önceki Yaşam.), *"Takıların alaycı sesinde raks ederken / Madenler ve taşlarla ışıklanan şu dünya / Coşturur yüreğimi, dehşetli düşkünüm ben / Sesin ışıkla hemhal olduğu eşyalara* (Takılar).", *"Sıcak bir güz akşamı, kapalı iki gözüm / Solurken kokusunu baygın göğüslerinin* (Alıp Götüren Koku).", *"Ve başında kokulu bir şapkaydı saçları", "Bu odada her şey uyumun yeterli aydınlığına ve tatlı karanlığına sahip. Uykulu bir zihnin, sıcak bir limonluktaymış gibi sallandığı bu ortamda (...) usul bir koku yüzüyor* (İki Oda)."

Örnekleri uzatmayalım ve Necip Fazıl şiirindeki renk, koku, ses ve uyumları (ahenk) araştıralım: *"Nasıl kaynaştırılmış renkler, sesler, hacimler* (Mimari)", *"Göz kaptırdığım renk-*

ten, kulak verdiğim sesten (Affet)", *"Ölçüden, ahenkten daha güzeller* (Sonsuzluk Kervanı)", *"Biter, her şey biter; ses, şekil ve renk / Kokular biter* (Biter)", *"Bu dünyada renk, nakış, lezzet, ne varsa küsüm* (Tebebsüm), *"Renkte, seste, ışıkta, her şeyde bir ihtizaz* (İhtizaz)", *"Solmaz, solmaz; bu bir renk.../Ölmez, ölmez; bir ahenk* (Onun ümmetinden ol)", *"Versem gözlerimi bu sonsuz renge / Kapansam içimden gelen ahenge* (Geceye şiir)", *"Renk renk dertlerimi gözümde besle* (Gurbet)", *"Pırıltılar, nağmeler / Renklerle eriyorum* (Yalnızlık)", *"Renk, koku, ses ve şekil, ötelerden haberci* (Visal)".

Sayılar

Doğu düşüncesine büyük ilgi gösteren Nerval'e göre insan yazgısıyla yıldızların yürüyüşü, burçlar arasında simgesel bir bağ var. Nerval'in, bir tür uzun şiir de diyebileceğimiz *Aurélia* adlı gerçeküstücü öyküsünde şu satırlarla karşılaşıyoruz: *"Bir akşam, gece yarısına doğru, oturduğum mahalleye çıkarken gözlerimi rastgele kaldırdım; aydınlıktı, sokak lambasının ışığı vuruyordu; evin numarası dikkatimi çekti. Yaşımın sayısı. Başımı eğer eğmez, solgun tenli, çukur gözlü, yüz çizgileri Aurélia'nın çizgilerine benzeyen bir kadın gördüm önümde. Bu ya onun ölümü ya da öleceğim bildiriliyor bana, dedim kendi kendime." "Akşam, o öleceğim saate yakın anlarda, iki dostla bir masada, resim ve müzik üstüne konuşuyor ve renklerin soyu ve sayıların anlamı konusunda görüşümü açıklıyordum (...) yerini bildiğime inandığım yıldızı aramaya koyuldum gökyüzünde." "Bana göre sayıların genel sıralamasına bir hata karışmıştı ve insanlığın başına gelen tüm yıkımlar, kötülükler bundan kaynaklanıyordu."*

Sayıların simgesel gücüne inanç Nerval'den, bir Nerval hayranı olan Baudelaire'e de geçer. *Çukur* şiirindeki şu ilginç dizeleri okuyalım:

Başım inatçı ağrılarla dolu, dönüyor
Yürek hiçliğe özlemle tutuşup yanıyor
-Ah, çıkmamak Sayılar, Varlıklar evreninden

Sayıların gizemine çeşitli yazılarında değinir Baudelaire: *"Kalabalıkta olmak arzusu sayının çarpımından duyulan kıvancın gizemli anlatımıdır. Her şey sayıdır. Birey sayıdır. Esriklik bir sayıdır.* (Füzeler, I)", *"Fizikte olduğu kadar aktörede de çukur duygusunu içimde taşıdım hep, yalnız uykunun çukurunu değil, eylemin, düş'ün, anı'nın, arzunun, özlemin, pişmanlıkların, güzelin, sayının v.b.g. çukurunun* (Soyunmuş Yüreğim, LXXXVII)."

Baudelaire'in *Çukur* şiirindeki *"Ah, çıkmamak Sayılar, Varlıklar evreninden"* dizesi üstüne fransız düşünür ve yazarları çeşitli yorumlar yaptılar. Bu yorumların birleştiği nokta şöyle: Dizedeki merkezi düşünce Bir ile Çok arasındaki, hiç yitmeyecek olan temel Birlik'le bu Birlik'ten doğmuş çoklukların gittikçe artan yayılışı arasındaki zıtlıktır. Demokratik ve sosyal gelişim hızlandıkça insanın insan olarak değeri düşer, zira artık niceliğin (kemmiyet), istatistiğin saltanatı başlamıştır. Kişisel nitelik (keyfiyet) geçerli değildir, kitle içinde, çokluk içinde yoğunluğundan kaybeder [2].

Şimdi Necip Fazıl Kısakürek'in sayılardan söz ettiği ve sayıları yorumladığı dizeleri görelim: *"Sayılarda çoğalmak, niçin, ne olmak için / Bir tek hiçtir çarpısı kırk milyona bir hiçin* (Hiç mi Hiç).", *"Bir çözülmez bilmece / Hep sayı, harf ve hece* (Ne ileri, ne geri)", *"Sayılar yalnız Bir'in kendi dalgalanışı / Sayılar kemmiyetin keyfiyeti anışı* (Sayılar)."

Sayılara eğilen Necip Fazıl yeni bir şey mi söylüyor, yoksa Baudelaire'in söylediklerini ve bu konudaki yorumları mı yineliyor? Sorunun yanıtını okur kolaylıkla kendisi bulabilir. Bir saptama yapıp şunu da ekleyelim. Kimileri "Necip Fazıl tasavvuf felsefesinden, Tanrının birliğinden, vahdet-i vücuttan söz ediyor" diyebilir. Bu tür yaklaşımlar sonucu değiştirmez, kaynak ve model Baudelaire'dir.

(2) Baudelaire, Gérard Conio, Oeuvres Majeures, s: 26-27.

Günah-Azap-Pişmanlık

Baudelaire şiirlerini günah, azap ve pişmanlık kavramlarıyla örer. Bazı örnekler verelim: *"Besliyoruz sevimli azaplarımızı* (Okura), *"Günahlarımız dikbaşlı, pişmanlıklarımız alçak (Okura)." "Kıvançlı Melek, bilir misin acı denen şeyi / Nedir utanç ve azap, göz yaşı, iç sıkıntısı."* Örnekleri çoğaltmamıza gerek yok. Aynı kavramları Necip Fazıl'ın da işlediğini görüyoruz: *"Başı görünmez hayal, sonu gelmez nedamet* (Ruh), *"Kalmadı eşya ile aramda hiçbir uyum / Nefes alırken bile inkisar ve pişmanlık* (Halim).", *"Annesi azabın / Sonsuzluk şarkısı /Annesi azabın / Cinnetin tıpkısı* (Zaman).", *"Azap, saçlarıma ak / Yüzüme çizgi serdi* (Azap)."

Kurtlar-Böcekler ve Ölü

Mezardaki kurtlar ve böcekleri bol bol işler Baudelaire: *"Ey kurtlar! gözsüz, kulaksız kara yoldaşlar / Size gelen özgür, kıvançlı bir ölü var / Obur filozoflar, pisliğin oğulları"* (Kıvançlı Ölü)., *"Dindirebilir miyiz eski, uzun Azabı / Kımıldayıp kıvranır, yaşar içimizde / Kurt nasıl ölülerle, tırtıl nasıl meşeyle / Beslenirse öyle beslenir bizle-/ Dindirebilir miyiz bu onulmaz azabı? ", "Besliyoruz sevimli pişmanlıklarımızı / Dilenciler böceklerini beslerse nasıl".*

Şimdi de Necip Fazıl'ın dizelerini okuyalım: *"Koklarken küllerimi mezarımda bir böcek* (Ruh).", *"Bir kurdum ki sizi hep diş diş yerim / Ve gezerim her gün elbisenizde* (Nefs)", *"Ağzıma soğuk kurtlar dolacak, gözüme kum* (Dipsiz Kuyu).", *"Ufak böcekler gibi / Gezer onların kalbi / Üstünde döşemenin* (Takvimdeki deniz)".

Tabut

Ölüm ve tabut elbette şairlerin demirbaş konusu. Ancak dizelerdeki benzerlikler yineleme olmamalı. Baudelaire *Güz Şarkısı* şiirinde:

Tekdüzen vuruşlarla salınan bir tabut var
Sanırım, çivilenen, bilmediğim bir yerde
Ölen kim? -Dün yazdı, bugün sonbahar
Çınlar bir yolculuk gibi bu ses yüreklerde

diyor. Cahit Sıtkı aynı dizeleri şiirine şöyle aktarır: *"Nerden çıktı bu cenaze, ölen kim?"* Baudelaire'in bu dizeleri Necip Fazıl şiirine de şöyle girer:

"Tabut değildir bu, bir tahta kundak
Bu ağır hediye kime gidecek
Çakılır çakılmaz üstüne kapak" (Tabut şiiri)

Bir Kıyaslama

Bir şair başka bir şairin imge ve deyişlerini kıyaslama yoluyla da kendi şiirine aktarabilir. Baudelaire *Vampir* şiirinde şunları yazmış:

Nasıl kumarbaz kumara
Nasıl şişesine sarhoş
Nasıl kurtlarına bir leş
Bağlandıysa-Lanet, sana
Ben de bağlandım o kadar.

Şimdi de Necip Fazıl'ın *Beklenen* şiirindeki dörtlüğünü okuyalım:

Ne hasta bekler sabahı
Ne taze ölüyü mezar
Ne de şeytan bir günahı
Seni beklediğim kadar.

Necip Fazıl en azından *"Ne taze ölüyü mezar"* dizesiyle kendini ele veriyor. Bu dizenin kökende, Baudelaire'in *"Nasıl kurtlarına bir leş"* dizesiyle farklı bir yanı yok. Farklı olan sözcükler.

Kendini Cezalandıran Kişi

Baudelaire'in bir şiiri *"Heautontimoroumenos"* adını taşır. Anlamı *Kendini Cezalandıran Kişi*. Şair kendini cezalandırarak günahlarından, suçluluk duygusundan arınmaya çalışır. Peki Kısakürek *Aynalar Yolumu Kesti* şiirinde ne söylemiş: *"Benim işim kendime en büyük ceza"* demiş.

Baudelaire'in şiir adından bir başka şiirinde de yine dize üretiyor Necip Fazıl. *Yolculuğa Davet* şiirini yazmış Baudelaire. Şu iki dize de Necip Fazıl'dan:

Yolculuk, her zaman düşündüm onu
İçimde bu azgın davet ne demek?
(Yolculuk şiirinden)

Titreşim

Baudelaire *Akşamın Uyumu* şiirinde:

Her çiçek dalında buğulanıyor
Kemanda üzgün bir kalp titremesi;
Hüzünlü vals, öldüren başdönmesi
Bir tapınak gibi gök dinleniyor

demiş. Necip Fazıl'ın *İhtizaz* (Titreşim) şiirinden iki dize:

Renkte, seste, ışıkta, her şeyde bir ihtizaz
Her şeyde bir titreşim, zikir, fikir ve niyaz

Renk, ses ve titreşim Baudelaire'e ait, bunu yazmıştık, peki bu iki dizede Necip Fazıl'a ait ne kalıyor: Zikir, fikir ve niyaz.

Şehvet

Baudelaire'in ana temalarından biri de şehvet. Birkaç örnek verelim: *"Durgun şehvetler içinde eskiden orda yaşadım* (Önceki Yaşam)", *"Orda her şey düzen ve güzellik / Lüks, durgunluk ve şehvet"*, *"Derin sonsuzluklarda kıvançla uçuyorsun /*

Tarifsiz ve erkeksi bir şehvetle (Elévation). Necip Fazıl şiirinin bütününe ters düştüğü, yama gibi durduğu halde, salt Baudelaire özentisi yüzünden şehvete de yer vermiş: *"Yeşil asmalarda depreniş, şehvet* (Çile)", *"Bela, bela bende yakıcı şehvet* (Yüzkarası)."

Bela

Yeri gelmişken Necip Fazıl şiirindek bu *"Bela"* sözcüğünün kökenini araştıralım. Baudelaire'in şiir kitabının adı *Les Fleurs du Mal.* Gerçek anlamı ise *Kötülük Çiçekleri.* Ancak Baudelaire üstüne köklü bir araştırma yapmayan bazı çevirmenlerimiz *le mal*'in gerçek anlamını yanlış yorumladılar. Bu sözcük kötülük'ün yanı sıra acı, bela, şer gibi anlamlara da geliyor. *Les Fleurs du Mal*'i kitap olarak yayınlayan Vasfi Mahir Kocatürk, yanlış bir yorumla, kitaba *Elem Çiçekleri* adını verdi. Yanılgı yakın zamanlara dek sürdü. Cemal Süreya da aynı hataya düştü. Görülüyor ki, yanılanlardan biri de Necip Fazıl: *"Bela... Bela bende yakıcı şehvet", "Ne var, ne var alemde bela kadar çekici* (Bela)" diyor.

Maden

Necip Fazıl'ın şiirlerinde zaman zaman *maden* sözcüğüyle karşılaşıyoruz: *"Ülfet, kara yalnızlık madeninde bir yaldız", "Ey gönül madenin ne kadar yufka* (Orada)" *gibi.* Bu sözcük Baudelaire'in şiir sözlüğünden. Hayli örnekleri var Baudelaire'de: *"Ve irademizin zengin madeni / O bilge simyacı tarafından buharlaştırılır* (Okur'a)", *"Bilinmeyen madenler, denizin incileri* (Bénédiction)", *"Bu parlayan maden ve taş dünyası* (Takılar)", *"Cilalı gözleri sevimli madenlerden yapılmış".*

"Boşlukta Düşen Fikir"

Baudelaire *Çaresiz* (Irrémediable) şiirinde

"Bir Fikir, bir Şekil, bir Varlık
Gökten hareket edip düşmüş
Çamurlu ve kurşunlu Styx Irmağının
Diplerdeki karanlığına"

diyor. Necip Fazıl da buna benzer bir dize düşürüyor:

"Ben başı ağır gelmiş boşlukta düşen fikir" (Ben)

Necip Fazıl şiiriyle Baudelaire şiiri arasında daha pek çok benzerlikler var. Kısakürek'in şu dizelerinin benzerlerini bir araştırmacı her zaman Baudelaire'de bulabilir: *"Cinnet, korku, şüphe benim eserim / Sıcak kalbinizde gizlidir yerim* (Nefs)", *"Göğsü yakut ve safir / Karışmda bir misafir / Sordum: Kimsin, nesin sen /Dedi: Şeytandan sefir* (Hep Nefs)", *"Bir tatlı vehim gibi içimi bayıltacak* (Ruh)."

Diğer Etkiler

Akla şöyle bir soru gelebilir: Necip Fazıl şiiriyle Baudelaire şiiri arasındaki bu benzerlikler, esinler, etkilenmeler, örtüşümler bir rastlantı mı? Bu soruya rahatça "hayır" yanıtını verebilirim. Dil bilen bazı şairlerimizde, özellikle fransız şairlerinden, dize, kavram, imge aktarmak bir alışkanlık halini almış. Fransız şiirinden bir havuz oluşturulmuş ve bu ortak kaynaktan çoğu yararlanmaya kalkmış. Nitekim Necip Fazıl'da sanıyorum daha çok dolaylı olarak, Ahmet Hamdi Tanpınar kanalıyla Nerval de yer alıyor. Nerval'in *Aurélia* öyküsünden bir bölüm: *"Açık seçik belirgin, canhıraş, acı dolu bir kadın çığlığıyla sıçrayıp uyandım (...) Gecede böyle acı acı çınlayan o ses neydi? Rüyanın içinden değildi (...) Penceremi açtım (...) Bana göre bu düyanın olayları görünmeyen dünyanın olaylarına bağlıydı (...) garip bağlantılardan biriydi bu ses".*

Şimdi de Nerval'i hem düzyazılarıyla, hem şiirleriyle yağmalayan Ahmet Hamdi Tanpınar'ın *Abdullah Efendi'nin Rüyası* öyküsünden alıntı yapalım: *"Ne oluyor diye başını kaldırdığı zaman tavanın tepesinden uçmuş olduğunu (...) gördü (...) Ses asırlar içinden geliyor gibi boğuktu".*

Ve Necip Fazıl'ın *Çile* şiirine bir göz atalım:

"Göklerden bir ses geldi: Bu adam
Gezdirsin boşluğu ense kökünde

Ve uçtu tepemde birdenbire dam
Gök devrildi, künde üstüne künde...

Pencereye koştum: Kızıl kıyamet! (...)
Al sana hakikat, al sana rüya."

Bu benzerliklere rastlantı diyebilir miyiz? Göklerden bir ses geliyor, evin tavanı uçuyor, şair pencereye koşuyor ve bütün bunlar bir rüya ya da bir hayal halinde oluyor. Necip Fazıl, Nerval ile Ahmet Hamdi Tanpınar'ı özetlemiş.

Necip Fazıl'da Rimbaud'yu da bulabiliyoruz. Arthur Rimbaud *"Tümceler"* şiirinde *"Teller çektim çankulesinden çankulesine, kordelalar pencereden pencereye, yıldızdan yıldıza altın zincirler çektim ve dans ediyorum"* diyor. Necip Fazıl'ın şu dizesine bakalım:

İki yıldız arası göğe asılı hamak (Uyumak İstiyorum)

Şairimiz yıldızdan yıldıza ip çekip gökte hamak kurmuş. Rimbaud'nun imgesini yinelemekten öteye gitmiyor.

Necip Fazıl'ın başka dizeleri, örneğin *Açıklarda* şiiri hem Rimbaud, hem Mallarmé etkilerini taşıyor.

Sonuç olarak diyebiliriz ki Necip Fazıl en çok Baudelaire'den etkilenip Baudelaire'i baş tacı etmiş. Kitabının sonuna eklediği vasiyeti okunduğunda sanarsınız ki *Çile*'de kendisinin bir araya getirdiği şiirler onun dinsel ve tasavvufa bağlı inançlarının ürünleridir. Dindar ve *"Kalbimi ve aklımı hep sağ elime verdim / Görevi olmasaydı sol elimi keserdim"* diyecek kadar sağcı, sol düşmanı Necip Fazıl'ın şiirine *"Tanrı bir rezilliktir, bir şeyler veren rezillik* (Füzeler, XVII)", *"Bende inanç için gerekli temel yok. Yalnız haydutlar inanmış insanlardır* (Soyunmuş Yüreğim XI) ve *"Ben komünistim"* diyen Baudelaire'in damgasını vurması kaderin garip bir cilvesi midir?

Kantarın topunu kaçırmış Cahit Sıtkı. Hangi fransız şiirini okumuş ya da çevirmişse kendi şiirine almış...

Galatasaray'da okuyan Cahit Sıtkı bazı Fransız şiirlerini önce okul kitaplarındaki "resmi seçkiler"den tanır. Sonra, siyasal bilimler eğitimi için Fransa'ya gider ve 22/2/1940 tarihli mektubunda Paris'ten Ziya Osman Saba'ya şunları yazar: "Biliyor musun şimdi neredeyim? Kartiyelatin'in en sevimli, kafaya ve gönle en çok hitap eden kahvesinde, bir zamanlar Verlaine'in de frequenter etmiş olduğu La Source kahvesindeyim".

Fransa İkinci Dünya Savaşı'na girince Tarancı Türkiye'ye döner. Yanında kitaplar mı getirmiş? Hayır. Burhaniye'den yazıp İstanbul'daki Ziya Osman'dan Verlaine istiyor: "Aklıma gelmişken, Verlaine'in bütün şiirlerini toplayan bir kitap çıkmıştı vaktiyle. Bulabilirsen al ve bana gönder (...) Ben Avrupa'ya gitmeden önce Muhip almıştı, onda gördüm". Verlaine'in adına Tarancı'nın Ziya Osman'a yazdığı mektuplarda da sık sık rastlıyoruz: "Nihal'in düğünü de bu ay içerisinde olacağı için sen kardeşimin de nişanlandığın müjdesini bu ay içersinde almak isterim. Arkasından Verlaine'in (...) mısralarıyla başlayan şiirler cinsinden şiirler yazarsın. Görmelisin o zaman benim keyfimi". "İnsandan şaşmamalı Ziyacığım; Başımızın belası da Mevlası da insandır. Bak Verlaine'e, en büyük günahları işlemiş olmasına rağmen sonradan Allah'la ne güzel konuşmuş".

Paul Verlaine Dizeleri

Verlaine'i çok seven Cahit Sıtkı onun dizelerini kendi malıymış gibi şiirine almaya başlar. Aşağıdaki dize Verlaine'in *Nevermore* (Geçmiş Ola) şiirinden:

"Hatıra, hatıra, ne istiyorsun benden? Sonbahar"

Yazdığı *"Hatıralar"* şiirinde Tarancı, Verlaine'in bu tek dizesinden üç dize birden kurar: *"Bilmem ki hatıralar/Ne istersi-*

niz benden/Gelir gelmez sonbahar?". Tarancı'nın dört bağlam, on iki dizeden oluşan bu şiirinin şimdi de ikinci bağlamını okuyalım: *"Bu kanat çırpış neden?/Cama vuracak ne var/Ey eski hatıralar?"*

Kulağa yabancı gelmiyor: *"Ve çok eski, ince, tatlı bir şarkının/Hafif kanat vuruşları dolanıyor/Aralık pencerelerde can çekişen"* demiş Verlaine. İmge aynı, "şarkı" sözcüğünün yerini "hatıralar" sözcüğü almış. Hatıralar şiirinin ilk bağlamı, son bağlamda yineleniyor, yani Verlaine'den. Cahit Sıtkı'nın olan, sadece şu boş üç dize: *"Sanmayın güller açar/Bülbül değildir öten/Bu rüzgar başka rüzgar"*. Bu durumda, *Hatıralar* şiirinin sahibi Cahit Sıtkı'dır diyebilir miyiz?

Verlaine'in *Nevermore* şiirinden başka iki dize: *"Altın sesi birden bire sordu: En güzel günün hangisi oldu?"* Bu dizeler de kanatlanıp Tarancı'nın şiirine şöyle giriyor: *"Altın sesi birden bire sordu:/-Ne haber eski aşk yarasından?"*

Tarancı Ziya Osman'a yazdığı bir mektubunda, özdenliği, sadeliği övüyor: Fanteziler, grandiloquance'lar filan, Verlaine'in *"Le ciel est, pardessus les toits/Sibleu, si calme!* mısraları yanında sıfırdır". Verlaine'in *Gök Öyle Mavi* adını taşıyan bu şiirini Cahit Sıtkı'nın çevirisiyle aktarıyorum:

Gök öyle mavi, öyle durgun
Damlar üzerinde!
Yeşil bir dal sallanadursun
Damlar üzerinde!

Ürperip gökyüzünü birden
Bir çan tın tın eder
Bir kuştur bu ağaçta öten
Türküsünü söyler

İşte hayat! Aç gözünü gör
Bak ne kadar sade
Her günkü sakin gürültüdür
Şehirden gelmekte

Ey sen ki durmadan ağlarsın,
Döversin dizini
Gel söyle bakalım, ne yaptın
N'ettin gençliğini?

Şiirinin dizeleri Cahit Sıtkı'nın ayrı ayrı şiirlerine giriyor: *"Gök mavi mavi gülümsüyordu / Yeşil yeşil dallar arasından"*, *"Ve kış yaz demeden Tanrı'nın günü / Benimsemişler şehrin gürültüsünü"*, *"Şehirden gelen uğultu / Dinlemeye doyamadığım"*, *"Gençliğim gitti arada / Aha neden sonra aradım"*. Cahit Sıtkı başka şairlerin dizelerini almayı alışkanlık haline getirdiği için bu benzerliklere de raslantı gözüyle bakamayız. Cahit Sıtkı ayrıca, bu şiirin biçimini de birkaç şiirinde kullandı.

Cahit Sıtkı Verlaine'in *Yeşil* (Green) şiirini çevirdi. Şiirden dizeler: *"Alnımda seher yelinin dondurduğu çiğler"*, *"Bırak unutayım başımı taze göğsünde/Uyusam biraz, sen uzanıp dinlenirken"*. Cahit Sıtkı'dan dizeler: *"Yanan şu alnım elinin gölgesiyle soğuyor"*, *"Serindir elleri alnımda serin / Göğüs onda başımı dinleyecek"*.

Evliliğe hazırlanan Verlaine *Demek Bir Yaz Günü Olacak Düğün* şiirini yazar ve bu şiirinde *"Alınlarımız üstünde mavi gök / Yüksek bir çadır gibi ürperecek"* der.

Ve işte Cahit Sıtkı'dan benzer dizeler: *"İnandırmıştı beni ömrümün düğününe/(...) Gel yine gölgemde kur ömrünün çadırını"*.

Verlaine'in *"Uyku"* şiirinden: *"Bir el sallıyor beni / Çukurunda mahzenin"*. Tarancı'nın *"Gün Sonu"* şiirinden: *Uykunun açtığı / Geniş ve derin siperde"*. *"Oyuk"* ve *"siper"* sözcükleri birbirine benziyor. Ayrıca, Cahit Sıtkı'nın iki şiiri *"Uyku"*, bir şiiri de *"Uykusuzluk"* adını taşır.

Verlaine *"Beams"* (Işıklar) şiirinde, dalgalar üstünde yürüyen bir kadını, Meryem'i anlatır: *"Yürümek istiyordu dalgaların üstünde / İzliyordu adımını sakin adımlarımız / Kayıyordu ardından adımlarımız."* Sular üstünde bir kadın ve onu izleyen, sular üstünde insanlar, imge bu. Aynı imgeyi Cahit

Sıtkı, küçük değişikliklerle sunuyor: *"Annemin gözleri gibi lacivert bu denizde / Dalgadan dalgaya atlıyorum."*

Cahit Sıtkı biçimde ya da özde pek yenilikçi bir şair değil. Ama bakıyorsunuz, yalnızca bir şiirinde sözcüğü bölmüş: *"Beni de öğüten değirmen, rüzgar/lara uyaraktan dönerken böyle...* Nerden doğuyor bu ani yenilik, sözcüğü, dizeden dizeye geçerken ikiye bölmek? Kaynağını yine Verlaine'de buluyoruz: *"Düştüm kara / Bir rüzgâra / Beni her an / Sağa sola / Yaprak misa/Li savuran."*

Baudelaire Dizeleri

Cahit Sıtkı Baudelaire'in dizelerini bazan olduğu gibi, bazan değiştirerek şiirine aktarır. Zaten sevdiği bir şair. 22/6/1942 tarihli mektubunda Ziya Osman'a şunları yazıyor: *"Rimbaud'yu, yahut Baudelaire'i, Verlaine'i, Mallarmé'yi tatmak için, onların ruhunu şad etmek için okur alelade kimse olmamalıdır. Mesela, onların okuru Türkiyede Ahmet Hamdi, Nurullah Ataç, sen, ben ve daha birkaç kişi olabilir. Tabi bu kadarcık meziyetimi söylemek böbürlenmek filan sayılmaz".*

Baudelaire *İçe Kapanış* (Recuillement) şiirine şöyle girer: *"Uslu dur ey Hüznüm, daha sakin ol / Akşam diyordun, işte oluyor akşam".* Cahit Sıtkı da *"Abbas"* şiirine şöyle girer: *"Haydi Abbas vakit tamam / Akşam diyordun işte oldu akşam".*

Baudelaire'in *"Güz Şarkısı"* şiirinden bir dize: *"Bir tabut çakılıyor bir yerlerde, ölen kim?".*

Cahit Sıtkı'dan bir dize: *"Nerden çıktı bu cenaze ölen kim?"*

Cahit Sıtkı, Baudelaire'in "Yolculuğa Davet" şiirini çevirdi. Şu dizeler Cahit Sıtkı çevirisiyle Baudelaire'den: *"Kardeşim, yavrum/Sana benzeyen bir yer/Düşünüyorum/Gidip orda beraber/Yaşamanın, sevmenin/Sevmenin ve ölmenin/o yerde bir gün/Saadetini düşün".* Bu dizeler de Taranci'nın *"Düşündüğüm Yer"* şiirinden: *"Sevgilim, burdan uzak /Uzaklarda yaşamak / Sevmek ve ölmek için / Açılıp denizlere / Bir gün gitmek mi dersin / Sana benzeyen yere".* Ayrıca, *Yolculuğa Davet* şiirinde Baudelaire her bağlamın sonunda *"orda"* sözcüğüyle başlayan bir dizeyi yineler.

Baudelaire'in *"Harmonie du Soir"* şiirini, *"Akşamın Ahengi"* adıyla türkçeye çevirdi Cahit Sıtkı. Ne demiş Baudelaire: *"Sesler ve kokular dönüyor akşamın havasında / Hazin bir vals, bir baş dönmesidir bu rüzgar."* Ne diyor Tarancı: *"Seslerle kokular el ele dolaşır / Renklerle şekiller sevişip anlaşır / Bir mükemmeliyet orkestrasında"*. Cahit Sıtkı gönderimde mi bulunmuş? Hayır. Şiire bir yenilik mi getirmiş? Hayır. Kendisinden yüz yıl önce yaşayan Baudelaire'i yinelemekle yetinmiş. Yaptığı işin adı, esin, esinti, etki, rastlantı falan olamaz.

Tarancı'nın şiiri renk, ses ve koku üçlemleriyle dolu. Yazık ki, bu üçlemi aynı dönemin, ya da daha sonraki dönemlerin bazı türk şairleri de papağan gibi yineleyip dururlar. Bu, Baudelaire'i öykünmekten başka bir şey değil. *Kötülük Çiçekleri*n'den tek örnek vermekle yetinelim: *"O derin birlik içinde, sesler, kokular ve renk / Uzaktan uzağa karışan yankılara denk / Birbirlerini işte böyle yanıtlamakta"*.

Cahit Sıtkı'daki bazı şiir biçimleri ve *Obsession*, *Fikri Sabit*, *Sanatkârın Ölümü*, *Portre* gibi şiir adları da Baudelaire'den gelme.

Rimbaud Dizeleri

Ziya Osman'a yazdığı mektubunda Rimbaud'dan da söz ediyor Cahit Sıtkı. Rimbaud'yu ne kadar okumuş, tam bilemiyoruz. Galatasaray'ın ders kitaplarında yer alan, Sabahattin Eyüboğlu'nun da çevirdiği *Sarhoş Gemi* elbette onu da etkilemiş. O dönemin diğer şiirleri gibi, Tarancı'nın şiirlerini de gemi sözcükleri doldurmuş. Başka benzerlikler de görüyoruz. Örneğin Rimbaud'nun *Kuytuda Uyuyan Asker* şiirini alalım ele. Ölü bir insan anlatılıyor. Ne demiş Rimbaud: *"Yüzünde ne bir acı, ne de ölüm korkusu / Artık hoş kokulara bile yabancı işte"*. Ne demiş Tarancı: *"Boylu boynuca uzanmış / Sağlığında yatmayacağı yere / Rüzgârmış, yağmurmuş haberi yok"*. Bu benzerlik rastlantı sonucu da olabilir. Ama rastlantı sınırlarını aşan bir başka benzerlikle karşılaşıyoruz. Tarancı, bir şiirinde şunları söylüyor: *"Bir kadın göğsü başlarsa konuşmaya*

/ En güzel deniz olur". Cahit Sıtkı'nın şiirini tanıyanlar o şiirin kadın memelerini denize benzetecek kadar geniş imgeli olmadığını bilirler. Peki nerden çıkıyor bu dize? Rimbaud'nun *"Akşam Saatleri"* şiirine göz atalım: *"Akşam saatlerinin denizleri sanki Amelie'nin göğüsleri"*. Açık söylemek gerekirse *Illuminations*'daki bu ilginç dize Cahit Sıtkı'nın dikkatini çekemez. Belki Fransa'da birilerinden duydu, belki de Rimbaud'yu iyi tanıyan Dıranas kulağına bir şeyler fısıldadı. Kulaktan dolma mı, rastlantı mıdır, başka benzerlikler de görebiliyoruz. *"Hastalıklar mevsimi kıştan da korkuyorum"* der Arthur Rimbaud. *"Sevmedim, sevemiyorum seni kış mevsimi"* der Cahit Sıtkı. Tarancı'dan bir diğer ilginç dize, dönemin şiiri için yeni sayılır: *"Kurduğum düşü gerçek etme gücü bendedir"*. Kendini, olasızı, düşü gerçekleştiren bir bilici (voyant), kâhin olarak gören Rimbaud daha önce şunları yazmış: *"On parmağımda on hüner (...) görünmez olayım mı, suya dalıp yüzüğü bulayım mı? İster misiniz? Altın yaparım, ilaçlar yaparım"*.

Apollinaire'den:

Fransız şiirine içerik, biçim ve uyak yönünden önemli yenilikler getiren Apollinaire'i, Cahit Sıtkı kuşağı az tanıyordu. Yine de, Tarancı'nın Apollinaire'e ait iki dizeyi şiirine aktardığını görüyoruz.

Apollinaire'den:

"Geçiyordum Seine kıyısından
Eski bir kitap koltuğumda"

"Je passais au bord de la Seine
Un livre ancien sous le bras"

Tarancı'dan:

"Geçtim bir akşam Sâdâbat'tan
Koltuğumda Nedim divanı."

Apollinaire'in *"Marizibil"* şiirini Sabahattin Eyüboğlu ve Necati Cumalı birlikte çevirmişlerdi. Şiir şöyle başlar: *"Büyük bir caddesinde Kolonya'nın / Bir gider bir gelirdi akşam vakti / (...) / Bitince kaldırım gider içerdi"*. Cahit Sıtkı'nın *"Şehir"* şiirindeki şu dizeler Apollinaire'i çağrıştırıyor: *"Ve kış yaz demeden Tanrı'nın günü / Giderler gelirler bu kaldırımlarda / Gül benizli toklar, saz benizli açlar"*.

Nerval

Tarancı Nerval'in *"Fantazya"* adlı şiirini türkçeye çevirdi. Şiirde şu dizeler var:

"Bir hava bilirim, dünyalara değişmem (...)
Ne zaman o havayı dinleyecek olsam
Ruhum gençleşiverir birden iki asır
Onüçüncü Louis devridir, vakit akşam (...)
Kömür gözlü bir kumral en üst pencerede."

Şiirin içeriği: Şair bir havayı, bir ezgiyi duyunca, geçmişe dönüyor, geçmişteki bir kızı düşünüyor.

Şimdi de Tarancı'nın *Aşk Masalı*'ndaki dizeleri izleyelim:

"Nerede ne zaman bu hava çalınsa
Hoş geldi geçmişteki güzel günler (...)
Beşiktaş'ta gün görmüş bir bahçede
Nisan akşamlarının en tatlısı
Sevdiceğim ondördünü sürmede (...
Ben delikanlıyım o, kız ve dilber".

Nerval'in sözünü ettiğimiz şiirinin esintisi Tarancı'nın bir başka şiirine daha, *"Kulak ver ki"*ye de girmiş gibidir.

Jules Laforgue

Dilimize çok az çevrilen sembolist bir şairdir Laforgue. Orhan Veli bu şairden *Cigara*'yı, Cahit Sıtkı da *Bensiz Olacak*

Her Şey'i çevirdi. Laforgue *"Bensiz Olacak Her Şey"* şiirine *"Bu akşam ölebilirim"* sözcükleriyle girer. Cahit Sıtkı da *"Ölmüştüm"* adlı şiirinde şunları yazar:

"Günüm gelmiş, saatim çalmıştı nihayet
Ölmüştüm..."

Mallarmé

Tarancı'nın *"Aşk İle"* şiirindeki bazı dizeler Mallarmé'nin *İmbat* (Deniz Meltemi) şiirini çağrıştırır.

Tarancı'dan:

"Baktım ki deniz her dalgasıyla düşman
Yok görünürde sığınacak bir ada
Ne yelken kâr eder, ne kürek, ne istim..."

Mallarmé'den:

"Fırtınaları çağıran şu direkler, kim bilir
Rüzgârların gömdüğü o batık gemilerdendir
Şimdi ne yelkenleri, ne adaları kaldı".

Paul Valery

Orhan Veli, Paul Valery'nin *"Dost Orman"* şiirini çevirip 1946'da *Tercüme* Dergisinde yayınladı. Bu şiirdeki *"Gökte ay, masaldaki bir meyve/Paylaştık o sihirli meyveyi"* dizeleri önce Ahmet Hamdi Tanpınar'ın şiirine *"Bir masal meyvesi gibi paylaştık/Mehtabı kırılmış dal uçlarında"* şeklini alarak girdi. Valery'nin dizelerini Cahit Sıtkı da beğenmiş, "ay"ı kırpıp yıldız haline getirerek şiirine aktarmış: *"Olgun meyve halinde / Sallanırken yıldızlar..."*

AHMET MUHİP DIRANAS

Osmanlılıkla bütün bağlarını koparan Cumhuriyet Türkiyesi'nde uygarlık ve çağdaşlık artık "Batı" demekti. Başta

tüm yasalar olmak üzere, bütün kurum ve kuruluşlarıyla Batı'ya yönelince toplumun sanatı da kimliğini Batı'da, Batı'nın şiir dünyasında Fransa önde geldiği için, fransız şiirinde aradı. Cumhuriyet Türkiyesi kurulduğunda Ahmet Hamdi Tanpınar 22, Nazım Hikmet 21, Necip Fazıl 18, Faruk Nafiz Çamlıbel 15, Cahit Sıtkı 13, Ahmet Muhip Dıranas 14, Orhan Veli ve Oktay Rıfat 9, Melih Cevdet 8 yaşındaydı. Yaşları 29 ile 8 arasında olan bu gençler ve çocuklar elleri kalem tuttuğunda, Batılı Türkiye Cumhuriyeti'nde kimi örnek alacaklardı kendilerine? Şiirleri farsça, arapça, osmanlıca sözcükler ve söz dizimleriyle dolu Ahmet Haşim'i mi? "Kökü mazide olan âtiyim" deyip aruzda direnen Yahya Kemal'i mi? Abdülhak Hamid'i mi? Cenap Şahabettin'i mi? Batılılaşma ağır bastığı için, yabancı dil bilenler fransız şiirini araştırmaya başladılar.

Hiçbir şair göbek bağını kendi kesip bağlayamaz. Şairin şiirini zincirin birbirine bağlı halkaları oluşturur. Son halka o şairin özgün şiiridir. Zincir uzar, son halkaya yeni halkalar eklenir, bir başka şairin özgün şiiri ortaya çıkar. Ama bu özgünlük ne kadar, ne orandadır? Kaynağında fransız, alman, ingiliz şiiri varsa, bu özgün şiirin içinden Batılı sesler çıkacaktır. Bu sesleri ve çağrışımlarını araştırmak şiir üstüne düşünenlerin görevidir.

Çağdaş Türk şiirinde kimse "Divan Edebiyatı"nı bulamaz. Kır kesiminin "Halk Şiiri", Cumhuriyetle başlayan sanayileşmeye koşut kentleşme sonucu zaten yok olmuş. Ayrıca aydın şair kesimi halk şiirini hem az tanıyor, hem de benimsemiyor. Cemal Süreya'nın "Folklor şiire düşman" sözü bunun tanığı. Geride ne kalıyor? Başta fransız olmak üzere "Batı Şiri". İşte Cumhuriyet kuşağının ilk genç şairleri böylece Batı Şiiri'ne sarıldılar. Yabancı dil bilenler önder oldu. Dıranas'lar, Necip Fazıl'lar, Tanpınar'lar, Fransa'daki romantizmin ve sembolizmin son kalıntılarını, Orhan Veli, Oktay Rıfat ve Melih Cevdet dadacılığı ve gerçeküstücülüğü izlediler ilk şiirlerinde. İkinci Dünya Savaşı'nda fransızlar kedileri

bile yemeye başlayınca bazı gerçeküstücüler gerçekçiliğe yöneldi. Aynı şey bizim şiirimize de yansıdı. Savaş bitti, bu arada fransız halkı ve fransız şairleri rahatladı, gerçekliğin yerini "Modernizm" adı altında eskiye dönüş aldı ve bu durum bizim şiirimize hemen "İkinci Yeni"yle yansıdı.

Batı, teknoloji değiştirirken eski makineleri az gelişmiş ülkelere satar. Tıpkı, bu eskimiş makineler gibi Batı'nın şiiri de bize eskiyince giriyor ve ülkemizde yeni oluyor. İkinci Yeniciler'in şiiri de Fransa'da eskimiş "Dadacı"ların ve "Gerçeküstücüler"in şiiriydi.

Cumhuriyet döneminin ilk şairlerinden Ahmet Muhip Dıranas, şiir yazmaya başladığında kimi örnek alacaktı? Kendinden öncekilere öykündü. Ülkü dergisinde kötü şiirler yayınladı. Zaman geçince anladı olmuyor, bir şeyler var eksik kalan. Başladı kitapları Türkiye'ye girimş, ünlü fransız şairlerini incelemeye. Büyük şair sezgisine sahip olduğu için Arthur Rimbaud'yu inceledi. Bütün şiirlerini içeren "ŞİİRLER" adlı kitabı Rimbaud esiniyle yazılmış "BEN VE O" şiiriyle başlar ve kitap Rimbaud'dan esinlenen bir diğer dizeyle biter.

Dıranas'ın yalnız Baudelaire'den etkilendiği sanıldı. Çünkü, şiir yazdığı yıllarda Türkçeye bütün olarak yalnızca Baudelaire çevrilmişti. Rimbaud ise Sabahattin Eyüboğlu'nun yaptığı *"Sarhoş Gemi"* ve Orhan Veli'nin *"Duyum"*, *"Ofelya* ve *Saadet"* çevirileri ile biliniyordu. Dıranas'ın okuduğu *Susuzluk Güldürüsü* (Comédie de la Soif) ise ne ders kitaplarında ne de fransız şiir antolojilerinde vardı.

Rimbaud'yu iyi okuyan Dıranas bu şiirden önce dış biçimi alıyor, sonra özü. Hangi öz? Yüklemleri çekimsiz kullanmak. Ayrıca Dıranas kendi şiirinde Rimbaud şiirindeki gibi büyük harfler kullanmaktan da çekinmiyor.

Şu dize *Rimbaud*'dan:

BEN: Gitmek ineklerin su içtiği yere

Bu dize de Dıranas'tan:

BEN: Su içmek inekler içen çeşmelerden,

Dıranas'ın "BEN VE O" şiirini okuyanlar ozanın diğer dizelerinde de yüklemleri çekimsiz kullandığını görürler.

Esrik Gemi

Dıranas türkçe'yi en iyi kullanan şair. Sabahattin Eyüboğlu, Rimbaud'nun *"Le Bateau Ivre"* şiirini "Sarhoş Gemi" diye türkçeleştirirken, Dıranas "sarhoş" sözcüğünü daha o yıllarda "esrik"e çevirip şiirine aktarıyor:

"Bilirsin hangi güzel kıyıya gider
Senden esen rüzgarla bu esrik gemi"

Pencereye Sarkan Dallar

Bir astlantı mı? Pencereye sarkan dalları Dıranas da seviyor. Şu dizeler Rimbaud'dan:

"İnadına pencerenin camına
Sokuluyor yaprakları"

Bu dizeler Dıranas'tan:

"Ve onu gözlerdi Köroğlu
Pencereye sarkan ağaçtan"

Pencereye sarkan ağaç, dallar ve yaprak imgesini Dıranas başka şiirlerinde de kullanır:

Yinelenen Gemiler

Rimbaud'nun *"Esrik Gemi"* şiirini sevmişe benziyor Dıranas. Şiirlerinde gemilerden sık söz ediyor. Şairin şu iki dizesi imge yönünden Rimbaud ile örtüşüyor:

"Sonsuzluğa doğru kalkacak sihirli
Bir gemi gibisin göklerde demirli"

Dizelerde çarpıcı imge *"göklerdeki gemi"*. Rimbaud *Veda* adlı düz yazılmış şiirinde şunları söyler: *"Gökte büyük altın bir gemi renk renk bayraklarını..."* Görüyoruz ki Dıranas *"Cehennemde Bir Mevsim"i* okumuş. Ayrıca *"Illuminations"*ı da incelemiş. Dıranas'ın sağlığında hazırlanan tüm şiirleri şu dizelerle son bulur:

"Görev bitti. Boş artık, kim ya da ne oluş...
Ne Ahmed'im artık, ne Mehmet, ne de Durmuş"

Rimbaud da "Yaşamlar" şiirinin üçüncü bölümünde yaşamını, şiir serüvenini şöyle vurgular:

"Görev bitti. Bunu düşünmeye gerek bile yok.
Artık tümüyle mezar ötesindenim."

Değişik sözcükler kullanılıyor ama imge ve düşünce aynı. Karşılaştırmaları biraz daha sürdürelim. Dıranas'ın *Ağrı* şiirinde şu dize var:

"Zina şöleninde beynin nöbet nöbet
Cehennem halayı çeken bir iskelet"

Rimbaud da *"Asılmışların Balo"*sunda iskeletlere halay çektirir:

"Ölüler halayının ortasında işte bak
Sıçrıyor çılgın bir iskelet gökyüzünde"

Dıranas'ın *"Darağacı"* şiiriyle Rimbaud'nun *"Asılmışların Balosu"* şiiri de benzeşimler taşıyor.

Dıranas'ın açlığa ilgi gösterdiğini görüyoruz:

"Emzirin, emzirin açlığımı
Vakitsiz sağdığım memeler!"

Rimbaud da bir şiir yazmış, açlık üstüne, adı *"Açlık Törenleri"*. Şunları söylüyor:

"Dönün dönün açlıklarım, kemirin
Ezgilerin çimenini"

Bazen büyük şairler piramidin tepe noktasında, birbirlerinden habersiz birleşirlermiş. Belki de böyle bir kesişme söz konusu. Rimbaud *"Sessizlik"* şiirinde, nisan ayında, ormandaki bir anısını anlatır: Sevgili yatırlar, sevgili ermişler ormanın buğularıyla birlikte dalgalanıyorlar:

"Dinle nisan gecesi
Akasya dallarının
Yanında özlemini
Yemyeşil ormanların

Phoebe'ye doğru bak
Saydamlığında buharın
Dalgalanıyor başı
Sevgili yatırların"

Şimdi de Dıranas'ın *"Yaz Gecesi"* şiirine bir göz atalım:

"Bu gece ve bu orman aşka mahsus
Ve biz sanki dünyalar öncesinde
Gibi... dumanlarla, uçkun, vücutsuz"

İki şair de aynı imgelere oturtuyor şiirlerini.

Baudelaire Esintileri

Dıranas, Baudelaire'i de iyi okuyan şairlerimizden. Bazı dizeler Baudelaire'in dizelerine benziyor. Hatta aynı dize sözcüğü sözcüğüne her iki şairin de şiirlerinde yer alıyor. Örnekler verelim.

Şu dizeler Baudelaire'den:

"Kıpırdanıp gözlerinde çiçeklendiğin
En güzele, en iyiye, en sevgiliye..."

Bu dizeler de Dıranas'dan:

"Hatırası kalbe ışıklarla dökülen
En sevgiliye, en iyiye, en güzele"

Şu dize Baudelaire'den:

"Soğuk karanlıkların içine dalmamız yakındır"

Bu dize de Dıranas'tan:

"Artık karanlıklar içine gömülmekteyiz"

Bazı dizeler tam benzemeseler de çağrışım yapıyorlar. Ne diyor Baudelaire:

"Uslu dur ey Hüznüm, daha sakin ol
Akşam olsun diyordun, işte akşam"

Ne diyor Dıranas:

"Gel bakalım Ahmet Muhip Dıranas
Otur
Gün batıyor, görüyor musun
Her vakit böyle hoş bir akşam olmaz"

Baudelaire'in en çok işlediği temalardan biri vicdan azaplarının, pişmanlıkların tıpkı bir kurt gibi, bir böcek gibi insanın içini kemirmesi ve insan bedeniyle beslenmesi. Baudelaire'in iki şiirinden örnekler verelim:

Dindirebilir miyiz eski, uzun Azabı?
Kımıldayıp kıvranır, yaşar içimizde
Kurt nasıl ölülerle, tırtıl nasıl meşeyle
Beslenirse öyle beslenir bizle

Dindirebilir miyiz bu onulmaz azabı?"

"Yüreğimizi kemiren o sinsi Düşman
Yitirdiğimiz kanla beslenip güçleniyor"

Dıranas da şunları yazıyor:

"Hiç kuşku yok ki sen şimdi kalbimde
Bir kış uykusuna yatan böceksin
Yalnız ateşimle ısınacak ve
Yalnız vücudumla besleneceksin"

Başka örnekler de verelim. Ne diyor Baudelaire:

"Bu gudubeti emzirmektense
Engerek düğümü doğuraydım keşke"

Ne diyor Dıranas:

"Engerek düğümü doğuran gelinler"

Şu dizeler Baudelaire'den:

"Ama hayır! Yalnızca bir maske gibidir
İnce bir acıyı yansıtan bu yüz"

Bu dize Dıranas'tan:

"Ya bu yüzler, ne yüzler, maske gibi."

Ahmet Muhip Dıranas zaman zaman Baudelaire'in şiir adlarını da kendi dizelerine aktarır. *"Yolculuğa Davet"* bunlardan biri. Ve işte Dıranas'tan dizeler.

"Her altın kuş ve her akan su beni
Bir yolculuğa davet eder"

Baudelaire'in bir diğer şiirinin adı *"Kan Çeşmesi"*. Aynı adı taşıyan Paul Verlaine'in de bir şiiri var. Dıranas'ta şöyle iki dize ile karşılaşıyoruz:

"Kim şu vurulmuş yatan ova boyunca
Bir kan çeşmesine açık durup avcu"

İnceleyenler bilir. Baudelaire şiiri "renk, koku ve ses" üçlemi üstüne kurulu. Dıranas'ın şiiri gür ve türkçe bir ses şiiri. Ya renk ve koku? Onlar tüm nesnelerde var:

"Bizimdir bu koku, bu renk dolu sini"

Gerek Rimbaud, gerek Baudelaire şiiri, bazan isimleriyle de Dıranas şiirine girer. Rimbaud *Kargalar*'ı yazmış, Dıranas da *"Kargalar"*ı yazmış. Baudelaire hayvan *Leş*'ini, Dıranas insan *"Kadavra"*sını yazmış. Rimbaud'nun *Asılmışlar'ın Balosu* Dıranas'ta biraz değişiklikle *İdamlıklar*'a dönüşür.

Paul Verlaine Etkisi

Ahmet Muhip Dıranas şiirinde Verlaine esintileri ve benzerliklerine, biçimde, işlenen konularda ve şiir adlarında rastlıyoruz. Dıranas *Balad, Parkta Serenat* gibi şiirlerinde Verlaine'in özgün biçimlerini kullanır. *Serenad, Uyku* ve *Bezginlik* her iki şairde de ortak olan şiir adları.

Özdeki benzerliklere de değinelim. Şu dizeler Verlaine'den:

"Kente yağan yağmurla
Yüreğimde ağlıyor"

Bu dizeler Dıranas'tan:

"Bardaktan boşanırcasına bir yağmur
Dertli yüreğimin başına yağıyor"

Verlaine'den:

"Hüzün beşik gibi sallıyor yüreğimi".

Dıranas'tan:

"Salla salla hüzün uyuyan beşiği".

Verlaine'den:

"Gökyüzü öylesine mavi, öylesine durgun
Damlar üstünde"

Dıranas'tan:

"Ya o gökyüzü öylesine mavi
Üstümüzde öylesine ebedi"

Apollinaire Etkisi

Fransız şiirinde, öz, biçim ve uyak yönünden devrim yapan Apollinaire'in şiirleri türk şairlerinin de hep ilgisini çekti. *Mirabeau Köprüsü* en ünlü şiiri. Dıranas'ı çok etkilemişe benzediği için bazı bağlamlarını aktaralım:

Mirabeau Köprüsünün altından Seine
Nehri ve aşklarımız akar
Söylemeye gerek yok bilirim ben
Bilirim gülünmez acı çekmeden

Gel ey gece çal saatım
Günler geçer ben kalırım

Akıyor aşkımız da tıpkı akan su gibi
(...)
Geçer günler, geçer zaman, haftalar
Ama ne geçen zaman
Geri döner, ne de eski sevdalar
Mirebeau Köprüsünün altından Seine Nehri akar

Gel ey gece çal saatim
Günler geçer ben kalırım

Şimdi de Dıranas'ın bazı şiirlerindeki dizelere eğilelim:
Yaşarken şiirinden:

Gelmedi gün daha çalmadı saat

***"Saat, Zaman ve Kişi"* şiirinden:**

"Saat çalar, zaman yürür
Ben susarım, otururum"

***"Parçalar"* şiirinden:**

"Zaman köprüler altından su gibi akar".

Diğer Fransız Şairlerinin Etkileri

Dıranas'ın şiir yazdığı dönemlerde dil bilen şairlerimiz genellikle ondokuzuncu yüzyılın romantiklerini ve sembolistlerini okuyorlardı. Gérard de Nerval, Baudelaire'i de etkileyen bir şair. Bir kış günü kendini sokak lambasının direğine astı. "*Sylvie*" adlı öyküsünü Milli Eğitim Bakanlığı yayınlamıştı. Özellikle acıklı ve ilginç ölümüyle bu şair türk yazın çevresinin de ilgisini çekiyordu. Nerval'in *Chimères* kitabındaki *"supernaturelle"* yedi ünlü sonesi Dıranas'ın da ilgisini çekmiş olmalı. Bir dize ortak denilecek kadar benziyor.

Nerval:

"Üzgün kalbimin o kadar sevdiği çiçek..."

Dıranas:

"Kalbimin o kadar sevdiği gülü"

Jean Pellerin'in *"Dönüş Türküsü"* şiirini Orhan Veli

1947'de çevirdi ve bu şiir Varlık Dergisi'nde yayınlandı. Pellerine, *"Leylak kokan, Leylak rengi bir duman"* diyor. Dıranas da buna benzer bir imge kullanıyor:

"Bir el çıkarmaya başlar bohçalardan
Levanta çiçeği kokan kederleri"

İlginç yan, Dıranas'ın şiirinde hemen az sonra duman ile keder arasında da bağlantı kurulması:

"Bir duman yükselir gibidir kederden".

Dıranas'ın yazdığı dönemlerde en çok okunan şairlerden biri de Aragon'du. Orhan Veli, Aragon'un *Elsa'nın Gözleri* şiirini çevirmiş ve bu şiir 1946'da *"Çeviri"* (Tercüme) Dergisinde yayınlanmıştı. Aragon:

"Beni dünyaya getiren
Kadınımı doğurdum hep"

diyor. Buna benzer bir dizeyle Dıranas'ın şiirinde de karşılaşıyoruz:

"Yaşantıda yorgun ve yalnız
Değilsin, sizi ürettim"

İmge aynı.

ORHAN VELİ

Orhan Veli, François Villon'dan Alexandre Toursky'ye dek bütün fransız şairlerinden çeviriler yaptı. En çok ilgisini çekenler ise *dadacılar* ve *gerçeküstücüler* oldu.

Veli'nin şiirlerini yazdığı ve yayınladığı yıllarda dil bilen türk şairlerini en çok etkileyen fransız ozanları, Baudelaire, Verlaine, Rimbaud, Mallarmé ve Nerval idi. Bunların dışında, örneğin François Coppée ve Sully Prudhomme Fikret'i etkilemişti. Yahya Kemal şiirdeki başarısını Jose Maria de

Heredia'yı okumasına bağlar, şiirlerine açık deniz'i Victor Hugo'dan esinlenerek soktuğunu yazar. Cenap Şahabettin ve Ahmet Haşim sembolist olduklarını ileri sürerler.

Orhan Veli'nin 1936-37 yıllarında yayınlanan ölçülü ve uyaklı şiirlerinde yer yer fransız ozanlarının bazı dizeleri değişik biçimlerde görülür. Örneğin *"Kağıttan teknesinde sevinç taşıyan gemi"* dizesi Rimbaud'un *"Esrik Gemi"* şiirinden aktarma. *"Dağılan içimde her zaman o baygın koku"* dizesinde Baudelaire var. *"Eski günler geri mi gelecek?"* dizesi Verlaine'in. *"Ve bir karga beynimi deşiyor/Azaplar kemirdiğim bir anda"* dizelerinde Villon ve Baudelaire birlikte yer alıyorlar. *Açsam Rüzgâra* şiiri Rimbaud'nun *"Esrik Gemi"*si ve Mallarmé'nin *"İmbat"ını (Brise Marine)* özetler. *Masal, Uyku* ve *Tûba*'da Maurice Maeterlinck'in havası vardır. *"Otların içinde sırtüstü yatmanın tadı"* dizesinde hemen Rimbaud ve Hugo'yu buluruz. *Helène İçin* şiirinde, adından da anlaşılacağı üzere bütünüyle Ronsard var. *İhtiyarlık* şiirini Belçikalı Franz Hellens'ten esinlenerek yazdığını şair zaten kendisi de belirtir. *Seyahat* şiirinin başına René Bizet'den esinlenme diye bir not düşer, bu şiirde Jean Pellerin'i de buluruz. Şunu hemen belirtelim ki bu etkilenmeler doğrudan olduğu kadar dolaylı da olabilir. Çünkü aynı yıllarda şiir yazan, şiirleri yayınlanan Yahya Kemal, Ahmet Hamdi Tanpınar, Ahmet Muhip Dıranas, Necip Fazıl Kısakürek gibi şairler de Fransayı izliyorlar. Örneğin "rüyalar" ve "hülyalar" Orhan Veli şiirine Nerval'den, doğrudan olduğu kadar Nerval izleyicisi Yahya Kemal ve Ahmet Hamdi Tanpınar aracılığıyla da girebilir.

1937 yılı ortalarından itibaren Orhan Veli şiirinde değişim başlar. Onu dadacı ve gerçeküstücü olarak görürüz. Zaten Fransa'da da "dadaisme" ve "surréalisme" başlangıçta iç içe geçmiş durumdaydı.

Garip'in önsözünü okuduğumuzda sanırız ki Orhan Veli'nin amacı ölçü ve uyak'ı kaldırmak, eski biçimleri atmak, özde ise şiiri burjuva beğenesinden kurtarıp daha geniş kitlelerin, halkın beğenisine sunmaktır. Ancak*Garip*'teki ga-

riplik ölçü ve uyağın kaldırılmasından değil, şiir olmayan, nükte ve espriden öteye gidemeyen acayip sözlerin halka şiir olarak sunulmasından doğar: *"Ağaca bir taş attım/Taşımı ağaç yedi/Taşımı isterim/Taşımı isterim"* gibi. Şairler içki masalarında Orhan Veli'nin *"Cımbızlı Şiir"*, *"Şanolu Şiir"*, *"Sol Elim"*, *"Hardalname"*lerine benzer her gece on'larca espri yaparlar ama kimse ertesi gün bunları şiir diye okurun önüne sunmaz. Yazık ki *Garip*'teki gariplik bile Orhan Veli ve arkadaşlarının kendi malları değil, ülkemize dadacılar'dan aktarma. İsviçre'de bir grup genç şair, tıpkı Rimbaud gibi tüm toplumsal kurumlara başkaldırıyordu. Bu başkaldırılarını her şeyi alaya alarak sergilemek istediler. Seçtikleri "dada" sözcüğünün bile ciddi bir anlamı yoktur, dada çocuk dilinde "at" demektir. Fransa'da 1916'da başlayıp kısa bir sürede yok olan bu hareket matahmış gibi, yirmi yıl sonra, Orhan Veli ve arkadaşlarınca ülkemize sokuldu. Hiçbir yararı olmadı ama çok zararı dokundu. Şiir uzun süre ciddiyetsizlik, acayiplik sanıldı. Saçma sapan dizeler, saçma sapan şeyler şiir diye yayınlandı. Dergiler "Marika'nın Donları"yla doldu. Metin Eloğlu yangına körükle gidip argoyu şiir diye tezgahladı. Saçmalıklar bir antolojiyi dolduracak kadar çoğaldı ve Ümit Yaşar Oğuzcan "Garip Şiirler Antolojisi"ni hazırladı. Bugünkü hafif müzik ve arabesk'in saçma sapan ilk kaynağını rahatça *Garip*'te arayabilirsiniz. Sonunda, yaptığının yanlış olduğunu Orhan Veli bile *Garip*'in ikinci baskısına yazdığı önsöz'de kabul etmek zorunda kaldı: *"Garip"i yazdığım zaman en çok garipliğin nereden geldiğini düşünmüş, şiirin değerleri üzerinde o kadar durmamıştım. Gerçi o değerleri o vakitler pek de bilmiyordum ya. Ama bugün öyle değil. Şiir üzerinde hem deneyimim çok, hem de bilgim"*.

Orhan Veli, dört yıl sonra, şiir deneyim ve bilgisinin arttığını söylüyor. Daha ciddi, daha güzel şeyler mi yazdı? Gerçeküstücülere öykündü. Aşağıdaki şiir Paul Eluard'ın:

"Kapılar tutulmuş
İçerde kalmışız

Yollar kesilmiş
(...)
Karanlık bastırmış
Sevişmeyip de ne halt edeceksin?"

Bu şiir de Orhan Veli'nin:

"Dağ başındasın
Derdin günün hasretlik
Akşam olmuş
Güneş batmış
İçmeyip de ne halt edeceksin?"

Son olarak bir noktayı belirtelim. Orhan Veli'nin güzel şiirleri de var, ama sayıları az. Yazınımızda ise ona büyük yer veriliyor. Tuttuğu geniş yer şiirlerinin niteliğinden değil, türk şiirine dadacılar ve gerçeküstücülerle birlikte ölçüsüz, uyaksız özgür dizeyi sokmasından kaynaklanıyor. Şiirine Yeni Şiir adı verildi: Fransada çoktan eskiyen bir hareket yeni girdiği için bizde yeni sayıldı.

Orhan Veli genç öldü, fazla yapıt bırakamadı, şairliği üstüne kesin bir yargıya varmak güç.

OKTAY RIFAT

Gerçeküstücülüğün birbirinden farklı iki evresi var. 1924'de yayınlanan *Gerçeküstücülük Bildirisi*'nde şu satırlar yer alır: *"Gerçeküstücülük düşüncenin gerçek işleyişinin, gerek sözlü, gerek yazılı, gerek daha değişik bir tarzda açıklandığı bir ruhsal otomatizm'dir. Aklın denetimi yoktur, her tür estetik ya da moral çabanın dışındadır"*. Sürrealistlerin yazdığı otomatik yazılar rüyanın raporlarıdır.

Birinci döneminde gerçeküstücülük tümüyle bireycidir, bireyin bilinçaltına atılmış ve rüya halinde ortaya çıkan bunalımları dile getirilir. Gerçeküstücülük aklın denetimi ve estetik çabaya karşıdır, dolayısıyla şairin dizelerinde de mantık, ölçü ve uyak yer alamaz. 1930'da gerçeküstücüler

arasında bölünme olur. *İkinci Gerçeküstücülük Bildirisi* yayınlanır ve başını Paul Eluard'la Aragon'un çektiği grup çıkardıkları dergiye *Devrimin Hizmetinde Gerçeküstücülük* adını verip kendilerini komünizmin hizmetine adarlar. Komünizm Türkiye'de yasak olduğu için Orhan Veli, Oktay Rıfat ve Melih Cevdet Anday, çok ihtiyatlı bir biçimde işte bu *İkinci Gerçeküstücülüğü* izlerler, bireyci dizeler arasına zaman zaman toplumcu dizeler sıkıştırırlar. Oktay Rıfat, *"Güzelleme"* (1945), *Yaşayıp Ölmek, Aşk ve Avarelik Üstüne Şiirler"* (1946), *"Aşağı Yukarı"* (1952) ve *"Karga ile Tilki"*yi (1954) böylece kaleme alır. Folklordan yararlanır, kitapların sayısıyla birlikte toplumculuğun da dozu artar. Şiirlerinde Batı'dan, Fransa'dan aktarma dizeler yoktur. İki yıl sonra *Perçemli Sokak*'ı yayınlar (1956). Şaşılacak şey, durmuş oturmuş bir Oktay Rıfat, Rimbaud'yu öykünmeye başlar, hatta Rimbaud'dan aktarmalar yapar.

Kitabın ilk şiirinden ilk dizeler: *"Bulutların çıkınında /Mis kokulu güvercinleri gökyüzünün/Çıldırtıyor insan gözlü kedileri"*. Şimdi şu *"insan gözlü kediler"*in nereden çıktığını araştıralım. Rimbaud *Esrik Gemi*'de şunları yazar: *"Ülkeler gördüm görülmedik, çiçeklerine/Gözler karışmış, insan yüzlü panter gözleri"* Panter kedigiller familyasından. Rimbaud *"insan yüzlü panterler"* demiş, Oktay Rıfat *"insan gözlü kediler"* diyor. Bir raslantı mı? Nasıl raslantı? *Perçemli Sokak*'ın dördüncü kısa şiirinden dört dize: *"Uzar ellerim ayaklarım/Alev çubuklara bağlı adamlar/Kemik gözlü ufacık/Dönerler fırıldak gibi rüzgârda"*. İmgeyi araştıralım, elleri, ayakları uzamış bir insan rüzgarda fırıldak gibi dönüyor. Peki, Rimbaud, *"Tufandan Sonra"* şiirinde ne yazmış: *"Köy alanında çocuk, gürül gürül sağnağın altında, fırıldakları, her yandaki çan kulelerinin rüzgâr gülleriyle dolu kollarını döndürdü durdu."*

Dokuzuncu şiir beş kısa dize. Dizelerden biri: *"Kanar mavi hırkası güneşin"*. Eyuboğlu'nun çevirisinden, Rimbaud'nun *Esrik Gemi*'deki dizelerini okuyalım: "Güneşi gördüm

alçakta, kanlı bir ayinde/Sermiş parıltısını uzun, mor pıhtılara". Rimbaud çevirisindeki mor pırıltılar Oktay Rıfat şiirinde mavi hırkaya dönüşüyor. İmge aynı: Kanayan güneş. İşin garibi Oktay Rıfat şiirin aslını pek incelememiş, kanlı ayin Eyuboğlu'nun yakıştırması. Dizelerin aslı şu: *"Gizemli korkularla yüzünde benek benek / Güneşi gördüm, uzun mor buzlarla ışıldayan."*

Oktay Rıfat'ın şiirinde ilginç bir dize görüyoruz. *"Ot saçlı, üzüm gözlü papağanlar"*. "Üzüm göz, demirbaş benzetme. Ya *"ot saç"*? Deyişte yenilik. Rimbaud *"Anı"* şiirinde, ot saç değil de *"ot kollar"* diyor. Benzerlik raslantı da olabilir.

Oktay Rıfat *"Perçemli Sokak"*ta *"Seller akıyor şarıl şarıl/ Eteklerinin camından/Dükkanlar sandal, sandal sokakta"* diyor. Şimdi Rimbaud'nun *"Tufan"* şiirine bir göz atalım: *"Camlarından hâlâ sular akan büyük evde (...) Anacaddede kasap dükkanları kuruldu ve çekildi sandallar denize doğru.* "İmgeler aynı, ufak tefek değişiklikler var, o kadar."

MELİH CEVDET

"Garip" üçgenin iki kenarına değindik. Öbür kenarı da görelim. Melih Cevdet Anday 1962'de *Kolları Bağlı Odysseus*'ü yayınlıyor. Ocak 1963'de *"Yeditepe Dergisi"*nde şu açıklamayı yapıyor: *"Birinci Bölüm'ün üçüncü kıtasının birinci dizesi Baudelaire'in Correspondances adlı şiirinden alınmıştır (...) Birinci Bölüm'ün ikinci kıtasının beşinci dizesi Davud'un mezmurlarından, Üçüncü Bölümün dokuzuncu kıtasının dokuzuncu ve on birinci dizeleri de gene o kitaptandır. Birinci bölümün "kaldı" redifinin kullanıldığı dokuzuncu kıtasında, Şeyh Galibin bir tardiyesinden yararlandım (...) Üçüncü bölümün dokuzuncu kıtasındaki üçüncü ve beşinci dizeler Aiskhlos'un Agamemnon tragedyasında Klytemnestra'nın sözlerinden alınmıştır. Kolları Bağlı Odysseus'ün bazı parçalarında Ezra Pound'un "The Alchemist" şiirinden ve T.S. Eliot'un "Waste Land"inin kimi parçala-*

rından belki dışardan bakıldığında sezinlenemeyen uzak esinlenmeler, biçim yararlanmaları olmuştur, diyebilirim". Melih Cevdet'in söylemeyi unuttuğu bir şeyi de biz ekleyelim: Üçüncü Bölüm'ün tümü de Arthur Rimbaud. *"Söz'ün Simyası"*nda neler yazmış Rimbaud: *"Rengini buldum sesli harflerin. Her sessiz harfin biçimini ve devinimini yeni bir düzene koydum ve harfler arasındaki içgüdüsel ses uyumlarıyla bir gün bütün duyularca benimsenebilecek şiirsel bir söz bulmakla övündüm. Çeviriyi bu işe katmıyorum. (...) Yalın sanrıya alıştım; düpedüz fabrika yerine cami, meleklerce yapılmış bir tamburlar okulu, gökyüzü yollarında atlı arabalar, gölün dibinde salon (...) Sonum gelmişti".*

Şimdi bir de Melih Cevdet Anday'ın yazdıklarına bakalım: *"Ben doğayı nesnelleştirdim ve sayılarını buldum (...) Yan yana getirmeli yedi rengi (...) Tıpkısıdır gecenin bir sessiz, bir sesli (...) Ah olacağı buydu ve oldu / Duygularla öyle çok uğraştım ki (...) Sonunda tükettim ruhumu".*

Rimbaud'nun ruh halini kendi ruh haliymiş gibi gösteren Melih Cevdet Anday'ın özentisi burada bitmez, yirmi yedi yıl sonra yazdığı *"Güneşte"* kitabında yeniden depreşir, kökeni Rimbaud'dan gelen "SÖZ-VERBA" üstüne, yarı Rimbaud, yarı Freud eskisi buluşlar yapar. Melih Cevdet Anday'da Rimbaud'dan çok dize var, eleştirmenler ve araştırmanlar bir kitap dolduracak kadar malzeme bulabilirler. Biz bazı örnekler vermekle yetinelim. Önce Anday'ın *"Güneşte"*sindeki bazı dize ya da düzyazılmış dizeleri alıp, parantez içine de Rimbaud'nun benzer dize ve düzyazılmış dizelerini koyalım:

*"Konuşmayı unutmak için insan renklerin yasalarını incelemeli **(Rengini buldum sesli harflerin)** Bir gün şaşkın bir dalla bakışmıştık **(tomurcuğa durmuş mor ulu ağaçta Eucharis, bu ilkyazdı dedi bana)** o an gözlerimle onun arasında çok ince bir ip geriliverdi **(ipler gerdim kuleden kuleye)** Gördüklerimi yazmadığıma öyle pişmanım ki! Su kenarında acılı kediler, gözyaşı bulamayan ağaçlar, ölünün soyduğu toprak ve gecenin ağılı. **(Yalın sanrıya alıştım, düpedüz, fabrika yerine cami, meleklerce yapılmış bir tamburlar okulu, gökyüzü yollarında, atlı ara-***

balar, gölün dibinde salon, canavarlar, gizemler görüyordum) Olmayacak sabahı rüzgârları yazıyorum (Sessizliği, geceleri inceliyor, sözle anlatılmayan şeyleri saptıyordum). Göğün sessiz harfleri yanıbaşımda (Rengini buldum sesli harflerin. Her sessiz harfin biçimini ve devinimini yeni bir düzene koydum). Bir tümcenin içindeki sözcükler sonsuza değin yer değiştirebilirler. Bunu denemeye değer. Tanıtlama tüketti beni (Harfler arasındaki içgüdüsel ses uyumlarıyla bir gün bütün duyularca benimsenebilecek şiirsel bir söz bulmakla övündüm. Sağlığım tehlikeye düştü). Bilgeyim güneş gibi duru. Bilgelik pencerenin yanındadır (Bilgeyim karanlık koltuktaki. Sıçrıyor dallar ve yağmur kitaplığın penceresine) Masa ile iskemleyi hep birarada düşündüm, böylece ikisi de yok oldu (Her yaratıkta başka yaşamlar var gibi geldi bana. Bir domuzu böylece sever oldum) Artık renk gibi seviyorum üzüntülerimi (Yalın sanrıya alıştım).

"Güneşte" kitabındaki *"Sözler ve İşler"* düzyazılmış şiirinde (poème en prose) şunu söylüyor Anday: *"Herhangi bir sözcüğün işitimsel imgesini, anlıkta ona karşılık düşen kavramlar buluşmadan yakalamak ve anlamak bir tansıktır, bütün tansıklar gibi de şiirle eşdeğerlidir. Bilmediğimiz bir yabancı dilin işitimsel imgeleri bizde bu tansığı yaratmaz"*. Kendine özgü bir düşün koymuyor Melih Cevdet, Rimbaud'nun yüz on yedi yıl önce söylediklerini yanlış bir yorumla yineliyor. Ne demiş Rimbaud: ***"Harfler arasındaki içgüdüsel uyumlarıyla bir gün bütün duyularca benimsenebilecek şiirsel bir söz bulmakla övündüm. Çeviriyi bu işe katmıyordum.*** "Bunları söyleyen Rimbaud ingilizce, almanca, rusça, arapça, italyanca gibi yabancı diller üstünde çalışmalar yapıyordu. Okuduğunu anlayabilecek kadar ingilizcesi vardı. Demek ki bildiğimiz bir yabancı dilin de işitimsel imgeleri anlıkta ona karşılık düşen kavramla buluşsa bile, çağrışımı olmadığından, tansığı, dolayısıyla şiiri yaratamaz. İşte bu nedenledir ki Rimbaud "Çeviriyi bu işe katmıyorum" der. .

Başta, bitkibilimi (botanique) ve denizcilik olmak üzere,

bilimsel ve teknik sözcükleri, kavramları şiirine sokmayı severdi Rimbaud. *"Savaş"* şiirinden: *"Kaçınılmaz değişimi zamanın, sonsuzluğun matematiği sürgün ediyor beni şu dünyadan"* Anday da ölümü denklemleştirir: *"Yedinci ölüm unutuldu ve kılık değiştirerek bir denklem biçiminde matematik boy gösterdi: p/q=ne p,ne"* Burada Nerval'i de anımsamamak elde mi? *Aurelia*'da ölümünü Nerval, matematiksel biçimde 7x7 ve 7'nin çarpanları olarak formülleştirir. Nitekim Anday'ın *Güneşte* kitabındaki *"kendime yolda rasladım"* dizesinde de *Aurelia* var. Matematik sözcük ve özentisini Max Jacob'da da buluruz.

Melih Cevdet'in şiir kitaplarını okuduğumuzda fransız şiirinden başka alıntı dizeler de bulabiliriz.

Jacques Prévert'in *"Garip Aile"* adlı bir şiiri vardır:

Louis I/Louis II/Louis III/Louis IV/Louis V
Louis VI/Louis VII/Louis VIII/Louis IX/Louis
X/Louis XI/Louis XII/Louis XIII/Louis XIV/
Louis XV/Louis XVI/Louis XVII/Louis XVIII/
Sonra? Sonrası yok/Ne biçim adamlar bunlar/
Yirmiye kadar saymasını olsun/Kavramamışlar.

Aşağıdaki şiir de Melih Cevdet'ten:

4X400 ENGELLİ

(Hızlanarak okunacak) / Birinci Osman / Birinci Orhan / Birinci Murat / İkinci Osman / Üçüncü Orhan/Dördüncü Ahmet / Beşinci Mehmet / Üçüncü Osman / Altıncı Mehmet / Dayan Mehmet / Dördüncü Osman / Yedinci Ahmet / İkinci Osman / Üçüncü Mehmet / Mehmet Birinci.

Görülüyor ki Anday'ın yazdığı şiir Prévert'in şiirinin kopyasından başka şey değil. Prévert fransız kralları içindeki onsekiz adet Louis'yi sayıp bir espri yapıyor: *"Ne biçim adam*

bunlar / Yirmiye kadar saymasını olsun / Kavramamışlar". Anday da Osmanlı padişahlarını numaralayıp sayıyor ve bir espriyle bitiriyor: *Mehmet Birinci.* Kopya çekmek başka şey, esinlenmek başka.

İLHAN BERK

Rimbaud'nun ölümünden sonra fransız yazın dünyasının en çok ilgisini çeken şiir *"Esrik Gemi"* değil, *Sesli Harfler* sonesi oldu. İlhan Berk ve Cemal Süreya'nın da çevirdiği bu şiiri, her ikisinde de gözden kaçmış noktalar olduğu için, kendi çevirimle aktarıyorum.

SESLİLER
A kara, E beyaz, I kırmızı, U yeşil, O mavi,
Sesliler, nasıl doğdunuz, onu da söylerim bir gün;
A, pisliklerde vızıldayan kara sineklerin,
Parlak sineklerin siyah kadife korsesi

Ve loş koylar; E saflığı buğuların, çadırların,
Buz kargıları, ak eceler, çiçek ürperişleri,
I, erguvanlar, tükürülmüş kan ve gülüşleri
Öfke ve esriklikler içinde, güzel dudakların;

Çevrimler, denizlerin yeşeil titreşimleri U
Otlakların, kırışıkların barış soluğu
Simya bilge alınlara adını kazır senin;

O, garip çığlıklarla dolu yüce borazan
Geçen sessizlik, Dünyalar, Melekler arasından
Ey Omega, menekşe ışığı Gözlerinin.

Rimbaud'nun ölümünden sonra René Ghil, 1866'da yazdığı *"Söz'ün Kitabı"* adlı yapıtında, sesli, sessiz, tüm harfleri incelemeye kalkar. İşe Rimbaud'yu eleştirmekle başlar, *"A*

kara, E beyaz, ama I kırmızı değil, mavi, O mavi değil, kırmızı, U yeşil değil, sarı" der. Sonra harflere kendince renkler verir. Ghil'in yaptıklarına dayanamaz Paul Verlaine, bir yazı yazar: *"Dostum Ghil, sana saygım var, ama lütfen tereciye tere satma. A'nın kara, E'nin beyaz, I'nın kırmızı olması Rimbaud'nun umurunda mıydı sanki. Yaşayıp şu yazdıklarını okusaydı -zaten dili keskindir- az gırgıra almazdı seni. Önemli olan harflerin rengi değil, o şiirdeki güzel dizeler".*

Sesliler şiiri üzerine çeşitli yorumlar yapıldı. Bunlar arasında en ilginci Robert Faurisson'un cinsel yorumu: *"Rimbaud "Sesliler" şiirinde erotik cinsel duyguları dile getirir. A harfini yatık düşünün, ayrık bacaklar, apış arası, sevişmede kalkış noktası. E'yi yatırın, göğüsler çıkar ortaya. Yatık U dudak çizgileri. U'yu ters çevirin insan yüzü çıkar ortaya, alnı ve saçlarıyla. Yatık O, gözlerdeki mahzunluk, boşalım."*

Rimbaud'nun ölümünden seksen yedi yıl sonra İlhan Berk, 1978 tarihli *Kül* kitabındaki *"Harfler"* şiirinde alfabeye eğiliyor, harflerin cinsel yorumunu yapıp bazen onları yatık halde düşünüyor ve şunları söylüyor, daha doğrusu Faurisson'un yorumunu yineliyor: *"Her harf benim yaşamımda, çeşitli kılıklara, renklere, kokulara girip çıktı. Bir zamanlar büyük A'yı severdim (...) Büyük bir aşk duymuşumdur U'ya. Bir esriklik simgesidir U: Dölyataklarında barınır. Bir zamanlar Y de benim için böyleydi: Yarıklığını, ayrıklığını severdim. Büyük ,güzel kokular bağışlamıştır bana. Sarı bir renk de bulmuşumdur onda. Baygın ve kızgın bir koku da (...) Oysa bir yazıyı ne güzel uzatır! Durukluğu sevmez. Küçük r de sevgi doludur benim için (...) Harflerin biçimleri, kokuları, renkleri, daha da başka alanlara götürmüştür beni (...) Beyazla en güzel ilgiyi "O"nun kurduğuna inanırım. "T" renkler taşır, pat diye bir kırmızıdır, ya da bir mor. Yatık bir "S"yi de korkunç resimsel bulurum...* "Şiir böyle sürüp gidiyor. Sayfada önce kocaman bir O, sonra yırtık bir O, yine bir halka ve içinde İlhan Berk (çünkü kendisinin f olduğunu söylüyor), sonra İ,C,b,R, h,j,g,K,Ö,Ş,m,I; Berk'in verdiği sürtük, Yahudi, canavar, erotik, şövalye gibi nitelemer şiirde yerlerini alıyorlar.

Sesli, sessiz, kökeni Rimbaud'ya dayanan harf serüveni bu şiirle bitmiyor. Berk'in bütün kitaplarında sürüyor. *"Galile Denizi"* şiirinin bir dizesinde türk alfabesinin 29 harfi, bir de W, asker gibi sıraya dizilmişler. Aynı şiirde "T"li, "Z"li iki dize. *"İskenderiye'de Bir Homeros Yazısı"*nda büyük ve küçük harflerden oluşan bir başka dize. *Mısırkalyoniğne* kitabından: *Kartaca* şiirinde yan yatmış bir "M", *Delta*'da kocaman bir "X", *Ramses*'te virgül ve eski türkçe bir harf. Ve şiirinde sözcüğün arasına giren kocaman bir U. Ozanın *Çivi Yazısı* kitabından: *"Bir "f"diniz Önasyalarda, o şey evlerde"*, *"Şimdi b, şimdi M sesi ile nasıl karanlık"*, *"Biz ne zamandır 22 sessiz harftik o sokaklarda... "*, *"İskenderiye'de Bir Homeros Yazısı"* şiirinde yan yana büyük ve küçük harflerden oluşan tek dize. *Otağ* kitabından: *"İşte A. D.Z saçın gecesi"*, *"Beyazdım artık bir İ gibi deniz kenarında"*, *"Aşıkane"den: "İstanbul kadınları uzun boylu/ U gibi güzel"*, *"Şenlikname"den: "Bütün sesli sessiz harfleri unutup. Bir kasır hayatı"*, *"Bir tümce İO'yu yazmak istiyorum"*.

Kitaplarında hayli örnekler var, bu kadarla yetinelim.

Bilindiği gibi Rimbaud sözcüklerin gizemli dilini araştırmıştır. *"Veda"*da *"Yeni çiçekler, yeni yıldızlar, yeni tenler, yeni diller üretmeyi denedim"* der ve *"Sözün Simsayı"*nda dil çalışmalarını daha geniş açıklar. Rimbaud'dan yüz yıl sonra, bir eksiklik tamamlanacakmış gibi, Melih Cevdet ile İlhan Berk sözün simyasının peşine düşüyorlar. Berk *"Güzel Irmak"*ın *Poetika* bölümünde, sevgili lanetlileri olan bazı sözcükleri sıralar, denklemler kurar.

Rimbaud'nun *Kentler (I)*, *Kentler (II)*, *Anakent*, *Burun* (Promontoire), *Köprüler* ve *Kent* adlı düzyazılmış şiirlerini çok seviyor İlhan Berk. Önce bunlara benzeyen *İstanbul*, *Paris*, *Taksim*, *Göztepe*, *Kapalıçarşı* gibi düz yazılmış şiirler kaleme alır, daha sonra çalışmasını aynı yöntemi kullanarak genişletir, *Pera* ve *Galata* kitaplarını yazar. Berk'in *Kapalıçarşı* şiirindeki bazı dizeleri, Rimbaud'nun *Kentler III* şiirindeki dizelerle karşılaştıralım. Berk'in dizelerinin arasına, parantez içinde Rimbaud'nun dizelerini koyuyorum:

"Dıştan bir dikdörtgen (...) kubbeli, sütunlu ve ardıç hatıllı ve kemerli (Kemerli geçitleriyle çarşı, mimarisi değişmeyen, yuvarlak, büyük bir alan şeklinde), Bir yeraltı kenti çağdaş Cumhuriyetin (Çağdaş barbarlığın mimari anlayışını en aşırı boyuta vardırıyor), yeryüzünün birçok yeraltı kentleri gibi de kendi rüzgarları kendi yasalarıyla yaşar (Yasalar kim bilir ne acayiptir, buralarda polis de bulunmaz, serüvenci de) narhını kendi kor kendi kaldırır(...)

Değil mi ki bir Dukadır (Bir Kontluktur bu).

Rimbaud'yu seven İlhan Berk'te başka Rimbaud esin ve esintilerine, Rimbaud benzerliklerine raslamamız doğaldır.

Rimbaud şiirlerinde bitkiler, hayvanlar, nesneler ve tüm varlıkların tıpkı insanlar gibi varoluşlarını duyurur. *"Tufandan Sonra"* şiirinden: *"Bir tavşan örümcek ağının arasından dua etti ebemkuşağına (...) çiçekler bakıyordu (..) Kunduzlar ev yaptılar (...) Ay duydu kekik çöllerinde uluyan çakalları-meyve bahçelerinde mırıldanan tahta pabuçlu çoban türkülerini."*

"Şafak" şiirinden: *"İlk tanışmam bana adını söyleyen bir çiçekle oldu"*. Şimdi Berk'in şiirlerini araştıralım: İşte kuş konuşuyor: *"İncelerim bir otu, hişt der mihaleki kuşu ininden"*. Ot deviniyor: *"Otlar kımıldıyordu beyaz taşlar üstünde"*, *"Baktım durdu boralar. Kuleler, kuzgunlar geçti. Döndü rüzgâr gülleri. Yeni insanlar eğik otlar kalktı..."*

Bu tür alıntılardan çekinmeyen bir şairdir İlhan Berk. Nerde bir güzellik bulsa onu bahçesine eker. Tevrat'ın, İncil'in sayfalarında gezinmekten korkmaz. Mısır tanrılarına dek iner. Divan Edebiyatı'na eğilir. Ne var ki susuzluğunu daha çok fransız şiirinde kandırır.

Rimbaud 'Veda" şiirinde gökte renk renk bayraklarıyla altın bir gemi gördüğünü yazar. Bu dizeyi *Dıranas'*ın sevdiğine değinmiştik. İmge *İlhan Berk'*in de ilgisini çekmişe benzer. Tek ayrım, gemi, teknek sözcüğünün yerini İlhan Berk'te *"kalyon"* alıyor: *Sabah kalyonlarım hep gökyüzündeydi."*

Rimbaud acılara karşı suskunluğunu *"sessizliğin ustasıyım"* diye dile getirir. İlhan Berk'te de benzer bir dize görüyoruz: *"Neden çok acı ustası şairlerdir"*.

Rimbaud'yu çağrıştıran başka dizelere de sık sık rastlıyoruz İlhan Berk'in şiirlerinde. Siyah dizeler Berk'in, parantez içindeki italikler Rimbaud'nun: ***"Bunları ele alırken değişik yaşamlara girip çıktığımı, onlarla yıkandığımı gördüm.(..) Artık bunları bir kitapta toplamak istiyorum. Adını DELTA VE ÇOCUK koyacağım.*** *(Çocukların önünde, öteki yaşamlarından birinin bir an'ıyla konuştum.)*

Nicedir yeraltlarında dolaşmış, yalnızlıkları silmiştir. *(Yeraltı salonunun üstünde, sonsuz bir uzaklıkta konulmuş evler).*

İnmelidir alanlara, çarşılara, Silâhlanıp *(Silahlandım tüzeye karşı.)*

İlhan Berk'in Âşıkane betiğindeki *"Av"* şiirinden:

Ayakların var ya senin (hiç olmadı ayakların senin)

*Rimbaud'*nun *Barbar* şiirinden:

"İpeği üstünde denizlerin ve kuzey çiçeklerinin (hiç yok kuzey çiçekleri)

Apollinaire

*İlhan Berk'*in *Çivi Yazısı'*ndaki şu dize pek ünlenmiştir: *"Denize bakan evler gibiydim seninle"*. Bir gün *Sezai Karakoç* bana *İlhan Berk o dizeyi benim şiirimden aldı* dedi. Daha sonra *Apollinaire'*in ünlü şiiri *Bir Aşk Kırgınının Şarkısı'*nda İlhan Berk'inkine benzeyen şu dizeleri gördüm: *"Onunla evler arasında/Dalgası gibiydi Kızıl Denizin"*. Belki de her üç şair, birbirlerinden habersiz, benzer şeyleri söylüyor. Ancak, İlhan Berk'in şiirinde *Apollinaire'*in dizelerini çağrıştıran başka dizelere de rastlıyoruz. *Apollinaire'*den: *"Bir Yahudi sarmısak kokar ağzı"*. *İlhan Berk'*ten: *"Elleri, sarmısak kokan ağzı"*. *Apollinaire'*in *Marizibille* şiirinde bir kaldırım yosmasını anlatırken yazdığı *"Büyük Caddesinde Kolonyanın / Bir gider bir gelirdi akşam vakti"* dizeleri *Cemal Süreya'*da *"Bir gider bir gelirdi işlek ağzı"*na dönüşür. *İlhan Berk'*te de *"Bir çocuğun gidip gelen ağzı"* halini alır.

İlhan Berk'in *Adamlar* şiirinde şöyle bir dize var: *"Bir araba içinde kesik kanlı bir el belki"*. Bu dize de *Apollinaire'*i çağrıştırıyor:

"Bunlar kesik ellerindir senin", (Güz Rhénane'ı),"
"Güz kesik ellerle dolu (Güz Rhénane'ı)", *"Güneş kesik boyun"* (Zone)".

Baudelaire

İlhan Berk bir şiirinde *"Ruhum/İlhan Berk köprüden geçiyor duyuyor musun?* der. *Baudelaire "Leş"* şiirine şöyle girer: *"O çok tatlı ve güzel yaz sabahı/Küçük bir yolu dönünce/Gördüğümüz o şeyi anımsıyor musun ruhum"*. İmge aynı, bir küçük fark, *Baudelaire* şiirideki *'şey'*in, yani *"leş"*in yerini, *Berk* şiirinde *"İlhan Berk"* sözcükleri alıyor.

Şairlerin pek çoğunun şiirlerine giren *Baudelaire*'in ünlü *"ses, koku ve renk"* üçlemesine İlhan Berk'in şiirinde de sık sık rastlıyoruz.

Fransız şairlerinin bol bol boy gösterdiği geçit törenine yahudilerin kutsal kitabı *Tevrat* da katılmış. *Berk*'in *Atlas* kitabındaki *Kent* şiirinden ilginç bir dize. Dize'nin altına iki çizgi çekip numara koyuyorum:

Beni kendi ağzının öpüşleriyle öp diye bağırıyordu bir kadın bir kadına
1 2

(1) numaralı bölüm *Tevrat*'daki *İlahilerin İlahisi*'nden (Le Cantique des Cantiques): *"Öpsün beni kendi ağzının öpüşleriyle."*(2) numaralı bölüm de *Rimbaud*'nun *Krallık (Royauté)* şiirinden: *"Dostlarım ece olsun istiyorum bu kadın!" diye bağırıyordu bir adam"*. Dize İlhan Berk'in ama İlhan Berk nerde diyeceği geliyor insanın.

İlhan Berk'in *"Lübnan gibi güzelsin"* dizesi de *Tevrat*'dan aktarma. Ayrıca *"tuz"*lu, *"un"*lu dizeler de *Tevrat* ve *İncil*'e uzanıyor.

Nerval

Daha önce de birkaç kez değinmiştik. Nerval'in çok ünlü bir sonnet'si var, El Desdichado:

Ben Zifiri Karanlık, -ben ki Dul, -Çaresizim,
Şatosuna el konmuş, ben, Aquitaine prensi

*Tek **Yıldızım** da öldü, -şimdi yaldızlı sazım*
*Taşıyor **Melankoli'nin Kara güneşini***

Şiirin yukardaki ilk dörtlüğünde de görüldüğü gibi, yetkileri, malikânesi, şatosu elinden alınmış bir prens acılarını dile getiriyor. Bu şiirdeki bir dizenin biraz değişerek Ahmet Muhip Dıranas'ın şiirine girdiğini görmüştük. Sanırım *El Desdichado*'yu İlhan Berk de seviyor. Zira bir şiirinde o da, topraklarını yitirmiş, ülkesi bölünmüş bir prens, bir kral gibi konuşuyor ve:

"Ben kentlerimi hep sana bakarak yazardım
Ülkem bölündü önüm yalnızlıktır" diyor.

Batı şiiri, daha doğrusu, başta Rimbaud olmak üzere fransız şiiriyle çok içli-dışlı *İlhan Berk*, bunu da kendine amaç edinmiş zaten. *Galile Denizi*'nin arka sayfasında İlhan Berk'in şu sözleri var: *Batı şiiriyle ilgim artıtğı ölçüde(...) şiiri kalıcı yapanın her şeyden önce kendi yapı özelliği olduğunu anladım. Batı şiiriyle alışverişim bana bunu öğretti, bu bakımdan da Batı şiirine borcum büyüktür. Benim şiirle yakından ilgilenme çağımın ilki gözüyle bakılabilir buna. (...) Batılaşmak isteyen bir ülkenin bir bireyi idim. Onun ölçüsünde ben de Batılaştım. (...) Benim ikinci dönemim diyebileceğim yerse, bu Batılı ozana karşı çıkmak. Bir Türk ozanı olmak. Buraya da Batı'ya karşın Batılı olmakla varılabileceğine inanıyordum. Batılının benim yazdıklarıma, doğrudan doğruya, bir fransızsa, bir alman'ın şiirine, bir alman'sa bir fransız'ın şiirine bakar gibi bakmasını istiyorum."*

İnsan şu soruyu sormadan edemiyor: Batılı sizin şiirinize alman ya da fransız şiiri gibi bakarsa size bir türk şairi diyebilir mi?

ECE AYHAN

Mülkiye'de Ece Ayhan benden bir sınıf üstteydi. O günlerde Rimbaud'yu okuduğunu anımsıyorum. İlk kitabı *Kı-*

narhanımın Denizlerinde'ki bir şiirinde çocukları şöyle anlatır: *"Tahta pabuçlarıyla gittiler / gözlerinde frank krallarının eski hüznü"*. *Devlet ve Tabiat*'da da dipnot şeklinde düşülmüş şu dize var: *"Makedonya ay bir köpekle çıkmış uluyordu"*. Rimbaud'nun *"Tufandan Sonra"* şiirinde bir dize görüyoruz: *"Ay işitti çakalları kekik çöllerinde uluyan ve tahta pabuçlu çoban deyişlerini..."* Benzerlik rastlantı olabilir mi?

Ece Ayhan'ın *Ortodoksluklar*'daki bir dizesi: *"Şamdan olacağım! diyedir bağırıyordu bir oğlan"*.

Rimbaud'nun "Krallık" şiirinden: *"Ece olmak istiyorum! diye bağırıyordu kadın"*.

Ece Ayhan *"Gizli Yahudi"* şiirinde şunu yazar: *"(...) bu belinde anahtar sevişin sözcükleri olmamıştır ki"*. Anahtarlar ve sevi arasında ilgi kuran bir dize. Sevi ve anahtarlar imgesine Rimbaud'nun şiirinde de rastlıyoruz: *"Bir müzisyenim, sevinin anahtarı gibi bir şeyi bulan"*, *"o eski şölenin anahtarını aramaya koyuldum, sevidir bu anahtar"*.

Rimbaud'nun "Sesliler" sonesi Ece Ayhan'ın da ilgisini çekmişe benzer. *"Bir Fotoğrafın Arabı"*nda Ece Ayhan bağlamları U'lu bitiriyor: *"Lekesi gibi U"*, *"Gibi U"* ve *"U"*. Rimbaud seslilerin rengini aramış, Ece Ayhan harflerin ezgisini, selen'ini (musikisini) araştırıyor. Aynı şiirinden: *"İlenç. İşte beni bu selenli harfiyle hiç bırakmayacak olan ilenç, gittiğim her yere götürdüğüm, gittiğim görünmeyen köpeğim ilenç"*. Bu şiir tümcesi ayrıca Rimbaud'nun bir başka şiir tümcesini çağrıştırıyor: *"Çirkefimle, aklım erdiğinden beri acılı köklerini hep benden yana süren (...), beni sürükleyen çirkefle yüklü gidelim"*.

Ece Ayhan *Ortodoksluklar*'ın ilk şiirinde bir eşcinseli anlatır: *"Yaklaşmaz kadınlara buyrulduğu gibi"*. Eşcinsel Rimbaud da *Kötü Kan* şiirinde şunu söyler: *"Yasaklanmıştı bana kadınlarla arkadaşlık"*. Ece'nin aynı şiirindeki şu dizesi de ilginç: *"Gömdürülmüştür diri diri toprağa ve başaşağı"*. Yani dikine gömülmüş biri anlatılıyor. Rimbaud'nun *Çocukluk* şiirinden: *"Şebboylu tabyaya dimdik gömülen yaşlılar"*.

Rimbaud bir şiirinde kendini yeraltında, mezarda görür,

lağımlardan söz eder: *"Kiralasınlar bana bu gömütü yer altında, uzaktaki (...) Az yukarda lağımlar"*. Ece Ayhan'da da benzer dizeler görüyoruz: *"Yeraltı gömütlüğü açık"*, *"Barındığım bir sandukanın içinde"*, *"Lağım yollarından girdiler metropollere"*.

Rimbaud dizelerini kendi dizeleri içinde, tümce kurgusu (syntaxe) ve dilbilgisiyle oynayarak eritebilmiş Ece Ayhan.

CEMAL SÜREYA

Apollinaire Etkisi

Salah Birsel *"Si Bemol Kadın Şapkaları"* adlı denemesine şöyle girer: *"Görmüş olanlar bilir, Cemal Süreya'nın imzasında koskoca bir melon şapka yükselir. Bu, Cemal'in dünyâ bilgisini toptan kapatmak ve de şiirin sultanlığını tek ve ölümsüz kılmak istediğinin işaretidir. Yalnız, bu şapka biraz da Cemal'in Fransız ozanı Apollinaire'e olan sevgisine göz kırpmak için kondurulmuştur."*

Salah Birsel'in vermek istediği bildiri şu mu: Cemal Süreya imzasına şapkasını sokacak kadar bir Apollinaire tutkunudur. Cemal Süreya Apollinaire'i gerçekten de sever, okur, askerlikteki yaka numarasını bile ezbere bilirdi. Buna birkaç kez tanık oldum. Bir yaz dinlencesinde, Bodrum'un Turgutreis bucağında ailece birlikte kaldık. Rastlantı, ikimiz de okumak için yanımıza yalnızca Apollinaire'i almışız. Akşamları, rakı bardaklarının önünde, türk şiiri, fransız şiiri ve bu arada Apollinaire üstüne çeşitli söyleşilerimiz oldu.

Cemal Süreya dilimize en çok Apollinaire'den dize çevirdi. En güzel, en başarılı çevirisi olan *Bir Aşk Kırgınının Şarkısı* altmış beşlikten, toplam üç yüz dizeden oluşuyor. Ayrıca, *"Mal-Aimé"* gibi çok zor bir sözcüğü *"aşk kırgını"* olarak ustaca türkçeleştirdi. Bu büyük uzun şiir'in (poème) dışında yine Apollinaire'in *Mirabeau Köprüsü*, *Çanlar*, *Yakınlama* gibi bazı şiirlerini de dilimize aktardı. Fransız ve Dünya şiirinin bu büyük ustasını iyi tanıyor ve seviyordu. Sevgi bazan duygu ve düşünce birliğini de beraberinde getirir.

Apollinaire *"Mutation"* (Değişme) adlı şiirinde şunları yazar:

"Ağlayan bir kadın
Eh oh ha
Geçen askerler
Eh oh ha
(...)
Her şey değişti bende
Her şey
Aşkımı saymazsak

Cemal Süreya "Dalga" adlı şiirinde şunları yazar:

"Bir kadının yüzü ha ha ha
Ben ömrümde aşk nedir bilmedim
Süheylayı saymazsak ha ha ha"

Bu dizeler Apollinaire'in *Yolcu* adlı şiirinden:

"Bütün o acıları bütün pişmanlıkları
anımsıyor musun?
(...)
Anımsar mısın garların garların uzun öksüzlüğünü"

Apollinaire'in bu dizeleriyle önce Pablo Neruda kesişir:
"Anımsar mısın Raoul/Anımsar mısın Raphael/Anımsar mısın Federico"

Aynı şekilde Cemal Süreya da bir şiirinde hem Apollinaire, hem Neruda ile kesişir:

"Nasıl anımsamazsın Özdemiroğlunu (...)
Nasıl anımsamazsın Yavuz Selimi(...)
Nasıl anımsamazsın Abdülmecid'i"

Apollinaire'in şiirlerinde en çok karşılaşılan özelliklerden biri de sözcük yinelemeleridir. Örneğin otuz dizeden oluşan *Var* şiirinin yirmi sekiz dizesinde *var* sözcüğü yinelenir. *Bağcı* şiirinde de şu dizeleri görürüz: *"Bir bağcı eğilmiş türkü söylüyordu bağda/Bir bağcı ağzı yok ufkun dibinde/Bir bağcı canlı bir şişeydi kendi/ Bir bağcı Champagne'lı ve de topçudur."*

Bu tür yinelemelere Cemal Süreya şiirinde de sık sık rastlarız: *"Bir çiçek adı papatya/Bir çiçek adı leylak/Bir çiçek adı yaz çiçeği/Bir çiçek adı kış çiçeği/Bir çiçek adı Tanrım"*

Cemal Süreya'dan diğer örnekler: *"Kimi sözler onlar için kullanılır; saygın, ünlü, şahane/Kimi sözler onlar için de kullanılır/Kimi sözler onlar için kullanılmaz/Kimi sözlerin kullanılmaması doğrudur/Kimi sözler hiç kullanılamaz (...) "Bunlarla yarattı efsanesini/Bunlarla yarattı sorumlu Musayı/Bunlarla yarattı iyi İsayı/Bunlarda yarattı cesur Muhammed'i"*

Apollinaire'in sevgililerinden biri de Meryem'dir, yani *Marie*. Bir çingene kadın ikisinin falına bakar. *Çingene* adlı bu şiiri Cemal de çok severdi. Çingene şiirinden bir dize: *"Koca aşk özel bir ayı gibi"*, Cemal Süreya'dan bir dize: *"İçlenir dururdu koca ayı"*. Bir başka dizede Süreya çingene ve Meryem'i bir araya getirir: *"Meryem kadifeden bir çingenedir"* .

Çingene şiirindeki Apollinaire'in ünlü mavi kuşu Cemal'de kırmızı kuşa dönüşür: *"Kırmızı bir kuştur soluğum"*

Apollinaire *"Epigrammes"*ında Eifel Kulesi'ni şiir şeklinde çizer.

Cemal *Rokoko* adlı şiirinde *"Ama yine de kıskandırırdı/ Çizdiğim bütün Eyfelleri/Korseli A'lar halinde"* diyor. *Korseli A'lar halinde* dizesi ise Rimbaud'dan gelme: *"A, parlak sineklerin siyah kadife korsesi"*

Rabelais'ninkine benzer bir kurgu

Şairler arasındaki benzeşimlerden birinin de "işleme biçi-

mi"nden kaynaklandığını belirtmiştik. Rableais'nin bir kurgusuyla, Cemal Süreya'nın bir şiir kurgusu arasında yakın benzeşim var. Her iki şairin dizelerinden ilk bölümleri aktarıyoruz:

RABELAİS'DEN:

Romül tuzcu
Numa çivici
Tarquin cimri
Piso otlakçı
Sylla kayıkçı
Cyre inek çobanı
Themistocles camcı
Epaminondas aynacı
Brutus ve Cassius kadastrocu
Demosthene bağcı
Ciceron körükçü
Fabie tespihçi
Artaxerces ipçi
İlyada orakçı
Darius lağımcı

*Cemal Süreya'*dan:

Nurullah Ataç çeliştirmen
Tahir Alangu soruşturman
Cevdet Kudret deriştirmen
Suut Kemal çekiştirmen
Mehmet Kaplan uyuşturman
Sabahattin Eyüboğlu yetiştirmen
Orhan Burian barıştırman
Vedat Günyol biliştirmen
Adnan Benk veriştirmen
Fahir Onger geçiştirmen
Memet Fuat alıştırman

Rimbaud Etkisi

Cemal Süreya, Apollinaire kadar Rimbaud'yu da seviyor. *Yüreğin Yaban Argosu* adlı şiirinde Cemal Süreya *"Bir çocuksun sen parıltılar yaratacaktın düzensizliğinden"* derken kendini Rimbaud ile özdeşleştiriyor.

Şiire onaltılarda başlayıp yirmi yaşlarında bırakan Rimbaud yazının dahi çocuk şairi olarak tanınır. En ünlü kitabının adı "*Les İllimunations*" yani "Parıltılar". Rimbaud'nun kuramı mantıklı düzensizliklerle şiire ulaşmaktı. Arkadaşı Paul Demeney'e yazdığı mektupta şair olmak, yani parıltılar yaratmak için tüm duyuların bilinçli bir biçimde "düzensizleştirilmesi" gerektiğini yazar. Rimbaud'nun bu mektubu ve şiir üstüne bu ünlü sözü yazın tarihine geçmiştir.

Cemal Süreya sadece Rimbaud'nun bu mektubundaki tümcesiyle şiir kitabının adını yan yana getirerek dizeleştirmiş. Cemal Süreya'nın *"Sımsıcak, çok yakın, kirli"* şiirindeki bir başka dize de yine Rimbaud'nun *"İsa İle İlk Ayin"* şiirini çağrıştırıyor. Süreya *Bu bir ilk ayinin hüznünü ve coşkusunu..."* dizesinde hangi ilk ayini anlatıyor? O hüzün ve coşkuyu Rimbaud *"İsa ile İlk Ayin"* şiirinde yansıtır.

Cemal Süreya şiiriyle Rimbaud şiiri arasında hayli yaklaşımlar var.

Adı bile Rimbaud'nun dizesinden gelen *"Burkulmuş Altın Hali Güneşin"* şiirinde Cemal Süreya *"Bütün evler boşaltılmış (...) Sen ve seninkiler(...) ılık göllerin dibinde büyüdünüz"* diyor.

Rimbaud'ya gelince, şunları yazar: "(...) *Kulübeler boşaltılmış", "bir gölün dibinde salon görüyorum".* Ayrıca Rimbaud, bir başka şiirinde dünyaya yer altındaki su kürelerinin içinden bakar: *"Üzerinde yeraltı salonumun, koca bir uzaklıkta oturuyor yerli yerine evler, ve sisler toplanıyor(...) Kıyılarda yalnızca kürenin koyuluğu. Gökyakut, metal küreler düşlüyorum acı saatlerinde. Sessizliğin ustasıyım."*

"Yüreğin Yaban Argosu" şiirinde Cemal Süreya da şunları diyor: *"(...) annen Alucranın gizli su kürelerinden geçirdi seni, at arabalarıyla ve büyük bir kalabalıkla gidilen başdöndürücü mavi*

su kürelerinden"

Ayrıca, bir başka şiirinde de *"Bilinir ne usta olduğum içlenmek zenaatında"* dizesini yazarak Rimbaud'yla büsbütün yakınlaşıyor.

Cemal Süreya'dan ilginç bir dize: *"Bir ahırın içinde gezdirilmiş gül kokusu"*

Dize ilginçliğini "ahır" sözcüğünden ve ahır içindeki bir kadının (gül) kokusundan alıyor. Rimbaud ne diyor: *"Ahır kokuyor ortalık usul bir soluk'la dolu"*

Rimbaud "Théodore Banville"e hakaret etmek için *"Çiçeklerle ilgili ozana söylenenler"* şiirini yazdı ve Banville'e bu şiirde sövgüler yağdırdı. Şiirin ilk dizeleri Banville'in yazıp durduğu zambakları yermekle başlar. Cemal, *"Uçurumda Açan"*da gül ve zambaktan söz eder: *"akıl almaz işleri şu zambakgillerin/Sokakta bir sövgü gibi akıp gittin"*

Başka iletişimler, ya da benzerlikler de var:

Rimbaud: (...) *Görüyorum uzun zaman güneşin burkulmuş altın arınmışlığını."*

Süreya: "(...) *burkulmuş altın halini görüyorum güneşin."*

Cemal Süreya'nın *"Bir Kentin Dıştan Görünüşü"* şiiriyle, Rimbaud'nun kentler üstüne yazılmış ve *Kent* adını taşıyan üç şiiri arasında, kesişen hayli imge ve sözcük bulunabiliyor.

Cemal Süreya ve Aragon

"Rime" fransızcada "uyak" demektir ve "rim" şeklinde okunur. Aragon bir şiirinde sürekli uyakla alay eder. Çünkü "ne rimer à rien" deyimi aynı zamanda saçma olmak, hiçbir işe yaramamak anlamına gelir:

Cela ne rime rime rime
Cela ne rime rime rime

Cemal Süreya *"Gazel"* şiirini yazarken bir sözcük oyunu yapıyor, *"gazellerimle"* sözcüğünü ikiye bölüyor ve uyakla alay ediyor, tıpkı Aragon gibi, ve "rim" sözcüğünü üç kez yineleyerek:

"Ben nice gözle nice denizle nice gazelle
Rimle gördüm rimle bildim rimle yaşadım seni"

Aragon şiiriyle Süreya'nın şiiri arasında başka benzerliklere de rastlıyoruz. Şu dizeler Aragondan: *"Nerde gidip gelişi ellerinin/Kızıl dudaklarına ruj süren/(...) Yaklaş az daha yaklaş yaklaş artık/Kaplamak için bütün gölgemi/Durma kuşat beni bir ordu gibi/Al tepelerimi al ovalarımı."*

Bu dizeler de Cemal Süreya'dan: *"N'olur ağzından başlayarak soyunmaya/Bir kez daha sür hayvanlarını üstüme üstüme/Çık gel biraz daha yıkıntılardan/Çık gel bir kez daha beni bozguna uğrat."*

Aragon bir şiirinde Elsa'ya *"Beni dünyaya getiren/Kadınımı doğurdum hep"* der. Cemal Süreya'da şunu söylüyor sevgilisine: *"Annem çok küçükken öldü/beni öp, sonra doğur beni."* İmge aynı. Aragon ben annemi doğurdum diyor. Süreya da *"annem çok küçükken öldü, beni sen doğur"* diyor.

Cemal Süreya'nın *"Hür Hamamlar Denizi"* şiiriyle Aragon'un *"Hamam"* adlı şiiri arasında da benzerlik var. Cemal'in şiirinde erkekler hamamından Süleyman kadınlar hamamındaki Güzin'i bacağından öper. Aragon'un şiirinde ise erkekler hamamında Mecnun ağzını açar açmaz Leylay'ı, yani Elsa'yı öper: *"(...) Adın geliyor Elsa Mecnunun tuzlu dudaklarına / adın ki harlı öpüştür"*

Piramidin tepe noktasında Nerval'le bir buluşma

Gizemci Gérard de NERVAL *Aurélia*'da şunları yazar: *"Yatağa uzanmıştım, askerlerin, benim gibi gözaltına alınmış ve aynı salonda sesi işitilen bir yabancıdan söz ettiklerini duydum. Bana öyle geldi ki o ses özel bir titreşim etkisiyle göğsümde çınlıyor ve görüntüyle gerçek arasında açıkça bölüşülmüş ruhum sanki iki ruh halini alıyordu. Bir an, şöyle bir çaba göstererek askerlerin sözünü ettiği o kişiye doğru dönmeyi düşündüm, ama sonra, Almanyada çok iyi bilinen şu inancı anımsayarak titredim: her insan çift yaratılmıştır ve kişi benzerni gördüğü zaman ölüm yakın demektir. Gözlerimi kapadım ve beni çepeçevre kuşatan acayip ya da*

gerçek biçimlerin (figures) kırılıp binlerce kaçak görünümlere dönüştüğü karmaşık bir ruh haline girdim. Bir an, dostlarımdan ikisini gördüm, beni soruyorlardı ve askerler de onlara beni gösterdiler. Kapı açıldı ama kapıdan dostlarımla birlikte, benim boyumda, yüzünü görmediğim biri çıktı. "Bir yanlışlık var, dostlarımın aradıkları bendim, bu çıkan öteki!" diye boşuna bağırıp durdum."

Birçok yapıtlarında olduğu gibi *Aurélia*'da da Nerval kişinin *ikili*'ği, kişide bir *öteki*'nin de bulunduğunu işler.

Nerval suparnaturalisme'in kurucusu ve gizemcidir. Cemal Süreya'nın da gizemciliğe büyük ilgisi olduğunu biliyoruz. *Aurélia*'yı okudu mu? Belki raslantı. Belki de Ahmet Hamdi Tanpınar aracılığıyla Nerval şiiriyle tanıştı. Bir şiirinde aynı imgenin varlığını ve Nerval ile kesiştiğini görüyoruz: *"İçkievinden çıkınca/Camdan/demin oturduğum yere/baktım./ Sigara paketimi/masada unutmuşum./Sandalyede/Tıpkı benim gibi/Oturuyor boşluğum/Bir eli alnında/benim gibi./Ama/biraz daha mı hüzünlü? Otururken de/Biraz daha mı çıkarıyor/ kamburunu.?"*

Cemal de Nerval gibi gizemciliğe ve "occultisme"e ilgi duyuyor, hatta gizemli güçlerin ya da gizemlerin varlığına inanıyordu. Karaköydeki altgeçitten geçemediğini, orda birilerinin onu vurmasından korktuğunu söylerdi. Bu duygusunu şiirine de koymuş:

"Karaköy altgeçidinde bekliyor
Şemsiyesini tüfek gibi asmış omzuna
Ölüm meleği"

Bazı hayvanların ömrüyle kendisinin kalan ömrü arasında bağlantılar kurardı:

"Lokman şair senin hayatın
Yedi kırlangıcın hayatı kadar
Altısını ardı ardına yaşadın
Bir kırlangıcın daha var"

Cemal Süreya, *Dalga* adlı şiirinde:

"Bu ipi kimse için gezdirmiyorum
Bir kere asılmıştım çocukluğumda"

der. Gérard de Nerval hep elinde bir iple gezerdi ve bir kış gecesi, sabaha karşı, gezdirdiği iple kendini astı, ya da serseriler onu astılar. Ayrıca Nerval iki ayrı zamanda yaşadığına inanırdı. Cemal Süreya da, *"Bir kere asılmıştım çocukluğumda"* derken iki ayrı zamanda yaşadığını söylemiyor mu?

Burada şöyle bir soru sorulabilir: "Ama Pir Sultan Abdal da," *Bu kaçıncı öldüm hain/Pir Sultan ölür dirilir"* diyor, o halde, Cemal'in dizesiyle bu dizeler arasında da bağlantı kurulamaz mı?

Kurulamaz. Cemal Süreya şiirini folklordan uzak tuttu, folklor şiire düşman dedi. *"Kalın Abdal"* şiirini bile fransızların "balade" biçiminde yazarak François Villon'a yaklaştırdı. Nitekim, *Göçebe*'deki *Tristram* şiiri de "ballade"dır ve yedi yüz yıl önceki bir fransız efsane kahramanı *Tristan*'ın Igeut'yle aşkını, alaycı bir biçimde dile getirir.

Sözcük Değişimleri

Cemal Süreyanın şiirlerinde zaman zaman Max Jacob'un sözcük oyunlarıyla karşılaşıyoruz: *"Saat Çini vurdu birden: pirinççç"* (Çin-pirinç), *"Bütün tavşanlar homoseksüeldir sülalesinden"* (homoseksüel-sülale) gibi. Max Jacob'u severdi, şiirine de aldı: *"İskambil oynuyorum garanti/Max Jacob papazı ablasından". "Türkü"* adlı şiirinde bir dize var: *"Gülüm-mera gülüm-mera"*. Ne anlama geliyor? Aragonda da gül'lü "terkipler"le karşılaşıyoruz: *gül-ay, gül-zaman, gül-ruh, gül-korku, gül-gece.*

Cemal Süreya'nın bütün şiirlerini bir araya getiren *Sevda Sözleri*'nin sayfalarını çevirdikçe onun fransız şiiriyle iletişimlerine, göndermelerine, benzerliklere oldukça rastlıyoruz.

Apollinaire: *"Yüksek Caddesinde Kolonyanın/Bir gider bir gelirdi akşam vakti"*. Süreya: *"Sınırsız denizinde çarşafların/Bir gider bir gelirdi işlek ağzı."* Aragon: *"Mutlu aşk yoktur"*. Süreya: *"İki şey: aşk ve şiir/mutsuzlukla beslenir biri."*

Sonuç olarak şu söylenebilir: Cemal Süreya şiirinin harcını fransız kültürü ve fransız şiiriyle karmış.

ATTİLA İLHAN

T.S. ELIOT *"Gelenek ve Yetenek"* yazısında şunları söyler: *"Hangi sanat dalı olursa olsun, hiçbir sanatçı, hiçbir şair tek başına ele alındığında tam bir anlam taşımaz. Onu anlamak ve onu beğenmek, geçmişin şairleri ve sanatçılarıyla olan bağlarıyla beğenmektir. Tek başına değerlendirilemezler. Şairi ölmüş şairlerin ortasına koymak gerekir. Şairi yalnızca tarih ve estetik açısından değerlendirirken değil, eleştirirken de bu yapılmalıdır (...). Yeni çıkan bir yapıtın ülkedeki yapıtlarla bütünüyle bağdaşması, uyuşması değerinin bir ölçütüdür"*

Yazının yalnızca küçük bir bölümünü aldım. Bu nedenle biraz fikri açayım. T.S. Eliot, eğer bir şairin yapıtı, ülkesindeki geleneksel şiir zincirinin bir halkasını oluşturmuyorsa yapıtı da bir anlam taşımaz. Şair yapıtını ülkesinin geleneksel şiir mirasını kullanarak oluşturmalı, ama öte yandan kendisi de yeni katkılarıyla bu mirası zenginleştirmeli, diyor.

Bazı şairlerimiz Yunus Emre'den beri süre gelen halk şiirine, folklora, onücüncü yüzyıl öncesinde var olan şiirsel malzemeye, divan şiirine gözlerini kapayıp, başta Fransa olmak üzere, tümüyle Batı'dan aldıkları bir temelin üstünde yapı kurmaya kalkmışlar. İşte T.S. Eliot bu tür bir yapıtın hiçbir anlam taşımayacağını söylüyor.

Attila İlhan ülkemizin geleneksel şiir mirasını iyi değerlendiren az sayıdaki şairlerimizden biridir. Fransız yazınından, fransız şiirniden ise, tıpkı Yahya Kemal gibi yalnızca bilgi ve yöntem (prócédé) açısından yararlanmış görünüyor.

Şairin, kitaplarının sonuna koyduğu notlardan bazı alıntılar yapalım:

DUVAR'dan:

"(...) kitap yayınlandıktan sonra, onu hemen öven *ataç* toplumcularla sözbirliği etmiş gibi aşk şiirlerine takılmış, üstelik bunları *géraldy*'nin şiirlerine benzetmişti. *géraldy* kim, tanımıyoruz, herhalde iyi bir ozan değil, yoksa *ataç* niye dudak bükerek söz etsin? derken şiirleri kendisi için yazdığım üniversiteli kız, *hachette*'den *géraldy*'nin *toi et moi* adlı kitabını bulup bana armağan etmiyor mu? işin tuhafı, ben de bundan duygulanıyorum, o da, ben de fransızca bilmediğimiz halde! bu davranışı bizim kuşağı saran o dangalakça batılılık hevesinin bir belirtisi saymak hiç yanlış olmaz! hoş sonraları benim şiirlerle *géraldy* arasında hiçbir benzerlik ya da ilişki olmadığını anladım. ama, o günler o kitabı şöyle bir fiyakayla bir süre yanımda dolaştırdığımı hatırladıkça, utanırım".

"fahir onger'in *marianne*'daki ballad niteliğinde yazılmış parçaları büyük bir yenilikmiş diye benimsemesine büsbütün şaştım, zira bunlar *villon*'dan galiba eyüboğlu'nun yaptığı bazı çevirilerin basit hilesine dayanıyordu: balladları bizim halk şiiri ağzıyla vermek! *fahir onger*'in bu hileyi sezememesi, onun eleştirmenlik gücüne inancımı daha başından sarsmıştır."

SİSLER BULVARI'ndan:

"paris'te plekhanov'u okumak, fransız sosyalist ozanlarının farklı tutumunu görmek, önüme yeni ufuklar açıyor. eski "inek toplumculuğumu" sanatım için bir "çocuk hastalığı" sayıyorum. doğasal ve toplumsal diyalektiği, bütün düzeylerde içiçe ele aldığım gibi, o zamana kadar zararlı diye elimi sürmediğim ozan ve akımlardan gelen esintileri de kişiliğimin özgün bileşimine yediriyorum. kimler mi? baudelaire'den rimbaud'ya, apollinaire'den malarmé'ye, bir sürü

ozan! varoluşçuluktan, gerçeküstücülük'ten *lettrisme*'e kadar bir sürü akım! 40 yıllarında, istanbul'da toplumcu ozan ağabeylerimiz, bu "burjuva" ozanlarını bize yasaklardı, oysa paris'te çağdaş fransız şiirinin Baudelaire'le başladığını, aragon'un ağzından işitmiştim. zaten o da, éluard da, tristan tzara da -ki partili ozanlardı- *dadaisme*'den, gerçeküstücülükten geliyorlardı."

YAĞMUR KAÇAĞI'ndan:

"parise ilk gelişimde, yarı yarıya politika hayatımda daha ağır bastığından, yarıdan fazla da fransızcanın yetersizliğinden, şiir konularına pek el sürememiş, jdanov'dan kapma "inek toplumculuğu"mu sürdürmüştüm. ama bu sefer? daha plekhanov'u sökmeye başlar başlamaz, toplumcu bir sanatın, hiç de bize öğretildiği gibi olmaması gerektiğini sezmiştim ama, marc aracılığıyla troçkistlerden, magda aracılığıyla anarşistlerden, bir de tabii kendi başıma okuduklarımdan gerçek toplumsal şiir bileşimine, doğu ve batı klasiklerine olduğu kadar çağdaşlarına da uzanan köklü bir kültür özümlemesinden sonra ancak ulaşılabileceğini, büsbütün bulmuş çıkarmıştım. kitaplığımda hâlâ sakladığım racine, corneille v.s.'de, baudelaire, verlaine, rimbaud, apollinaire, sendrars vb. de hep o tarihleri taşırlar. işte biri. seine kitapçılarından almışım: françois villon ve charles d'orléan'ın şiirleri 6 ocak 1952, paris."

Attila İlhan'ın bazı şiirlerinde de bazı fransız şairlerinin adları geçer:

Sisler Bulvarı - Kaptan şiiri:

"bir hafta her gece Villon'dan bir şeyler okudum"

Ben Sana Mecburum - yirmi beşinci saat şiiri:

"ışıltılı bir sakal gibi çenemden sarkıyor
blaise cendrars'ın kıvırcık şiirleri."

aragon'dan bir alıntı:

quand je parle d'amour
mon amour vous irrite

v. nezval'den alıntı:

Il reste ce je ne sais quoi de beau qui nous dévore
l'oubli de la douleur de la vie et la mort

Bu bilgileri Attila İlhan'ın dip notlarından yan yana getirelim:

1) Önce, hiç fransızca bilmediği halde, Sabahattin Eyüboğlu'nun bir çevrisinden yararlanarak, Fransa'nın onüçüncü yüzyıldan beri var olan "ballade" şemasından faydalanıp toplumcu şiir yazmaya başlıyor. Zaman'ın eleştirmeni Fahir Onger de bunu bir yenilik sanıyor. Attila İlhan'a göre *"eleştirmenlik bu mudur?"* Ne var ki Attila İlhan daha ilk şiirlerinde işe türk şiirinin sırtına yabancı bir giysi, fransızların baladını giydirmekle başlıyor. Bu nedenle de onu, fransızca bilmediği halde -modern fransız şiirinde ballade'ı ünlendiren - Villon'a öykünmeyle suçlayacaklar elbette.

O halde Villon'u tanımalıydı.

Yıllarca sonra Paris'e gittiğinde fransızca öğrenmeye çalışıyor:

"bir hafta her gece villon'dan bir şeyler okudum"

diyor.[1]

Villon'u eski fransızcayla okumak yorucu. Belki de kitabın *hemen başında yer alan* şu iki dize belleğinde kalıyor:

"L'an quatre cents cinquante six
Je, François Villon escolier"

(1) Sisler Bulvarı, Attila İlhan, "Kaptan" şiiri.

Ve belki de bu iki dize bir gün bilinçaltından bilinçüstüne, Atilla İlhan'ın şu tek dizesiyle çıkıyor:

"Yıllardan Attila İlhan dokuz yüz kırküç müdür"[2]

Öz'de bütün Villon bu kadar. Ama biçimde Villon ve fransızların "ballade"ı en son şiirlerine dek Attila İlhan'la birlikte olacak.

Rimbaud esini

2) Sisler Bulvarı'nın dip notlarında şunları söylüyor bize şair: *"eski inek toplumculuğumu sanatım için bir çocukluk hastalığı sayıyorum.(...) zararlı diye elimi sürmediğim ozan ve akımlardan gelen esintileri de kişiliğimin özgün bileşimine yediriyorum. kimler mi? baudelaire'den rimbaud'ya, apollinaire'den mallarmé'ye bir sürü ozan..."*

Şair "esintileri" kişiliğine yedirdiğini kendisi söylüyor. Rimbaud'dan başlayalım: Attila İlhan'ın bir şiirinin adı "İSKELETLERİN DANSI". Ortada, geçmiş şiir geleneğimizde uzantısı olmayan bir imge var. Nerden doğuyor bu? Rimbaud'nun bir şiirinde, *"Asılmışların Balosu"*nda şu dizeleri görüyoruz:

"Hey! İşte ortasında öllüler dansının, bak
Sıçrıyor çılgın bir iskelet gökyüzüne"

Ahmet Muhip Dıranas *"Ağrı"* şiirine bu dizeleri şöyle aktarır:

"Zina şöleninde beynin nöbet nöbet
Cehennem halayı çeken bir iskelet"

Attila İlhan şiirine *"İskeletlerin Dansı"* adını verirken, bu ismi dolaysız, ya da Dıranas aracılığıyla, dolaylı olarak Rimbaud'dan aktarmış görünüyor.

---

(2) Elde Var Hüzün, kurtalan trenine gazel.

Attila İlhan'ın şu dizelerini de alt alta getirelim:

"ne kadınlar sevdim zaten yoktular"
"belki yok balkonlarda hanımeli istersiniz"

Şimdi de Rimbaud'nun şu dizelerine bakalım:
"Kanayan et çadırı ipeği üstünde denizlerin ve kuzey çiçeklerinin (yok onlar)."

"O bu, küçük kız gül fidanlarının ardında (...)"
"Küçük kardeş (yok, Hindistanda kendisi) orada, batan güneşin önünde..."

Rimbaud *"Sesliler"* şiiriyle dikkati harfler üstüne çekince fransız şiirinde de harfleri örnek alan nice dizeler yazıldı. İlhan Berk'in şiir kitaplarında bir özetini bulabilirsiniz. Bu Rimbaud esintisi Attila İlhan'da da var.

"t harfi midir geceye uzayan" diyor *"t"* adlı şiirinde. Bir şiirin yalnızca bir harfle isimlendirilmesi bile bize Rimbaud'yu ve Rimbaud'nun *"H"* şiirini çağrıştırıyor.

Attila İlhan'ın bir şiir adı *"Rüzgar Gülü"* de Rimbaud'yla noktalanır.

Bir başka dize:

"Saadetin ıstırap çekmek olduğunu ben keşfettim" diyor Attila İlhan, *Sisler Bulvarı*'ndaki *"kaptan"* şiirinde. Şiirdeki bu keşif çığırını kim açtı dersiniz: Elbette Rimbaud: *"bir müzisyenim sevinin anahtarı gibi bir şeyi keşfeden"*

Attila İlhan döneminin bütün o deniz şiirlerinde Rimbaud'nun *Esrik Gemi*'si hep var oldu.

Apollinaire Çizgisi

Ne diyordu *Apollinaire* şiirinde:

"Je passais au bord de la Seine
Un livre ancien sous le bras"

Türkçesi:

"Geçiyordum Seine kıyısından
Eski bir kitap koltuğumda."

Cahit Sıtkı bu dizeleri, yalnız özel ismi değiştirerek, aldı.

"Geçtim bir akşam Sâdâbad'tan
Koltuğumda Nedim divanı."

Attila İlhan'ın da hoşuna gitmiş olmalı ki, *Ben Sana Mecburum*'da aynı şeyi yineliyor:

"koltuğumun altında eski bir kitap..."

Sisler Bulvarı'nda şöyle ilginç bir imge var:

"elinin arkasında güneş duruyordu(...)
kesik birer kol gibi yalnızdık"

Apollinaire'in *"Alcol"* kitabının hemen başında yer alan ünlü "ZONE" şiiri şu dizeyle biter:

"Güneş kesik boyun".

Yine Apollinaire'in *Güz Rhénane*'e şiirinde şu dizeler var:

"Güz kesik ellerle dolu", "Bunlar kesik ellerindir senin."

"Bu kesik el İlhan Berk'in şiirine de girer. Kesik boyun - kesik el - kesik kol. Kökende türk şiirinin alışmadığı betimlemeler.

Attila İlhan *"Yağmur Kaçağı"* kitabındaki bir şiirinde:

"dudakların bir akşamüstü dudaklarıma değince
kadehim kırılacak"

diyor. Dizenin ağırlıklı kısmını dudak - kadeh ilişkisi oluşturuyor.

Peki Apollinaire *"Rhin Gecesi"* şiirini nasıl bitirmiş:

"Bir kahkaha gibi kırıldı kadehim"

Dil bilen şairlerimiz, örneğin Yahya Kemal, Baudelaire'i, Paul Verlaine'i, Heredia'yı, Hugo'yu hatmettim diyorsa, Attila İlhan Baudelaire'i Rimbaud'yu, Apollinaire'i, Mallarmé'yi

ve daha bir sürü yabancı ozanı kişiliğinin özgün bileşimine yedirdiğini söylüyorsa, siz bunları şairlerimizin iyimserliğine verin. Aslında, daha çok yapılmış çevirilerden yararlanıyorlar. Niçin? Şiir roman değildir, bir başka deyimle yoğunlaştırılmış, çok yoğunlaştırılmış bir formule'dür. Etkisini ancak ana dildeki çağrışımla gösterir. Yani bir türk şairinin bir fransız şairine ait şiiri sevmesi için önce o şiiri kendi beyninde türkçe dizeleştirmesi gerekir. İşte bu nedenledir ki dil bilen şairlerimiz daha çok şiirlerine, ya kendi çevirilerini, ya da yapılmış çevirileri aktarmışlar. Böylece, fransız şiirinden, ya doğrudan kendi çevirileriyle, ya da dolaylı, başka şairlerin çevirileriyle etkilenmiş, esinlenmişler. Bu arada, kimileri çevirilerini yayınlamış, kimileri kendilerine alıkoymuş. Ancak, görülüyor ki, çevrilen güzel bir şiir şairlerimizi bazan büyük oranda etkilebiliyor. Sözü Sabahattin Eyüboğlu'nun çevirdiği, Apollinaire'in *"MARİZİBİLL"* şiirine getiriyorum:

Büyük bir caddesinde Kolonyanın
Bir gider bir gelirdi akşam vakti
Herkese şirin, cömert, cana yakın
Bitince kaldırım gider içerdi
Basık meyhanelerde yorgun argın

Kuru tahtalarda yatmaya razı
Alyanak kumral bir oğlan yüzünden
Bir Yahudi sarımsak kokar ağzı
Çin dönüşü Şanghay kerhanesinden
Çıkarıp getirmişti kızcağızı

Şimdi de *Attila İlhan*'ın *Porno* şiirinden alıntılar yapalım:

"boy bos tamam ağzı bütün diş
tevatür bir kadın bol memeli(...)
yüksek kaldırımda falışeymiş
(...)

yok canım yoksulluktan düşmemiş
yaradılışı kahpe ruhu işveli(...)
gözlüklü bir velet aklını çelmiş"

Çağrışım yok mu?

Aynı şiirin çevirisi İlhan Berk ve Cemal Süreya'yı da etkiler.

Bela Çiçeği

Baudelaire'in şiir kitabının adı *"Les Fleurs du Mal"*. Gerçek anlamı *"Kötülük Çiçekleri"*. Ancak "le mal" sözcüğü, şer, bela, hattâ hastalık anlamına bile geliyor. Yazınımızda, salt sözcüğün bir tek anlamına dayanıp, araştırma yapmadan *Les Fleurs du Mal*'in *"Şer Çiçekleri"* şeklinde çevrilmesi gerektiğini savunanlar bile oldu. "Şer" ya da "bela", birbirlerine yakın iki sözcük. "Bela Çiçeği" Baudelaire kalıntısı mı?

Baudelaire'in *"İçe Kapanış"* şiirindeki şu iki dizesini anımsayalım:

"Uslu dur ey Hüznüm, daha sakin ol
Akşam diyordun, işte oluyor akşam"

Bu dizeler *Cahit Sıtkı* şiirine şöyle girer:

"Haydi Abbas vakit tamam
Akşam diyordun işte oldu akşam"

Attila İlhanda *maria missakian* şiirinde:

"yine akşam oldu attila ilhan"

diyor.

Deniz Mezarlığı

Bizim dilimizde de, şiirimizde de *"Deniz Mezarlığı"* denen bir kavram yok. İlhan, *Sisler Bulvarı*'nda, *"eski deniz halkı"* şiirinde:

"sen eski deniz mezarlığı korsanların ve leventlerin"

diyor. Ve gönderim yapmış oluyor böylece Paul Valery'ye.

Gökyüzünü boyayan kim?

Eluard bir şiirinde *"boyuyordum gök yüzünü"* diyor. Orhan Veli'de de aynı şiir oyununu görüyoruz: "Dalgacı Mahmut"un işi gücü gökyüzünü boyamak. Benzer bir dize de Attila İlhan'dan geliyor:

"kendine geceler boyamak için izmirde istanbulda"

Attila İlhan şiirindeki *"çift sesli bir iç bulantısı re bemel do"* gibi notalı dizelere Aragon'da, Max Jacob'da da sık sık rastlıyabilirsiniz.

Nerval Esintileri

*"Bela Çiçeği"*nde Attila İlhan:

"asarsam bel kayışımla kendimi asıyorum"

diyor. Cemal Süreya da buna benzer bir dize yazmıştı:

"Bu ipi kimse için gezdirmiyorum
Bir kere asılmıştım çocukluğumda"

Nerval kendini astı. Bu olaya değgin yazıların bazılarında Nerval'in sokak fenerine kendini bel kayışıyla, bazılarında ise elinde gezdirip durduğu, hatta ucuna bir istakoz ölüsü bağladığı iple astığı yazılır. Cemal Süreya gibi Attila İlhan da Nervalle özdeşleşiyor.

Bir şairin, çeviriler yoluyla ya da, dolaylı olarak yabancı bir şairden esinlenebileceğini söylemiştik.

Attila İlhan'ın *"kar kasidesi"* şiirinde bir dize görüyoruz:

"geçen yüzyıldan kalma bulutlu bir pencere"

Bir yüz yıl öncesine niçin eğiliyor Attila İlhan? Nerval'in Cahit Sıtkı tarafından türkçeye çevrilmiş "Fantezi" şiirindeki dizeleri anımsayalım:

"Bir hava bilirim dünyalara değişmem(...)
Ne zaman o havayı dinleyecek olsam
Ruhum gençleşiverir birden iki asır (...)
Kömür gözlü bir kumral en üst pencerede"

Attila İlhan'ın *"yanlışlıklar balladı"* şiirinden dizeler:

"Ben yanlışlıkla sevdim josiane'ı
burgonya dükünün şatosunda(...)
kral henri'nin şövalyesi oldum (...)
kanıma susamış burgonya beyleri (...)
yoluma çıkmalar acquitaine korusunda"

Şimdi önce Nerval'in bir dizesini verelim:

"Ben Şatosuna el konmuş Acquitaine prensi"

Bir de Edmond Rostand'ın, Attila İlhan'ın da okuduğu, Sabri Esat Siyavuşgil çevirisiyle, *Cyrano de Bergerac* şiirinden bir dize aktaralım:

"Bunlar Gaskonya beyleri..."

Böylece, adı da zaten *"yanlışlıklar baladı"* olan şiirde Nerval ve Edmond Rostand karışımını birlikte buluyoruz.

Nerval etkisi bununla bitmiyor. Bir kez daha yineleyelim, Batı esinlenmeleri ya da öykünmeleri bazan dolaylı, bir çeviri ya da bir türk şiiri aracılığıyla olabiliyor. Attila İlhan'ın "metropol" şiiri şöyle biter:

"tren durdu/inen ben değilim
ayak sesleri bir başkasının
sedyede öteki götürülüyor (...)"

Nerval'in *Aurélia*'sından bir bölüm: *"Yatağa uzanmış, askerlerin, benim gibi tutuklanmış ve sesi aynı salonda uğuldayan bir yabancıdan söz ettiklerini duyuyordum. Aynı ses sanki kendine özgü bir titreşimle benim göğsümde de çınlıyor ve ruhum düşle gerçek arasında paylaşılıp ikiye bölünüyordu (...) Bir an, beni soran dostlardan ikisi yanımdaydı, askerler beni işaret etti, sonra kapı açıldı, benim boyumda, yüzünü görmediğim biri dostlarımla beraber çıktı, boşuna arkalarından onları çağırdım, ama bir yanlışlık var, onların aradıkları bendim, oysa çıkan bir başkası, öteki, diye haykırıp durdum."*

Belleğimizi tazeleyelim. Ahmet Hamdi Tanpınar *"Abdullah Efendi'nin Rüyası"* adlı öyküsüne bu bölümü değiştirerek aktarmış, aynı bölümü, ya doğrudan okuyarak, ya da Ahmet Hamdi Tanpınar'ın öyküsü aracılığıyla Cemal Süreya da dizeleştirmişti. Attila İlhan da aynı temayı, Nerval'in *çifte"*, *"öteki"*, *"ikinci"* sözcükleriyle işlediği, bireyin ikili kişiliğini şiirleştirir. *"Elde Var Hüzün"*deki bir şiiri okuduğumuzda bu gerçek daha açık bir şekilde ortaya çıkıyor: *"Işıkları tutamıyorum / avuçlarımdan kayıyor / karanlık en büyük korkum / gece gittikçe çoğalıyor / halıda kan izleri buldum / cigarası hâlâ yanıyor / cesedin başına oturdum / gözleri bir tuhaf bakıyor / bu çocuğu tanıyordum / yıllardır yalnız yaşıyor / bütün mektuplarını okudum / kimseyle anlaşamıyor / cinayeti otele duyurdum / telefonlar üst üste çalıyor / sabaha karşı başladı sorgum / polis öleni ben sanıyor."*

Şiirin işlediği tema belli, otel odasında yalnız bir adam, intiharı düşünüyor, ve intihar etmiş gibi, *ölümüyle*, kendindeki ölümü düşünen *ikiziyle, öteki'yle* özdeşleşiyor.

Sisler Bulvarı'nda Attila İlhan, Baudelaire'den Rimbaud'ya, Apollinaire'den Mallarmé'ye dek bir sürü fransız ozanını kişiliğinin özgün bileşimine yedirdiğini söylüyor. Yahya Kemal çeşitli yazılarında, söyleşilerinde Victor Hugo, Jose Marie de Heredia, Baudelaire, Verlaine, Rimbaud, Mallarmé, Jean Moreas gibi ozanları özümsediğini ileri sürüyor. Cemal Süreya biraz daha anlatımda alçak gönüllü davranmış görü-

nerek: *"Ayı Hugo'dan zararsız Mallarmé'ye / kaçık Artaud'ya kadar / Bir şeyler okudum biraz"* diyor. Büyük Hugo'nun ayı olarak algılanması bile, özünde bazı şairlerimizin, öykündükleri fransız şairlerini aslında tam tanımadıklarını, çoğunlukla onlardan bir, birkaç ya da sınırlı sayıda şiir okuduklarını gösteriyor. Ve okuduklarını da doğrusu iyi değerlendirmişler.

ŞİİRİN TEMEL SORUNLARI

Şiir akımlarını ve bu akımların öncüleri ya da başlıca temsilcileri olan şairlerin şiir üstüne düşüncelerini tanıttık. Şimdi de bu akımları ve şiir üstüne düşünceleri daha yakından izleyerek şiirin *içerik* (öz), *biçim, anlatım, dize, bağlam, uyak, imge* ve *simge* gibi temel sorunlarını incelemeye çalışalım.

İÇERİK (ÖZ)

Klasik Şiir'in içeriğini, özünü tanrıların, yarı tanrıların, kralların, kraliçelerin, derebeylerinin, kısaca soylular'ın ve din adamlarının yaşam öyküleri, yaşam olayları oluşturur.

Niçin?

Klasik şiir antik yunan ve roma şiirine öykündüğüne göre önce Antik Dönem'in toplumsal yaşamını, kurum ve kuruluşlarını, değer yargılarını ve doğaya ve insana bakış açısını bilmek gerekir. O halde Victor Hugo'nun *Cromwell Önsözü*nü yeniden ele alalım:

"İlkel Çağ'da kişi yeni doğan bir dünyaya gözlerini açtığı zaman şiir de onunla birlikte uyandı. Gözlerini kamaştıran ve onu kendinden geçiren şeyler önünde söylediği ilk şey ilahi oldu. Tanrıya çok yakından dokunduğu için tüm düşüncelerini coşku, tüm düşlerini ise hayaller oluşturuyordu. Soluk alır gibi türkü söylü-

yor, içini döküyordu. Yeryüzü hemen hemen ıssızdı. Halklar değil, aileler, krallar değil babalar vardı. Her şey rahatça varlığını sürdürüyordu; özel mülkiyet yoktu, yasa yoktu, kırgınlıklar, savaşlar yoktu. Her şey hem tek kişinin hem herkesindi. İnsan huzursuz değildi. Bütün şiiri doğaçtan türküydü. Sonradan, yani Eski Çağ'da alanlar, çevreler büyüdü, aile aşiret, aşiret ulus oldu. Krallıklar oluştu. Dine doğmalar egemen oldu. Böylece halkların yönetimini rahipler ve krallar bölüştüler. Ataerkil cemaatın yerini dinsel toplum aldı. Giderek dünya insanlara dar geldi. Krallar imparatorluk oldu. Çatışmalar, savaşlar birbirini izledi. İnsanlar sınırlarını taştılar, göçler, yolculuklar başladı. Şiir de bu büyük olayları *yansıttı, fikirlerden* olaylar'a *geçti. Böylece İlkel Çağdaki türkülerin yerini destan aldı. Eski trajediler'de özellikle destanın egemen olduğunu görüyoruz. Yunan tiyatrolarının salınelerindeki kişilikler tanrılar, yarı-tanrılar, krallar, kraliçeler, rahiplerdir. İşlenen konular, düşler, tapınaklar, yazgılardır. Tablolarda cenaze alayları ve savaşlar yer alır. Krallıkların, imparatorlukların karşılaştığı yıkımlar kitleleri pek ilgilendirmez ya da çok az olarak ilgilendirir. Krallıklar yıkılır, krallar yok olur, senyörler can çekişir, hepsi bu. Şimşek yalnız yüksek bölgelerde çakar, olaylar bir destan görkemi taşır. İnsan, birey aşağı bir konumdadır, öyle ki cezalandırılırken bile, tek tek değil, ailece cezalandırılırlar. Tanrıların büyüklüğüne gelince, boyları bile insandan farklı değildir. Homère'in kahramanları hemen hemen tanrılarla aynı boydadır. Bu kahramanlar tanrılara meydan okurlar, sonra da ailece bunun cezasını çekerler. Birey aile içindeki acılardan başka acı tanımıyordu. Devletin genel yıkımlarının insan yaşamını da tehdit ettiğini bilmiyordu.".*

Demek ki, Victor Hugo'ya göre İlkel Çağ'da bireyin yaşamını sarsacak büyük olaylar yoktu, insan esenlik içindeydi, bir tür türkü (ode) olan şiirlerinde ise kendi coşkularını dile getiriyordu. Antik Çağ toplumları derinlemesine sarsan büyük olayları yaşayınca, *destan* şeklindeki şiir de *olaylar'a* yöneldi. Egemen sınıf soylular ve din adamları olduğu için şiir de kralların, kraliçelerin, onların ailelerinin, senyörlerin ve din adamlarının başlarından geçen olaylar'ı anlatır. Sıra-

dan insanın duyguları, yaşamı hemen hemen yok gibidir. Yunan ve roma şiirine öykünen *Klasik Şiir*'in içeriği de elbette soylular ve din adamlarının yaşam öykülerine, yaşam olaylarına yönelecekti.

Hugo'ya göre Modern Çağ'la, yani Hristiyanlığın doğuşuyla değer yargıları değişir, olaylar arka plana atılıp duygu ve düşünceleriyle insan ön plana çıkar. Şöyle devam ediyor Hugo:

"Hristiyan toplumun kurulduğu anda eski kıta da allak bullak oldu. Her şey köklerinden sarsıldı. Olup bitenlere tanık olan insan insanlığa acımaya ve yaşamın acı yanlarını düşünmeye başladı. Yeni bir din ve yeni bir toplum ortaya çıktı. Bu yeni din ve yeni toplumun temelinde elbette ki yeni bir şiir yeşerip büyüyecekti. Çoktanrıcılık ve eski felsefelerin izinde giden Antik Çağ'ın destancı Esin Perisi belli bir güncellik tipinde olmayan her şeyi sanattan atarak doğayı tek yüzüyle inceliyordu. Hristiyanlık bu şiiri gerçeğe yöneltti. Çağdaş Esin Perisi bundan böyle olaylar ve durumlara daha geniş bir gözle bakacaktır. Yaratılış içinde her şeyin insansal anlamda güzel olmadığını, güzelin yanında çirkinin, kibarın yanında biçimsizin, yücenin arka yüzünde acayipliğin bulunduğunu, iyinin kötüyle, ışığın karanlıkla birlikte olduğunu duyumsayacaktır. Görüyoruz ki İlkel Çağ'ın şiiri türkü, Eski Çağ'ın şiiri destan, Modern Çağ'ın şiiri dram*'dır. Dramın kahramanları artık insanlardır, özelliği gerçekçiliktir. Dram yaşamı resmeder, bütüne ulaşmış şiirdir, çağdaş şiirde her şey drama ulaşır."*

Victor Hugo'nun sözünü ettiği çağdaş şiir *Romantik Şiir*'dir. Bu şiirin içeriğini artık tanrıların, yarı-tanrıların, kralların, kraliçelerin, senyörlerin, kısaca soylular'ın ve din adamlarının yaşam öyküleri, bu öykülere değgin *olaylar* değil, hazin ya da kıvançlı, çirkin ya da güzel, iyi ya da kötü, insan ve insanın duygu ve düşüncesi oluşturur. Bu gereksinimi zaten toplumsal değişimler de zorunlu kılar. Fransız Devrimiyle birlikte soylular ve din adamlarının elindeki siyasal erk kentsoyluların (burjuvaların) eline geçmişti. 1789 Devrimi bütün Avrupada, bu arada elbette Fransada da ulu-

salcılık duygusunu geliştirip güçlendirmişti. Özellikle genç kuşak sanatçıları zoraki giydirilen yabancı bir giysiden *Klasizm* denilen eski yunan ve roma yazınından kurtulmak istiyorlardı. Nerval'den dinleyelim:

"Aşırıya kaçmışlar, biçim derken özü de almışlar. Yunan ve Roma şiirini aktarmakla yetinmemiş, bu şiirin geçmişi de dile getirmesini istemişler, üstelik bizim geçmişimizi değil. Örneğin trajediler ünlü Oedip ve Agamemnon'gillerin acılarını yansıtmalıymış. Şiiri öyle bir yere getirdiler ki içinde yalnız mitolojinin tanrıları değil, tüm tanrılar cirit atıyor. Yabancıları fethedelim derken o yabancılar gelip sınırlarımıza dayandı. Yavaş yavaş bizleri ulusal özelliklerimizden, dilimizden utanır hale getirdiler, karşımıza Yunan ve Roma'yı dikip onları yüceleştirdiler. Öyle ki artık kralla-rımızı ve kahramanlarımızı bile temsillerde Roma elbiseleriyle sahneledik, anıtlarımızın altına latince yazılar yazdık. Klasik yunan ve roma yazını bizim gelenek-göreneklerimiz ve ulusal niteliğimizle uzlaşmadığı için yazınımız da istenilen derecede yaygınlaşıp ün kazanamadı. (...) Halka özgü, halkın ürünü ne varsa, sanki analarına söğülüyormuş gibi, Horace'cı bir çalımla itip yazınımıza yunan ve latin türlerini soktular. Yalnızca soylu yazın önünde şapka çıkarıp, doğal ve gerçek olan ne varsa, bunlar sanat değildir diyerek, hepsine sırt çevirdiler. Doğaya ve bahara onaltıncı yüzyıl şairleri kadar hiçbir şair kıymadı. Doğa ve bahar adına yaptıkları tek şey eski yunan ve roma şairlerinin bu konuda söylediklerini derlemek ve bilgelerin hoşlanacağı şekilde onlardan bir bütün oluşturmak oldu. Böylece, giderek, kendilerine ait tek bir düşünceyi bile söylemekten korkar hale geldiler. Bir şair eski yunan ve roma şairlerine ne kadar çok öykünüyorsa yapıtları o denli göklere çıkarılıyordu."

Hugo'ya dönelim: *"Antik Çağ'ın destancı Esin Perisi belli bir güncellik tipinde olmayan her şeyi sanattan atarak doğayı tek yüzüyle inceliyordu. Hristiyanlık bu şiiri gerçeğe yöneltti (...) Modern Çağın şiiri dram'dır. Dramın kahramanları artık insanlardır, özelliği gerçekçiliktir" diyor.*

Demek ki romantik şiirin içeriğinde gerçekçilik var. Hugo'nun, Romantizmin gerçekçiliğini yine Hugo'nun yazı-

larından yeniden görelim. Les voix İnterieures (İçimizden Gelen Sesler) de şunları söyler: *"Nasıl insanın, doğanın sesi varsa olayların da sesi var. Sokakta olayların, siyasanın sesini duyarız. Ozan olayları gerçek boyutlarıyla değerlendirmeli, yansız olmalı. Aynı kitapta, hatta aynı kitabın sayfasında kadın satıcısını yererken, yararlı bir karar almış, yararlı bir iş yapmış soylu, genç bir prensi de övmesini bilmeli. Ozan her partinin yararlı yanlarını desteklemeli, her partinin zararlı yanlarından da kaçınmalıdır. Şair gücünü bağımsızlıktan alır. "Işınlar ve Gölgeler"*de ise: *"Her gerçek şair örgütünden edindiği bilgilerden, edebi gerçekten akan düşüncelerden bağımsız olarak çağının fikirlerinin tümünü içermelidir."* der.

O halde Romantik gerçekçilikte şair *yansız* olmalı, şair bağımsız olmalı, örgütünün düşüncesini değil çoğulcul düşünceyi savunmalı, yararlı iş yapmış soylu Prensi, yani Kralı da övmeli.

Görüyoruz ki Romantik Şiir'in içeriğindeki bu gerçekçilik, işçiyi, köylüyü, dar gelirliyi siyasal olarak bilinçlendirmekten, örgütlemekten uzak, yoksula yardım anlamında Kızılhaç'çı, Kızılay'cı bir gerçekçilik. Şair yansız olacak, şair bağımsız olacak, Kral (Prens) iyiyse sanki krallık düzeni de iyiymiş gibi Prensi öğecek.

Karl Marx yazılarında Hugo'dan söz etmez, ama Romantik Yazın'ın gerçekçiliğini şöyle eleştirir: *"Hristiyan-şövalye, çağdaş-derebeysel, sözün kısası, romantik ilkeyi destekleyenler nasıl şu basit gerçekleri kavrayamıyorlar: Özgürlük belli kişiler ve belli sınıfların bireysel ayrıcalığıdır. Egemenlik kralın fiziksel varlığında cisimleşir. Toplumsal insanın özgürlüğü de belli bireylerde cisimleşir. Bunu kavrayamadıkları için de romantikler* tansıksal *olana, gizemli olana sığınmak zorunda kalıyorlar. Çünkü* Gerçekçilik*'in dışındaki bir dünyada yaşıyorlar, çünkü kafaları ve yürekleri yerine imgelemlerini, düş güçlerini kullanıyorlar. Romantizm gerçekte kuru ve yavan olanı süslüyor. İki yüzlülüğü de buradan ileri geliyor."*

Romantik şiirin içeriği, acı, tatlı yanlarıyla, sıradan insa-

nın, sokaktaki adamın duygularını dile getirir, yoksulluğunu anlatır, ama bu yoksulluğun kaynağına inmez, bireye siyasal bir bilinç kazandırmaz. İlkesi *esinlemek*, esinlediği ise aşklar, acılar, çığlıklar, coşkular, kısaca *insanın sesi*. Nitekim, gerek Romantizmin, gerekse Parnasse Okulu ve Sembolizmin şairleri, aynı zamanda bir işçi hareketi olan 1848 ve 1871 Paris ayaklanmalarına kayıtsız kaldılar. Arthur Rimbaud'nun bir kaç şiiri dışında işçi hareketleri büyük şairlerin şiirlerine bile girmedi. İşçi sorunlarına ağırlık veren emekçi komün şairlerine ilgi göstermediler. Zaten Karl Marx'ın fikirleri Fransa'da henüz bir yankı uyandırmıyordu. Sosyalist öğretide Saint-Simon ve Fourier'nin ılımlı, ütopik düşünceleri egemendi.

Fransız Devrimi olmuş, soylular ve rahipler güçlerini yitirmişlerdi. Siyasal erki bütünüyle ele geçirme savaşımı sürüyor ve kentsoylular (burjuvalar) giderek terazinin kefesine ağırlıklarını daha çok koyuyorlardı. Bu arada soylular boş mu durdu? Bağımsızlık savaşımız sırasında Ankarada fransız büyükelçisi olan Benois-Mechin *"Kurt ve Pars Mustafa Kemal"* adlı kitabında türk devriminin başını boğaz kıyılarında oturan mütegallibelerin (soyluların) kızları yedi, generaller, yüksek rütbeli subaylar bu kızlarla evlenince kişilik değiştirdi" der. Bunun gibi, Fransada, giderek, soylular evlilik yoluyla, kız vererek kentsoylular'la kaynaştılar. Soyluluk ünvanı ayrıca parayla da satın alınabiliyordu. Ünvan düşkünü kasaba ve kent tacirleri bu yolla da aristokratlarla kaynaştılar. Böylece toplumda bir karşı-devrim, geriye dönüş başladı. Bu geriye dönüş yazın yaşamında da *Parnasse Okulu* adıyla etkisini gösterdi. Klasizm, eski yunan ve roma şiiri hortladı. Şiirin içeriği de böylece yeniden insanı bir yana bırakıp, antik tanrılar, yarı-tanrılar, senyörler ve din adamlarına yöneldi. Parnasse Okulu'nun önemli şairlerinden Leconte de Lisle *"Geçmişe yönelmeliyiz, geçmişten günümüze gelmeliyiz (...) Eski soyları oluşturan her şeyi yeniden yaşatmak söz konusudur"* diyordu. Parnasse Okulu'nun şairleri tarih kitaplarını didiklediler, mitolojilerin tanrılarını, yarı-tanrılarını, su peri-

lerini, şövalyelerin yiğitliklerini yazdılar. Betimlemelere uzun uzun yer verip antik tablolar çizdiler.

Toplum kaynıyordu, kentlerin, köylerin yapısı, bu arada toplumsal kurum ve kuruluşlar, değer yargıları sürekli değişiyordu. Kentsoylulara, kentsoylu tüzeye, yasaya, aktöreye, kurum ve kuruluşlara karşı tepki başladı. Gelişen sanayinin çarklarındaki insan yeniden önem kazandı, ama bu kez gizemcilikle. Şiirin içeriği de böylece *Sembolizm Akımı'yla* insanın ve doğa'nın gizemli anlatımına yöneldi. Şiirin içeriğinde insanın ruh dünyasından bakışı ön plana çıktı. Sembolizm'in yeşerdiği dönem Fransa'da toplumsal bir *esenlik* dönemidir, iç savaşlar ve dışsavaşlar yoktu, o halde yazına da bireyin iç dünyasından başka alan kalmıyordu. Nerval Dumas'ya mektubunda Chimère'ler adı altında topladığı ünlü sonelerini doğa-üstü (super-naturaliste) bir düş halinde yazdığını söyler, Baudelaire *"Yaşamın öyle anları vardır ki, bu anlarda zaman ve mekan daha bir derinleşir ve varoluş duygusu sonsuzca çoğalır (...) Ruhun doğaüstü diyebileceğimiz belli durumlarında yaşamın derinliği bütünüyle gördüğümüz bir şeyde ortaya çıkar, ve gördüğümüz o şey, ne kadar sıradan olursa olsun, yaşamın simgesi halini alır."* der. Rimbaud *"Sessizliği, geceleri inceliyor, sözle anlatılamayan şeyleri, hayal alemlerini saptıyordum (...) fabrika yerine cami, meleklerce yapılmış bir tamburlar okulu, gökyüzü yollarında atlı arabalar, gölün dibinde salon, canavarlar, gizemler görüyordum* (Sözün Simyası)", Mallarmé *"Şairin şiirinde her zaman bir muamma bulunmalı"* der.

1916 yılında ilk bildirilerini yayınlayan Dadacılar şiirlerinde toplumsal kurum ve kuruluşları yıkmayı amaçladıklarını ileri sürerler. Kurucu Tristan Tzara *"Gerçeküstücülük ve savaş sonrası"*nda şunları yazar: *"Dada bütün bir gençliğin ortak başkaldırısından, bireyin, tarihe, mantığa ya da toplumsal aktöreye aldırmadan, bu özlemden kaynaklanan başkaldırıdan doğdu. Onur, Aktöre, Aile, Sanat, Din, Özgürlük, Kardeşlik ve daha bunun gibi nice kurum ve kuruluşların iliği somurulmuş, ilk anlam ve içeriği yok olmuş."* 1918 tarihli *Dada Bildirisi*'nde ise

yine Tzara'nın şu sözleriyle karşılaşıyoruz: *"Acımak yok. Arınmış bir insanlık umudu ancak kırım ve yıkımdan sonra gerçekleşebilir... Beynin ve toplumsal örgütün çekmecelerini kırıyorum; her yerde aktöre kurallarını altüst edip, cennetin elini cehenneme, cehennemin gözlerini cennete fırlatıyorum (...) Sistemlere karşıyım, ilke olarak kabul edilebilir tek sistem sistemsizliktir."*

Dadacıların bu bireysel başkaldırıları yeni değildi. Aslında onlardan çok önce Baudelaire ve Rimbaud da kentsoylu-ların kurum ve kuruluşlarına, değer yargılarına ağır bir dille saldırıyorlardı. Dadacılar şiirin kurgusunu, sözcükleri, anlam bağlantısını da öyle bir bozdular ki şiirleri, dolayısıyla kentsoylu kurum ve kuruluşlara saldırıları da anlaşılamadı.

Gerçeküstücülük insanın ruhsal dünyasına daha fazla eğilir ve bilinçaltını araştırır. Böylece toplumsal normlar şiirden tamamen silinir.

Şiirin içeriği kapitalist ülkelerde *Eleştirel Gerçekçilik'le*, Sovyetler Birliğinde ise *Sosyalist Gerçekçilik* ile toplumsal sorunlara yönelir. Eleştirel gerçekçilik bozuk düzeni eleştirir ve bazan da kitleleri bu bozuk düzeni yıkmaya çağırır: *"Baş belalarıyız onların, çünkü bizler bize benzeyenlerle beraber, burjuvaziyi ve onun iyi ve güzel bulduğu her şeyi yıkmak için yarışıyoruz (...) Şair adını ve onurunu hak eden şair tıpkı işçi sınıfı gibi sömürüye karşı koyar. Öyle bir aktöre ki, kendi düzenini ve gücünü sürdürmek için yalnız banka, kışla, hapishane, kilise ve kerhane açmayı biliyor. Gerçek şiir böyle bir aktöreye karşı çıkan, kapılarını kapayan şiirdir* (Paul Eluard). "Sosyalist Gerçekçilikte ise şiirin içeriği siyasal bir eğitimi de üstlenir. Şair bozuk düzeni eleştirmekle yetinmez, devrimci savaşımda işçi sınıfını bilinçlendirir: *"Şiir ancak eğilimin bulunduğu yerde vardır (...) Şairin toplumsal bir siparişi olmalı. Sınıfımızın belli bir soruna değgin arzuları hakkında açık bir bilgi sahibi olmalıyız (...) Bence en iyi şiir Komüntern'in toplumsal siparişine göre yazılmış, proleteryanın utkusunu dile getiren şiirdir (...) Okurun düşman hakkında doğru bir fikir edinmesini sağlamalıyız* (Maiakovski)."

Şimdi de öz yönünden Türk Şiiri'ni inceleyelim.

Şamanlık Döneminde'ki türk şiirinin içeriğini daha çok dinsel konular oluşturuyordu. Ozanlar tanrıları övüyor, cenneti, cehennemi ve ölüm korkularını betimliyor, bazen de aşkı ve doğa'yı dile getiriyorlardı. İslamlığın kabulünden sonra halk ozanları, dinsel konuların yanı sıra dizelerinde yiğitlerin cenklerini, vahşi hayvanlarla savaşımlarını, doğa içindeki insanın acılarını ve aşklarını anlattılar.

Divan Şiiri'nin içeriğini Tanrının birliği, Tanrıya yakarış, peygambere övgü gibi dinsel konular, padişaha, şehzadelere, vezirlere ve diğer devlet büyüklerine övgüler, iran mitolojisi, islam mitolojisinden kaynaklanan öyküler oluşturur. Dünya nimetlerini yalnızca aşk ve şarap simgeler. Doğa, mevsimler şiirde pek az yer alır. Yaprak, çemen, gül, gonca, bülbül, üveyik kuşu, servi, kumru, güneş ve ay gibi doğa varlık ve nesneleri daha çok *canan*ın betimlenmesine yarar. Şiirin içeriği bireyseldir. İçinde insan olmayan Divan Şiiri'nin yaşamla bağları kopuktur.

Tanzimat Şiiri'nde artık şiirin konusu insandır, şiir yüreğin sesidir. Sanat toplum içindir görüşündeki Tanzimat şairleri soyut insanı değil, toplumsal bir varlık olan insanı ele alır ve ona yararlı düşün'leri vermek isterler. Şairin amacı toplumu değiştirmek ve geliştirmektir. Namık Kemal *Cezmi*'de şairi şöyle tanımlar: *"Şair gökleri ve yerleri zayıf kollarıyla sürükleye sürükleye başka bir feyz noktasına, başka bir yetkinlik merkezine götürmeye çalışır. Böylesi büyük bir ilerleme çabası yüzünden gücü kuvveti kesilirse (...) acı feryatlara başlar."*

Tanzimat Yazını'nın son yıllarında ise şiirin içeriği toplumculuktan bireyciliğe yönelir, örneğin Recaizade Ekrem *"şair şiirini aktöre dersi vermek için söylemez"* der. Son Tanzimat şairlerinden Abdülhak Hamit de insanın görkem ve acılarını dile getirir.

Edebiyat-ı Cedide (Yeni Edebiyat) döneminin *Servet-i Fünun* (Fenlerin Zenginliği) ve *Fecr-i Ati* (Geleceğin Gündoğumu) şairleri sanat sanat içindir görüşünü benimserler. Şiirlerinde kadın ve doğa aşkını ve düşleri işlerler. Gerçekten

nefret ederler. Onlara göre şiirin tek amacı güzelliktir. Şunu da hemen belirtelim ki akımın en büyük şairlerinden Tevfik Fikret şiirlerinde toplumsal konulara ağırlık verir.

Bu dönem şairleri şiirlerini geniş halk kitleleri için değil, çok az sayıdaki bir *seçkinler topluluğu* için yazarlar. *Servet-i Fünun* şairlerinden Cenap Şahabettin tıpkı bir Baudelaire gibi konuşur: *"Edebiyatın amacı yalnızca edebiyattır ve biz bu inançtayız. Biz edebiyattan ne bilime, ne felsefeye, ne aktöreye, ne de dile, hiçbir şeye doğrudan doğruya yarar ve hizmet beklemiyoruz. Bizim osmanlı edebiyatından istediğimiz: okuyucularımızı ulusal bir arılık evreninin düşsel ahengi içinde, basit gerçeklerden soyunmuş olarak, sanat güzellikleriyle başbaşa yaşatmak.* "Fecr-i Ati'nin en önemli şairi Ahmet Haşim ise Mallarmé'nin görüşündedir: *"Şair ne bir gerçek habercisi, ne de bir yasa koyucusudur. Şa rin dili düzyazı gibi anlaşılmak için değil, ama duyulmak üzre oluşmuş, müzikle söz arasında, sözden çok müziğe yakın bir dildir (...) Şiirde bazı bölümlerin tam anlaşılmaması, belirsiz kalması şiir için kusur değil, tam tersine, güzellik açısından zorunludur da(...) Şiir peygamberlerin gözü gibi çeşitli yorumlara elverişli bir genişlik ve kapsam taşımalı."*

Ulusal Yazın olarak nitelendirilen 1908-1923 yılları arasında yazılan şiirlerin içeriğini ulusallık, türklük ve türkçülük oluşturur. Bu arada Mehmed Emin Yurdakul ve Mehmet Akif toplumsal sorunlara ağırlık verirler. Genel planda sanat sanat içindir görüşü, *Servet-i Fünun* ve *Fecr-i Ati* geleneği egemendir. Şiir bireysel duyguları dile getirir.

Beş Hececiler türklüğü övdüler, bunun yanı sıra doğa, aşk, ve özlemi yazdılar. Faruk Nafiz Anadolu insanına yönelir gibi oldu. Ancak bu insan soyuttu, çobanın yoksulluğu değil de kavalı ön plandaydı.

Yedi Meşaleciler beş hececilerin işlediği konuları sürdürdüler. İçlerinde şiire en çok yaklaşan Ziya Osman Saba aile yuvasının sıcaklığını yazdı.

Yahya Kemal, Ahmet Hamdi Tanpınar, Necip Fazıl, Ahmet Muhip Dıranas bireysel şiiri yazıp, fanilik, sonsuzluk,

ölümsüzlük, aynalar gibi romantik ve sembolik fransız şiirinin temalarını işlediler. Sovyetler Birliği'ndeki sosyalist devrimin etkisiyle Nazım Hikmet sosyalist gerçekçi şiire yöneldi. Orhan Veli'yle sokaktaki adamın ayağındaki nasır şiire girdi. Oktay Rıfat, Melih Cevdet, İlhan Berk, Turgut Uyar, Attila İlhan ilk kitaplarında toplumcu şiiri yazıp sonra bireyci şiire geçtiler. ilk kitaplarında gizemci olan Dağlarca ise sonraki kitaplarında Anadolu insanının sorunlarını ve toplumsal konuları işledi. Ahmet Arif slogan ve bildiriye kaçmadan, savaşımcı, devrimci tipi, yiğit ve mert dağlıyı çizdi. *İkinci Yeniciler*'le şiirin içeriği de yeniden *Edebat-ı Cedide*'ye dönüş yaptı.

Günümüzde şiirin içeriğini her şairin kendi şiir görüşü belirliyor. Kimi toplumsal sorunları, kimi bireysel duyguları işliyor.

BİÇİM

Onaltıncı yüzyıla kadar fransız şiirlerinde *rondeau, ballade, virelai* gibi biçimler egemendi. *Pleiade Okulu*'nun, dolayısıyla Fransa'da Klasizmin kurucusu sayılan *du Bellay*'şairlere şunu öneriyordu: *"Elégie'lerin o akıcı, yumuşak uslubuyla, Ovide gibi, Tibulle gibi, Properce gibi dizelerini imbikten geçir (...) Sesi yunan ve roma diline göre düzenlenmiş bir lavta eşliğinde, fransız diline henüz yabancı ode'ları şakı bana (...) O güzel sonnet'lerin sesini duyur bana, ama yazdığın sonnet italyanların tatlı şiirlerinden aşağı kalmasın, daha az bilge olmasın, önünde örnek alacağın Petrarque'lar, nice çağdaş italyan şairleri var."*

Böylece onaltıncı yüzyılda başlayıp onsekizinci yüzyıla dek süren Klasik Dönem'de fransız şiir biçimine eski yunan ve roma biçimleri egemen oldu. Şairler biçime büyük ağırlık verdiler ve bir kuyumcu gibi dizeleri işlediler. İçeriğe, öze yenilik getirmediler. Eski yunan ve roma şairlerinin temalarını yinelemekle yetindiler.

Onsekizinci yüzyılda başlayan Romantizm Döneminde

ise biçim arka plana itilip, içerik, öz ön plana çıkar. Akımın en önemli şairi Victor Hugo *Ode'lar*'ın önsözünde *"Şiir düşün'lerin (fikirlerin) biçiminde değil özündedir, düşünlerin (fikirlerin) içindedir"*, *Ode'lar ve Ballade'lar*'ın önsözünde ise *"Şairin tek modeli doğa, tek klavuzu gerçektir. Şiirini eskiden yazılmış olanları örnek alarak değil, ruhu ve yüreğiyle yazmalıdır"* der.

Romantikler'in biçimden çok içeriğe, öze ağırlık vermelerine önce *Parnasse Okulu* karşı çıkar. Bu doğaldır, Parnasse Okulu'nun Klasizm'e bir tür yeniden dönüş olduğunu biliyoruz. Bu okulun önderleri biçimi ve Klasik Şiir'i şöyle savunurlar.

Gautier: *"Doğasıyla sanat yarar gözetmeyen bir uğraştır. O halde sanattan yararlı hiçbir amaç beklememek gerekir. Sanatın tek tanrısı Güzelliktir, sanatçının düşünü yalnız güzellik gerçekleştirir. Güzellikten başka amacı olmadığı için şair plastik sanatla bağlantısını güçlendirmeli, bütün çabalarını güzele yöneltmelidir. Biçim ve teknik zorunludur. Bir yapıt ne kadar teknik bir çalışmanın ve yenilmiş güçlüklerin ürünü ise o kadar güzeldir. Sanatçı kolaylığı sürgün etmeli."*

Leconte de Lisle: *"Nesneli aramalıyız, kişisel olmayana yönelmeliyiz. Lirizmi artık bir yana bırakalım. Şiir bireysel bir destanda kanatlanamaz. Bilge bir kuşaktanız. Çağın aydınlık yoluna girmek için geçmişe yönelmeli, geçmişten günümüze gelmeliyiz."*

Şiirde içeriğin, özün, düşün'ün (fikirin) ağırlık kazanmasına *Sembolizm*'in şairleri de karşı çıkar. Baudelaire'i dinleyelim: *"Fikir ve biçim bir bütün oluşturur demeleri gerekirken fikir en önemli şeydir diyorlar; doğal olarak, kaçınılmaz sonuç olarak şunu demeye getiriyorlar: Madem fikir herşeyden önce gelecek kadar önemli, o halde biçim rahatça göz ardı edilebilir. Sonuç şiirin yok edilmesidir* (Auguste Barbier üstüne yazısından)."

Baudelaire diğer yazılarında şiirin amacının, aktörel, bilimsel, gerçekçilik olmadığını, iyi bir düşün'ü, yararlıyı savunmak olmadığını, şiirin tek amacının güzellik olduğunu birçok kez yineler. Güzel, içeriği güzel olmasa da güzeldir. Bir diğer sembolist şair olan Paul Verlaine de, Şiir Sanatı adlı

şiirinde *"Tut lafazanlığı boğazından sustur (...)/ Dağılıp tozu sabah rüzgarına / Dizelerin alsın başını gitsin / Kekik, nane kokaraktan, dört yana.../ Kalanı da edebiyat bu işin"* diyerek biçimin önemine işaret eder. Sembolizmin kurucusu sayılan Mallarmé de aynı şekilde biçim ve öz'e eşit ağırlık hakkı tanır. Ancak Mallarmé'deki öz, içerik fikirlerden değil, düşgücünden, imgelemden oluşur: *"Şiir yaratma sanatı'dır. İnsan ruhuna katıksız, saydam ışıklar yansıtmak gerekir, kıvanç böyle sağlanır. Bu sanat simgelerle, yaratışla gerçekleşir, tek insansal yaratış olan şiir gerçek anlamını böyle kazanır. Değerli taşlar insan ruhunu sergilemezse onların süsü de bir işe yaramaz."*

Başlangıçta Parnasse Okulu'ndan etkilenen Rimbaud daha sonra bu etkiden ve biçimcilikten kurtulur. Paul Demeny'ye yazdığı mektubunda *"Ötelerden getirdiği şey biçim içinde gelirse şair de biçimle sunmalı. Biçimsiz gelmişse o da biçim kaygısından uzak yazmalı (...) Bu arada şairden öz ve biçimde yenilik istiyoruz (...) Baudelaire görülmeyeni gören gerçek bir bilici. Ne var ki çok sanatçı bir ortamda boy verdi, o pek övülen biçimciliği önemsiz. Bilinmezlik bulununca o kendisiyle birlikte kendi biçimini de getirir."* Rimbaud *Mayıs Sürgünleri*, *Devinim* ve *Denizcilik* şiirlerinde dizeden ölçüyü ve uyağı attı, *Cehennemde Bir Mevsim* ve *İlluminations* adlı yapıtlarında ise dizeden tümceye geçti.

Söylevlerini Yahya Kemal'in de Paris'te ilgiyle izlediği, sembolizmin kuramcısı sayılan Jean Moreas biçimle düşün'ü (fikri) dengeler: *"Öğreticiliğin, tumturaklı sözlerin, sahte duyarlığın, nesnel betimciliğin düşmanı sembolik şiir fikri duyarlı bir biçimde sunmayı araştırır. Amacı biçim değildir ama fikri açıklamaya hizmet ettiği için biçime bağlı kalır. Fikre gelince, dış benzeşimlerin giysileriyle şiirde sergilenir, zira sembolik şiir asla fikri yoğunlaştırmaya kalkmaz."*

İlk sembolistlerin *öz- biçim dengesi*'ne karşılık son sembolistler giderek öze ağırlık kazandırırlar. Belçikalı şair *Emil Verhaeren* uzunlu, kısalı bağlamlardan oluşan şiirlerinde doklardaki işçi yaşamını, büyük kentlerin varoşlarında yaşa-

yanların yoksulluklarını dile getirir. Sembolizmin son ucu sayılan Apollinaire özellikle *Epigrammes* adlı kitabıyla özgür dizenin kurucusu olur.

1916'larda ortaya çıkan *Dadacılar* toplumsal kurallara olduğu kadar sanat kurallarına da karşı oldukları için biçim denen yapıyı da yıkarlar.

Biçim *Gerçeküstücülük*'ün zaten dışındadır. Sanatçı bilinçaltının, yani düş (hayal) ve rüya halinin kendiliğinden aktardığı sözcükler dizisine karışamaz, teknik bir çalışma yapamaz. Böyle bir şey yaparsa bilinçaltından gelen doğal akış önlenir: *"Gerçeküstücülük, yalın ruhbilimsel otomatizm ile, gerek sözlü, gerek yazılı, gerekse daha başka bir tarzda düşüncenin gerçek işleyişini anlatma biçimidir. Aklın denetimi olmadan,* estetik *ya da aktörel her tür çabadan uzak bir şekilde düşüncenin yazılmasıdır."*

Gerçekçilik'e gelince, amaç zaten bütün kurum ve kuruluşlarıyla insanı sömürmeye yönelen kentsoylunun bozuk düzenini ortadan kaldırmak, eşitlikçi, hakça bir düzen kurmak, emekçi kitleleri bilinçlendirmek. Böyle bir şiirde elbette ki biçim değil içerik önem kazanacaktır. Gerçekçi şairlere göre biçimin ön plana alınması bireyciliktir. Şairin fildişi kulelerde işi ne? *Paul Eluard*'dan izleyelim: *"Saf şiir mi, arı şiir mi? Şiirin yadsınmaz gücü tüm insanları arıtacak. Tüm fildişi kuleler yıkılacak."*

Gerçekçi şairlerin hepsi eski biçimleri büsbütün silkelediler mi? Eleştirel gerçekçi Aragon'a göre şair gereksinim duyduğunda içeriği eski biçimlerle de yansıtabilir: *"Çağdaş şiir akımına içimden gelerek, hatta biraz fazlasıyla katıldım, ancak, geçici biçimler beni doyurmaz olunca, ilahi dilin çağların kalıtıyla zenginleşmiş deneyimine başvurmak gereksinimini duyunca, artık bu geçici biçimler başkalarını başarıya götürse de bana seslenmez olur."*

İslamlıktan önceki *Mana Dönemi* türk şiirinde belli bir biçim yoktur. Dizedeki hece sayısı değişir, bağlamlarda bazan dört, bazan beş, bazan daha fazla dizeler bulunur. Ama giderek, özellikle İslamdan sonra şiir *koşma* adı verilen

ve dörtlüklerle yazılan bir biçime kavuşur. Koşma ve dörtlük sonraları da halk şiirimizin ulusal biçimi olarak sürer.

Divan şairleri geleneksel halk şiirinin biçimini beğenmez, İran'dan mesnevi ve rübai, araplardan kaside, gazel, kıta ve musamma biçimlerini alırlar. Bunların yanı sıra, ender olarak tuyug ve şarkı denen ulusal biçimleri de kullanırlar. Divan Şiirinde öz ve biçim eşit ağırlıklıdır.

Tanzimat şairleri Divan Şiiri'nin biçimlerini sürdürdüler ama daha çok *mesnevi*'ye rağbet ettiler. Ancak bu şairler içinde Abdülhak Hamit özün yanı sıra biçime de yenilikler getirdi, *"heceyi, serbesti, uyaksızı, her türlü nazım şeklini denedi* (Ahmet Hamdi Tanpınar). "Kendisi de bir şiirinde *"Evet, eski tarz şiiri bozup altüst eyledik"* der.

Servet-i Fünun'la birlikte şiirimize *sone, terza-rima, triyole* ve *rondo* gibi Avrupa şiir biçimleri girdi. Bu konudaki öncülüğü ise Tevfik Fikret yaptı. Fransız sembolistlerinin *özgür dize*'sini Abdülhak Hamit *"serbest müstezat"* adıyla zaten sokmuştu. Servet-i Fünuncular, özellikle Tevfik Fikret ve Cenap Şahabettin bunun en güzel örneklerini verdiler.

Noktalama işaretlerini ilk kez *Servet-i Fünuncular* kullandı. Şiirde beyit değil bağlam önem kazandı, artık şairler sözü beyit içinde tamamlama çabası gütmüyor, sonraki beyitlerde de sürdürüyorlardı.

Fecr-i Ati şairleri biçim yönünden *Servet-i Fünun* geleneğini devam ettirdiler. Her iki akımın şairlerinde de öz ve biçim eşit ağırlıklıdır.

Ulusal Yazın dönemiyle ulusal halk şiirinin biçimleri önem kazanır. Mehmet Emin Yurdakul ve Beş Hececiler şiirlerini *"koşma"* halinde yazarlar. *Yedi Meşaleciler*'in şiirlerinde ise geleneksel biçimle Avrupadan alınan biçimler birlikte sürdürülür. Yahya Kemal şiirlerini, modern biçimlerin yanı sıra Divan Şiirinin gazel ve rübaileriyle kaleme alır. Tanpınar biçimcilikte o kadar ileri gider ki Necip Fazıl onun şiirlerini balmumuna benzetir. Ve Orhan Veliyle arkadaşları fransız şairlerinin eskittiği *özgür dize*'yi *yeni şiir* adıyla Türkiye'ye sokarlar, biçimin de saltanatı son bulur. Ama *İkinci Yenici*'ler onu yeniden tahtına oturturlar.

Günümüz türk yazınında artık her şiirin biçimini şair değil şiirin kendisi, içeriği belirliyor.

ANLATIM

Klasik Şiir'de şair, tanrıların, yarı-tanrıların, soyluların ve din adamlarının yaşam öykülerini sergilediği için, başka bir kişiliğe taşınır, daha çok bir anlatıcı durumundadır. Tumturaklı sözcüklerle yazılmış, söylev çeken, özene bezene işlenmiş dizelerin anlatımı açıktır. *"Lirik (romantik) şiir yazar adına konuşan şiirdir, şair artık başka bir kişiliğe taşınmaz, dile getirdiği çeşitli devinimlerin kaynağı kendidir (...) Şiir güzel dizeler sanatı değildir ve sanat'da en büyük kaynak esindir, ilk sözden son söze dek şiiri canlı kılar. Sevi, yurt, inanç, her şey şiirde kutsallaşmalıdır, duygu ancak böyle gökselleşir (Madame Stael)* Romantik şiir esinleyen, insanı dile getiren şiir olduğu için anlatımda açıklık da daha bir belirginlik kazanır.

Bilindiği gibi *Parnasse Okulu* bir tür Klasizme dönüş gibidir. Şiir anlatır ve betimler, dili karmaşık değil, açıktır.

Anlatımda değişim Sembolizm ile başlar. Öncülerden Paul Verlaine *Şiir Sanatı* adlı şiirinde *"Dumanlısı güzeldir türkülerin/Öyle hem seçik olsun, hem kapalı / Güzel gözler tül ardından görünsün"* diyerek örtülü anlatımı savunuyor. Sembolizmin kurucusu sayılan Mallarmé ise şunları söyler: *"Bence iyi anlatım doğrudan değil dolaylı anlatımdır. Nesnelerin gözlemi ve onların uyardığı düşlerden havalanan imge bir şarkıdır. Parnasse'cılar nesneyi bütünüyle ele alır ve onu gösterirler. O zaman da gizemden yoksun kalırlar (...) Okur şiirden, anlamını yavaş yavaş, azar azar sezinlediği zaman haz duyar. Bir duygu uyandırmak, gerçek düş işte budur. Bir nesneyi nitelendirmek, açıkça belirlemek şiirden alınacak hazzın en az dörtte üçünü yok etmektir. Simgeyi oluşturan şey gizemin en yetkin bir biçimde kullanılmasıdır. Bir ruh halini göstermek için nesneyi azar azar, yavaş yavaş çağrıştırarak düşündürmek, ya da tersine, bir nesne seçmek ve bir dizi ipuçları vererek bu nesneden kalkıp ruh halini ortaya koymak (...) Ede-*

biyatın amacı nesneleri çağrıştırmaktır, *bundan başka amacı yoktur.*" Sembolistler yalın anlatımı, yalın açıklamayı düzyazı olarak suçlarlar. Basit kullanımlara dönüşmüş yalın anlatım onlara göre, sonunda şaire sözcüklerin büyülü erkini unutturur. Bu görüşü Mallarmé *"Röportaja paydos!"* sözcükleriyle formülleştirir.

Dadacılar kentsoylu kurum ve kuruluşların yanı sıra sanata, düşünce ve dilin kaynaklarına da saldırıyorlar, *"şiirin içerik ve biçim olarak şiddetin denetimsiz baskı ve buyruğu altına girmesi ve mevcut şiir dilinin ve zihniyetinin değiştirilmesi gerektiğini"* söylüyorlar. Sözde anarşist bir şiddet aracılığıyla şiirin *bozulmamış ilk doğal hali*'ni arıyorlardı. Sonunda, saçma denilebilecek, tümüyle anlamsız bir şiir çıktı ortaya.

Bireyin bilinçaltını araştıran gerçeküstücülerde anlatım sembolistlerden daha da kapalıdır. Bu şairlere göre, nasıl rüyalar bilinçaltımızda tutsak kalan bastırılmış özlemleri, duyguları, korkuları tanımayacağımız biçimlere sokarak *semboller* halinde, biçimini ve doğasını değiştirerek sunuyorsa, dil de öyle düş içindedir. Şair rüyalarını, ya da *otomatik yazı* halinde usuna o anda gelen şeyleri kağıda geçirsin yeter. Dilimize gelen sözcükleri, tümceleri düzeltmeye, güzelleştirmeye gerek yok. Ne var ki bilinçaltını inceleyen gerçeküstücülerin şiirini okur düşünerek de çözemez, okurun bir tür ruh doktoru, psikanalist olması gerekiyor.

İslamlığın kabulünden önceki ve sonraki *halk şiirimizin* anlatımı son derece *açıktır*. Halk şairlerinin zaten kendileri köylüdür, çoban ya da çiftçidir. Dilleri köylü dilidir.

Divan Şiiri şiirin kapılarını halka kapatır. Şair dizelerini az sayıdaki seçkinler topluluğu için yazar. Bu şiiri anlamak için artık yalnız türkçeyi değil, farsça ve arapçayı ve bu üç dilin dilbilgisi kurallarını da bilmek gerekir. Bu da yetmez, üç dilin karmasından osmanlıca denen yeni bir sözdizimi (syntaxe) doğmuştur, onu da çözmek gerekir. Ayrıca okur divan şiirini anlıyabilmek için islam dinini, islam ve osmanlı tarihini, tasavvuf felsefesini, iran ve arap mitolojisini bilmek

zorundadır. Şairin bir kuyumcu hüneriyle işlediği imgeler ve simgelerle örülmüş beyitler birkaç yoruma elverecek şekilde yazılır. Kısaca, hedefi kapalılık olmasa da yüksek öğrenim görmüş okurdan bile ayrıca bilgi bekleyen *yarı açık-yarı kapalı* bir şiirdir.

Tanzimat Şiiri'nin amacı halkı çağdaş Batı uygarlığının düzeyine çıkarmaktır. Ancak Tanzimat şairlerinin şiir dilini nüfusun büyük çoğunluğunu oluşturan köylüler anlamıyordu. Şairler de zaten halk ozanlarını küçümsüyor, şiirlerini kentlerde yeni yeni oluşmaya başlayan orta direk aydınları için yazıyorlardı. Orta öğrenim görmüşler için tanzimat şiirinin anlatımı *açıktır*.

Fransız parnasse'cılarına ve sembolistlerine öykünen *Servet-i Fünun* ve *Fecr-i Ati* şairlerinde anlatım örtülüdür. Okurun şiiri ya da dizeyi anlamak için düşünmesi gerekir, şiirin anlamı her okurun duygusal ortamına, hatta zaman ve yer koşullarına göre değişir: *"Şairin dili anlaşılmak için değil, duyulmak içni yazılmış, sözden çok müziğe yakın bir dildir (...) Şiir, anlaşılmak için, ruh ve zeka yeteneğinden başka çetin bir hazırlanma, ışık, hava ve zaman koşulları gibi güç bazı dış etmenlerin de yardımını ister (...) Şiirde bazı bölümlerin tam anlaşılması, belirsiz kalması şiir için kusur değildir, tam tersine, güzellik açısından zorunludur da (...) İmgelem yarasa kuşu gibi ancak şiirin yarı karanlığında uçabilir (...) En zengin, en derin ve en etkili şiir herkesin istediği tarzda anlayacağı ve dolayısıyla, sonsuz duyarlıkları içeren bir genişliği olan şiirdir* (Ahmet Haşim)."

Bir noktayı vurgulayalım. *Edebiyat-ı Cedide*'nin bazı şairleri (örneğin Tevfik Fikret) şiirlerini örtülü anlatımla değil açık anlatımla yazarlar.

Ulusal Yazın Dönemi şairlerinde, *Beş Hececiler*'de, *Yedi Meşaleciler*'de, Mehmet Akif, Yahya Kemal, Ahmet Hamdi Tanpınar, Ahmet Kutsi Tecer, Nazım Hikmet, Ahmet Muhip Dıranas, Cahit Sıtkı ve Ahmet Arif'de, Garip'çiler de denen *Yeni Şiir* şairlerinde Arif Damar, Şükran Kurdakul, Mehmed Kemal'de anlatım *açıktır*. Fazıl Hüsnü Dağlarca'da anlatım

kimi zaman açık, kimi zaman örtülüdür. Ve Dağlarca'nın şiirini anlıyabilmesi için okurun iyi bir eğitimden geçmiş olması türkçeyi'de çok iyi bilmesi gerekir. *İkinci Yeni*'yle birlikte anlatımın üstüne yeniden tül bir örtü iner. İlk şiirlerinde açık anlatıma yönelen Oktay Rıfat ve Melih Cevdet sonraki şiirlerinde zaman zaman örtülü anlatıma yönelir. Kemal Özer ve Ataol Behramoğlu gibi şairlerimiz ise örtülü anlatımdan açık anlatıma geçerler. Ahmet Oktay ve Erdoğan Alkan'da anlatım genellikle örtülüdür.

Bir de fransızların "hermétique" dediği şiir var. Hermetique, kapalı, anlaşılması güç ya da olanaksız demek. Anlaşılması olanaksız şiir anlamsız şiirdir. Kısa ömürlü *Lettrisme* ve *futurisme* denemelerini bir yana bırakırsak, hiçbir şair anlamsız şiir yazmaz. Amacı bu olsaydı şiirlerini de yayınlamazdı. O halde, bir de anlamı kapalı, ya da anlaşılması güç şiirler var. Günümüzde yalnızca Ece Ayhan, kendisinin "sıkı şiir" dediği hermétique şiiri yazıyor.

ŞİİR DİLİ

Şairin en önemli aygıtı, araç-gereci *sözcük*'tür, *söz*'dür, *verba*'dır. Şiir sözcükleri ustaca kullanma sanatıdır, şair sözcükleri ustaca kullanan insandır. Bu sanata şairlerden başka bir de yalvaçlar, *peygamberler* ve filozoflar sahiptir. Nitekim Eflatun gibi Muhammed de şairleri hasım görüp siteden koğdu.

Her şair sözcüklerle, dil'le ve ülkesinin diliyle varolacağından *Klasizm*'i, eski yunan ve roma şiirini Fransa'ya sokan *Pleiade Okulu*'nun kuramcısı *Joachim du Bellay* şu öğüdü vermekle başlar: *"Diller ot gibi, kök gibi, ağaç gibi kendiliğinden doğup yeşermezler. Kimi diller enez, cılız ve güçsüz olarak sürüp gelirler, kimileri ise diri, sağlam gürbüzdür, tüm kavramların yükünü taşıyacak güçtedir. Ne var ki dünyamızda tüm dillere erdemlerini kazandıran, insanların, ölümlülerin istek ve egemen çabalarıdır. Dillerin hepsi aynı kaynak ve kökenden akıp gelirler, bu*

halinde açılır. Baudelaire gibi Rimbaud da olağanüstüye ulaşmak için yapay yollara başvuruyor, afyon ve absinthe (içki) aracılığıyla düşün kapılarını ve dili zorluyordu. Bir başka deyimle Rimbaud sözcüklerin sanrısıyla değil, *sanrıların sözcükleriyle* yazıyordu. Şiirin dilini kavramların kendisi, şiirin yapısı getiriyor. Nasıl düşlerde bir nesne biçim değiştirip başka bir nesne olarak kendini ortaya koyuyorsa, bilinçaltı, bilinçüstü ve bilincin ortaklaşa ürünü olan şiir de sözcükler, simgeler halinde kendiliğinden gelir, düş, sanrı, düşsel görüntü (vizsion) kendi dilini beraberinde getirir.

Sembolistlerden *René Ghil* sözsel düzenlemeyi saçmalığa varacak kadar aşırıya götürür. Albert-Marie Schmidt'in araştırmasından izleyelim: *"Ghil, Rimbaud'nun Afrikaya gitmesinden yararlanarak onun bazı ilkelerini bilgiçce yineledi. Rimbaud ile hiçbir yararı olmayan bir hesaplaşmaya girişti (...) seslilerin renklerini ebem kuşağına dönüştürüp A kara, E beyaz, I mavi, O kırmızı, U sarı deyip çıktı. Sözde gözlemlerine dayanarak harp çalgısının tınısı nedeniyle E seslisinin beyaz renge uygun düştüğünü saptar. Ona göre harp'ın tellerinden egemenlik duygusu akar. Kemanlar tutkuyu dile getirip O ve I sesini ve mavi rengi çalar. Borazan kızıl çığlıklar atıp ruhumuza görkemli görüntüler kazandırmak için "O" sesi verir. Flütler (kavallar) cennetlik bir dürüstlüğü anımsatan U sesini üfler. Org hem harp'ın, hem kemanın, hem flütün özelliklerini taşıdığından en görkemli çalgıdır ve Ghil'de bütün bir orkestranın yerini alır. A sesi insanlık acılarını, ten uçurumlarını yansıtır. Bir ozanın Ghil formülüyle şiir yazacağını varsayalım. Örneğin şairimiz aşk duygularını şakımakta pek usta olsun. Bir kemancının duygularını, sevisini şiiriyle dile getirecek. Kemanın tellerinden I ve O sesleri çıkacağına göre ozanımız da şiirine hep kırmızılı, mavili nesneleri dolduracak, içinde I ve O seslerinin, IO ve OI gibi diphtongue'ların bulunduğu sözcükler arayacak.*

Bazı sembolistler Ghil gibi aşırıya vararak sözcük kurgusuyla (syntaxe) ve dilbilgisi kurallarıyla da bağlarını kopardılar. Giderek sembolizm okurlarını şaşkına çevirdi. Şiirsel düşünce bilinen anlamlarını koruyan sözcükler aracılığıyla açık seçik, sade bir dille ko-

nuşmuyordu artık. O bilinen aydınlığın yerini, diri, yeni ama loş bir ışık alıyordu. Böylece sembolistler, karışık ve dolaşık anlatımlarıyla, düşünceleri arap saçına çevirmek, sözcükleri garip biçimde bir araya getirmek, sözcüklere yeni anlamlar yüklemek, kısaca, zihinsel bir karşgaşa yaratmakla suçlandılar. Ne var ki sembolistler şiir sanatının bütün dallarında olduğu kadar şiir dili ve sözcük alanında da en çok çalışan, kafa yoran şairlerdir. Dilin, söyleyişin en duyarlı bölgelerine dek sokuldular, dili zorlamak için çalıştılar, denemeler yaptılar, yeni ölçüler geliştirdiler."

Dadacılar'ın (1916) kaleminde tam bir sözcük karmaşası, sözcük anarşisi başlar. Akımın kurucusu Tzara dile ve şiir diline hayli karşıt, sözdizimi (syntaxe) çok değişik, uydurulmuş sözcükleri de içeren dizeler yazar. Öyle ileri gider ki yazın çevresi onun şiirlerine, şapkadan, tombala torbasından rastgele çıkan sözcükler adını takar.

Gerçeküstücüler'de (1924) şairin dilinin, kaleminin ucuna gelen her sözcük şiire girer. Kurucu André Breton *Birinci Gerçeküstücülük Bildirisi*'nde dil üstüne şunları söyler: *"Dil insana onu gerçeküstücü kullansın diye verildi (...) Dilimize gelen sözcükleri, tümceleri düzeltmeye, güzelleştirmeye gerek yok. Bu iş kendiliğinden olur. Bir sözcük yetersizse ardından gelen sözcük ya da sözcük grupları onu destekler, boşluğu doldurur. Bir tümce söyleneni tam anlatmıyor mu, ardından gelen tümce gerekeni yapar, anlamı tamamlar. Yeter ki akışta ve coşkuda bir kayıp olmasın, yazarı işte bu kahreder. Sözcükler gerekli dayanışmayı kendi aralarında kurarlar. Dil insanı hiçbir anlatım aracından yoksun bırakmaz, hatta anlatımda bireye olağanüstü bir açıklık ve duruluk sağlar. Dile gem vurmadığımız zaman, unutmuş olduğumuz sözcükler bile kağıt üstünde yerini bulur, dil bizi eğitir. Gerçeküstücü şiir diline en uygun düşen biçim karşılıklı konuşma, dialogue'dur."*

Breton ve gerçeküstücülere göre *dil* bir *düş* içindedir. Yanıtta "düşüncenin biçimini, doğasını değiştirir. Freud'a göre düş de aynı şeyi yapmıyor mu? Düşler de bilinçaltımızda tutsak kalan bastırılmış özlemleri, duyguları, korkuları tanı-

mayacağımız biçimlere sokarak *semboller* halinde, biçimini ve doğasını değiştirerek sunmuyor mu?

Romantikler gibi, *Gerçekçiler*'e göre de, şiir çağrıştırmak için değil, bir düşünü, bir düşünceyi esinlemek, kabul ettirmek için yazıldığından şiirin dili de gerçekçi, anlaşılır olmalı ve sokaktaki insanın konuştuğu sözcüklerden oluşmalı. Paul Eluard *"Şiirin Dargeçitleri, Patikaları ve Yolları* yazısında şunları söyler: *"Sözcükler dünyayı söyler, sözcükler insanı söyler (...) Gerçeğin işlenip biçimlenmesine tüm sözcükler katılır. Anlatım gücünden yoksunsalar, onların dile getirdiği nesneler, olaylar ve düşünceler de küllenebilir, ama böyle bir durumda hemen, anlatım gücünden yoksun ya da ustalıkla söylenmemiş sözcüklerin yerini, yine o sözcüklerin rastlantı sonucu ortaya çıkardığı diğer sözcükler alır ve evrimlerini tamamlarlar, görevlerini yaparlar. Özü anlatmak için bütün sözcükler gerekir (...) Şair de, herhangi bir insan gibi, erketeye yatmış, dünyanın günışığına çıkmamış olaylarına, ayaklarının altında uzanan otlara, çakıl taşlarına değgin, kirlilikler ve görkemlere değgin ilginç sorunları dile getirip bize, sokaktaki adamın ya da bilgenin, kadının, çocuğun ya da delinin dili kadar katıksız, arımşı bir dilin hazlarını, coşkularını sunacaklar (...) Şairane dilden, inciler gerdanlığına özene bezene dizilmiş hoş sözcüklerden daha korkunç hiçbir şey yoktur. Gerçek şiir yalın çıplaklıkla yetinir (...) Herşeyden yararlanabileceğini öğrendi şair (...) her şey şiirin malzemesidir. Şiir sesli ve sessiz harflerin, sözcüklerin bilgece ve mutlu bir biçimde bir araya toplanması değildir. Eşek kulaklılar için de, ancak gürültü patırtı etmeye, davul ve keman sesi vermeye, korkunç konserin ritim ve uyaklarını var etmeye yarayan müzikli düşünce var."*

Sosyalist gerçekçi, rus şairi Maikovski'ye göre de şiirin sözcüklerini yaşam belirler. *Şiir Nasıl Yazılır* adlı kitabında şu satırlar yer alır: *"Milyonlarca insanın konuştuğu, sokaktaki dil, işçi mahallesindeki argo devrimle birlikte canlılık ve hız kazandı, sokaktan anacaddelere indi. Okumuşlar tayfasının geveleyip durduğu "ülküsel", "tüze ilkeleri", "kutsal ilke", "İsa'nın yüce imgesi" gibi sözler, lokantalarda tıslanıp fıslanan bu türden söylev-*

ler artık tarihe karıştı. Yeni bir çağa giriyor dil. Biz onu şimdi nasıl şiirsel kılmalıyız, sorun bu. "Sevdalı, hepli-hoplu" sözcükleriyle eski kurallar ve klasik şiir dizesi artık sökmüyor. Konuşulan dili şiire nasıl sokmalı ve şiiri eski dilinden nasıl kurtarmalıyız?" Bu soruyu soran Maiakovski bazı örneklerle kendi sorusunun yanıtlarını da verir. Örneğin şair Petersburg cephesine giden kızıl ordu askerleri için şarkı sözleri yazacaksa şiirin dili de askerlerin konuştuğu dil olmalıdır. Şiirin sözcüklerini, demek ki, yaşam belirler. Ancak şiirsel yapıt için yenilik de şarttır: *"Şair sözcük malzemesini, sözcük bileşimlerini yeniden ve yeniden işlemeli. Eğer dizeler eski sözcük kalıntılarıyla kurulmuşsa, dizelerdeki bu eski sözcüklerin yeni sözcüklere oranı saptanmalı. Karışımdan iyi bir şiir doğup doğmadığını yeni sözcüklerin nicelik ve niteliği belirler. Ancak, yenilik elbette ki, sürekli, görülmemiş, duyulmamış, bilinmeyen şeylere öncelik tanıma anlamına da gelmez (...) Şair olarak kafanızdaki ambarı; zorunlu, anlamlı, ender, yaratılmış ve bileşik sözcüklerle ve diğer sözcüklerle, birikimlerle doldurmalısınız."* Maiakovski'ye göre dizelerin anlamlarını, uyak düşürülmesi gereken sözcüğü temel sözcükler belirler: *"Bazı sözcükler gelir ve geldiği gibi giderler, hiç geri dönmezler. Bazıları geç gelir, bu sözcüklerden biri yerini bulunca ya dek, kafamızda dönüp dönüp dolanırlar. Sözcük yerini bulunca bunu duyumsarsınız (şairi şair yapan, şairlik değeri denilen şey de deneyimin geliştirdiği bu duygudur). Dizenin anlamını ya da uyak düşürülmesi gereken sözcüğü belirleyen de bu temel sözcüktür. Ardından diğer sözcükler gelir ve bu temel sözcüğe göre şiirdeki yerlerini alırlar."*

Türk Şiirine gelince, onüçüncü yüzyılda Yunus Emre halkın konuştuğu türkçeye özümsenmiş bazı farsça ve arapça sözcükleri katıp, ikili, üçlü tamlamaları, dolaşık bileşimleri atarak şiir dilini kurmuştu. Bu dili özellikle tekke ozanları sürdürdüler ama geliştirmediler. Karacaoğlan gibi halk şairleri ise köylüler için yazıyorlardı, şiirleri aşk, doğa, sıla özlemi gibi sade konuları içerdiğinden köylünün konuştuğu dil onlara yetiyordu.

Divan şairleri iranlılar ve arapların aruz ölçüsünü benimsediler. Aruzun kalıpları kısa ve uzun, açık ve kapalı hecelerin yan yana gelmesinden oluşur. Türkçede sesliyle biten hecelerin hepsi kısadır. Bu yüzden de Divan şairleri aruza uygun düşen arapça ve farsça sözcükleri dile aktarmaya başladılar. Yazışmaların dili, resmi dil zaten arapçay'dı. Böylece arapça, farsça ve türkçeden oluşan, osmanlıca adlı yeni bir dil ortaya çıktı. Dine dayalı *ümmetçilik* zaten ulusal türklük duygusunu ortadan kaldırmıştı. Türklüğü hor gören Osmanlı türkçeyi de elbette hor görecekti.

Fransız Devriminin Avrupaya yaydığı ulusçu düşünceler *Tanzimat* Döneminde Osmanlı İmparatorluğuna da girdi. Ziya Paşa gibi bazı aydın şair ve yazarlar yazı dilinin türkçeleşmesini savundular. Kentlerde konuşulan, eğitimde ve resmi dairelerde kullanılan dil bile türkçe olmadığından Tanzimat yazarları genel ve geniş kapsamlı bir dil sorunuyla karşı karşıyaydılar. Bu genel sorun çözümlenmeden şiirin özel diline nasıl kafa yoracaklardı? Ayrıca önlerinde dağ gibi toplumsal ve siyasal sorunlar vardı. Şiirlerinin içeriğini osmanlı toplumunu ileri batılı toplumlar düzeyine çıkaracak düşünceler oluşturuyordu. Önemli olan, bu düşüncelerin kentlerdeki orta direk aydınlarına ulaştırılmasıydı. Kısacası, şairler şairden çok düşünürdü. Yine de şiirin özel dilini araştıranlar oldu. Bunlardan biri fransız yazınını da izleyen Recaizade Ekrem'dir. *Talim-i Edebiyat* adlı kitabında Parnasse'cılar ve sembolistlerin görüşlerine benzeyen şeyler söyler: "*Gerek düzyazıda, gerek şiirde güzelliği ve yüceliği yaratan sözcükler ve deyişler arasındaki uyumdur (...) Şiirde düşünce, düş ve duygu olmak üzere üç tür güzellik var. Bir yapıt düşünce, duygu ve imgelem güzelliğini, bu üç güzelliği birden içerirse başyapıt olur. Ancak, yetkinlik açısından sözcükler, uyaklar ve şiire uygun ölçü iyi seçilmeli, ayrıca, duygu ve tasarımdaki acı ya da sertliğe, kasvet ya da görkeme ve daha bin türlü hale göre, söyleyişe en uygun eda ve rengi kazandırmak gerekir.*" Demek ki, Recaizade Ekrem'e göre şiir dili sözcükler arasındaki uyum ve sözcüklerin edası ve rengiyle kurulur.

Fransız parnasse'cıları gibi görkemli bir dil peşinde koşan *Servet-i Fünun*'un bazı şairlerine, örneğin Cenap Şahabettin'e göre, Tanzimat şairlerinin osmanlıcası bile *"avam ağzında yıpranmış"* bir dildir. Şiire bir yığın yeni arapça ve farsça sözcükler, sözcük bileşimleri sokarak şiirin dilini büsbütün anlaşılmaz hale getirirler.

Fecr-i Ati şairi Ahmet Haşim'e göre:

"Şairin dili düzyazı dili gibi anlaşılmak için değil ama duyulmak üzre oluşmuş, müzik ile söz arasında, sözden çok müziğe yakın bir dildir (...) Şair, genel dilden ayrılmış, sözcükleri yeni anlamlarla zenginleşmiş, her harfi yeni ahenklerle tanınan, tarzı ve edası bir başka ölçeğe göre düzenlenmiş, güzellik, renk ve hayal ile dolu kişisel bir dil meydana getirdiği andan itibaren yapıtının açıklığı ya da kapalılığı okura göre değişmeye başlar."

Ahmet Haşim'e göre şiir dili şu özellikleri taşır:

•Okurda duygu ve izlenim uyarır,

•Ezgilidir,

•Sözcükler ikinci, üçüncü, yeni (gölge) anlamlar taşır.

•Sözdiziminde sözcükler, hatta sözcüklerin harfleri birbirleriyle uyum içindedir.

•Tarzı ve edası bir başka ölçeğe, şairin dehasına göre düzenlenmiştir.

•Genel dilden ayrıdır.

Ulusal Yazın Dönemi şairleri, *Beş Hececiler, Yedi Meşaleciler* şiirin dilini sadeleştirir, türkçeleştirirler ama bir şiir dili kuramazlar.

Kendine has özel bir şiir dili kurmaya çalışan şairlerden biri de Yahya Kemal'dir. *"Beyaz dil"* dediği kendi şiir dilini yaşayan, canlı halk dilini, konuşulan dili esas alarak kurduğunu söyler. Sözdizimi içinde sözcükleri *"soluk-ses ve müzik"* dengesini kuracak biçimde yanyana getirir.

Şiir dili konusunda son olarak, türkçemizi bayraklaştıran Fazıl Hüsnü Dağlarca'nın düşüncelerini görelim. Kendisiyle yapılan bir konuşmada bu konuya değgin özetle şunları söyler: *"Yazın bir dil olayıdır, dile oturur; imgelemi de, duyarlığı da*

dil getirir. Şiir sözcüklerin yalnızca örgüsüyle değil, ölçüt dengesiyle kurulur. Her şiir kendi ulusal diliyle vardır. Ulusal dil içine yabancı sözcüklerin sokulması ölçüt dengesini bozar. Çünkü aynı dilin sözcükleri kendi aralarında bir dil salkımı oluşturur. Dizeler içindeki yabancı sözcük anlam dolaşımını, çağrışım dolaşımını engeller."

DİZE-ÖLÇÜ VE UYAK

Zengin uyaklarla donanmış klasik dize eski yunan ve roma şiirindeki ölçülere göre yazılıyordu. Romantizm'le birlikte, on iki heceden oluşan ulusal fransız dizesi şiire egemen oldu. Hugo, Romantizmin bildirisi sayılan *Cromwell Önsözü*'nde şu öğütlerde bulunur: *"Dize düşüncenin görüş şeklidir, özgür, özden, dürüst ve cesur olmalı. Dize üslubun kumaşını sağlamlaştırır ve güzelleştirir. Soyluluk taslamaya kalkmadan ve bir araştırma yapmadan her şeyi söyleyebilme ve açıklama yürekliliğini göstermeli. Güldürünün doğal gidişinden trajediye, yüceden gülünçe geçebilmeli, hem pozitif, hem şiirsel, bütünüyle sanatçı ve esin ürünü, geniş ve gerçek olmalı.* Alexandrin'*in tekdüzenliğini örtülemek için durağı tam zamanında kırıp değiştirebilmeli. Okurun kafasını karıştıracak devrik yapıdan kaçınmalıdır. Şair söyleyecek sözü bitmemişse, anlatımı ikinci, üçüncü dizelerde de sürdürmelidir. Şair dizede uzun ve tumturaklı konuşmadan (tirade) kaçınmalıdır. Dize, özellikle değil duruma göre lirik, aptalca olduğu kadar ciddi, somut olduğu kadar soyut düşünceleri de dile getirmelidir. Şiirin tutsak kraliçesi, yüce güzelliği uyak ölçünün de üreticisidir."*

Hugo şiirlerinde zaman zaman durakları bozar, dizeyi kırar, böylece özgür dizenin de ilk işaretlerini verir.

Romantik şiirde şiirin bütünü, yüreğin, insanın sesi, içerik önemli olduğu için dize ön planda değildir.

Parnasse Okulu ozanları Klasik dönemin şairleri gibi, biçim ve dizeye büyük önem verirler, bir kuyumcu titizliğiyle dizeyi işlerler. *Sembolizm*'de on iki heceden oluşan ulusal

dize, *alexandrin* gözden düşer, on iki heceden daha kısa ve daha uzun dizeler şiirde yer almaya başlar. Paul Verlaine *Şiir Sanatı* adlı şiirinde *"Müzik gelir, her şeyden önce müzik / Onun için tekli dizeden şaşma"* diyordu. On iki heceden oluşan ulusal alexandrin yerine, şiirlerini 5, 7,9,11 ve 13 heceli, yani tekli dizelerle yazıyordu. Sembolizmin bir diğer öncüsü genç Arthur Rimbaud önce *Mayıs Sürgünleri* şiirinde uyağı, *Denizcilik* ve *Devinim* şiirlerinde ölçüyü atıp özgür dizenin ilk örneklerini verdi. Daha sonra, *Cehennemde Bir Mevsim* ve *Illuminations* adlı yapıtlarında dizeyi bırakıp tümceye geçti. Ancak Rimbaud'nun uyağı büsbütün terketmediğini görürüz, tümceler iç uyaklarla bezenir. Şiiri genç yaşta bırakan Rimbaud Afrikaya gider ve şiir dünyasından büsbütün çekilir. Baudelaire ölmüştür. Paul Verlaine yenilerin, sembolist gençlerin tek hedef tahtası olur. *Maurice Rollinat, René Ghil* ve özellikle *Jean Moreas* dizede devrim yapmak istiyorlar, Verlaine'i eleştirip köşeye sıkıştırmaktan hoşlanıyorlardı. Verlaine ise bu yeniliklere kayıtsız kalıyordu. Bir şiirinde *"özgür dize tutkusuna hayranım"* diyerek genç şairlerle alay eder gibi görünür ama öte yandan kendisinin tutucu olarak nitelenmesinden yakınır. Broussais Hastanesinde yatarken, onu ziyarete gelen André Gide'e şunları söyler: *"Beni tutucu buluyorlar. Her gün ziyaretime gelen bu genç ozanlar neden 14, 16 ya da 17 heceli şiirler yazmadığımı soruyorlar.* "Sembolist genç şairlerin önderi Moreas'tır. Verlaine bir yandan hasta yatağında acı çekerken bir yandan da Moreas ile söz ebeliğine girişir. On yedi heceden oluşan bir dize yazar, sonra da şiirinde, bu dizenin tek bir dize olmadığını, aslında biri yedi, biri on hecelik iki dizeden oluştuğunu söyler: *Dizem on yedi hece değil, bilin / Aslında bir değil iki dize var / Biri yedi, biri on heceli - Gülün."* Dizede devrim yapmak isteyen sembolist gençleri en çok da zengin uyak ve dize düşkünü Parnasse şairleri eleştiriyordu. Mallarmé, Jules Hubert'in onunla yaptığı bir konuşmada gençleri savunur: *Günümüzde yeniliklerin niçin doğduğunu araştırdığımızda karşımıza şu gerçekler çıkıyor.*

Dizenin eski biçimi kesin, tek ve değişmez bir biçim değil, iyi dize üretme aracıydı. Temel ilkeler vardır, peki temel ilkelerin dışına çıkarak şiir yapılamaz mı? Gençler yapılabileceğini düşündüler ve inanıyorum ki bunda da haklıydılar. Afişler ve gazetelerin dördüncü sayfaları hariç, dilin olduğu, ritmin olduğu her yerde dize vardır. Düzyazı dediğimiz türde bazan hayran kalacağımız kadar, her tür ritimden dizeler bulunur. Aslında düzyazı yoktur, alfabe vardır, az çok birbirine geçmiş ya da az çok sağa sola dağılmış dizeler vardır. Demek ki dize sanatı bir üslup çabasıdır(...) Günümüzün dizesi resmi dizeye karşı bıkkınlıktan doğdu. Onu savunanlar bile bu gerçeği kabul ediyorlar. İnsan duygusu çok çeşitli olduğu halde hangi şiir kitabını açsak baştan sona kadar hep tek biçimli ritimlerle karşılaşıyoruz. Çok anormal değil mi bu? Nerde kaldı esin, nerde kaldı umulmadıkla, beklenmedikle karşılaşma özlemi(...) Parnasse'cılar, titizlikle işlenmiş ve bu işlenmiş yapısıyla güzel olan dizeye aşırı tutkun olduklarından, yeni şairlerin çabasının aslında onların çabasından ayrı olmadığını göremediler. Büyük dize yorulmuştu, yakamı biraz bıraksınlar, el aman diyordu. Yeni şairler büyük dizeye biraz soluk aldırmak istediler. Yaptıkları denemelerin amacı büyük dizeyi ortadan kaldırmak değil, şiir içinde ona soluk aldırmak, araya değişik ölçüde dizeler sokarak bir tür akıcılık, hareket sağlamaktı. Bu akıcılık ve hareket şiirimizde eksikti (...)

Alexandrin dediğimiz resmi ölçüyü de zaten kimse yaratmamıştı ki! Dil dediğimiz aygıttan tek başına fışkırmıştı (...) Eskiler kişiliklerinden bile özveride bulunacak kadar dizenin mutlak köleleri oldular(...) Kısaca, aygıtımız çok güzel ama çok kullanılmaktan yorulmuş, biraz dinlenmesi iyi olur(...) Parnasse'cıların duygudan, günah ve sevaptan uzak bir şiiri vardı. Bu tür şiire karşı ilk tepki Verlaine'den geldi. Sagesse *adlı şiir kitabına, bile bile yapılmış uyumsuzluklarla, akıcı dizeyi koydu. Daha sonra, 1875'e doğru ben* Après-Midi d'un Faune *(Hayvanların Öğlensonrası) adlı şiirimi yayınladığımda, Menes, Dierx ve Cladel gibi bazı dostlarımın dışında, bütün Parnasse Okulu üzerime sıçradı ve şiirimi tümüyle yadsıdılar. Ben gerçekte alexandrin'in çevresinde bir tür küçük dalgalar yaratmaya çalışıyordum. Şair tarafından ortaya konmuş*

müzikal bir eşlik gibi. Böylece resmi dize, alexandrin de ancak büyük sözler söylenmesi gerektiği anda ortaya çıkıyordu. Bu yeniliği denedim, ancak, tüm gençlerin gerçek babası Verlaine'dir, o olağanüstü Verlaine."

Sembolistlerin şiir sanatına getirdiği en büyük yenilik, türkçeye serbest şiir olarak giren *özgür dize*'dir. Ancak bu konuda kendi aralarında bile tam bir anlaşmaya varmış değiller. Örneğin Mallarmé dize yok, düzyazı vardır diyecek kadar ileri gittiği halde sonradan düzenli dizeyi savundu, şiirlerini belli sayıdaki hecelerden oluşan düzenli dizelerle yazdı. Regnier, Verhaeren ve Samain gibi sembolistler özgür dizenin yanı sıra şiirlerini geleneksel biçim ve formüle göre de kurdular. René Ghil kendisini izleyenlere on iki heceli, klasik *alexandrin*'i öneriyordu. Moreas bir tür sentezciydi. *Le Figaro*'daki yazısında *"Canlandırılmış eski ölçü, bilgece düzene sokulmuş bir düzensizlik, akıcı uyakların yanı sıra, altın ve tunç küpe gibi çekiçle döğülmüş uyaklar, durakları çok ve oynak oniki heceli dizeler (alexandrin) ve bazı impair'ler (tek sayılı hecelerle yazılmış dizeler) gerekli"* diyordu. Kesin bir kural ortaya konulamadı ama, zamanın ozanları şöyle bir bileşime vardırlar: Nitelikte, kalkış noktası, önemli olan ozandır. Bir ozan acemi ya da orta nitelikte olursa düzenli dizeyle de, özgür dizeyle de şiir yaratamaz. Ozan usta olursa şiir düzenli dizeyle de, özgür dizeyle de yazılır. Böylece düzenli dize gözden düşmedi, özgür dize de doğrulandı.

Sembolistlerin getirdiği bir diğer yenilik de şiirdeki bağlamlara değgindir. Düzenli şiir uyak yerleri ve sayıları kurallarla belirlenmiş bağlamlar halinde yazılıyordu. Sembolistlere göre *"özel birliğini yitiren dize bir bağlam içinde kaynaşıyorsa artık bağlamın da belli dize sayısından oluşması gerekmez. Yani ozan, esinin gelişine göre, ritim ögelerini, bağlamların uzunluğunu kısalığını kendisi belirler (Robert Sabatier)". "Sembolistlerde dize değil bağlam egemen hale gelir. Sembolistlerin özgür dizeli şiiri bir grup ritim dizisini içerir. Üstünlük bağlamındır. Bağlam ise esinden önce var olan bir biçim değil, şiirsel gereçlerin içinde*

öğütüldüğü bir değirmendir. Bağlamı türdeş kılan zenginleştirilmiş, bazan da ana sese katılan seslerle çağrışımların yer aldığı tek bir düşüncenin açıklanmasıdır. Eğer bu sesler ve çağrışımlar çok sayıdaysa bağlam uzun, az sayıdaysa kısadır. Bağlam içindeki tinsel ögelerden her biri görece bir özerkliğe sahiptir (Albert-Marie Schmidt)."

Uyak ve ölçüsüyle *düzenli dize* gerek Dadacı ve Gerçeküstücü, gerekse Gerçekçi şiirde giderek önemini daha da yitirdi ve özellikle yüzyılımızın başından bu yana şiirde *özgür dize* egemen oldu.

Uyak ve ölçünün serüvenini bir de Aragon'dan izleyelim. *"1940'da Uyak"* yazısında şunları söyler: *"Şu son elli yıllarda şairlerin uyağa karşı takındığı, hele de, Banville'den sonra Edmond Rostand'ın işin tadını kaçırmasıyla büsbütün kökleşen bu soğuk tavır onun şiirsel değerini yadsımaya kadar vardı.(...) Uyağa karşı yöneltilen ciddi eleştiriler çağdaş şiirden uyağın tümden atılmasıyla sonuçlandı (...) Uyağa karşı nefret her şeyden önce onun kötü kullanımından doğuyor, bazıları cimnastik yapar gibi şiirde uyak yaptılar, böylece, bir zamanlar uyak denince akla şiir gelirken, tarihin garip bir cilvesi sonucu, uyak şiirin zıddı oldu(...) Uyaklardaki yozlaşma bilinen uyakların yinelenip durmasından, kimsenin yeni uyaklar bulamamasından doğuyor(..) Yirminci yüzyılın başındaki bazı ozanlar uyaktaki bu hastalığı az çok belirgin bir biçimde saptadılar ve onu iyileştirme yollarını aradılar. Bu konudaki en büyük çabayı Apollinaire gösterdi (...) Şiirde gerçekten yıpranan bir şeyler varsa suçlusu uyaklar değil,* "efendim tüm uyaklar kullanılmıştır, dizenin sonundaki sese bilinmedik bir ses katabilecek madenler yok" *diyenlerdir. Halt etmiş onlar. Fransız dizesine telgrafın dilini, yeni geometricilerin dilini kim soktu? (...) Bilimin günümüzdeki araçlarıyla tanıyamadığımız evrene sözcükler aracılığıyla giriyor, bu evreni şiir adını verdiğimiz bilgi yöntemiyle tanıyoruz. Ve uyak da, amacı olan ve şiir adı verilen eski ve yüksek dile yeni şeyler sokarak, yitirdiği saygınlığa yeniden kavuşuyor (...)Yüz yıl önce Alfred de Musset bol bol uyak kullanılmasını isteyenlerle savaşıyor, onları özgürlük düşmanlığıy-*

la, fikre pranga vurmakla suçluyordu. Dilerim, Geceler*'in ozanı Musset'den de uzun ömürlü, bu taş gibi babayiğit hatuna boyunduruk vuranlar, uyağın düşmanları değil, uyak üstüne düşünen beyinler olsun (...)Uyağa eklenecek fazladan her harf hiç söylenmemişe açılan bir kapıdır."* Aragon *Elsa'nın Gözleri*ne yazdığı önsözde eski halk ozanlarını ve onların uyaklarını över: *"Bir şiir ki akıp giden çok sayıda uyaklara rastlarsınız, ancak onlar dizelerde art arda gelip kulakta çın çın ötmezler; bazan bir dizedeki uyak karşılığını kendinden sonraki altıncı, yedinci dizede, bir başka bağlamda bulur. Bazan ikisi dize içinde, biri dize sonunda aynı dizede üç uyak birden yer alır. Bağlamlar birbirini tüm mümkün düzenlemeleri elverişli kılacak biçimde izler."*

Aragon'un dizede ölçü, hece sayısı konusundaki düşüncelerini de görelim. *Elsa'nın Mecnunu* (Le Fou d'Elsa) adlı oylumlu (hacimli) şiir kitabındaki, bazan tümceyi andıracak kadar uzun dizelerin bulunmasını kendisiyle konuşma yapan Cremieux'ye şöyle açıklar: *"Ben, ölçülü ve uyaklı dizeyle düzyazı arasındaki sınırda, şimdiye dek kullanılanlardan başka, ama kurallar yönünden de kısa dizelerden farklı olmayan ölçüler kullanıyorum. On üç, on dört, on beş, on altı, on yedi, on sekiz, on dokuz ve yirmi heceli dizeler yazıyorum. Diyorlar ki, aslında sekiz heceli dizeleri sevdiğim için onaltılı dizeler yazıyormuşum, yani bunlar tek dize değil de yan yana gelmiş sekizerlik iki dizeymiş. Bu da bir görüş, peki ama neden hiçkimse benim ya da başkalarının şiirlerindeki on ikilik dizeler (alexandrin'ler) için aynı şeyi söylemez. Üstelik onikiliklerde, altılık iki dizeden oluşuyormuşcasına duraklar daha belirgin. Aslına bakarsanız, benim onaltılık dizelerimdeki duraklar yalnız sekizxsekiz değil ki; kimi sekizxsekiz, kimi on ikixdört, kimi dokuzxyedi v.b.g., ayrıca sekizxsekizlik duraklar da kulağı tırmalayıcı şekilde değil. Onbeşlik, onyedilik ya da ondokuzluk dizeler ilk kez bir araştırma ve eleştirme konusu oluyor. Şiire uzun dizelerin yanı sıra ölçüsüz dizeler de soktuğum doğrudur*[1] *Bu ölçüsüz dizeler, eşit uzunlukta olmayan kısa dizelerle birlikte uzun*

(1) Aragon ölçüsüz dize sözüyle şiirlerindeki tümceyi andıran, düzyazılmış dizeleri kastediyor. (E.A.)

soluklanmaları elverişli kılıyor. Sanırım şiirlerimin noktalamasız düzyazı yerine konması bu yüzden. Aslında bunlar mezamir gelenğinden alınma ayetlerdir, kutsal metinlerdir. Bu tür dizeler Claudel, Saint-John Perce, Patrice de la Tour du Pin gibi şairlerin yapıtlarında da yer alır. Bunlar düzyazı değildir, dizedir. (...)Aynı örneklere eski arap şiirinde ve Kuran'*da da rastlanır, Kuran da böyle yazılmıştır."*

Görülüyor ki ölçü de uyak da çağdaş şiirden atılmış değil, yalnızca dize eski katı kuralların buyruğundan kurtulmuş durumda. Bir başka deyimle kuralları artık her şair kendi koyuyor.

Sosyalist gerçekçi şairler, şiirin bir bildirisi olduğu ve emekçi kitlelerin belleğinde kalması gerektiği için, eleştirel gerçekçi şairlere kıyasla uyak ve ölçüden daha çok yararlandılar. Bu konuda da Maiakovski'nin düşüncelerini örnek olarak verelim: *"Birçok kez iambe'lar ve choree'ler*[2] *gibi eski şiirin ölçülerini incelemeyi denedim. Mekanizmayı anlıyor ama hemen unutuyordum. Eski şiirlerin yüzde doksanını oluşturan bu gibi şeyler benim şiirimde yüzde üç oranında bile yer tutmaz. Şiirde, yeni başlayanlar için ancak birkaç kural vardır, bu kurallar da şekle değgindir. Satrançtaki gibi. İlk hamleler hemen hemen aynıdır. Ama yeni bir hücum şekline daha sonraki hamlelerle geçersiniz. En ustaca hamle bile bir sonraki oyunda yinelenemez, çünkü rakibinizi ancak beklenmeyen bir hamleyle sıkıştırabilirsiniz. Dizedeki beklenmedik, umulmadık uyaklar da satrançtaki beklenmeyen, şaşırtıcı hamlelere benzerler.(...) Dizenin asal gücü ve asal enerjisi ritimdir.*

Mana Dönemi eski türk şiirinin dizelerinde hece sayısı yönünden birlik yoktu, sayılar değişebiliyordu. Uyaklar dizenin sonunda değil başındaydı ve bunlar uyak'tan çok aynı harfle başlayan ses benzerlikleri biçimindeydi. Giderek uyaklar "ayak" adıyla dize sonundaki yerlerini aldılar ve *koşma* adı verilen halk şiirleri beş ile on bir arasında değişen eşit sayıdaki hecelerden oluştu. En çok kullanılan dize 6x5 ya

(2) Bir uzun, bir kısa sesten oluşan heceler.

da 4x4x3 duraklı onbirli dizedir. Halk şiirimizde dize değil şiirin bütünü, kompozisyon önem taşır.

Divan Şairleri halk şiirine sırtlarını çevirip iranlılar ve arapların *aruz* ölçüsünü kullandılar. Bir şiir uzun ve kısa (kapalı ve açık) heceler yan yana gelecek şekilde ve belirli kalıplara göre yazılır. Türkçede sesli harfle biten hecelerin hepsi kısa olduğu için dilimiz aruz ölçüsüne ters düştüğünden Divan şairleri hızla arapça ve farsça sözcükleri dile sokmaya başladılar. Böylece Yunus Emre'de doruğa ulaşan güzelim şiir dili yozlaştı.

Divan şiirinde bütün değli, altalta iki dizeden oluşan *beyit* önemlidir. Şair hünerini beyit içinde koyar. Uyakların yeri ise yazılan şiirin biçimine göre saptanır.

Tanzimat Dönemi'nde dil bilen şairler türk şiirine fransız romantizmini soktular. Ancak divan şiirinin *aruz* ölçüsünü ve biçimlerini sürdürdüler. Sadece Abdülhak Hamit yeni biçimler denedi, bazen hece ölçüsünü kullandı ve sembolistlerin özgür dizesine serbest müstezat adıyla şiirinde yer verdi. Beyit ağırlığını yitirdi, *bütün* önem kazandı.

Servet-i Fünun'cular ve *Fecr-i Atici*'ler de aruz ölçüsünü ve Divan biçimlerini sürdürdüler. Ancak şiire Avrupadan yeni biçimler sokunca dizelerdeki uyakların yeri de yeni biçimlere göre değişti.

Ulusal Yazın Dönemi'nin turancılık ve türkçülük akımıyla ulusal *hece* ölçüsü de kentli şairlerin şiirine girdi. Ancak, heceye ağırlığını koyan Mehmet Emin Yurdakul ölçüyü kentleştirip hece sayısını on beşe çıkardı, aruzla yazar gibi 4x4x4x3 kalıplarını kullandı. Hecenin saltanatı *Garip* akımına dek sürdü. Ancak, Ahmet Haşim, Mehmet Akif ve Yahya Kemal aruza bağlı kaldılar. Hececilerden Ahmet Muhip Dıranas ise 6x6 duraklı, fransızların alexandrin'ini benimsedi.

Yeni Şiir (Garip) akımıyla birlikte şiir ölçüden kurtuldu, uyakların sayısı ise çok azaldı.

Gözden düşen uyak *ikinci Yeni*'yle yeniden şiirde yerini aldı.

Günümüz şairleri şiirlerini *ölçüsüz* ama *uyaklı* dizelerle yazıyorlar. Şiirde *dize* değil, *bütün* önem taşıyor.

İMGE

Bir varlık, bir nesne ya da bir düşün'ü çağrıştıran varlık ya da nesneye şiirde imge diyoruz. İmgenin de karşılaştırma ve eğretileme (métaphore) gibi [1] türleri var. Karşılaştırmada benzeyen ve kendisine benzetilen varlık ya da nesne belirtildiği halde eğretilemede benzeyen eleman yer almaz. Bir örnek verelim. *Yüzü eylül gibi sarı* dediğimizde karşılaştırma yapmış oluruz, yüzün *sarılığı eylül'e* benzetiliyor. Oysa *eylül yüzlü kız* dediğimizde bu bir eğretilemedir, benzeyen eleman yani sarı yer almaz.

Almanyada doğan Romantizmin Fransa'ya yerleşmesinde büyük katkısı bulunan alman yazarı *Bayan Stael* romantiklerin yalnızca düşün'de derinleşmelerine karşı çıkar ve *Lirizm* adlı yazısında *"Derinlik* imgelerle *donanmamışsa ortaya şiir çıkmaz. Doğa'nın insan gözünde büyümesi gerekiyor, düşüncelerinin simgesi olarak şair doğa'dan ancak böyle yararlanabilir. Antik dönem şairlerine korular, çiçekler ve ırmaklar yetiyordu. Çağdaş insan ruhunu dolduran ebedilik ve sonsuzluğu ise ormanların yalnızlığı, uçsuz bucaksız okyanuslar, yıldızlı gökyüzü bile kısmen anlatabilir"* diyerek Sembolizmi muştuluyordu. Nitekim sembolist şairler kendileriyle doğaüstü arasındaki iletişimi imgeler ve simgeler aracılığıyla kuruyorlardı.

Bayan Stael gibi Baudelaire de romantiklerin sürekli düşün'de derinleşmelerine, yüreğin sesini haykırmalarına karşıydı: *"Yürekte tutku vardır, yürekte özveri vardır, yürekte suçluluk vardır, ama şiir yalnız ve yalnız imgelemdedir."* İmgelem, adından da anlaşıldığı gibi duygu ve düşünceyi açık anlatımla, yüreğin sesiyle değil de düşgücü'nün ürünleri olan

---

(1) Bazı estetikçilere, örneğin Avner Ziss'e göre eğretileme imge sayılmaz. Ancak biz bu tür ayrıntıların tartışmasına girmiyoruz.

imge ve simgelerle yansıtır. Nitekim Sembolizmin kurucusu sayılan Mallarmé de Jules Huret'nin kendisiyle yaptığı bir konuşmada *imge*'nin düşgücü ürünü olduğunu vurgular: *"Bence iyi anlatım doğrudan değil dolaylı anlatımdır. Nesnelerin gözlemi ve onların uyardığı düşlerden havalanan imge şarkıdır."*

Gerçeküstücüler sembolistlerin imge anlayışına biraz daha genişlik getirirler. André Breton şiirde imge konusunda şunları söyler: *Gerçeküstücü imgeler afyonun imgeleri gibidir, çağrışım yoluyla gelmez, kendiliğinden, despotça gelir, çünkü Baudelaire'in de güncelerinde söylediği gibi, 'istem güçsüzdür artık ve yetenekleri yöneltemez'. İmgenin gücü parlattığı kıvılcımla ölçülür.(...) Bilinçaltından söküp gelen imgelerin, izlenimlerin büyük çoğunluğu çocukluk dönemlerimizdendir. Çünkü 'gerçek yaşam' en çok yaklaşan çocukluğumuzdur."*

Eleştirel ya da toplumcu gerçekçiler dünyayı sembolistler gibi imgelemle, gerçeküstücüler gibi bilinçaltıyla değil, bilinçle algılarlar, bu nedenle de *imge* nesnel dünyanın öznel tasarımıdır, gerçekliğin çağrışımıdır.

Rus şairi Maiakovski *Şiir Nasıl Yazılır?* adlı kitabında imge hakkında şunları söyler: *"Anlatımın büyük araçlarından, devinim araçlarından biridir imge. Ancak amaç değildir. İmgeyi amaç edinenler şiirin teknik yanlarından yalnızca biri üstünde çalışıp şiiri de tek yanlı bir çalışmaya tutsak ederler. İmgeye değgin sonsuz çalışma araçları vardır. İlk araçlardan biri karşılaştırmadır.* "Maiakovski şiirdeki konumu yönünden imgeleri iki kategoriye ayırır: İlk imge, yani temel *görüntü-imge* ve bu temel imgeye hizmet eden *destek imgeler. Temel görüntü-imge* toplumsal siparişi, emekçi kitlelerin isteğini karşılama amacı güder. Şiirin başlangıcında doğar ama henüz belirgin değildir. Destek imgeler ise temel imgeyi besleyip büyütmeye yarayan yardımcı imgelerdir. Temel imgenin yanı sıra, şiir yazılırken yazarın bulduğu küçük destek imgeler savaşıma, yazınsal ajitasyona hizmet etmelidir, bir başka deyimle imgelerin amacı salt estetiğe değil şiirin bildirisine yönelmektir.

SİMGE

Simge genelleştirilmiş bir sanatsal imgeyi, bir düşün'ü, bir olayı ya da gerçekliğin bir görünümünü soyutlayarak dile getiren ögedir. Bir düşün ya da bir olay doğrudan değil de benzer ilişki nedeniyle onu çağrıştıran bir nesne ya da varlık aracılığıyla anlatılır. Bu nedenle, kullanılan simgeyle olay arasında açık bir anlam bağı vardır. Bir şiirle örnek verelim. Su (ırmak-deniz-okyanus) *simgesel* olarak kaçışı, özgürlük özlemini dile getirir. Küçük bir kent olan Charleville'in tekdüzen yaşamından sıkılan onaltı yaşındaki Rimbaud'nun yüreğinde hep bir kaçış özlemi vardır ve *Esrik Gemi* şiirinde işte bu özlemini anlatır. Tayfaları öldürülen bir gemi artık başıboş, ırmaklar, denizler ve okyanuslarda dolaşıp durur. Şiirde kendinden ve bu kaçış özleminden hiç söz etmez, buna gerek yoktur zaten, çünkü gemi Rimbaud'nun, su ise kaçış özleminin simgesidir. Aynı şekilde Mallarmé de *La Brise Marine* (İmbat) şiirinde özgürlük ve kaçış özlemini dile getirir, gemi Mallarmé'nin, deniz özgürlüğün simgesidir.

Şiirde simgelerle anlatım tekniğini Sembolizmin kurucusu sayılan Mallarmé şöyle açıklar: *"Bir nesneyi nitelendirmek, açıkça belirlemek şiirden alınacak hazzın en yetkin bir biçimde kullanılmasıdır: Bir ruh halini göstermek içni nesneyi azar azar, yavaş yavaş çağrıştırıp düşündürmek ya da tersine, bir nesne seçmek ve bir dizi ipuçları vererek bu nesneden kalkıp ruh halini ortaya koymak."*

NOKTALAMA

İlk kez Mallarmé bazı şiirlerine noktalama işaretleri koymadı. Örneğin bir uzun şiir olan (poème) *Zarla Şans Dönmeyecek* (Un coup de dès n'abolira pas le hasard) bütünüyle noktalamasızdır. Daha sonra Apollinaire noktalama işaretlerini tümüyle attı.

Şiirde noktalama ille de gerekli mi? Yanıtı Aragon'dan

alalım: *"Ne latin, ne yunan, ne de arap yazınında noktalama vardı. Bu edebiyatlar noktalama denen şeyi sonra sonra ve bir dereceye kadar öğrendi. Noktalama baskı makinasının bulunmasıyla, yani metnin daha geniş okura yönelmesiyle ortaya çıktı. Amaç bu işaretler olmadan yazıyı okuyamayanlara yardımcı olmaktı, yani noktalamalar öğretim amacı güdüyordu. Günümüzde de hâlâ cahil bir okur kesimine rastlanabiliyor. Bu özel hastalığa, cümle cümle söyleme hastalığına genellikle tiyatro oyuncularında rastlanır. Noktalama işareti konulmuş metinleri bile cümle cümle söyledikleri zamanlar olur. (...)Dize nedir? Sözdeki nefes alma disiplinidir. Noktalama da işte dizenin yaptığını yapar. O halde, ayrıca bir de noktalama koyarsak dizenin tekerine çomak sokmuş oluruz, okurun dikkatini soluklanma yerine, dizenin bittiği yere, şiirsel yere değil de cümlenin üstüne çekeriz; böylece ölçülü ve uyaklı dize, dize sonunda durmayan, uyağı vurgulamıyan, iç uyakları, şiirin diğer ses uyumlarını hesaba katmayan okurca ortadan kaldırılmış olur."*

Arapça yazılan Divan Şiirimizde, sözlü gelenekle var olan ve yayılan Halk Şiirimizde noktalama yoktur. Halk şairlerimizin divanlarındaki işaretleri sonradan, derleyiciler koydu.

Şiirimize noktalam işaretleri de Tanzimat Döneminde ve başta Fransa olmak üzere, Batı yazın'ının, Batı şiirinin etkisiyle girdi. Cumhuriyet Dönemi şiirine gelince değişiklik dil bilen şairlerle başladı. Fransız şiirini izleyen Attila İlhan şiirinden noktalamaları tümüyle attı. Bir Apollinaire hayranı olan Cemal Süreya yine Apollinaire gibi çok az noktalama kullandı. Fazıl Hüsnü Dağlarca, Oktay Rifat, Melih Cevdet Anday, Mehmet Kemal, Turgut Uyar, Edip Cansever, Ahmet Oktay ve Ece Ayhan gibi şairlerimiz ise şiirlerinde noktalama işaretlerine yok denecek kadar az sayıda yer verdiler. Aynı geleneği Seyyit Nezir, Enver Ercan, Hüseyin Haydar ve Hüseyin Alemdar gibi genç şairlerimiz de sürdürüyorlar.

BİRİKİM VE ŞİİRİN TAMAMLANMA SÜRECİ

Onaltıncı yüzyıl şairlerinden du Bellay *"Yazılanları hemen yayınlamayıp bir yana koyalım, ayılar yavrularını nasıl yalaya yalaya büyütürlerse, biz de yazdıklarımıza, onları yeniden ve yeniden gözden geçirerek, sağlam bir biçim kazandıralım. Fillerden örnek alalım ve dizelerimizi gerekirse üstünde on yıl çalışıp üretelim. Yanlışlarımızı görebilecek, kağıtlarımızı örselemekten korkmayacak, bilgin, sadık dostlar gerekir bize. Yalnız bilginlerle değil, her tür işçiyle, teknik elemanlarla görüşün, kullandıkları malzeme ve araçların isimlerini, işlevlerini öğrenin, tanımlama, betimleme ve benzetmelerinizde bu bilgilerinizin büyük yararını görürsünüz"* diyor. Demek ki şair toplumun her katmanıyla ilişkiler kuracak, birikimler edinecek ve bu birikimleri şiire dönüştürecek. Ayrıca, yazdığı şiire bitmiş gözüyle bakmayacak, şiir üstünde gerekirse on yıl çalışacak.

Baudelaire şiirin böyle uzun zaman içinde yazılmasına karşıdır: *"Çok çok üretmek gerekiyor, demek ki hızlı olmak gerekiyor.(...) Hızlı yazmak için önceden çok düşünmeli. Bir konuyu hep yanında, gezerken, yıkanırken, lokantada, hatta metresinin yanında bile taşımak gerekir. (...) Ben karalamadan, çiziktirmeden de yana değilim, düşüncenin aynasını puslandırır. Bazıları, hem de en seçkinlerinden ve en özenli, dikkatlilerden, -örneğin Edouard Ourliac gibi- bazıları ise bir yığın kart doldurmakla başlar; buna tüvali örtmek diyorlar. Bu karışık işlemin amacı hiçbir şeyin kaybolmamasını sağlamak. Sonra, her yeniden yazışta yazdıklarını buduyorlar, çıkarmalar yapıyorlar. Sonuç pek iyi olsa bile yazar zamanını tüketiyor, değerinden harcamalar yapıyor. Tüvali örtmek onu renkle bezemek değil, saydam bir boya katmanı ile kaplayıp taslak yapmak, hafif tonda ve saydam kitleler elde etmektir. Yazar, yazacağı şeyin daha adını koymak için kalemi eline aldığı anda, tüval zihninde zaten dolmuş olmalıdır."*

Gerçekçi şairler şiirlerini topluma bir bildiri iletmek için ve toplumsal sipariş geldiği için yazarlar. O halde şiirlerini

de kısa sürede yazıp yayınlamak zorundalar. Bu da her şeyden önce iyi bir birikimi gerekli kılar. Maiakovski'yi dinleyelim: *"Değerli bir şeyler üretmek için not defteri tutmak şart.(...) Şiire yeni başlayanlar elbette ki birikimleri içeren böyle bir not defterinden yoksundurlar. Sayfalar henüz beyazdır, ne deneyimleri vardır, ne görgüleri. Ellerinin altındaki* tamamlanmış dizeler*'in sayısı çok azdır. Bu yüzden de yazılan şiir uzundur, içinde havadan sudan şeyler de vardır.(...) Bana bir şiiri istenen zamanda, gerekli zamanda tamamlama olanağını birikimlerim sağlar.* "Du Bellay gibi Maiakovski de şiirin yazıldıktan sonra bekletilmesinden yanadır: *"Bana birden esin veren bir konu üstüne yazdığım, coşkuyla kaleme aldığım ve yazınca pek beğendiğim bütün şiirlerimi ertesi gün yavan, tatsız, yeteriyle işlenmemiş ve tek yanlı buldum. İnsanın doğal eğilimidir zaten bu, bir şey yapmakla yetinmeyip yeniden ve yeniden ele almak, kotarmak. Şiiri bitirdiğim zaman çekmeceye koyar, bekletirim. Çıkardığımda şiirdeki aksaklıkları görmeye başlarım."*

Ne kadar bekletiyordu şiirlerini Maiakovski? Yazısında bir süre belirtmiyor. Ancak, bir kez daha yineleyelim, şiiri toplumsal bir sipariş üzerine ve topluma bir bildiriyi iletmek için yazıldığına göre bekletme süresi de uzun olamaz.

Birikim ve şiirin tamamlanma süresi konusunda birkaç örnek de yazınımızdan verelim. Yahya Kemal şiirlerini bazan yıllar süren bir çalışma ve işlemeden sonra tamamlardı. Örneğin *Açık Deniz* şiiri on beş yılın ürünüdür. En kısa sürede bitirdiği *Deniz* şiirini ise bir yılda yazmış[1].

Faruk Nafiz kendisiyle yapılan bir röportajda şunları söyler: Han Duvarları*'nı dört günde yazdım. Türk Yurdu'nda çıktı. Biri görecek diye adeta utanıyordum. Ama bu şiir kısa zamanda meşhur oldu. Bazan bir şiir üstünde bir ay uğraşırım, ama hiç ses çıkmaz."*

Fazıl Hüsnü Dağlarca en doğurgan ve en hızlı şairimiz. Seksen dört yapıtı var. Enver Ercan kendisine şu soruyu sorar:

---

(1) Yahya Kemal, Edebiyata Dair, İ.F.C. Yayınları

"En üretken şairimiz sizsiniz, 84 yapıt, ve bu yapıtların çoğu da öyle birkaç formalık ince kitaplar değil. Ayrıca bir gecede bir kitap yazdığınızdan da söz ediliyor. Gerçekten böyle mi?"

Dağlarca'nın yanıtı:

"Yapıtlarımızı, hangi süre içinde yazarsak yazalım, yaşadığımız yıllar da o süreye eklenmelidir. Evet, kimi yapıtlarımı 7 günde, kimini 1 günde, kimini 3,5 saatte yazmışımdır. Eskiden beri birikmiş konuların kısa süreler içinde yazılması yazarın başarısını sağlayabilir. Birikmiş duyarlığı, birikmiş düşünceyi bozulmadan, başka katkılara bulaştırmadan bir bilgisayar aydınlığı içinde yakalayabildiği için. Filan ünlü şair filan ünlü şiirini 60 yılda yazmış derler. O şair söz konusu şiiri yazmış mıdır, bozmuş mudur, belli değil[1]"

YENİLİK

Şiire yenilik her şairin özlemi ama bunu gerçekleştirebilenlerin sayısı az. Tevrat *"Yeni bir şey yok güneş altında"* diyor. İyi şairler ise yeni bir şeyin varlığına hep inandılar.

Yenilik kendini genellikle içerik'te, öz'de kor. Yeni bir içeriği elbette klasik bir biçimde söyliyemezsiniz, bunun adı zincire vurulmuş özgürlük olur. Demek ki içerikte özgürlük kendi biçimini arayacak. Bu gerçeği Rimbaud şair Paul Demeny'ye yazdığı mektupta şöyle dile getirir: *"Ozandan öz ve biçimde yenilik istiyoruz (...) Bütün duyuları uzun süre, sonsuzca ve bilinçle bozup değiştirerek kendini görülmezi gören, bilici (voyant) kılar ozan (...)Baudelaire görülmeyeni gören bir bilici, şairler kralı, gerçek bir Tanrı. Ne var ki, çok sanatçı bir ortamda boy verdi, o pek övülen biçimciliği önemsiz. Bilinmezlik bulununca o kendisiyle birlikte kendi biçimini de getirir."*

Eski biçimlere bağlı kalan Baudelaire yeniliği tümüyle içerikte, özde arar. Ondan önceki tüm şairler *düzen*'in din ve toplumsal kurallarla dayattığı *İyi*'yi övüp durmuşlardı. Demek ki *Kötülük* ve *Günah* alanı boştu. Şiirde kötülük ve gü-

---

(1) Varlık, ağustos 1994, sayı: 1043.

nahı savunursa şiirde yenilik yaratacak, yeni bir alana girip okurda *şaşkınlık* uyandıracaktı. Okur *umulmayan*'la karşılaşacaktı. *Kötülük Çiçekleri* (Fleurs du Mal) adını taşıyan kitabını kötülük ve günah üstüne kurdu. *Günceler*'indeki (Füzeler) şu tümce Baudelaire'in getirdiği yeniliğin en çarpıcı örneğidir: *"En canlı güzellik tipi şeytan'dır demekten kendimi alakoyamam."*

Baudelaire'den büyük oranda etkilenen Rimbaud'nun şiire getirdiği yeniliği arayınca karşımıza, şairin gökyüzünde gemiler görmesi, yer altında su kürelerinin içinde olması, sesli harflerin rengi gibi imge ve simge zenginlikleri, bir de *yaban söyleyiş*, yani bütün duyuların, uzun süre, sonsuzca ve bilinçle değiştirilmesi çıkıyor. Diyebiliriz ki Baudelaire ve Rimbaud şiirindeki yenilik doğa içindeki insanın *doğayla iletişimleri*nden kaynaklanıyor. Bunun adı "Bilinmedik". Anlatım biçimi şaşkınlık yaratma, okuru umulmadıkla karşı karşıya getirme. İki sembolist şairin ortaya koyduğu bu ilkeler biçimde de yenilik istiyordu. Klasik biçimlerde direnen Parnasse'cılara Mallarmé şu tepkiyi gösterir: *"İnsan duygusu çok çeşitli olduğu halde, hangi şiir kitabını açsak, baştan sona kadar hep tek ritimli biçimler görüyoruz. Nerde kaldı esin, nerde kaldı umulmadıkla, beklenmedikle karşılaşma özlemi?"*

Dize'nin egemen olduğu Parnasse'cı şiir yeniliği düşüncenin güzel sanatlarla kaynaştırılmasında aradı. Bu gerçeği Baudelaire Théodore de Banville'in şiirini irdelerken şöyle ortaya koyar: *"Çağdaş şiire ve en iyi temsilcilerine bir göz attığımız zaman, onun çok karmaşık bir yapıda, karma bir hal aldığını kolaylıkla görürüz, plastik deha, felsefi anlam, lirik coşku, alaycı espri bir araya gelir ve sonsuz değişik dozlarda birbirine karışır. Çağdaş şiir aynı zamanda, hem resimden, hem müzikten, hem de yontudan, arabesk sanattan, alaycı felsefeden ve çözümsel (analytique) düşünceden yararlanır, çeşitli sanatlardan alınmış bir inceliğin belirgin işaretleriyle birlikte sergiler kendini."*

İlk sembolistler yeniliği doğa içindeki insanın doğayla ileşitiminde gerçekleştirmişlerdi. Son sembolistler ise en büyük devrimi dizede gerçekleştirdiler ve özgür dizenin kurucuları oldular.

Şiir üstüne en çok düşünen şairlerden biri de Sembolizmle Gerçeküstücülük arasındaki köprü diyebileceğimiz Apollinaire'dir. *"Yeni Zihniyet"* adlı yazısında şairden beklenen yeniliği şöyle açıklar *"Yeni zihniyetin başlıca ilkesi gerçeği bulmaktır. Süpriz çoğu zaman gerçeklerin sonucu olarak ortaya çıkar, ancak gerçeklerin çoğu incelenmedi, sürprizi yaratmak için gerçekleri gün ışığına çıkarmak yeter. Şair yalnızca güzelin değil gerçeğin, özellikle gerçeğin şairidir, önemli olan bu gerçekle şairin bilinmeyen içine süzülmesi. Sürpriz de, umulmadık da aynı şekilde günümüz şiirinin başlıca zembereklerinden biridir. Yaşamı besleyen yalnız şairdir, insanlık gerçeği yaşamın içinde bulur. Demek ki çağdaş şair her zaman yeni olan gerçeğin şairidir. (...) Yeni zihniyet kalıpların estetiğine, her türden estetiğe karşıdır. Yaptığı savaşımın amacı girişimci, yenilikçi zihniyeti yerleştirmek, çağının duru bilincine ayak uydurmak, dış ve iç evren üstüne yeni görüşler ortaya koymaktır (...)Büyük bir cesaretle en uç noktalarına dek götürülen basım oyunları daha önce hemen hemen bilinmeyen görsel bir lirizmin doğmasına yol açtı. Bu tür oyunlar daha da [illegible]altılmalıdır, böylece güzel sanatlar, müzik, resim ve edebiyat arasında sentez sağlanmış olur, yeni anlatım biçimleri ortaya çıkar (...) Sinemanın var olduğu bir dönemdeyiz ve yapımcıların kaba saba imgelemleri ince zekaları doyuramıyor. Şairlerin bu ince zekalar için görsel şiirler yazmaları gerekir (...) Ellerindeki mevcut araçlarla şairler sözlerin yalın sanatından daha geniş bir yeni sanata kendilerini hazırlamak için çaba gösterirlerse, sonsuz bir alana sahip orkestra şefleri olarak, bütün dünyayı ve insan dilini, şarkıyı, dansı, tüm sanat oyunlarını buyrukları altında bulurlar. (...)Gazete bir tek sayfada en çeşitli malzemeleri bir araya getiriyor, en uzak ülkeleri baştan başa dolaşıyor. Niçin şair en azından günlük bir gazetenin sahip olduğu olanaklardan yoksun kalsın. Telefonlu, telgraflı, uçaklı bir çağda yaşıyoruz. (...) İnsan makina dediğimiz yüce varlıklarla haşır neşir oldu, sonsuzca küçük şeyleri bile inceleme olanağı buldu. İmgelemin önünde şimdi yeni alanlar açılıyor, sonsuzca büyük olanın alanı. (...) Nasıl dünyamız makinalaşıyorsa şairler de şiiri makinalaştırmak istiyor. Sanata devinim getiren gramofon ve*

sinema gibi yeni anlatım araçlarına yepyeni bir lirizm katmak ve bu lirizmin ilk öncüleri olmak istiyor. (...) Romantikler incelikten uzak, kaba görünümlü ve basit şeylere korkunç ya da acıklı bir anlam kazandırmaya çalıştılar. Melankoliden çok ürkütücü olanı sergilediler. Günümüz şairi ise gülüncün peşinde, o alanı da elde etme yollarını arıyor."

Apollinaire'e göre şiir bütün güzel sanatlardan yararlanmalı (Baudelaire de aynı görüşte idi), güzel sanatlardaki gelişmeyi izlemeli. Örneğin sinema yeni bir sanat dalıdır, şair şiirsel senaryolar yazmalı. Şair bilimsel gelişmelerden yararlanmalı, telgraf ve telefon varsa telgraf ve telefonun diliyle de şiirler yazmalı. Şair sürpriz'i, şaşırtıcıyı, umulmadık'ı araştırmalı, bu sürpriz gerçeklerin, gerçekler ise yaşamın içindedir (oysa Baudelaire'e ve Rimbaud'ya göre umulmadık, bilinmeyen, şaşırtıcı doğaüstünde ve gizemlidedir). Apollinaire'e göre şair bilimsel gelişmeleri izlemeli, bu gelişmelerin gerisinde kalmamalıdır (Rimbaud da aynı şekilde düşünüyordu, özellikle denizcilik, bitkibilim (botanik) ve mimari alanındaki bilimsel terimleri şiire soktu). Apollinaire şairin gülüncü elde etme yollarını aradığını söylüyor, buna yenilik gözüyle bakıyor (Baudelaire gülüncü sevmez, *"Espriden hoşlanmam, nükte ağrıtır başımı"* der. Verlaine de Baudelaire gibi düşünür: *"Nükte belasından kurtulmaya bak / Acı zeka, sulu gülüş neyine / İşe karıştı mı bu cins sarmısak / Maviliğin yaş dolar gözlerine.")*

Dadacılar yenilik adı altında şiirin bozulmamış, ilk doğal halini aradıklarını söylerler. Oysa bu yeni Rimbaud'yla çoktan eskimişti.

Gerçeküstücüler yeniyi şiir dilinde gerçekleştirdiler, bilinçaltının dilini kullandılar. Bu arada Apollinaire'den esinlenerek telgrafın dilini de şiire soktular. Bilinçaltına ilk kez yoğun ve bilimsel bir şekilde eğildikleri için özleri de yeniydi. Umulmayanın albenisini ya da olağanüstünü düşlerin dökümü denilen bir teknikle yakalamak isterler.

İçerikte ve biçimde yenilik çabaları Romantizm'den sonra

şiiri altmış yılı aşkın bir süre gittikçe karmaşık bir hale getirdi. Şiir yalınlığa yeniden eleştirel ve toplumcu gerçekçilerle kavuştu. Çünkü gerçekçilikte önemli olan şairin okura sunduğu bildiridir. Bildirinin anlaşılması için de şiir emekçi kitlelerin kullandığı dille ve emekçinin anlayabileceği bir biçimde yazılmalıdır.

Klasizm, Romantizm, Parnasse'cılık, Natüralizm (Doğacılık), Sembolizm (Simgecilik), Dadacılık, Letrizm, Fütürizm, Sürrealizm (Gerçeküstücülük) ve Realizm (Gerçekçilik) gibi dünya şiirindeki akım, okul ya da devinimlerin adına baktığımız zaman *"Yeni"* diye bir sözcükle karşılaşmayız. Her akım bir öncekine tepki olarak çıktığı için zaten yenidir. Bunu "yeni" sözcüğüyle ayrıca belirtmenin saçmalık olacağını bu akım, okul ya da devinimlerin isim babaları bilirler. Ayrıca, zaman içinde hiçbir şey hep yeni kalmaz, her yeni bir gün eskir.

Yazınımıza gelince, bizim olmayan ve Batıda, Fransada eskimiş olan her şeye, onu yeni tanıdığımız için, *Yeni* adını takmışız.

Tanzimat zaten yeniden düzenleme anlamına geliyor. Yazıncılarımız da bu isimle yetinmiş. Ama hemen sonrakiler, Fransadan Parnasse ve sembolizm akımlarını aktardıkları halde yazınlarına *Edebiyat-ı Cedide*, yani *Yeni Edebiyat* adını vermişler. Çok geçmeden, ardılları genç kuşak öncekilerden hiç de ayrı olmayan topluluklarına Yeni Edebiyat-ı Cedide, yani *Yeni Yeni Edebiyat* adını takmışlar ya da bu ismi başka sivri zekalılar uygun bulmuş.

Garip'çiler aslında Sembolizmin Fransada eskiyen *özgür dize*'sini ve İsviçre doğumlu, çok kısa ömürlü *dadacılık*'ı Türkiye'ye aktardıkları halde şiirlerine *Yeni Şiir* dediler.

Bazı türk şairleri özgür dizeli bu serbest şiiri yazarken Fransa'da *Modernizm* adıyla eski şiirin rüzgarı esiyor, fransızlar Rimbaud, Lautréamont, Apollinaire gibi eski şairlerini yeniden değerlendiriyorlardı. Ölçüye ve uyağa da dönüş vardı. Bizim dil bilen şairlerimiz de ayak uydurmakta gecikmeyip,

kökende, Baudelaire, Mallarmé, Valery, Apollinaire, Aragon, Max Jacob, Ezra Pound, T.S. Elliot, Saint-John Perse'den, antik yunan şairlerinden aktardıkları şiirlerine, tıpkı *Yeni Yeni Edebiyatçılar* (Yeni Edebiyat-ı Cedideiler) gibi *İkinci Yeni* adını verdiler.

Şiir nedir? Yenilikler sanatı mı? Yoksa söyleneni daha iyi, daha güzel söyleme sanatı mı? Şiirin tarihini incelediğimiz zaman yenilikçilerin sayısının çok az, bilineni daha iyi ve daha güzel söyleyenlerin daha çok olduğunu görüyoruz.

Türk şiiri yeniliklerin şiiri değil. Altı yüz yıllık Divan Edebiyatımız fars ve arap şiirine öykünmüş. Tanzimat'la birlikte yazınımıza fransız şiiri, Avrupa şiiri girmiş. Yabancıların eskiyen yeniliğini biz yenilik olarak benimsemişiz.

Nedir bu yenilik?

•Divan şiirinde aile, toplumsal yaşam, toplumsal sorunlar yoktu. İnsan mey ya da saz meclisinde, seyir alemlerinde sevgiliyle birlikte, ya da odasında tek başına *canan*'ı düşünen gölge bir varlık gibiydi. *Tanzimat* şiiriyle insan toplum içinde, etten, kemikten bir varlık olarak ele alındı. Divan Şiirinde duygu önemliydi, Tanzimat Şiirinde düşünce ön plana çıktı.

•*Servet-i Fünun*'cuların getirdiği yenilik sone, terza-rima, triyole ve rondo gibi Avrupa şiir biçimlerini şiire sokmak oldu. Tanzimat şiirinde uyak hem göz, hem kulak içindi. Servet-i Fünuncu'lar uyakta ses'i, yani kulak içni uyağı esas aldılar, "veda" ve "bağ" gibi fransız sembolistlerinin özgür dizesi *serbest müstezat* adıyla türk şiirine girdi. Şairler dizelerde ezgiye, müziğe önem vermeye başladılar. Güzel Sanatlar'ın bir başka dalı olan resim de şiirde yerini aldı, Cenap Şahabettin *"şiir sözcüklerle yapılmış bir resimdir"* diyordu. *Servet-i Fünun*'la birlikte güzel sanatlarla edebiyat arasında işbirliği başlar.

•*Fecr-i Ati* zaten yalnız Ahmet Haşim'le vardır. Yenilik şiirde örtülü anlatım'ın, simgelerle anlatımın başlaması.

•*Ulusal Yazın Dönemi*'nin yeniliği gerçekten önemlidir.

Aruz ölçüsünün yerini ulusal hece ölçüsü alır ve böylece şiir dilinde de türkçeleşme, arınma başlar. İçerikte ulusal duygular işlenir.

•*Garipçi*'ler simgecilerin özgür dizelerini uyaksız ve ölçüsüz şiire sokarlar.

•İkinci Yeniciler'in yeniliği ise eskiye yeniden dönüş, bir tür *néo - classisme*'dir.

Şunu da belirtelim, yazınımızda, batıya ya da doğuya öykünmeden, evrensel şiirin estetiğini kendi dehalarıyla yoğurarak, Fazıl Hüsnü Dağlarca ve Nazım Hikmet gibi, ulusal planda yenilik yapan şairlerimiz de var.

ULUSAL-GELENEKSEL ŞİİR

Onaltıncı yüzyıl Fransasında şiirde yıkım başlar. Yeni büyükler yetişmeyince onikinci ve onüçüncü yüzyılın yüksek şiiri kötü şairlerin elinde renksiz, özden yoksun, ölçü ve uyaklara, kuyumculuğa gömülmüş kötü şiire dönüşür. Okurlar şiirden nefret eder. Suçlu arayan zamanın bilgeleri (!) fransızcanın şiir dili olmadığı, bu dille büyük şiir yazılamayacağı kararına varırlar, Fransaya eski yunan ve roma şiirinin sokulmasını, şiirin artık yunanca ya da latince yazılması gerektiğini ileri sürerler. Bu karmaşa içinde, büyük bir kuramcı olan şair Joachim du Bellay'in sesi yükselir. Du Bellay fransız dilini savunarak şiirin yunanca ya da latince yazılmasına karşı çıkar ama eski yunan ve roma şiirinin özüyle ve biçimiyle alınmasını ister. Ronsard gibi büyük bir şairin desteğiyle de eski yunan ve roma şiiri Fransaya girer ve ülkede böylece Klasizm denilen, kökü dışarda bir şiir akımı başlar, ve bu akım Fransız Devrimine dek egemenliğini sürdürür.

Kökü dışardaki yabancı şiiri, Pleiade Okulu'nu eleştiren Gérard de Nerval, önce, ünlü alman yazarı *Shlegel*'in sözlerinden örnekler verir: *"Öykünme yolu ile asla bir ulus şiirini son hedefe yöneltemez. Hele de yabancı bir yazına yönelerek, ona*

öykünerek böyle bir amaca erişilemez. O yabancı yazın gelişimini kendi aydınlarının çabası ve kendi toplumunun gelenek ve göreneği, ahlak anlayışı sayesinde sağlamıştır. Her halkın, şiirinin kaynağına, kendi geleneklerine yönelmesi yeterlidir". Daha sonra kendi düşüncelerini söyler: *"Ronsard Okuluna kuşkusuz hoşgörüyle bakamayız. Halka özgü, halkın ürünü ne varsa, analarına sövülüyormuş gibi, Horace'cı bir çalımla itip, yazınımıza yunan ve latin türlerini soktular.(...) Aşırıya kaçmışlar, biçim derken özü de almışlar. Şiiri de öyle bir yere getirdiler ki içinde yalnız mitolojinin tanrıları değil, tüm tanrılar cirit atıyor. Yabancılar gelip surlarımıza dayandı. Ronsard Okulu (Klasizm) yavaş yavaş bizleri ulusal özelliklerimizden, dilimizden utanır hale getirdi, karşımıza yunan ve romayı dikti, onları yüceleştirdi. Öyle ki artık krallarımız ve kahramanlarımızı bile temsillerde roma giysileriyle sahneledik, anıtlarımızın altına latince yazılar yazdık. Klasik yunan ve roma yazını, gelenek-göreneklerimizle ve ulusal niteliğimizle uzlaşmadığı için, yukardaki gülünç tersliklerden başka, yazınımız da istenilen derecede yaygınlaşıp ün kazanamadı."*

Nerval'lı yıllarda yaşıyan ünlü alman yazarı *Bayan Stael* de yabancı klasik şiir için şunları söyler: *"Şair klasik şiiri yazıyorsa yunan ve roma şiirini öykünmek zorundadır, romantik şiir ise esin'in ürünüdür. Antik dönemin yazını çağdaşların ülkesinde göçmen yazındır, alınıp getirilmiş. Romantik yazın ise ülkemizde yerlidir. Onu doğuran bizim dinimiz ve bizim kuruluşlarımızdır. Yunan ve romaya öykünen yazarlar sanatın en ağır kuralları altına, boyunduruk altına girdiler. Çünkü böyle bir yapıtı yazarken ne kendi doğalarına, ne kendi anılarına başvurabilirler. Antik başyapıtların yazıldığı dönemde bu yapıtlara kan veren tüm siyasal ve dinsel koşullar farklıydı. Bu yüzden, antik şiire öykünen şairlerin de eskilerin başyapıtlarını zevkimize uyarlıyabilecek yasalara uymaları gerekti. Antikiteye göre yazılmış bu şiirler, ne kadar yetkin olurlarsa olsunlar, ulusal hiçbir yanları bulunmadığı için halka nadiren ulaşabilirler."*

Bilimsel sosyalizmin ve özellikle Rus Sosyalist Devriminin etkisiyle enternasyonellik ön plana çıkmıştı. Uluslararası

bir dilden ve uluslararası emekçi bir yazından söz ediliyordu. Apollinaire bu konudaki düşüncelerini *Yeni Zihniyet* yazısında şöyle açıklar: *"Sosyal olaylar gelişiyor, ama sosyal olayların bir gün, ulusal yazından söz edilmeyecek kadar ötelere gideceğini sanmıyorum. Tersine, özgürlük alanında ne kadar çok yol katedilirse özgürlükler de o denli eski yazın tarzlarının çoğunu güçlendirecek ve onlardan ortaya, işlenmesi eskiler kadar ustalık ve titizlik isteyen yeni örnekler çıkacak. Bu nedenle, bana göre, her şeye karşın sanatın mutlaka kendi yurdu var olacak. Zaten şairler her zaman bir çevrenin, bir ulusun anlatım aracıdır, ve şairler gibi, filozoflar gibi sanatçılar da tüm insanlığa ait olan sosyal bir malvarlığı oluştururlar ama öte yandan da bu malvarlığına bir soyun, belli bir çevrenin anlatım aracı olarak katkıda bulunurlar. Eğer bir gün, aynı iklim altında, aynı modele göre yapılmış evlerde yaşayan bütün bir insanlık aynı dili aynı lehçeyle konuşursa sanat ancak o zaman ulusal olmaktan çıkar. Böyle bir şey de asla mümkün değildir. Yazınsal anlatımlardaki çeşni etnik ve ulusal farklılıklardan doğar, korunması gereken de işte bu çeşnidir. Kozmopolit lirik bir anlatımdan ortaya ancak uluslararası parlamentoların diline benzer, soluksuz, temelsiz ve çatısız silik bir sanat çıkar. (...) Şunu unutmamak gerekir, bir başka ülkenin kültürüne teslim olmak silah zoruyla teslim olmaktan daha tehlikelidir."*

Amerikan şairi T.S. Elliot bir şairin yapıtının tek başına ele alınamıyacağını, ülkenin geleneksel yazınına göre değer kazanabileceğini vurgular: *"Hangi sanat dalı olursa olsun, hiçbir sanatçı, hiçbir şair tek başına ele alındığında tam bir anlam taşımaz. Onu anlamak ve onu beğenmek geçmişin sanatçıları ve şairleriyle olan bağlarıyla beğenmektir. Tek başına değerlendirilemezler. Şairi ölmüş şairlerin ortasına koymak gerekir. Şairi yalnızca tarih ve estetik açısından değerlendirirken değil eleştirirken de bu yapılmalıdır. (...) Yeni çıkan bir yapıtın ülkedeki yapıtlarla bütünüyle bağdaşması, uyuşması değerinin bir ölçüsüdür."* Yazının yalnızca küçük bir bölümünü aldım. Fikri biraz açayım. T.S. Elliot, eğer bir şairin yapıtı ülkesindeki geleneksel zincirin bir halkasını oluşturmuyorsa bir anlam taşımaz. Şair yapıtını

ülkesinin geleneksel şiir mirasını kullanarak oluşturmalı, öte yandan kendisi de yapıtıyla bu mirası zenginleştirmeli.

Sonuç olarak şair şiirini geleneksel yazından, ulusal kültürden yararlanarak yazmalı ve şiirin evrensel malvarlığına yarattığı ulusal değerle katkıda bulunmalıdır.

Yazınımızda yabancılaşmaya ilk tepki Tanzimat şairi Ziya Paşa'dan gelir:

"Yeryüzüne ne kadar ulus gelmişse hepsinin de kendilerine özgü şiirleri var. Osmanlıların şiiri acaba nedir? Necati, Baki ve Nedim divanlarında gördüğümüz kasideler, gazeller, bağlamlar ve mesneviler mi? Yoksa Hace ve Itri gibi musikişinasların besteledikleri Nedim ve Vasıf'ın şarkıları mıdır? Hayır bunların hiçbiri osmanlı şiiri değil. Zira, iranlıların araplara, osmanlı şairlerin de iranlılara öykünerek aldıkları bu nazım türleri melezdir."

Bu kez türk şairleri altı yüz yıllık Divan Şiirini, yani fars ve arap şiirini bırakıp, fransız şiirini aktarmaya başlarlar, Servet-i Fünun'cular ve Fecr-i Ati'ciler ile doz daha bir artar. Uyarı Ziya Gökalp'ten gelir: *"Evet biz İslam uygarlık çemberinden Batı uygarlık çemberine geçtik, Batı uygarlığını aldık. Uygarlık evrenseldir, alınabilir. Ama kültür ulusal'dır, sanat kültür içine girer, Batının kültürünü, sanatını almamız doğru değil"* der. Öncülüğünü Ziya Gökalp'in de yaptığı türkçülük devinimi-nin etkisiyle Ulusal Yazın ve Beş Hececiler'in dönemlerinde fransadan alıntılar bir süre durur. Sonra yeniden başlar, Yahya Kemal fransız yazınını, şiirini aktarıp duran yazarlara, şairlere *"okuldan ülkeye dönelim"* çağrısında bulunur:

"1870'den sonra yazında doğudan çıkmak zorunluluğu vardı, çıktık, bu çıkış çok iyi oldu. Avrupa kültürünün okuluna girdik, orada okumaya koyulduk, yetmiş yıldan beri de okuyoruz; yazık ki okuldan henüz çıkmadık, hâlâ bocalıyoruz. Ulusal gereksinimi hiç duymayan ve duyar yaratılışta da olmayan alafranga Türklerle konuşmak bile yararsızdır, çünkü onlar okulu amaç kabul ediyorlar; oysa okul araçtır, amaç bizim ulusallığımızdır [1]"

(1) Edebiyata Dair, Yahya Kemal, İstanbul Fetih Cemiyeti yayınları.

Aynı konuyu daha sonra fransız yazınından hayli etkilenen bir başka şairimiz, Ahmet Hamdi Tanpınar da ele alır: *"Son yetmiş yıllık yazınımızın gelişimine baktığımızda, yavaş yavaş ama çok kesin bir şekilde geçmiş kaynaklarla ilgisini kesmiş olduğunu görürüz. Tanzimattan sonra yepyeni ve çok Avrupalı bir yazın oluştu. Ve bu yazın özellikle Servet-i Fünun'dan itibaren Avrupalı örneklerine çok sıkı bir şekilde bağlı kaldı. Bu bağlılık sürüyor. Gerçekte bir yazın ve sanat ancak kendi geleneği içinde yenileşebilir. Dış etkiler onu zenginleştirir, genişletir. Eksikliklerini tamamlar ama geçmişten beri gelen geleneğin üzerine aşılanmak koşuluyla. Zengin bir edebiyat geleneğine, zengin bir edebiyat mirasına sahip olduğumuz için Avrupadan aldığımız yeni bizi doyurmadı, o yenide kendimizi bulamadık, onun için de ulusal edebiyatı arıyoruz. Avrupada girdiğimiz çıraklık devresinde ilerledikçe bize örnek olan yapıtları artık tek başına görmemeye başladık. Aktardığımız yapıtların alındığı ülkedeki bütün bir uygarlık ve kültür geleneğine, bir yaşama, bir geçmişe, tıpkı bir meyve ve çiçek gibi, bir ağaca, bir gövdeye ve onun da toprağın altında, gözün görmediği hazinelerden beslenen bir köke bağlı olduğunu anladık. Avrupadan ilk hamlede alınması gereken şeylerin hemen hepsini almış bulunuyoruz. Geri kalanı da alma yolundayız. Şimdi yapılacak şey, kendimize, kendi yaşamımıza, geçmişimize, zenginliklerimize dönmek ve yetkinliği olduğu kadar içeriği de kendimizde aramaktır. Bunu başarmak için en kısa yol bilmektir. Neyiz ve nelerimiz var bilelim. Avrupalıların kendilerinden aldığımız şeyler için bizi beğenmesi, bize hayran olması mümkün değildir. Bilmek gerekir dedim, bildikçe kendimizi eski benliğimize yakın bulacağız. Yavaş yavaş, büsbütün yeni, ve yabancının yerini yenileşmiş gelenek alacak."*[1]

Yukardaki sözleri Ahmet Hamdi Tanpınar 1940 yılında söylemiş.

Aynı konuya 1972'de Dağlarca da değiniyor:

"Ne yazık ki bizde batılılaşma bir öykünme olarak kalmıştır, gerek şiir yönünden, gerek edebiyat yönünden, gerek siyasal yön-

(1) Edebiyat Üzerine Makaleler, Ahmet Hamdi Tanpınar, Dergah yayınları.

den. Batılılaşmanın bir araç olduğu anlaşılmamıştır. Şiirimiz bir zamanlar nasıl İran ve Arap şiirinin öyküntüsü olarak kalmış ve kendi asıl ögesini, dilini yitirmişse, yakın bir tarihten beri de ulusumuz batılılaşırken kendi ulusal değerlerini, hem yazın alanında, hem siyasal alanda yitirmiştir. Bu da, gene, bizim Batıya varırken kendi kültürümüzü her yönüyle kurmadan yaklaşmamızdan olmuştur. Kimi sanatçılarımız çok eski çağlardan beri buna direnmiştir. Ama çoğunluğu direnmemiştir, bu karşı koymadan yoksun kalmıştır. Batılı kaynaklara öykünen şiir başarı kazanamaz. Ne yazık ki bizim toplumumuz bu öykünmeye o kadar alışıktır ki, doğu öyküntüsünü yüzyıllarca anlamamıştır, kendi yarattığını sanmıştır. Batılıların öyküntüsünü de ozanlarımız, doğu öyküntüsünden gelen alışkanlıkla kendilerinin en doğal hakları sanmışlardır. Yakın çağlarda ölen, bir çoğumuzca en büyük ozan sayılan bir ozanımızın şiirlerinin birçoğu, ses, deyiş olarak kendi edebiyatımızdan doğmuştur; bir çoğu da Fransız edebiyatından öykünmedir. Burada çalma demekten utandığım için öykünme sözünü kullanıyorum. Ozanlarımız Batı ya da Doğu duyarlıklarına da öyküne öyküne sonuçta ortaya koydukları ürünleri ulusal bir edebiyat olmaktan alıkoymuşlardır"(2)

Batı yazınına öykünmeye, hatta doğrudan dize almaya alışmış bazı şairler ise etkilenmenin devamı görüşündeler.

Peki şairlerimizin ulusal şiiri yazarken yararlanacağı geleneksel kaynaklar nelerdir? Ulusal yazın nasıl kurulacak?

Ziya Paşa şöyle diyor: *"Ulusumuza özgü bir şiir ve düzyazı yok mu? Var elbette, bizim olan şiir ve düzyazı taşralılar ve İstanbullular arasında hâlâ yaşıyor. Bizim şiirimiz, hani şairlerin ölçüsüz diye beğenmedikleri halk şarkıları ve taşralarda, çöğür şairlerinin "deyiş, üçleme ve kayabaşı" dedikleri koşuklardır."*

Ulusal yazın'ın nasıl oluşturulacağı konusunda en doyurucu yanıt Ziya Gökalp'ten geliyor:

"Edebiyatımız yükselebilmek için iki sanat müzesinde eğitim görmek zorunda. Bu müzelerden biri Halk edebiyatı, ikincisi Batı

(2) Kutluk'un Evindeki Konuşma, D.E.V. Yayınları

edebiyatıdır. Şairler ve yazarlar bir yandan halkın sanatsal ürünlerini, diğer yandan batının başyapıtlarını örnek almalıdır. Türk edebiyatı bu iki çıraklık dönemini geçirmeden ne ulusal ne de gelişmiş bir nitelik kazanamaz. Demek ki edebiyatımız bir yandan 'halka doğru', diğer yandan 'batıya doğru' gitmek zorunda. Halk edebiyatı nelerden oluşur? Birincisi masallar, halk öyküleri, ikincisi atasözleri, bilmeceler, üçüncüsü maniler, koşmalar, destanlar, ilahiler, dördüncüsü Dede Korkut kitabı, Aşık Kerem, Şah İsmail, Köroğlu gibi öyküler, cenk öyküleri, beşincisi Yunus Emre, Kaygusuz, Karacaoğlan, Dertli gibi tekke ve saz şairleri, altıncısı Karagöz ve Nasrettin Hoca gibi canlı edebiyatlar. Edebiyatımız bu modellerden ne kadar çok feyz alırsa o kadar canlılık kazanmış olur.

Edebiyatımızın ikinci tür modelleri de Homer'le Virjil'den başlayan bütün klasiklerdir. Yeni başlayan bir ulusal edebiyat için en güzel örnekler klasik edebiyatın ürünleridir. Türk edebiyatı klasiklerin bütün güzel şaraplarını içip bitirmeden romantiklere ve daha sonraki edebiyat okullarına yanaşmamalı. Çünkü genç uluslar ülküler, kahramanlıklar ilan eden bir yazına muhtaçtır. Klasik edebiyatlar genellikle bu amacı gerçekleştirecek niteliktedir. Son zamanda, Fransada, gençliğe, ülkülere doğru yeni bir atılım vermek için, yeni klasikler okulunun (néo-classisme) kurulması da, klasik edebiyatın bu eğitici rolünü kanıtlayan canlı bir delildir. Yine de, bizler, batının önce yalnız klasiklerine değer vererek romantizmin feyzinden de büsbütün yoksun kalmamalıyız. Çünkü romantik devinim halka doğru gitmek, halk masallarını vee destanlarını örnek almakla başlamıştır. Demek ki biz edebiyatımızı yeniden düzenlerken klasizm ve romantizm dönemlerini beraber yaşamış olacağız. O halde, Batı edebiyatının ruhumuzla özümsemeye çalışırken batı romantiklerinin halk edebiyatından nasıl yararlandıklarını da anlamağa çalışmalıyız. Edebiyatımızın batının ölümsüz yapıtları müzesinde geçirdiği çıraklığa da "ulusal edebiyatımızın düzeltilmesi" diyebiliriz. Ulusal edebiyatımız halk edebiyatı ve batı edebiyatının iki eğitim döneminden geçtikten sonra, hem ulusal, hem de Avrupa tarzı bir edebiyat haline girecektir."

Ziya Gökalp geleneksel kaynaklara dayanan ulusal bir

edebiyatın kurulmasını şu esasa dayandırıyor: Sözlü ve yazılı halk ürünlerinin, halk sorunlarının Avrupa edebiyatı yöntem ve estetiğiyle işlenmesi.

Görüldüğü gibi Ziya Gökalp altı yüz yıllık Divan Edebiyatı'nı tümüyle dışlıyor.

Daha çok bir osmanlı olan *Yahya Kemal* "Okuldan ülkeye" yazısında, Batı okulunda okuduğumuz yeter, artık ülkeye dönelim diyor ama ulusal yazının niteliği konusunda açık bilgi vermiyor. Ancak biz başka yazılarında ve toplu yapıtında bazı ipuçları bulabiliyoruz. Yahya Kemal'in istediği ulusal yazın türkün görkemli tarihini, erdem ve töresini dile getiren yazındır.

Ahmet Hamdi Tanpınar'a göre ise divan edebiyatımızla, halk edebiyatımızla, anıtlarımız ve musikimizle elimizdeki kaynaklar ulusal bir yazının kurulmasına yeter. Bunların yanı sıra, biyografiler ve monografiler gibi ikinci derece yapıtlara büyük gereksinim var, zira dehanın geniş bileşimini yapabilmesi için gerekli ortam ve malzemeyi bu ikinci derecede yapıtlar hazırlar.

Dağlarca ulusal yazından söz ederken yalnızca şunları söylemekle yetinir: *"Bir ozanın yapıtındaki duyarlık geçmişiyle birleşir, kendi örf ve adetleriyle, kendi ağıtlarıyla, kendi sevinç ve sevgi türküleriyle birleşir. İşte bu derinliklerden, bu temellerden başlayan duyarlıklar giderek ulusal duyarlıkları yaratır. Bugün başka edebiyatların öteki uluslara yepyeni bir ufuk açması bundandır, yepyeni bir duyarlık getirmesi bundandır."*

Dağlarca'ya göre ulusal şiir şairin duyarlığı ulusal duyarlıkla birleştiği zaman doğar. Kanımca, ulusal şiirin temel ilkeleri ancak ulusal şiirimizin en yetkin sesleri olan Nazım Hikmet ve Fazıl Hüsnü Dağlarca'nın toplu şiirleri üstünde yapılacak iyi bir araştırmayla ortaya çıkabilir.

GENÇ ŞAİRLERE ÖĞÜTLER

Bu çalışmanın değişik yerlerinde Joachim du Bellay, Nerval, Charles Baudelaire ve Maiakovski gibi dört önemli şair

ve kuramcının genç şairlere öğütleri yer aldı. Onları bir araya toplamakta yarar var.

Joachim du Bellay'nin Öğütleri

•Yazın dilini besleyip geliştirin. Dile erdemini, yüceliğini kazandıran insanların istek ve çabalarıdır.

•Dilin üstünde durmadığı, az tanıdığı mecazi anlamları araştırın.

•Dili, anlatımı genişletin, örneğin nasıl *boş hava* deniliyorsa *havanın boşu*, nasıl *serin gölge* deniliyorsa *gölgenin serini*, nasıl *yoğun orman* deniliyorsa *ormanın yoğunu* denmeli.

•Yazdığınız şiirleri hemen yayınlamayıp bir yana koyup bekletin. Ayılar yavrularını nasıl yalaya yalaya büyütürse, siz de yazdıklarınızı yeniden ve yeniden gözden geçirerek onlara sağlam bir biçim kazandırın.

•Yanlışlarınızı görebilecek, kağıtlarınızı örselemekten korkmayacak bilgin, sadık dostlar gerekir size. Yalnız bilginlerle değil, her tür işciyle, teknik elemanla görüşün, kullandıkları malzeme ve araçların isimlerini, işlevlerini öğrenin, tanımlama, betimleme ve benzetmelerinizde bu bilgilerinizin büyük yararını görürsünüz.

Gérard de Nerval'in Öğütleri

•Şiir çaba (emek) ister. Sanat her yerde aynıdır, tatlı düşlerin ürünü değildir asla, ne din duygusudur, ne de doğa'nın ivedi esinlediği duygunun ürünüdür. Sanat soğuktur, hesapla, kitapla, işleyerek yapılır. Doğrunun ve güzelin çocuğudur. Tek bir biçimde toplanmış düşünceler ve deyişler yumağıdır.

Baudelaire'in Öğütleri

•Başarı yazarın gücüne göre, aritmetik ya da geometrik oranda artan, çoğu zaman ilk bakışta görülmeyen daha önceki başarıların ürünüdür. Başarı asla mucize sonucu ve kendiliğinden gerçekleşmez. Şansım yok, yazgım buymuş diyen-

ler aslında henüz yeteriyle başarıya ulaşmamış, bundan habersiz kimselerdir. Yazgı diye bir şey yoktur, başarıya ulaşamamışsanız sizde eksik olan bir şeyler var, onların neler olduğunu araştırın, öğrenin.

•Bazı sözcük kumkumaları edebiyat değerleri olmadığı halde isim yapmışlarsa onlara öfkelenerek zaman yitirmeyin, bu bir işe yaramaz. Siz kendi yaptığınız yazına damganızı vuramazsanız savunduğunuz sanat ve ilkeler de karanlıkta kalır. Çalışmalarınızı yoğunlaştırın, yeni araçlarla ilgi uyandırıp çevrenizi olabildiğince aydınlatın. Tek gerçek son sözü söyleyen güçtür.

•Şiiri büyük oranda önce zihninizde tamamlayın.

•Her gün çalışın. Esini kendi egemenliğiniz, kendi buyruğunuz altına alın.

•Şiir sabır ister, uzun dönemde yarar sağlayan bir yatırım türüdür.

•Zamansız saldırı şaire düşman kazandırmaktan başka işe yaramaz. Gerekli silahlardan yoksunsanız ya da elinizdeki silahı iyi kullanamıyorsanız eleştirel saldırıya kalkmayın.

•Şair dili ustaca kullanmalıdır. Bir dili ustaca kullanmasını bilmek, bir tür ruh çağırmak, büyücülük yapmaktır.

Maiakovski'nin Öğütleri

•Şiirsel yapıt için yenilik şart. Bu yenilikte sözcüklerin büyük payı var. Şair sözcük malzemesini, sözcük bileşimlerini yeniden ve yeniden işlemeli. Eğer dizelerinde alışılmış, klasik sözcükler varsa bu eski sözcüklerin yeni sözcüklere oraru saptanmalı. Karışımdan iyi bir şiir doğup doğmadığını yeni sözcüklerin nitelik ve niceliği belirler.

•Yeni uyaklar kullanın, beklenmedik uyaklar satrançtaki beklenmeyen şaşırtıcı hamlelere benzerler.

•Şiirsel birikimler şairin kafasındadır. Akılda tutulması güç olanlar not defterine geçirilir. Değerli bir şeyler üretmek için not defteri tutmak şart.

•Çeşitli durumlarda ve çeşitli koşullarda şair rastladığı

her şeyi, her olayı, örneğin bir tabeladaki yazıyı bile sözlü anlatım aracı olarak aklın süzgecinden geçirir, değerlendirir.

•Şiir ancak eğilimin bulunduğu yerde vardır. Şiirsel bir çalışmaya başlarken şair şu verilere dikkat etmeli: toplumsal bir sipariş, toplumsal bir sorun bulunmalı ve şiir bu sorunun çözümüne yardımcı olmalıdır. Şair sınıfının arzularını bilmelidir.

•Bir olayı anlatırken plan değişimi, zaman ve yer değişimi zorunludur. Bu değişim elbette ki, şair oturur ve zamanın geçmesini bekler anlamına gelmez. Şair zamanı kendisi kamçılayıp harekete geçirmelidir. Bir yer değişikliği yaparak akışı hızlandırır, imgeleminde zamanı bir yüz yıl geçecek kadar geliştirir.

•Yazdığınız şiiri hemen yayınlamayın, bekletin, dinlendirin. Böylece şiirinizde aksayan yanlar varsa bunları düzeltme olanağına sahip olursunuz.

•Ritim dizenin asal gücü, asal enerjisidir. Şairin kendi çevresindeki devinim ve sesleri, onları ırasını ve özelliklerini belirterek şiirinde yansıtma gücü şiirsel çalışmanın en temel, değişmez yanlarından biridir. Temel ritim nerden doğar? Bir sesle, bir uğultuyla, salınışla, tınısı olan herhangi bir şeyle doğabilir. Bu temel ritmi denizin tekdüzen uğultusu kadar, kapıya vuran birinin tıkırtıları, terlik sesleri de taşıyabilir.

•Şiirde uyak sizi daha önceki dizeye yeniden getirir ve sizi dizeyi yeniden düşünmeye, gözden geçirmeye zorlar, böylece, düşünmeyi formülleştiren dizelerin kendi aralarında bir bütün oluşturmalarını sağlar. Uyağın belli bir yeri ve sonu yoktur.

•İmge şiirde araçtır, amaç değil. İmgeyi amaç edinenler şiirin teknik yanlarından yalnızca biri üstünde çalışıp şiiri de tek yanlı bir çalışmaya tutsak ederler.

•Şiir bir sanayidir, sanayi üretimidir, sanayinin en çetin ve en karmaşık üretimlerinden biridir.

•Her şiirsel yapıtın kullandığı malzeme ve uyguladığı yöntem yeni olmalıdır.

• Kalemi elinize ancak dizeden başka bir anlatım aracı olmadığı zaman alın.

• Rastgele bireysel değerlendirmeler ve ilkesiz beğenilerden kendinizi kurtarın.

• Teknik çalışma dediğimiz şey, yani şiirin işlenip süslenmesi tek başına değer değildir. Ama şiiri şiir kılan, yararlı kılan da işte bu çalışmadır. Şairler arasındaki farklılık da şiiri işleme araçlarındaki farklılıklardan doğar.

• Yazın yaşamındaki eyyamcılığı, bireyciliği, aşağılık ve kudurmuş çıkarcılığı yıkın.

Fazıl Hüsnü Dağlarca'nın Öğütleri

Bu yabancı şairlerin öğütlerine bir de kendi şairimizin, Dağlarca'nın öğütlerini ekleyelim. Kendisiyle yapılan bir konuşmada şunları söyler: "Bana zaman zaman ozanlar gelir, defterlerini getirirler. Okurlar, düşüncelerimi alır, giderler. Belki bu bin kez olmuştur. Onlara hep şunu söylerim: "arkadaş, elli tane kalın defter alacaksın, bu defterlerin her birinin üstüne Türkçemizde en çok kullanılan 15 heceyi, 35 de aruz veznini yazacaksın. En az o yüz sayfalık olan defteri o vezinle dolduracaksın, her dizeyi gömüt taşına yazar gibi, özene bezene yazacaksın. O defteri buraya getireceksin. Denetleyeceğim; her defter vezin ve başka yanlışlıklar yapılmadan doldurulmuş mu? Doldurulmamışsa, git bir daha dene diyeceğim. Doldurulmuşsa, bu elli defteri yakacaksın, istediğin gibi şiir yazmaya şimdi başlayacaksın." "Vezinsiz ve kayfiyesiz yazacağımıza göre, niçin bu kadar büyük çaba gösterelim" diyorlar. Bu kez diyorum ki, "bunlar senin elinin sertliğini, dile karşı olan yabancılığını, uzaklığını alacak." Ondan sonra sözcüklerin gerçek ağırlıklarını parmaklarında duyacaksın. Yazarken, serbest şiirde de, vezinsiz şiirde de, bir başka ölçü olduğunu göreceksin. Ben bugün birçok serbest şiirime bir tek sözcük, bir tek harf katamam, katacak yer bu-

lamam. Örneğin *Kızılırmak Kıyıları*'na hiçbir sözcük, hiçbir ses katamam, çıkaramam da. Evet vezinsizdir, yine de o dizelerde sesin ölçüsü vardır. İşte buna erişmek için, ozanların, geçtiğim bu çileden geçmesi gerekir. Gördüğüm bir gerçektir: Aruzu bilmeyen, heceyi bilmeyen biri şiire yakın olamaz."

KAYNAKÇA

SEMBOLİZM, Erdoğan Alkan, Deyiş Yayınları

ATEŞ HIRSIZI ARTHUR RIMBAUD, Erdoğan Alkan, Broy Yayınları

DÜŞ GEZGİNİ GERARD DE NERVAL, Erdoğan Alkan, Broy Yayınları

CHARLES BAUDELAIRE, Erdoğan Alkan, Alaz Yayıncılık

TÜRK EDEBİYATI TARİHİ (1,2,3,4 ve 5.inci ciltler), Seyit Kemal Karaalioğlu, İnkılâp ve Aka Kitabevleri.

ESKİ TÜRK ŞİİRİ, Reşit Rahmet Arat, Türk Tarih Kurumu Basımevi

SEÇME ŞİİRLER, Paul Verlaine (Çev: Erdoğan Alkan), Yön Yayınları

SEÇME ŞİİRLER, Aragon (Çev: Erdoğan Alkan), Yön Yayınları

ZARLA ŞANS DÖNMEYECEK, Mallarmé (Çev: Erdoğan Alkan), Deyiş Yayınları

EDEBİYATA DAİR, Yahya Kemal, Fetih Enstitüsü Yayınları

EDEBİYAT ÜZERİNE MAKALELER, Ahmet Hamdi Tanpınar, Dergah Yayınları

LES VOİX İNTERİEURES, Victor Hugo

KAPİTALİST TOPLUM, Zubritski, Mitropoiski, Kerov

TÜRKİYE'YE PETROL TRÖSTLERİ NASIL GİRDİ, Erdoğan Alkan

XXe SIECLE, Lagarder, Naiohard, Bordaş Yayınları

NOUVELLES CONFERENCES SUR LA PSYCANALISE, Freud.

MANIFESTES DE SURREALISME, André Breton, Gallimard Yayınları
TÜRK DESTANLARI, M. Necati Sepetçioğlu, Akran Yayıncılık
MARX'IN SANAT FELSEFESİ, Mihail Lifşits (Çev: Murat Belge), Kuzey Yayınları
CROMWELL, Victor Hugo
V.İ. LENİN, SANAT VE EDEBİYAT, Jean Freville, Payel Yayınevi
HATIRALARIM, Yahya Kemal, Fetih Enstitüsü Yayınları
YAHYA KEMAL, Sermet Sami Uysal, Inkılâp ve Aka Kitabevi
ESKİ ŞİİRİN RÜZGARİYLE, Yahya Kemal, Y.K. Enstitüsü Yayınları
KENDİ GÖK KUBBEMİZ, Yahya Kemal, Yahya Kemal Enstitüsü Yayınları
RÜBAİLER, Yahya Kemal, Y.K. Enstitüsü Yayınları
BÜTÜN ŞİİRLER (1-10), Attilâ İlhan, Bilgi Yayınevi
GALATA, ATLAS, GÜNAYDIN, YERYÜZÜ, GÜZEL IRMAK, PERA, İlhan Berk, Adam Yayınları
TANIDIK DÜNYA, RAHATI KAÇAN AĞAÇ, TEKNENİN ÖLÜMÜ, KOLLARI BAĞLI ODYSSEUS, GÜNEŞTE, ÖLÜMSÜZLÜK ARDINDA GILGAMIŞ, AÇIKLIĞA DOĞRU, Melih Cevdet Anday, Adam Yayınları
PERÇEMLİ SOKAK, KOCA BİR YAZ, YAŞAYIP ÖLMEK, AŞK VE AVARELİK ÜSTÜNE ŞİİRLER, DİLSİZ VE ÇIPLAK, ÇOBANIL ŞİİRLER, Oktay Rifat
ŞİİRLER, Ahmet Muhip Dıranas, İş Bankası Kültür Yayınları
SEÇMELER, Ahmet Hamdi Tanpınar, Yapı Kredi Bankası Yayınları
BÜTÜN ŞİİRLERİ, Ahmet Hamdi Tanpınar, Dergâh Yayınları
BÜTÜN ŞİİRLERİ, Cahit Sıtkı Tarancı, Can Yayınları
BÜTÜN ŞİİRLERİ, Orhan Veli Kanık, Can Yayınları

DEVLET VE TABİAT, Ece Aylan, e Yayınları
ZAMBAKLI PADİŞAH, Ece Aylan, Tan Yayınları
ÇOK ESKİ ADIYLADIR, YORT SAVUL, Ece Ayhan, Adam Yayınları
LA POESIE DU DIX-NEUVIEME SIECLE, Robert Sabatier, Albin Michel Yayınları
ALCOOLS, Apollinaire, Gallimard Yayınları
CALIGRAMMES, Apollinaire, Gallimard Yayınları
TÜRK MEDENİYET TARİHİ, Ziya Gökalp, Toker Yayınları
MAKALELER, Ziya Gökalp, Kültür Bakanlığı Yayınları
YUNUS EMRE, Sabahattin Eyuboğlu, Can Yayınları
YUNUS EMRE, Cahit Öztelli, Özgür Yayınları
BİZİM YUNUS, Erdoğan Alkan (E yayınevi için yapılan ve yayına verilen çalışma)
L'AMOUR SUBLİME (YUNUS EMRE), D. Halbout du Tanney, et Pierre Seghers, Seghers Yayınları
HİKAYELER, Ahmet Hamdi Tanpınar, Dergah Yayınları
MODERN TÜRKİYENİN DOĞUŞU, Bernard Lewis, Türk Tarih Kurumu Yayınları ve Erdoğan Alkan'ın Düşün, Broy ve Varlık dergilerinde yayınlanan yazıları

İÇİNDEKİLER

KLASİK AKIM 9
ROMANTİZM 34
KLASİK ŞİİR VE ROMANTİK ŞİİR, Mme de STAEL 42
LİRİZM, Mme de STAEL 46
LİRİK ŞİİR, Charles BAUDELAIRE 48
CROMWELL'E ÖNSÖZ, Victor HUGO 54
ROMANTİZMİN ŞAİRLERİ 63
GERARD DE NERVAL 65
PARNASSE OKULU 87
ÖRTÜLÜ GÜZELLİK SEMBOLİZM 95
SEMBOLİST EVREN, Robert SABATIER 99
SEMBOLİZM, Albert Marie-SCHMIDT 111
SEMBOLİST ŞAİRLERİN ŞİİR GÖRÜŞLERİ 120
BAUDELAIRE'İN ŞİİR ÜSTÜNE YAZILARI 120
PAUL VERLAINE, Arthur RIMBAUD 152
SÖZÜN SİMYASI, Arthur RIMBAUD 169
STEPHAN MALLARME 176
JEAN MOREAS 187
SEMBOLİZM, Jean MOREAS 189
APOLLINAIRE 192
YENİ ZİHNİYET ve ŞAİRLER, Guillome APOLLINAIRE 193
ROMANTİK GERÇEKÇİLİK 206
ROMANDA GERÇEKÇİLİK 213
ROMANTİK GERÇEKÇİLİK ve VİCTOR HUGO 217
DADA ve GERÇEKÜSTÜCÜLÜK 241
GERÇEKÜSTÜCÜLÜK 253
YAZINSAL YARATICI ve
YARATICI İMGELEM, Sigmund FREUD 259

GERÇEKÇİLİK 285
ELEŞTİREL GERÇEKÇİLİK 285
ŞİİRİN GERÇEKLİĞİ, Paul ELUARD 294
ŞİİR DİLİ, Paul ELUARD 303
ARAGON ÇAĞIMIZA MÜHRÜNÜ VURMUŞTU 308
1940'DA UYAK, Louis ARAGON 315
RIBERAC DERSİ, Louis ARAGON 319
ESKİ BİÇİMLERİ ARADIM, Louis ARAGON 324
KARA BALIKLAR, Louis ARAGON 326
SOSYALİST GERÇEKÇİLİK, Louis ARAGON 328
ARAGON İLE SÖYLEŞİ, Cremieux 329
SOSYALİST ŞİİR NASIL YAZILIR, MAİAKOVSKİ 337
TÜRK ŞİİRİNDE AKIMLAR 357
DİVAN EDEBİYATI ve KLASİK AKIM 362
TANZİMAT ŞİİRİ ve ROMANTİZM 366
ZİYA PAŞA 374
ŞİİR ve DÜZYAZI, Ziya PAŞA 375
İBRAHİM ŞİNASİ 377
NAMIK KEMAL 378
RECAİZADE EKREM 380
MUALLİM NACİ 384
ŞEMSETTİN ŞAMİ 384
ABDÜLHAK HAMİT TARHAN 385
EDEBİYAT-I CEDİDE-PARNASSE ve SEMBOLİZM 385
TEVFİK FİKRET 488
CENAP ŞAHABETTİN 489
FECR-İ ATİ 490
AHMET HAŞİM 491
ULUSAL YAZIN-HECE ÖLÇÜSÜ 495
BEŞ HECECİLER ve YEDİ MEŞALECİLER 499
FRANSIZ ŞİİRİNİN TÜRK ŞİİRİNDEKİ ETKİLERİ 401
YAHYA KEMAL BEYATLI 407
AHMET HAMDİ TANPINAR 422
NECİP FAZIL KISAKÜREK 443
CAHİT SITKI TARANCI 456

AHMET MUHİP DIRANAS 463
ORHAN VELİ 474
OKTAY RİFAT 477
MELİH CEVDET 479
İLHAN BERK 483
ECE AYHAN 489
CEMAL SÜREYA 491
ATTİLA İLHAN 500
ŞİİRİN TEMEL SORUNLARI 513
İÇERİK (ÖZ) 513
BİÇİM 523
ANLATIM 528
ŞİİR DİLİ 531
DİZE-ÖLÇÜ ve UYAK 540
İMGE 548
SİMGE 550
NOKTALAMA 550
BİRİKİM VE ŞİİRİN TAMAMLANMA SÜRECİ 552
ULUSAL-GELENEKSEL ŞİİR 560
GENÇ ŞAİRLERE ÖĞÜTLER 567
KAYNAKÇA 573

Erdoğan Alkan

ŞİİR SANATI

Dünyada ve Türkiye'de Şiir Akımları
Şiirin Temel Sorunları-Kavramları

