

Keyifli Okumalar Dileriz

Binlerce kategoride milyonlarca PDF e-kitap, ders kitapları, dergiler ve romanlara platformumuz üzerinden ücretsiz ulaşabilirsiniz.

RESMİ WEB SİTEMİZ

<https://rantey.org>

Yedek ve Duyuru Kanallarımız

Sitemize erişim engeli gelmesi veya adres değişikliği durumunda aşağıdaki kanallardan güncel giriş adresine erişebilirsiniz:

- Telegram: <https://t.me/birkitapbir>
- WhatsApp Kanalımız : <https://whatsapp.com/channel/0029VbDHv8uE50Us4lvMoc0Y>

Kandille İskandil

M. KAYAHAN ÖZGÜL



KİTABEVİ

KİTABEVİ • 527

Kapak

Minyatür / Onur Sönmez

Dizgi/İlç Düzen

Hülya Aşkın

Baskı - Cilt

Çalış Ofset

Davutpaşa Caddesi No:8

Topkapı - İstanbul

Sertifika No: 12107

1. Baskı 600 Adet

İstanbul, 2013

ISBN 978- 605-5397-74-6

T.C.

Kültür ve Turizm Bakanlığı

Sertifika No: 0107-34-007408

Online Satış

www.kitabevi.com.tr

KİTABEVİ

Çatalçeşme Sk. No: 46/A Cağaloğlu-İSTANBUL

Tel:(0212) 512 43 28 - 511 21 43 • Faks:(0212) 513 77 26

Kandille İskandil

M. KAYAHAN ÖZGÜL

KİTABEVİ

İÇİNDEKİLER

Sözbaşı	VII
Sanat'tan Bilim'e Edebiyat	1
Şiir, Şair Ve Sair... ..	25
Şiirin Nesir Hâli	53
Hikâye'nin Romanı	75
Roman'ın Hikâyesi	91
Hayatım Roman	107
Fantas-Masal Dünya	147
Tenkid'i Eleştirmek	181
Deneme'yi Deneme	195
Edebiyatın Melez Güzelleri	211
Mizahın İzahı	233
Edebiyatın Vitrin Malları	261
Şahıs Adları İndeksi	271

Sözbaşı

Evet, "Sözbaşı" diyorum; ama, "Ben uydurdum, oldu. Diğerleri de başka terimler uydursun" sorumsuzluğuyla değil... "Önsöz" kelimesinin "foreword" ve "preface" in kötü bir tercümesi olduğunu farketmek beni rahatsız ediyor ve bu rahatsızlığa rağmen onu kullanmayı, en azından kendi sesime kulak tıkamak, en fazla da kendimle çelişmek olarak algılıyorum. Eskiler aynı karşılığa "mukaddeme" derlerdi; daha eskiler de ona ilâveten "dîbâce" ... Asırlar boyu, ısrarla diğerlerine yeğlenmiş olması, "mukaddeme" nin kendisinden umulan anlamı çokça taşımadığı gerçeğini ortadan kaldırmıyor. Mukaddeme sadece önde olan'ı işaretler; "prologue" (öndeyiş), "peşrev" (pîş-rev: önde giden), "prelude" gibi anlamlar kadar "mukaddemetü'l-ceyş" (öncü kuvvet) de onun alanına girer. Oysa bizim, sözlü veya yazılı metinle ilişkisi daha kuvvetli bir adlandırmaya ihtiyacımız vardı. Aynı sebeple "dîbâce" de olamazdı; zîrâ, "dîbâc" (dallı güllü bir ipekli kumaş cinsi, "dîbâ") kelimesinden türeyen "dîbâce", öncelikle kitabın nakışlı, tezhipli ilk sahîfeleri için kullanılır, dolayısıyla de üstünde/ içinde ne yazdığını çokça umursamadan "giriş" sahîfesi/ bölümü için... XIX. asırda "mukaddeme" nin yanına "sebeb-i te'lîf(-i kitab)", "ifâde-i mahsûsa" ve "ifâde-i merâm" da eklenir; lâkin, daha türetildiğinde fazla mekanik ve ruhsuz bulunduğu için, edebîden çok ilmî kitaplarda kullanılır. Recâi-zâde Ekrem,

meşhur Tâlîm-i Edebiyyâtının başında, tam da bu maksatla “*kable’ş-şürû’*” u terimleştirmeye çalışınca yadırganır. Adanalı Hoca Hayret Efendi bu tabiri “*şiveye mugayeret*”le eleştirir (Saâdet Gaz., Nu. 368, 19 Cemâziyelâhir 1303):

“Bundan maksadınız? ‘Mukaddeme’ demek mi istersiniz? (...) Şimdi bunu mevki-i isti’ mâlinden çıkarıp da mukaddeme makamında isti’ mâl etmek gibi ne beyne’n-nâs ne de beyne’l-üdebâ cârî ve me’nûs olmayan bir tarz-ı garibde isti’ mâl etmek acaba nasıl şivelerdendir? Zât-ı vâlâ-yı edibânelerine mahsûs olan şivelerden midir?”

Zaman zaman tesadûf olunan “iftitah”, “fâtîha”, “ibtidâ” ve “medhal” gibi adlandırmalar ise, anlamca “giriş”i (introduction) karşılamakta daha uygun düşer. Millî edebiyat taraftarlarının “ifâde”, “bir iki söz” yahut “birkaç söz” gibi, “başlangıç” yahut “başlarken” gibi tecrübeleri de uzun ömürlü olmaz. Özleştirme gayretleri buralara kadar uzandığında, ilk tekliflerden biri “önünç” olur. Tıbkı “mukaddeme” gibi, sadece önde olma’yı ifade eden bir kelime... Hani, ön’e “içindekiler” yahut “kısaltmalar” bölümünü alsanız, sanki ona da isim olabirmiş gibi... Onu izleyen teklif ise, kaynağını Arapça yerine Batı’dan bulan “önsöz”dür. Evet, “önsöz”ün mânâsı ihtiyaca cevap veriyor; ama, ya şu “ön kapı” gibi, “ön cebhe” gibi kuruluşu, sizi de rahatsız etmiyor mu? Hele burnumuzun dibindeki Âzerilerin aynı ihtiyaca cevap olmak üzere, muhtemelen Acem’in “pîş-güftâr”ından tercüme ederek “sözünbaşı/ sözbaşı” gibi daha kullanışlı bir tabiri yeğlemekte olduklarını biliyorken “önsöz”de bu kadar ısrar etmemeliydik. Türkçe’de mevcut ve hedeflenen mânâyı mukemmelen içeren bir kelime varken yenisini (t)üretmek niçin gereksin? Ya Özdemir İnce’nin “önsöz”den şikâyeti? Gördüğünü Kitaba Yaz (İst., 2002, Doğan Kitap)’ın başında söyledikleri kendi titizlikleri kadar, terime ait sıkıntılarını da hissettirmiyor mu?

“Önsöz’e ‘Önsöz’ demekten hoşlanmıyorum! Ne var ki bir başka ad versem, örneğin ‘Yürüyüş’ desem, bu kez ‘Yürüyüş’ üzerine yazacağım.

Gizlemeye gerek yok; adlandırma, tanımlama, betimleme delisiyim.

Sadece 'Önsöz' desem, o da olmaz. 'Önsöz'ün ne anlama geldiğini, bir kitaba 'Önsöz yazmalı mı yazmamalı mı?' sorusunu kurcalamaya başlayabilirim o zaman."

A. Can Türker ise, sözbaşı yerine "römork" demeyi tercih ederken, bunu "Çünkü kitabî tüm olguları yıkmak için baştan bir isyan gerekiyordu" diye açıklar (**Kitap Okumanın Zararları**, İst., 2005, Akis y., s. 11, not). Bir metnin römork sayılabilmesi için arkada yer alması gerektiğine göre, ortada bir takdim-tehir hatâsı olmalı. Kimbilir, belki yazar "römork" ile "römorkör"ün farkını unutuvermiştir; belki de bizim anlayamadığımız bir inceliği kasdediyordur.

"Sözbaşı"ndan söz edeyim derken elinizdeki kitabın temel niteliğini de bir parça hissettirmiş olmalıyım. Edebî formların ve türlerin isimleri, onun vasıflarını ne kadar yansıtıyor? Adı mı niteliğini belirliyor yoksa niteliklerinden çıkarılmış bir adı mı oluyor? Bir başka söyleyişle, ana örneğimiz, her çocuğun adsız olduğu ve isim kazanmak için bir nitelik, bir özellik göstermesi gerektiği anlatılan "Boğaç" hikâyesi mi olmalı yoksa bir ismi olanda, o ismin gizlediği niteliği ve özelliği taşımasının beklediği "ismiyle müsemma olmak" deymi mi? Zaman içinde nitelikleri değişim geçiren form ve türlerin tam da doğdukları anda taşımakta oldukları vasıflarını, aldıkları isimden çıkarmak mümkün müdür? İsminden hareketle bir formun yahut türün DNA'sı çözülebilir mi? Birbirinden habersizce aynı form ve türleri "bulan" Doğu'nun ve Batı'nın, bunları karşılaşması için icat ettiği kelimeler birbiriyle ne kadar örtüşür? Bu sayede bir formun veya türün doğuş ânındaki işlevi farkedilebilir ve şimdiki işlevinden bir farkı varsa, tesbit edilebilir mi? Bütün bu soruların cevabını aramak, elinizdeki kitabın temel amaçlarından biri oldu. Bu semantik ve etimolojik verilerden yararlanarak aramaya, tesbite çalışmak, her zaman doğru sonuçlara ulaşmamızı sağlamaz; lâkin, işe yarar ipuçları vereceği de inkâr edilemez.

Evet, eskilerin söylediği gibi, "Her isim müsemmasına uysa, kazma'ya kazan, kazan'a kızan, iğne'ye diken, diken'e batan denirdi". Aransa, her dilde bu cins anlam kaymalarına, hattâ yanlış gelişmelere binlerce örnek bulunabilir. "Galât-ı meşhûr"un "fasih" olana üstün tutuluşu, diller üstü bir kanun hükmündedir. Sair bile,

Galât evlâdır olunca meşhur

demekten kendini alamamış. Hâl böyle iken, "terlemek"le bir ilişkisi kalmayan "terlik" kelimesinin niçin "sauna" karşılığına türetilmediğini sormak yersizdir; ama, eğer "sehpâ" kelimesinin Farsça "se-pâ" (üç ayaklı) demek olduğunu öğrenmişseniz, her küçük masaya bu adı vermeden evvel, gözünüzle bacaklarını saymaktan da vazgeçemezsiniz. İşte beni ve bu kitaptaki yazıları ilgilendiren de böyle bir semantik meraktır; amatörce bir etimolojik dikkatle ayırttırılan kelimelerin semantik değerlerini biraz da buna göre yenibaştan tartmak, soru(n)ların üzerinden bir de böyle göz gezdirmek... Edebî formlar ve türler hakkında, dönüp dönüp benzer yazılar karalayanları gördükçe, eskilerden bir şairin

Züğürtleyince çift eski defterin yoklar

mısrarını hatırlıyorum. Onların yazdıklarında yeni soru(n)lara pekaz tesadüf ediyorum. Oysa, "fehm" etmek (anlamak) ile "istifhâm" (soru) aynı kökten türer; soran anlar ve anlayanın yeni soruları doğar. Bilmeyen soramaz, sormayan bilemez. İngilizce'de de "reason" kelimesi hem "akl"ı hem de "sebeb"i karşılar ki, aklın temel sorusunun "niçin" olduğunu, meseleleri bir sebebe bağlamaya çalıştığını buradan çıkarmak mümkün (zaten Arapça'da da "akl"ın fiil hâlinin anlamı "bağlamak"tır). Ya yaratıcı akıl? Onun temel sorusu "nasıl"dır; çünkü, yaratılmıştan da ötede, yaratmayı taklit eder. Bu cins teorik metinlerde arayıp da bulamadığım ve "benim oğlum binâ okur..." diye söylenmeme sebep olan eksiklik de tam burada; yeteri kadar soru(n)un olmayışında... Birazdan okuyacağınız metnin de pekçok eksikliği bulunabilir; ama, soru sormakta, problematiği olmakta _bazen rahatsızlık verecek boyutlara varan_ bir fazlası bulunduğunu dahi söyleyebilirim. Platon'un Kratylos diyalogu gibi soru-cevap biçiminde ilerleyen bir sohbet metni tasarlamayı çok isterdim; lâkin, sorularım kadar cevabımın olamayışı kalemimi bağladı.

Yıllar boyu biriken ve biriktikçe beni daha bir rahatsız etmeye başlayan sorularıma nihayet yazarak cevap aramaya çalışmamın

tarihi çok da eskilere dayanmıyor. Son üç-dört yılımı, merakımı depreştiren kavramlardan ve onları karşılayan kelimelerden hareketle, edebî formlara ve türlere farklı, lâkin etimoloji-semantik-tür/form bilgisi üçgeninde açılan fevkalâde dar bir pencereden bakmaya ayırdım. Vakitlice kaleme alabildiklerimden birkaçını daha evvel yayımlamışsam da bu kitaptaki yazıların büyük kısmı ilk defa su üstüne çıkıyor. Yayımladıklarım da dahil, her yazı üzerinde, son âna kadar ilâveler ve çıkarmalar yapışım, üzerinde düşünülecekler ve hakkında söylenecekler bitmeyen bir ummana yelken açtığımı bana –biraz geç de olsa– haber verdi. Asla son sözün söylenemeyeceği bir alanda kalem oynatmanın sıkıntılarını farketmem hayli zamanıma mâl oldu. Bu kalem tecrübemden çıkardığım dersi sizinle de paylaşmak isterim.

Teorik çalışmalar yapmak, bulanık suda balık avlamaya benzer. Bilmediğiniz bir denizde, çok da tanımadığınız balıkların peşinde iseniz, dikkat! Büyük balık hevesi, size haritası çıkarılmamış denizlerin tehlikesini unutturmasın. Sık sık iskandil edin ki, şapa oturmayasınız. Hele bir de teorik çalışmanızı semantik ve etimolojik bir temele yerleştirmek niyetinde iseniz, bilin ki, sizi bekleyen mechûl denizlerde, zifirî bir gecenin karanlığında seyredeceksiniz. Yola çıkmadan, kandilinizin yağın kontrol edin. Kesif gecenin kournunda temkini elden bırakmayın ve arada bir kandilinizi yakıp su geçirmez bir fenere koyun, onunla iskandil edin. Hem derinliği ölçün, hem esrarengiz ve korkutucu karanlıklara zayıf da olsa, biraz ışık tutun. Belli mi olur, belki aradığınız egzotik balık da kandilinizin ışığına gelecektir. Elinizdeki kitap, işte böyle yıldızsız bir gecede, denize iskandil edilmiş soluk bir kandilin ışığına gelmesi beklenene adanmıştır.

Semantik ile ilgili ilk ciddî okumalarım Hüseyin Batuhan'ın "*Dilin Tuzakları*" çalışmasıyla (Felsefe Arkivi, Nu. 14-15, 1963, 1965) başlamıştı, desem yeridir. Yazıları kaleme alırken klâsik mantıktaki "*definito per genus et differentia specifica*"'yı bir metoda çevirerek şey'i tarif etmeyi denedim. Buna göre, önce şey'e en yakın cinsi belirlemek, sonra da onu yakınındaki şeylerden ayırmak gerekir. Bir kelimenin yerinde kullanılabilmesi için, onun karşıladığı şey'in

yahut kavram'ın özünü, onu başka şey ve kavramlardan ayıran temel çizgilerinin neler olduğunu belirlemek gerek. Hâsılı, mesele Platon'un "idealar bilgisi"ne dayanmaktadır. Platon, Kratilosunda "Kelimleri bilen, şey'leri de bilir" derken hiç farkında olmadan bu çalışmaya en büyük desteği verdi. Epiktetos'un "Öğrenmek, kelimeleri öğrenmekle başlar" cümlesi, bana edebî formları/ türleri öğrenmenin de önce adını doğru bilmekten geçtiğini gösterdi. Galen de "Kelime bilgisindeki karışıklık, şeyler hakkındaki bilgimizi karıştırır" demiyor muydu? Cato'nun *Ad filium*unda oğluna verdiği "Rem tene, verba sequentur" (konuya hâkim ol, kelimeler kendiliğinden gelir) nasihatini, bu seferlik "kelimelere hâkim olan, konuya da hâkim olur" şeklinde algıladım. Form ve türler üzerinde çalışmaya önce isimlerinden başlamakla, "şeyler" hakkındaki bilgimizin karışması da nisbeten engellenebilir, diye düşünmekteydim. Bu sebeple, Hobbes'in "Ani-madverte quam sit ab amproprietate verborum pronum hominibus prolabi in errores circa res!" (İnsanların kelimeleri yanlış kullanmaları yüzünden "şey"ler hakkında nasıl da hatâyâ düştüklerine bir bakın!) cümlesini çalışmalarımın merkezi ve bu kitabın mottosu yaptım.

Bir kelimenin semantik karşılığına bakarak ilk kullanım yerini ve karşılığını araştırmak, böylece zaman içindeki gelişim çizgisini ve anlam sapmalarını gözden geçirerek onun niteliğini kavramak, velhâsılı formların ve türlerin tarihöncelerinin tarihçesini çıkarmak... Bertrand Russell da aynı yolu izleyerek "kayısı" ve "zerdali" kelimelerinin köklerini araştırır ve neticede, bu meyve hakkında öğrendikleri sayesinde, onu eskisinden çok daha leziz bulmaya başladığını yazar [Aylaklığa Övgü, (terc. M. Ergin), İst., 1990, Cem y., s. 37]:

"Meraklı bilgiler sadece tatsız şeyleri daha tatsız hale getirmekle kalmaz, aynı zamanda tatlı şeyleri de daha tatlı kılar. Zerdali ile kayısının ilk olarak Çin'de, Han sülâlesinin ilk dönemlerinde yetiştirildiğini; büyük kral Kaniska'nın aldığı Çinli tutsakların bunları Hindistan'a soktuğunu, zerdali ile kayısının oradan da İran'a yayılarak, İsa'dan sonra birinci yüzyılda Roma İmparatorluğu'na ulaştığını; kayısı erken olgunlaşan bir meyve olduğu için 'apricot' (kayısı, zerdali) kelimesinin 'preco-

cious' (erken gelişmiş) kelimesi ile aynı Latince kökten geldiğini; 'apricot' kelimesinin başındaki 'A' harfinin yanlışlıkla bir etimoloji hatası olarak eklendiğini öğrendiğimden beri kayısı ve zerdaliden daha çok zevk alıyorum. Bütün bu bildiklerim bu meyveyi benim için daha lezzetli hale getiriyor."

Edebî formları ve türlerin adlarını karşılayan kelimeler hakkında öğreneceklerimiz de aynı şekilde, onları kavrayış ve kullanış biçimimizi etkileyebilir diye umuyorum.

Şevket Rado, eline aldığı kitabın sözbaşını okumaktan duyduğu rahatsızlığı dillendirmekte haklı olabilir [Sözün Gelişi, İst., 2003, YKY, s. 220]. Daha sözbaşından bu kadar sıkıcı olmaya başlayan kitabı okumayı kim ister? Coleridge bir kere daha haklı çıktı. "Sözbaşı beynimin yarı çocuğudur" diyordu; benim için de öyle olma-ya başladı. Sözbaşını çalışmanın hazırlanmasına emeği geçen kütüphâne görevlilerinden daktilo edenine, fihristini hazırlayandan musahhihine, basanından yayanına ve nihayet yazarını doğuran anasından çalışırken ihmâl edilen eşine kadar uzanan bir teşekkür sağanağına dönüştüren onca örnekten sonra, kendimi yanlış yerde yanlış şeyler söylüyor gibi hissettiğimde hep Coleridge'i hatırlama-lıyım; bir de -asında, baş tarafı tezhipli nüshaların daha şerefli olduğunu düşünen Seyyid Vehbî'nin sığılığını anlamazdan gelerek-

Dîbâceden olur şerefi nüshanın ayan

mısraını...

M. Kayahan ÖZGÜL

mimkafelif@yahoo.com

Sanat'tan Bilim'e Edebiyat

Önce benzer kültürler medeniyeti yaratır; sonra da medeniyet, üst konumuna ve terkebî yapısına uygun olarak altkültürlerini sil-baştan şekillendirir. Aynı şekilde, altkültürler de kendi benzer edebiyat anlayışlarını, teorik ve pratik birikimlerini –kısacası edebiyat kültürlerini– bir medeniyet oluşturmak için devreye sokarken günün birinde, yarattıkları medeniyetin koyacağı kurallarla edebiyatlarını zabt u rabt altına alacağını hesaplamazlar. Edebiyat kültürü, önce dahili bulunduğu kültürün, sonra da o kültürün dahili bulunduğu medeniyetin yaratıcılarından ve ürünlerindendir.

Edebiyatın doğuşunu ve işlevini bir “*kültür*”ü olmasına bağlamak gerek. Lâtince’de “*cultura*” kelimesi “*işleme, bakım*” demek olur. Romalılar “*agri cultura*” ile tarla işleme’yi, “*cultura animi*” ile de ruh bakımı’nı, eğitimini anlarlar (Bizim özleştirmeciler kelimeyi sadece ilk kullanımıyla, “*agri cultura*” şekliyle tanıdıklarından, yine ziraati çağrıştıran bir kelimeyle, “*ekin*” ile karşılaşmışlardı. Mine’l-garâib!). O hâlde, edebiyat da ruhunu terbiye etmiş bir sanatçının, eseri ile başkalarının ruh eğitimini üstlenmesi gibi büyük bir sorumluluk taşımaktadır. Bu bilgi ile bakınca, niçin ilkel kabilelerdeki ilk edebiyat ürünlerinin şamanlar tarafından yaratıldığı ve niçin her milletin kültüründeki en eski metinlerin dinî edebiyat ürünleri olduğu soruları anlamlı cevaplar buluyor. Milleti taşıyan arabaya “*etik*”le “*estetik*”in baştan beri birlikte koşulduklarını görmek, bu-

günki “*edebî ahlâk/ ahlâkî edebiyat*” tartışmaları için de aydınlatıcı oluyor.

Evet, gelenekli sanatçı, eserini kemâle ermek ve kemâle erdirmek, okuyanı “*güzel ahlâk ile tezhîb etmek*” maksadıyla oluştururken yaratımı meslekî bir ibadete, kendini de bir cins din adamına dönüştürür. Bu dinî-ahlâkî yol, sadece edebiyat sanatçısının değil, genel olarak bütün sanatçıların yürüdüğü yoldur. Hellence “*ars*” (sanat, marifet, zenaat) kelimesinin geldiği yerde, “*arete*” (fazîlet, iyilik)nin bulunuşu bir tesadüf değildir. Sanatkâr, estetik anlayışını ahlâkla fazîletle birleştirerek ve zenaatkâr, yaptığı işin en iyisini, en kusursuzunu yapma fazîletini taşıyarak (“*âhîlik*” teşkîlâtı, loncaların prensipleri hatırlanmalı) ahlâkî ürünler verecektir.

Aslına bakarsanız, “*ars*”ın yanına Arapça’nın “*san’at*”i ile Lâtince’nin “*ar*”ını da ekleyerek bütün bir sanat geleneğinin ana hatlarını, temel ilkelerini ortaya koymak mümkündür. “*San’at*” kelimesinde estetiğin doğuşuna, “*ar*” ve “*ars*”ta da sanatın temel unsur ve niteliklerine ait pekçok ipucu bulunabilir. Bunların tesbiti, edebiyat sanatının felsefesi, unsur ve nitelikleri hakkında da sağlam bilgiler verecektir. “*San’at*”ten bahsedilirken ilk anılması gereken, kelimenin kökünde yatan “*sun*” (yapma, üretme, imâl) anlamıdır. “*Sanâyi*” ve “*snâat*” (Türkçe’deki telâffuzuyla “*zenâat*”) kelimeleri de tam bu köke uygun anlamlarla üretilirler. “*San’at*”te bulunmayan “*yaratıcılık*” vasfını “*bed*” (benzersiz olmak, yoktan yaratmak)den türeyen “*ibdâ*” (yaratma), “*bid’at*” gibi kelimeler, özellikle de “*bedî*” taşır. “*Bedîyyât*” (güzellik yaratmanın felsefesi, estetik) başlığının altında resim, heykel, edebiyat gibi “*san’at-i bedîyye*”ler bulunur (“*Dârülbedâyi*” in de “*yaratma*” *güzellikler evi/ akademî*” mânâsı hatırlanacaktır). Demek ki, “*san’at*” tek başına bir estetik değer ifade etmez ve o sebeple “*yaratıcı sanatlar*” yahut “*güzel sanatlar*” gibi özel bir adlandırmaya ihtiyaç vardır. Titiz müslümanlar bugün bile, sanat eserinin bir “*yaratma*” ürünü olduğunu söylemeyi Allah’ın “*Sânî*” sıfatını hiçe saymak olarak görüyorlar. Bu dikkati taşıırken iki önemli hususun dikkate alınmadığı anlaşılıyor; evvelâ, “*Sânî*” ile “*Hallâk*” sıfatlarını birbirini yerine kullanılmamasının gereği, sonra da Allah’ın insana rûhundan ruh üflediğinde

(Sûre-i Secde, 9. âyet) kendi vasıflarından bir kısmını –bu arada ilâhî değil, ama insanî yaratma kudretini de– âdemoğluna armağan ettiği... Kaldı ki, müslüman olsun veya olmasın, bütün Şark'ın sanat geleneğinde estetik yaratmaların sanatkâra ilâhî bir ilham şeklinde, âdetâ vahyedildiği fikri yaygındır. Meister Eckart'ın “*sanatçının içindeki sanatçı*” tabiri Şarklı sanatkâr için kullanıldığında, kazandığı anlam da budur. Meselâ Hintçe’de, ilahî olarak vahyedilen eserler insanî kaynaklı olanlardan ayrı isimlendirilir ve “*shruti*” diye anılırlar. İçinde duyduğu ilâhî sese teslim olarak eser veren sanatkâr, kendini “*sânî*” / *yaratıcı*” diye vasıflandırmaz; eserle münasebete geçenler de karşısındaki sanatkârı “*genious*” (dâhî) değil, “*ingenious*” (hünerli, marifetli) sayarlar. Bütün bunlardan sonra, Zen sanatçıları arasında “*muga*” (elimdeki işi yapan ben değilim) prensibinin doğuşu daha bir anlamlı görünüyor.

“*San’at*”ın kökündeki “*sun*” dan türeyen “*sun’î*” (belki buna “*musanna*” da eklenmeli) kelimesi ise, sanat felsefesi adına fevkalâde önemli... Sanat doğrudan doğruya algılarımızla yarattığımız bir alan olaydı, “*estetik*”in geldiği yerde, “*aisthesis*” (duyumsanır algı, hassasiyet) kelimesiyle karşılaşmazdık. Demek ki, duyularımızı duygularımızla birleştirdiğimiz bir algılama ve ifade biçiminden bahsediyoruz. O hâlde, nesneleri ve gerçekleri kavrayışımız da duygularımızın etkisinde olacak ve bunları sanata dönüştürüşümüz fizikî bir aktarım, tabîat(lerin)in bir tekrarı değil; kimyevî bir deformasyon şeklinde belirecektir. Bir başka söyleyişle, sanat ele aldığı objeyi süjesi hâline getirirken onun varlığını tamamen silmeyecek; lâkin, öylesine öz(n)elleştirecektir ki, ortaya çıkan “*eser*”, aslının sadece sun’î (*yapay*?) bir yansımasını taşıyan bambaşka, yepyeni bir “*şey*” olacaktır. Sanat tabîatin, gerçeğin taklidinden ibaret olsa, hiçbir taklit aslı kadar mükemmel olamayacağı için, sanata da ihtiyaç olmazdı. Öyle ya, bir bülbülün ötüşünü aynen tekrarlayamayan müzik, görüntüsünü aynen yansıtamayan resim başarılı sayılmayacak ise, en gerçek sanat eseri bülbülün yine kendisi olurdu, en büyük sanatkâr da tanrı (Hindûlar tanrıya bu mânâda “*Visvakarma*” adını verirler)... Hâlbuki, beşerî sanat bir yeniden yaratmadır, bir deformasyondur, şahsî bir algılayıştır, gerçeği sun’ileştirmektedir; hulâsa, yarattığı “*sun’î*” bülbülü daldaki bülbüle tercih

ediştir. Bu anlayışın Batı sanatındaki karşılığını “*naturalia sunt turpia*” (tabîî olan çirkindir) cümlesi özetler. Tabîat, sanatın sun’î dünyasında güzelleşir. O hâlde, sanatçı “*natura naturata*”yı (yaratılmış tabîat) değil, “*natura naturans*”ı (yaratıcı tabîat) tercih etmelidir. Böylece, tabiati değil de tabiati yaratma gücünü, “*creatio*” (yaratıcı) sıfatını, sun’îleştirme yeteneğini seçmiş olacaktır. Dionysius Areopagiticus’un “*kalos*” (güzellik) kelimesinin tarihî kökünü “*kales*” (çağırıyorum)e dayandırarak etimolojiktan çok, dinî bir yorum yapışı da ilâhî güzellikler yaratma gücünü (belki de “*musa*”ları) çağırarak sanatçıyı haber veriyor.

Bu satırları okurken akla hemen insan için “*zoon mimetikon*” (taklit eden hayvan) dendiği geliyor. Sanatkârın tabîati taklit ettiği yolundaki bildik cümlelerin kaynağı da burası... Oysa, nasıl ki bugün akademilerde resim öğrencilerine önce büyük ressamların tabloları kopya ettiriliyor ve bu, röprodüksiyondan prodüksiyona geçişin ilk adımı olarak görülüyorsa, ilk sanatkârlar da ilâhî bir yaratışın eseri olan tabîati taklit etmeyi, özgün ve sun’î yaratma ürünü esere geçişin eskizi saymış olmalılar. Sonraki dönemlerde taklidin sürdüğü yer, sanatı sun’îleştirme yollarının birer teknik olan ve usta sanatçılardan öğrenilebilecek tarafıdır (edebiyattan bahsedeceksek, işte bunlara “*ulûm-ı edebiyeye*” demeliyiz). Doğu sanatkârı için “*san’at*”ı “*sanâyi*” ve “*zenâat*”e yaklaştıran, Batı sanatkârı için de “*demiurge*” ve “*technician*” kelimelerini “*artifex*” ile sinonim hâle getiren, işte bu cins taklitlerdir. Sanatkârın da tıbkı zenaatkâr gibi, “*initiativ*” bir yolla, usta-çırak ilişkisiyle yetişmesi, “*üretme*” ile “*yaratma*”yı birbirine yaklaştıır. Yine de –meselâ Hint geleneğinde– “*silpa*” (meslekî sanat/ zenaat) ile “*kala*” (meşgalevî sanat), kaynakları bakımından net bir şekilde ayrılır ve ilki bir ustadan öğrenilen’i, ikincisi ise, ilham edilen’i karşılar.

Aslında, hem “*san’at*”te hem de “*ars*”ta estetik değerler kadar, hüner ve maharet gibi zenaat değerleri de gizlidir. Bu iki kelime, sadece ressamı, şairi, müzisyeni ve onların sanatlarını değil; marangozu, demirciyi, çiftçiyi ve onların zenaatlerini de kapsar (tam burada, aslında “*zenaat*” diye bir kelimenin olmadığı ve “*hurfet*” anlamına gelmek üzere “*sınâat*”ten bozulduğu yahut *Zen in the*

Art of Archery hatırlanmalı). Sanat bir işçilik (*recta ratio fuctibili-um*) şeklindedir. Bu nitelendirme sebebiyle, Ortaçağ'da dışçılar bile, işlerini açıkavada ve seyircilerin ortasındaki bir yükseltide yapan sahne sanatçıları sayılmaktaydı (sonraları La Bruyère dahi **Karakter**lerinde "*Kitap yazmak da saat yapmak gibi bir uğraştır*" diyecek). Sanat yalnızca yaratmaz; mevcudu yeniden biçimlendirme maharetini de taşır, ki Hintçe'de buna "*kausalam*" denir. Kausalam, sanat dehasının (*ingenium*), yerini "*initiativ*" bir ustalığa bıraktığı hâllerini işaretler. Maharet'teki, marifetteki güzellik, estetik yaratmadaki güzellikle aynı değildir. Estetik yaratmada ortaya çıkan eser güzeldir; maharette ise, güzel olan hünerin, ustalığın kendisidir. Comaraswamy'nin, "*Meselâ bomba, bir sanat eseri olarak, eğer arzu edilen ölçüde insan öldüremez ve ortalığı mahvedemez ise, ancak bu takdirde kötüdür*" deyişini, maharettteki güzellik için iyi bir örnek olarak anayım. Acem nakkaşlarının güzellik anlayışı da biraz böyledir: "*Kusûr-ı sâni' der-bedî san'at ne-der-sun'-ı bedî. Zeştî-i hat, zeştî-i nakkaş nîst. Belki rûy-i zeşt hem be-hod nîst, kuvvet-i nakkaş bâşed ân ki û hem tovâned zeşt kerden* (Sanatçının kusuru çirkinliği resmetmesinde değil, kötü resmetmesindedir. Resmin çirkinliği, ressamın kötülüğünü göstermez. Belki çirkin bir yüz de resmedilmeye değerdir. Ressamın gücü, çirkinini resmedebilme kudretinden anlaşılır). Nakkaşlığın zenaate bakan yüzünü, mahareti güzelliğin önüne alan bu anlayış temsil eder; sanata bakan yüzünü ise, güzelliği modelinde değil, eserinde buluşu... Sanat ile zenaatin en önemli farkını, biraz da bu cümlelerden hareketle çıkarmak mümkün: San'at eserinin üç temel unsuru form, muhteva ve kısmen de fonksiyondur; zenaat ürününde ise, form ve fonksiyon önceliklidir, muhteva bir yan ürün olarak bazen görünür. "*Artem*" (sanat)den gelen "*artificiatum*" (sanat eseri) ile "*operation*" (ameliye, iş)un kökdaşı ve semeresi olan "*opus*" (eser, ürün; çokluğu "*opera*") arasındaki fark burada gizli...

Evet, birileri için sanatın amacı hâlâ "*gnosis*" olabilir. Platon'un, "*Akla uygun olmayan hiçbir şeye kolaylıkla sanat nâmını vermem*" (*Gorgias*, 465^a) deyişinden asırlar sonra, Leonardo da Vinci "*La pittura è cosa mentale*" (resim akıl işidir) diyebilir; Jacques Maritain gibi isimler, sanatı pratik aklın bir "*habitus*"u olarak görmeye

devam edebilirler. Lâkin, Kantçı bir yaklaşımla, sanatta aklın payının fazla abartılmasının eseri bir hayâl ve duygu ürünü, bir estetik yaratı ("*estetik*"ın Yunanca'daki aslî mânâsının "*hassasiyet*" olduğunu yeniden hatırlatayım) olmaktan uzaklaştırıp fikir ürününe, hattâ bir fikir zenaatkârlığına çevireceği de söylenebilir. Şunca zamanın "*sanat için sanat-toplum için sanat*" tartışmasının sebeplerinden biri de sanattaki fikrin cinsi ve dozu hakkındaki farklı kanaatlerdir [Horatius'un uyuşmacı bir tavırla "*miscere utile dulci*" (tatlıya faydalıyı katmak)den bahsetmesi de tartışmayı bitiremez]. Sanatta etik, didaktik, tezli, ideolojik, filozofik, politik, hâsılı fikrî muhtevası ağır basan eserlerin estetikle ve sanatla ilişkilendirilmesi şimdiye kadar ancak çapraşık, dolambaçlı, kasıslı yollardan yapılabildi ve kurulan ilişkinin her temas noktası "*toplum için sanat*"ı zenaate biraz daha yaklaştırdı. Bu da böyle biline...

Yukarıda bir yerlerde, Grekçe "*ars*" ile Lâtince "*ar*" kelimelerinin sanattaki temel unsur ve nitelikleri özünde taşıdığından söz etmiştim. Konuyu biraz daha açmanın zamanı geldi. Hellençe'nin "*ararisko*"su (uydurma, düzeltme, birbirine geçirme), sanatın bütünleştirme ve yenibaştan, daha uyumlu olarak kurma kudretini haber verir. Kelimenin hemen yanibaşında, "*armottô*" (uygun olmak)dan sanatın önemli bir vasfı olarak "*armonia*" (uygunluk) doğar (Lâtince'nin "*are-smo*"su da Grekçe'nin "*harmos*"undan gelir ve "*armoni*" demek olur).

Lâtince'de "*ar*"ın fiil hâlinde kullanılması, "*uygunlaştırma, renklendirme*" gibi anlamları verir. Meselâ, "*ar-ma*" diye vücuda uygun, ergonomik silâha, zırha denirdi. "*Ar-tus*"un uzv'u, ortak ve bitişik olan'ı karşılaması, oradan "*areto*" (dar, sıkışık, su geçirmez) kelimesinin doğmasını kolaylaştırır. "*Areto*"da sanat eserinin sıkı dokusuna, teksifi yapısına ait önemli bir mânâ gizlidir. Yunanca "*artios*" (düz, düzlem)tan Lâtince'nin "*aretio*"su türediğinde, "*eşit, muntazam, değişmez, uygun, münasip*" gibi hepsi de sanat için geçerli olan sıfatların cümlesi bir kelimedede belirmiş oldu. Aynı şekilde, Hellençe'de "*en iyi*" demek olan "*aristos*"tan Latince de "*areisto*"yu üretir ("*aristocracy*" buradan) ve sanatın niteliklerine önemli bir taş daha ekler.

Lâtince’de “*ar*”ın kendi türevlerini oluşturduğu da görülür. Bu türevler, ilk anda “*ar*”la münasebeti farkedilemeyecek kadar uzak görünebilir. Meselâ, “*or*” böyle bir türevdir. Sanatın bir disiplin olmasının önemli unsurlarından “*or-do*” (nizam, düzen) kelimesi (bugün “*ordinary*”, “*co-ordination*” gibi örneklerde yaşıyor) buradan türemiştir. “*Ordiri*” (kurmaya, dokumaya başlamak) fiili ise, sanatın eylem biçimini işaretler. Aynı fiilden türeyen “*ex-ordium*” (mukaddeme), “*prim-ordial*” (başlangıçta mevcut olan, temel ilke) gibi kelimeler de sanatın hizmetindedir. Yine “*or*”dan türeyen bir başka fiil, “*ornare*” (süsleyip donatmak), bugün de sanatın duy(g)ulalı a hitap eden tarafını belirleyen “*ornate*” (şatafatlı), “*ornament*” (süslemek), “*suborn*” (aklını çelmek), “*adorn*” (bezemek) gibi kelimelerde yaşıyor.

Bir diğer koldan, “*ar*”ın “*re*” şeklinde ilerlediği görülür. Sözün gelişi, Lâtince’deki “*reri*” (düşünmek, tesbit etmek, onaylamak) fiili, sanatın doğuş ve ifade yollarını karşılar. Buradan türeyen “*rate*” (nisbet, kıymet), “*ratio*” (oran), “*reason*” (anlamak, muhakeme etmek) gibi kelimeler de sanatın vazgeçilmezleridir. “*Re*” şeklinden türeyen “*redh*” hâli ise, “*read*” (okumak, anlamak, yorumlamak), “*rede*” (izah etmek, anlatmak) gibi, yine sanatla birleştirilebilecek kelimeler yapar.

“*Ar*”ın “*ri/rei/r/rtu*” şeklinde yaşadığı da görülür. Latince’deki “*ritus*” (âyin, örf, an’ane), aslı Grekçe’deki “*arithmos*” (rakam, meblâğ)a dayanan “*ereidhmo*” (“*arithmetic*” ve “*logarithm*” buradan), hattâ “*rhyme*” (kafiye) buradan (eski yüksek Cermence’de “*rim*”in mânâsı, “*adet, dizi, dize*”dir) gelir. Sanat hakkında, aklıma gelen-gelmeyen, nereden türediğini bulabildiğim-bulamadığım pekçok kelimenin şöyle veya böyle, “*ars/ar*” ile bir ilgisi var. Bazen, sanat’ı ifade eden kelimeler mi kendi türevlerini, niteliklerini ve alt başlıklarını yarattı yoksa bağımsız olarak birer sanatsal anlam ve değer taşıyan kelimeler mi birleşip sanat’ı oluşturdu, diye merak ediyorum.

Sanat hakkında buraya kadar yapılan tesbitlerin tamamı, sanatın herbir dalı, dolayısıyla edebiyat için de aynen geçerlidir; üstelik, edebiyat sanatının eylemleri, sanat’ın eylemleri ve sanat’ı da yaratmak gibi bir

öncelik taşır. “Önce kelâm vardı”; sonra şiir (belki de kelâm ilk şiirdi, demek daha doğru olacak)... Lâtince’den Batı dillerine yayılan “person” (kişi) kelimesinin anlamı da “per-sonare” (ses vermek)den doğmuştur. O hâlde, insanın (insan olmanın) da sanatın da kaynağı dildir. Dolayısıyla, sanatın felsefesi, nitelikleri ve unsurları için yapılan tesbitlerin tamamı da sanattan önce, edebiyat hakkında yapılmış demektir. Nitekim, Yunanca’da “yaratma” ve “üretme” anlamlarını birlikte taşıyan “poiein” fiilinden türeyen “poiema” (sanat eseri, zenaat ürünü) kelimesi [Hintçe’de de “kr” (yapmak) fiili “karakara” (yapan, imâl eden) ve “karayitr” (yaratıcı) kelimelerinin ortak köküdür], Homeros’tan sonra, sadece tek anlama gelir; “şiir”... Sanat’tan “poietika”nın, sanat eseri’nden de şiir’in anlaşıldığı bir dünyada, sanat hakkında söylenen herşeyin belki de tek muhatabı edebiyat olacaktır.

Şiirin gelenekli kaynakları, bir yaratma mı yoksa bir teknik mi olduğu gibi sorular edebiyat için de fevkalâde önemlidir; lâkin, elinizdeki kitabın “Şiir, Şair Ve Sair...” başlıklı bölümünde ele alınacağı için, burada tekrara hâcet yok. Yalnız şu kadarını söylemek gerek: Edebiyat bir sanat mı, zenaat (tekhmê) mi yoksa ilim midir, sorusuna verilebilecek en iyi cevap, “Hepsi de...” olmalı. Yarattığı için sanat, formal ve teknik kısmı öğrenilir ve uygulanırken zenaat, felsefesi ve teorisi kurulurken ilim olur. “Fenn” kelimesi Arapça’da “çeşit, dal, tür” mânâsınadır; modern Arapça’da ise, “zenaat” karşılığına kullanılırken aslında “tekhmê” kastedilir. Fenn’in fiil olarak kullanıldığında “birini aldatmak” mânâsına geliş ilginç... Galiba, Yunanca’daki “daiomon” (yaratıcı güç) ile bir alâkası var; zîrâ, “daimon” aldaticıdır. Sokrates de gençliğe sahte bir “daimonia” öğretmekle suçlanmıştı. “Daimon” (şeytan) yani aldaticı gücü karşılayan kelime buradan türer. Demek ki, yaratıcı gücü ilâhî ve şeytanî diye ikiye ayırmayı gerekli kılacak farklılıklar yaşanmış ve şeytanî taraf ağır basmış. Aristoteles’e göre de düşler şeytanîdir; çünkü yaratıcı ve öldürücü olan tabîat şeytanîdir. Yine aynı yerden doğan “demon” (ikincil istek) kelimesi ise, sanatkârın içindeki şeytanî yaratıcılığın, hattâ karanlık ve isyankâr içgüdülerin karşılığıdır. Fenn’in de Arapça’da aynı anlamı karşılamakta olduğunu düşünmek, her iki kelimenin geçmişlerini

çok mu zorlamak olur? Abdülhak Adnan, Bibliothèque Nationale'de gördüğü bir yazmadan ilimlerin gelenekli tasnifini aktarır. Buna göre, faydalı ilimler (akaid, fıkıh, Arap dili ve edebiyatı, mantık, matematik, astronomi, tıp), ne faydası ne de zararı olan ilimler (şiiir, edebiyat) ve zararlı ilimler (felsefe, sihir, astroloji) vardır (Osmanlı Türklerinde İlim, İst., 1970, Remzi Ktbv., s. 157). Şu tasnif bize iki önemli bilgi veriyor; ilki şiiirin edebiyatı da kapsayan bağımsızlığı, ikincisi de edebiyatın faydacı tarafı hakkındaki kararsızlık... Belli ki, edebî yaratıcılığın kaynağının ilâhî mi yoksa şeytanî mi olduğuna göre edebiyata biçilen konumun da değiştirilmesi düşünülmüş.

Cahiliye devrinden IX. asra kadar, "edeb" in öne çıkan mânâsı "iyi ahlâk, olumlanan gelenek, sünnet" olur; yani, şeytanî sayılanla savaşılr. Sonraki dönemlerde de bu anlam tamamen kaybolmayıp edebiyatın işlevi biçiminde yaşamaya devam edecektir. X. asırdan itibaren, "ulûm-ı dîniyye"yi diğer herşeyden ayırma işgüzarlığı, "edeb" için hem zararlı hem de pek faydalı olur; zîrâ, şer'î ilimler dışında kalan bütün disiplinler –hukuk, tarih, hattâ riya ziye ve hendese bile– "edeb" in şemsiyesi altında toplanır. Bu şemsiye, zarafet ve nezaketiyle toplum içinde bir yer edinmek isteyenlere lâzım olan nükte, lâ tife, şiiir, talâkat gibi hünerleri de kapsar. Edeb'in, "ulûm-ı şer' iyyeye âlet" sayılan disiplinler arasından edebiyatla bağlantılı gördüklerini ayırarak kendi "ulûm-ı edebiyye" sini oluşturmaya başladığı gün, bağımsızlığını da ilân ettiği gün olur (etraf lı bilgi için bk. Dr. M. Kaya Bilgegil, "Edebiyat Kelimesi Ve Türkçede Aldığı Anlam lara Genel Bir Bakış", Gazi Eğt. Enst. Araştırma Ve İncelemeleri Bülteni, Nu. 2, Mart 1962).

Anlaşılan, "edebiyat" ın "edeb" le ilişkisi biraz da bu yolla kurulmuş. Nasıl ki, gelenek "edeb" in ferdi terbiyesizlikten, ahlâksızlıktan, kabalıktan, arsızlıktan, müstehcen olandan ("edeb yeri" tabirini hatırlayın), kısacası Şeytan'dan ve şeytanî olandan, koruduğunu düşünmüş se, aynı şekilde, artistik bir metni de dil yanlış larından koruduğu fikrindedir. Bektaşîlerin "edeb" kavramına dahil ettikleri "eline, beline, diline sahip olmak" logosundaki "diline sahip olmak" parçası, tarikat "âdâb" ı kadar, edebiyatı da kapsar gibidir ("edeb yâ hû"

feryadının neleri kapsadığı biraz da ferasetinize kalmış). Aynı ifadeyi Yûnus'un ağzından

Elin tek dilin pek belin berk tut

biçiminde de işitiriz. Bu nasihat, onun yüzlerce şiir yazmasını engellemediğine göre, dilini “pek” tutmak’tan kasdın, Meclis-i Hâmûşân âzâsı gibi susup oturmak değil; dilini kullanırken dizginlerini koyvermeden ve yoldan çıkmadan söz söylemek, bir adım ötesinde de estetize edilmiş söz söylemek olduğunu anlarız. İşte, dil mahsûllerinde dizgin hükmünde olan bu kurallar manzûmesine “ulûm-ı edebiyeye” denir ki, edebiyatın zenaat tarafını oluşturur. “Edebiyat ilimleri” kapsamına “şîir”, “arûz”, “kafiye”, “inşâ”, “lûgat” (leksikografî), “sarf” (morfoloji), “iştikak” (etimoloji), “nahiv” (sentaks), “meânî” (sentagmatik retorik), “beyân” (paradigmatik retorik), “imlâ” gibi “fen”ler girer. Burada “fenn”in “edebiyat ilmi”nin altında ve onun teknik tarafı olarak anlaşıldığı farkediliyor (edebiyattan, hattâ bütün insanî bilgi alanlarından bahsederken “bilim” yerine ısrarla “ilim” değişimin sebebini “Tenkid’i Eleştirmek”te anlatacağım). Belli ki, önce edebî formlar belirdi, sonra formlara ait teknik kanunlar ve nihayet, bir disiplin olarak edebiyat...

Batı’nın geleneğinde de benzer gelişmeler yaşanır. Önce, olanca anlam genişliği ile “poietika” vardır. Poetika, sanatın bütün dallarına, özellikle de edebiyata ait bütün teorik ve teknik birikimin genel adı gibidir (bugün dahi “poéticité” denince “şîirsellik”ten ziyade “edebîlik”in anlaşılması aynı sebepledir). Sonraları, poetika kendini manzum türlerle sınırlamaya başlayınca (Aristoteles’in **Tekhnê Poietikası** hatırlansın), onun bir alt şûbesi olan “rhetorike”nin (*belâgat*) de istiklâlini ilân ederek öncelikle “in verbo”, bilâhare yazılı nesre has bir başlık hâlini aldığı görülür. Peşinden de “grammatica”nın kopuşu gelir. Her dilin bir grameri vardır; ama, “anadili” tabirinde de gizlenen anlam, gramerin kitaplardan değil, analardan ve sözlü iletişim yoluyla öğrenildiğini gösteriyor. Gramerin bir linguistik bilgi alanına dönüşmesi için, yazılı kültüre geçilmesi gerekir (bu, sözlü metnin telâffuz’unun yerini yazılı metnin “orthographie/ imlâ” sına bırakışı gibi/ kadar kaçınılmazdır). Yazılı gramer ise,

kendini edebiyat'ın değil, filoloji'nin bir parçası sayacaktır. Oysa Lâtince'de "*büyük, sihir*" anlamını veren kelime, bugünün İngilizce-sinde iki yerde yaşıyor; "*grammar*" (dilbilgisi) ve "*glamour*" (büyüleyicilik, çekicilik)... Gramer, estetik büyü'nün ve edebî çarpıcılığın kaynağı sayılarak poetika'ya 'dahil edilmişken sonraları sadece "*dil*" bilgisinden ibaret görülmesi, kolay kabûllenilir bir hâl değildir. Nitekim, gelecekte yeri ve önemi tartışılmaya devam edecek ve gramer mi retorik'i yoksa retorik mi gramer'i kapsar, sorusu dönem dönem farklı cevaplar bulacaktır. Bir örnek: Ortaçağ'da netleşip bugünün Batılı eğitim sisteminde bile uzantıları farkedilen bir metotla, ilköğretimde dersler "*trivium*" (gramer, retorik, diyalektik) ve "*quadrivium*" (aritmetik, geometri, müzik, astronomi) diye iki ana başlıkta toplanır. "*Trivium*" başlığı altında okutulan "*pre-view*" dersleri edebiyatı yakından ilgilendirdiği için, ondaki önem sıralamasının bize bir fikir vermesi mümkün... Görülen odur ki, V.-VIII. asırlar arasında retorik, VIII.-X. asırlar arasında gramer ve X.-XV. asırlar arasında da diyalektik diğerlerinden daha üstün sayılarak öne çıkarılmıştır. Retoriğin yeniden önemsenişi içinse, önce hümanizmin sonra da formalistlerin gelmesi beklenecektir.

İslâm medeniyeti, "*edebiyât*"ı asırlarca "*edeb*" kelimesiyle karşıladı. Câhiliye devri Arapları, ziyafet verme'ye "*edeb*", ziyafet sofrası'na "*me'dübe*", davet eden'e de "*âdib*" derlerdi. "*Edeb*" kelimesinin kökünde "*edebe*" (halkı ziyafete davet etmek) masdarı bulunur. Ziyafet esnasında teşrifata, oturma düzenine, yemek ve bu esnada da sohbet etmenin usûllerine ait yazılmamış kurallar bütününe "*âdâb*" (toplum hayatının bütününe yayılmış nezaket kurallarına da "*âdâb-ı muâşeret*") denişi bu sebeptedir. Dolayısıyla "*edeb*"'in, "*sahibini utarılacak söz ve davranışlardan koruyan bilgi*" anlamı doğar. Burada önemli taraf, edeb'in öğrenilen bir "*bilgi*" oluşudur. Nitekim, edeb'le aynı familyadan gelen "*eddebe*"nin anlamı, "*birine birşeyler öğretmek*"tir (İbni Manzûr, *Lisânü'l-Arab*, 3. bs., Beyrut, 1994, Dârî Sâdır, s. 206). Bir hadiste "*Kur'an Allah'ın yeryüzündeki sofrasıdır; o sofradan öğrenin*" denirken "*eddebe*" ve "*me'dübe*"nin anlamları da bütünleşir. Yazılı edebiyata geçilmesi, "*edeb*"'in yerine yeni bir kelime aranmasını gerekli kılmaz; zîrâ, sözlü edebiyatın prensipleri çok da değişmemiş, sadece daha titiz ve artistik bir kisveye bürün-

müştür. Üstelik, şifahî gelenek de asla kaybolmayıp XX. asra kadar varlığını sürdürecektir. Oysa Batı'nın edebî kültürü, sözlü edebiyatın niteliklerini koruyan yazılı bir edebiyatın kendini geliştiremeyeceğinin farkına tez varır.

Aslına bakılırsa, yazılı edebiyat yazının doğuşuyla değil, kâğıdın icadıyla başlayan edebiyattır. Taşa, kile yahut deriye yazılanlar, hem edebiyattan daha önemli görülen resmî, dinî kayıtlardır hem de bir edebî metni bu yolla saklamak pahalıdır ve okuyucuya ulaşması zordur (Grekçe'de "*biblion*" ve Lâtince'de de "*liber*" kelimeleri "*kitap*" demek olur ve ne ilginçtir ki, her ikisinin de birinci mânâları "*ağaç kabuğu*"dur). Yazılı edebiyat, kâğıda kaydedilen edebiyattır. O hâlde, kâğıdı VII. asırdan beri kullanan Arapların, XI. asırda kâğıt kullanmaya başlayan Avrupalılardan çok daha sonra yazılı edebiyata geçmeleri nasıl açıklanabilir? Belki de cevap, bir kültürün geleneğini terkedip yeni bir gelenek başlatma isteğini ve yeteneğini taşıyıp taşımadığında gizlidir. Hellenler, "*edebiyat*" karşılığına olarak uzun süre "*poietika*"yı kullanırlar. Lâtinler ise, aynı mânâyâ gelmek üzere kelime yaratırken edebiyatın artık yazılmaya başladığını hesaba katarak "*littera*" (harf)yı kök olarak seçerler. Aslında, "*littera*"nın kaynağı olarak iki yer gösterilir. İlkinde kelimenin Etrüsklerden alınmış olabileceği ihtimâli üzerinde durulur, ikincisinde de Grekçe'nin "*diphthera*" (hayvan derisi, yazılabilir satır; Arapça telâffuzuyla "*defter*") kelimesi anılır. "*Littera*"dan "*litteratus*" (harflerden oluşmuş) kelimesi, oradan da "*litteratura*" (edebiyat) doğar. "*İlliterate*"nin okuma-yazması olmayan, cahil insanlara sıfat olduğunu görmek ise, edebiyatın dinlenen değil, okunan metinlerden ibaret yeni yapısını destekler.

Biz Türkler için, "*okumak*" ve "*yazmak*" fiillerinin edebiyatla doğrudan bir âlâkası yoktur; çünkü, hemen yukarıda da söylediğim gibi, edebî metin öncelikle sözlü edebiyatın ürünü olarak bilinir. Bugün, hikâye "*anlatmak*"tan "*yazmak*"a geçilmiş olsa bile, hâlâ şîirin "*söylenen*" mi yoksa "*yazılan*" mı olduğu tartışılıyorsa, sebebini biraz da bu güçlü gelenekte aramak gerek. Türkçe'de "*oku-*" fiilinin "*ok*"la bir ilgisi olduğu söylenir. Asya'da Çinliler ve Moğollar gibi Türklerin de ateş kuleleri ile haberleştiği biliniyor. Bir tehlike ânın-

da, kulede ateş yakılır ve kilometrelerce mesafelik aralarla yapılmış diğer kulelerdeki gözcüler, gördükleri ateşi kendileri de bir ateş yakarak sonraki kuleye bildirirler. Bu yolla, bir atlı haberci göndermekten çok daha kısa sürede, mevcut tehlikeden herkesin haberdar olması sağlanır. Yazılı bir mesaj yollanacağı zaman da bu usûlün farklı bir varyasyonu kullanılır. Okun üzerine çentilen haber, bir ok atımı mesafedeki okçular vasıtasıyla hızla alıcısına ulaştırılır. Alıcı, “*oku okumak*” sûretiyle mesajı öğrenir. Sonraları –çizgi romanlarda sıkça rastladığımız– oka sarılan kâğıtlarla iletilecek notları da bu sınıfa dahil etmeli. “*Yaz-*” fiili ise, henüz bugünkü mânâsı ile kullanılmazken onun yerinde “*biti-*” vardı. Buradan türeyen “*bitik/ betik*” de “*kitap*” demek olurdu. Fiilin nereden geldiği meselesi ihtilâflı olsa da yaygın kanaat, “*betik*”in Çince’de “*yazı fırçası*” demek olan “*piet*”ten türediği ve “*kaleme almak*” mânâsına gelen “*pitimek*”in de buradan geldiğidir. Kendi alfabesi olan bir kavmin o alfabeyi kullanmayı ifade edecek fiili bir başka dilden alması, “*yoğurt*”u bulan milletin “*ayran*” kelimesini başka bir kavimden aparması kadar saçma olurdu. Bana sorarsanız, “*biti-*” fiilinin harfleri, kelimeleri, cümleleri “*bitiştirmek*”le bir ilgisi olmalı. Bugünkü anlamını sonradan kazanan “*yaz-*” ise, muhtemelen “*yay-*” ile ilgilidir. Tıbkı “*yaz*” mevsiminin ilk şeklinin “*yay*” oluşu gibi (“*yay-la*” ve “*kış-la*” hatırlanmalı), “*yaz-*” fiilinin ilk hâli de “*yay-*” olabilir (Türkçe’nin tipik *y/ d/ z* değişimine uygun olarak “*yay-*”dan “*yaz-*”a geçişin ara devresi olan “*yad-*” şeklinin Başkurtça’da hâlâ yaşıyor olması da bunun delilidir). Yazmak için yayvan, düz zeminlere, “*yazı yer*”lere ihtiyaç duyulmasının fiile bu anlamını kazandırdığı ortaya çıkarsa, hiç şaşmam. Yine de Prof. Dr. Şinasi Tekin’in, “*Bilin Bakalım Yazı Yazmak Nereden Geliyor?*” yazısına mukabele eden Prof. Dr. Talat Tekin’le giriştiği ve tamam ikibuçuk yıl süren polemikten (*Tarih Ve Toplum Der.*, Hazîran 1990-Ocak 1992) tek öğrenemediğimiz şeyin “*yaz-*” fiilinin nereden geldiği oluşu, ümitlenmeye çokça imkân tanımıyor.

“*Edeb*” kelimesinin kullanılış sebebini anlamak kolay da onun yerine “*edebiyât*” demeye başlayışımızın sebebini anlamak zor. Kelimenin sadece tekliği yerine çokluğunu kullanarak ona yeni ve modern bir mânâ yüklediğine vehmeden ilk isim kimdi, bilmiyo-

ruz; lâkin, ansiklopedilerden ders kitaplarına kadar yaygınlaşmış bir kanaat, “*edebîyyât*” kelimesinin mücidi olarak ısrarla Şinasi’yi gösteriyor. Oysa bu tavır, modern edebiyatın bânîsi ve dolayısıyla “*edebîyyât*”ın da mücidi olarak Şinasi’yi görmeye, göstermeye çalışan bir neslin yakıştırmasından ibarettir. Soğukkanlılıkla ve bir ilim adamı ciddiyetiyle bakıldığında, doğru tesbitler yapmamızı sağlayacak iki önemli bilgiye erişiriz. İlki, “*edebîyyât*” kelimesinin Şinasi’den çok daha evvel kullanıldığını gösteren kaynaklara rastladığımız (meselâ, Sünbül-zâde Vehbî’nin *Lûtfiyyesindeki* bölümlerden biri “*der-edebîyyât ü târîh ü siyer*” başlığını taşır); ikincisi de Şinasi’nin “*edebîyyât*” kelimesini hiçbir yazısında kullanmadığını kolayca tesbit edebileceğimiz gerçeğidir. Onun, sonraları Nâmık Kemâl tarafından geliştirilen meşhur edebiyat fikri, “*Edeb bir mârifettir ki, haslet-âmûz-ı edeb olduğuyçün nâmına edeb ve sahibine edîb tesmiye olunmuştur*” cümlesinden ibarettir ve ne fikirce ne de terimce bir yenilik taşır.

“*Edebîyyât*”ın “*edeb*”le olan münasebeti devam ettikçe, gelecekle, gelenekli edebiyatla ve toplum ahlâkıyla ilişkisinin de sürmesi beklenir. Oysa, bilhassa XVIII. asır, önce “*edeb*”den kurtulup “*edebîyyât*” olmanın, sonra da “*edebîyyât*”ı dinin, tasavvufun ve ahlâkın baskın etkilerinden kurtararak daha “*profan*”, daha beşerî bir alana çekmenin asrıdır. Edebiyatın “*lu’be-i bî-sûd*” (faydasız oyun/eğlence) sayılması, “*haslet-âmûz-ı edeb*” olma vasfını yitirdiğine, böylece de bütün misyonunu kaybettiğine inanılması, özellikle bu asırdan sonradır (Şinasi, edebiyat’ı yeniden edeb’e çevirerek ona bu defa da siyasî bir ahlâk misyonu yüklemeye çalışırken, geriye doğru büyük bir adım attığını farketmez). Hâlâ “*edebiyat yapmak*” deyimini bütün olumsuzluğu ile sözü küçümsemek için kullanmıyor muyuz? İspanyolca’nın “*palabra*”sı (söz, lâf) Türkçe’de “*yalan*” anlamını nasıl kazandı sanıyorsunuz? Edebiyatın ahlâkî misyonundan uzaklaşması, onun yalanlar üzerine kurulu bir oyun olarak algılanmasını sağladı. Giderek edebiyatı bir fitne ve fesat uğraşı sayanlar arttı. Aslına bakarsanız, yazmak bir kumkuma sebebidir. Eskiler mürekkep hokkası olarak kafataslarını kullanmayı hiç alettikleri mi bilmem; lâkin, “*cümcüme*” (kafatası) kelimesinin bir versiyonu olan “*kumkuma*” hem hokka’yı hem de fitne’yi karşılar. Fesat,

kalemin hokkadaki mürekkebe bandırılışından, daha gerilerde ise, yazarın kalemini kendi kafatasının karanlıklarına batırılışından doğar. Kalemi gelenekli ahlâkın “*hikmet-âmîz*” mürekkebinde ıslananlardan ise, fitne yerine –bütün anlam genişliğiyle– edeb doğmaktadır. Şinasi gibi, Abdülhamid Ziya Bey de edebiyat’ın yerine “*edeb/şi’r ü inşâ*”yı kullanmakta ısrar edenlerden olur; meşhur “*Şiir Ve İnşâ*” makalesi (*Hürriyet Gaz.*, Nu. 11, 20 Cemâziyelevvel 1285), edebiyattan bahsederken “*edebiyat*” kelimesinin hiç kullanılmayışı ile gelenekçidir. Oysa, ondan iki sene önce, kadîm dostu Nâmuk Kemâl, bir devrim niteliğindeki “*Lisân-ı Osmânî’nin Edebiyâtı Hakkında Bazı Mülâhazâtı Şâ mildir*” makalesini neşretmiş (*Tasvîr-i Efkâr Gaz.*, Nu. 416-417; 16, 19 Rebîulâhir 1283) ve “*lâfzen edebiyâtın me’-haz-i iştikakı ‘edeb’ ise, mânen edebın masdar-ı intişârı ‘edebiyat’tır*” demişti.

Batı kültürü, “*litteratura*” kelimesiyle hem sözlü edebiyatı elinin tersiyle iter hem de edebiyatı “*secular*” bir alana çekerken henüz İsâ bile doğmamıştı. “*Edebiyat*” ise, ahlâk muhafızlığı görevini bırakmak için çabalamaya, ancak XVIII. asırda başlamıştır ve hâlen bu görevinden tamamen istifa edebilmiş de değildir. Dolayısıyla, “*edebiyat*”ın “*edeb*”ten türetilmiş oluşundan duyulan rahatsızlık da hâlâ devam ediyor. Ali Günvar, “*littérature*” ile “*edebiyat*”ın sinonim olmadıklarını, çünkü, birincisinin harfle, yazı ile; diğerinin ilm-i edeb’le ve sözle ilgili olduğunu söylerken (“*Littérature Edebiyat Mıdır?*”, *Şiir Atı*, Nu. 7, Aralık 1994) aynı rahatsızlığı ifade etmektedir. Özleştirme hevesinin çığırından çıktığı sıralarda “*edebiyat*”a bir karşılık aranır gibi yapılp “*litteratura*”nın tercümesi olarak “*yazın*” üretilir. Batı için doğru olanın bizim için de doğru olması her zaman beklenemez. Nitekim, sözlü edebiyatın –hayli zayıflayarak da olsa– yaşamakta olduğu ve eserler için açılan dâvâların neredeyse tamamında edepsizlik ve müstehcenliğin muhakeme edildiği bir milletin henüz “*edebiyat*”ı var demektir. Üstelik, “*yazın*” kelimesinin yazılı olan herşeyi kapsayacağı endişesiyle olsa gerek, bir de “*gökçe yazın*” tabiri îcat edilmişti ama, Allah’tan ki, pek kullanan olmadı (TDK’nun 1948’de yayımladığı *Edebiyat Ve Söz Sanatı Terimleri Sözlüğü*’nde, o zamana kadar teklif edilen “*betikler, yazınlar, yazna*” gibi karşılıklara rağmen, hâlâ sıradan okuyucunun tü-

retmelerinin teşvikini, Ataç'ın "san'at" ve "san'atkâr" yerine "dörüt" ve "dörütmen" kelimelerini icadını da tebessümle hatırlıyorum). Bizde "edebiyat"tan "litteratura"ya geçilmekte olduğu bir gerçek ise de henüz bu tümden gerçekleşmemiştir. Üstelik, bu geçiş sağlandıktan sonra da artık tarihe karışmış bir geleneğin şifahî ürünleri için kullanılmak üzere, "edebiyat"ın yine de dolaşımda kalması gerekmektedir. Bu garip ikilik henüz yeterince farkedilmiş ve anlaşılmış gibi görünmüyor. Farkettiğini ve anladığını iddia edenlerin "sözel/ sözlü yazın" terimindeki saçmalık hakkında ne düşündüklerini bilmeyi çok isterdim (benzer bir durum da "nesr"ın sadece yazılı olabileceği fikrinden hareketle türetilen "düzyazı"dan doğuyor). Kaldı ki, "litteratura"yı karşılamak iddiasındaki "yazın" kelimesinin ciddî bir kavranma sıkıntısı da vardır. "Yazın" ile aynı şekilde telâffuz edilen birkaç kelimenin birden olması, zaman zaman karışıklığa sebep olmaktadır. Bir kısmı şiirlerde örnek cinas sayılan "yazın havalar ısınır", "yazın tersi kıştır", "çok güzel bir el yazın var", "son yazın bir felâket" ve "yazın bakalım defterlerinize" kullanımları zaten yeteri kadar kafa karıştırmakta iken buna bir de "edebiyat" mukabili olan "yazın" eklenir. Şimdilerde, başlığı "yazının gücü" olan bir metnin içeriğini anlamamız, alt tarafında yazılanları da okumadıkça mümkün değil. Başlık "yazı'nın gücü"nden mi bahsediyor yoksa "yazın'ın gücü"nden mi, bir gözetişta çıkaramıyorsanız, "yazın"da bir problem olduğunu kabullenmeniz gerekir (Mesele, Tahsin Yücel'in *Yazının Sınırları* kitabında bunu deneyebilirsiniz). Allah'tan ki, Selâhattin Batu'nun "Yazın'la edebiyatı değil, edebiyatla ilgili yayımları" kasdetmeye başlaması tarafdar bulmadı ("*Yazınımızda Geçer Akçeler*", *Varlık Der.*, Nu. 638, 15 Ocak 1965); yoksa, ortalık biraz daha karışacaktı.

Hazır sözü kelime icatlarına getirmişken türetilişine dair bir çift lâf etmek istediğim bazı kelimeler hakkında da aklımdan geçenleri yazayım. Hepsinden önce, "sanat eseri"ni karşılamak üzere türetilen "yapıt" kelimesinden duyduğum rahatsızlığı ifade etmeliyim. "Eser" kelimesi "te'sîr" ile soydaştır; eser etkiler sonucunda yaratılır ve estetik bir etkilemeyi amaçlar. "Yapıt" ise, tıbbi "yapıntı" gibi, "yap-" fiilinin aslında taşımadığı bir anlam esnekliğinden ve olmayan bir anlam çeşitliliğinden faydalanılarak türetilmiştir.

"Yap-" yaratırken, kurgularken değil; imâl ederken, üretirken kulandığımız fiildir. "Eser" yerine yeni bir kelime bulunacaksa, buna eş değerde veya daha modern olmalıydı; tabîatin taklitlerinin "yapıldı" köhne asırların hayâleti değil...

"Edebiyat adamı" için bulunan kelimenin hikâyesi daha da hazine... "Edebiyatçı" kelimesi sanatkârı mı yoksa daha evvel yaratılmış eserler üzerinde çalışanı mı anlatır? Bugün vereceğimiz cevap, "Her ikisini de..." olacaktır. Romancı gibi, şair gibi bir yaratıcı ile eleştirmen, araştırmacı yahut edebiyat tarihçisi nasıl olur da aynı kelimeyle adlandırılabilir? Oysa "edîb" kelimesi yaşıyorken böyle bir sıkıntımız yoktu. Bu mânâ ve işlev boşluğunu ortadan kaldıracak bir çözüm bulunana kadar, "edîb"i edebiyat sanatkârı ve "edebiyatçı"yı da sanat eserini yorumlayanlar için kullanıyor ve kullanılmasını teklif ediyorum. Hem böylece, edebiyat üzerine çalışanların sanat değil, ilim yaptıklarını söyleyenlerin içine düşeceği çelişki de hafifletilmiş olacaktır.

Bir kere "edîb"i kaybedince, "yazar" kelimesinin yetersizliği de kaçınılmazdır. Yazılı edebiyatın başlangıcından itibaren yaşanan süreç, yazmayı iş edinenlerin çeşitliliğini daha bir artırır. Okuma-yazması olmayan devlet ricâli ve ekâbir için, söyleyip yazdırmaktan başka yol yoktu. Lâtince'deki "dictare" (söylemek, dikte etmek) fiili nüfuzlu kişilerle öylesine özdeşleşir ki, "diktatör" kelimesi onlara isim olacak bir anlam değişikliği geçirir. "Scriptor"lar hem "sirkâtibi", hem "hattat", hem de daha evvel yazılan kitapların nüshalarını çoğaltan "müstensih"lerdir. "Compiler" denen derlemeciler (muktetif) yahut "commentator" denen ve bir metni açıklayan (şârih), yorumlayan (müfessir) yazarlar, bir üst basamağı oluşturur. Özgün metin yazarına ise, "auctor" denir. Aynı familyadan "auditor" kelimesi ise, önceleri konşimentoları dikkatle dinleyip ekleme çıkarma hatalarını bulan kontrolörlerin ortak adıdır. Sonraları, okunan edebî metni dinleyenlere, edebiyat dersini dinleyen öğrencilere de aynı isim verilmeye başlanır. Bugün, "auditorium"da toplanan konser dinleyicilerine de mahkemelerdeki jüri üyelerine de "audience" deniyor. Konumuzla ilgili olan taraf, İngilizce'de "auditor"un farklı bir varyasyonunun da "author" (yazar) biçiminde yaşaması ve

"writer" (yazar) kelimesinden farklı bir mânâyı karşılamasıdır. "Writer" kelimesinin anlam genişliğinden rahatsız olanlar, "creative writer" (yaratıcı yazar) tabirini kullanarak fikrî-edebî yaratıcılığı belirginleştirmeye çalışıyorlar. Böylece "literal" (metaforik olmayan, mecazsız, düz) olanla "literary" (edebî) olanı ayırmayı başarıyorlar. Aynı sıkıntıyı hisseden Fransızlar da "écrivain" ile "auteur"ü birbirinden ayrı yerlerde kullanırlar. Bu ayrımı dahi yeterli bulmayan Roland Barthes, 1960'ta *Arguments*'da çıkan meşhur "Yazarlar Ve Yazanlar" denemesinde, bu iki cins yazıcı'yı kıyaslar ve hızla kaybolmakta olsa da aralarındaki farkı işaretler. Artık, yeni nesil "écrivain" (yazar) ve "écrivain" (yazan) kelimelerini farklı yerlerde kullanacak ve yaratmak amaçlı yazarlık'ın kolayca aşılın duvarları yükseltilecektir.

Doğu'da ise, Arapça'nın böyle bir problemi hiç olmamıştır. Her ne kadar Özdemir İnce, "Osmanlıca 'kâtip' sözünün yazman ya da sekreterden çok (Arapça kaynağında) yazar kavramını içerdiğini" düşünmemiz gerektiğini yazarsa da (Tarih Bağışlamaz, İst., 1994, Varlık y., s. 87) bildikleri doğru değildir. "Muharrir" ve "müellif" gibi iki kullanışlı kelimesi bulunan bir dilin böyle bir sıkıntı yaşaması zaten beklenemezdi; lâkin, Arapça'da yaşanan başka bir problem vardır ki, o da "kâtip"ın belirgin rolüne rağmen "muhammad" ile "müellif"ın işlevlerini kesinkes belirlemenin zorluğudur. Tıbbi "ketebe" gibi, "harere" fiili de "yazmak" mânâsına gelir ve tabiatıyla, oradan türetilen "muhammad" yazar'ı, "tahrîr" de yazma'yı karşılar [Biliyoruz, yeri değil; ama, düşünmekten de kendimi alamıyorum: Arapların "ketebe" (yazmak) fiilinden türettikleri "mekteb" (büro, yazîhâne) kelimesi Türklerin dilinde "eğitim kurumu" anlamını kazansa da uzun zaman, "kâtip" yetiştiren yerlere isim oldu. Şimdi de aynı mânâyı gelmek üzere, Fransızca'nın "école"üne benzeterek "okul" diyoruz ve kelimeyi "oku-" fiilinden türettiğimize inanıyoruz. Acaba bu iki adlandırmada, eskiden yazana, şimdilerde de okuyana duyulan ihtiyacın bir payı var mıdır?]. Burada, biz Türklerin çok da kavrayamadığı anlaşılan incelik, "ketebe"nin taşıdığı "yazmak" anlamından kasdın alfabeyi kullanmak, sesleri yazıya dönüştürmek, söyleneni yazıya geçirmek, dikte edilmek olduğudur; bir harfin dahi "yaz"ılması, "ketebe" fiiliyle karşılanır. Oysa "harere", konu bü-

tünlüğü olmak, anlamlı bir metin oluşturmak üzere “yaz”ılandır (“ketebe” ile “harere”nin farkı, ses çıkarmak’la konuşma’nın farkına benzer). Tabîatiyle, “muharrir” de “kâtib”den farklı olarak, “yaratıcı yazar” mânâsına gelir. Özdemir İnce, hiç değilse gazetecilik bilgisiyile “sermuharrir/ başmuharrir” sıfatını hatırlamalıydı. “Müellif” ise, “ülfet” (kaynaşma, birleşme, uyuşma) ile kökdaştır ve yazdıklarını bir kitapta toplayan muharrir’e denir (bu mânâsıyla “musannif”i okşar). “Te’lif”in kitap hâline koyma, kitap olarak basma mânâları da bu kullanımı destekler [“ülfet”in “elf” (bin, 1000) ile bir akrabalığı var mıdır, bilmiyorum; lâkin, kitap “te’lif etmek”ten kitap bastırma’nın anlaşıldığı dönemlerde kitabın sayısını çoğaltma, bin’e çıkarma mânâsının da doğduğunu düşünüyorum. Zaten, “telif hakları” tabiri de bunu destekler gibidir]. Eskilerde “tahrir”i yazılı okul ödevi, “kompozisyon” karşılığına kullanırken yenilerde de “te’lif”i tercüme olmayan için kullanışı, Türklerin bu ayrımı çokça kavrayamadığının mükemmel delilidir. Tatmin olmadınız da başka bir delil daha bekliyorsanız, Doğu’dan ve Batı’dan bunca dilde hassasiyetle ayırdeilmeye çalışılarak yazmayı iş hâline getirenler, nüanslarına göre farklı kelimelerle karşılanırken bizde, kullanımda olan kelimelerin hepsinden vazgeçilerek sadece “yazar”ın yaygınlaştırılması sonucunda beliren kelime fukaralığını ve anlam karmaşasını da hatırlayabilirsiniz. “Yazar”da yaratıcı yazarlık ile üretici yazarlığın farkı ortadan kalktığı gibi, sığlığından ve niteliksizliğinden doğan bir sınır tanımazlıkla “okur-yazar”dan “yazar kasa”ya kadar uzanan geniş bir anlam yelpazesine kapı aralandığı da artık farkedilmez oldu. Artık, “köşe yazarı” (ne demekse?) ile “roman yazarı”nın aynı kelime ile nitelendirilmeye çalışıldığını görmekten eskisi kadar rahatsız değiliz. Oysa, hassasiyetimizi ve dil bilincimizi yitiriyoruz, edebiyatın en büyük talihsizliği değil midir?

Yukarıda bir yerlerde, edebiyatın disiplin olduğundan bahsettim; bir parça daha açmadan bu yazıyı tamamlarsam, kendimi rahatsız, yazdıklarımı da eksik hissedeceğim. İyisi mi, şuracığa benim için mecburî, yazı için de zarurî birkaç satır ekleyeyim. Zeylidir: Evet, edebiyat bir disiplin, ama o kadar... Daha da ileri gidip edebiyatın bir bilim olduğunu veya bir de bilimi bulunduğunu söylemek bana çok iddialı geliyor. Bahçecilik bilgisi gibi, bir edebi-

yat bilgisi de vardır; ilm-i simyâ gibi, bir ilm-i edebiyat da vardır; lâkin, fizik bilimi gibi bir edebiyat bilimi yoktur. Bir “*bilim*” adından okumayı beklemediğiniz şeyi söyleyerek sizi şaşırtmak, daha da kötüsü, hayâl kırıklığına uğratmak tehlikesini göze alıyor ve yazıyorum: Ne psikoloji, sosyoloji, felsefe, tarih gibi insanî ilimlerin ne de –edebiyat dahil– güzel sanatların bir bilime dönüşerek değişmez doğrulara ulaşması mümkün değildir. Genel olarak, içine insan faktörünün girdiği hiçbir disiplinden bilim olmasını beklememek lâzım. Nitekim İngilizce’de “*beşerî bilimler*” karşılığına olarak “*humane sciences*” tabirinin değil de “*humane studies*”in kullanılışı dahi kâfi görülmemiş olmalı ki, sosyal alanların “*liberal arts*” terimi ile karşılanması yoluna gidilir. Anlaşılan, insana ait birikimlerin sanatın dairesinde değerlendirilmesi gerektiği neticesine varılmış. Her ferdin ayrı bir şahsiyet olduğu ve eser yaratmayı biraz da orijinal/ kimseciklere benzemeyen şahsiyetinin mührünü basmak gibi algıladığı düşünüldüğünde, sanatta genel hükümlere varmanın zorluğu –hayır imkânsızlığı– da farkedilecektir, ki bu imkânsızlık bütün beşerî alanları şâmilidir.

Pekâlâ, edebiyatı bir bilim olarak görmek isteyenlerin bu iştiyakı neden? Bunun sebebini akademizme bağlamak gerektiği kanaatindeyim. Başlangıçta edebiyat usta-çırak münasebetleri dahilinde öğrenilirken ve edebî metni herkes kendi idrak seviyesinde kavrar-ken –diğer sanatlar gibi– edebiyatı da bilimleştirme gayretine tesadüf olunmaz. Ne zaman ki, edebiyat okullarda bir ders olarak okutulmaya başlar, bilimleşmesinin gereğinden söz edenler de o zaman ortaya çıkmaya başlarlar. Edebiyatın bir ders olarak algılanmaya başlamasından sonra, ders kitabı yazılacak, edebiyatı dersi verilebilir bir bilgi alanı olarak gören öğretmen yetişecek, ilk derste edebiyatı bir sanat değil de matematik, fizik yahut biyoloji gibi bir bilim olarak kavramayı öğrenen talebe eğitilmiş sayılacaktır. Önceleri edebiyat derslerini “*edib*” sıfatını taşıdığı için seçilmiş öğretmenlerin veriyor olması, edebiyat dersinin kitabını ve hattâ edebiyat tarihini de aynı sıfat ile meşhur isimlerin kaleme alması durumu bir parça yumuşatır. Osmanlı için durumun sağlamasını yapanlar, edebiyat dersini –hiçbir öğretmenlik eğitimi almamış– Recâi-zâde Ekrem, Muallim Nâci gibi ediblerin verdiği, ders kitabını Şehabeddin

Süleyman, Ali Canib gibi ediblerin yazdığı, tarihe kalması gereken edebî metinleri tesbit eden ve değerlendiren edebiyat tarihlerini dahi Abdülhalim Memduh'tan Köprülü-zâde Mehmed Fuad'a kadar hep ediblerin kaleme aldığı mâzîyi hatırlayacaklardır. Bu dönem, edebiyata bilim muamelesi edilmeğe başlanmış olsa da henüz bilim adamının "iş"ini ediblerin üstlenmesinden rahatsızlık duyulmadığı bir süreçtir. Sonraları, 1933'teki Dârüfünun'un tasfiyesi hareketi, bahsettiğim akademizmin en önemli işareti olur. O zamana kadar "müderris" sıfatıyla üniversite ders vermesinde herhangi bir mahzur görülmeyen ediblerde, artık alanlarında doktora yapmış olmak şartı aranacak ve bu şartı taşımayanlar –neyi, ne kadar bildikleri hiç dikkate alınmadan– Dârüfünun'dan uzaklaştırılırlar. Sözgelimi, şerh-i mütun dersini zaman içinde Yahya Kemâl, Ali Ekrem, Ferid Kam gibi müderris edibler vermişken, artık ders doktorasını tamamlamış isimlere devredilecek ve ilk isim de Ali Nihad Tarlan olacaktır. Üniversitede kalmanın kriteri edebî birikim sahibi olmaktan çıkıp da bilim adamı hüviyeti taşımak hâlini alınca, edibler ve edebiyat sanatı okullardan kovulur; edebiyat bilgileri, teorileri ve hermönitikten ibaret bir alan "edebiyat bilimi" nâmıyla anılmağa başlanır. Artık, "bilimsel" olmayan hiçbir disiplinin okullara girmesine, bilhassa üniversitede ders olarak okutulmasına izin vermeyecektir. Bunun tavrın adı, "batılı bilimsellik" yahut "akademizm"dir. Artık edebiyat sanatı ferdî algılar, şahsî duygular, subjektif yargılar ile değerlendirilemeyecek; rasyonel, objektif, pozitif bilim ilkelerinin geçerli sayıldığı bir değerlendirme tarzı rağbet bulacak; diğer güzel sanatlar ise, konservatuarlara, akademilere sığınarak "bilimsel sanat" olma tehlikesini kısmen savuşturacaklardır. "Kısmen", çünkü, önümüzde devâsâ bir örnek olarak "Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi" levhası dururken, tamamen savuşturulduğunu söylemek nasıl mümkün olsun? Dönemin şartları düşünülürse, Devlet Güzel Sanatlar Akademisi'nin 1982'de "Mimar Sinan Üniversitesi" adını almasını anlayışla karşılanabilirse de 2004'te "güzel sanatlar üniversitesi"ne dönüşmesindeki garabet ve çelişkiyi başka nasıl açıklayacağız? Münecimliğin veya simyânın giremediği bir üniversiteye güzel sanatlar da dahil edilemez. Zorakî dahil edilmişse, bunun tek mânâsı "bilimsel sanat"a gitgide yaklaşıldığıdır.

Romanın nasıl yazılacağı, şiirin nasıl olması gerektiği, edebî dilin nasıl kurulacağı gibi edebiyat teorisine; bir metnin nasıl okunması, anlaşılması, yorumlanması, eleştirilmesi gerektiği gibi edebiyat incelemesine giren çalışmaların pekçoğu edebiyat eserini takip eder. Önce bir edib, o zamana kadar mevcut olan edebiyat biliminin bütün değerlerini, tesbitlerini, kriterlerini altüst edecek, benzeri okunmamış, hattâ düşünülmemiş bir eser yaratır; sonra, eser karşısında şaşırın, bocalayan edebiyat "*bilim*"i bu yeniliğe göre kendini baştan şekillendirmek, yeni açıklamalar bulmak zorunda kalır. Bilim, teorisini kurduğu bilgiyi pratiğe döker; düşünen de yapan da bilimadamıdır. Edebiyatta ise, edîbin pratiğe döktüğünün nazarıyesini kurmak edebiyat teorisyenlerinin (nedense, bunlara "*edebiyat felsefecisi*" diyen yok), sonuçları değerlendirmek ve tarihî bir zemine oturtmak da edebiyat "*bilim*"cilerinin işi olur. Bilimin peşinden koştuğu ve ona yeni birşeyler katmak yerine, sadece yetişmeye, anlamaya, ilkelerini tesbite çalıştığı hiçbir disiplin bilimleşmez. Nasıl ki, resim bilgisinden resim bilimine varılamazsa, edebiyat bilgisinden de edebiyat bilimine varılamaz.

Bilim, kendi kurallarını kesinleştirmek ve genellemek zorunladır. Edebiyat ise, genellemeleri reddetmek ve özeli yüceltmek refleksine sahiptir; kurallarını zaman içinde kendisi oluşturduğu gibi, zaman içinde de kendisi değiştirir, yeniler, unuttur yahut öldürür. Farzedin ki, edebiyatın bilimleşmeye çok uygun bir naturası var; böyle bir bilim olmayı hangi edîbe kabûl ettirebilirsiniz? İlkelere belirginleştikçe kemikleşmiş, bilimadamları tarafından sırrı çözülmüş tek hat üzerinde yürümeyi hangi edib kabûl eder? Yine farzedin ki, yürüyenler çıktı; ortaya çıkan ürünlere "*edebiyat eseri*" nâminı vermek ne kadar mümkün olur? Edebiyatın büyü, şahsî yaratmanın yüceliği, yeni ve alışılmamış olan eserin cazibesi, her kapalı metni aralayışın insanı yeniden keşfetmekteki olağanüstü değeri nerede kalır?

Edebiyatın bilimleşmeye müsaade eden yanı, esere dönüştükten sonra yapılabilecek form ve yapı incelemeleri ile anlaşılmasına, yorumlanmasına ve eleştirilmesine yönelik çözümlemelerdir. Dikkatli bir göz, onlarda takip edilecek yolun da genellikle felsefe, ta-

rih, teoloji, sosyoloji gibi komşu disiplinlerden ödünç alındığını farkedecektir. Bilimler birbiri ile çelişmez; metodları, hükümleri birbiriyle çatışmaz; tam tersine, hepsi de aynı büyük bütünün parçaları olarak uyuşurlar. Her bilimsel sonucun hem kendi içinde, hem başka bilimlerle temas noktalarında yapılacak sağlamaları da aynı sonucu verir. Edebiyatta ise, bilim adına uygulanan değişik metodların ve metni değerlendirmeye yönelik uygulamaların, alındıkları disiplinlerden gelen ve birbirini tamamlamaktan, desteklemekten çok, çürütüp köstekleyen çelişik sonuçları vardır. O kadar ki, aynı metni, aynı metodla değerlendiren iki çalışmada dahi birbirinden çok farkı neticelere ulaşılması sıkça görülen ve olağan kabûl edilen bir durumdur. Soyut varlığı ve ruh değişkenleri ağır basan insanın manevî/ soyut kültür ürünlerinin, insanî ilimlerin insan-merkezli metodlarıyla ve yine insan eliyle (oysa bilimde, bilgisayarlar bilimadaminin yanını/ yerini doldurmayı başarıyor) yapılan değerlendirmeleri nasıl birbiriyle örtüşsün? Edebiyat bilimcisi, karşısındaki metne kendi birikimleri kadar, kişiliği, kavrayış/ algılayış seviyesi ve şuuraltı ile de yaklaşmaktan kendini alamaz iken –değil iki farklı coğrafyadan, milletten ve kültürden– ikiz edebiyat bilimcilerinin dahi aynı metinden benzer sonuçlar çıkarması beklenemez. Oysa bilim, dünyanın her yerinde, herkes için geçerli olabilecek neticelerin peşindedir. Bütün bunları farkettikten sonra, belki de edebî metnin *“anlaşılmasına, yorumlanmasına ve eleştirilmesine yönelik çözümlemeler”*in de bilimleşmesini mümkün görmeyip sadece form ve yapı incelemelerinin buna müsait olduğunu söylemek gerek.

Edebiyatın bilimleşmesini sağlayacak teori ve metod arayışları beşerî ilimlerin içinde sürdürüldüğü müddetçe, sonucun hüsrana olmasa kaçınılmazdır. Bu bakımdan strüktüralizmin, metodları hem sadece yapıda kalıp muhtevaya dalmadığı –dolayısıyla, aslî meselesi insan değişkeni olmadığı– için, hem de sosyal bilimlerin dışında teşekkül ettiği için, bilimsel sonuçlar vermeye müsait tek yol gibi görüldüğü söylenebilir. Yapısalcı bir incelemenin vereceği sonuçların metne, onu anlamamıza ne kattığı tartışmaları bir yana, bu yolla bilimleşen bir edebiyatın kâr-zarar hesabının da pek müsait çıkmayacağını tahmin güç değil. Nitekim, strüktüralizmin ilk

hızını kaybetmesinin, tarafdarlarının büyük kısmını göstergebilim ve hermönitiğe kaptırmasının üzerinden hayli zaman da geçti. Bundan sonra, edebiyatın artık bir bilim olduğunu söyleyerek kendimizi kandırmaya devam mı edeceğiz yoksa hakikaten bilimleşmesi için gerekli olduğunu düşündüğümüz yeni metodlar îcadına mı uğraşacağız, bilmiyorum. Benim ümidim, edebiyatın bekâretinin korunduğu, edebî metni anlamamanın, yorumlamamanın mutlaka bir bilime dönüştürülmesi gerekmeyen şahsî değerlendirmeler olmasında bir mahzur bulunmadığının –aksine, bir zenginlik ve kıyas imkânı yarattığının– anlaşıldığı günün geleceği yolunda... Ümidin dünyası, zaten edebiyatın dünyası değil midir?

Şiir, Şair ve Sair...

Müzik, dans ve şiir aynı dinî kaynaktan çıkarlar ve bâzen dinî (ibadet, duâ, zikir...), bâzen sihrî (büyücü, kâhin, tabib...) âyinlerle birleşirler. Bu üçlûden dans ayrıldıktan sonra, müzik ile şiirin alâkası devam edegelmıştır. Bu münasebet, bütün kavimler için bir dünya müştereğidir.

Türkler arasında “kam” denen ve kâhin, sâhir, râhip, tabip, âlim, feylesof, önder gibi kimlikleri bulunan kişiler, aynı zamanda obalarının şairidir de... Bilinen en eski Türk şiirleri onların âyinlerinde çalıp oynayarak söyledikleri ilâhilerdir. Dinî bir terim özelliği taşıyan “ka-” fiili, “ruhları çağırma” demektir (Prof. Dr. Abdülkadir İnan, **Eski Türk Dinî Tarihi**, İst., 1976, ME Bsmv., s. 112, not 7) ve fikrimce, “kam”la muhtemel bir akrabalığı olmak gerek. Kam, “ar-vaş” (sihir) ve “ırk” (kehanet) kadar, şiir gücünü de “yel” (şeytan, cin)lerden alır. Bu sebeple kam şiir söylerken de “yelvi” (büyü) yapan bir “yelviçin” (büyücü) olurverir (Anadolu’da hâlâ ihtiyarlara yel girer de ağrı girdi zannederler). Muhtemeldir ki, kulağının dibinde kendisine görevi için talimatlar veren şeytanî bir sesin bulunduğunu söyleyen Sokrates’in de bir yeli vardır.

“Kam” kelimesi Türkler arasında yaşarken, Rus âlimleri Kuzey Sibirya’daki Tonguzlardan duydukları ve “kam” benzeri kişiler için kullanıldığını tesbit ettikleri “şaman” kelimesini XVIII. asrın sonlarından itibaren ilim âlemine taşımağa başlarlar. Kelimenin kaynağı

hakkında muhtelif görüşler var. Fischer, Schlegel gibi âlimler kelimenin aslını Pali dilindeki “*samna*”ya ve Sanskritçe’deki “*çramana*” (râhip, zâhid)ya dayandırırken, Banzarov kelimeyi Mançuca’dan türemiş gösterir ve mânâsını “*zıplayan, danseden*” olarak verir. Neoradze de ona katılır. Rosenberg ise, Firdevsî’nin Şehnâmesinde gördüğü “*şemen*” (Buda râhibi, put-perest) ve çokluğu olan “*şemenân*” kelimesinden hareketle, “*şaman*”ın Hint kaynaklı bir kelime olduğu fikrini savunur. Pelliot’un Çince bir metinde rastladığı “*chan-man*” kelimesi de Cücence’de “*büyücü*” demek olur (Abdülkadir İnan, **Tarihte Ve Bugün Şamanizm**, 3. bs., Ank., 1986, TTK y., s. 74-75). Bu kelimelerin ve anlamlarının, Türkçe’de asırlardır var olan “*kam*”ın anlamıyla örtüştüğü görülüyor. Yine de bugün “*kam*” kelimesini –alanın çalışanları dâhil– kullanan pek kimsenin olmayışı acı...

İlhanlı tarihçisi Cüveynî, **Târîh-i Cihan-küşâsında** kam’ın özellikleri hakkında teferruatlı bilgi veriyor. Ona göre, kamlara bağlı şeytanlar vardır ve onlar sayesinde olmuş yahut olacak herşeyi bilirler (Prof. Dr. Bahaeddin Ögel, **Türk Mitolojisi**, C. I, Ank., 1971, TTK Bsmv., s. 76):

“Gûyâ şeytanlar, onların çadırlarının pencerelerinin önüne gelir ve bu büyücülerle konuşturlarmış. Büyücüler, insanlara kötülük getiren bu ruhların, bazıları ile dostluk ve bazıları ile de düşmanlık güdüyorlardı. Bu büyücü kamların en güçlü oldukları zaman, iyi ve kötü ruhlarla bağ kurdukları ve onlarla konuştukları günlerdi.” Hanlar da dahil, herkes “(...) hep kamların sözlerine inanırlar ve onların emirlerine bağlı kalırlardı. Şimdi bile hükümdar ailesinden gelen han oğulları ile torunları, onların sözlerine inanırlar ve verdikleri öğütleri yerlerine getirirler. Hatta ve hatta bir işe başlanacağı zaman münecimlerle büyücülerin öğüt ve yolları arasında bir birlik gözükmezse o işi durdururlardı. Bunun için de işe başlama emri verilmezdi. Moğollar, hastalarını da (onların öğütlerine göre) tedavi etmek isterler ve bu yolla hareket ederlerdi.”

Kam olmak herkese nasip değil... Kam olmak uzun ve çileli bir süreçtir. Hayatının sonuna kadar –korku ile karışık bir saygı yüzünden– yalnız kalmak, ruhunu ve bedenini terbiye için acı çek-

mek, eşini bile cinlerden seçmek, dağlarda yaşamak, öldüğünde de mezarlık yerine ıssıza gömölme zorundadır. Bu sebeplerle kimse kam olmak istemez; bazıları kam olarak doğar. “*Kam olacak adam küçüklüğünden beri çok düşünceli olur; vakit vakit cam sıkılır; tab’an şairdir, irticalen şiirler, ilâhiler söyler*” (Eski Türk Dinî Tarihi, s. 55). Şairlik, kam olmanın ilk beliren vasıflarındandır. Sonraları da şiir hep kamlarla beraber yürür. Kam, özel kıyafeti kadar, kopuzu yahut davuluyla da tamamlanır ve âyinler sırasında, göğün oniki katına çıkarken, her kat için özel ilâhiler söyler; kehanet için, tababet için, ibadet için hep şiire müracaat eder.

Kopuz bir müzik âleti değil, kudsiyetine inanılan bir dinî araçtır. Kazak ve Kırgız kamlarının kopuzları için söyledikleri ve bu kudsiyeti tebarüz ettiren şiirleri vardır (a.g.e., s. 120, not 3). Kopuz ilâhî güçlere ulaşmanın kudsi bir vasıtasıdır. Kamlar, kopuz yapacakları ağacı da vecd ânında tanrının yardımıyla seçerler. “*Oğuz alpları sıkıntılı saatlerinde kopuzun sesinden kuvvet kazanıyorlardı*” (Abdülkadir İnan, Tarihte Ve Bugün Şamanizm, s. 149). Kitâb-ı Dede Korkud’da Boğaç tekfurun buğrası ve arslanıyla boğuşurken arkadaşlarından kopuzunu getirip kendisini övmelerini ister; böylece güç toplayacağına inanır. Aynı istek Kanturalı’dan da gelir. Segrek, karşısındaki kâfiri öldürmek istediğinde, elinde kopuz gördüğü için kılıç çalmaz.

*“Kazak baksı ilâhileri ‘Üyenki ağacının dibinden oyup al-
dığım kopuz’ diye başlar ve baksının (müslüman kamın) mu-
hakkak kopuzu olur. Altay-Yenisey destanlarında hikâyelerini
kobuzla terennüm ederlerdi”*

(Tarihte Ve Bugün Şamanizm, s. 159). İslâmiyet kopuzun önemini azaltmaz; lâkin, dinî değerini yok eder. Bunu kamın İslâmiyet içindeki değişiminin sembolik karşılığı olarak görmek de mümkün... XVI. asırda, Revânî’nin meşhur İşret-nâmesinde,

*Kopuz gibi bir hûb-âvâz
Ki sâzın cümlesinden olu mümtâz*

denişi, aynı asırdan Şânî'nin "kopuz" redifli bir gazeli oluşu [Filiz Kılıç, *Meşâirü'ş-şuarâ (Âşık Çelebi Tezkiresi)*, Ank., 1994, GÜ Sos. Bil. Enst., basılmamış dr. tezi, s. 790] kopuzun –ve dolayısıyla icracısının– olanca geleneğiyle hangi muhitlerde önemini sürdürdüğünü gösteriyor. İki asır sonra Levnî,

*Şâire ses ile sâz ü söz gerek
Yalnız taş olmaz dîvar demişler*

mısralarıyla, hâlâ şairin sazından ayrı düşünülmediğini gösteriyor.

Kamlar eski Türk dininin şair-rahipleriydi. Uygurlardan başlayarak Budizm'i kabûl eden boylar, kamları terkettikleri dinin temsilcisi sayar ve yeni dinlerinde aynı görevi üstlenen kişilere vermek için başka bir ad ararlar. Bulunan karşılığı bugün, aynı kelimenin üç ayrı telâffuzuymuş gibi değerlendiriyoruz; "*Baksı/ bakşı/ bahşı*". Aslı aranırsa, "*baksı*" ile "*bakşı-bahşı*"nın etimolojik ve semantik bir ilgisi yoktur.

Radloff'a sorarsanız, "*baksı*" kelimesinin "*bakmak*" fiilinden geldiğini söyleyecektir; "*yatsı*" vezninden... "*Bakşı/ bahşı*"nın ise, "*bakıcı*" kelimesinden geldiğini düşünen epeyce dilci olmalı. "*Bakıcı*"nın bugün de mevcut olan mânâsı, "*falcı*", "*kâhin*" ve "*sağlıkçı*"dır. İşin aslı o ki, "*kam*" ile sinonim olan kelimenin "*baksı*"dan "*bahşı*"ya değişmesinde budizmin büyük payı olsa gerek. Uygurlar budist olduklarında, Sanskrit'te "*râhip*" mânâsına gelen "*bhikṣu*" kelimesiyle tanışacak ve bunu "*bakşı*" diye karşılayacaklar. Sonraları dildilerin "*bulletin*"i "*belleten*", "*école*"ü "*okul*" yapmaları gibi bir analogi... Kelimelerin doğuşunda tesadüflerin payı ne ilginçtir. Türkmenler arasında bugün bile "*bagşı*" diye, saz çalıp şiir okuyan halk şâirlerine denir. Timurîler döneminde "*carcı*" (tellâl, türkücü) yerine "*bahşı*" kelimesinin kullanıldığı da olur.

Şair-kam, şair-baksı/ bakşı ve şiir dinden doğar. "*Profane*" şairin doğuşu, şairin kudsiyetini de zedeler. Yeni şair, eski şairin kud-sî adını kullanamaz. Onlara "*ozan*" denir. "*Ozan*"ın Anadolu coğrafyasında kazandığı mânâlar dahi, onun şairliğinin genel niteliklerini hissettiriyor. Mütercim Âsım, *Bürhân-ı Katı*'da "*derâz-nefes*"

sıfatının karşılığını verirken, “uzun soluklu ki, murad pür-gûy ve selî-sü'l-kavl kimsedir ki, ozan ve yavaşak tâbir olunur” der. Aynı lûgat, “ozan”la sinonim saydığı “yavaşak”ı ise, “geveze, zembereksiz, yayvan ağzılı” diye açıklar. Kubûrî-zâde Rahmi, “Hevâyî” mahlâslı gazellelerinden birinde

*Geveze etti gazellerde Hevâyî bizi yâr
Söyleye söyleye yavaşak ozanım diyerek*

diyor (Sihâm-ı Kazâ Ve Hiciv Mec., İÜ Ktbh., TY. 3004, v. 87^a). Şemseddin Sâmî kelimeyi “uzan” diye okur (sonraları Kowalski de böyle okuyacaktır) ve “lâf-zen, herze-vekil” diye anlamlandırır. Türkiye’de Halk Ağzından Söz Derleme Dergisi’ne göre, bu olumsuz mânâlar 1940’lı yılların Türkiyesinde bile yaşamaktadır. Kelime Balıkesir’de “şakacı”, Bolu’da “sersem” anlamı taşıırken, Muğla’da da “ozancı” kullanışıyle “geveze” demek olur. Anlaşılan o ki, ozan’ın temel vasfı saziyle, ama öncelikle sözüyle eğlendiriciliğidir. “Ozan”ın, olanca mânâ genişliğiyle “şair”i kucaklayıp karşılayabileceğini düşünenlerin kulakları çınlasın.

M. Fuad Köprülü, “ozan” kelimesinin nereden geldiğini araştırırken, İbni Mühennâ Lûgati’nde “önde gelmek, ileri geçmek” mânâlarına gelen “ozmak” fiiline tesadüf eder. Fiilden türeyen “ozgan” partisipi koşuda birinci gelen köpekler için kullanılmaktadır (Dîvânü Lûgati’t-Türk’te “ozgan at” örneğinin bulunduğunu da ben ekleyeyim). Köprülü, bir tereddüt payı da bırakarak, “ozan” kelimesinin “ozgan”dan geldiğini yazar (Türk Dili Ve Edebiyatı Hakkında Araştırmalar, İst., 1934, Kanaat Ktbv., s. 289). Gerçi, ozanlar toplulukların önde giden isimleridir; atışmalar yoluyla yarıştıkları da olur; lâkin, yakıştırılan bütün olumsuz sıfatlara rağmen, yarışan hayvanlara benzetilmeleri fikri de insaniyet ve hakkaniyetle uyuşmaz.

Şahsî fikrim odur ki, “ozan” kelimesi “oymak” fiilinin partisipidir. Her ne kadar, Doerfer, Türkçe’de “oymak” diye bir fiilin bulunmadığını söylese de Ramstedt böyle bir fiilin varlığından ve mânâsının “saz çalmak, oynamak, rol yapmak” olduğundan söz eder. Mâlûm bir türküdeki

*Haydi yârim oynamaktan
Yar gelir oynamaktan*

mısralarını, fiilin Anadolu'da da yaşamakta olduğunun muhtemel delili diye görüyorum. Yakutlar şâîr'e "oyun" derken bu fiili kullanırlar. Samoiloviç'in Türkmençe'de tesadüf ettiği "ozon" kelimesinin de buradan geldiği düşünülebilir.

Kamın ve baksının/ bakşının oluşumunu sağlayan dinî şartlar ortadan kalkıp İslâmiyet kendi şair tipini oluştururken, ozan da hem atası kamdan mevrûsen taşıdığı özelliklerini yitirmemek, hem de bu oluşuma ayak uydurmak gereğini hisseder. "Âşık" bu gereğin sonucunda doğar. Âşıklık başlarda, "Hak âşığı" gibi İslâmî bir unvanla ortaya çıkan ozanların nitelikleri toplamıdır. Buna rağmen, zaman içinde âşıklığın İslâmiyet öncesi şairinin dinî vasıflarıyla donanmaya başladığı görülür. Sonraları "Hak âşıklığı"nın yanına, mevhum veya gerçek bir kıza duyulan "dünyevî âşıklık" da eklenir. Âşık –tıbkı kam gibi– insanlardan uzakta, onun gibi transi, baygınlığı andırır bir uykuda şairliğe adım atar. Kamın baygınlığı esnasında bir dişi cin görünüp hizmetkârı ve eşi olacağını vâdederek. Âşıkın da uykusunda elinden bâde içtiği veya –sonraki yıllar için– resmini yahut fotoğrafını görüp tutulduğu bir sevgilisi olur. Kam, daldığı derin transtan çıkamadığı hâllerde, kopuz getirilip üç kere çalındığında ayılır. Bâde içen âşık da vücudunu ateş sarıp, ağzı köpürerek günlerce baygın kalır ve çöğür çalındığında kendine gelir. Kamın kopuzuna duyduğu saygının bir benzerini de âşık çöğürü ve sonraları bağlaması için hisseder. Garip âşıkların da kamlar gibi, insanlardan uzağa, ıssız tepelere gömüldüğüne sıkça rastlanır. Kamların şairiyet haricinde kalan vasıflarının da ilk dönem âşıklarında yaşadığının ilginç bir örneğine 1403'te İspanya kralının Timur'a gönderdiği elçi Clavijo şahit olur. Semerkand'e giderken Erzurum'dan da geçen sefir, o havâlîde "Deliler kenti denilen" bir köye uğrar ve bu müslüman köyünde gördüğü ilginç insanları anlatır:

"Bunlara âşıklar denir. Hastaları tedavi ederler. Müslümanlar bunları ziyaret ederler... Bu âşıklar saç ve sakallarını traş ederler. Çırıl çıplak sokaklarda gezerler. Gece gündüz davul çalılıp türkü söylerler"

(Eski Türk Dinî Tarihi, s. 187). Başlangıçta, âşıkların kendilerini ozanlardan ayrı, müslüman kamlar olarak gördükleri ve bu hissi çevrelerinin de paylaştığı açık... Muhtemeldir ki, "*âşık*" kelimesinin şimdi bile Anadolu'da yaşayan "*deli, sersem*" mânâsı o zamanlarda belirmiş ola. "*Abdal*" ve "*budalâ*"daki anlam kayması da ayrıca dikkat çekici...

Türkçe'de "*ır/ yır/ cır*" kelimesi "*nağmeyle şiir okuma*" demektir. *Dîvânü Lûgati't-Türk'te* "*ol yır koşdı*" cümlesi "*o koşma, türkü düzdü*" diye, "*yır koşuldı*" ise, "*manzûme yapıldı, şiir düzüldü*" diye karşlanır. "*ırlamak*" fiilinin "*şarkı, türkü söylemek*" mânâsı cumhuriyetten sonra da yaşamıştır. "*ır/ yır*" kelimesinin "*şarkı, türkü*" dışında, Edirne, İstanbul gibi pekaz yerde "*şiir*" mânâsını da taşıdığı görülür. Kırklareli'nde "*yırlak*" diye güzel türkü söyleyene derler. Ayrıca, pekçok yerde fiilin "*ırlamak*", "*ırgalamak*" biçimleri "*sallamak*" anlamına gelir. Balıkesir'de "*ırlamak*" fiili, beşiği sallarken ninni söylemek demek... Ritmik sallanmalarla ninninin birleşmesi, nağme-şiir-raks müstereğini hatırlatıyor. Ayrıca, Anadolu'da pek yaygın olan "*ırıp*" (hile, düzen, yalan) ve "*ırıpçı*" (yalancı, hilekâr) kelimeleri ile Kastamonu'da tesbit edilen "*ırgıdama*" (geveze çocuk) kelimesi de ozan'a yakıştırılan anlamları hatırlatıyor. Köprülü "*ır*"ı bir nazım türü olarak düşünmekten yana ise de daha ziyade, bir müzik terimi olarak görmeli. Nitekim, "*ır*"dan bahsedilirken sık sık anılan "*köğ/ küğ*" kelimesi de ırlarken sesin yükselip alçalışını ifade eden bir müzik terimidir. "*Küğ*"ün bu fonksiyonu önceleri ır'ın, sonraları da şiir'in ölçüsü anlamlarına doğru genişlemesini sağlar. Bugünkü Türk şivelerinde "*küğ*" nağme, âhenk, makam; "*küğlemek*" de şarkı söylemek mânâlarıyla kullanılıyor. Küçük bir merak: Orhan F. Köprülü, babasının edebiyat tarihini yeni harflerle neşre hazırlarken, bizlerin bilmediği hangi malûmat ona bütün "*küğ*" kelimelerini "*gök*" diye okutmuş olabilir?

Asırlar sonra Halil Nihad Boztepe, dilde özleşme gayretlerinin çığırından çıktığı ve "*şiir*" kelimesinin de bundan nasibini aldığı bir sırada, **Ağaç Kasidesi'**ni neşreder. İşte oradan birkaç beyit:

*Gelip oturdu hemen şair'in yerinde ozan
Üvey lisanla yazan gitti, geldi özle yazan!*

*Koşuk, yakım ve tuyuk, düzgü öz lisanda şiir!
Diyor da bazılar aydık, diyen de varmış cir!*

*Kaç oldu? Zannedirim altı. Sen de say iyice.
Senin düşünceni bilmem ya, kendi fikrimce*

*Şu cir en uygunudur, çünkü cırlamak'tandır!
Şiir yazan da nedir? Cırlayan bir insandır!*

Şairlerin bu konudaki hassasiyetini anlayışla karşılamak gerek; çünkü onlar, kendi sıfatlarının şair olmayanlar tarafından belirlenmesi çaresizce seyretmektedirler. Rivayet ederler ki, bir tarihte şair'e "kulçığır" denmesi düşünülmüş ve Atatürk de bu kelimeye sıcak bakmağa başlamış. Dolmabahçe Sarayı'ndaki bir akşam yemeğinde, Gazi Paşa, davetliler arasında bulunan Abdülhak Hâmid'e bir iki kere bu sıfatla seslenirse de "şâir-i âzam" duymazdan gelir, başını çevirip bakmaz. Nihayet, paşa hazretleri şaire adıyla hitap edip tavrının sebebini sorunca, "Ben şairim, kulçığır değilim" demek cesaretini gösterir.

"Şiir" yerine canlandırılmağa çalışılan kelimelerden birinin de "koşuk" olduğu anlaşıyor. Aslında, "koşmak" fiili çift olmayı işaretler. Belki Kâşgarlı'nın "yır koşdı" deyişinde de bu mânâ gizlidir. İğdir'da av çiftesine "koşa" denir. "Koşam" hâlâ, pekçok yerde "avuç" mânâsına gelir. Kayseri'de iki katlı kilime "koşma" deniyor. Çiftlere beraberce uzun bir ömür dilerken "koşa yaşayın" diye temennide bulunulur. Örnek çok... "Koşuk" ve sonraları "koşma" ile bir ilgisi olmalı (Köprülü koşuk'la koşma'yı sinonim sayar)... Kimileri, iki mısraın birbirine koşulup bir beyit oluşturulmasına bu adın verildiğini düşünür. Meselâ, Hüseyin Kâzım Kadri ve Mustafa Nihat Özön "koşuk"un iki mısralı nazım, beyit demek olduğu fikrindedir. Reşit Rahmeti Arat da koşuk'un şiir, nazım, beyit mânâsına alınması gerektiğini söyler. Bu iddialarda "koşmak" fiilinin mânâsı kadar, Dîvânü Lûgati't-Türk'te koşuk'un "şiir, kasîde" olarak karşılanması da sebeptir. Oysa, belki de düşünülmesi gereken şiire nağ-

menin ortak koşulmasıydı. Zaten, sonraki asırlarda “koşuk” hem bizde, hem de –Radloff’un tesbitine göre– diğer Türk boyları arasında “şarkılı oyun havası” mânâsında kullanılmıştır. Nitekim, Şemseddin Sâmî’ye göre “koşu” da “koşuk” da, “koşma” da bir çeşit oyun havası demektir. Bugün, “koşuk”, Uygurlarda “koşak”, Altay Türklerinde ise, “kojon” ile karşılanıyor.

“Takşut” da eski Türkçe’de ve XII. asra kadar Uygurlar arasında “şiiir, manzûme, beyit” mânâlarına gelir. Kâşgarlı’nın “takmak” fiiline verdiği örnekler bakılırsa, fiilin daha çok “bir sıraya dizmek” mânâsına geldiği anlaşılır; tıbbî nazm’ın anlamı gibi... Uygur metinlerinde kelime çoğunlukla “şlok” (Sanskritçe “ilâhî” demek) kelimesinin ardında kullanılır ve “şlok takşutun” ibaresi, “manzum olarak” demeye gelir. Aynı fiilden türeyen “takmak” kelimesi ise, Tobollar arasında manzum bilmeceler için, Kazan Türkleri arasında türkû, masal, nükte için, Kazaklarda da türkücü ve şakacı mânâlarına kullanılır.

Bütün bu isimler ve kullanılış biçimleri, bize Türkçe’de sadece şiir’i karşılayan bir kelimenin olmadığını; zîrâ, şiirin nağmeden bağımsız bir varlığı bulunmadığını gösteriyor. Bunun ilk sebebi, şiirin bir edebî kıymet oluşundan evvel, bir sosyal ve dinî değer taşıması ise, ikincisi de sözlü edebiyatın hüküm sürdüğü ortamlarda şiirin dinleyiciye yalın hâlde değil de besteli iletilmesinin bir dünya geleneği oluşudur.



Araplarda da şiir benzer şartlarda ve benzer niteliklerde doğar. Goldziher Arapça’nın “şeara” kökünün mânâsından da hareketle şair’i “tabiat üstü sihri bilgiye sâhip olan (sezişle bilen)” diye tarif ederek Arap topraklarında şair’in kâhin’le birleştirildiği bir geleneğe dikkat çeker. Benzeri geleneklere pekçok edebiyatta rastlansa da Araplarda ilginç olan, kâhin-şâirlerinin –Türk kamlarının yel’leri gibi– ilişkide bulunduğu bir cinden aldığı ilham ve bilgileri şiirine taşımasıdır. Meşhur şâir Hutay’ın ecinniden bir arkadaşı vardır. Ferezdak gerektiğinde ciniyle buluşur. Küseyyir, bir yolculuk esnâsında yanına gelen ve yakını olduğunu söyleyen bir cin vâsıtasıyla

şiiire başlar. Şâirin "*sâhib*", "*karîn*", "*habib*" gibi kelimelerle andığı cini sâyesinde, kabilesi içinde büyük bir gücü vardır. Kabîlesinin göçeceği yeri ve zamanı, harbe girilip girilmeyeceğini o tâyin eder; şiiirleriyle düşmanlara musîbet getirir; bildiği büyüler sâyesinde, sahrânın en korkunç cinlerini onların üstüne salar ve harbin sonunda en büyük bahadîrlar kadar ganîmet alır.

Cininden aldığı bilgi ve ilhamla, âdetâ bir cezbe hâlinde şiiir söyleyen şâirin yanında sürekli râvîler bulunur ve bunlar söylenen şiiirleri ezberleyip sonra insanlara inşad ederler. Râvîler başka râvîleri yetiştirir ve her râvî yeni şâirlerin yanında repertuarını genişletir. Nesilden nesle geçen bu büyük birikimin bir yerlerinde râvî, üstad saydığı şâirden aldığı şiiir terbiyesini kendi şiiirlerini söylemekte kullanmayı öğrenir. Böylece belli şairlerin izinden yürüyerek onu ekolleştiren yeni şairler çıkar (Nihad M. Çetin, *Eski Arap Şiiri*, İst., 1973, İÜ y., s. 20-28). Cinin fısıldayarak ilham vermesi, şâirin dilinin çözülmesi için cini öfkeliendirecek, neşeliendirecek veya üzecek birşeylerin olması gerekir. Zamanla, cinin fısıldadıkları yerine şâirin sezgi ve kabiliyetleri öne çıkmağa başlarken onu coşturan etkenlerin de aynı olduğu farkedilecektir. Bursalı Şeyh Zâik Efendi,

Şuarâ ekseri cin-peyker olur

dediğine göre, XIX. asırda bile bu geleneğin izleri duruyordu. Hat-tâ, Peyami Safa'nın amcası Ahmed Vefâ şiiirlerini *Ote-toi* adlı bir cinin etkisinde yazar, o istedi diye yakar; fakat, geleneğin bir tarafı yıkılmış olmalı ki, şair "*deli*" zannıyla atıldığı tımarhânedede ölecektir (1901). Ahmed Vefâ'dan yarım asır sonra da Enis Behiç benzeri bir tecrübe yaşar. Şair, hayatında katıldığı ilk ruh çağırma seansında –genç kızlar arasında hâlâ çokça rağbet edilen bir yolla– harfler üzerinde fincan yürüterek Çedikçi Süleyman Efendi adlı bir mevlevî şâirin rûhuyle irtibâta geçer ve onun dikte ettirdiği mutasavvîfâne, aruzlu şiiirler belirir. Seanslar sürerken, bir seferinde Enis Behiç transa geçecek ve Süleyman Efendi'nin sesiyle, XVII. asrın telâffuзуyle şiiirler söyleyecektir. İki yıl kadar bir müddet Süleyman Efendi hep Enis Behiç'in ağzından konuşur. *Vâridât-ı Süleyman* (1949, 1956) yayımlandığında, Enis Behiç'in kendisini kitabın sahibi değil,

sadece nâkili olarak gösterme sebebi de budur. Ömer Fevzi Mardin, 1951’de neşrettiği üç ciltlik **Varidât-ı Süleyman Şerhi**’nde, Çedikçi Süleyman Efendi’nin gerçek bir şahıs değil, ilâhî mesajlar taşıyan “*Rûhü’l-kuds*” (Cebrâil) olduğunu iddia edecektir. Söz mevlevîlerden açılmışken, başka bir misâl: Neclâ Çarpan adlı bir medyum, 16 Ekim 1960’ta Mevlânâ’nın rûhuyle irtibata geçerek yıllarca süren bir otomatik yazı tecrübesi sonucunda yetmiş defter dolusu şiir kaydeder. Bunlardan dokuzu **Yeni Mesnevi** adıyla üç ciltte toplanmıştır; üçüncü cilt 1969’da... Sonuncu örnek Adana’dan... Esnaftan İsmail Emre (d. 1315/ 1899) adlı, okuması yazması olmayan biri, Yûnus Emre’yle temasa geçerek yazdığı şiirlerini “*doğuş-lar*” adı altında toparlar. Bu tabiri, Enis Behic’in kullandığı “*vâridât*” kelimesini sadeleştirerek bulmuştur. **Yeni Yunus Emre Ve “Doğuş”ları** (1951) iki kitaptan oluşan tek cilttir ve sonunda, bundan böyle doğacak olan şiirlerin de üçüncü bir kitap olacağı notu vardır. Bizdeki bu cins örnekleri kamlara mı yoksa Arap şairlerine mi bağlamalı dersiniz?

İslâm’ın şiiri Kur’an’la gelir. Kur’an’ın yeni imajları, şiirli sentaksı ve alışılmadık vuruculuktaki anlatımı dinî olduğu kadar, edebî özellikler de gösteren bir metni haber verir (Rigault Desmarte, İncil’in poetik güzelliğin aşılmaz bir modeli olduğunu söylemekle, ilâh- hitabın bütün dinlerdeki ve dillerdeki müşterek gücü üstüne düşünmemizi sağlar). Kendini Sûku’l-Ukâz’da isbata almış, müsabakayı ve mücadeleyi karakter edinmiş Arap şairi için Kur’an, dinî muhalefetten ziyade, edebî rekabetin ifadesi olur. Kur’an’ı kötüleyen, ondan daha iyisini yazmağa çalışan şairler (Abdullah Ayamaz, **Kur’an’ın Edebî Mucizeliği**, s. 24, 57-58), bunu öncelikle din gayretiyle yapmazlar; zîrâ, karşılarında bir dinî metin ve bir peygamber değil; bir şiir ve bir şair görürler. Her Arap şairi zaten bir “*peyam-ber/ peygam-ber*” (haberci)’dir. Üstelik, karşısındaki şair, söylediklerinin kendisine bir melek tarafından aktarıldığını iddia ederken de herhangi bir Arap şairi ile cini arasındaki ilişkiyi tekrarlamaktadır. Dahası, bu şairin söyledikleri de her büyük şairinkiler gibi, râvîler tarafından hıfzedilmektedir. Kur’an nâzil oldukça, şairlerin kendilerinden saydıkları hazret-i peygambere karşı duydukları meslekî rekabetin ve husûmetin izini takip de mümkün oluyor

(Saffât, 36; Duhân, 14; Tûr, 29-30... Aynı vehmin hâlâ yaşadığını görmek için bk. A. Rıza Ergüven, “*Şiirin Gerçeği, Toplumdaki Yeri*”, *Türk Dili Der.*, Nu. 63, Kasım-Aralık 1997). Kur’ân’ın, bu şairlik it-hamına en güzel cevabı: “*Biz ona şiir öğretmedik. Ona gerekmez de...*” (Yâsin, 69). Tezkire sahibi Latîfî’nin dediği gibi:

*Nebîdir ana şâirlik yaraşmaz
Yed-i Mûsâ’ya sâhirlik yaraşmaz*

Kur’ân, şiir ve Câhiliyye şairleri karşısında çok hassastır; zîrâ, böyle olmasını gerektiren iki önemli sebebi vardır. Evvelâ, Kur’ân’ın bir şair ağzından döküldüğüne inanılması vahyin ilâhîli-ğini; sonra da, Kur’ân’ın şiir olarak algılanması mesajını farketme-mek olacaktır. O hâlde, şairler Kur’ân’ın düşmanıdır. “*Allah’ın nû-runu ağızlarıyla söndürmek istiyorlar*” ikazı tekrarlanırken (Tevbe, 32; Saf, 8) sanki şairler hedeflenmiş gibidir; ama, asıl açık hücum *Sûre-i Şuarâ* ile gelir: “*Şairler, onların arkasına sapkınlar ve çapkınlar düşer*” (*Şuarâ*, 224). Sûrenin son âyetleri (224-226) indiğinde, müslüman şairler üzülr ve sonlarından duydukları korkuyu hazret-i pey-gambere anlatırlar. *Sûre-i Şuarâ*’nın 227. ve sonuncu âyeti bunun üzerine nâzil olur. Âyet, Kur’ân’ın şairler karşısındaki hassasiyeti-ne en iyi örnektir ve şairin inanmışını münkirlerinden ayırarak îman etmeyenlere azap vâdedilir [Abdülfettah el-Kadî, *Esbâb-ı Nüzûl*, (terc. S. Akdemir), Ank., 1986, Fecr y., s. 290; Elmalılı M. Hamdi Yazır, *Hak Dîni Kur’ân Dili*, C. VI, Feza Gaz. A.Ş., s. 120-121]. Bir iddiaya göre ise, peygamber şairlikle itham edildiği için, devrin şairinin içinde bulunduğu yozlaşma gösterilerek onun tefri-kı sağlanmak istendiğinden bu âyetler inmiştir (Konyalı Mehmed Vehbi, *Hulâsatü’l-beyan fî Tefsiri’l-Kur’an*, C. X, 4. bs., İst., Üçdal Neşr., s. 3966-3967). İniş sebebi her ne olursa olsun, bu âyetlerden sonra Kur’ân’ın asıl hedefinin şairi günahkâr ve şiiri de haram say-mak değil; mümin-münkir şair, makbûl-merdud şiir ayrımını yap-mak olduğu anlaşılır. O tarihten itibaren, şiirin tematik [Nasrullah Pürcevâdî, “*Haram Şiir, Helâl Şiir*”, *Can Esintisi (İslâm’da Şiir Me-tafiziği)*, (terc. H. Kırlangıç), İst., 1998, İnsan y., s. 131-152] ve şairin dinî tercihlerinde hep bu âyetler hatırlanacaktır. İlginçtir: Batılı dil-

lerin çoğunda “verse” yahut “verset” kelimesi “mısrâ” ile “âyet”i beraberce karşılayarak bu tartışmalara en iyi cevabı verir.

“Şiir, şeytanın sazlarındandır” ve “Birinizin içinin irinle dolması, muhakkak ki şiirle dolmasından hayırlıdır” (Müslim, Şiir, 7) gibi hadislerin merdud ve mekruh olan şiirler düşünülerek söylendiği açıktır. Meselâ, münkir şairlerin en önemlilerinden, Muallâkat-i Seb’a şairi İmriülkays hakkındaki “İmriülkays bin Hucr, kıyamet gününde cehenneme doğru şâirleri sürükleyip çekenlerin reisidir. O, dünyada anılmış, fakat âhirette unutulmuş bir adamdır” (İbni Asâkir) hadîsi, bütün şairleri kapsamaz. Üstelik bir anekdot, İmriülkays’ın kişiliği reddedilse bile, şiirdeki büyüklüğünün kabûl gördüğünü isbatlıyor:

Sünbül-zâde Vehbî hasta iken, hatırını sormağa gelen Sürûrî’ye “Cânım Sürûrî, bana bir sûzışlı vefat tarihi söyle de işitip biraz ağlayayım” der. Bunun üzerine, Sürûrî’nin hemen

İmriülkays ile haşrolsun ilâhî Vehbî

mısrarını söylediği; Vehbî’nin de “Ne zarar! İmriülkays de az adam değil” dediği mervîdir.

İslâm’ın şiire karşı olmadığının en iyi delili yine hadislerdedir. “Şiirde mutlak bir hikmet vardır” (Buharî, Edeb, 90; Tirmizî, Edeb, 69), “Şâirler sözün sultanlarıdır”, “Şiir söz gibidir; güzeli güzel, çirkini de çirkindir” (Taberânî, Mu’cemü’l-Evsat) gibi hadisler müsbet bakışın işaretleridir. Yine de kısa zaman aralıklarıyla cereyan eden iki hadise şiire müsbet bakışın yerleşmesindeki zorluğu açıkça gösteriyor. İlkinde, hazret-i peygamberin huzûrunda şiir okunurken mescide giren Hazret-i Ebûbekir, “Kur’an’la birlikte şiir de mi?” diye hayret eder. Cevap mükemmel: “Evet, bir müddet o, bir müddet bu!” (Kütüb-i Sitte, C. VIII, s. 190). İkinci hadise sadece birkaç yıl sonra: Meşhur şair Hassan mescidde şiir okurken Hazret-i Ömer gelir ve orada şiir okumasını hoş görmez. Bir mükemmel cevap da Hassan’dan: “Ben vaktiyle bu mescidde senden daha hayırlı olan zat hâzır iken de şiir okur idim” (Buhârî, Bed’i’l-Hak, 6). Peygamberi en iyi anlayanlardan biri olduğuna kimsenin şübhesi bulunmayan Hazret-i Ömer dahi şairin haddini bilmesini bekler. “Emîrû’l-mü’minîn”

böyle davrandıktan sonra, halkın şiire ve şairin kendine bakışı da müteneffir, en azından mütereddit olacaktır. Nitekim, Hassan gibi Arap şiirinin büyük bir isminin en güvendiği beyitlerinden birinde yedi hatâ bulacak kadar şiir dikkatleri gelişmiş olan Hansa, müslüman olunca bir daha şiir söylemeyecek ve şiir isteyenlere Kur'an'dan bir sûre yazıp göndermeyi tercih edecektir. İlk şâir olarak Hazret-i Âdem'in gösterilmesi; Hâbil, kardeşi Kabil'i öldürünce Âdem Baba'nın dört beyitlik ve -niyeyse- Arapça bir mersiye söylediği rivayetinin yaygınlaştırılması da bu olumsuz tavrı söyleyecektir.

Konfüçyüs Çin'in ilk şiir antolojisi **Shih Ching**'i hazırlayıp talebelerine ısrarla şiiri tavsiye ederken faydacıdır. Hazret-i peygamber de aynı faydacı tavrıla *"Şiir öğrenin, zîrâ, bu lisanınızı fasihleştirir"* (Münâvî, *Feyzü'l-kadir*) der. Yıllar sonra, İsmâil Hakkı-i Bursevî de *Ahd-nâme-i İsmâil Hakkı* (İst., 1329, Süleyman Sâkib Matb., s. 14)'nın 75. maddesinde şiirle, bilhassa ilâhî, nasihat ve na'tlerle uğraşmanın *"âdabdan"* olduğunu ve -bilmem ki hangi gerekçeye dayanarak- Arap şiiri ile ilgilenmenin *"farz-ı kifâye"* sayıldığını söyleyecektir. **Dîvân-ı Hulûsî**'nin dîbâcesinde *"Kimi nazm u kimi nesr ile hakayık u dîvan cem'etmişlerdir, tâ ki sâliklere savt-ı gayret ola"* denmesi de şiirin bu işlevinin Türkler arasında kabûl gördüğüne kuvvetli bir işarettir. *"Şâirlerin kalpleri Allah'ın hazîneleridir"* (Kulûbü'-ş-şuarâ hazâinullah), *"Şâirlerin kalpleri Allah'ın evidir"* (Kulûbü'-ş-şuarâ beytullah), *"Şâirler cennetin anahtarlarıdır"* (Eş-şuarâ miftâhü'l-cenne) gibi ibarelerin ve

*Nizâmî Hamsesinde bi's-serâhat
Demiştir şi'r için cüz'-i nübüvvet*

(Sünbül-zâde Vehbî) gibi ifadelerin de bunda etkili olduğu düşünülebilir.

Câhiliyye döneminde, henüz şairin mümini-münkiri yokken ve sonrasında, sadece iyisi-kötüsü değerlendirilirken şairlerin bir kıymet sıralamasına göre isimlendirildiği görülür. Mütercim Âsım'ın **Kamûs Tercümesinde** *"şâirin inde'l-Arab merâtib-i adidesi"* şöyledir: En iyi şaire, *"müflık yâni fasîh u belîğ u mâhir olan şâir"*e

"*hınzîz*" denir. Onu "*şâir*" takip eder. "*Şuvey'ir*" diye küçük şairlere denirken, "*şu'rûr*" (hıyar) da kötü şairlerin ortak sıfatıdır. "*Müteşâir*" şairlik taslayanlardır; ama, onu bile yapamayanlar "*bâir*" (tezek toplayan) nâmını hakeder. Sonraları "*hınzîz*"'in yerine de "*şâir*" kelimesinin kullanılması, bu sığata kimsenin lâıyk görölmeyişinden mi dersiniz? Ali Edib Bey'in yorumu, geleneğin tesellî verici bakışını göstermesi adına ilginç:

*Mümkün mi ki şâir olsun insan
Evvel müteşâir olmayınca
Nevzâd tekellüm eyliyor mu
Herbir söze kadir olmayınca*

İslâmîyet sonrasında, şairin mevkiini yeniden belirlemesi, bunun için de gelenekli temel niteliklerini sorgulaması gerekir. Şair, müslüman kimliğine uymayan taraflarını değıştirmek, değıştirmeyeceğı kadar vazgeçilmez saydığı taraflarını da yeni duruma uydurmak lüzûmunu hisseder. Evet, hâlâ şairin gelenekli temel niteliklerinden biri, kendisine ötelerden fısıldanan şiirin getirdiğı kudsiyettir; ama, bu kudsiyetin cinlerle sürdüğünü söylemenin artık mümkünü kalmamışsa, daha yüce ve İslâmî bir kudrete bağlanmalıdır. "*Şiir yazılanların en şereflişidir*" (*eş-şî'rü eşrefü mâ yüellef*) veya eskilerden Mevlânâ gibi

*Ez-makamât-ı bülend-i evliyâ
Evveleş şî'rest ü âhir kîmiyâ*

(Velîlerin yüce makamlarından ilki şiirdir, sonuncusu kimyâ) veya hut yenilerde Fârûk Nâfiz gibi

*Şî'rin sesi fâş etmese Kur'an'da, muhakkak
İnsanlığa meçhûl idi tâ haşre kadar Hak*

diyelemek için, ilhamını ecinni yerine, Allah'tan alan bir şair olmak gerekir. Üstelik, şairi Allah söyletiyorsa, şiiri mekruh sayanların da ağız kapanacaktır. Hâfız-ı Şîrâzî,

*Der-pes-i âyine tûtî-sıfatem dâšte-end
Ançe üstâd-ı ezel güft be-gû mî-gûyem*

(Ayna önüne konmuş papağan gibiyim. Allah ne söyletirse, ben de onu söylüyorum) derken hem yeni kimliğini hatırlatır, hem de söylediklerinin sorumluluğundan sıyrılır (Nef'î'nin "Tûtî-i mûcize-gû-yem ne desem lâf değil" mısraı hatırlansın).

*Egerçi herkes ister ola şâir
Hudâ feyz etmese ammâ ne kadir*

Dolayısıyla, şair artık kâhin ve sâhir olmakla itham edilemeyecektir; çünkü, şiiri sihrî güçler değil, Allah söylediği için, olsa olsa, bir keramettir. Bu sebeptendir ki,

Sühan mâye-i sihr ü efsûn buved

(Söz, sihir ve büyü'nün mayasıdır) mısra-ı meşhûruna karşı, koca Fuzûlî

*Şi'r zevkından olmayan âgâh
Ehl-i nazmı mezemmet eylemesin
Kendi cehline itirâf etsin
Her kerâmâte sihr söylemesin*

cevabını verir. Sünbül-zâde Vehbî oğluna nasihat ederken

*Şuarâ tâliidir sehmü'l-gayb
Şi're ta'n eylemedir gayet ayb*

der. Asırlar sonra, Abdullah Tukay da "Muhabbet" şiirinde

Kaydan alsın şi'ri şâir, bolmasa ilhamçısı?

diye sorarken, Allah'tan başka bir ilham vereni kasdetmeyecek ve nihayet, Gazali Bey kabiliyetsizliğini, Allah'ın ihsan etmeyişiine bağlayacaktır:

*Kabiliyyet bana bahş eylememiş Hak azıcık
Ne kadar şi're çalışsam yine şâir olamam*

Şair, taşıdığı adın semantik karşılığında gizli olan kâhin ve sâhir vasıflarını taşıırken, şiirleri kehanettir, keramettir, hikmettir, hattâ âyettir. Bu sebeple onun söylediklerinin yalan olma ihtimâli yoktur. Oysa, genelde sanatın, özelde de şiirin aslı “öyle imiş gibi”den, yalandan ibarettir. Platon’un şairleri devletine almak istemeyişinin arkasında da onların doğruyu söylemedikleri gerçeği yatar (asırlar sonrasında Platon’a cevap veren Sidney, şairin “yalancı olmadığını, çünkü hiçbir şey demediğini, hiçbir şeyi olumlamadığını” söyleyecektir). İslâmiyet’ten sonra, şair doğru ile güzel arasındaki büyük ikilemde kalır. Çıkış yolu da ikidir; ya doğrular tercih edilerek dinî, tasavvufî, hikemî şiirler söylenir ya da güzel olan seçilir ve yalan olduğu da hissettirilerek “profane” şiirler söylenir.

“Şiirin en güzel olanı, en yalan olanıdır” (ahsenü’ş-şi’ri ekzebühü) düstûru güzel olanın peşindeki pekçok şairi etkiler. Dikkat çekici taraf odur ki, şairler “profane” şiire yöneldiklerinde, bunun şiirsel bir kurgu olduğunu ikinci kişilere hissettirmeye çalışırlar. Nizâmî-i Gencevî, şiirde güzelliğin mâlûm düstûrunu neredeyse aynen tercüme eder:

*Der-şi’r me-pîç der-fen-i û
Çün ekzeb-i üst ahsen-i û*

(Şiir fenninde şunu unutma: Onun en güzeli en yalan olanıdır). Türk şairlerinin eserleri arasında da şairin yalancı, şiirin de yalan olduğuna dair onca emsâlin bulunması tesadüfî değil. İşte Mihri Hâtun:

Şâirlerin birincisi gayet yalancıdır

İşte Fuzûlî:

*Ger derse Fuzûlî ki güzellerde vefâ var
Aldanma ki şâir sözü elbette yalandır*

Bu da Halimgiray Han’dan:

Şâir sözünü neyleyelim kıl ü kaldır

Râzî ve başkaları:

*Sermâye-i şâirân tükenmez
Dünyâ tükenir yalan tükenmez*

Lezzet verir Nihânî şu şi' re yalan dahi

*Aceb mi hâne-harâb olsa Sâbitâ şâir
Kimin yâ beytini mâmiûr eder cihanda durug*

Üstünkörü bir araştırmayla böyle yüzlerce mısraın bulunması mümkün... Freud, şairin ilk yalancı olduğu için, fert olmaya cüret eden ilk insan olduğunu söyleyerek dikkat çekici bir bağ kurar. Yalan ile gerçek arasındaki ikircikli tavrı şairi de tedirgin eder; ama, mazereti çok sağlam: Güzellik.... Sünbül-zâde Vehbî'nin beyti ayba ve mazerete iyi bir örnektir:

*Her sözünde olsa bin türlü yalanı şâirin
Setr eder aybın yine hüsn-i beyânı şâirin*

David Hume da yalancı şairlere hoşça bakmaya hazırdır; zîrâ, "meslekten yalancı olsalar da şairler her zaman kurgularına bir hakikat havası verme gayretine girerler" (*A Treatise of Human Nature*, Avignon, 1969, p. 170). Ekliyorum: Bazen hakikate bir kurgu havası verirler, bazen de kurguya hakikat havası... Artık kolayca anlaşılacağı gibi, Batı'nın geleneğinde de şairin yalancılığı fikri yatar. Emily Dickinson'ın bir şair olarak "success in Circuit lies"ı (dolambaçlı yalanlardaki başarı) önemsemesi ve "Tell all the Truth but tell it slant" (Bütün hakikati söyle, fakat çarpıtarak söyle) öğüdünü vermesi, bu geleneğin geçen asra kadar yaşadığının delilidir (Helen Vendler, *Dickinson: Selected Poems and Commentaries*, Cambridge, 2010, p. 431).

Arapça'da "nazm" kelimesinin kökü olan "nazame" kökü "tan-zim ve tasnif etmek, sahnelemek, derlemek" gibi mânâlara gelse de asıl kullanıldığı yerde "inci dizmek" demek. Raymond Queneau "Bir Şiire Dâir Ölümcül Ân"ında

*Gel de seni dizeyim
Diğer şiirlerimin kolye ipine*

diyor. Kıt'aları aşan, medeniyet sınırı tanımayan ilginç bir benzerlik...

"Nazm" kelimesi "*sıra, tertip, düzen*" demek olur. Nazmedenin adı olan "*nâzım*" ise, "*manzûme yazan, beste yapan, derleyen*" mânâları yanında, "*su bendi*" demeye de gelir. O hâlde nâzım, coşkun ve serâzâd bir duygu seline nizam veren kişidir. Tam burada, ilginç bir noktaya dikkat çekmeli: Arapça'da "*nazm*" derleyip toparlar iken, "*nesr*"'in mânâsı "*saçmak, savurmak*"'tır. Oysa, Batı'da "*prose*" (nesir) kelimesi bir ilâhenin adından çıkmıştır ve tam tersine, formal bütünlüğü, parçalar arasındaki orantıyı, uyumu ifade eder. "*Dea prosae*" doğumun kolay olmasını, çocuğun düzgün gelmesini sağlayan tanrıçanın adıdır. Önemli olan düzgünlük... Burada ilginç olan şu: Şark'ta saçıp savuran nesir –biraz da haklı sebeplerle– küçümsenirken, Garp'ta tam tersi özellikler taşıyan nesre bakış da pek farklı değil... "*Prosaïque*" sıfatı "*nesre âit*" demek olduğu kadar, "*bayağı, sıradan*" gibi mânâları da taşır.

Arapça, incelikleri olan bir dil... "*Nazm*" kelimesini bulan bir millet, "*şiiir*" diye bir başka kelimeye ihtiyaç duymayabilirdi; lâkin, önemli ve gerekli bir ayrımı farketmiş olsalar gerek. Nazım, vezin ve kafiye nizamına sokulmuş sözdür; güzel olması gerekmez. Tarih, felsefe, lûgat gibi estetik tarafı olmayan konularda da manzum eser verilebilir. Oysa, şiirin aslî maksadı güzelliiktir. Bunu gerçekleştiren genellikle nazmı kullansa da manzum olmak onun temel vasfı değildir. Şiirin kötüsü nazımdır, manzûmedir; nazmın iyisi yine nazım...

Çince'de de "*shih*" (şi) kelimesi şiir gibi, şarkı ve ilâhiyi de kapsar; ama, "*şiiir*" kelimesini karşılayacak müstakil bir kelime yok... Zaman içinde "*shih*" kelimesi –bir anlam daralmasıyla– nazmın dört ana tipinden birinin ismi olur (*fu, tz'u, ch'ü, shih*). "*Shih*" kelimesinin aslî mânâsı "*ilk, birinci*" demektir ki, şiir için pek münasip... Kelime, ikinci kullanım yerinde ise, bir ağırlık ölçüsünü karşılar (şiirin "*vezin/ ölçü*" unsuruyla ilgisi şaşırtıcı). Çince'de "*shih*"'in, "*sanat*" demek olan "*shuh*"(şu) ve "*niyet, maksat*" mânâsına gelen "*chih*" (çi) kelimeleriyle sıkı münasebette oluşu, şiirin yerine ve işlevine dair önemli bir ipucu veriyor. Araplar da şiire biraz

böyle bakar. “Şeare” kökü, “bilmek, idrak etmek, hissetmek” demek... Oradan türeyen “iş’ar” kelimesi “haber verme, bildirme, şuurunda olma”; “şuur”, “bilinç, idrak, his, sezgi”; “şâir”, “hisseden, algılayan, bilgi ve haber veren” demekken, “şîir” de “şuurlu yahut şuursuz, edinilen bilgi” mânâsına gelir (Brockellman’a kalırsa, “şî’r” kelimesi ile İbrance’de dinî âyinlerde okunan ilâhilerin genel adı olan “şîr” kelimesi arasındaki bir ilginin varlığı da düşünülmeli). Nâmık Kemâl’in Tahrîb-i Harâbât’ında

Makbûl ola mı şuûrsuz şîir

diye sorması çok yerinde; fakat, bahsi geçen “şîir” olduğunda, şîirin kaynağı olan “şuur” da gündelik mânâsının dışında kullanılır. Şairin/ şîirin özel şuurudur ve bu şuur, her zaman bilinen dünyadan kaynaklanmaz. Meselâ, Hint’te “rishi” kelimesi, şuur ilâhî vahye açık kâhin, âlim, filozof (ve) şairler için kullanılır. Kore’nin en eski nazım şekli olan “tusolga”nın sözlük anlamının “suskun ruh-lara ses vermek/ olmak için söylenen” demeye gelişi de şuurun nerelerden beslendiğini gösterdiği için ilginç... Necâtî, dîvânının dîbâcesinde “şâirân-ı bülend-âvâz” ile “sâhirân-ı sühan-perdâz”ı bir tutup şairin “îcâza karîb sihirler etmeğe kabil” olduğunu söylerken sâhir ve kâhinlerin şuur frekansı ile şairlerinkinin ayniyetine dikkat çeker gibidir. Aynı frekansın “deli velîler” tarafından da kullanıldığı söylenebilir. Zaten, İbnülemin Mahmud Kemâl de “Tâmü’ş-şuûr olanlar tam şâir olamazlar” demez mi? Hattâ, şairin içki ve uyuşturuculara olan düşkünlüğünde de şuurunu aşma, yıkma gayreti sezilmez mi? Yenilerde Lâle Müldür’ün şîir yazmayı “vahiy ile cinnet” arasındaki bir “delilik zamanı”nın fiili olarak göstermesi ise, geçmişten akan bir sürekliliği işaretliyor gibidir. Erasmus’un, şaheseri olan **Deliliğe Medhiye** (1509)’inde “stultitia” (delilik)’nın ağzından konuşup kimlerin deliliğe neler borçlu olduğunu sayarken, sıra şairlere geldiğinde, “bana o kadar da minnet borçlu sayılmazlar; çünkü, delilik zaten onların tabîî hakkıdır” deyivermesi, şairi mecnundan sayma geleneğinin Şark’a has olmadığını gösterdiği için dikkate değer. Yine de deliliğin edebî bir teknik kazanması için sürrealistleri beklemek gerekecek ve bilhassa André Breton ile Paul Eluard’ın müşterek eseri

olan **L'immaculé Conception** (1930)'dan sonra şair, şiirini şuursuzlukta aramayı metodik bir hâle dönüştürecektir.

Arapça'nın şiire âit bir başka inceliği de "*neşîde*" kelimesini türetmesidir. "*Neşede*" kökü, öncelikle "*kaybolanı arayıp sormak*", sonra da "*Allah'tan niyaz etmek, yüksek sesle şarkı, şiir söyleme*" mânâlarıdır. Anlaşılan, şiirin şifâhî dönemini, nağmeli okunuşunu, topluca telâffuzunu ve dilden dile dolaşımını dikkate alan bir terime ihtiyaç duyulmuş. Bugün de "*neşîd*" diye ilâhî, marş gibi yüksek sesle söylenen besteli şiire denir ("*en-neşîdü'l-ümemî*" enternasyonal marşı, "*neşîdi hamâsî*" kahramanlık türküsü demek). "*Münşîd*" şiir okuyan değil, nağmeli şiir okuyan, yâni şarkıcı mânâsına gelir (Farsça'da "*çâme/ çekâme/ çegâme*" kelimesi nağmeli şiiri ve "*çâmegû*" şair kadar hânende'yi de karşıladığı içindir ki, onlar da -köklü geleneklerine rağmen- Arab'ın "*şiir*" kelimesini kullanırlar). Yine de, yüksek sesle başkalarına şiir okuma eylemine "*inşad*" denir. Şiiri güzel inşâd edene "*münşîd*" yerine "*micvad*" adı verilir ki, bundan anlaşılması gereken, şiiri güzel inşaddan murâdın tecvîd esaslarına göre olduğudur. Şiirde tecvîdin esası "*taktî*"dir. Taktî, şiirin veznini ve o veznin getirdiği ritmi belli ederek okumaktır ki, muhtemelen şiirin nağme ile okunduğu asırların hatırasıdır. Bu bahsin sonunda, kaynağı güzel olanla olmayanın küçük bir yekûnü: İnşâ'nın mukabili nesir, şiir'in mukabili nazım, inşâd'ın mukabili kırâat'tir.



Batı şiirinin kökleri antik Yunan'da yatar. "*Men*" kökü Yunanca'da "*akıl, idrak, yaratıcı güç*" demek... Ondan türeyen "*mousa*" kelimesi, Zeus'un Titan tanrıçası Mnemosyne'den (onun adı da men'den gelir; Athena'nın annesi Metis'in adı da) doğan dokuz kızının ortak adıdır. Dokuz kız üç şiir cinsine göre üç triad'a bölünmüşlerdir. Epos üçlüsü: Kalliope destan eposu, Kleio tarih eposu ve Urania astronomi eposudur. Lyrika üçlüsü: Erato sevgi lyrikası, Terpsikhore koro lyrikası ve Euterpe melos lyrikasıdır. Drama üçlüsü: Melpomene tragedya draması, Thaleia komedy drama ve Polymnia pantomima dramasıdır. Her kim ki, birşeyler yaratmaya

kalkışır, bu mousa (muse, ilham perisi)'lardan birinden yardım almak zorundadır. O sebeple de sanatın tamamı bir "museum" (periler tapınağı)'dan ibarettir. Yunan'ın musa'ları Şark'ın yel'ine, cin'inine karşılık gelir. Şair Hesiodos'un, mousa'larla nasıl tanıştığını Theogoniasında anlatırken çizdiği tablo, bir gelenek hâlinde, başka şairlerde de tekrarlanacaktır. Ona göre, Helikon Dağı'nın eteklerinde sürü otlatan bir çoban iken musalar onu bulur ve çiçek açmış bir defne dalını asâ yapsın diye verirler. Şiir söylemeğe de böylece başlar. Kamlarından âşıklarına kadar Türklerin şiire başlamasını andırıyor. Ayrıca, Türk kam ve bakışlarının âyinlerde kullandıkları böyle asâlarının olduğu da hatırlanmalı.

Yunanca "poiein" fiilinden (yapmak, yaratmak, düzenlemek) türeyen "poiema" "yapılmış şey, eser" ve "poietes" de "sanatkâr" demek; dolayısıyla "poietika", sanat amaçlı olarak malzemeye verilen intizamın genel adıdır (aynı şekilde "épopée" kelimesi de "epos-poiein"den gelir). Platon'un Şölen'inde Sokrates, Diotima'ya Yunanca'da fiilin yerini anlatır (Symposion, 205^{b-c}):

"Biliyorsun ki, poiesis dediğimiz şeyin mânâsı çok geniştir. Var olmayan birşeyleri var etmenin her çeşidine poiesis deriz. Her sanatın yaptığı bir poiesis ve her yaratan da poietes'tir. Yine de bütün yaratıcılara poietes demiyor, farklı isimler veriyoruz, değil mi? Diğer poiesis'ler bir yana, sadece müzikle metrik söze dayalı sanata bu genel isim verilmiştir."

"Poiesis"ın sadece nazmetmek ve şiir söylemek için kullanılmaya başlaması Homeros'tan sonradır. Onun derlemelerini dinleyicilere "poiema"nın yegâne tarzı olarak aktarmayı bir baba mesleğine dönüştüren "Homeridai" (Homerosoğulları) loncasının yardımcıları bü-yüktür.

"Poiema"yı anlamak için, mitolojinin yolu da takip edilebilir. Antik Yunan dilinde, retorik'in esaslarına uygun eser verene "rhetor" (dikerek birleştiren) denir ki, bu isim şair'i de kucaklar. Bir rhetor, şiirini bestelemek istediğinde, musaların anası Mnemosyne'yi çağırır. Mnemosyne, çağlayarak akan bir ırmaktır ve insanların Lethe'ye bıraktıkları anılar onda yüzmektedir. Onun suyundan

içen *rhetor*, her damlada bir hatıra içmiş olur ve beste de bu büyük birikimden doğar. Bugün Batı dillerinde yaşayan "*poem*" kelimesi, aslında Yunanca'dan ziyade İbranîce'den alınmış gibi görünüyor; zîrâ, "*poem*"'in İbranî dilindeki literal karşılığı "*çakılların üzerinden akan suyun sesi*" dir ve bu anlam, Mnemosyne'nin hikâyesiyle daha güzel örtüşmektedir.

Aristoteles sanatın özü olarak "*mimesis*" (taklit)'i görür. Sanat renkler, figürler, sesler yoluyla taklit eder. Sesler yoluyla taklit ritm, armoni ve söz yoluyla olur. Dans sadece ritmi, müzik ritmi ve armoniyi kullanırken, sadece söze dayalı olan "*sanat formunun bugüne kadar hiçbir adı olmamıştır*" (*Poietika*, 1447^b). Ritmik nesirleri ve vezinli mısraları içeren taklitleri kapsayacak "*ortak bir ada sahip değiliz*". Şairleri taklitlerinde kullandıkları vezinlere göre "*elejik şair*", "*epik şair*" diye adlandırmak da çare değildir; çünkü bu, taklit biçimine değil, mısra ölçüsüne ve tematik tercihlere göre yapılmış bir adlandırmadır. "*Hattâ bâzen, tıbbâ yahut tabîî bilimlere has bir konuyu mısralar hâlinde dile getirenlere de şair nâmı verilmeye çalışılır*". Aristoteles nazım'dan ayrı olan şiir'i kastediyor. Homeros devrinde "*aoïdos*" hem şair, hem de şarkıcı demek; "*ode*" ise hem şarkı, hem besteli şiir...

Platon gençliğinde atletliği ve matematiğe yatkın zekâsı kadar şiirleriyle de tanınmıştı. Buna rağmen, diyaloglarında gerçeği çarpıtması sebebiyle şâirlere cebhe aldığını gösteren pekçok cümlesi bulunabilir. Hocası Sokrates, meşhur savunmasında, geç de olsa, anladığı şeylerden biri olarak şairleri gösterir ve "*anladım ki, şairler eserlerini bilgiyle değil, bir çeşit içgüdü ile, tanrıdan gelme bir ilhamla yazıyorlar; tıbkı bir sürü güzel şey söyleyip de dediklerinden birşey anlamayan peygamberler, kâhinler gibi*" der (*Sokrates'in Savunması*, 22^{b-c}). Platon, bir "*rhapsodos*" (şiir okuyucusu ve yorumcusu) olan İon ile Sokrates'i konuştururken de benzeri şeyler söyler: Epik şairler şiirlerini sanatla değil, ilâhî ilhamla ve telkinle yaratırlar. Tıbkı sâdece kendilerinden geçtiklerinde raks etmeye başlayan korybant'lar (Kybele râhipleri) gibi, lirik şâirler de şiirlerini bestelerken kendilerinde değillerdir. Bu hâllerıyla, ancak kendilerinden geçtiklerinde ırmaklardan süt ve bal çeken bakkha'lara benzerler (Dionysos âyi-

nine katılan kadınlara “*bakkha*” denir. Kendilerinden geçince “*thyas*”, delilik anlarında “*mainas*” diye anılırlar). Lirik şâirin rûhunu da aynı sarhoşluk etkiler. “*Şâir, uçucu, kanatlı, kutsal biridir ve ilham almadan, kendinden geçmeden, akli başından gitmeden yaratamaz. Bu ilâhî lûtufla olmadan kimse şiir düzemez, kehânette bulunamaz.*” Tanrı peygamberler ve kâhinler gibi, şâirleri de akıllarını başlarından alarak sözcüsü hâline getiriyorsa, bunun sebebi, dinleyenler konuşanın şâir değil de tanrı olduğunu anlasınlar diyedir (Ion, 533^d-534^d). Artık “*poiesis*”in “*bir vâsıta ile haberleşmek, kehanette bulunmak, îcat etmek*” gibi mânâları öne çıkmakta ve şâir şamanlaşmakta, peygamberleşmektedir. Yunan mitolojisinde Orpheus müziği ve şiiriyle insanları büyüleyen, vahşî hayvanları bile kendinden geçirendir; “*Iyr*” adlı sazın, büyüünün ve kâhinliğin mücididir. Şairin kaynaklarını o temsil eder. Asırlar sonra Max Jacob dahi aynı bilgiyi taşıyor ve reddediyor olmalı ki, **Genç Bir Şaire Öğütlerine** “*şairin sesi, tanrının sesi değildir*” diye başlar. Aynı şairin “*Apollinaire Ve Muse*” tablosunu yapması ilginç değil mi?

“Şâir, uçucu, kanatlı, kutsal biridir ve ilham almadan, kendinden geçmeden, akli başından gitmeden yaratamaz. Bu ilâhî lûtufla olmadan kimse şiir düzemez, kehânette bulunamaz.”

Sonraları Platon, mimesis kaynaklı sanatları ve bunun içinde de şiiri, gerçeğin taklidi olduğu için, yalancılıkla suçlar. Doğruları söylemediğinden ve bu sebeple cemiyetin işine yaramadığından, şâiri ütöpik devletine almak istemez:

“(…) her kılığa girip herşeyi ustalıkla taklit etmesini bilen bir şâir, bizim devletimize gelerek şiirlerini halkın karşısında söylemeye kalkarsa, bu kutsal, eşsiz, doyulmaz adanın önünde hürmetle eğilerek devletimizde onun gibi insanlara yer olmadığını söyleriz”

(Politeia, 398^{a-b}. Iris Murdoch, konuyu enine boyuna tartışır: **The Fire and the Sun-Why Plato Banished the Artists**, 1978, Oxford Univ. Press). Şairin, yalancılığını kabûl ettiğini görmek için, Şark’ın klâsik şiirini beklemek gerekecek. Asırlar sonra, bir Gürhan Tümer çıkar ve şairi lânetlediği için **Devlet ve Kur’ân**’ı beraber anar

("Kur'an'da Ve Devlet'te Şiir", *Yazko Edebiyat Der.*, Nu. 23, Eylül 1982. Ayrıca bk. Orhan Burian, "Şiir Sorunu Ve Eflâtun'la Muhammed", *Denemeler Eleştiriler*, İst., 1964, Çan y., s. 46-51); sonra da "Yalnız ne var ki, Eflâtun, konuya Tanrı'dan ya da Hz. Muhammed'den daha ayrıntılı, gerekçeli bir biçimde yaklaşmaktadır" diyerek ne Devlet'i ne de Sûre-i Şuarâ'yı anladığını ayan beyan isbat eder. Keşke, yazısı için örnek aldığı Cemal Süreya'nın biraz aymazca; ama, samimî ve anlamaya açık tavrından da etkilenseydi ("Şuara Suresi", *Şap-kam Dolu Çiçekle*, 3. bs., İst., 1991, Yön y., s. 53-56). Allah'tan ki, yazdıklarının cevabı çabuk gelir (İlhan Kutluer, "Yalnızca Anlaşıl-mak İstiyoruz", *Yönelişler Der.*, Nu. 16, Ekim 1982)*.

Platon'un aksine, talebesi Aristoteles, episteme sıralamasında bilimden hemen sonraya poietika'yı oturtacaktır (*Metaphisika*, 1025^b). "Mârifet" basit ve cüz'î (particular); "ilim" ise, mürekkeb ve küllîdir. Öyleyse şiir, objesinin nitelikleri noktasında ilimden çok, mârifet sayılır [İlhan Kutluer, "A'mâk-ı Hayâl'e Tutulan Kandil", *Yö-nelişler Der.*, Nu. 11-12, Şubat-Mart 1982. Ahmet İnam da Heidegger'den ("The Question Concerning Technology", *Martin Heidegger: Basic Writings*, New York, 1977, Harper and Row) fazla etkilenmiş görünen bir yazısında "poietikê"yi "epistêmê" yerine "tekhnê" say-maktan yanadır: "Tekhne Kavramı Üstüne Bir Araştırma", *Teknoloji Benim Neyim Oluyor?*, Ank., 1993, Alamuk y., s. 122]. "İlim" yalan söylemez; lâkin, inandırıcı yalanlar söylemek bir "mârifet"tir.

Sonraları Romalılar da "bona dea" ("bizden iyiler", cinler, iyi sa-atte olsunlar)nın şâir üstündeki gücüne inanacaklardır. Şâirin gü-

* Birkaç yıl sonra, *Milliyet Sanat Dergisi*'nin 1 Ağustos 1986 tarihini taşıyan sayısında İsmail Uyaroglu'nun aynı konuya tekrar döndüğü görülür; bu defa şiir yoluyla... "Kıyas-ı Enbiya-i Şuara" adlı şiirde, bütün peygamberlerin acemî şairler olduğu söy-lendikten sonra, sıra hazret-i peygambere getirilir ve

Muhammed Kuran'da aklıma geleni söyledi

Ne konu, ne kurgu, üstelik kırk yaşında

Beceremeyince de şiiri

Şairlere sapıklar uyar, deyip

Lanetledi bütün şairleri

denir. Bu mısralar için savcılığa suç duyurusunda bulunulmuştu; lâkin, sonucunu hatırlıyorum.

cünü pieris'lerden aldığı fikri sürmekte... Ovidius küçük, ama değerli **Ars Amatoria**'sında (550. mısra) "*Şiir söylerken gücümüzü ve nefesimizi göğün ulvî katlarından alırız*" der. Şiir hâlâ "*carmina*" dan uzaklaşmamıştır. Asırlar sonra, Boileau da **Art Poétique**'in hemen başında, "*Chant I*"'ün ilk mısralarında, göklerden gelen gizli ilhâmı hissetmeyen şâire karşı Phébus'un sağır, Pégase'in huysuz olacağı-nı söyler.

Ortaçağ Avrupasında, gezgin şairlere "*troubadour*" denir. Bazı etimologlar, Ortaçağ'ın Kuzey Fransasında kullanılan Oïl lehçesinde "*trouver*" ("*bulmak*", Lâtince'deki "*tropare*") fiilinden türetilen "*trouvère*" kelimesinin, Güney Fransa'da, Provence'ın Oc lehçesinde Latince'ye daha uygun bir telâffuzla "*troubadour*" diye söylendiğini ve "*bulan, mûcit*" demek olduğunu iddia ederler. Böylece, "*poiein*" fiilinin "*îcat etme*" mânâsının hâlâ dimdik ayakta durduğunu da göstermeleri mümkün olur. Lâkin, daha fazla sayıda etimolog, bu açıklamayı yetersiz ve zorlama bularak, kelimenin nereden geldiğini bilemediklerini itiraf etme büyüklüğünü gösterirler. İşin aslı, "*troubadour*"ların niçin sırtlarına taktıkları "*lute*" adlı sazla dolaştıklarını anlayınca çözülür. "*Lute*" kelimesi, Arapça "*el-ûd*" kelimesinden bozulmuştur ve Endülüs'te çalınan udun karnı küçültülüp sapı kısaltılmış hâlde de olsa, Avrupa'da yaygın olarak kullanılmaya başlanan ikizini adlandırmak için kullanılmaktadır (yıllar sonra aynı saz bize "*lâvta*" olarak gelecektir). "*Lute*" gibi, "*troubadour*" da esasında Arapça'dır. Muhtemelen ilk defa Philip K. Hitti bu Endülüs bağlantısını farketmiş ve "*troubadour*" kelimesinin bu zorlama anlamını bir yana iterek, daha sağlam bir iddiada bulunmuştur. Ona göre, kelime Endülüs Emevîlerinden alınmıştır ve aslında, Arapça "*tarab*" (çalıp çığırıp eğlenme) kelimesinin sonuna İspanyolca'nın ism-i fâil yapan "*-ador*" ekinin getirilmesiyle oluşturulmuştur (*matador* gibi). Bu hâliyle kelime "*mutrib*" (müzişyen) karşılığıdır (**History of the Arabs**, New York, 1951, The Macmillan Co., p. 562).

"*Troubadour*" kelimesinin gezgin şairler için kullanılışı, onların irticâlen şiir söylerken bir yandan da "*lute*" çalabilmesi sebebiyle olmalı. Oysa, aynı dönemde "*joglar, jongleur*" denen şairlerin îcat

kabiliyeti yoktur. Onlar saz şairi, daha doğru bir adlandırmayla şairin sazıdır. Bâzen trouver'lere sazıyla eşlik edip aralarda da gösteriler yapan, bâzen de tek başına çalıp söyleyen jongleur'ler, taşıdıkları bu sıfatın aslî mânâsına uygun olarak (jongleur'ler, eski Lâtin vekayinâmelerinde anılan "*iocular*"ların torunlarıdır ve "*iocular*" fiili "*şakalaşmak*" anlamına gelir) bugün de "*hokkabaz*" olarak adlandırılıyorlar. Onları bu özellikleriyle Osmanlı "*kâse-bâz*"larına benzetmek mümkün. Kâsebazlar, kalabalıklar karşısında gösteri yapan ve elindeki birkaç kâseyi havaya atıp tutarken bir yandan da gazeller okuyan hokkabazlardır (Âşık Çelebi, *Tezkiretü'ş-şuarâ*, London, 1971, Meredith-Owens, v. 43^a). XIV. asırdan itibaren, hokkabaz olanlarından ayırmak için, saz şairi jongleur'lere "*menestral*, *minstrel*" denmeye başlanır. Kelime, Lâtince "*ministreium*" (hizmet, yardım) kelimesinden türetildiğine göre, menestral'lerin trouver'lere sazıyla yardım tarzındaki ilişkileri uzunboylu sürmüş olsa gerek. Bizde de bir saz çalmayı bilmeyen âşıkların yanlarındaki çırakları yahut bir saz şairi eşliğinde şiirlerini okudukları görülmüştür. Avrupa edebiyatlarının geçmişinde, semantik olarak bizdeki "*âşık*"ı karşılayacak bir kelime aransa, zannımca, yalnız Almanca'nın "*minnesänger*"leri bulunabilir. Evvelâ, "*minne*" kelimesinin kadim Cermence'de bir kadına duyulan aşkı ifade edişi ve "*minnesäng*"in şövalyelerin aşkını anlatan şarkıların ortak adı oluşu, âşık tarzının tematik tercihini hatırlattığı için; sonra, Wagner'in meşhur *Tannhäuser* operasının ikinci perdesinde de işlendiği gibi, minnesänger'ler Türk âşık'larına benzer bir biçimde atıştıkları için...

Almanca'da "*dichten*" fiili "*îcat etmek, uydurmak, şiir yazmak*" demek ("*poiein*"le anlam karındaşlığı burada da sürüyor); "*gedicht*" oradan gelir ve "*şiir sanatı, şiir*" demek olur. Fiilin Latince "*dictare*" (dikte etmek) fiilinden geldiği açık... Demek ki, şâire eserini dikte ettiren bir güç var. Nitekim, "*inspiration*" kelimesi de önceleri "*ilham etmek*" demek iken, sonraları bir tıbbî terim olarak "*nefes alıp vermek*" mânâsını kazanmıştır. İki anlamın birbiri ile ilgisi şübhesiz... Bir ilâhî kaynaktan "*nefes edilince*" şair de kendisine dikte ettirileni söylemeğe başlar [İlginç bir bilgi: İngilizce'deki "*fool*" (soytarı, ahmak) kelimesi Lâtince'nin "*follem*"(körük)inden gelir (Türk argosunda da "*üfürmek*" fiili, yalanlarına güldüğümüz insanların

yaptığıdır). Eski İrlanda'da bu kelimeden bozulan "fili" soytarı ve şair'i beraber kucaklar]. Zaten, "prophétiser" (vahiy yoluyla bilmek, olacağı görmek) fiilinden gelen "prophète" kelimesi de "peygamber" (haber getiren), "resûl" (ulaştıran), "kâhin" mânâlarına gelir. Alman şairi Novalis "Gerçek şair daima kâhin kalır" derken bu bilgiyi kullanır. Sonraları Rimbaud edebiyata "voyant" (kâhin, peygamber) kelimesini kazandırırken de şairin kaybettiği şaman bilgilerini ve özelliklerini yeniden edinmesinin gereğine dikkat çekecektir. Demek ki, şairin şaman nitelikleri modern çağlarda da hatırlanıp aranıyor, kollanıyor. Modern Fransızca'da "le chanteur" (şarkıcı) ile "l'enchanteur" (büyücü) kelimeleri arasında hâlâ yaşamakta olan bağlantı başka nasıl açıklanabilir?

Yukarıda söylenenlerin ışığında, geleneğin şiire yüklediği semantik ve fonksiyonel karşılıkları sıralamak mümkün:

Şiir dinî ritüellerin nağmeli, danslı âyin metnidir.

Şiir büyü metni ve metnin büyüsüdür.

Şiir yazandan okuyana değil, söyleyenden dinleyenlere ulaşan bir sosyalliktir.

Şiir bir müzik âletinin eşliğindeki türküdür.

Şiir gerektiğinde dua, gerektiğinde bedduadır.

Şiir görünmeyenden alınan mesajdır; âyettir, hadistir, keramettir, kehanettir.

Şiir gerçek değil, gerçeğin taklidinden doğan bir gerçekliktir.

Şiir estetik biçimde kurgulanmış yalandır.

Şiir eğlendirici bir zevzekliktir.

Şiir bir çılgının hezeyanlarıdır.

Bu karşılıklar sadece Doğu'ya has değildir. Şiirin doğuşu ve semantik geleneği bütün cihan için büyük benzerlikler gösterir. Eğer şiirin evrensel bir tarafı varsa, o da sadece budur.

Şiirin Nesir Hâli

O meşhur tartışmayı hatırlıyorsunuz, değil mi? Hani şu, “önce nesir mi vardı, şiir mi” tartışmasını... Bana sorarsanız, şiir nesrin tersi değil, üstüdür; nesrin tersi, olsa olsa nazımdır. Bu sebeple, “gül soldu” ve “bebek uyudu” nesir cümleleri oluşmadan “gül uyudu” ve “bebek soldu” şiirli cümleleri de oluşamaz. Cümleler bu hâllerleriyle yine nesrin malıdır, lâkin bir o kadar da şiirin... Şiir, nesrin üstüne ve dilin tersine kurulur. Önce cümlelerin kuralları oluşmalı ki, şiir gelip de yıksın ve “soldu bebek uyudu gül” gibi devrik, “solduyudu bebek gül” yahut “sol uyudu güldü bebek” gibi deforme bir cümleye ulaşsın. Vardığı bu yerde şiir hâlâ nesirdir. Gelenek bize, mısralar hâlinde altalta dizilmedikçe –hattâ, vezni ve kafiyesi olmadıkça– bu denemelerin hiçbirini şiir sayamayacağımızı söyler. Shakespeare’den sonra XVII. asrın en büyük İngiliz şairi sayılan Ben Jonson, İskoçya’da dolaşırken şatosuna misafir olduğu Drummond’a, bütün şiirlerini önce nesir olarak kaleme aldığını söylediğinde, nesri şiire çevirmekten değil, nesir hâlindeki şiiri nazım hâlindeki şiire dönüştürmekten bahsediyordu. Doğu’nun şiir geleneğinde ise, önce güzel bir redif ve ona uygun kafiyeler bulup sonra bunların önünü doldurarak manzume düzmek gizli bir gelenektir ki, kolaylık sağlasın diye, yazma-basma epeyce kafiye lûgatı ile de desteklenmiştir. Bu meşgalenin semeresi şiir değil, manzum nesir olur. İlki nesir şiirden nazım şiire varırken ikincisi nazımın imkânlarıyla an-

cak nazım nesre varıyor. O hâlde, nesri şiirden ayıran nazım olmadığı gibi, nesrin şiirleşmesini sağlayan da nazım değildir.

Şiir'le nesir'in farkı, temelde bir nitelik değil, nicelik farkıdır. Jourdain'in denklemlerini, biraz değiştirerek kendimce düzelttikten sonra göstermem gerekirse,

$$\text{Şiir} = \text{nesir} + (a+b+c)$$

$$\text{Nesir} = \text{şiir} - (a+b+c)$$

olacaktır. Şiir'in nesir'den farklı tarafı, ona " $a+b+c$ " biçiminde eklenen ve kafiye, redif, vezin gibi nazım unsurlarından ibaret olan niceliklerdir. Bunların olmadığı bir şiir nesirleşecektir. "*Poéticité*" (şiirsellik) ise, bir metnin manzum veya mensur oluşuyla kazanılıp kaybedilebilecek bir nicelik değil; metnin özünden doğan bir ifade tarzı (asla "*ifade şekli*" olamaz), bir niteliktir. Şiirsellik, pekâlâ nesirde de bulunabilecek bir ifade tarzıdır. Estetik bir dil kullanımı, zekice kelime ve mânâ oyunları, imaj ve semboller kurma, şiirli bir hassasiyete ve geniş bir muhayyile açılış nâsirin de hakkıdır. Nesir'de nazm'ın niceliklerinin bulunmayışı, onun mutlaka "*literal*" bir kuruluş taşımasını gerekli kılmaz. "*Prosy*" (düzyazısal) bir metin olmak, aynı zamanda "*prosaic*" (şiiriyetten uzak) olmayı da gerektirmez.

Dünya geleneği, şiir (*poem*) ile nazm'ı (*verse*) birbirinden ayırırken şiir'i nesir'den ârî ve tamamen müstakil bir sanat sayar (modern şiirin bir adım daha ileri giderek aslî malzemesi olan kelimeyi dahi reddettiği hatırlanmalı); nazm'ı da vezin ve kafiye ile bir nizam kazandırılan nesir karşılığına kullanır. Nazm'a "*manzum nesir*" ("*prose poétique*" karşılığına) nâmını veren kimsenin çıkmayışının tek sebebi, "*manzum*" (nazmedilmiş) olandan bahsedildiğinde, zaten nesirken nazma çekilmiş'in, dolaylı olarak "*manzum nesir*"in anlaşılmasıdır. "*Manzûme*" kelimesi, nesrin köşeli diliyle, kuruluşuyla, tebliğci tavrıyla yazılan; aklın ve kısmen de duygunun yanına hayâlî eklemeyişiyle, söz ve mânâ oyunlarına fazla rağbet etmeyişiyle şiir'den kolayca ayrılan "*manzum nesir*" ürünlerinin ortak adıdır. Gelenekte, çocuklara, sâliklere hitap eden nasihat-nâmeler; tarihî vak'aları anlatan gazavat-nâmeler, fetih-nâmeler, sefer-nâ-

meler, ıydiyyeler; felsefeden mantıka, fizyonomiden sözlüğe kadar pekçok birikimi nakleden didaktik eserler karşımıza hep manzum olarak çıkar. Eskiler neyin kolay ezberlenmesini (öğrenilmesini değil) ve unutulmamasını istiyorlarsa, onu nazma dökerler. Bu özelliğiyle nazım, hayatın pratikleri arasında önemli bir yer işgal eder.

"Nazm" ile "şîir" arasındaki farkın bir benzeri de "nesr" ile "inşâ" arasında doğmuştur. "İnşâ" diye estetik dikkatler geliştirmiş nesre denir. Sinan Paşa'nın **Tazarru'-nâmesi** ilk sanatlı, süslü, şiirli nesir denemelerimizden ve ilk inşâ örneklerimizden (ucu Müftüoğlu Ahmed Hikmet'in "*Yakarış*"ına çıkacak bir mistik mensur şiir tarzının başlangıcıdır)... Burada ilginç olan, artistik bir nesir yaratma gayretinden çok, "*inşâ*" adı verilen o üst nesri şiirin imkânlarıyla oluşturma cehdidir. İnşân gelenekli niteliklerinin hep nazma ve "*versification*"un imkânlarına göre konumlandırılması da (antik çağın "*prose rhythm*"inden Amy Lowell'ın "*polyphonic prose*"una kadar) bunun ilk adımı ve şiir yolunda ilerlediğinin en sağlam delilidir. Eskiler artistik nesri, nazım karşısındaki duruşuna göre üçe ayırırlar; "*nesr-i müreccetz*" (vezinli, ama kafiyesiz nesir), "*nesr-i müseccâ*" (kafiye, ama vezinsiz nesir), "*nesr-i âdî*" (vezinsiz ve kafiyesiz nesir). Kolayca farkedilebileceği gibi, ilk iki nesir türü "*inşâ*"ın şemsiyesi altına girerken sonuncusu ham cevher hâliyle, **Kibarlık Budalası**'nın anladığı şekliyle gündelik "*nesir*"dir. Kendimi tekrarlamak tehlikesini göze alarak eksik kalan dördüncü türü de ilâve edeyeyim: Vezinli ve kafiye, "*nazım*"dır. İnşân nazım-dan aldıkları onu şiire yanaştırmakta yeterli değildir.

"*Prosaic*" (sıkıcı, basit, süssüz, aestetik) olmayı, "*prose*" (nesir) içinden doğan ve sadece ona yakıştırılan bir eksiklik saymanın yanlışlığı, aslında nazmı da kapsadığı gerçeği ortada... Vezin, kafiye gibi teknik ve ritmik imkânların kullanılması, ne inşân ne de nazımın estetik bir kıymet kazanarak şiirleşmesini sağlayabilir. Üstelik, gelenek bu cins yakınlaşmalara her zaman da hoşça bakmaz. Meselâ Platon, lir eşliğinde okunmak üzere yazılan "*lirik*" mensur metinlerle yine lir eşliğinde okunan manzum metinlerin mukayesesinden ve benzer konumlara oturtulmasından doğabilecek tehlikelere dikkat çeker (Laws, 810^b). Aristoteles ise, üstadından farklı olarak

nesrin vezinsiz, ama ritmik olmasını ister. Bu ritm de öyle “*nesrin ritmi*” nâmını alacak kadar belirgin olmamalıdır (Tekhnê Rhetorike, 1408^b). Ritmin olmayışı, nesri fazla başıboş yapar; etkisi de az ve belirsiz olur. Nesrin çok ritmik olması ise, bir sun’îlik oluşturacağı için, muhatabına inandırıcı gelmez; kararını bulmak gerekir. Nesir için en uygunu “*paean*” ritmidir. Aslına bakılırsa, bu tartışmaların kaynağı biraz daha eskilerdedir. Yunan geleneğinde, ölenin ardından mersiye düzmek çok yaygındır; ama, yavaş yavaş bir başka âdet türemeye başlar. Bazen ölünün, bazen de mezarın başında hatırı sayılır insanların konuşturulması âdetinin ortaya çıkışı, mersiyelerde bulunan ölümcül şiiriyetin de nekrolojik nutuklara sığmasını sağlar. Böylece ortaya çıkan mensur mersiyeler, şiiri nesrin başka alanlarına da hızla taşıyan bir koridor açar. Sonraları, Sokrates’in çağdaşı olan Gorgias (meşhur Thukydides’in de hocasıdır), nesrin de nazma has görülen edebî sanatlarla oluşturulabileceğini iddia eden ilk isim olurken sırtını bu yeni gelişmelere yaslar.

Asırlar sonra Mallarmé’nin söyledikleri, Aristoteles’in fikrinin zamana ve zemine uyarlanarak yaşatılabileceğini gösterir. Mallarmé’nin 1 Mart 1894 günü Oxford’da verdiği “*La Musique et les Lettres*” (müzik ve edebiyat) konulu konferansının özeti tek cümlede toparlanabilir; “*Nesir yoktur; dilde ritmik olan herşey şiirdir.*” Oysa Baudelaire Paris Sıkıntısı’nın başında, ritmsiz ve kafiyesiz bir nesir kurmaktan bahsediyordu. Söylemek yapmak değildir. Şair, *Fleurs du Mal*’deki üç şiirinin mensur şekillerini Paris Sıkıntısı’na alırken, mensur şiirlerinde alexandrin mısraları ve seci’ye dönüşmüş içkafiyeleri kullanırken düşündüklerini gerçekleştirmesi zordur. Baudelaire’in teşebbüsü, Mallarmé’nin fikrini doğrulamaktan öteye geçememiş olsa da takdire değer.

Şarklı gelenek ise, bir taraftan inşâın nazma yaklaşmasına izin verirken bir taraftan da şiirin nesirleşmesine biraz mütereddit, ama genellikle hoşça bakar. Çok istisnâî bir durummuş gibi görünse de “*bahr-i tavîl*”le “*akd ü hall*”in önemli birer fonksiyon üstlendikleri fikrindeyim. *Feilâtün*, *mefâilün* yahut *müstef’ilün* gibi vezin cüzlerinden birinin defalarca tekrarlanmasıyla oluşan bahr-i tavil, bir beyit, bir rubaî yahut bir gazel biçiminde tasarlansa da özünde uzun ve

şiiirli nesir cümlelerinden ibarettir. Nadir örneklerinin en meşhûru olan Şeyh Galib'inki *feilâtün*'le yazılmıştır ve hepitopu dört mısradır; ama, ilk mısra 74 *feilâtün*, ikincisi 70, üçüncüsü 66 ve sonuncusu da 64 *feilâtün*'dür. Mısra sonu kafiyeleri olsa da metnin tamamını manzum olarak algılamamanın imkânı yoktur. Her mısradaki cüz sayısının eşit olmayışı da asıl amacın şiir kurmak değil, şiirli bir nesri, âdetâ vezinli, kafiyeli bir inşâ tarzını denemek olduğunu gösteriyor. "*Akd ü hal*" ise, isimleri sık sık beraber anılan iki ayrı teknik ameliyenin adıdır. "*Akd*" diye, mensur bir metni nazma çekmeye, "*hal*" diye de manzum bir metni nesir cümleleriyle yazmaya denir. "*Akd*" edilen genellikle öğretici bir metin olduğu için, ortaya çıkan da çoklukla bir "*manzûme*"dir. Oysa, bir metni "*hall*" etmek için, ortada bir problemin olması gerek. İşte o problem, şiirin metaforik dilinden, imgelerle ve simgelerle beslenen anlam derinliğinden, şahsî muhayyile ile zenginleşmesinden kaynaklanır. Bu derin ve remzî kurgu ne nazımda ne de nesirde bulunur; "*hall*"e muhtaç tek metin formu şiirdir. Şiirin "*hall*"inden, bugün alıştığımız mânâda bir "*tahli*l" teşebbüsünü anlamamalı; yapıları daha çok, lise öğretmenlerinin edebiyat derslerinde "*bu şiiri nesir cümleleriyle yeniden yazın*" deyişlerinin karşılığı olarak görmelisiniz. Bu şekilde ortaya çıkan, şiiriyeti aynen muhafaza edilen, lâkin nazmın kaydından kurtarılarak mensur hâle getirilen bir metin olur.

Bu yolların her ikisinin de sonunda inşaa çıkmadığı rahatlıkla söylenebilir. İnşâ, şiirli bir nesir kurmaya çalışırken, simya yoluyla altın elde etmeye uğraşan simyagerler gibidir. Şiirin nesirleştirilmesi ise, külçe altını ergitmeye benzer. Birinde maddeyi oluşturma hevesi, diğesinde zaten mevcut bir oluşumu maddenin bir başka hâline sokma gayreti vardır. Nasıl ki, simya tecrübelerinde sahte felsefe taşıyla ve kurşun, bakır gibi yanlış elementlerle altın elde edilmeye çalışılmışsa, inşâ da tamamen nazma has vezin, kafiye gibi yanlış malzemelerle şiir cevherini bulmaya boşuna uğraşmıştır. Bu sebeptendir ki, inşân lâboratuarında asırlarca süren deneylerin sonucunda şiirin yanına bile yaklaşılmasından ancak vezinli kafiyeli nesre ulaşmak mümkün olur. Bahr-i tavîl'in ve hall'in potasında ergiyen şiir ise, "*mensur şiir*"e dönüşür.

Batı'nın edebî geleneğinde Gorgias'tan, Doğu'nunkinde ise, bahr-i tavil ve hal'den itibaren keşfedilen bir damarın "*mensur şiir/ poème en prose/ prose poem*" denen türün doğuşuna katkısı artık daha anlaşılır hâle geldi sanırım. Yine de hâlâ cevaplandırılmamış, önemli bir soru var: Damarın farkedilmesi bu kadar eskilerde iken, nasıl oluyor da mensur şiirin doğuşu XIX. asrın ortasını buluyor? Bu sorunun cevabı, Doğu ve Batı için aynıdır: Çünkü, şiir ile nazım arasındaki ilişkinin satıhta kaldığı ve nazımın desteği olmadan da şiir yazılabileceği çok geç farkedilmiştir. Şark'ta XIX. asra kadar şiir'in tarifi "*mevzun ve mukaffâ söz*"den ibaret kalmış ve bu tarifi, aslında sadece nazm'a yakışacağı uzun müddet anlaşılamamıştır. Aynı hâl Garp'ta da yaşanmıştır. Meselâ Fransa'da uzun süre "*vers*" (nazım) ile "*poésie*" (şiir) sinonim sayılmıştır. Osirus ve Virgilius'un eserleri Fransızca'ya mensur olarak tercüme edildikten sonradır ki, bu metinlerin hâlâ şiir olup olmadıklarını tartışmak, şiir-nazım farkı üzerinde düşünmek ve fikir yürütmek imkânı doğmuştur. Çevrildikleri dilde manzum olmadıkları hâlde, şiiriyet ve estetik noktasında bir değer kaybına uğramadıkları görülen şiirler, belki de nazımın o kadar önemli olmadığını gösterir.

Sonraları, Fénélon'un *Télémaque*ını yahut Bossuet'nin *Oraisons Funébres*ini, içindeki şairâne kısımlara bakarak şiir metinleri olarak değerlendirmeye çalışanlar –ifrata kaçmış da olsalar– mensur şiir yolunda katedilen mesafeyi açıkça ortaya koyarlar. İngiltere'de ise, XVIII. asrın ikinci yarısında, Macpherson'ın kaleme aldığı ve fakat İskoçya yaylalarında derleme yaparken eski bir yazmada bulduğunu iddia ettiği ritmik nesir ürünü olan "*Ossian poem*"leri mensur şiiri andırırsa da sadece İncil'in ilâhî ifade tarzını taklit eden denemelerdir. Nitekim, sonraları Amerika'da Walt Whitman'ın mensur şiirin habercisi olarak ümit veren *Leaves of Grass*ı(1855) da aslında Kral James İncili'nin âhenkli dilinden etkilenecek yazılmıştır. Fransızlar böyle İncil'den, ilâhilerden ve onların şiirli dilinden etkilenecek bir "*cadence*" kazanan metinlere, haklı olarak "*verset*" (âyet) derler. Edebiyat sözlüğüne sonradan eklenen bir terimle "*roman poétique*" adını alan eserler ise, bir mensur şiir olarak tasarlandıkları için değil, içlerinde estetik değeri yüksek bö-

lümeler olduğu için böyle adlandırılırlar. Meselâ, Flaubert gibi titiz bir romancının, bilhassa tasvirlerindeki şiirli ifadeler (**Madame Bovary**'nin ilk sahifelerini hatırlayın) eserini "*roman poétique*" saymaya kâfi gelir.

Mensur şiirin bir tür olarak kendini kabûl ettirmek için neden XIX. asra kadar beklemesi gerektiği sorusuna verdiğim cevabı biraz daha açayım. Aslına bakarsanız, bu meselenin temelinde, uzun sürmüş bir istiklâl savaşı ve kanlı bir hakimiyet mücadelesi yatıyor. Şiirin egemenliğinde geçen yüzlerce yıl boyu bütün formlar kendilerini ona göre konumlandırır ve onun bir türevi olmaya çalışırlar. Romanslar, mesnevîler, hikâyeler, tragedyalar, hattâ tarih, felsefe gibi alanların eserleri, nazmı yegâne ifade tarzı olarak seçerler. Yazana da okuyana da sanki manzum olmayanın yaşamak ve geleceğe kalmak şansı yok gibi gelir. XIX. asır bir dönüm noktası olur; edebî nesrin rûşdünü kesinkes isbat edişi, şiirin tahtına tırmanmağa başlaması ve nihayet, onun yanına ilişmesi hep aynı asra sığar. Romantizm, şiirin tahtına ilişen artistik nesrin yükselişi ise, realizm ve natüralizm de şiiri oradan alaşağı etme teşebbüsüdür. Nesrin hakimiyet mücadelesinde katettiği yol, bu kez de şiirin konumunu nesre göre şekillendirmeye başladığı bir dönem açacak ve eskiden nazım bütün formlara doğru yayılırken artık şiirden dahi uzaklaşmaya başlayacaktır. Nazmı reddetmeye yönelen şiir, bir koldan mensur şiiri, akabinde bir diğer koldan da (muhtemelen Hugo'dan başlayarak) serbest şiiri kuracaktır.

Serbest şiire geçişi bir nesirleşme süreci olarak algılamak mümkün değildir. Nazm'ı şiir'e eş tutan klâsikler dışında böyle algılayan ve nazımsız şiir kurmayı bilmediği hâlde, hevesle ve iştihâ ile "*serbest*" şiir yazmaya çalışırken "*başiboş*" şiirler karalamış şair namzetleri dışında böyle algılanmayı hakeden de yoktur. Bu gelişme, biraz da bizim klâsik şiirimizdeki çözölmeyi andırır. Bahr-i tavil bir yana, gazel'den "*müstezad gazel*"e, oradan "*serbest müstezad*"a ve nihayet "*serbest şiir*"e geçiş şiirin tabiati gereği yaşanması gereken bir süreçti ve yaşandı. Bu sürecin sonlarında bir yerlere eklemelenen Nâzım Hikmet, İlhami Bekir, Ercüment Behzat gibi isimlere bir ilklilik izafe edilmeye kalkışılır ve Metin Cengiz'in yaptığı

şekilde, serbest şiir “toplumcu gerçekçilik”le birleştirilmeye çalışılırsa, bunu sürecin naturasına aykırı saymak gerekir. Kerameti bu doğal değişimde değil de birkaç kişinin hikmetli öngörüsünde aramaya çabalarsak, karşımıza çok daha öncenin sürpriz isimleri çıkar ve benim de meselâ, 1292’de bastırıldığı Seydî Yahyâsı ile Şemseddin Sâmî’yi, ilk serbest şiiri söyleyen isim olarak anma hakkım doğar. Belki böylece, mensur şiirin bizdeki tarihçesini anla(t)mam da kolaylaşır; lâkin, bunu yanlış yoldan doğruyu bulmak olarak görüyor ve reddediyorum.

Batı’nın geleneği de konumunu şiire göre belirleyen inşa’a karşılık gelmek üzere “prose poétique”i bilir; lâkin, “poème en prose”un konumunu nesre göre belirleyişi, geleneğe tamamen yabancıdır ve yenidir. Öncesindeki körlemesine yapılmış arayışlar bir yana, mensur şiirin Batı’daki mucidi hiç şübhesiz ki, Aloysius Bertrand’dır. Bertrand 1841’de, henüz otuzdört yaşında iken öldüğünde, tek eseri olan *Gaspard de la Nuit*’nın müsveddeleri hâlâ yayımcının çekmecesindedir. Mensur şiirlerden ibaret bu kitap, birbuçuk yıl sonra nihayet yayımlanınca şaşkın bir suskunlukla ve(ya) derin bir ilgisizlikle karşılanır. Mensur şiir başka türlü bir başlangıç yapma şansına sahip olaydı, belki de bu cins bir tepki(sizlik) ile hiç tanışmayacaktı.

Bertrand’ın mensur şiirleri, bir şiirde bulunması gereken kısalık, istif, teksif, çarpıcılık, zengin muhayyile, şaşırtıcı imge kuruluşu, sınırsız çağrışım gibi özelliklerin cümlesini taşır; hattâ, bahr-i tavîli andırır bir *mısraa benzemedik mısra* yapısını dahi... Yazar, kitap basılacağı zaman mürettibin dikkat etmesi gereken hususları not ederken metinlerin sahîfedeki istifinin şiiri andırmasına bilhas-sa dikkat çeker [*Gaspard de la Nuit*, (terc. Ö. İnce), İst., 1999, Gendaş y., s. 223. Sonraları bizde Mehmed Behcet’in *Buhurdan*’da topladığı ve “fantezi” adını verdiği mensur şiirlerini de böyle tasarladığı görülür; bir nesil sonra Ece Ayhan’ın “*Ortodoksluklar*”ı da...]. Klâsik şiir formlarının bağlayıcılığı sebebiyle hep dizginlenen yaratıcılık, ilk defa Bertrand’ın mensur şiirinde baraj kapaklarını açar. Kendisi de yeniliğinin farkındadır (a.g.e., s. 47):

*"Ahenk ve rengin de ğişik ve belki de yeni uygulamaları işte bu-
raya yazılmıştır, didinmelerimin elde ettiğı biricik sonuç ve bi-
ricik ödöl."*

Nazmın formal kabında kalmayı reddetmenin, forma dönüşmeyen daha gizli nizam arayışlarını gerektirdiğini; şiirin bir form değil, bir ifade tarzı olduğunu o gösterir. Serbest şiirin yeşermesi için uygun zemini ve tecrübe birikimini o hazırlar. Bunlar, Bertrand'ın farklı, yeni; lâkin, zamanında anlaşılması, heyecanla kabullenilip uygulanması mümkün, cazip ilkleridir. O hâlde, keşfi için niçin handiyse otuz senenin geçmesi gerekir ve keşfedenlerin onda kendilerine yakın buldukları nedir? Cevap, biraz da *"Gaspard de la Nuit"* adında gizli... *"Gecelerin Gaspard'ı"*, daha açık söylersem, *"karanlıklar prensi"* yani Şeytan, bu kitabın gerçek yazarıdır. Biraz *"le mal du siècle"* (çağın hastalığı), biraz gençlik anarşizmi, biraz hâlâ modası geçmeyen gotik temaların –özellikle Walter Scott ve Loève-Weimars'ın– etkisi, biraz da romantizmin sadece din, vatan, aşk gibi yüceltilen değerlerde aranmasına duyduğu tepki, Bertrand'ı Şeytan'a ve şeytanî olana yaklaştırır (belki herşeyin tersinde olduğu gibi, manzum şiirin tersi olan mensur şiirde de satanik bir taraf vardır). Romantizm duyguları öne çıkarırken seçicidir. Sadece güzel ve yüce olandan doğandan bir romantizme inanmak, duyguların büyük kısmını yok saymaktır. İnsanın karanlık yüzünde saklı olan duyguların da bir romantizmi yok mudur? Hayatın çirkinlikleri, ruhun kötülükleri, fikrin isyanları, şuuraltının kimseye gösterilmeyen çirkefi de uğursuz bir romantizm taşımaz mı (kaskdımı en iyi Marquis de Sade gibi lânetli bir yazar, özellikle de **Justine ou les Malheurs de la Vertu** adlı romanının ilk sahîfesi ifade edebilir)? Bertrand, işte bu düşüncelerine aradığı desteğı, Hollandalı ressam Peter Van Laer'in tablolarında bulur. Kasvetin, karanlık ve ürkütücü insanların tablolarını yapan Van Laer'in lâkabı *"Il Bambocci"* olduğu için, onun bu yeni romantizmine de *"Il Bambocci tarzı"* denir. Bertrand'ın yaptığı, Van Laer'in köy hayatını anlatan tablolarındaki malzemedan ve ifade tarzından hareketle bu mensûreleri yazmaktır.

Gaspard de la Nuit'nın neşrinden çeyrek asır sonra, Baudelaire aynı şeytanî etki altında, aynı kötücül romantizmin şiirini **Fle-**

urs du Mal'de yazacaktır; mensur şiirini de **Le Spleen de Paris'**de (1869)... Baudelaire'in Houssaye'ye mektubunda, mensur şiirlerini yazarken Gaspard de la Nuit'ı *"belki de yirmi kere"* karıştırdığını söyleyerek kaynağını açıklamaktan çekinmeyişi önemli... Aynı mektuptan, bir şairi mensur şiire sevkeden ruh hâlini de öğreniriz [**Paris Sıkıntısı**, (terc. T. Yücel), İst., 1992, Adam y., s. 7-8]:

"Hırslı günlerinde, uyumu, uyağı olmadan da şiirli, ezgili olan, ruhun iç devinimlerine, imgelemin dalgalarılarına, bilincin çarpıntılarına uyacak kadar çevik ve çelişken bir düzyazı mucizesini hangimiz düşlemedik?"

Mensur şiirleri yayımlandığında, Baudelaire öleli iki yıl olmuştur.

Tesadüfün garip bir eseri olarak, yine 1869'da, Lautréamont imzasıyla **Les Chants de Maldoror** adlı bir başka mensur şiir kitabı daha yayımlanmış; lâkin, hemen yasak yayınlar arasına alındığı için, yayıncısı piyasaya çıkarmadan depolarda saklama kararını vermiştir. Böylece, okunması bir yana, varlığından haberdar olunması bile imkânsız hâle gelmiştir. *"Lautréamont"* (genel kanaat, bu ismin Eugène Sue'nün **Latréaumont** adlı kara romanından çıktığı yolunda olsa da ben *"l'autre de monde"* (dünya dışı, başka dünya)un bozulmasından oluştuğunu düşünüyorum) adı arkasında saklanan Isidore Ducasse bir yıl sonra, henüz yirmidört yaşında iken ölür (Dr. Faust gibi ruhunu Şeytan'a satanlar çok yaşıyor da ona kendini adayalar çabucak göçüp gidiyor mu dersiniz?). Maldoror'un Şarkıları'ndaki şeytanî zehri farkedebilmek için bu mensurelere sinen ruhun şiirli karanlığını okumaya ihtiyaç yok; daha kitabın adında ortaya çıkan *"Maldoror"*un kimliğini araştırmak kâfi... Roland Derche'e kalırsa, *"Maldoror"* bir şeytanın adıdır ve *"kînin oğlu"* demek olur. René Crevel, Robert Amadou, Marcel Jean, Arpad Mezei kelimenin *"mald-auror"* (lânetli şafak)den veya onun türevlerinden bozma olduğunda birleşiyor gibidir [teferruat için bk. **Maldoror'un Şarkıları**, (terc. Ö. İnce), İst., 1999, Gendaş y., s. 15]. İblişin kara yüzü bir kere daha görünüyör.

Bu ilk öncüleri takip eden ve hepsi de bir tarafıyla ruhunun karanlığını, gotik şuuraltını, şeytanî yanını ortaya mensur şiir şairle-

rini bir hatırlayın; göreceksiniz ki, Rimbaud'dan Gerard de Nerval'e (sevgili Aurelia için düzülmüş *Le Reve et la Viesini* uzun bir mensur şiir sayıyorum), Max Jacob'dan René Char'a varıncaya kadar bu isimlerin pekçoğunda "*lânetli şair*" sıfatını hakedecek bir taraf vardır. Belki nesirden ibaret "*anti-şiir*" bir şiir kurmak fikri şeytanîdir, belki de Şeytan'ın şiiri mensurdur, kim bilir? Yukarıda inşâ'nı kendini şiir'e göre konumlandığından söz etmiştim; özellikle XIX. asrın ikinci yarısında ise, şiirin kendi nesre göre konumlandırmaya başlar ve "*mensur şiir*" bunun önemli bir sonucudur (yenilerde Uğur Kökten söylenmeyi söyleyip **Güneş Damlıyor**'da nesrin dominant hâle geldiğini, şiirin imkânlarını üstlendiğini yazarsa da bunu bir önceki asrın nesrindeki gelişmelerle eşlemez).

Mensur şiirin bizde belirişi Bertrand'ı, Baudelaire'i tanımak yahut "*poème en prose*" diye bir formdan haberdar olmak sayesinde değildir. Nasıl ki, Bertrand ilk mensur şiiri yazmak için bir örneğe ihtiyaç duymamışsa, başka milletlerde de benzer bir yaratma için taklide ihtiyaç yoktur. Şiirin önce bir kavim tarafından îcat edildiği ve başka milletlere de oradan geçtiği fikri ne kadar saçma ise, artistik nesrin tek kaleminden doğduğunu ve yayıldığını düşünmek de o kadar saçmadır. Şiir formlarının teke incek orijinleri bulunabilir; fakat, şiirin türevleri dışarıdan çok içeriden, şiirin iç dinamiklerinden doğar. Şiirde manzum olmak kadar, mensur olmak istidadı da vardır. Önemli olan, bir milletin şiir geleneğinin bu istidadı ortaya çıkarmaya hazır olup olmadığıdır.

Türk şiiri, gelenekli yapısı içinde, naturasında gizli olan bu yeteneğini ortaya koymanın yolunu bulmakta zorlanır. Klâsik Türk şiirinden modern şiire, ucu alaturka mensur şiire açılacak olan birkaç yol izlenir. Bunlardan ilki, yukarıda da bir parça temas ettiğimiz "*bahr-i tavil*" ve "*hal*"dır. İkincisi, Batı'dan yapılan ilk şiir tercümeleridir. Batı dilleri ile yeni tanışan, o dünyanın kültürel birikimini kendi diline nasıl aktaracağını çok da kestirememiş bir mütercim, Batılı şiir karşısındaki çaresizliğini tasavvur etmek zor değil. Tercüme-yi şiirin özel diliyle ve manzum –tabîîdir ki aruzla– yaparken ortaya çıkan tercüme şiirin aslına benzemesi bir kat daha çok zor ola-

caktır. Mütercim, tercüme zaten zorken bir de nazmın kaydını çekmek istemediğinde mensur tercümeyle yönelir (Ali İhsan Kolcu'nun çalışmalarına bakıla). Böylece ortaya çıkan, manzum şiirin mensur tercümesi, henüz bilinmeyen "*mensur şiir*"e bir erken âşinâlığın oluşmasını sağlar. Üçüncüsü ise, gelenekli şiir anlatışına bir çözümlülük kazandıran ve hem mensur şiirin hem de serbest şiirin (buna "*serbest nazım*" mı demeli yoksa Mallarmé gibi, "*çok biçimli şiir*" demeyi mi yeğlemeli?) çiçeklenmesini sağlayan *gazel>müstezad gazel>serbest müstezad>serbest şiir* değişimidir. Burada unutulmaması gereken, Batı'da olduğu gibi, bizde de mensur şiirle serbest şiirin yakın tarihlerde ve birbirini etkileyerek ortaya çıktığı gerçeğidir.

Şiirden nazmın unsurlarını bir çırpıda söküp atmak mümkün değildir; lâkin, zaten "*manzûme*" seviyesinde kalanlardan nazmı çıkarınca geriye nesrin kalacağı erken farkedilir. Mesnevî'den roman'a geçişe benzemese de zaten yeni tanıştığımız manzum tiyatronun kuralları henüz yeteri kadar yerleşmemişken, üzerinde rahatça deneyler yapılabileceğinin farkedilmesi önemli bir kapı aralar. Bu yoldaki ilk ciddî tecrübe, Moliere'in *Tartuffe*ünü Abdülhamid Ziya Paşa'nın *Riyânın Encâmı* adı altında ve hece vezniyle, üstelik kafiyesiz olarak tercüme edişidir. Gerçi paşa da bu farklı çıkışını beğenmeyerek yayımlamaktan vazgeçer; fakat, ölümünün üzerinden daha iki yıl geçmeden manzum tercümesinin neşri (İst., 1298/ 1882, Vakit Matb.), edebiyat âleminde uzun ve tatsız bir tartışmanın başlamasına, kafiyesiz şiir hakkında ileri geri konuşulmasına sebep olur. Aslına bakılırsa, Nâmık Kemâl vezin ve kafiye geleneğini kökünden sallamaya başladığında, henüz paşanın tercümesinin neşrine beş yıl vardır; fakat şairimiz tercümenin müsvedelerini görmüştür. Şiirin gelişmesinin önündeki engel olarak aruz vezni gören Kemâl, Abdülhak Hâmid'e parmak hesabını denemesini tavsiye eder. Hâmid'in bu yöndeki en hacimli denemesi, *Nesteren* olur; lâkin, bu tecrübe Kemâl'in beklentilerine cevap vermekten çok uzaktır. 1877 baharında *Nesteren*'i eline ilk alışında, Kemâl'in kararı değişir; artık düşmanı aruz değil, kafiye (Fevziye A. Tansel, *Hususî Mektuplarına Göre Nâmık Kemal Ve Abdülhak Hâmid*, Ank., 1949, Güneş Matb., s. 44-45):

"Bugünkü fikrime göre, bizi Türkiye'de istediğimiz gibi şiir söylemekten men'eden vezin değil, kafiye'dir. Çünkü insanın istidâdı, efâil ü tefâil tarzında şiire ne kadar mugayir ise, redifsiz kafiye bulmağa, ondan kırk kat daha mugayir. Mahbus bulunduğum sırada, kafiye'yi terk ile vezni ihtiyar yolunda bir çığır açmak istedim. Bahr-i tavil ile uğraşmağa başladım. Ona da mefâilün feilâtün mefâilün feilât yolunu müsaid gibi gördüm. Anasından gözü perdeli doğmuş bir âmânın dünyayı gördüğü zaman hâsil edebileceği meserret kadar memnûniyetlere, iftiharlara garkoldum. İki üç sahife yazı yazar yazmaz gördüğüm âlemin, rûyâ kabîlinden olduğıu tebeyyün etmeğ'e başladı. Parlak oluyor."

Kemâl'in de şair ataları gibi, artistik nesri hedeflediğinde rotasını bahr-i tavîl'e çevirdiğini görmek ilginç...

Riyanın Encâmı 1882'de neşredilir. Hâmid, Üstâd-ı Ekrem'e gönderdiği 29 Ekim 1882 tarihli mektubunda bu manzum tercümeden, özellikle de metnin kafiyesiz olarak tasarlanmasından hareketle uzun uzadıya kendi fikirlerini açıklar (Mektublar, C. II, İst., 1334, Matbaa-i Âmire, s. 86-88):

"Mukaffânın daha ziyade hoşumuza gitmesi itiyad belâsı değil midir? Eski şiir, eski yolda şiir imiş, yani Homer'in yazdığı da kafiyesi olmadığı hâlde şiir imiş. Sonra bir kafiye bid'ati çıkmıştır. Kudemânın mevzun ve fakat gayr-ı mukaffâ olan sözlerine şiir dememek câiz olur mu? Mukaffâ şiir daha parlak olduğunu ihâm etmiş idim. Evet, daha parlak oluyor. Fakat kafiyesizi bana daha tabii geliyor. Bununla beraber kafiyesiz hiçbir şiir söylediğim yoktur. Yalnız kafiyesiz bir sözün mevzun olduğuyçün şiir olduğuna kail oluyorum. Kail olmak da değil, inkâr etmiyorum. (...) (Kâffe-i elsinede âsâr-ı kalemiyyenin inkisâm ettiği nevi'ler nesir ile nazım'dan ibaret iken) pekâlâ lâkin Fransızca'da –en prose, en vers yollarından başka bir de– en rime yolu var. Bunun en vers ile bir mânâda olup olmadığını Paris'te iken iyi tahkik edemediğimden şübheden kurtulmamıştım. Her ne ise, ne olursa olsun 'Türkçe'de bunlardan başka mukaffâ nâmıyla bir genre daha ihdâsa da çalışıyorsun' diyorsun. İhdas benim işim değil ama, ihdâs olursa da –manzum ve mensurdan fazla olarak– ismine mukaffâ yahud müheccâ denilse olmaz mı? Bana

kalırsa hecâyı onbeşin haricine çıkmamak üzere tahdid etsek yani tâdâd-ı hecâ külfetini tahfîf ile o yolda yazılan birşeye yalnız mukaffâ desek hoş olur. (...) Benim maksadım -işte sana içimdekini söyleyim- hecâyâ da pek itibar etmeyerek nesre de benzememek şartıyla mukaffâ nâmında bir genre ihdâs etmektir. Muvaffak olursam ne âlâ! Olamazsam kıyamet kopmaz a!..."

Daha yıl bitmeden, Kemâl'in **Mukaddeme-i Celâl'i** neşrettiği ve sözü bir kere daha bahr-i tavîle getirdiği görülür (**Şark Mec.**, Nu. 1-3, 1298). Aslında şairin şiir hakkındaki akıl yürütmeleri gayet sağlıklıdır. Ona göre, her millet -hattâ, taşralı Türkler bile- aruzla yazmaz iken, vezin şiirin temel rûknü arasında gösterilmemelidir. Aynı şekilde, Homeros'tan beri kafiyesiz şiir söyleyen bunca millet varken kafiye'nin de bir şiir vasfı olarak anılması doğru olmaz. Kur'ân'ın şiirli bir metin olarak algılanmasının sebebi de bazı âyetlerinin arûza uygunluğu yahut seci'leri değil, ruhundan ifadesine yansıyan şiiriyetidir. Bütün bu delillerden sonra, Kemâl ağzındaki baklayı çıkarır; *"şiir için mevzun ve mukaffâ tâbîri, efrâdını câmi', ağıyâ-rini mâni' bir târif olamaz"*. Şair, dolaylı olarak mensur şiiri tarif etmekte ise de bunu yeni bir adlandırmayla tamamlamaz; hattâ ilk mensur şiirleri yazarken bile... Kemâl'in mensur şiir denemeleri müstakil metinler hâlinde değildir; Petersburg'daki Kâni Paşa-zâde Rif'at Bey'e gönderdiği mektubun bir parçası, **Sergüzeşt-i Ali Bey'in** Çamlıca tasvirleri yahut **Rûyâ'nın** bir kısmı olarak vardır. Hâlbuki mensur şiir, tıbbi şiir gibi, müstakil metin olarak yaşamak ister. Sonraları, Ebuzziyâ Tevfik'in Kemâl hakkında *"Tekellüfât-ı lâfzıyyeden berî olmak şartıyla bir de nesr-i şâirâne çıkardı"* deyişi isabetlidir; lâkin, mensur şiirin bir tür olarak belirmesi için Recâi-zâde Ekrem'in beklenmesi gerekecektir.

Ekrem'in şiire bakışı, sonraki yılları ve nesilleri derinden etkilemiştir. Ona göre, şiirin vezinli, bilhassa kafiye'li olması lâzımdır; aksi hâlde, şiirin letafeti kaybolur. Ekrem, Ziya Paşa'nın tercümesinden bahsederken

- *"Kafiye'li olmayan vezinli söz şiir sayılsa bile okunmasından lezzet alınmaz. Kafiyesiz olan vezinsiz söz bazen çekiliyor, fakat vezinli kafiyesiz söz bir türlü hoşâ gitmiyor"*

der (Vakit Gaz., 28 Cemâziyelâhir 1298). Sonraları, Menemenli-zâde Tahir'e de *"nesr-i müseccai severim, fakat kafiyesiz şiir hoş gitmiyor"* diyecektir (Takdîr-i Elhan, İst., 1302, Mahmud Bey Matb., s. 69). Seci'li nesre açılışı, Ekrem'in yolunu mensur şiire çıkarmış olmalı ki, bir sonraki sahîfede aynı cümleyi bu defa da mensur şiir için kurar:

"Bendenizce kafiyesiz şiir yazmaktan ise, nesr-i muhayyel yolunda tasvîr-i merâm etmek evlâ ve efdâldir. Nesr-i muhayyel ise mevzun değil iken âdetâ tavr-ı şi'i alabiliyor."

Ekrem, *"hakikî şairliğin fâilât-nüvislik demek olmadığı hakikat-i ulviyyesi"* nin kabûl edilmesini ister (Takrîzat, Kostantîniye, 1314, Âlem Matb., s. 42). Bu sebeple de *"sırf şiir olmak üzere tasnî olunacak bir eser"* in manzum yahut mensur olarak tasarlanabileceğini söyler (Pejmurde, İst., 1311, Âlem Matb., s. 24). Onu mensur şiirin bizdeki bânîsi hâline getiren ise, o meşhur cümlesidir (Takdîr-i Elhan, s. 10):

"Her mevzun ve mukaffâ lâkırdı şiir olmak lâzım gelmez, her şiir mevzun ve mukaffâ bulunmak iktizâ etmediği gibi..."

Gerçi –muhtemelen Ekrem'den önce– Hersekli Ârif Hikmet de *"vezn ü kafiye şart değildir"* demişti (Levâmiu'l-efkâr, İÜ Ktbh., İbnülemin, TY. 2570, C. I, s. 33-34); lâkin, bu fikrini tek nüsha bir yazmada saklamaya kalktığı için, ne fikirlerinin yeniliğini farke-den olur, ne de takipçisi çıkar. Üstâd-ı Ekrem'in cümleleri ise, devri için o kadar yenidir ki, *"kanlısı"* Muallim Naci dahi aziz dostu Beşir Fuad'a yazdığı bir mektubunda (İntikad, Dersâadet, 1304, Mahmud Bey Matb., s. 95-96) ve İstîlâhât-ı Edebiyyesinde (İst., 1307, A. Asaduryan Şirket-i Mürettibiyye Matb., s. 125), Ekrem'in adını anmadan, onun cümlelerini satır satır tekrarlayacaktır.

Recâi-zâde Ekrem, şiirin mensur da olabileceğini bu kadar kuvvetle ifade ederken sözlerini eserleriyle de desteklemiş midir, sorusuna verilecek cevap bir parça mübhemdir; zîrâ, Ekrem'in mensur şiire benzer ilk örnekleri geleneğin *"nesr-i müseccâ"* nı ya-

hut “hal” tecrübelerini andırır. Meselâ, **Zemzeme-I** (Konstantiniye, 1299, Matbaa-i Ebuzziyâ’deki “seher” gazeli ve hemen ardından gelen açıklama, kendi şiirini “hall”eden şairin, gelenekli bir şekilde de olsa, mensur şiire giden yolları denediğini gösteriyor. Biraz da bu yüzden, Ekrem’in **Nağme-i Seher**’de, **Tefekkür**’de ve **Pejmurde**’de mevcut arayış ürünlerini –ki, bir kısmı “nesr-i müseccâ”ı dahi okşar görünürken– “mensur şiir” diye adlandırmak zorlaşıyor. Belki de oğlu Nijad’ın erken ölümü üzerine yazacak olduklarına kadarki tecrübelerini, döneminde adlandırdıkları şekliyle “nesr-i şâirâne/ nesr-i muhayyel/ nesr-i şi’r-âmiz” gibi sıfatlarla karşılamak daha doğru olacak.

Bana sorarsanız, mensur şiir tarihçemizin başında bir yerlerde, adını hiç duymadığımız bir mensur şiir yazarına da yer açmak gerekecek; “Tercüme Odası müdâvimlerinden ve Hamîdiye Ticaret Mektebi muallimlerinden” **İbrahim Edhem**’e... Yazar, **Semerât-ı Akl**’ın (İst., 1303, Matbaa-i A. K. Tozlıyan, s. 4-5) baş tarafına kaydetmiş:

“Sûret-i ifadeye gelince: İnd-i âcizîde kelâm-ı mevzun ile mensur beyninde esasen bir fark bulunmayıp maksad-ı aksâ mânâ olduğundan bu mütâlâam sâirleri tarafından şâyân-ı kabûl görülür ümîdiyle zâde-i fikrim vezin libâsını ve kafiye pucunu hâsıl olmamasını arz-ı endâmına bir mânî addetmedim.”

Her ne kadar, **İbrahim Edhem**’in yazdıklarına da üstünkörü bir adlandırma ile çabucak “mensur şiir” adını vermek zor görünüyor; ama, hiç değilse “nesr-i şâirâne” demekte tereddüt etmemeli.

Ekrem, kendi tecrübelerini de **İbrahim Edhem** gibi isimlerin acemîce çalışmalarını da bir kenara iterek **Halid Ziya**’nın yazdıklarını ilk mensur şiirler sayar (**Takrîzat**, s. 42):

“Halid Ziya Bey’in Mensur Şiirlerini elbette görürsünüz. Bakınız işte o yeni ve güzel bir çığırdır. Hakîkî şairliğin fâilât-nüvislik olmadığı hakikat-i ulviyyesi aramızda bilinmeden evvel hiçbir kimse ‘mensur şiirler’ nâmı ile öyle bir takım bedâyîin tasvîrine cesaret etmek şöyle dursun, hattâ tasavvuruna kudret-yâb olabilir mi idi?”

Hakîkatte de durum bundan ibarettir. Halid Ziya, muhtemelen Baudelaire'in *Petits Poèmes en Prose* (küçük mensur şiirler) denemesinden haberdardır ve bu kitabın adından tercüme yoluyla "*mensur şiir*" terimini îcat eder [Necmeddin Turinay, onun mensur şiire uzanışını "*tamamen tesâdüf*" bulur (Gelenegin Dünyası Yeniliğın Ufukları, Ank., 1983, Birlik y., s. 41) ki, bu fikre katılmak mümkün değil]. Yazar, İzmir'de arkadaşlarıyla beraber *Hizmet Gazetesi*'ni yayımlamaya başladığında, daha ikinci sayıdaki "*Bir İntihâr-ı Mükedder*"den (Nu. 2, 17 Teşrin-i sâni 1886/ 1302) itibaren "*mensur şiir*" üstbaşlığıyla 56 metin neşreder. Halid Ziya hatıratında metinleri kadar, onlara verdiği bu yeni ismin de çok tepki topladığını yazar (Kırk Yıl, C. II, İst., 1936, Matbaacılık Ve Neşriyat T.A.Ş., s. 83):

"Mensur Şiirler ne demektir? Herkesin telâkkisinde yekdiğerrine zâd olan bu sıfatla mevsuf, aynıyle siyah kar, beyaz kömür, kuru su kabilinden bir terkiib değil miydi? O zaman için, hususiyle o muhitte, şiir belâgat kitaplarının dar tarifinden harice çıkamazdı. Bu küçük şiirlerin sernâme-i umumîsiyle efkâr o kadar meşğul oldu, ona öyle ayrılamayacak derece ilişip kaldı ki, eteği dikenli telin çengeline takılmış bir adam gibi, aşamayarak, zannediyorum ki, o serlevhanın altını okumak fırsatını bulamadı.

Ben bu ismi gayet tabii olarak bulmuş, bir dakika bile onun bu derece muhalefeti câlib olacağına ihtimâl vermemiştim. Şiir hakkında telâkkilerimde o derece ayrılıyordum ki, bunlara mensur demekle belâgat kitaplarının hükmüne karşı bir isyan teşkil ettiğime vâkıf değildim."

Hizmet'in İstanbul'a ulaşmasındaki müşkilât düşünöldüğünde, bu mensur şiirlerin edebiyatımızda çokça etkili olmadığı söylenebilir. Aynı müşkilât yüzünden, İzmir'de kitaplaştırılmasının (*Mensur Şiirler*, İzmir, 1307/ 1891, *Hizmet Matb.*) da pâyitahtta pek farkedilmediğini söyleyebilirim. Mensur şiir'in gerçek tanınışı, kitabın iki yıl sonra, İstanbul'da yapılan baskısı iledir, desem yeri var. Beni böyle bir düşünceye sevkeden, İstanbul'da mensur şiir hakkında oluşan birikimin, ikinci baskıya kadar, uzunca bir süre değişmeyişidir. Meselâ, Mehmed Celâl gibi yeniliklere açık bir şair yazıyor (Yıldırım Sultan Bayezıd-ı Evvel, İst., 1308, *Kasbar Matb.*, s. 3):

"Asr-ı cedid üdebâsının keşfettiği hakayık-ı edebiyedendir ki, şiir dedikleri meziyyet-i ulviyye mücerred mevzun ve mukaffâ veyahud musannâ olduğu için mazhar-ı rağbet olmuyor. Belki bir söze bi-hakkın şiir demilebilmek için –vezninden, kafiyesinden, san'atından sarf-ı nazar– onun letafet-i hayâl, rikkat-i his, fesâhat-i beyan, şiddet-i tasavvur, mukarenet-i hakikat gibi birçok meziyyât ile tecellî etmesi icâb ediyor. Bu cihetle her manzum söze şiir demek, şiirin mânâ-yı hakikisini bilmemekten neş'et eyliyor."

Ekrem'den kalma mensur şiir fikri devam ediyor; ama, Halid Ziya tarzı bir *"mensur şiir"* bilgisi henüz yok. Ertesi yılın başında, Mehmed Celâl'in cümleleri (*Maârif Mec.*, Nu. 1, 26 Muharrem 1309):

"Şiir hakkındaki fikr-i mahsûsam pek sadedir. Okuduğum bir sözün tesiri kalbime kadar nüfûz eder ve orada rûhumu teşhîr edecek derecede bir his uyandırırsa ona 'şiirdir' derim. O söz ister manzum bulunsun, ister mensur olsun. Bir kelime, bir sadâ kalbimi lebrîz-i teessür edecek bir meziyeti hâiz olduktan sonra o kelimeyi, o sadâyı muhtir-i şiir addetmekten kimse beni men'edemez."

Birkaç ay sonra yine Mehmed Celâl'den (*Maârif Mec.*, Nu. 22, 21 Cemâziyelâhir 1309):

"Burasına da itimad etmeli ki, şairiyet mevzun söze müftekr değildir."

Şiir bedâyi'-i tabîyyeyi hakikî bir sûrette tasvîre memûr olmadığından bu tasvir ister müstef'ilâtün bahrinden olsun, ister nesir olsun, ukul-i beşere mutabık, hissiyyât-ı insâniyyeye muvafık olduktan sonra kabûl olunur."

Şairin Halid Ziya'yı tanınması ve *"mensur şiir"* terimiyle tanışması 1890'lı yılların ortasını bulmuş olmalı (*Osmanlı Edebiyatı Nümûneleri*, İst., 1312, Şems Ktbh., s. 203):

"Mensur şiirler demek, efkâr ü tasavvurât-ı şâirâneyi hâvî olmak üzere –manzum olmamak şartıyla– yazılan makâlâta itlâk olunur."

1893 Halid Ziya'nın İstanbul'a geldiği ve **Mensur Şiirler**'in yeni baskısını yaptırdığı, 1896 Edebiyyât-ı Cedîde'nin topladığı yıldır. Bana sorarsanız, Halid Ziya İstanbul'a gelmese ve **Servet-i Fünun Mecmûası** etrafında toplanan gençlere mensur şiiri yakından tanıtmısaydı, yine de Edebiyyât-ı Cedîde'nin mensur şiiri olurdu; şu farkla ki, bu defa da nesirden değil, şiirden doğru gelen bir dalga aynı sonucu verecekti. Servet-i Fünun şiirinde "*enjambement*"'ın benimsenmesi ve Fransız sembolistlerinin yaygınlaştırdığı "*vers libre*" (özgür koşuk)in –"*serbest müstezad*" biçiminde de olsa– uygulanmaya başlanması ile nesir cümlesine tabî bir açılış zaten gerçekleşiyordu. Beri yandan, itinalı ve şiirli bir nesre özenmenin sonucunda da aynı yere varılması mümkündü. Kısacası, Servet-i Fünun'un şairi şiirini nesre yaklaştırırken nâsiri de nesrini şiirleştirmektedir ve bu değişimin sonucunda, şiir ve nesir kollarının kaçınılmaz olarak birleşip beraberce aktığı bir gün zaten gelecekti. Yine de mensur şiirin çoklukla Halid Ziya, Mehmed Rauf, Hüseyin Cahid gibi nâsirler tarafından kaleme alınışı, nesrin/ nâsirin şiire baskın çıkışının önemli bir delilidir.

Aynı nâsir üstünlüğü Fecr-i Âtî Encümeni mensupları ve sempatizanları arasında da devam eder. İzzet Melih, Refik Halid, Yakub Kadri gibi üyeler ve Ömer Seyfeddin, Halide Salih (sonraki imzasıyla Halide Edib) gibi tarafdarlar –kendi deyişleriyle– "*mensûre*"ler, "*fantezi*"ler, –Raif Necdet'in tabiriyle– "*şîr-i mensur*"lar yazmayı sürdürürler. Burada dikkat edilmesi gereken, nâsirlerin âdetâ manzum şiir yazmayı beceremedikleri için mensur şiire yöneldikleri gibi bir duyguya kapılmış olmalarıdır. Belki de bu ruh hâlini uyandıran, manzum şiir yazarların yazmayanlara bakışıdır. Halid Ziya,

"Mensur Şiirler kısa, küçük, hemen sânih oldukları gibi kâğıtların üzerine ihmâl-kârâne atılıvermiş, tahassüslerden, yolunun üstünde toplandıkları gibi teklifsiz, tasnifsiz nakşedilivermiş gibi çizgilerden ibaret olacaktı. Bir nevi müsvedde..."

(Kırk Yıl, C. II, s. 84) diye yaptığını küçümserken sonraki nesillerde de varlığını takip edebileceğimiz bir ruh hâlini hazırladığının farkında değildir. Nitekim, yıllar sonra Falih Rıfkı da mensur şiir

için iyi şeyler söylemeyecektir (Roman, İst., 1932, Akşam Matb., s. 16):

"(...) mensur şiir dediğimiz, aktar çıkartmasına benzer, teşbih, cinas, mecaz örmesi nesir, bizim neslin, kafası boşaldığı vakitler uydurduğu bir edebiyat cinsidir."

Bu ilginç ruh hâlinin cumhuriyetten sonra da devam edegeldiğinin güzel örneklerinden birini M. Kaya Bilgegil verir ve mensur şiirlerini topladığı *Cehennem Meyvası*'nda (İst., 1944, Yeni Türk Matb., s. 44),

"Mensur şiir (poème en prose) vücûde getirilmesinin imkânını kabul edişimle hazırlanmağa başlanan bu kitap, en güzel şiirin mutlaka nazımla inşa edilebileceği kanaatına vardığım gün neşr olunuyor"

diyerek poetik tercihini belirtirken aynı şuurlaltı birikiminin farklı bir tarafını yansıtır.

Mensur şiir şairlerinin kendilerinde ve eserlerinde gördükleri (belki de onlara inatla, ısrarla gösterilen) eksikliği anlamak zor değil. Mensur şiir yazarı, şiirin sadece mânâdan ibaret olduğunu düşünerek yazdığı anda, ortaya çıkan eksik bir şiirdir. Gerçek şiir, mânâ kadar şekildir de... Bundan kasdım, şiirin vezinsiz, kafiyesiz yazılamayacağı değil, teknik kurgusunu biraz da mısra/ cümle düzeninin, söz sanatlarının ve kelimelerde gizli bir âheng in oluşturduğudur. Serbest şiirin kuralsız şiir demek olmadığını bize söyleten poetik birikim, sadece şiirli bir mânâ taşımakla mensur şiir olunamayacağını da söyletıyor. Mısra kurma bilgisini nesre uygulamadan da başarılı bir mensur şiir yazılabileceğini zannetmek, nesir şairlerinin en büyük eksiği... Eksikliğini farkedendenler, yetersizliğinden yakınıyor; çözümün nerede yattığını farkedendenlerse, başarılı birer mensur şiir şairi oluyor.

Melih Cevdet "mensur şiir" yerine "düzyazı şiir" diyenlerin aksine, "düzanlatım şiiri" demeyi tercih eder. "Mensur/ düzyazı" şiirden söz etmek, bir durumun tesbitidir; "düzanlatım"ın tercihi ise, şairce bir yorum, hattâ bir eleştiri taşıır. Modern şiir düz anlatımı kü-

çümseyerek reddederken mensur şiirin hâlâ düz bir anlatımı yeğlediği önyargısını taşıyan bu eleştirel tabirin her nesir şairini kapsayamayacağını düşünülmeli idi. Aksi hâlde, Yakub Kadri'den Ruşen Eşref'e ve İlhan Berk'ten Enis Batur'a kadar pekçok isme haksızlık edilmiş olur. Karşımızda Ece Ayhan ve onun "*Bakışsız Bir Kedi Kara*" yahut "*Ortodoksluklar*" gibi "*dizenin kısıtlı işleyişi*"nden kurtulmak maksadıyla mensur şiire kayan metinleri dururken bu yar-gı revâ-yı hak mıdır?

Melih Cevdet'in yukarıdaki önyargısına bağlı olarak geliştirdiği bir fikir de "*düzanlatım şiiri*"nin bu "*eksik*" yönünü farkedemeyen heveslilerin, kolayca serbest şiir yazabilecekleri yolundaki yanlış kanaati pekiştirecekleridir (*Geleceği Yaşamak*, İst., 1994, Adam y., s. 372). Anday'ın korkusu, beklediğinin de ötesinde gerçekleşti. Bir koldan hevesli ve kolaycı gençlerin elinde serbest şiir basitleşerek kuralsız bir hezeyana dönüşürken diğer koldan da alabildiğine serbest ve hiçbir forma girmek istemeyen yoğun bir içboşaltma, uzun bir içmonolog biçiminde garip bir nesir doğup "*anlatı*" adını aldı. Güven Turan deneme, şiir ve hikâye arasında gidip gelen Ahmet İnam metinlerine "*anlatı*" nâmını yakıştırdığında yıl henüz 1969'du (*Kendini Okumak*, İst., 1986, Eleştiri y., s. 125-126) ve bu adlandırma o günlerden bu güne çok yol aldı (mı?).

Aslına bakılırsa, fiktif metinleri nazmın imkânları ile vermek bir dünya geleneğidir. Tahkiyenin kendini nazımdan kesinkes ayırmasından çok sonra, XX. asrın ortalarında her iki kutbun yeniden birbirine yaklaştıkları görülür. Önceleri Nâzım Hikmet'in, Fazıl Hüsnü'nün, sonraları Turgut Uyar, Edip Cansever, Sezai Karakoç, Ahmet Oktay, Cahit Zarifoğlu gibi isimlerin şiire tahkiyenin imkânlarını yeniden sokmaları farklı bir tarz olarak algılanır (Enis Batur'un *Gri Dîvan*'da "*soyutlama dozu yüksek bir şiir anlayışından öyküleme dozu yüksek bir şiir anlayışına geçmek*"ten bahsedişine dikkat edilmeli). Şairlerin tahkiyeye yönelmesine paralel olarak –özellikle– hikâye yazarları (hikâye-şiir paralelliği hakkındaki tartışmalar hatırlana) da şiir(sel)i eserlerine taşırlar. Mensur şiir kutbundaki hikâyenin bizdeki ilk örneği, Halid Ziya'nın *Mezardan Sesleridir* (tefrikası 1888); lâkin, zayıf hikâye dokusu farkedilmediği veya

umursanmadığı için, devrinde etkili olamamıştır. Sonraları, bilhas-
sa Kenan Hulûsî'nin Yedi Meş'ale yıllarında kaleme aldığı "*Bir Yu-
dum Su*", "*Ceylân Sesi*", "*Esmâ'nın Aşkı*" gibi hikâyeleri önemli de-
nemelerden olur. Kenan Hulûsî'nin altı şairin arasındaki tek hikâ-
yecî oluşu hiç garipsenmez; çünkü, diğerlerinin nazımla yaptığını o
nesirle/ nesirde yapmakta ve hikâye formunda mensur şiirler yaz-
maktadır. Bu sebeptendir ki, onun hikâyelerini –"*mensur şiir*" mânâ-
sına gelmek üzere– "*nesir*" üstbaşlığı ile yayımlamakta bir mahzur
görmezler. Şükûfe Nihâl'in **Yakut Kayalar** adlı romancıgı bir tahki-
yeli eserden çok, mensur şiir lezzeti verir. Sosyal gerçekçiliğin şiiri
kökünden baltaladığı yıllarda, özellikle Feyyaz Kayacan'ın **Sığınak
Hikâyeleri**'nden başlayarak yeni bir tahkiyede şiirleşme kıpırdanı-
şı dikkat çeker. Peşinden, unutulmaz İshakıyle Onat Kutlar, Dos-
tuyle Vüs'at O. Bener, poetik bir devrim sayılabilecek Yanık Saray-
larıyla Sevim Burak, sonra Orhan Duru, Adnan Özyalçın, Nezihe
Meriç gibi hikâyeciler şiiri yeniden tahkiyeye taşırlar. Melih Cevdet
bir kere daha öne çıkıp "*Modern öykücülük kendine şiiri örnek tutuyor
gibi, şiirin olanaklarını, kaygılarını, etki gücünü benimsiyor sanki*" der-
ken bu defa şair duyurgaları daha doğru çalışmaktadır (Geçmişin
Geleceği, İst., 1999, T. İş Bankası y., s. 205). Hakikaten tahkiye,
özellikle de hikâye, şiirin inceliklerini, cümle kuruluşunu, imgele-
rini taklit ederek ve olay örgüsünü mümkün olduğu kadar basit,
flû bir gölgeye indirgeyerek mensur şiiri fiktif zemine uyarlar. An-
latı'nın teşekkülü de bu tarzın yerleşmesinden sonradır. Bir dö-
nem, okurun hassasiyetlerini avucuna alan ilginç bir şair, Ümit Ya-
şar, silik kurgusu şiire gömülmüş mektuplar yazarak (**Sahibini
Arayan Mektuplar, Mührüban'a Şiirler, Mektuplar...**) mensur şiir
kutbundaki tahkiyenin alanını genişletir. Zaten, her aşk mektubu
bir mensure değil midir?

Artık, geldiğimiz noktayı yeniden gözden geçirmenin vakti-
dir. Soğukkanlılıkla hüküm vermeye çalışmalı ve gelecekte nesrin
mi, nazmın mı, yoksa ikisinin melezlemesinden doğan mensur şi-
irin mi galip çıkması gerektiğine dair bir kanaat edinmeliyiz. Vara-
cağımız sonuç, belki de istikbâlin yegâne ifade tarzını belirlemekte
bir pay sahibi olacak.

Hikâye'nin Romanı

"Hikâye" kelimesi edebiyâtımızın en girift adlandırmalarından biri için kullanılır. Girifttir; zîrâ, bir kavramın karşılaması gerektiğinden çok daha geniş ve çeşitli mânâları içerir. Bu kapsam genişliğinin aslî sebebi, Arapça'da "hikâye" kelimesinin üretildiği fiil kökü "hakeve"nin "taklit etmek", bir metnin kopyasını çıkarmak"; aynı kökten "hekâ"nın "benzemek, aynen nakletmek" mânâlarına gelmesidir. Demek ki, kelimenin temelinde "bir gerçeğin taklidini, kopyasını yazılı veya sözlü olarak nakletme"nin genişliği vardır. "Hâkiye" denen kişiler ise, başkalarının davranışlarını, karakterlerini veya başlarından geçeni gülünç bir biçim vererek taklit eden "mukallid"lerdir. Anlatılan ve gösterilenler, henüz bir yaratıcı tarafından kurgulanmış olmadığı için, "tahkiye"nin de "fiction" mânâsı taşımadığı uzun bir dönem yaşanmıştır [Güven Turan, bir zamanlar "fiction" karşılığına türettiği "düzün/ düzünsel yapıt" kelimelerini kendisi de terketmiş görünüyor (Kendini Okumak, İst., 1986, Eleştiri y., s. 48, not 1)]. İlginç olan o ki, Türkçe'yi özleştirme furıyası içinde "hikâye" kelimesini gerici bularak dilimizden atmaya çalışırken, modern bir edebî form olduğunu hiç umursamadan, hikâye'nin ancak yüzlerce yıl evvelki "öykünme" (taklit) mânâsını karşılayabilen bir kelimeyi, "öykü"yü türettik. Akıllara sezâ bir gericilik! Sözde, "hikâye" anlatılan ve aktarılan ürünü, "öykü" de kaleme alınan karşılamakta imiş. 1969'da Türkiye Defteri Dergisi'nin ve birkaç yıl sonra da

hassaten Tomris Uyar'ın gayretleriyle yerleştirilmeye çalışılan bu zorakî ayırım, özünde yazılı-sözlü farkını işaretlemek gibi bir hâlîsâne niyet taşısa da cahilcedir. Zaten yüzlerce yıldır yazılı edebiyatın (da) bir parçasını oluşturan hikâye, kendi içinde bu dikkati göstermiş ve gelenek "*hikâye-perdaz*" (hikâye anlatan) ile "*hikâye-nüvis*" (hikâye yazan)i birbirinden farklı yerlere oturarak bunun metne değil, metin kurucuya ait bir ayırım olması gerektiğini göstermiştir. Adalet Ağaoğlu, "*öykü*" kelimesine alışmadığını defalarca söylerken, geleneğe değil hikâye bilgisine yaslanır (Damla Damla, İst., 2004, s. 102, 258, 271, 272...).

Hikâye etme'nin edebî bir ifâde yolu olduğu; ama, hikâye'nin edebî bir form olmadığı târihlerde, aynı ihtiyacı karşılayan başka formlar vardır ki, bunların başında "*kıssa*" gelir. "*Kıssa*"nın sözlükte birbiriyle ilgisiz gibi görünen iki aslî mânâsı vardır; "*Uzun birşeyi kırmak*" ve "*iz sürmek*" ... Niteliği gözönüne alındığında, bu mânâlar "*kıssa*"ya pek yaraşır; çünkü, kıssa "*hadis*" (kelime "*yeni şey*" demektir ve bu mânâsıyla "*novel*" kelimesinin atası "*novella*"nın "*kısa yeni şey*" demek oluşuyla örtüşür) ve "*haber*"lerin –özellikle de nebîlere, velîlere, üdebâ ve urefâya âit olanlarının– anlatılması demektir. Böyle bir şahsın hayâtından bir "*kesit*"in (hadis, haber) oluş biçimi değiştirilmeden, "*adım adım izlenerek*" anlatılması kıssanın temel niteliği sayılır. "*Kassâs*"ın "*râvî*"lerden dinleyerek anlattığı kıssaya kendinden birşeyler ilâvesi sahih hadislerle yasaklanmış ve bu cürmü işleyene ilâhî gazap haber verilmiştir. Kassasların bu korku ile, uzun zaman sadece birer nâkil oldukları, edebî bir kimlik kazanamadıkları söylenmeli. Onlar kıssalarına bu rivayeti kimden dinlediklerini söyleyerek başlar ve "*el-uhdetü ale'r-râvî*" (sorumluluğu rivayet edene aittir) diyerek bitirirler.

Aynı durum, "*sîre*"ler için de söz konusudur. "*Sîre*", Arapça'da "*tavır, karakter, gidiş*" mânâlarına gelse de özel bir kullanımla "*hayat tarzı, biyografi*" demek olur. İslâmiyet'ten önce, bilhassa büyük cengâverlerin muharebelerle dolu hayat hikâyelerini anlatan "*sîre*"ler, âdetâ birer "*gazavat-nâme*" (megazî)dir. İslâmiyet'ten sonra, "*sîre*"nin "*biyografik hikâye*" özellikleri daha dar bir alana, hâssaten hazret-i peygamberin hayatına hasredilir ve kelime –çokluk hâ-

liyle- “*siyer*” diye kullanılmağa başlanır. Bu hâliyle siyerler edebî olmayan bir dinî edebiyâtın, hattâ daha ziyâde estetik târih bilgisinin malzemesidirler. Sîreler anlatıcının ve yazarın edebî birikimleriyle beslenebilirken, siyerler târihi gerçeklere titizlikle bağlıdır.

“*Semîr*” (geceleri buluşup sohbet eden dost)lerin birbirlerine anlattıkları hikâyelerden (*semer*, çokluğu *esmâr*) oluşan “*müsâmereler*”ler (Emin Nihad’ın *Müsâmeret-nâmesi* ve eserin ilk cüzündeki sözbaşı hatırlanmalı) de gelenekte hikâyeden farklı biçimde gelişmiş; daha ziyâde, “*vekayi-i sahîhadan olmak üzere ibret-âmîz*” anekdotların zikrinden ibâret olmuştur. Bu mânâda onlara da hikâye karakterli metinler olarak bakmak zordur. Ayrıca, anekdotların “*ri-vâye*” ve semîrin “*râvî*”ye dönüştüğü müsâmereler de az değildir [Tarihçi Hammer, “*semîr*”leri “*confabulatores nocturni*” (gece hikâyecileri) tabiriyle karşılar]. Tezkireci Âşık Çelebi’nin deyişiyle,

Gece uzunluğu çok söyletir kişiye semer

Aynı şeyler “*mesel*” için de söylenebilir. “*Mesel*” kelimesi “*mu-kayese yapmak ve bundan bir sonuç çıkarmak*” mânâsınadır. Dinleyenin kendi hayâtı ve yaptıkları, düşündükleri ile bir kıyaslama yapabileceği anekdotlar anlatmaya “*mesel*” denir. Mesellerin tek cümlede toplanmış, *çarpıcı* hüküm cümlelerine de “*darb-ı mesel*” (atalar-sözü) adı verilir. Bir başka söyleyişle, darb-ı meseller, söylenmelerine sebep olan mesellere telmih olurlar. Bâzen bir darb-ı meselin zikri için onun meseli anlatılır; bâzen de anlatılan mesel bir darb-ı mesele bağlanarak ibret vermesi sağlanır. Her iki hâlde de meselin hikâyeden ziyâde, hisse çıkarılan kıssalara yaklaştığı görülür. Batı’nın “*te ipso tota narratio*” (hikâye senden söz ediyor) kuralı Doğu’da geçerlidir. “*Mesel*”in bizde “*masal*” şekline dönüşmesi de hikâyeye uzaklığına işârettir (masal’ın mesel’den türemediği iddiası için “*Fantas-masal Dünya*”ya müracaat edile).

“*Makame*” de hikâye ihtiyâcını karşılayan bir anlatım şeklidir. Kelimenin mânâsı “*kabîle toplantısı, encümen*” iken, zamanla, dinî ve ahlâkî hikâyeleri bir vaaz veya hutbe havasında dinlemek için yapılan cemiyetlere de bu isim verilmeğe başlanmıştır. Muhtemelen bu anlam genişlemesi sonrasında, meclislerde bir anlatıcının ayak-

ta durarak (makame, "*kamet*" ve "*ikame*" ile kökdaş bir kelimedir) anlattığı hikâyelerin genel adı da "*makame*" oluverir. Hiç şübesiz ki, bu mânâ değişikliğinde en büyük pay sâhibi Bediüzzaman Hemedânî ve onun **Makamât**'ıdır. Sonraları, Harîrî'nin **Makamât**'ı da bu mânâyı pekiştirecektir. Hemedânî'den sonraki hâliyle makame, Arap ifade tarzları arasında bilhassa iki özelliğiyle önemli olur; şifâhî olandan kitâbîye ve dînî-ahlâkî olandan "*profane*"a geçiş onun makameleri iledir. Bu özellikleriyle makameye hikâyenin yolunu açan bir form olarak bakmak mümkündür. Onu kıssa, hattâ sîre (**Sîret-i Anter** hatırlanmalı) tâkip edecektir.

Buraya kadar söylenenlerden kolayca farkedilebileceği gibi, mevcut formların cümlesi de gerçeklerin naklini esas almıştır. Hattâ o kadar ki, zamanla kıssa'nın ve hikâye'nin "*târih*", sîre'nin "*biyografik târih*" mânâları da belirmiştir. Târih aktarıcılığının mes'ûliyeti yetmez gibi, dînî anekdotların aktarılışında hadislerle güvence altına alınan bir gerçeğe uyma mecbûriyeti de anlatıcıyı bağlar. Yunanca "*historia*" kelimesinin Arapça telâffuzu olan "*üstûre*"nin "*mit*" ve çokluğu "*esâtîr*"in "*mitoloji*" karşılığına kullanılışı da bütün anlam kaymalarına rağmen, ilginç bir tercih... Bu durumun sâdece Doğu'ya has bir hâl olduğu zannedilmemeli. Batı edebiyatlarında da benzeri bir adlandırma görülür. İngilizce'de "*story*" (hikâye) kelimesinin "*history*" (târih) kelimesiyle bağı açıktır. Fransızca'da "*histoire*" (eski hâli "*estoire*") ve Almanca'da "*Geschichte*" kelimeleri "*târih*" ve "*hikâye*" mânâlarını birlikte kapsarlar. Üstelik, Batı'da da hikâye öncelikle yazılan değil, anlatılan bir formdur. Gerçi, bugün "*hikâye yazmak*" diyorsak da Batılı için hâlâ fiilin "*hikâye anlatmak*" biçiminde kullanımı sürmektedir. Doğu, Batı'dan fazla mı Batıcı; yoksa Batı, Doğu'dan fazla mı gelenekçi?

Tahkiyenin gerçeklere olan bu düşkünlüğünün sebebi nedir? İslâmiyet'ten önce, yaşanmışın nakli bir gelenek olduğu için (eski Türkçe'de hikâye/ masal karşılığına kullanılan "*ötkünç*"ün, öncelikle "*gerçeğin taklidi/ nakli*" demek olduğunu hatırlatayım); İslâmiyet'ten sonra ise, yeni din başka türlüsüne izin vermediği için anlatıcılar gerçekleri aktarmak zorundadır. Dinleyicilerde –sonraki asırlarda okuyucuda– sadece merakı depreştirmesi amaçlanarak

kurgulanmış hiçbir tahkiyeli metnin tasvip görmediği ve bunların avâma has basit, günahkâr eğlenceleri, fiktif yalanlar olarak vasıflandırıldığı asırlar yaşanır (yakın târihlere kadar, sohbet ve vaazlarda asılsız hikâyeler anlatmaya “*kütükleme*” denirdi. “*Kütüre*” kelimesinin “*saçmasapan, boş lâf*” anlamına gelişiyle ilgili olmalı). Makame, mesel ve hikâye formunda kurgulanan fiktif metinlere, genel bir adlandırma ile “*hurâfe*” nâmı verilir. Bu isim hem tematik, hem de etik bir mânâ içerir ve modern hikâyeyi haber verir. Sancılı geçen yıllardan sonra, hikâye rüşdünü isbat için önemli bir fırsat ele geçirir; fetvâ makamı, hayâl mahsûlü olsa da dinleyeni ve okuyanı iyiliğe, güzelliğe, doğruluğa sevkeden faydalı, ibretli, nasihatli, terbiyevî hikâyelere cevaz verir. Böylece, hikâyenin gerçek kadar gerçeğimsiyi, tefekkür kadar tahayyülü de önemseyip benimsemesi modern hikâye için bir sonraki adım olur. Şimdilerde “*dedikodu, gıybet, zemm*” karşılığına kullanageldiğimiz “*koğ/ kov*” kelimesi, bir koldan bizde semantik sapmaya uğratılarak “*koğuşturma*” gibi kelimeler türetmekte kullanılırken Asya kolundan da “*kooduk*” (hikâye) ve “*kooçun*” (anekdot) gibi Altayca kelimelerde varlığını sürdürür. Sanki oralarda hikâyenin fiktifliği hâlâ hoş karşılanmıyor gibidir.

Hikâyeye yakın hacimde olan ve şimdiye kadar anılan formların hepsinin de kısa ve didaktik özellik taşıması bir tesâdüf değildir. Doğu, Hind’e kadar (Kelîle Ve Dimne) hep bu özelliği taşıyan hikâyelerden hoşlanır. İslâmî Doğu ise, sözün hayırlısını kısa ve yol gösterici olanda bulur (*hayrû’l-kelâm mâ kalle ve delle*); “*sûrette müciz, mânâda dıraz-kes*” olanı yeğler. Bu tercih, handiyse hikâye formunu târif ediyor gibidir. Kısâ (uksûsa), hadîs (uhdûse), mesel, semer, haber, üstûre, hurâfe, makame, sîre, lâtife, nâdire, fabl gibi kısa formlar da zaman içinde hikâye ile yollarını birleştireceklerdir. Böylece, hikâyenin tematik sınırları fevkalâde genişleyecektir.

İmdi gelelim aslî değişikliğe... Yukarıdan beri kullanageldiğim “*hikâye*” (story, geschichte) kelimesi sanki bir formun adı imiş gibi gösterilse de aslında “*narration*” ve “*fiction*” özelliği taşıdığı için “*tahkiyeli*” diye anılan metinlerin müşterek adı “*hikâye*” dir. “*Hikâye*” kelimesi, destandan masala, fıkradan menkabeye, romandan tiyat-

roya, hattâ senaryoya varana kadar bütün tahkiyeli metinleri kucaklar. Bu genişliği ile kullanılan "*hikâye*" genel adını, bir formun nâmı olan "*hikâye*" özel adından ayrı düşünmemizin târihi çok yenilerdedir. O kadar ki, "*halk hikâyesi*" derken dahi hikâye formunu değil, tahkiye edilen'i kasdederiz. Nitekim, mesnevîlerde de tersine bir durum sözkonusudur. Mesnevîlerin bir kısmı Leylâ vü Mecnun gibi tek temalı ve hacimli hikâyelerken, bir kısmı da Mevlânâ'nın Mesnevîsi gibi içinde kısa kısa pekçok hikâyenin bulunduğu çok temalı ürünlerdir. Tek temalı mesnevîleri Doğu'nun romanı olarak görürken, çok temalı mesnevîlerin de hikâye formuna yakın metinler içerdiğini gözden ırak etmemeli idik, oysa çokça farkettiğimiz söylenemez. Aynı hâl, Acem'in "*hikâyet*"i için de, Avrupalı "*story*" için de geçerlidir. Meselâ, İtalyanca'da "*cantastorie*" (hikâye anlatıcısı) kelimesinin "*cantare*" (şarkı söylemek, nağmeli şiir okumak) fiilinden türetilmesi bu bağın işareti... Meşhur masal derleyicisi Jakob Grimm'in "*Sagen*" ve "*Märchen*" ayrımı bu bakımdan önemli.

Hikâye formu, periyodiklerin târihine paralel olarak gelişir. Nerede periyodikler erken gelişmişse, orada hikâyenin de erken gelişme şansı artar; zirâ, hikâye formu periyodiklerin çocuğudur. Her ne kadar, Batılılar bugün Ahd-i Atık'teki Hazret-i Yûnus, Dâvud, Yûsuf kıssaları gibi, "*medieval romance*"lar gibi kimi metinlerin hikâye formunun nüvesini taşıdığını söyleseler de XIX. asrın ortalarına varıncaya kadar –basının dördüncü güç oluşuna kadar– formun tam olarak şekillendiğini söyleyen pek çıkmaz. Yine de "*tale*", "*conte*" ve "*Märchen*" gibi küçük formların geçirdikleri tematik değişimin de "*hikâye*"nin oluşmasına hizmet ettiği eklenmeli. Masal ve masalımsı unsurlarla bezeli metinleri karşılayan bu formlar modern edebiyatın hikâye formunu beslerler. Meselâ, "*tale*", "*tall tale*" adıyla modern fantastik hikâyeler için kullanılır; "*conte*" özellikle Maupassant sonrası Fransız hikâyesinin genel adı olur*.

* Esasında, farklı dillerin yazı ile muhasebe arasında bir bağlantı kurduklarını gösteren ciddi işaretler var. Fransızca'da da "*conte*" ile "*count*" (saymak) ve "*raconteur*" (hikâye anlatıcısı) arasında böyle bir yakınlık vardır. İngilizce'nin "*recounting a story*" (bir hikâye anlatmak) ve "*accounts of an event*" (bir olayın anlatılışı) ifadelerinde de aynı bağlantı hissediliyor (Barry Sanders, *Öküzün A'sı*, İst., 1999, Ayrıntı y., s. 57).

Lâtince "*gesta*" hem *yapılan iş*, hem de *hikâye* demek ve "*gero*" (çocuk doğurmak) fiilinden geliyor. İngilizce "*gestation*" (gebelik) ve "*ingestion*" (yemek) ile bağlantılı... İyi bir *gesta* anlatıcısı, eskiden yaşanan ve anlatılanları hazmederek anlatıcı olur. *Augere* (yazar) da eski Fransızca'ya ve oradan Orta İngilizce'ye "*auctor*" (yazar) olarak geçer.

Hikâye formu oluşurken, "*story*" genel adı içinden kendine özel bir alan belirler ve böylece "*short story*" (kurzgeschichte) nâmını alır. "*Short story*" nâmı Türkçe'ye "*kısa hikâye*" diye çevrilse de aslında bu adlandırmanın, nihayet formunu kazanmış "*hikâye*"den daha kısa ve daha başka bir form için kullanılmaması gerektiği; çünkü, bizzat "*hikâye*" formunu karşıladığı unutulmamalı. "*Story*" kavramından "*short story*" formu çıkarken "*hikâye*" kavramından yine aynı adda "*hikâye*" formunun doğuşu bir karışıklığa meydan verir görünse de artık fiktif ürünlerin genel adı olarak "*hikâye*"yi kullanmadığımız için, form adı olarak kullanışımız problem yaratmayacaktır. Üstelik, böyle kullanmaz isek doğacak bir problem var. İngilizce konuşan milletler "*short story*" dendiğinde "*hikâye*"yi anladıklarından, uzun ve kısa hikâye için kullandıkları terimler de "*short-short story*" ve "*long-short story*" olur. "*Short-short story*"den "*kısa-kısa hikâye*" veya "*minik hikâye*" değil –bizde "*hikâye*" yerine ikamesi için uğraşılana– "*kısa hikâye*" anlaşıldığında bu problem de aşılacaktır. Aynı durum "*long-short story*" için de söylenebilir. Arab'ın bu problemi çözmek için "*kıssa sagîre*" veya "*kıssa kasîre*" adlandırmasını kullandığını hatırlamalı.

Modern hikâye, modern romandan sonra ortaya çıkmıştır. Buna rağmen, roman henüz târifini bulamamanın eksikliğiyle tematik farklılıklarını "*târihi roman*", "*mâcerâ romanı*", "*bilim-kurgu romanı*" gibi türler hâline dönüştürürken hikâye, çeşitlerini belirlemede formal ve daha teknik farklılıklarından yararlanır ki, bu da oluşumunu romandan evvel tamamladığının bir işareti sayılabilir. Yine de hikâyenin kendi farklılığını belirtirken kullandığı ilk formal tesbiti romana göre yapışı ilginç... Hikâye en basit târifini "*romandan kısa olan*"da bulur (burada Aristoteles'in "*magnitude*" kavramı hatırlanmalı). O hâlde, hikâye "*kısa roman/ novelette*"in bittiği yerden, "*uzun*

hikâye/ long-short story/ vicende” formunda başlar. Uzun hikâye, sık sık kısa romanla karıştırılır bir hacimdedir. ABD’nin pratik zekâlı edebiyat adamları için ise, ikisinin asla karıştırılır bir yanı yoktur; zîrâ, onlara göre, romanın hacimce büyüklüğü sınırsız iken, hikâye formları belli kelime sayıları ile belirlenmiş hacimlere sahiptir. Yine de hangi formun kaç kelime ile sınırlı olduğu konusunda aralarında anlaşabildikleri çok da söylenemez. O kadar ki, bâzen aynı edebiyat bilimcisinin iki ifadesinin birbirini tutmadığı dahi olur. Meselâ, C. Hugh Holman, **A Handbook to Literature** adlı edebiyat sözlüğünün 1960 yılındaki baskısında uzun hikâyenin onbeş-yirmi bin kelime arasında olması gerektiğini yazarken, aynı kitabının 1972 yılında yapılan bir sonraki baskısında hacmi oniki-onbeş bin kelime arasında gösterir.

“Hikâye/ short story” diye çoğunlukla onbin kelimenin altındaki bir hacmin kastedildiği görülür (gerçi Sylvan Barnet, Morton Berman ve William Burto’nun **A Dictionary of Literary, Dramatic, and Cinematic Terms**’i gibi bâzı sözlüklerde onbeş binden az kelime sayısı sınır olarak tesbit edilirse de taraftarı daha azdır); lâkin, orada da alt sınır *“kısa hikâye/ short-short story”* dir. Kısa hikâyede yine aynı hacim belirsizliği yaşanır. Her ne kadar kısa hikâyenin de bir alt sınırı var ve formun beşyüz kelimedden başlayan bir hacmi olduğunda çoğunluk müttefik ise de üst sınır için tesbit edilmeğe çalışılan kelime sayısı muhtelif... Sözelimi, Harry Shaw’ın 1972’de neşredilen **Dictionary of Literary Terms**’inde kısa hikâyenin üst limiti bin beşyüz kelime olarak belirlenmişken, Holman’ın yine aynı yıl içinde yayımlanan sözlüğünde üst limit ikibin kelimedir. Bu benzemezliğin bir sebebi formların hacimlerinin belirlenmesindeki keyfilik ise, diğeri de *“vignette”* formların, *“sketch”*lerin periyodiklerle ve periyodiklerin hacmiyle olan ilgisidir.

Modern hikâye süreli yayınların ürünüdür. Bir periyodığın gazete mi yoksa dergi mi olduğu; gazete ise, haftasonu nüshası olup olmadığı; dergi ise, aylık mı yoksa haftalık mı olduğu, *“mass media”*ya âit olup olmadığı, *“pulp magazine”* veya *“slick magazine”* özelliği gösterip göstermediği gibi pekçok husus hikâyenin hem formunu hem de tematik tercihlerini şekillendirir. Periyodığın hac-

mi, içinde yer alacak hikâyelerin de hacmini belirler. Kısa hikâye, uzun hikâye tercihleri ve hikâye formlarının kelime sayılarına göre belirlenmesi keyfiyeti hep aynı şekilde, periyodiklerin hacmine göredir. Oysa, modern hikâyenin babası olarak kabûl edilen Edgar A. Poe form belirlemede değişmez tek kriter kullanır; “*no longer than can be read in a single sitting*” (bir oturuşta okunabilenden daha uzun olmamak). Hangi hikâyeyi, hangi okuyucunun, hangi hızla okuduğu dikkate alınmadan söylenmiş olsa da bu kriterin kelime saymaktan daha pratik ve akılcı olduğu düşünülebilir. Avrupalı edebiyat adamları ise, hikâyenin yayımlandığı yere göre şekillendirilmesine ve isimlendirilmesine müsâade etmezler. Onlara sorarsanız, hikâyeyi teknik ve tematik özellikleri –bilhassa az şahıs, dar konu ve derinlik– şekillendirir.

Bizde modern hikâye-şekillenirken, Avrupalı edebiyat adamlarının prensiplerini akla yakın bulmuş olmalıyız. Bilhassa, hikâyede faydacı bir tavrın geleneğini sürdürüyor oluşumuz, tematik özellikleri önemseyişimizin sebebi sayılabilir. Emin Nihad’ın *Müşâmeret-nâme* (1288)sinin ilk cüzünde “*ibret-âmîz*” olduğu özellikle belirtilir. Ahmed Midhat, *Kırkanbar*’ın dördüncü cüzünde (1290, s. 107) “*Hikâye yazmaktan murad, hikemiyâtta, ahlâktan bâzı esasları mudhike veyâ mü’lime bir sûret-i rivâyetle erbâb-ı mütâlâyaya telkîn*” etmektir, fikrini tekrarlar. Bütün hassâsiyetine ve dikkatine rağmen, yine de cemiyetin belli bir kesiminden gelen itirazlar Hâce-i Evvel’e “*Roman Ve Hikâyeler Ahlâk-ı Umûmiyye İçin Muzır Mıdır, Değil Midir?*” yazısını (Şark Mec., Nu. 1, 1297) kaleme aldıracaktır. Bir yandan geleneğin hikâye anlayışı yazarı didaktik olmaya zorlarken, diğer taraftan da Avrupa’nın formlara isim vermekte tematik ve teknik yapıya öncelik tanıma anlayışı modern hikâyeye formunun temalarına ve tekniklerine yönelmeye zorlar. Bu ikilemdeki Türk hikâyecisi, kararını modern hikâyenin lehine verir. Nihâyet Sâmî Paşa-zâde Sezâyi gelir ve *Küçük Şeyler* (1309) adlı kitabında modern hikâyenin ilk mükemmel örneklerini neşreder. Kitap kadar meşhur mukaddemesi, Sezâyi’nin modern hikâyenin Avrupalı temel unsurlarını ne kadar iyi anladığını göstermesi bakımından fevkalâde önemlidir. Yazar, “*Âlem-i şemsin ahvâlini tasvîr etmekle bir hurde-bînî böceğin kalbini teşrîh eylemek edebiyatça müsâvî-*

dir" derken hikâyenin dar konu tercihini; "*tafsîlât ve teferruâtın edebiyatta, hattâ hayatta ehemmiyeti pek büyüktür*" derken hikâyenin derinlik tercihini ve "*bir sâde mevzû ile bir iki şahs-ı muhayyel kifâyet eder*" derken hikâyenin az figür tercihini ifade ederek Avrupâi hikâyenin bütün temel özelliklerini benimsediğini gösterir. Küçük Şeyler'deki hikâyeler, kitabın adının da söylediği gibi, hakikaten "*küçük şeyler*"in hikâyeleridir ve bu özellikleriyle modern hikâye tekniğinin tatbik edildiği ilk metinler olur. Anlaşılan o ki, artık, hikâyenin Avrupalı prensipleri bizde de formu belirlemeye başlamıştır. Bir küçük not: Küçük Şeyler'deki hikâyelerin hiçbirisi daha önce yayımlanmamıştır. Bu bilgi, modern hikâyeciliğimizin hikâye-periyodik münâsebeti kurulmadan başladığını göstermesi bakımından da önemli.

Beri yanda, yerli formlarla Batı'dan gelen formların eşlemesini yâhut yeni formların yerli adlandırmalarını yapmak gayreti de sürer. Ahmed Midhat, "*Roman Ve Romancılık Hakkında Mütâlâamız*" yazısında (Tercümân-ı Hakikat, Nu. 3547, 21 Mart 1306) "*ufak tefek romanlar veyâ tâbîr-i sahîh ile hikâyeler, yâni Frenkçesi nouvelle'ler yazmak*"tan bahsederken ufak tefek roman (*short novel*) = nouvelle = hikâye kavramlarını eşler. Recâi-zâde Ekrem, *Araba Sevdâsı*'nın başında "*Erbâb-ı Mütâlâaya*" (1305) hitab ederken büyük hikâye = roman ve küçük hikâye=hikâye eşitliğini gösterir. Ekrem, *Muhsin Bey Yâhud Şâirliğin Hazin Bir Neticesi* (1308)'nin "*Ufak Hikâyelere Dâir Ufacık Bir Mütâlâa*" başlıklı mukaddemesinde ise, "*Fransa'da novel (nouvelle) ve kont (conte) nâmıyle ufak hikâyeler*" yazıldığından söz ederken nouvelle = conte = ufak hikâye eşlemesini yapar. Nâbi-zâde Nâzım, *Hasba* (1308)'nin başında okuyucularına seslenirken, hikâye=nouvelle eşitliğinden yararlanır ve muhtemelen "*nouvelle*"nin "*havâdis*" mânâsına da geldiğini düşünüp bunun "*vak'a diye tercümesi belki daha muvâfık bulunur*" fikriyle yeni bir terim teklif eder. Hâlid Ziyâ, *Hizmet Gazetesi*'nde "*Hikâye*"sini tefrika ettirirken söylediği herşeyi hâlâ hikâye = roman eşitliği üzerine kurmaktadır. Sonunda itiraf Mehmed Rauf'tan gelir ("*Romanlara Dâir: Bizde Hikâye*", *Servet-i Fünun Mec.*, Nu. 344, 2 Teşrîn-i evvel 1313):

"(...) bütün bu bahislerden evvel hikâyenin ne olduğunu söylemeğe mecbûriyet görüyorum ve bu beni korkutuyor; zîrâ henüz hikâyenin ne olduğunu bilmiyoruz."

Râif Necdet (Kestelli) ise, adlandırmalara siyâsetin karışmasına dikkat çeker ("*İnkılâb Ve Edebiyatlar*", *Bahçe Mec.*, Nu. 16, 4 Teşrîn-i sâ-nî 1324):

"Men'edilen romanlara, küçük hikâyelere istibdâdın son zamanlarında –tercüme olmak ve hissiyyât-ı âşıkânenen bahsedilmemek şartıyla– lûtfen müsâade vermişlerdi. Fakat 'roman' ismi yerine 'seyâhat-nâme', 'küçük hikâye' yerine de 'küçük fıkra' yazılıyordu. Bu vesvese-i müfrita vü acîbeye insan, müstehzî bir zehr-hand ile gülmekten başka birşey yapamıyordu. Gû-yâ cerâid-i yevmiyyede pek basit ve âdî mevzîîlar üzerine yazılan ve mâhiyetleri itibârıyla birer köhne küçük hikâye olan o eserlerin üzerine 'hikâye' yerine 'fıkra' yazmakla efkâr-ı umûmiyye zehirlenmekten vikaye edilmiş olacaktı!... Ne çocukçasına, ne budalacasına bir fikir, yâ Rabbi!..."

Nihâyet, Server Cemâl meşhur "*Küçük Hikâye Ve Âtîsi*" (*Musavver Muhit Mec.*, Nu. 14, 29 Kânûn-ı sâ-nî 1324) yazısını kaleme alarak hikâye formunun eski ve zorâkî adlandırmalarını kesin olarak ayıklar:

"Bizde 'nouvelle' bir zamandan beri 'küçük hikâye' diye tercüme olunduydu. Bunun, en muvâfık bir tâbîr-i mütercem olduğunu zannediyorum. Çünkü 'fıkra', 'kıssa' gibi isimler lisânımızda diğer mânâlarda isti'mâl edilmiş ve 'nouvelle'in ifhâm ettiği esas ve maksad bu mânâlar arasında kaybolmak tehlikesi-ne mârûz bulunmuştur."

Hikâyenin adı etrafındaki bu kararsızlığın bir sebebi gelenek ve istibdat ise, bir diğer sebebi de hikâye ile roman arasında olduğundan daha büyütülen ilişkidir. Romana uzun hikâye, hikâyeye de kısa roman (*pars pro toto*) nazarıyla bakılmasından doğan bir yanlış, her iki formun hem ismini, hem de tekniğini birbirine karıştırma sebebi olur. Meselâ, Ahmed Midhat'e Süleyman Muslî (1294)'nin başında, "*Lâkin Hasan Mellâh'ı biz bugün parça parça eder-*

sek, içinden üç beş tane mükemmel hikâye çıkar" dedirten bu karışıklık olmalı. Nâbi-zâde Nâzım da yine **Hasbasında** "*Âdetâ hikâye bir romanın hulâsası demektir*" diyerek aynı fikirde olduğunu belli eder. Hattâ, diğerlerinden çok sonra, Server Cemâl'in dahi bu anlayışı sürdürdüğü görülür: "*Küçük hikâye diye düşündüğümüz tarz, kısaltılmış birer romandır*", "*Birçok değerli romanların her faslı, birer küçük hikâyeden başka birşey değildir*" gibi cümleleri ("*Küçük Hikâye Ve Âtîsi*", **Musavver Muhit Mec.**, Nu. 16-17, 12-19 Şubat 1324) buna delildir [Kundera da **Saptırılmış Vasiyetler**'de (İst., 1994, Can y., s. 137) hikâye ile roman arasında hiçbir ontolojik fark olmadığını söylüyor]. Yine de yazarın bir cümlesi onu affetmemize yetiyor: "*Şimdi muhar-rir sanki uzun yazamadığı için kari'lerinden afdiler gibi küçük hikâye yazıyor.*" Öyle ya, Recâi-zâde "*ufak hikâyeler yazmak, burada, benim gibi büyüklerini tanzîme muktedir olamayan ashâb-ı acze münhasır*" demişken, Server Cemâl hikâyenin istiklâlini müdâfaa, hattâ ilân ediyor gibidir. Bu uzunluk-kısalık meselesi, Yunan mitolojisindeki zalim haramî Prokrustes'i hatırlatıyor. Prokrustes'in biri uzun, diğeri kısa iki yatağı vardır. İşkence edeceği kişinin boyu uzunsa, kısa yatağa yatırıp ayaklarından keser; kısa boyluysa, uzun yatağa bağlayıp çekerek uzatır. Hikâye ile romanın kaderi de biraz buna benzer; roman malzemesi kırılıp kısaltılırsa hikâye olabileceği, hikâyenin de uzatılrsa roman olabileceği düşünülür. Edebiyatımızda bugün dahi zaman zaman Prokrusteslara rastlamak şaşırtıcı...

Cumhuriyet Türkiye'sinde hikâye formları artık yerli yerine oturmuştur. Nahid Sırrı (Örik) hikâyenin hacmi ve târifi için mükemmele en yakın tesbitleri yapar (**Roman Ve Hikâye Hakkında Bir Kalem Denemesi**, 1933, s. 26, 42):

"(...) küçük hikâye asgarî dört, beş ve azamî onbeş yirmi sahifeden ibarettir."

.....

"Bir maceranın tek safhası, bir mizacın yalnız bir vaziyette tahlili, bir hadisenin münferit ve teferruatsız manzarası ve nihayet uzun bir mevzuun tafsilâttan tamamıyla mahrum edilmiş bir icmâli küçük hikâyedir."

Bu cümleleriyle yazar hikâyenin hem –kelime sayımında değilse de sahîfe sayımında– Amerikalı, hem de –teknik ve tematik tercihlerinde– Avrupalı kriterlerini birleştirir. Niyazi Remzi Kâattan Dünya (1935)sıyla, Kenan Hulûsi Beşer Dakikalık Hikâyeler (1940-1941)iyle ve Ekrem Sâbit Yarım Ay Mecmuası'ndaki "Saat 12" üst-başlıklı hikâyeleriyle O. Henry tarzı kısa hikâyeyi bize tanıtırlar. Bir yandan hikâyede formal kabûllerimiz hızla değişirken, diğer yandan da teknik donanımlarımız yenilenmektedir. Bu arada, Türkiye dışındaki Türkler de –telâffuzları değişse bile– "*hikâye*" kelimesinde birleşirler. Hikâyeleri boylarına göre adlandırırken ise, Asya Türkleri genellikle Rusça'dan istifade ederler ve uzun hikâye için "*povest*", biraz daha kısa hikâye için "*novella*", minik hikâye için de "*rasskaz*" kelimesini kullanırlar. "*Rasskaz*"la sinonim olarak çokça kullanılan "*angeme*" kelimesi ise, bir koldan "*anmak*" kökünün taşıdığı "*eskiden olam yâd etmek*" mânâsını çağrıştırdığı için, hikâyenin "*olmuşu nakletmek*" geleneğini okşar; diğer koldan ise, Başkurt ve Kazan Tatarı gibi boylar arasında yaşayan "*sohbet*" mânâsı sebebiyle, hikâyenin başkalarına anlatılır bir sözlü sanat olma geleneğine bağlanır. Oysa, kelime Türkçe değil, Hint-Fars dilleridir (Salican Cigitov, 20-Cıldardagı Kırgız Adabiyatı, Frunze 1984, İlim Matb., s. 59-60). Muhtemeldir ki, Tacikçe'deki *hadise* mânâsı Özbek Türkçesi'ne geçerken kaymıştır (Feraheng-i Zebân-ı Tâcîkî, C. II, Moskova, 1968, s. 730). Özbeklerin *küçük ve keyifle anlatılan hadise* karşılığına kullandığı kelime, Kırgızlarda *keyifli hikâye anlatma* karşılığı kazanır (K. K. Yudahin, Kırgızça-Orusça Sözdük, Moskova, 1965, s. 58).

Heinrich Böll ve Frank O'Connor aynı hususta birleşirler. İkisi de hikâyede formun konuya bağlı olduğunu ve hattâ formun konu tarafından oluşturulduğunu söylerler. Hikâyede Avrupalı form adlandırmalarının kaynağı işte bu teknik görüştür. Asırlar boyu, gelenekli hikâyenin merak unsuru taşıyan, sürpriz sonları olan "*vak'a hikâyesi*", bu teknik adlandırmalardan biridir ve tekniğini modern hikâyeye de nakletmiştir. Babası Poe olsa da klâsik vak'a hikâyesi tekniği bugün Maupassant'ın adıyla berâber anılıyor ve "*etki hikâyesi*" biçiminde, hâlâ en rağbet bulan tekniklerden birisi olarak kabûl ediliyor.

Bilhassa II. Cihan Harbi sonrasının Avrupasında yeni bir teknik belirtmeye başlar. Bu yeni teknik, merak sâikıyla ve heyecanla okunan vak'a hikâyesini küçümser ve bir dizi olayın peşinde sürüklenen kurguyu reddeder. Hikâyede aslanan olaylar değil, onların ele alınış ve işleniş biçimidir. Olay veya olaylar yerine, onlardan alınıp dondurulmuş karelerin durağan, ama dikkatle, incelikli hikâyelerini yazmak daha saygıdeğerdir. Sıradan okuyucuya kolay kaçan hikâyeler sunmaktansa, daha eğitilmiş okuyuculara yazılması ve okunması emek gerektiren, dili seçkin, anlatımı itinâlı, ne anlattığı kadar nasıl anlattığı da önem taşıyan hikâyeler sunmak daha doğrudur. İşte bu teknik özellikleri taşıyan hikâyeye "*durum hikâyesi*" denir. Eileen Baldeshwiler ve tâkipçilerinin şiirle hikâyeyi birleştirme gayretleri, bilhassa durum hikâyesi için anlamlıdır. Bir süre sonra, bu şiir-hikâye yakınlaşması bir adlandırma problemini de doğurur. Hikâyeciler, yazdıklarını mevcut "*hikâye*" normlarına sığdırmakta zorlanıp başka bir isim aramak mecburiyetini hissediler. Bilge Karasu'nun yaşadığı sıkıntı, şiire kendini yakın bulan her hikâyecinin ortak derdi gibidir. Karasu, teker teker yayımlarken "*yazı*" yahut "*metin*" diye adlandırmaya kendini mecbur hissettiği hikâyelerini 1983'te **Kısmet Büfesi**'nde bir araya getirirken bir de önsöz kaleme alarak bu metinlere artık "*öykü*" diyeceğini bildirir. Değişen ve yazarı bu değişimin isabetli olduğuna ikna eden nedir? Cevap, "*hikâye*" kavramının niteliğinde gizli... Hikâye artık şiiri kendinden bir parça, özellik ve niteliklerinin bir kısmının kaynağı olarak kabullenmiştir ve şiirli anlatıları da içine alacak bir hacim kazanmayı başarmıştır.

Zaman, ezelden ebede akıp gider. İnsanlar doğarak bu akışa bir yerlerinden katılır ve öldüklerinde de bir yerinden ayrılırlar. Aynı hâli, daha küçük ölçeklerde de olsa hayatımızın her gününde yaşarız. Biz bir hayâtı yaşarken, dışımızda pekçok hayat yaşanmakta, pekçok olay cereyan etmektedir ve biz ilgimizi çektiği sıralarda bu hayat ve olayların bâzılarına girip çıkmaktayız. Girip çıktığımız hayat ve olayların bizi ilgilendiren parçasının öncesini ve sonrasını her zaman umursadığımız söylenemez. Tıbbı, evimizde otururken dışarıdan gelen bir gürültünün dikkatimizi çekmesi yüzünden pencereimizi açıp olan biteni tâkip etmemiz ve ilgimiz da-

ğıldığında da pencereyi kapamamız gibi... Pencereyi açmadan öncesini bilmez, sonrasıyla ilgilenmeyiz. İşte hayâtın ve gündeliğin bu tabîî seyri bir tekniğe dönüştüğünde "*kesit hikâyesi*" doğar. Bilhassa Almanya'da ve Doderer, Bender, Höllerer gibi isimlerle beraber, girişle sonuç bölümleri olmaması bir tekniğe dönüştürülmüş kesit hikâyeleri yaygınlaşır.

Ruth J. Kilchenmann hikâyeyi "*kendi kendini yenileme imkânına sâhip tek form*" olarak gösterir. Nitekim, durum hikâyesi'ni kesit hikâyesi ve onu da "*ân hikâyesi*" tâkip edecektir. Ân hikâyesi, anlatılanların çok kısa bir zaman aralığında yaşanması sebebiyle, psikolojik zamanı genişletecek tekniklerin hikâyesidir. İç konuşma (*monologue intérieur*), şuur akışı (*stream of consciousness*), fikirlerin uçuşması (*flight of ideas*), bir zaman tüneline geriye (hatırlama ve *flash-back*) yâhut ileriye (tahayyül) doğru gidiş gibi modern teknikler ân hikâyesinin aslî unsurları olur. "*Ab ovo*" (yumurtadan, en başından) anlatılan gelenekli tarzın yerine "*in medias res*" (ortasından, başa dönüşlü) anlatımlar yeğlenir. Böylece, hikâye formu bir kere daha kendini yenileme fırsatını bulur.

Hikâye formlarının şu sıralanışına bakınca, dıştan içe, genişten dara ve yüzeyden derine doğru bir gidişin yaşandığı farkedilir. Hikâyenin kendini yenilemek için şimdiden sonra yapacağı teknik değişikliklerin ve form adlandırmalarının yönünü bu gidişten çıkarmak mümkün görünüyor.

*İşte o kadardır ol hikâyet
Bâkisi güzâf-ı bî-nihâyet*

Roman'ın Hikâyesi

Roman, bir bakıma fiktif türlerin atasıdır, bir bakıma da tekne-kazıntısı... Yola çıkarken, eğer romanın öncelikle bir tür olduğunu kabûl etmişsek, onun "*fiktif türlerin atası*" olduğunu söylemek de kolaylaşacak; ama, romanı önce bir form olarak görüyor isek, o zaman karşımızda henüz bir çocuk bulunduğunu da görmek gerekecek. Romanın formal yapısının belirginleştiği târihlerden bugüne kadar geçen kısa zaman dilimi bizi iki temel tesbite götürür: Evvelâ, hiçbir form bir oluşum süreci yaşamadan ortaya çıkamaz; olsa olsa târihin karanlık dehlizlerinde bu süreci takip edilemeyen formlar vardır. Sonra da bir formun bu kadar kısa bir müddet zarfında böylesine büyük bir hızla gelişebilmesi için sağlam köklerinin olması gerekir. Basit bir mantık yürütmeyle, romanın formunu belirginleştirme sürecinin çok öncesinde başlayan bir oluşum süreci bulunduğu düşünülebilir.

Genel olarak, fiktifin mensur ve epik karakterli olduğunu düşünürüz; hattâ bunun tersini isbatlayan pekçok örneği sıkça görmemize rağmen... Oysa, ilk fiktif metinler sayılan destanlardan itibaren nazım tahkiye ile hep beraberdir. Bir başka söyleyişle, "*mythos*" (anlatılacak malzeme) eğer bir "*epos*" (anlatma nizamı, teknik, nazım) içinde söylenmezse, ortaya "*logos*" (kelâm) çıkamaz. Bu üç unsurun yanyana geldiği hâllerde "*mythologeîn*" (destan söylemek) mümkün olur. Nesirde nizam fikrinin daha az farkedilişi, "*epos*"un

özellikle nazımla oluşturulmasına yol açar. Farsça'dan alarak kullandığımız "*dâstân*" kelimesi, manzum-mensur farkını umursamadan "*tahkiyeli eser*"e (kıssa, hikâye, efsâne, mesel, roman...) karşılık gelirse de özellikle manzum olana gösterdiği rağbetle Yunan mitlerine yaklaşır. Steingass'ın *Persian-English Dictionary*'sinde kelimenin karşılığı olarak "*history, theme, fable, romance, tale, story, news*", Zenker'in *Dictionnaire Turc-Arabe-Persan*'ında ise, "*histoire, fable, comte*" gösterilir. Destan, bir kısmı manzum, bir kısmı mensur; fakat, hepsi de fiktif olan bu "*narrative*"lerin cümlesini kapsar. Kalevala, Nibelungenlied gibi Avrupalı destanlar manzumdur; tıbbı bizim destanlarımız gibi... Lâkin, burada üzerinde durulması gereken bir husus var ki, o da destanın sözlü, romanın ise yazılı edebiyat ürünü oluşudur. Bu ayrımı yapmak bir mecburiyettir; çünkü destan, anlatıcısının dilinde yeni ilâvelerle zenginleşmeye, zaman darlığından kısaltılmaya, din değişikliğinde yeni inanışlara göre değiştirilmeye açıktır. Oysa roman bir kere yazıldı mı, artık anlatıcısı değil, okuyucusu vardır; ferdi ve sosyal etkilere karşı kendini koruyabilir. Üstelik, yazılı oluşu, sırf bu özelliği dahi romanı modern bir sanat saymamız için kâfîdir. Esâtir çağı için "*mytho-graphos*"lar ve Ortaçağ için "*clerici*" (*clericus/ cleric/ hattakâtip-rahip*)ler destanın bu eksikliğini telâfi için, sözlü malzemeyi derlemeye, tanzime ve hattâ tashihe çalışarak yazılı metne dönüştürürler. Destanların yazıya geçirilmesi demek, destan devrinin kapanması ve roman devrinin açılması; Blakenburg'un ve daha sonra Hegel'in, hattâ Lucaks'ın geçmişte destanın var olan işlevini artık romanın üstlenmeğe başladığı yolundaki fikirlerinin gerçeklik kazanması demektir. Bir Batılı için sözlü edebiyatın sona ermiş olması kayıp değil; edebiyat kültüründe modernite mânâsına gelir. Bu sebeple de *Manas Destanı*'nın hâlâ anlatıldığını ve anlatılırken üretildiğini söyleyerek övünmemizi henüz yazılı edebiyat kültürümüzün tam olarak yerleşmemişliğine verip ilkeliliğimizi istihfafla karşılarlar.

Elbette ki, destanların tamamını romanın büyükbabası saymanın mümkünü yoktur; zîrâ, temel bir ayrımla "*destan*" dediğimizde bir milletin hikâyesini; "*roman*" dediğimizde ise, fertlerin hikâyesini kasederiz. Dolayısıyla, *Türeyiş, Ergenekon, Bozkurt, Göç* gibi

millet merkezli destanlar bir yana, Oğuz Kağan, Manas, Şu gibi şahıs merkezli destanların roman nüvesi taşıdıkları söylenebilir. Bu ayrımı sonraki yıllar için yapıyor ve merkezinde insanın olmadığı şifâhî ürünlere “*efsâne*” (Çoban Çeşmesi, Gelin Kayası, Kız Kulesi...), insanın olduklarına da “*menkabe*” (Genç Osman, Başını Vermeyen Şehit, Yalnız Efe...) diyoruz. Belki, buna benzer bir ayrımı destanlar için de geliştirmekte yarar vardır. Nitekim, Batı edebiyatlarında da millet merkezli destanlar değil, “*gesta/ geste/ jest/ olongo*” denen ve merkezinde cengâverlerin, şövalyelerin, halk kahramanlarının bulunduğu epopelerle “*legende/ legend/ menkabe*” denen ve merkezinde azizlerin, ermişlerin bulunduğu dinî kıssalar romanın kaynağı olur. Anadolu’da tekkelerin en eski ve yaşlı mensuplarına, türbe, hazîre ve yatırıların hizmetkârlarına “*nakîb*” dendiği; bu görevlilerin ziyaretçilere medfun kişilerin keramet ve şecâatlerini, yâni “*menkabe*”lerini anlattığı sıralarda, Avrupa’da da “*roman*” kelimesinin mâcerâsı başlar.

İnsanlığın genel bir kanûnu imiş gibi diyebilirim ki, Ortaçağ sonlarına kadar, mevcut medeniyetleri dâimâ daha az medenî –hattâ barbar– kavimler ortadan kaldırır; Yeniçağ’dan bu yana ise, medenî kavimler diğerlerini yoketmektedir. Buna sebep, eski medenîlerin, ulaştıkları medeniyet seviyesinin rûhî ve felsefî olgunluğunu taşımaları ve savaştan nefret edecek kadar medenîleşmeleri; yeni medenîlerin ise, medeniyeti teknolojik üstünlük –özellikle de savaş teknolojisinde üstünlük– ile karıştırmalarıdır. Eski çağların medenî kavimleri, savaşamayacak kadar medenîleştiklerinde yıkılırlar veya bu zaafılarını farkettilerinde kendilerine barbar ve savaşçı kavimlerden paralı asker edinirler. Lâtin ordusu da işsiz kalmış Latinlerden ve Afrikalı, Asyalı lejyonerlerden oluşmuştur. Lâtince’yi sonradan ve câhil Lâtin askerlerden öğrenen “*barbar*”lar, doğru telâffuzuyla ve seviyeli bir Lâtince (*Latium*) konuşmazlar; âdetâ dil içinde dil sayılabilecek, vulgarize olmuş özel bir jargon yaratırlar. Roma ordusu Avrupa’yı istilâ ederken oralara giden Lâtince –tabîatiyle– Latium değil, bu asker jargonu olur. Avrupa’nın yerli kavimleri Lâtince diye bu jargonu tanır ve onların hançerelerinde de jargon bir kere daha değişince ortaya Avrupa dilleri çıkar. Ortaçağ’da hâlâ asker ağzı Lâtince ile konuşup yazmaya çalışan

Avrupalıların diline “*lingua Romana*” (Romain, Romane, Romalı dili); bu dille yazılmış tahkiyeli eserlere de “*écrits romans*” veya sâdece “*romans*” denir.

Romanslar yazılı eserler olmasına rağmen, hâlâ manzumdurlar. Nesir yüksek sesle kalabalıklara okunamaz; ama, nazım inşâd edilebilir olduğu için, şifâhî edebiyatın tahkiyeli eseri manzumdur. Pekâlâ, yazılı edebiyat ürünü olan romanslar niçin manzumdur? Çünkü, sıradan Avrupa halkı Roman dili ile konuşmayı öğrenmiş olsa da hâlâ okuma-yazmayı sökmemiştir ve toplumun okur-yazarları genellikle din adamlarıdır. Onlar romansları istinsah eden ve dinleyicilere okuyan araçlardır. Böylece, halk –tek taraflı da olsa– romanslarda sözlü edebiyat geleneğini sürdürür. Tek taraflıdır; zîrâ, halk dinleyici iken, din adamı anlatıcı değil, okuyucudur. Din adamlarının müstensih ve nâkil olduğu anonim romanslar, dolayısıyla, kilisenin tasvip ettiği konularda oluşur veya konuları kilisenin tashih ettiği biçimlere dönüşür. Bilhassa, Haçlı Seferleri’nin başlamasından sonra, kilisenin desteği “*geste*” ve “*légende*” özelliklerini birleştirmiş, hem hamâsî hem dinî muhtevâlî şövalye romansları doğmuştur. Endülüs’teki müslümanlara (Sarazenler) din gayretiyle sefer açan Charlemagne’in şövalyeleri Roland’ın, Guillaume d’Orange’ın ve Doon de Mayence’in epopeleri bu yoldaki ilk örnekler olur. Peşinden, Kudüs’e koşan şövalyelerin kudsiyet ve kahramanlık dolu hikâyeleri... Şecâat ve diyâneti rûhunda birleştiren şövalye tipinin bizdeki tam karşılığı “*alp-eren*”dir. Alp-erenler de şövalyeler gibi din için savaşan yiğitlerdir. İslâm dünyasının müşterek alp-erenleri vardır ve bunların epopeleri genellikle “*cenk-nâme*” veya “*gazavat-nâme*” adıyla anılır. Necmettin Türinay’a sorsanız, gazavat-nâmeler “*romana bir adım kala*” yazılmış metinlerdir. Battal-nâme, Dânişmend-nâme, Ebâ Müslim-nâme gibi romanslar manzum birer cenk-nâmedir. Batı’da, tek şahsı merkez alarak geliştirilen romansların toplamına “*cycle*” denir. Meselâ, Britanya’da “*rex quondam rexque futurus*” (geçmişin ve geleceğin kralı) Kral Arthur ve onun Yuvarlak Masa (*Table Ronde*) Şövalyelerinin herbiri için oluşturulmuş romansların tamamına “*Cycle d’Arthur*” veya “*Cycle de la Table Ronde*” denir. Aynı şekilde, Büyük İskender’in adı etrafında söylenen romanslar da “*Cycle d’Alexandre le*

Grand” diye anılır. Bizde ise, Hazret-i Ali merkezli cenk-nâmeleri (Kıssa-i Kahkaha, Feth-i Kal’a-i Hayber, Kıssa-i Kal’a-i Selâsil...) önemli bir örnek “cycle” olarak anayım.

Buraya kadar anlatılanlardan romansların hep “*bogatyr*” (boğatır, bahadır) şövalyeler ve onların savaşları etrafında cereyan ettiği düşünülürse, çok da yanlış olmaz. Pekâlâ, romanslar hiç sevdadan söz etmez mi? Hristiyanlık aşka, insanı baştan çıkaran ve onun dinibütün biri olarak cennete gitmesine engel olan cismânî, bedenî bir zayıflık olarak bakar. Romansları kilisenin seçtiği, manastırların yazdığı ve rahiplerin okuduğu metinler olarak görünce, bu eserlerde sevdanın yer almadığını tesbit şaşırtıcı sayılmaz. Ne zaman ki, kadim Yunan ve Lâtin’in mitolojik hikâyelerinin benzerlerini nazmetmeye başlayan Avrupalı edibler çıkar, işte o zaman yerli romanslara kadın ve aşk da girer. Böylece, tematik olarak yu- muşamaya başlayan romanslara “*courtois*” (nâzik, kibar) denir. En meşhur “*romans courtois*”lar **Le Roman de Tristan et Yseut** ile **Le Roman de la Rose**’dur. Tristan bir şövalye olsa da hikâyesi bir “*geste*” değildir, baştan sona ölümcül aşkına dairdir. Diğerinde ise, şövalye tamamen ortadan kalkmıştır ve şâir ile gülün allegorik hikâyesi anlatılmaktadır (D’Istria’ya kalırsa, bu romansı Fazlî’nin **Gül ü Bülbül**’ü ile kıyaslamak ilginç olacak). Artık romansların epik karakteri, yerini lirik hassasiyetlere bırakmaktadır. Epiğin, yerini liriğe bırakması, sadece, Taine’in kasedettiği mânâda “*moment*”e bağlanamaz. Belki ondan daha fazla, Breton (Brötanya) toprağına ve orada asırlardır lirik bir halk edebiyatının koynunda, değişmeden yaşayan Keltlere bağlanmalıdır. Nitekim, Tristan’ın romansı da Breton kaynaklıdır. Kelt lirizminin etkisinde kalarak oluşturulmuş romanslar “*les romans bretons*” diye adlandırılır. Kilisenin katı tavrına rağmen, romansa aşkın, kadının, hassasiyetlerin ve muhayyilenin girişi, doğmakta olan romanın da derinlik boyutunun oluşumunu (psikoloji, karakter, ruh çatışmaları, çalkantılar...) başlatır. Bizim edebiyatımızda ise, destânî epikten lirizme geçişimizin kesinkes belli bir çağı yoksa da İslâm medeniyeti ile bütünleşme dönemi çabalarımızın tabîî bir neticesi olarak lirik edebiyatın baskın çıkmağa başladığı iddia olunabilir. Bu demektir ki, Avrupa’da Hristiyanlık aşkı bir tuzak, bir zaaf olarak görüp küçümser, yok et-

meğe çalışırken İslâmiyet aşk-ı insânî'yi aşk-ı ilâhî'ye giden yolda bir merhale sayıp önemsemektedir. Batı romansları aşkı Yunan ve Lâtin klâsiklerinde keşfederken biz de **Leylâ vü Mecnun, Vâmık u Azrâ** gibi Arap ve Acem klâsiklerinden tanımakta idik.

Yukarıda adını andığım iki romans, Tristan et Yseult ile Roman de la Rose, bir başka yönleriyle de önemlidir; ilk söyleyenleri bellidir. Artık anonim romanslar devri yavaş yavaş kapanmaktadır. Ortaçağ Avrupasında Kuzey Fransa'da "*trouvère*", Güney Fransa'da "*troubadour*" denen şairler vardır. Bunlar köyleri, kasabaları dolaşıp halka şifâhî edebiyat ürünü, anonim, manzum destanlar okurlar; mukabilinde de alkış alır, yiyecek ve yatacak yer edinir, parsa toplarlar. Sonraları, aynı şairler romansları da anlatmağa başlarlar. Dinleyici grubunun ilgisini uyanık tutmak, daha fazla parsa toplamak mânâsına geldiği için, zaman zaman bu romanslara merak unsuru yoğun ilâveler yapmakta da mahzur görmezler. Nihayet, gün gelir, kendi icâdı romansları okuyan şairler ortaya çıkar. Tabîatiyle, bu romanslarda da metnin tansiyonunu düşürmemek asıl maksattır. Şairler, Grek ve Lâtin tahkiyesinin asırlar boyu halk tarafından zevkle dinlenmesinin sırrını, onlardaki merak unsurlarında gördükleri için, Agamemnon, Paris, Achile gibi mitolojik şahısları ve antik konuları işleyen romanslar söylerler. "*Romans de l'antiquité*" diye anılan bu romanslar, ileride klâsizmin romanlarında işlenecek temaların da ilk uygulaması ve uyarlaması olur. Bizdeki destan anlatıcılarının halk hikâyecisine dönüşmesi biraz bu şairlerin serencamını andırır. Halk hikâyecileri de önceleri anonim hikâyeleri anlatırken, sonradan –bilhassa "*musannif*"ler eliyle– hikâyelere eklemeler yapmışlardır. Bu eklemelerde de –tıbki Batılı şair anlatıcıların yaptığı gibi– merak unsuru gözetilmiş; Doğu'nun antikitesinden, **Elfû'l-leyle ve'l-leyle**'den, **Tûtî-nâme**'den istifade edilmiştir. Hattâ, ağırlıklı olarak son dönemin bâzı musanniflerinin kendi mahsûlleri olan hikâyeleri anlatışları dahi bir benzerlik olarak kaydedilebilir.

Şövalyelerin serüven dolu hayatından da aşkın estetiğinden de vazgeçemeyen kimi şairler, bir ortayol olarak "*romans d'avantures*"ü bulurlar. Bu romanslarda şövalyeler yiğitliklerinden ziyade,

onları şövalye yapan olumlu vasıflarıyla vardır ve bu sefer aşkları için savaşılmaktadırlar. Tarzın büyük ismi Chrétien de Troyes (XII. asır ortası) Champagne Kontu'nun himayesinde iken yazdığı romanslarıyla –Yvain, Perceval, Galaad ve bilhassa Lancelot'nun hikâyesiyle– kadınsız tahkiyeye kesinkes bir son verir. Bizde de **Köroğlu**'ndan **Kerem İle Aslı**'ya, “alp”tan “âşık”a geçiş böyle bir sürecin mahsûlü olsa gerektir. Chrétien de Troyes asilzâdelerin himayesinde bir şairdir ve efendilerinin zevklerine uygun romanslar yazmıştır. XIII. asırdan sonra –henüz iktisâden değilse de ictimâen– teşekkül etmeye başlayan burjuva, kendi ilgilerini taşır romanslara yönelecektir. Bizde ise, sanki tam tersi olmuş gibidir. Belki de Türklerde “zâdegân” sınıfının olmayışı sebebiyle, romanslar başlangıçta halkın gelenekli mahsûlleri olarak ortaya çıkar; sonra münevverin zevk seviyesine tırmanır. **Ferhad İle Şîrîn**'in bir halk hikâyesi olarak anlatılırken **Husrev ü Şîrîn** adıyla de mesnevîlerinin oluşu gibi... Ortaçağ'ın sonlarında Batı burjuvazisi kendini ve mevcut düzeni **Roman de Renard** (Tilkinin Romanı) ile ifade etmeye çalışır; bizde ise, münevver aynı zarûretle **Harnâme**'yi (Şeyhî, XV. asır) yazar.

İspanya'da şövalye edebiyatının sona erışı ve burjuvanın teşekkülü romanslara daha farklı yansır. İspanyol “*pícaro*” (hâne-berduş, serseri)larının sürekli dolaşırken değişik sınıflardan, mesleklerden insanlarla karşılaşması, onları kurnazlığı ve erdemsizliği ile aldatması üzerine kurgulanmış hikâyelerinin anlatıldığı “*picaresque*” romanslar yazılır. Bu romanslar, teknik olarak genellikle birinci teklik şahıs ağzından kaleme alınması; tematik olarak ise, burjuvanın ‘*mağlûbiyetinde galip*’ bir ferdinin yalnızlığı, olumsuzluğun olumlulandığı yeni düzenin tanıtılması gibi vasıflarıyla yeni ve önemlidir. Bu vasıflar, romanın son büyük habercileridir; zîrâ, roman öncelikle burjuva kültürünün bir ürünü olacaktır. Sonra, roman problematiğinin önemli parçaları (cemiyet karşısında fert, cemiyete rağmen fert, karanlık yönüyle fert...) pikaresk romanslarla belirtmeye başlayacaktır. Neticede Cervantes gelecek ve pikaresk romanslara düşkünlüğü yüzünden bir hayâl âleminde yaşamaya başlayan **Don Quijote**'nin yine pikaresk, ama bu sefer olumlu pikaresk hikâyesini anlatarak, “*roman*” nâmını taşımayı hakeden ilk

eseri verecektir. “Niçin İspanya?” ve “Niçin bir serserinin romansı?” soruları beni Hemedânî’ye ve onun “makame”lerinin başkişisi Ebulfethül-İskenderî’ye kadar götürüyor ise de bu meselenin ayrı bir araştırma konusu olabilecek kadar zengin ve ilginç malzeme veriş, burada uzun uzadıya üzerinde durmamı engelliyor.

İtalya ise, Doğu’nun ve müslüman Afrika’nın dinî, felsefî, edebî yazılı kültür ürünlerinin Avrupa’ya girişini sağlayan cümlekapısı gibidir. Bu bakımdan, rönesansın önce orada filizlenmesi de bir tesadüf değildir. Nitekim, İtalyan rönesansının tahkiyedeki büyük ismi Boccaccio da Batılı romansların genel hatlarını değiştirecek olan eseri *Il Decamerone*’yi bu etkilenmelerin sonucunda oluşturur. Gerçi daha evvel, *Cento Novella Antiche* ile adı konmuş ve “novella” (kısaca yeni şey) nâmıyla “novel” (roman)in atası belirmiştir; ama, bu eser, etkinlik noktasında *Decamerone*’nin önüne geçemeyecektir. Doğu’da *Kelîle Ve Dimne*’den, *Binbir Gece*’den beri süregelen hikâye içinde hikâye anlatma (*story within a story*) âdeti, *Decamerone* ile Batı’ya da sıçrar. Büyük Britanya’da Chaucer’ın *Canterbury Tales*’inden, Fransa’da Margaret d’Angoulême’in *Heptameron*’una, hattâ çok sonraları Dickens’ın *Nicholas Nickleby*’sine ve Voznesenskaya’nın *Kadınlar Dekameronu*’na varıncaya kadar yazılmış olan bütün çerçeveli (*framed*) anlatıların kaynağında hep *Decamerone* vardır. Bu eser, romansların nazımdan nesre kayışında da önemli bir etken olarak anılmalı. Bizde ise, bilhassa Giridî Aziz Efendi’nin *Muhayyelâtı* (1796) “*hayâl*” denen üç çerçeve hikâyenin içinde toplanmış onyedî hikâyeden oluşur ve modern tahkiyemizin ilk örneklerinden sayılır. Sonraları, Emin Nihad da *Müsâmeret-nâmesinde* (1871) –tıbbî *Decamerone* gibi– birbirine hikâyeler anlatan on kişinin üzerine kurulu bir fiktif yapıyı deneyecektir. Oysa, Ahmed Midhat Efendi Don Quijote’ye benzeterek yazdığı *Çengi* romanında, kahramanı Dâniş Çelebi’yi –köhne pikaresk romansların mukabili olarak– *Muhayyelât* okutarak yoldan çıkarcaktır ki, buradan, tahkiyedeki hızlı değişimin *Muhayyelât*’ı ve onun temsil ettiği formal yapıyı da hızla eskittiği sonucuna varılabilir. Her toplum için, romansların olağanüstülükleri olağan gibi gösterişini olağan sayan okuyucudan sıyrılış süreci, yazarın “*olmuş veya olması mümkün*”e yönelirken romansı küçükseyip alaya alış sü-

reci romanı doğurur. Ahmed Midhat'ın tavrı, bunun bizde de böyle olduğunu gösteriyor gibidir.

Buraya kadar söylenenler, Batı'nın romans çağının bizdeki karşılığını bulmamızı kolaylaştırıyor. Âdetâ, anonim dönem romansları bizim destan, halk hikâyesi ve menkabelerimizin; yazarı belli romansların oluşumundan sonrası ise, mesnevîlerin karşılığıdır. Romansların nazımdan nesre geçişi mesnevîlerde de tâkip edilebilir bir gelişmedir. **Varka vü Gülşah'tan Süheyl ü Nevbahâr'a, İskendernâme'den Hikâye-i Mihr ü Vefâ'ya** kadar pekçok mesnevî sonradan nesre çevrilmiştir. Şu farkla ki, Batı'da romansların nesren yazılmağa başlanması, şifâhî edebiyattan kitâbî edebiyata kesin olarak geçişi gösterirken, bizde mesnevîler zâten yazılı edebiyat ürünüdür. Mesnevîleri mensur hikâyelere dönüştürenler –büyük bir ekseriyetle– mâlûm değildir; böylece “*nonimus*”tan “*anonimus*”a doğru giden ters bir yola girilmiştir. Sonra, mesnevîleri mensur hikâyeler hâline koyanların bilhassa meddahlar olduğunun bilinmesi de kitâbî edebiyattan şifâhîye doğru bir ters dönüşü gösteriyor. Avrupa'da hikâye anlatıcıları (*mimi, minstrel, bard, mummer, trouvère, jester, scôp, gleeman, baenkelsaenger...*) okuma yazma bilmeyen halka karşı görevlerini tamamladıktan sonra ortadan kaybolurken, Doğu'da hikâye anlatıcıları (*meddah, mukallid, hikâyeci, nakkal, hakavatî, sâde-hân, garrâ-hân, murassâ-hân, mesnevî-hân, şehnâme-hân, kıssa-hân, rûze-hân, viduşaka...*) XX. asra kadar hep var olurlar. San-ki, klâsik edebiyat da kendi halk hikâyecisini şehirli ve okumuş meddahlarda, kıssa-hânlarda bulmuştur.

Mesnevîler bir koldan romans geleneğini yaşatırken, mesnevîlerden çıkarılan mensur hikâyeler de diğer koldan romanın oluşumunu hazırlar. Çoğunlukla meddahların nesre çevirdiği bu hikâyeler, kalabalıklara anlatılmak gibi bir maksat güdüldüğü için, aslına çok da sadık kalmaz; meddah kendi hayatından, yaşadığı dönemden yaptığı ilâvelerle metnin tabiîliğini, gerçekliğini ve inandırıcılığını artırmağa çalışır. Böylece, mesnevînin tematik malzemesi nesre aktarılırken romansa âit unsurlarını kaybeder ve roman unsurları kazanır. Prof. Dr. Şükrü Elçin'in “*kitâbî, mensur, realist İstanbul halk hikâyesi*” adını verdiği bu hikâyelerin büyük kısmı, Sultan IV.

soru kalıyor: Romanın bir form olarak rüşdünü isbat için, geçmişini inkâra ihtiyacı var mıdır? Romanın başlangıçta nazmın ürünü olduğunu artık umursamayışından bahsediyorsak, günümüz romanının bu konuda geri adım atmayacağı açıktır. Sâdece, istitrad kabîlinden şunu ekleyeyim ki, ilk manzum oyunlarımız –bilhassa oynanmak gibi bir maksatla yazılmayanları ile hem oynanmak, hem de okunmak üzere yazılanları– mesnevîden romana yumuşak geçişi sağlamışlardır. Necdet Rüşdü’nün **Aşkın Gözleri** (1928), Circis Gümüşkalem’in **Kavuşan Gönüller**’i (1970) gibi bir iki manzum tecrübe hâriç, nazma yeniden dönüş ise, mümkün görünmüyor [son manzum tecrübenin sahibi Nadir Gezer ise, **Yalnız Adamın Düşler**’ini (2000) romandan da eskiye götürerek “*destan*” diye adlandırır]. Yine de modern tahkiyenin Milan Kundera gibi kimi isimleri için, romanın hâlâ bir târifinin de “*anti-lirik nazım*” olduğunu hatırlayalım. Eğer, romanın romansın tematik yapısını inkârından bahsediyorsak, bu inkâr uzunboylu sürmemiştir. Bilhassa fantastik roman, târihî roman, gotik roman, korku romanı, töre romanı gibi türler ortaya çıkarken, romansın malzemesi yeniden keşfedilmiştir. Daha yenilerde ise, Tolkien, Vasconcelos, Mârquez, Eco gibi romancılar ve postmodernist roman, romans malzemesini modern kalıplar dâhilinde yeniden şekillendirir. Belki bizim romanımızın özlenen çıkışı da mesnevîlerimizde gizlidir.



Roman, edebiyatın en köklü âilesinin küçük çocuğu... Her çocuk gibi, henüz karakterinin değişmez özellikleri belirmiş değil. O sebeple de hangi türe yanaşsa, onun özelliklerinden bir kısmını alıyor. Böylece, bir taraftan roman bütün türleri kapsar bir genişlik kazanıyor; diğer taraftan da târifi gittikçe zorlaşarak körlerin fil târifine benzemeye başlıyor. Mikail Baktin’in dediği gibi, roman üstüne yapılan araştırmalar dönüp dolaşıp elden geldiğince çok roman çeşidini sayıp saptamayla sınırlanıyor. Romanın vazgeçilmezleri olan yazar, tema, kitap, okur gibi temel unsurların herbirine göre tür adlandırmaları yapılarak aslında roman anlaşılmaya çalışılır. İççe geçmiş, kimisi aslî, kimisi tâlî, büyükçe bir kısmı gereksiz bu

adlandırmalar çok birşey söylemeseler de başlıcalarını anmaktan bir fayda umulabilir:

Romanı, yazıldığı dönemin fikrî ve edebî cereyanlarına göre "klâsik", "romantik", "realist", "natüralist", "egzistansiyalist" gibi sıfatlarla değerlendirmek mümkündür. Yazarı bir roman figürü gibi öne çıkararak "otobiyografik" ve onun bir alt başlığı diye St. Augustine'den beri var olan "confessional" (itiraflara dayalı) romanı yahut yazarın ustalık derecesini önemseyerek "apprenticeship" (çıraklık dönemi) adlandırmasını kullanabiliriz. Romanın niceliğini öne çıkararak "nouvelle", "noveau", "short novel" gibi isimlerle kısa romanı (ABD'nde "kısa roman" diye 15-50 bin kelime arasında olanına denir), yine hacmine bakarak "uzun roman"ı, bir parça tematik yapısını da dikkate alarak "nehir roman"ı veya tefrika edilmesini, cüz cüz yayımlanışını, içinde resimler bulunuşunu, hattâ hepten resimlerle/ fotograflarla anlatılışını (çizgi roman, fotoroman) temsili özelliği sayıp romanı adlandırabiliriz. Son zamanlarda bunlara bir de "e-roman" kavramı eklenir oldu (Bilgi Yayınevi'nin 2001'de düzenlediği ilk "e-kitap roman ödülü"nü Üstün Kırdar'ın Fi romanının kazanması ile kavramın yaygınlığı da arttı). Romanın okuyucu karşısındaki duruşunu önemseyerek "çocuk romanı", "ilkgençlik romanı", "bildungsroman" (yetişme dönemi romanı), "yetişkin romanı" veya "halk romanı", "popüler roman", "burjuva romanı", "aydın romanı", "genç kız romanı", "delikanlı romanı" diye ayırabiliriz. Teknik özelliklerine bakarak romanı "vak'a" (incident) romanı, "karakter" (manners) romanı, "dramatik" roman, "şuurakışı" (stream of consciousness) romanı, "documental" roman, "roman à clef", "mektup" (epistolary) roman gibi isimlerle tasnif edebiliriz. Tematik tercihlere göre "psikolojik" roman, "erziehungsroman" (terbiyevî) roman, "didactique" (öğretici) roman, "felsefî" roman, "mâcerâ" romanı, "töre" romanı, "satirique" roman, "mizah" romanı, "tarihî" roman (Fransızların "le roman de cape et d'épée" dedikleri romanı ayırarak) "hard" roman gibi adlar bulunabilir. Romanda işlenen konuya göre "fantastik" roman -ki, içine "mystery" (esrareniz) romanların hepsini, "gothic" romanı da, "detective/ polisiye" romanı da ("cinâyet", "gerilim", "gangster", "casus" romanları dahil), "utopian" ve "distopian" romanı da, hattâ "science-fiction" romanı da ("bilim-kur-

soru kalıyor: Romanın bir form olarak rüşdünü isbat için, geçmişini inkâra ihtiyâcı var mıdır? Romanın başlangıçta nazmın ürünü olduğunu artık umursamayışından bahsediyorsak, günümüz romanının bu konuda geri adım atmayacağı açıktır. Sâdece, istitrad kabîlinden şunu ekleyeyim ki, ilk manzum oyunlarımız –bilhassa oynanmak gibi bir maksatla yazılmayanları ile hem oynanmak, hem de okunmak üzere yazılanları– mesnevîden romana yumuşak geçişi sağlamışlardır. Necdet Rüşdü'nün **Aşkın Gözleri** (1928), Circis Gümüşkalem'in **Kavuşan Gönülleri** (1970) gibi bir iki manzum tecrübe hâriç, nazma yeniden dönüş ise, mümkün görünmüyor [son manzum tecrübenin sahibi Nadir Gezer ise, **Yalnız Adamın Düşler'i**ni (2000) romandan da eskiye götürerek "*destan*" diye adlandırır]. Yine de modern tahkiyenin Milan Kundera gibi kimi isimleri için, romanın hâlâ bir târifinin de "*anti-lirik nazım*" olduğunu hatırlayalım. Eğer, romanın romansın tematik yapısını inkârından bahsediyorsak, bu inkâr uzunboylu sürmemiştir. Bilhassa fantastik roman, târihî roman, gotik roman, korku romanı, töre romanı gibi türler ortaya çıkarken, romansın malzemesi yeniden keşfedilmiştir. Daha yenilerde ise, Tolkien, Vasconcelos, Márquez, Eco gibi romancılar ve postmodernist roman, romans malzemesini modern kalıplar dâhilinde yeniden şekillendirir. Belki bizim romanımızın özlenen çıkışı da mesnevîlerimizde gizlidir.



Roman, edebiyatın en köklü âilesinin küçük çocuğu... Her çocuk gibi, henüz karakterinin değişmez özellikleri belirmiş değil. O sebeple de hangi türe yanaşsa, onun özelliklerinden bir kısmını alıyor. Böylece, bir taraftan roman bütün türleri kapsar bir genişlik kazanıyor; diğer taraftan da târifi gittikçe zorlaşarak körlerin fil târifine benzemeye başlıyor. Mikail Baktin'in dediği gibi, roman üstüne yapılan araştırmalar dönüp dolaşıp elden geldiğince çok roman çeşidini sayıp saptamayla sınırlanıyor. Romanın vazgeçilmezleri olan yazar, tema, kitap, okur gibi temel unsurların herbirine göre tür adlandırmaları yapılarak aslında roman anlaşılmaya çalışılır. İççe geçmiş, kimisi aslî, kimisi tâlî, büyükçe bir kısmı gereksiz bu

adlandırmalar çok birşey söylemeseler de başlıcalarını anmaktan bir fayda umulabilir:

Romanı, yazıldığı dönemin fikrî ve edebî cereyanlarına göre "klâsik", "romantik", "realist", "natüralist", "egzistansiyalist" gibi sıfatlarla değerlendirmek mümkündür. Yazarı bir roman figürü gibi öne çıkararak "otobiyografik" ve onun bir alt başlığı diye St. Augustine'den beri var olan "confessional" (itiraflara dayalı) romanı yahut yazarın ustalık derecesini önemseyerek "apprenticeship" (çıraklık dönemi) adlandırmasını kullanabiliriz. Romanın niceliğini öne çıkararak "nouvelle", "novelte", "short novel" gibi isimlerle kısa romanı (ABD'nde "kısa roman" diye 15-50 bin kelime arasında olanına denir), yine hacmine bakarak "uzun roman"ı, bir parça tematik yapısını da dikkate alarak "nehir roman"ı veya tefrika edilişini, cüz cüz yayımlanışını, içinde resimler bulunduğunu, hattâ hepten resimlerle/ fotoğraflarla anlatılışını (çizgi roman, fotoroman) temsili özelliği sayıp romanı adlandırabiliriz. Son zamanlarda bunlara bir de "e-roman" kavramı eklenir oldu (Bilgi Yayınevi'nin 2001'de düzenlediği ilk "e-kitap roman ödülü"nü Üstün Kırdar'ın *Fi* romanının kazanması ile kavramın yaygınlığı da arttı). Romanın okuyucu karşısındaki duruşunu önemseyerek "çocuk romanı", "ilkgençlik romanı", "bildungsroman" (yetişme dönemi romanı), "yetişkin romanı" veya "halk romanı", "popüler roman", "burjuva romanı", "aydın romanı", "genç kız romanı", "delikanlı romanı" diye ayırabiliriz. Teknik özelliklerine bakarak romanı "vak'a" (incident) romanı, "karakter" (manners) romanı, "dramatik" roman, "şuurakışı" (stream of consciousness) romanı, "documental" roman, "roman à clef", "mektup" (epistolary) roman gibi isimlerle tasnif edebiliriz. Tematik tercihlere göre "psikolojik" roman, "erziehungsroman" (terbiyevî) roman, "didactique" (öğretici) roman, "felsefî" roman, "mâcerâ" romanı, "töre" romanı, "satirique" roman, "mizah" romanı, "tarihî" roman (Fransızların "le roman de cape et d'épée" dedikleri romanı ayırarak) "hard" roman gibi adlar bulunabilir. Romanda işlenen konuya göre "fantastik" roman –ki, içine "mystery" (esrarengiz) romanların hepsini, "gothic" romanı da, "detective/ polisiye" romanı da ("cinâyet", "gerilim", "gangaster", "casus" romanları dahil), "utopian" ve "distopian" romanı da, hattâ "science-fiction" romanı da ("bilim-kur-

gu"yu ilmî temellerden uzağa düşmüş gördüklerinde rahatsızlık duyanlar, bu terimi "*hayâl-kurgu*" mânâsında kullanır ve aklı "*bi-lim-kurgu*"lara da "*scientific science-fiction*" demeyi tercih ederler) alır– "*problem*" romanı –ki içine "*sosyolojik*" roman da, "*politik*" roman da, "*propaganda*" romanı da, "*sınıf*" romanı da ("*proletarian*" roman gibi), "*soil*" ve "*reginol*" (mahallî) roman da, "*köy*" romanı da girer– "*künstlerroman*" (sanatkâr romanı, Joyce'un *A Portrait of the Artist as a Young Man*'i gibi), "*sentimental*" (sensibility) roman ("*realistic*" romanın zıddı olarak) benzeri türler de üretilebilir. Sâ-dece üretmekle kalmayıp bu türlerin genel özellikleri târif de olunabilir; lâkin, bu "*roman*"ın târifi olmayacaktır. "*Küllü kasdederek cüz'ün*" târifi yapılamaz. Maupassant'ın *Pierre et Jean* romanına yazdığı meşhur önsözündeki isyanı bir de bu gözle değerlendirmeli (Almanların romanı türlere ayırma hevesleri hakkında bk. Fatih Tepebaşı, *Edebiyat Ve Roman*, Konya, 2001, Çizgi Ktbv., s. 21-37, 161-165).

Yahyâ Kemâl bir ankete cevap olsun diye kaleme almağa niyetlendiği; ama, başlayıp başlayıp yarıda bıraktığı bir yazısında "*roman, yapısı ve nev'i itibârıyla her dilde birdir. Ancak romanın her dilde ayrı bir yaşı vardır*" diyor. El-hak doğrudur. Roman bütün milletler için bir ihtiyaçtır; lâkin, aynı biçimde tecellî etmez. Tecellî ediş şekli kadar, zamanı da önemlidir. Yine de "*roman*"ın bir form olarak erken tecellî ettiği kavimlerde bile hâlâ çocukluk devresini yaşamakta olduğu söylenebilir. Şu farkla ki, bâzı kavimlerde henüz kundak bebese iken, bazılarında emeklemekte, bazılarında diş çıkarmakta, çoğunda konuşmayı öğrenmiş; fakat hâlâ çocuk.. "*Roman*" denen bu çocuk günü gününe uymaz, giydirdiğiniz elbiseye göre kişilik değiştirir bir yaramazdır. Şövalye elbisesi giydirirseniz kendini Pardaillan zanneder, uzay elbisesi giydirirseniz Flash Gordon... Her hâlde onun gerçekte ve samîmiyetle kim olduğunu bilemezsiniz. Tıbkı son yıllarda da kendisini "*anlatı*" zannetmesi gibi... Siz istediğiniz kadar anlatmağa uğraşın ki, "*anlatı*" bir formun değil, "*narration*" unsuru taşıyan metinlerin müşterek adıdır; sözünü-zü asla dinlemeyecektir. Hani ya, kötü edebiyat öğretmenleri vardır, çocuklara "*kompozisyon*" yazdırırlar. Siz, kompozisyonun yazılabilir bir form olmadığını; deneme, fıkra, makale gibi bir form se-

çildikten sonra, o formun yazanı uymaya zorladığı her çeşit kuralın "*kompozisyon*"u oluşturduğunu söylersiniz de iknâ edemezsiniz ya, "*anlatı*" da öyle... Birinci şahsın ağzından ve hiçbir formal mecbûriyet tanımadan içdökmenin adı "*anlatı*" olduğundan beri, "*roman*" çocuk da kendini bâzen mensur şiir, bâzen hâtıra defteri, bâzen de mektup zannetmeye başladı. Kimse ona, bu sefer de Grillet veya Sarraute Amcasının "*nouveau roman*"ını giydiğini söylemedi.

Gözlerim "*roman*"da; ibretle, hayretle ve biraz da şefkatle seyrederiyorum. Bakalım bundan sonra hangi elbiseyi giyecek? Büyüye ne kadar daha hangi boyalarla boyanacak? Ve asıl önemlisi, bu çocuk büyüyüp de karakteri belirginleştğinde neye benzeyecek? Bekleyip görelim. Beklerken –"*onlar da kim ola*" demeden– ya Emin Yümni'nin **Perde-i Esrâr**ındaki

*Sende var ise kandırarak söz onu söyle
İknâ edecek mi beni roman ile târih*

mısralarına uyup romancılara çıkışalım ya da İbnülhamdi Âtîf'ın **Reyeân**ındaki

*Sa'y kıl öğren Fransızca o da lâzım bize
Boş oturma vaktin oldukça dahi roman oku*

öğüdünü tutup roman okuyalım.

Hece Der., Nu. 65-67: Türk Romanı Ö.S.,
Mayıs-Temmuz 2002.

Hayatım Roman

"Homo homini lupus!" Doğru, insan insanın kurdudur; lâkin, yazar önce kendinin kurdudur. Yazarlık kurdu ilk ve son lokmasını yine kendinden koparır. Her romancının ilk eseri otobiyografik ve son eseri hatıratır, dense çok iddialı bir genelleme mi yapılmış olurdu? Borges'in dediği gibi, ne yazarsak yazalım, aslında kendimizi yazıyorsak edebî türleri de bizi ne kadar ifade edeceğini, en iyi hangi tarafımızı anlatabileceğini dikkate alarak yaratmış olabilir miyiz? Belki de sadece kurgulaştırıl(a)mayan yaşantılardır ki, yazarın adını ve yüzünü gizlemediği türleri oluşturmaktadır. Gerçek hayatların veya yaşantıların anlatıldığı metinler bile, bir okuyucu kitlesi düşünülerek kaleme alınırlar ise, farkında olarak veya olmadan kurgulanırlar; metnin sanat değeri de bu kurgulu anlatımla belirlir.

"San'at" –tabîati gereği– hayattan ve gerçek(lik)ten hareket eder; fakat onu aynen aktarmayıp üzerine bir tutam fantazyaya, bir fiske minare gölgesi, bir rûyâ dolusu da şuuraltı serpeleyerek *"sun'î"*leştirme ameliyesinden geçirir. Ham gerçek hâlinde kalan hiçbir metnin edebiyatla alâkası olamaz; böyle metinler ya gazete haberidir ya da mahkeme tutanağı, ya lâboratuar kaydıdır ya da tarihten bir yaprak... Bir metin *"roman"* yahut *"şiir"* adını almışsa, artık onun ne kadar gerçek olduğunu sormaktan vazgeçeriz (vazgeçmeliyiz); lâkin, metnin yazarının, anlatıcısının ve merkez figürü

nün aynı kişi olduğu günlük, hâtırat, otobiyografi gibi türler karşısındaki tutumumuzu belirlemekte ve onların edebî kıymetini tesbitte güçlük çekeriz. Edebiyat hayatın kendisi değil, ondan yapılan seçmelerin deformasyonu ve yazarın gözlemlerinden çok intibâlarının ürünü ise, tamamen gerçeklerin kaydından ibaret olduğu var sayılan yazar merkezli bu türlerin sanatla ilişkisi ne kadar edebîdir?

"Ben" tarzı bir anlatımın kullanıldığı ve yazarının "ben" ile kendini kastedtiği türleri, bir taraftan yazarın şahsî kronolojisine ait dikkatleri (mâzî, hâl, hattâ istikbâl), diğer taraftan bir kronolojik süreci algılamak ve ona ait birikimlerini oluştururken kullandığı şahsî araçlar (beş duyu, beyin, hattâ kalp), nihayet bu malzemeyi kullanmaya karar verdiğinde tercih ettiği yollar (tasavvur, tefekkür, hattâ tahayyül) belirler. Yazarın kendine ve yaşadıklarına ait bütün malzemesi gerçeklerden ibaret değildir; büyükçe bir kısmı şahsî gerçekler gibi görünen duygu ve hayâllerdir. Tek gerçek olduğu fikriyle aktardıklarının çoğunluğu ise, şahsî algılayışı sebebiyle, bir başkasına hiç de öyle görünmeyecek pekçok unsur taşıyabilir. Yazar merkezli metinleri edebiyatın malzemesi olmaya yaklaştıran ilk özellikleri işte bu deformasyon ve empresyonlardır; ikincisi ise, insandan söz eden ne yazılırsa yazılsın, bir tarafının kendiliğinden hîlâf-ı hakikat olmaya ve kurgulaşmaya müsaitliğidir.

Merkezinde yazarı bulunan metinler arasında hatıratların bambaşka bir yeri vardır. Belki de bunun sebebi, insanın hatıralarından ve hatırladıklarından ibaret olmasıdır. Hele yazarın yaşı da bir parça ilerlemişse, geçmiş bugünden daha önemli, daha zevkli, daha yaşanır görünmeye başlar. Edirneli Kâmî

Halkın safâ-yı vakti geçen demlerindedir

derken yahut Hersekli Ârif Hikmet

Değildir intihâda zevk lezzet ibtidâdadır

Civanlık âlemin yâd etmeyen bir pîr yoktur yok

diye içgeçirirken aynı hissin tesiri altındadır. Kişiyi hatıralarını anlatmaya ve yazmaya sevkeden, büyük ölçüde bu geçmişî taze-

leme isteğidir. Bunun yanına, yapıp yaşadıklarını aktararak kendini tanıtmaya, günah çıkarmaya, geçmişini aklamaya maksatları da eklenebilir.

İngilizce'nin "memoir" (hâtıra) kelimesi, Fransızca "mémoire"dan (eski imlâsı "memoire" idi) alınmıştır. Latincesi olan "memoria"nın geldiği yerde "memor" (düşünceli, unutmayan, hatırlayan) ve "mer" (hatırlamak) kelimeleri vardır. Oradan türeyen "memory" (hafıza, zihin, hâtıra), "memorial" (hatırlatıcı, hatırlatsın diye yapılan merasim, âbide, tezkere), "memorandum" (ileride hatırlanması için yazılan not, muhtıra) gibi kelimeler var. Anlaşılan, "memoria"dan beri, Batı dillerinde "hafıza" ile "hatıra" anlamları aynı kelimede toplanıyor. Belli ki, hafıza varsa hatıralar da vardır; hatıralar duruyorsa hafıza olduğundandır, diye düşünülmüş. Oysa hafıza, ses ve görüntülerin kaydedildiği bir kamera değildir; hele o an hissedilenleri hıfzetmesi hiç mümkün değildir. Belki de Sacha Guitry'nin hatıralarını topladığı kitabına verdiği *Si J'ai bon mémoire* (hafızam beni yanıltmıyorsa) adını, bir hatıra konacak en akıllıca ve en namusluca isim saymalı... İşte hatıralarını kaleme alan bir romancının samimiyetle söyledikleri [İlya Erenburg'un *Hatıraları*, (terc. H. Â. Ediz), İst., 1968, Altın Kitaplar y., s. 18]:

"Hafıza birini saklar, ötekini bırakır. Çocukluğumla, delikanlılığım ile ilgili, bütün ayrıntılarıyla hatırladığım öyle tablolar vardır ki, hiçbir zaman olmamışlardır. Bazı kişileri hatırlıyor, bazılarını büsbütün unutmuş bulunuyorum. Hafıza, biraz da geceleyin kâh bir ağacı, kâh bir bekçi kulübesini, kâh bir adamı aydınlatan otomobil farlarını andırır. Kendi yaşamlarını düzenli ve ayrıntılı olarak yazan kişiler (özellikle yazarlar) eksiklerini, alışıldığı üzere, tahminlerle tamamlarlar. Gerçek yaşamın nerede bitip hayalin nerede başladığını ayırt etmek zordur."

Bu cümlelerden çıkan iki önemli sonuç var. İlk olarak, hatıraların asla birebir gerçeği yansıtmadıkları ve hafızanın oynadığı oyunlar kadar, yazanın kayırma, çarpıtma ve gizlemeleri sebebiyle de hatıratların tarihe yardımcı olamayacakları anlaşıyor. Bu sebeple, devlet adamlarının ve politikacıların hatıratlarına güvenerek onlar

dan siyasî tarih malzemesi çıkarmak da ediblerin hatıratlarını vesîka mertebesine yükselterek edebiyat tarihinin kaynakları arasına dahil etmek de çok riskli, hattâ aldatıcı olabilir. İkinci olarak, hatıratlarda gerçeğe uygunluk ve samîmiyet gibi iki temel kavramın aranması âdetten ise de birbiriyle sıkça çelişen bu iki kriteri birarada bulmanın mümkün olduğu hatırat sayısı umduğumuzdan az çıkabilir.

Bir hatıratta duygunun ve hayâlin payı arttıkça, tarihî gerçekliğin yerini şahsî gerçeklik aldıkça, aslında edebî ve fiktif bir dünya yaratılmaya, hatırat da bir edebiyat eseri olmaya başlıyor. Salâh Birsel, “*Kimi anıcular da anı uydurmayı yeğlerler, görüp işittiklerinin yanı sıra, görüp işitmedikleri şeyleri de katarlar kitaplarına*” (Türk Dili Der., C. XXV, Nu. 246: Anı Ö. S., 1 Mart 1972) derken tam da bundan söz etmektedir. Bir taraftan, sosyal ve siyasî “gerçek”lerin ortasındaki ferdin hatıratını kaleme almak isteyen Altan Öymen’in, **Bir Dönem Bir Çocukunu “anılı kitap”** olarak adlandırması akıllıca bir seçimdir. Yazar, “*yeni icat bir şey*” olduğunu söylediği bu adlandırma ile, şahsî hâtıralarının kanavası üstünde devrin sosyal ve siyasî hadiseleri değerlendirilirken mümkün olduğunca gerçeklere bağlı kalmayı amaçlar; ortaya histografik bir metin çıkarır. Diğer taraftan, Hilmi Yavuz, **Ceviz Sandığındaki Anılar** (2001) adı altında topladığı hatıralarında –bilhassa Attilâ İlhan hakkında yazdıkları yüzünden– şiddetle eleştirildiğinde (meselâ, Hasan Pulur’un **Milliyet Gazetesi**’ndeki köşesinde 22 Şubat 2001 günü yazdığı gibi, yalancılıkla suçlandığında) hafızasının şöhretini de tehlikeye atmayı göze alarak, olanları böyle hatırladığını söyleyecek ve gerçekleri yansıtmayı hatıratın görevleri arasında saymayacaktır. Bu iki kalemin seçtiği yazarlık tutumları, hatıratlarının da temel niteliklerini belirler ve birincisini tarihî gerçekliğe, ikincisini ise edebî gerçekliğe yaklaştırır. Saint-Simon, Halid Ziya gibi kalemler hatıralarını yazarken başka günlük, hatırat, tarih kitaplarından, hattâ şahitlerden yararlanırlar. Uşaklıgil onları “*kendi hatıraları(n)ı ikmâl ve tevsî edecek surette*” kullandığını söylerken yanlış ve eksik hatırlamak kaygısını hissettirir; böylece hatıratına bir araştırma boyutu ekler ve tarihî gerçeklik kazandırır.

Ernest Renan, *Souvenirs d'enfance et de jeunesse* (çocukluk ve gençlik yadigârları) adlı hatıratında, anlattıklarının merkezine kendini oturtan yazarın başarılı olamayacağını söyler ve *"İnsanın kendisi için söyledikleri şiiirden başka birşey değildir"* diyerek hatıratın edebiyatla ve edebî gerçeklikle bağıını kurar. Baudelaire *"Kim olursa olsun, herkes kendinden söz edebilir, yeter ki eğlendirmeyi bilsin"* derken hatıraların yeteri kadar eğlendirici olmadığı hâllerde kurguya davetiye çıkarır. Francis de Miomandre bir adım daha ileri gider ve *"Hatıratımı asla yazmayacak oluşumun birçok sebebi var; ama, ilki, onları îcat etmeyi tercih ettiğimdendir. Böyle çok daha güzel oluyor"* diyerek seçimini açıkça ortaya koyar. Kimi yazar hatıralarını romanına taşır, kimi yazar hatıratını kurgular. Miomandre ise, hatıratını kurgulamaktansa kurgulu türlere yönelmekten yana gibi görünüyör.

Türkçe'de, *"memoir/ memory"* karşılığına olarak *"hâtıra"* kelimesini kullanırız. Araplar *"hâtıra"*yı *"hatır, gönül, hayâl"* mânâsına türetmişlerdir. Birinin kendi içine kapanıp kendi kendine, kalbî konuşmasına da *"hutûr"* derler. Zaman zaman, bu aslî mânâyı unutmadığımızı hissettiren deyimler kullanmayı sürdürsek de (*hatırımı kırmak, hatırı sayılmak, hatırlı misafir*) kelime dilimizde Arapların tanımadığı, özel bir karşılık bulmuştur. *"Hâtıra"* kelimesini bu yeni mânâsıyla kullanmak, *"hâtîrât"*ın da niteliğini belirler. Yazar, geçmişe ait olarak zihnine kaydettiklerinden çok, gönlünün, kalbinin sesi ile hareket edecek; dolayısıyla yazacaklarının subjektifliğini ve şahsiliğini baştan haber verecektir. Araplar ise, *"hâtıra"*nın mânâsını karşılamak için, *"zîkr"* kelimesinden türetilen *"tezkere"* ve onun çokluğu olan *"tezâkir"*i kullanırlar (*Tezâkir-i Cevdet* hatırlana). Buradan hareket ederek, biyografik *"tezkire"*lerin de bir tarafıyla tezkirecinin hatıra ve intibâlarıyla oluştuğunu söylemek mümkün (*Tezkiretü's-şuarâ, Tezkire-i Meşâyih...*).

Türkçe'nin önemli bir zenginliği, *"hâtırlamak"*ın yanında *"yâd etmek"* ve *"anmak"* diye iki destek fiilinin bulunmasıdır. Hatırlamak, şuursuzca yapılan bir eylemdir; siz çağırmazken ve beklemeyizken aklınıza geliverendir. Oysa yâd etmek (anmak), sadece şuurlu hatırlamalar için kullanılabilen özel bir fiildir. Maksat, armağanımıza bakarak, dokunarak, onu kullanarak bizi arasına anmala-

nı ise, dostlarımıza “hâtıralık (eşya)” değil, bir “yâdigâr” verdiğimizde şimdilerde dikkat etmez gibiyiz. İlginç olan, “yâdigâr”ın bugün unuttuğumuz, olumsuz bir mânâsının da bulunuşudur. Kelimeyi XX. asrın başlarında hâlâ istenmeyen, horlanan kişilere sıfat yapıyorduk. Meselâ, Hâlet Efendi

*Gelmez mi günde âşka bin türlü cevâ edip
Rûz-ı hesâb hâtıra ey yâdigâr hiç*

derken yahut Sırrı

Bize nasîhat eden yâdigârı gördün mü

diye sorarken kelimeyi bu olumsuz mânâsıyla kullanırlar.

Batı dillerinde “hâtırlamak” ile “yâd etmek”i karşılayacak ayrı ayrı kelimeler yoktur; yâd etmek’teki bilinçli hatırlama mânâsını da zihinden geri çağırma (re-call, re-member) fiiliyle vermeye çalışırlar. Latince’nin “commemorate” (anmak, zikretmek, yâd etmek) fiili, “com-memorâre” (hatırına getirmek)den gelir. Dolayısıyla, İngilizce’de “remember” (hatırlamak) imlâsıyla kullanılan kelime de Latince’nin “re-memorâri” (yeniden hatırlamak, hafızadan geri çağırma) fiilinden doğar. Biraz da bu sebeple olsa gerek, “memorial” diye “yâd”ı önemsenen bir olay, bir şahıs için yapılan “hatırlatıcı” merasim ve âbidelere denir. Acaba, “âbide” yerine “anıt” demeye başlayışımız, “memorial”i tercüme gayretimizden doğmuş olabilir mi? Yine aynı sebepten dolayı, “memory” karşılığına bir kelime türetmeye çalışırken de aklımıza “anmak” fiilinden başka bir seçenek gelmemiş olabilir mi? Meselâ, Falih Rıfkı’nın uzun zaman, her pazar günü yazdığı “Pazar Konuşmaları”nın birinden “angı” kelimesinin “hâtıra”nın yerine teklif edildiğini öğreniriz (Pazar Konuşmaları, İst., 1966, Dünya Matb., s. 170):

“Bir Türk hâtıra yerine angı kelimesini kullanırsa, ona kelime uyduruyorsun, diyemeyiz. Hâtıra gibi konuşma diline yerleşen bir kelimeyi değiştirmek için böyle bir zorlamaya ne lüzum var, sen istersen yazılarında kullan, kitaba geçip geçmemesini zamana bırak, deriz.”

"Anıt"ı takiben, hem "*hâtıra*"yı hem de "*hâtırât*"ı karşılayacak genişlikte kullanılmak üzere "*anı*" kelimesinin türetildiği görülür; "*yâdigâr*" da "*andaç*" olur ("*andaç*"ın "*anı*" karşılığına kullanıldığı pekçok örneğin bulunuşu akıl karıştırıyor). Biri "*hatır*" (gönül)dan, diğeri "*an*" (zihin)dan türetilen bu iki kelime, malzemelerin saklandığı depoların adresini veriyor olabilirler mi? Acaba artık hatırladıklarımızı değil de anmak istediklerimizi mi kaydediyoruz? Hatıralar hatırladıklarımız ise, anılar da onların arasından anılmaya değer bulduklarımız mıdır? Ağzımdaki baklayı çıkararak başka türlü sorayım: Anı, hatıra'dan türemiş daha seçici/ seçkinci metinlerin adlandırmasında kullanılamaz mıydı? Bu ayrımı belirtmekte ve her iki kelimeyi de bu nüanslarını dikkate alarak yanyana kullanmakta çok mu geç kaldık?

Bizde, Babür Şâh'ın **Vekayî'i**, Timur'un **Tüzükât-ı Timûrîsi** gibi örnekler bir yana, geleneğin şekillendirdiği "*hâtırât*"ların büyük kısmı "*anı*" sayılabilir. Meselâ, düşmana esir düşmüş Türklerin anıları, başlıbaşına bir grup oluşturacak kadar çok ve belirgindir. Âşık Çelebi'nin **Meşâirü's-şuarâ**'da yazdığına göre (London, 1971, G. M. Meredith-Owens, v. 44a-b) Esîrî adlı bir şair "*dûr ü dıraz müddetler kâfiristanda esîr*" olmuş ve "*esirliğinde olan sergüzeştin kıssa-i âbdâr*" eylemiştir. Bir çırpıda, Mâcuncu-zâde Kadı Mustafa Efendi'nin Malta'da iki yıl esir kalmasını anlattığı **Sergüzeşt-i Esîr-i Maltası**, köle iken Kahire'de hürriyetine kavuşan Yusuf'un İstanbul'a dönerken başından geçenlerin anlatıldığı **Makale-i Zindancı Mahmud Kapudan** gibi pekçok örnek anılabilir. Bu metinlerde, bir taraftan ömür boyu memleketini terketmemiş, sıradan bir hür insanın hayatındaki en olağandışı vak'aya şahit olunur; bir taraftan da ancak böyle bir farklı tecrübenin yazıya geçirilmeye değer bulunduğu fikri hissedilir.

Bütün bu söylenenlerden sonra, bir yan sonuç olarak da hatıratın en büyük edebî kârının ve en büyük histografik zararının hep aynı özelliğinden, olaylar yaşanıp etkileri silikleştikten sonra kaleme alınmasından kaynaklandığı açığa çıkıyor. Bazı tarihçiler, ancak daha önceden tuttuğu günlüğünden yararlanarak yazarların hatıratlarına itibar edebileceklerini söylerler (buna mukabil, bazen

de tarihin hatıratla karıştığından pek söz etmezler; meselâ, Xenophon'u tarihçiden ziyade hatırat sahibi sayanları görmezden gelirler. Bizden de Naîmâ'yı anmak mümkün). Bu ihtiyatlı tavırdan çıkarılması gereken sonuç, günlüğün hatıratından daha az subjektif olduğu ise, bu fikre katılmak mümkün değildir. Eğer, hafızayı tazelemek için eski günlükleri karıştırmanın gereğine inanılıyorsa, bunun hatıratı faydası kadar zararı da dokunacaktır. Saint Augustinus, hatırlamaktan söz ederken der ki:

"Bir zamanlar sevinçli olduğumu şimdi sevinç duymadan da anımsayabilirim, bir zamanlar üzüntülü olduğumu üzüntü duymadan da anımsayabilirim; bir zamanlar korkmuş olduğumu şimdi korku duymadan anımsayabilirim; kısacası bir zamanlar duyulan bir arzuyu, o arzuyu duymadan anımsayabilir insan. Kimi zaman da tersine, geçmişteki üzüntülü bir zamanımı sevinçle, sevinçli bir zamanımı da üzüntüyle anımsayabilirim.

.....

Kuşkusuz bellek ruhun midesi gibidir, üzüntülü ve sevinçli şeyler de acılı ve tatlı yiyecekler gibidir; bu duygular bellege girdikten sonra, yani bir çeşit mideden geçtikten sonra tüm tadlarını yitirirler"

[bozuk tercümesinden duyduğum üzüntüyle... İtiraf, (terc. D. Pamir), İst., 1999, Kaknüs y., s. 230-231]. Günlük karıştırmak, hatıralara –acısıyla tatlısıyla– eski lezzetini yeniden getirecektir; ama, "eski defterleri karıştırmak"nın önemli bir sonucu olarak zamanın tamer ettiği yaraların tazelenmesi ve kinlerin alevlenmesi de mümkün... Hatıratın geçmişe uzaktan bakışının getirdiği soğukkanlılığın, kavrayışın ve kısmî objektifliğin kaybedilmesi tehlikesi de var. Günlük,

Ol mâhîler ki deryâ içredir deryâyı bilmezler

musrâının ifade ettiği marazı taşır. Olaylar yaşanırken herşeyin sıcağı sıcağına ve teferruatıyla kaydedildiği günlük, bu hâliyle duyguların da en samimî ve en taraflı akislerini taşır. Ona edebî bir kıymet kazandıran da bu özelliğidir. Günlüğü kaynak alan bir hatırat-

ta isimler, tarihler ve olaylar daha doğru hatırlansa da yorumların bir kısmının, günlüğün esas alınmadığı hatıratlara nazaran daha tarafı olacağı düşünülebilir.

Tam burada, "*journal*"ın Batı'daki serencamının Doğu'da da aynen yaşandığını gösterecek bir istitradın zamanı geldi. "*Gazette*" kelimesi Osmanlı'da aynen kullanılamaz yahut birebir karşılığı aranamazdı; çünkü, hergün çıkan bir gazeteye sahip olmak uzun zaman aldı. Bu sebeptendir ki, ilk iki gazetemizin isimleri yine zaman bildiren, lâkin "*périodique*" bir anlam taşımayan "*takvîm*" ve "*cerîde*" gibi daha iddiasız kelimelerden seçildi. İlk defa haftanın üç-dört gününde yayımlanacak bir gazete çıkarmaya karar verince, gazete karşılığına bir kelime bulmanın da sırası gelmişti ve *Ruz-nâme-i Cerîde-i Havâdis* adı böyle kondu. O zamana kadar günlük karşılığına kullanılan "*rûz-nâme*" ilk defa gazete'yi karşılamıştı (aynı mânâya gelmek üzere, zaman zaman "*cerîde-i yevmiyye*" dendiği de olur). Tıbbı, Batı'da da *journal*'ın "*günlük*" mânâsından vazgeçmeden gazete anlamı da kazanması gibi... "*Jurnal*" ve "*jurnalci*" kelimeleri, Sultan Aziz'in saltanatı yıllarında, gazetecilikle de günlük tutmakla da tamamen ilgisiz bir siyasî mânâ kazanmaya başlar ve yarım asır boyu milletin adını telâffuz ederken ürperdiği öcüsü olur; lâkin, bu özel kullanım tamamen saded haricidir.

İngilizce'de "*günlük*" karşılığına kullanılan "*journal*" ve "*diary*" kelimeleri aslında aynı yerden türerler. Önceleri, eski Fransızca'dan orta İngilizce'ye geçtiği şekliyle "*breviary*" diye telâffuz edilen "*journal*", aslında geç dönem Latincesinin "*diurnâlis*" (günlük)inden gelir. Onun da kökeninde, "*diurnus*" ve "*diês*" (gün) kelimeleri yatar. Bu iki kelime bir koldan "*journal*"ı yaratırken bir diğer koldan da "*day*" (gün) ve "*diary*" (günlük) kelimelerinin kaynağı olmaktadır. Velhasılı, İngilizler Latince bir kökten türeyen "*journal*"ı Fransızca'dan alırken kendileri de aynı kökten "*diary*"ı üretirler ve her ikisini de kullanmakta bir mahzur görmezler. "*Journal*"ın "*gazete*" mânâsı kazanışı dahi ortalığı pek karıştırmaz [XV. asırdaki Venedik'te elle çoğaltılan haber varakaları, en küçük para birimi olan bir "*gazette*" (metelik)ye satıldıkları için, bedelleri onlara isim olur].

Bize gelince... Gelenek, günlük diye “ruz-nâme”leri bilir; lâkin günlük tutmak fertlerin değil, devletin resmî “rûz-nâmçeci”lerinin kârıdır ve günlük hadiselerin, giderlerin kaydedildiği defterler (*defter-i vukuât-ı yevmiyye*) biçimindedir. Nadiren, Telhîsî Mustafa Efendi’nin (Doç. Dr. İsmail E. Erünsal, “*Telhîsî Mustafa Efendi Cerîdesi*”, Ege Üniv. Türk Dili Ve Edebiyatı Araştırmaları Der., Nu. 2, 1983, s. 37-42) yahut Sıdkı Mustafa Efendi’nin (Madeline C. Zilfi, “*The Diary of a Muderris: A new source for Ottoman Biography*”, *Journal of Turkish Studies*, Vol. I, 1977, s. 157-174) günlükleri gibi tecrübelere rastlanırsa da XIX. asrın son çeyreğinde Münif Paşa’ya gelinceye kadar, tamamen şahsî kayıtlarını tutarak bir ruz-nâme oluşturan isim pek göze çarpmaz. İlginç olan, paşanın hemen ardından günlük tutan ilk iki ismin, Nigâr Hanım’ın ve Direktör Âli Bey’in “rûz-nâme” yerine “*journal*” kelimesini yeğlemeleridir.

“*Périodique*” karşılığına kelime arayışları ise, Sadrıâzam Âli Paşa’yı “*risâle-i muvakkate*”yi, Ahmed Cevdet Paşa’yı da –Sûre-i Nisâ’nın 134. âyetinden faydalanarak– “*risâle-i mevkute*”yi türetmeye sevkeder. Haftalık ve aylık dergiler gibi, günlük gazeteler de belli sürelerde yayımlandıkları, yani bir cins kronoloji gözettikleri için periyodiktirler. Bu mânâda günlüğün de kronolojik metin olduğu, hattâ şahsî “*cronique/ chronicle/ vekayi-nâme*” sayılması gerektiği söylenebilir. Latinler “*chronica*” kelimesini Grekçe’den tam da bu anlamıyla almışlardı. Yunan’ın “*khronos*” (zaman, süre) kelimesinden türetilen “*khronika (biblia)*”, yıllık gibi süreli kitaplar (*sâl-nâme, nev-sâl*) ve yıllık vak’aların kayıtları (*vekayi-nâme*) için kullanılıyordu [“*annals*” (vekayi-nâme) kelimesi ise, Latince’den gelir. Roma’da “*annâlês*” diye yıllık formatındaki kitaplara denirdi. “*Annâlis*” (yıllık) kelimesinin kökünde “*annus*” (yıl) vardır]. Kronik rahatsızlıklara bu sıfatı verirken de asıl kasdımız onun süregelen (“*müzmin*” kelimesinin de “*zaman*”la akrabalığı hatırlana) olduğudur.

Temel niteliğini zamana olan kuvvetli bağı ile kazanan türler arasına günlüğü de eklemek doğru olacak gibi görünüyor. Evet, zaman zaman hatıratın da kronolojik dikkatler taşıdığı olur; fakat onun asıl ilgisi, mâzînin hangi gününde yaşandığını çokça umursa-

madan, direkt olarak hadiseler ve şahıslara yöneliktir; bir vak'anın oluştuğu süresi belirsiz bir zaman diliminin kalın çizgilerini taşır; anlık duyguların değil de herşey olup bittikten sonraki nihaî izlerin hamûlesini yüklenir. Oysa günlük, kronik yapısı sebebiyle bir vak'anın gün gün gelişimini aksettirirken birbiriyle sıkça çelişiyor olsa da günlük duygulanmaları verecektir. Bu aslî niteliğine rağmen, sanat, edebiyat, eleştiri günlüğü yahut okuma günlüğü diye tasarlanmış metinlerde kronik olmak kadar periyodik olmanın da pek bir önemi kalmaz. Sözün gelişi İlhan K. Mimaroglu, *Günsüz Güncesini* (1989) kronolojiye göre sıralamaz ve okuyucuyu şaşırtacak bu durumu da

"Başlarmış gibi görüldüğü yılın ardından gelen bölümler, yıllar önceden de olabilir, sonradan da. Adı üstünde: Günsüz Günce"

cümleleriyle açıklar.

"*Rûz-nâme*" ve "*jurnal*" yerine, Türkçe asıllı bir kelime aranmaya başlanışı ile ortaya pekçok terim teklifinin atıldığı görülür. Meselâ, "*gündem*" ve "*gündelik*" kelimeleri Falih Rıfkı'nın 1949'daki teklifleridir. Aynı yıl, Salâh Birsal'ın "*günlük*"ü bir terim olarak kullanmaya başladığı ve günlüklerini bu adla yayımladığı görülür. Daha kimbilir kaç heveslinin kaç teklifinden sonra, Ataç'ın "*günce*" icadının diğerlerine baskın çıkmaya başladığı farkedilir. Aslına bakılırsa, Ataç eski birkaç yazısında "*günce*"yi "*gazete*" karşılığına kullanmışken 1953'ten itibaren kelimeye "*günlük*" mânâsını yüklemiş; bu değişimden de hiçbir rahatsızlık duymamıştır. Ne gariptir ki, sonradan türetilen kelimeler arasında, filolojik bir sakatlık taşıyanları seçip yaygınlaştırmakta milletçe erişilemez bir kabiliyetimiz var. "*Günce*"yi diğerlerine tercih ederken yapılması gereken, "*Ataç bulduysa doğrudur*"dan evvel, kolektif şuurlatımızın Türkçe'nin kuralları konusunda bizi yönlendirmesine kulak vermektir. Eğer bunu vakitlice yapsa idik, "*gün*"ün ardına takılan "-ce" ekinin fonksiyonunu hisseder ve eşitlik (*équatif*) ekiyle yapılabilecek kelimelerin niteliğini bilirdik. Ekin aslî fonksiyonu, "*Kara-ca Oğlan*"la "*Kara Oğlan*"ın, "*öyle-ce bakmak*"la "*öyle bakmak*"ın anlam farkında gizli iken "*gün-ce*" gibi bir "*mot-fantôme*"un uzun süre yaşaması

beklenemez ("*bul-ma-ca*" gibi kullanımlarda ekin fonksiyonu çok farklı olsa da "-*ma*" ile kurduğu bağ bir ek kalıplaşmasıdır). Nitekim, farkedilir edilmez bir yavaşlıkla dil kendini tamire çalışır ve "*günlük*" kelimesi "*günce*"nin önüne geçmeye başlar. İlhan K. Mimaroglu, ikinci günlüğü olan **Ertesi Güncesindeki** (1994) "*Günce deyip dururken, baktım 'günlük' demeye başlamışlar*" cümlesiyle bu değişim karşısındaki şaşkınlığını farketirir. Gerçi her kullanılışında akla taze yumurtayı getiriyor olsa da "*günlük*" kelimesinde semantik bir ârazın bulunmayışı onu hayatta tutar.

Hatırat için sorup durduğumuz temel sorular, bir kere de günlükten bahsederken karşımıza çıkacaktır: Günlüğü bir edebî metne dönüştüren nedir yahut günlükte ne bulunca onu edebî bir metin saymaya karar veririz? Günlüğü bir edîbin kaleme alması, onu her zaman edebiyat eseri yapmaya yetmeyecek, sadece edebiyattan ve edebiyatçılardan söz eden bir günlük yapacaktır. Bazen de tam tersine, edebiyat dünyasına dahil olmayan bir kalem, günlüğü ile edib katına yükselecektir. Bir günlüğü neyin edebî eser yaptığına, her zaman geçerli olacak tek bir cevap bulmak mümkün değil. Aslına bakılırsa, günlük ve hatırat okumak, sonra da bundan –ancak bir sanat eserinden alınabilecek ölçüde– edebî bir zevk hissetmek, köklü bir "*narration*" geleneğinin işaretidir. Geçmişte, bir anlatıcının etrafına toplanıp hakikaten yaşamış insanların yahut bizzat anlatanın başlarından geçen gerçek olayların kıssa ve menkabe şekline bürünürken edebîleşen hikâyelerini dinleyenler, modern edebiyat içinde bu alışkanlıklarına karşılık gelecek formlar olarak günlük ve hatıratı bulurlar.

Eline fırça, önüne tual alanın belirgin bir estetik titizlenme yaşamaya başlaması gibi, kâğıt ve kalemle ilişkiye geçip de konuştuğu gibi yazmak da mümkün değildir. "*Journal intime*" ile kendini ifade gayreti, itinalı ve seçici bir yazma eylemine dönüştüğünde, ortaya çıkan metin de kendiliğinden edebîleşecektir. Yazmak, geleceğe kalmaktır. Yazdıklarını kimseye göstermeyen, kilitli çekmesinde saklayanlar dahi, sadece kendileri için, geçmişlerini unutmamak için yazdıklarını iddia ettikleri notları özenle, edebî bir dikkatle tutarlar; mahrem saydıkları şahıs ve yer isimlerini kısaltı-

rak okura karşı tedbirli davranırlar. Korkuları sandık farelerinden midir yoksa kimse okumasın diye tuttıkları günlüklerini yayımla-
yarak hem kendilerini hem de okuru mu kandırıyorlar? Bana so-
rarsanız, hatıra defteri yahut günlük tuttuğu bilinen, fakat ölü-
münden sonra dahi elegeçmemesini temin için yakanlar, gömenler
dışında herkes yazdıklarının birgün okunması ümidini taşır
(Apollinaire *"Herşeyi yayımlamak gerek"* derken biraz da bunu kas-
dediyor olabilir mi?). Yazmamak gibi tehlikesiz bir yol varken, ya-
zıp da adına *"kurgu"* demek gibi bir hak dururken ısrarla kendi
hayatını kaleme alanlar, yine de ortaya edebî bir metin çıkarmak
gayretinden kurtulamazlar. Belki de yapılması gereken, Oscar
Wilde'ın *"Herkes bir başkasının günlüğünü tutmalı"* teklifini ciddîye
almaktır.

Amatör yazarların, siyaset adamı yahut asker iken yazmayı
sürdürüp günlük tutanların edebî günlüklerden apayrı maksatlar-
la kalem oynattıkları açıktır. Buradan, edebî günlükleri sadece
ediblerin tutabileceği gibi bir mânâ çıkarmak fevkalâde yanlış olur.
"Edebiyat yapmak" maksadı taşımadığı hâlde, anlattıkları ve anlatır-
kenki samimiyeti ile edebîleşen günlükler de vardır (Annalie
Frank'ı hatırlayalım); fakat, ediblerin günlükteki hakimiyetleri de
şüphesiz... Bir edibin günlüğe kattığı en önemli şey estetik titizlen-
me olsa gerektir. Günlükleriyle edebiyatımızda özel bir yeri olan
Salâh Bırsel, günlük yazma isteğini *"insanın kendini dikizlemek gere-
ğini duyması"*na bağlar ve başarısının sırrını verir:

*"İnsan günlüğünü oya gibi işlemeli. Gereksiz şeyleri, tiriti çık-
mış düşünceleri ona dazırdadazır tıkıştırılmamalı. (...) Şiir ya-
zar, deneme yazar gibi oturup sözcüklere perende attıracağını.
Dahası, her işi bırakacak, onunla yatıp onunla kalkacağını."*

Anlaşılan, Bırsel günlük yazmayı şairliği ve denemeciliği ile özdeş
bir sanat hâline getirmeye çalışmıştır. Küçük bir dikkat: Günlük şi-
ire fazla yaklaşırsa, çabucak mensur şiir olur; denemeye fazla yak-
laşırsa, edebî olma vasfını kaybeder. Oktay Akbal da günlüğü de-
nemeye yakın görerek

"(...) günlük, bir kişinin gelişigüzel yaşanmış günlerinin öyküsünü değil, her biri üzerinde ayrı ayrı durulur, okunur çeşitlen bir deneme eseri olmalı"

("Günlüklerim", Türk Dili Der. Nu. 118: Deneme Ö. S., Temmuz 1961, s. 789) diyecektir.

Güven Turan, günlük "tutmak" ile "yazmak" arasındaki farka dikkat çekerek iki günlük yazarı cinsini birbirinden ayırır (**Kendini Okumak**, İst., 1986, Eleştiri y., s. 29). Ona göre günlük "yazmak", estetik kaygılarla edebî bir metin oluşturmak mânâsı taşır (belli ki, "günlük tutma"yı zihninde "defter tutma"yla eşliyor). Gündelik kullanımında, "tutmak" ve "yazmak" yardımcı fiillerinden birini tercih ederken böyle bir ayrımı çokça hesaplamasak da bundan sonra, edebî sayılanla sayılmayanın ayrılmasında bir küçük işaret olarak kullanabiliriz.

Hatırat bir form mu sayılmalıdır yoksa "egocentrique" bir tür mü? Temeline hatıraların yerleştiği sohbet, mülakat, röportaj, roman, hikâye şeklindeki metinlerin varlığı düşünülünce, hatıratın sabit bir formal yapısının olmadığı farkedilir. Günlük ise, aynı zamanda bir form olarak algılanmaya daha müsaittir. Buna rağmen, hatırat ve günlüğü birbirinden ayıran temel niteliğin formal değil de tematik oluşu ilginç... Audiberti, Adamov gibi isimler, birbirinden farklı iki şekil karşısında olduklarını hiç düşünmeden hatırat ile günlüğü içiçe kullanırlarken aradaki sınırları da kaldırırverirler. Hatırat ile günlüğü birbirinden ayıran yapıları değil de temaları ise ve temaları da aynı gibi görünüyorsa, temel fark nerede? El-cevab: Anlatılanların yaşanma zamanında... En basit şekliyle Suut Kemal ifade ediyor: "Günlük, ileriye doğru gider, hatıra geriye doğru iner. Biri yaşarken, öbürü yaşadıktan sonra yazılır" (**Günlerin Götürdüğü**, 2. bs., İst., 1965, Varlık y., s. 43). O hâlde, kalem sahibi bugünü yazarken araya hatıralarını da serpiştirirse yahut geçmiş yazarken bugünden de kopmazsa, velhasıl hatırat ile günlük mahir bir şekilde beraber götürülürse, ortaya çıkana ne isim verileceği bir form değil, tür meselesi olacaktır.

Yukarıda, "*journal*" ve "*diary*"nin aynı Latince kelimedenden, "*diês*" (gün)den türediğini söylerken bilerek eksik bıraktığım parçayı tamamlamanın zamanı geldi. Aslına bakılırsa, "*diês*" kelimesinin geldiği yerde de "*dyeu*" (parlamak, ışımak) fiiline rastlanır. Tıbbi Türkçe'de "*gü-n*" ile "*gü-ndüz*"ün, gündüz ile "*gü-neş*"in birlikte kurgulanması ve hepsinin de kökünde "*kö-*" (parlamak) fiilinin bulunuşu ("*kö-mür*", "*kö-z*", "*gö-z*" misâli parlak nesnelerin kökünde de aynı fiil var) gibi, Latince'de de "*gün*" kelimesi "*parlamak*"tan gelir; güneşin parlaması yeni günü başlatır. Bu anlam yüküyle "*dyeu*", soyut ve ilâhî mânâlar taşıyan kelimeler kurmaya çok müsaittir; "*dieu, Jupiter, divine, tuesday*" gibi kelimelerin kaynağı burasıdır. İlginç olan, "*journal*"ın yanında "*journey*" (seyahat) kelimesinin de aynı yerden türemesidir. Eski Fransızca'nın "*journee*"sinden Orta İngilizce'ye geçtiği şekliyle "*journei*" kelimesi, "*günlük gezi*" karşılığıdır ve "*wander*"a yakın bir anlama gelir. Kelimenin geç dönem Latincesindeki "*diurnum*" şekli, Vulgar Latincesinde "*diurnâta*"ya dönüşmüş; Avrupa dillerine de buradan yayılmıştır. Kelimenin Osmanlı'daki karşılığı "*seyr*"dir. "*Mesâire, seyrângâh*" denen yerler, genellikle bir şehri çevreleyen yeşil, su kenarlarıdır. "*Seyrâna çıkmak*" ise, arabalı yahut yaya olarak gezmek, bir taraftan da etrafı seyretmek mânâsını saklar. "*Seyr*"in haricinde, "*teferrüc*" (gezintiye çıkarak ferahlama, iç açılması, gam dağıtma) ve "*tenezzüh*" (şehrin kalabalığından uzaklaşarak gezinti) kelimeleri de bir yerleşim merkezinden çok uzaklaşmadan günlük gezintiler yapmak için kullanılır. Gün doğumundan batımına kadar süren "*günübirlik*" seyahatlerin, çok uzak yerlere gidip dönmeye müsaade etmeyeceği açıktır. Buna rağmen, günlük gezilerin yazıya döküldüğü, bir günün günlüğünün tutulduğu metinlere –seyrek de olsa– Batı edebiyatlarında da bizde de rastlanır. Bunu, bizde de yaygın olarak kullanılmaya başlanan "*tour*" ile karıştırmamak gerek. "*Tour*", Latince'nin "*tornus*" (çömlekçi çarkı)undan geldiğine göre, aslolan "*gezinti*" değil, sonunda başladığı yere varmak üzere "*dolaşma*"dır; bir yerde dolaşmaktan ziyade, bir yeri dolaşma... "*Journey*"in ve "*seyr*"in, "*seyir hâlinde*" iken etrafı "*seyrederek*" ruha küşayış vermek mânâsına mukabil, "*tour*"da ruh kadar, belki ondan da fazla, gözün ve aklın doyurulması söz konusudur. Turist ile seyyah'ı ayıran

temel fark da burada... *"Tour"*un bizdeki ilk güzel örneklerinden biri, Sâdullah Râmi Paşa'nın *"Charlottenburg Sarayı"*dır (Ebuzziyâ Tevfik, *Nümûne-i Edebiyyât-ı Osmâniyye*, temsil-i sâdis, Kostantiniye, 1329, Matbaa-i Ebuzziyâ, s. 306-310); son güzel örneklerinden biri ise, Feridun Andaç'ın Büyükada turu (*"Düşlerin, Sevinçlerin, Hüzünlerin Adasına Yolculuk"*, Babil'e Yolculuk, İst., 2003, Doğan Ktp., s. 63-82)... Seçkinler memuriyet, sürgün, ticaret gibi mecburi sebepler olmadıkça yaşadıkları yeri pek terketmez; böylece de gerçek kalem sahipleri sadece şehir turlarını ve civardaki mesîre yerlerine yaptıkları kısa gezintileri anlatmak imkânı bulurken sılayı terkedip büyük şehirde kismetini aramak için yollara düşenler de uzun ve meşakkatli seyahatlerini yazıya dökerek kabiliyetten genellikle yoksundurlar.

Batı'da *"seyahat"* mânâsına gelen bir başka kelimenin, *"traveling"*in hikâyesi daha da ilginç... Kelime eski Fransızca'da *"travail"* şeklinde iken, orta İngilizce'ye *"travelen"* imlâsıyla ve *"yorularak yıpranarak çalışmak"* mânâsıyla girer. İngilizce'ye yine Fransızca üzerinden giren *"travail"* (iş, semere, eser) kelimesinin kökleri araştırıldığında, önce Vulgar Latincesinin *"tripâliare"* (ışkence etmek) fiiline, onun arkasında da geç dönem Latincesinin *"tripâlium"* (ışkence âleti) kelimesine rastlanır. Latince'de *"pâlus"* (kazık) kelimesinden gelen *"tri-pâlis"*, üç kazık üzerine kurulu darağacını andıran ve suçluların çarmıha gerilir gibi bağlandıkları bir ışkence aracıdır. Nereden türediğini çözünce, travay hazırlamanın öğrenciler tarafından nasıl bir eziyet olarak algılandığını anlamak da kolaylaşıyor. Bütün bunlardan çıkan sonuç, seyahat etmenin de aslında meşakkatli bir eylem olduğudur; hattâ, bugün İngilizce'de *"kısa yolculuk"* mânâsına kullanılan *"trip"* kelimesinin de *"tripâliare"* fiilinden türeyişi, uzun yahut kısa, bütün yolculukların bir eziyet olarak algılandığını gösterir.

Bilhassa kara yolu ile yapılan seyahatlerin zorluğu sebebiyle sefer esnasında günlük tutanlara pek rastlanmaz; sonradan kaleme alınan hâtıratlar çoğunluktadır. Bacon da bu durumdan rahatsızlık duymuş olmalı ki, bir denemesinde, dikkat çeken ve yazılmaya değer pekçok şeye rastlanabilecek kara yolculuklarında (yazar *"land-*

trauaile” der) günlük tutanlar azken gökle denizden başka hiçbir şeyin görünmediği deniz yolculuklarında (*voyage*) günlük tutanların bu kadar fazla oluşunu garipser (*Essays*, London, 1962, Oxford Univ. Press, s. 73). Belli ki bunun sebebi, karada gezerken yazmaya imkân verecek şartların sağlanamayışına mukabil, denizde hem vaktin bolluğu hem de yazmak için ortamın uygunluğu sayesinde günlük tutmanın çok daha kolay olmasıdır [meselâ, James Boswell’in *Journal of a Tour to the Hebrides with Samuel Johnson* (1785) yazarının sağlığında basılan ilk günlüklerden, üstelik gezi günlüklerinin ilklerinden olur. Bizden de aklıma hemen Falih Rıfkı’nın ve Burhan Arpad’ın gezi günlükleri geliyor]. Sonraları, denizin ortasındaki geminin kara dünyasından yalıtılmışlığının bir benzeri de hava yolculuklarında belirir. Şevket Rado, artık seyahatin değil, gidilen yerin anlatıldığı bir tarzın doğmasından şikâyet eder ve örnek olarak Süreyya Ağaoğlu’nun 44 sahîfeye sığdırdığı *Londra’da Gördüklerim* kitapçığını gösterir (Sözün Gelişi, İst., 2003, YKY, s. 208):

“(...) *baştan yedinci satırında Yeşilköy’den kalkan yolcumuz sekizinci satırda Kıbrıs’a, dokuzuncu satırda Kahire’ye varıyor. 26’ncı satırda Kahire’den uçuş, 64’üncü satırda Malta’ya bir zarurî iniş, 73’üncü satırda Marsilya’ya konuş, 84’üncü satırda Londra’ya varış.*”

Zorlukların üstesinden gelip de kara yolculuğu esnasında günlük tutamayanlar, dönüşte hâtîrâtını kaleme almak isteyebilir; ama, bu defa da başka bir sıkıntı onları beklemektedir. Flaubert’in de söylediği gibi, olayları yaşayan “ben”le onları kaleme alan “ben” bir diri ile bir ölü kadar farklıdır. Bundan dolayıdır ki, Hellen ve Latin geleneği “*homo viator*” (seyyah)a yalancı nazarıyla bakar. Gezgînler, ya üstünden zaman geçtikçe unutmaya, karıştırmaya başladıkları için ya böyle daha çok ilgi topladıkları için ya da ola(ğ)a yazmanın hiç cazip olmadığını ve okunmaya değmeyeceğini düşündükleri için, gördüklerinden ziyade, hayal güçlerinin gösterdiklerini anlatmaya meyillidir; kurgucu sayılmalarının başlıca sebebi de budur. Goethe, *Italienische Reise* (İtalya seyahati)’yi

benzeri bir töhmet altında kalmak istemeyen her seyyahın yapması gerekeni yaparak kaleme alır. Seyahatinin (1786-1788) hikâyesini artık kitaplaştırmaya karar verdiğinde, aradan çeyrek asır geçmiştir ve tamamının yazılması 1829'u bulacaktır. Bu kadar uzun bir zaman sonra seyahatinin bütün teferruatını hatırlayamayacağını farkeden Goethe, yolculuk esnasında dostlarına yolladığı mektuplardan ve aldığı cevaplardan, arkadaşı Charlotte von Stein'ın günlüğünden büyük ölçüde istifade eder. Kendi günlüğünden de ilgili yıllara ait olan kısmı kullandıktan sonra yaktığı biliniyor. Artık Goethe'yi kim yalancılıkla suçlayabilir?

Doğu'da ise, seyahat alışkanlıkları tam tersi yönde oluşmuştur. "*Seyâhat*", "*seyehân*" (her iki kelimenin de müşterek kökleri olan "*seyeha*"nın "*akmak*" mânâsına gelişi ve "*akın*"la uzaktan kurduğu mânâ akrabalığı ilginç) ve "*sefer*" denince, geleneğin anladığı genellikle kara yolculuğudur. Levendler ve tacirler dışında, deniz yolunu tercih eden pek çıkmaz (Seydî Ali Reis'in **Mir'âtü'l-memâlikini** seyahat-nâme mi yoksa Kanûnî'ye sunulmuş bir "*lâyiha*" mı saymalı?). Yetim Ali Çelebi'nin

Suyu bardakta demişler gemiyi dîvârda

musrâi, geleneğin deniz yolculuklarına bakışını özetler gibidir. Dolayısıyla, mevcut "*seyâhat-nâme*"lerin de büyük kısmı, kara yolculukları sonunda kaleme alınmış hatıratlardır. Batı'da gezginliği âdetâ bir mesleğe dönüştürmüş isimler azımsanacak gibi değilken Doğu'da –abdallar, âşıklar, çerçiler hariç– memleketinden ayrılmayı deneyen pek çıkmaz. Bunun tek istisnai hac yolculuğudur. Bir İngiliz'in Doğu Afrika'da "*safari*"ye çıkmasının müslüman Şarklı'nın ruhundaki karşılığı, hac yollarında "*seferi*" olmaktır. Hacı Mehmed Edîb'in **Menâsikü'l-haccı** yahut Eyub Sabri Paşa'nın **Mir'âtü'l-Haremeyni** gibi metinler bir taraflarıyla Hicaz'a seyahat rehberi olsalar da seyahat-nâme sayılmaları zordur. Nâbî'nin **Tuhfetü'l-Haremeyni** cinsinden birkaç eserde Hac yolunda edinilen şahsî hatıralara tesadüf olunur; ama, bunlar o metinleri seyahat-nâmeye dönüştürmeye yetmez. Arab'ın "*seyâhat-nâme*" karşılığına kullanageldiği "*rihlet*" kelimesi, aslında "*göçmek, ölmek*" anlamını

taşısı bile öncelikle coğrafi, zoolojik veya botanik maksatlı ilmî gezilere denir (**Rihleti İbni Batûta, Rihleti İbnü'l-meâz ile'l-Hicâz** gibi). Bu mânâsıyla "*rihlet*", İngilizlerin "*sight-seeing*" dedikleri gezilere benzer. Volney ve onun gibi düşünen bazı seyyahlar, gezi notlarını didaktik edebiyata dahil sayarak tarih, siyaset ilminin bir yan kolu diye değerlendirirler. **Harabeler**'in Osmanlı topraklarında birkaç kere basılmasının, hattâ üserâ kamplarında bile elle çoğaltılarak okunmasının sebebi de seyahat-nâme değil, bir siyasî metin olarak algılanmasıdır. Oysa, seyahat-nâmeler genellikle çok şahsî metinler olagelmıştır.

Seyahat-nâmeler de hatırat ve günlük kapsamında düşünülebilecek metinlerdir; şu farkla ki, günlük ve hatıratta şahsın insanlar ortasında kaldığında kendine, başkalarına, yaşananlara ait olarak edindiği dikkatleri öne çıkarken seyahat-nâmelerde çevreye, yola, mekânlara ait dikkatlerin daha bir arttığı görülür. "*Yol*" fikri, Şarklı muhayyilesi için her zaman ürkütücü olmuştur (**Kelîle Ve Dimne**'den Bâzende ile Nüvâzende adlı iki güvercinin hikâyesini hatırlayın); sadece geçmişte değil, modern çağda bile... Tanpınar "*seyahat denen yalnızlık mektebi*"nden bahsederken yahut Nâzım Hikmet "*otel odası denilen düşman memleketi*" şiiirleştirirken "*yol*"u "*gurbet*"le, "*dâû's-silâ*" ile birleştiren o kollektif şuuraltıımızın XX. asra kadar uzanan izleri farkedilir. Mâzîde bunun iki istisnaı vardır; "*sefere çıkmak*" ve "*sefâret*" hizmetinde bulunmak... Sefere çıkan ordunun içinden bir kalem sahibi tarafından yazıldığı takdirde, gazalarının anlatıldığı "*fetih-nâme*", "*zafer-nâme*", "*gaza-vat-nâme*" cinsi eserler hem hatırat hem de seyahat-nâme kapsamına girebilirler. Öte yandan, yurtdışına gönderilen elçilerin, dönüşte verdikleri "*lâyihâ*"lara "*sefâret-nâme*" denir. Böyle bir maksatla kaleme alınan metinlerin edebî bir lezzet taşıması beklenemez ise de aralarında manzum olarak tasarlanmışları, sefîrin şahsî intibalarına ve ferdî dikkatlerine yer verdikçe daha bir edebîleşenleri de bulunur.

Nedim Gürsel'in **Bir Avuç Dünya**sı yayımlanırken (İst., 2003, Doğan Ktp.) baş tarafına da Halil Gökhan'la seyahat edebiyatı hakkında ettiği sohbet eklenmiş. Burada Gürsel diyor ki:

“Seyahatname türünü yolculuk edebiyatından ayırmak gerekiyor. Bu edebiyatın başlıca özelliği bir yazar tarafından ve genellikle roman ve öykü sınırları içinde gerçekleştirilmesidir. Yani yolculuk notları ya da izlenimleri bu türün tanımlanmasında yeterli değil.”

Yazar bu iddiasını, kendi yolculuk edebiyatı ürünlerinden bir kısmını **Son Tramvay** adlı hikâye kitabında, gezi izlenimlerinin bir kısmını ise **Seyir Defteri**’nde yayımladığını söyleyerek savunurken seyahat-nâmeyi edebî bir tür saymadığını; ancak roman, hikâye gibi kendisine edebî gelen bir formda yazılırsa, edebîliğine iknâ olabileceğini gösterir. Fransa’da, üniversite öğrencilerine yıllarca edebiyat okutmuş bir “hoca”nın edebîlik’i formlara bağlı bir nitelik zannetmesi ve edebîlik’in hangi formda, ne yazıldığı ile değil, düşünülünün nasıl ifade edildiği ile ilgili bir tek temel kritere dayandığını farketmeyişi garip... Kendisine, Şükûfe Nihâl’in **Domaniç Dağlarının Yolcusu**’ndan ve Nahid Sırrı’nın kitaplarından başlayan uzun bir okuma listesi çıkarmamı saygısızlık olarak algılamasından korkarım. Evet, Vittorio de Sica’nın “Gerçek olanda sanat yoktur” cümlesi çok yerinde; fakat seyahat-nâmelere, birebir gerçek mekânlar hakkındaki gerçek tesbitlerin metinleri olarak bakılır ve yaratmaya, edebî ifadelere kapalı olduğu düşünülürse, büyük hatâ edilir. Herkes, mekânı kendi idrakinin sınırları içinde algılar ve intibaları çerçevesinde aktarır. Aynı yoldan geçen yüz kişinin yüzü de çevresine farklı dikkatlerle bakar, hafızasına farklı ayrıntıları kaydeder ve gördüklerini farklı biçimlerde ifade eder. Aksi hâlde, aynı yerleri anlatan pekçok seyahat-nâmeden birini okumak, hepsini okumuş olmaya bedel sayılırdı. Kaldı ki, eskilere doğru gidildiğinde, seyyah-yazarın gördüğü, yaşadığı gerçekleri yeteri kadar ilginç ve okunmaya değer bulmadığı için, olağanüstü unsurlarla süslediğine sıkça rastlanması da bir edebî yaratışın işaretidir. Marco Polo’nun Doğu’ya seyahat edip etmediği hâlâ tartışılırken yahut Evliya Çelebi’nin mübâlâğalı ve bazen tarihî gerçekleri dahi altüst eden olağanüstü anlatım gücü ortadayken seyahat-nâmelerin cümlesini elinin tersiyle edebiyat dışına itelemek mümkün müdür?

Hatırat, günlük, seyahat-nâme ve her üçünün de türevleri, metisleri sayılan diğer türler “egocentrique” metinlerdir. Max Frisch

günlüğünden bahsederken “*aslında yazan değil, yazılanıdır. Yazmak demek, kendini okumak demektir*” diyor. Galiba, yazarın kendi varlığına en yakın durarak yazdığı metinler günlükler... Yazar, öz varlığı ile arasına zaman gibi önemli bir engel girdikçe, yazarken kendine de yabancılaşmaya başlar ve hatırat işte bu yabancılaşmanın ürünü olur. Bir sonraki adımda otobiyografiye varılır. Günlük-hatırat-otobiyografi hattı, yazarın gittikçe kendine yabancılaştığı bir ırma mesurası, ibresi gibidir. Hatıratla “*ben*” kadar, onu çevreleyen muhit de anlatılırken (Vedat Günyol’a sorarsanız, dönemi de aktarmak gerek; lâkin, “*fon müziği*” olarak...) otobiyografi, sadece yazanı, sadece “*ben*”i ele almakla işlevini yerine getirmiş sayılır. O hâlde, otobiyografi hatıratın ziyade “*egocentrique*” iken nasıl olur da yazar-metin yabancılaşması onda hatıratından daha bir belirgindir? Cevap yine kronolojide gizli olmalı...

Otobiyografiler, çoklukla yazarlarının oluşum sürecini anlatıkları için, ömrün kronolojisini takip ederlerken hatıratlar, yazan kadar onu çevreleyen muhiti, başka insanları ve olayları da anlattığı için, kronolojiden çok, çağrışımları takip ederler. Hatırat ekserî “*lâflâfı açar*” ilkesiyle kaleme alındığından, “*ben*”i tanımlayacak, tamamlayacak, açıklayacak başka figürler üzerinde etraflıca durma imkânını bulan yazar, kendine yabancılaşmak yerine, belki de sosyo-psikolojik bir varlık olduğunu ilk defa bu kadar derinden hissederek.

Konu dönüp dolaşır “*autobiography*”ye kadar gelmişken onun temel niteliklerine de şöyle bir bakmakta fayda var. Evet, otobiyografi günlük ve hatıratın daha “*egocentrique*”tir. Hatırat ve günlük, yazarın şahidi bulunduğu olayları ve tanıdığı kişileri de vermek gayretinde iken onun kadar ben-merkezli olamazlar. Aslında otobiyografi de hatırlananlarla oluşturulduğu için hatıratla yaklaşıp; ama, onda yazarın bizzat kendisi vardır, kendi özel hayatı ve iç dünyası anlatılır. Oysa hatıratla yazarın çevresindeki olaylar ve insanlar, onlara ait dikkat ve gözlemler de yer alır. Aslında otobiyografiler de günü gününe kaleme alınan yaşantı ve gözlemlere dayanabilir ve böylece günlüğe yaklaştığı da olur. Lâkin, günlükte yazarın kendisi ve zevki için tutulma, yayımlanma amacı taşımama

veya en azından işin başında böyle bir amaçla kaleme alınmama gibi özellikler varken otobiyografi daha ilk satırından itibaren basılmak ve başkaları tarafından okunmak için tasarlanır. Otobiyografisini yazarlar, ömrünün büyük kısmını tamamladığını ve bundan sonra geçecek yeknesak hayatının otobiyografisine eklenmeyeşinden rahatsızlık duymayacağını düşünen kişilerdir.

Kişinin hatıratını kaleme almak yerine otobiyografisini yazmayı tercihinde, bir parça da kendini gereğinden fazla önemsemesi yatar. Otobiyografi, yazarını merkeze oturturken başka kişileri, olayları, hattâ mekânları bir silüet, soluk bir gerioplân malzemesi olarak görür. Kalem sahibi, hatıratında şahit olduklarını, duyduklarını, yaşadıklarını anlatırken ilişkiye geçtiği devri ve insanları da katarak tek ağızdan aktarılan polifonik bir metin yaratır; otobiyografisinde ise, özel hayatını, hissettiklerini, oluşum sürecini yazarken kendini diğer insanlardan sıyırmaya, spotların altında durmaya çalışır. Evet, her hatırat biraz da otobiyografidir; ama, geçmişte hatırat yazan bunca isim varken otobiyografisini kaleme alanlara pek rastlanmayışı nasıl açıklanabilir? Geleneksizlikle mi yoksa eskilerin kendilerini o kadar da önemsemedikleri çıkarımı ile mi? Mâzîde, yazarının biyografisini ancak birkaç varağında ve alabildiğine silik, soluk bir şekilde taşıyan o kadar hatırat varken ne olur da XVIII. asırdan itibaren kaleme alınan hatıratlar otobiyografiye kaymaya başlar ve nihayet, kendi hayat hikâyesini yazmak bir türe dönüşür? XVIII. asırdaki aydınlanma hareketleri, ferdin kendi özel varlığını keşfi, individualizmin ve personalizmin yaygınlaşması, hatıratları da daha bir ben-merkezli yapar. Rousseau, Casanova, Goldoni gibi isimlerin hatıratları düşünülünce, asrın bu özelliği daha kolay farkedilir.

Geleneğimizde müstakilen kaleme alınmış otobiyografilere tesadüf edilmez (Peyami Safa'nın 6 Mayıs 1936 tarihli **Kültür Haftası Mecmuası**'ndaki *"Roman Ve Biyografi"* yazısında, *"Romanlaştırılmış ve sade şekliyle biyografi edebiyatımız henüz yoktur"* diye hayıflandığını görmek, bu eksikliğin akut bir hâl alarak modern dönemde de sürdüğünü gösteriyor). Mevcut otobiyografik malzemenin tamamı hatırat, biyografi, seyahat-nâme, ruz-nâme, hattâ vekayi-nâ-

me gibi metinler ile karışık hâlde bulunur; Kâtib Çelebi'nin **Sülle-mü'l-vusûl** ve **Mîzânü'l-hakk**ında kendi hayatı hakkında verdiği malûmat gibi... Bizde XX. asra kadar otobiyografinin bulunmayışının başlıca iki önemli kültürel sebebi vardır; din ve büyük ölçüde ona bağlı olarak şekillenen insan yetiştirme düzeni... Günah çıkarma hüccesine girmeyen ve psikiyatrist kanapesine uzanmayan bir milletin niçin romanı olmazsa, aynı sebep –belki daha kuvvetli olarak– otobiyografisinin bulunmayışı için de geçerlidir. Otobiyografi, itiraf geleneği bulunan kavimlerin harcıdır. Augustinus, henüz günah çıkarma âdetinin türemediği IV. asırda ve otuzüç gibi ilerlemiş bir yaşta da olsa, vaftiz edilmeyeydi, **İtiraf**lar'ı asla yaz(a)mayacağını düşünüyorum. Din nefis muhasebesini, o da itirafı gerekli kılar. Bizde ise, kişi iç hesaplaşmalarını yazıya dökmeyi itiraf değil, ifşaat sayar ve bir müslüman doğulu utancı içinde, "**Allahü a'lem bi's-savâb**" diyerek bunları gayriye fâş etmekten kaçınır (din-itiraf ilişkisi için Rousseau'nun **İtiraf**ları yahut Tolstoy'un **İtiraf**larını Avrupa'da, Necip Fazıl'ın **O Ve Beni** de bizde bir fenomen sayılsa, yeri var). Zaten insan terbiyesine ait örfler de kendinden uzun uzadıya söz etmeyi solipsist bir ayıp sayar ve tekebbür işareti olarak algılar. XX. asrın başlarında bile, Osmanlı kalemşörlerinin eli otobiyografilerini yazmaya uzanamaz. Meselâ Zeynelâbidin Reşid Bey, aziz dostu İbnülemin M. Kemâl'e gönderdiği bir mektubunda (**Son Asır Türk Şairleri**, C. III, 3. bs., İst., 1988, Dergâh y., s. 1447),

"İnsan kendi tercüme-i hâlini yazamaz. Medhetse çirkin olur. Aksi için kalemi ebkem olur. Hâsılı birşeye benzemez"

derken bu iki güçlü bağın hâlâ elini kolunu bağladığı farkedilir.

Şimdi gelelim otobiyografinin kaderini belirleyen soruya... Otobiyografi bir edebî tür müdür veya olması mümkün müdür? Bu sorunun "*a priori*" cevabı genellikle "*Hayır!*" olur; zîrâ, ilk ağızda, otobiyografinin yaratmaya imkân tanımadığı; yaratmadan uzak bir metnin de edebî eser olamayacağı düşünülür. İyi bir otobiyografi nin "*sine qua non*"u doğruluk iken samimiyet, ilginçlik, acıcılık gibi niteliklerin hiçbiri vazgeçilmez değildir. Kendisinden bahseden hiç kimseden katışıksız bir doğruluk beklemek mümkün değildir

Yazarın kendine yabancılaştıkça objektif bir soğukkanlılık kazandığı tesbiti ne kadar doğru ise, kendini yazarken bir başkası olmayı becermenin metnin edebiliğine zarar verdiği tesbiti de o kadar doğrudur. Nadiren de olsa, otobiyografisinde estetiğin eksikliğinden rahatsızlık duyup bunu hatıralarına daha çok yer vererek aşmayı deneyen kalemler çıkar. İşte o zaman, otobiyografi birdenbire "*hayat hikâyesi*" ne dönüşür; hatıralar, metinde eksik olan samimiyeti, hassasiyeti, ilginçliği, estetiği getirirler. Meselâ, Goethe'nin **Dichtung und Wahrheit** (şiir ve hakikat) adlı otobiyografisi, içerdiği edebî dikkati daha başlığından haber verir. Başlık bize, "*Bu kitapta, hakikaten yaşanmış olanların bir şiir kıvamında anlatıldığını göreceksiniz!*" diye seslenirken metnin edebiliğini de baştan belli eder. Tam burada André Malraux araya girip otobiyografiyi edebî eser yapan diğer kriteri hatırlatır: "*Sadece beni ilgilendiren şeyden bana ne?*" Öyle ya, hayatımı en iyi ben biliyorsam ve yazmak, kendim hakkında bildiklerimi artırmayacaksa, niçin böyle bir zahmete girmeliyim? Üstad, cümlesini "*sana ne*" şeklinde de bitirebilirdi. Niçin yaşayanı ile yazanı aynı kişi olan bir biyografiyi okumak isteyelim? Tek sebep, meşhur ve mâruf birinin kendini oluşturma sürecine duyduğumuz merak ise, o kişi hakkında bir biyografin yazdıklarını okumak da bize yetmeliydi.

Bir biyografiyi biyograf yazdığında eksik kalan ve ona yalnızca yaşayıp yazanın ekleyebileceği şey, doğruluk ilkesini zedelemekten beliren bir edebiliktir. Buraya Coleridge için bir parantez açmanın vaktidir. Şairin **Biographia Literaria**sını eline alanlar, önce alışıldık cinsten bir otobiyografi ile karşılaştıklarını düşünürler; lâkin, okumaya başlayınca, ilk bölümü dışında, edebî denemelerin yer aldığı bir kitapla tanıştıklarını farkedirler. Şairle ilgilenmeye devam ederlerse, onun –yazmaya ömrü vefa etse– tamamen metafizik bir de **Biographia** kaleme almayı tasarladığını öğreneceklerdir. Coleridge, biyografisini şiirselleştireceğine, şiirin biyografisini yazmayı yeğlemiş gibidir. Kendini şiirle özdeş tutan bir şair için, belki de en güzel otobiyografi yazma şekli budur.

Mısır ve Babil kaynaklı hükümdar mezarlarının kitabelerinde görülen "*ben*" ağzı ifadeler gibi, Orhun Kitabeleri'nin "*ben*" ağzı da

aldatıcı olabilir; çünkü, bütün dünyayı kapsayan bir hakîkattir ki, karanlık çağların büyük hükümdarlarını yetiştiren kalem değil, kılıç olmuştur. Bahadırılığı ile yedi düvele nâm salmış pekçok yöneticinin okuma-yazma bilmediği tarihî bir gerçek... Sır kâtipliği bir dünya geleneğidir ve sonraları kurumlaşsa da doğumu bu zarûretten kaynaklanmaktadır [dilimize de giren "*secretary*" kelimesinin "*secret*" (sır)ten türemiş olması, bu anlamda hiç şaşırtıcı değil]. Sır kâtibi, hayatını efendisinin yakınında geçirir ve mürekkep yalamış bir efendisi de olsa, ekâbir indinde yazmak biraz zaman kaybı, çokça da tenezzül sayıldığından, yazılması gerekenleri velînimetinin ağzından o kaleme alır. Zaman zaman sır kâtiplerinin sadece resmî yazışmaları değil, daha özel metinleri de tahrir ettikleri görülür. Efendisinin ağzından otobiyografisini yazanlar, günlüğünü tutanlar çıktığı gibi (Yavuz Sultan Selim'in sır-kâtibi Hayder Çelebi'nin yahut III. Selim'in sır-kâtibi olan Yek-çeşm Ahmed Muhtar Bey'in ruz-nâmeleri hatırlana), onun sağlığında yahut ölümünden sonra biyografisini yazanlar da az değildir. Dolayısıyla, hem uzak geçmişin devlet ricâli tarafından kaleme alındığı düşünülen "*ben*" tarzı metinlerin büyük kısmı şâibe altındadır ve başkaları tarafından yazılmış olma ihtimali her zaman mevcuttur hem de ilk biyografi yazarlarının genellikle bu kâtipler arasından çıktığı tesbiti kesindir.

Sonraları "*biographer*" olmak bir mesleğe dönüştüğünde kâtiplerin yerini bilhassa gazetecilerin aldığı görülür. Kâtibin bildiği sırları, gazeteci arşivinden çıkarır. Geçmişin ekâbiri ve aristokrati, yerini zengin ve şöhretli burjuvaya bırakırken sır kâtiplerinin özel birikimleri de yerini gazeteci arşivlerine terkeder. Burjuvazi de aristokrasinin alışkanlığını sürdürür ve zengin, yaşlı burjuvalar kendi biyografilerini kaleme almaktan çok, başkalarına sipariş etmeyi tercih ederler; hattâ, vasiyetnamesini hazırlarken biyografisini yazacak kişiyi belirleyenler de az değildir. Oscar Wilde, ne zaman büyük bir adam ölse, Hall Caine ve William Sharp gibi biyografi yazarlarının cenazenin ardından kolları sıvadığını söylerken yoğun bir rağbete dikkat çeker. "*Biographer*"ların, her biyografisini sipariş eden veya ölen her özel insanı bir "*biographee*" olarak ele almaları nı sağlayacak arşivleri göz kamaştırıcı olmalı.

"Bio-graphia", Hellençe'nin "bios" (hayat) ve "graphien" (yazmak) kelimelerinin biraraya gelmesinden oluşsa da geç Yunanca'ya kadar böyle bir kullanıma tesadüf edilmez (Plutarkhos'un **Bi-oi Paralleloisinden Ahd-i Cedit'de** dört ayrı şekilde anlatılan İsa'ya kadar biyografi müstakil bir tür gibi görünmez). Kelimeyi Batı dillerine taşıyan ilk kişinin John Dryden olması kuvvetle muhtemel... Fransızca'ya da İngilizce'den geçer. Bu bilgi, antik çağlarda biyografi yazılmadığını değil, müstakil bir tür olarak algılanmayıp diğer türlerin, özellikle de tarihin içinde değerlendirildiğini gösterir. Doğrusu bu ya, Şark geleneğinde de durum çok farklı değildir. Osmanlı'nın "*tercüme-i hâl*", Acem'in "*şerh-i hâl*" dediği biyografi tarzı, "*tezkiye*"lerde, kitapların başında yahut "*vefeyat-nâme*"lerde verildiği gibi, genellikle kısa ve fazla "*resmî*"dir. Devletin resmî "*defter-i sicill*"inde bulunduğu kadar bile malzeme içermeyen, ondan daha hacimli olmayan biyografiler çoğunluktadır.

Batı geleneği, biyografiyi genellikle hacimli kitaplar olarak tasarlarken Doğu, tercüme-i hâli çok kalın çizgilerle ve büyük kısmı bir paragrafı, bir-iki sahifeyi aşmayacak ebatta sınırlandırmayı yeğler. Buna iki önemli sebep gösterilebilir: İlki, adı büyüdükçe alçakgönüllü olmayı, "*mahviyetkârâne*" bir tavırla nefsini aşağılamayı yücelten, "*Kendini övme! Bir meziyetin varsa, başkaları medhetsin*" anlayışını önemseyen ekâbirin, sağlığında hayatını yaz(dır)mayı pek denemeyişidir; ikincisi ise, genellikle fertlerin şahsî arşivini oluşturarak ölümünden sonra biyografisini kaleme alacaklara yazılı malzeme bırakmayışı... Bir Kur'an'ın iç kapağına doğum yahut ölüm tarihi kaydedilmişse, ne nimet! Elde mevcut hacimli biyografilerin büyük kısmının, din ulularını anlatan "*siyer*", "*velâyet-nâme*" ve "*menâkıb-nâme*"lerden ibaret olması, sadece onların yaşadıkları hayatın bu kadar tafsîlâtlı yazılmayı hakettiği fikriyledir. Bu cins biyografiler ise, belgelerle değil de tevatür ve şayialarla yazıldıkları için, biyografiden ziyade bir "*legende*", hattâ bir "*romance*" havası taşırlar. Aynı cümle, hristiyan azizlerinin hayatlarının anlatıldığı "*hagio-graphia*"lar için de tekrarlanabilir [Yunanca'nın "*hagios*" (kutsal) kelimesi ile Arapça'nın "*hâc*" ve "*hâcî*" kelimelerinin münasebeti araştırılmaya değer]. "*Hagiology*"nin önemli eserlerinin büyük kısmı, halk arasında roman lezzeti alınarak okunan metinler

olmuştur. O hâlde, “*biographee*” hakkında ne kadar az belge ve bilgi varsa, ortaya çıkacak biyografinin fiktif bir metin olma ihtimâli de o kadar yüksektir. Şark geleneği bunu bir eksiklik olarak görmez; tam tersine, bir zenginlik sayar ve Batılı “*biyografi*” ile tanıştıktan sonra dahi, “*tercüme-i hâl*”in daha başka ve daha üstün bir tarz olarak ayrıca yaşaması gerektiğine inanır (“*Tercüme-i Hâl Yazmak*”, *Mecmûa-i Ebuzziyâ*, Cüz 2, Gurre-i Şevvâl 1297, s. 52):

“Buna Avrupa ıstılahat-ı fenniyyesinde ‘biyografi’ demişlerdir ki, ‘ömr’ mânâsına olan ‘biyo’ ve ‘yazarım’ mânâsına olan ‘grafti’ lâfızlarından mürekkebe bir terkîb-i Yunânî’dir.

“Lisanımızda bu hikmetin tercüme-i hâl terkîbiyle ifade-i medlûlü itibarıyla Yunânîsinden daha mânîdardır; zîrâ, tercüme-i hâl yazan bir âdem, sahib-i tercümenin mutlaka ömrünü yazmakla mükellef değildir. Bir âdemin târih-i velâdet ü vefâtı muayyen olmadığı hâlde dahi tercüme-i hâl yazılabilir.

Tercüme-i hâlden maksad bir âdemin ahvâl-i husûsiyyesini meydana koymak ve hâl-i mütenekkirden hâl-i müteârife tercüme etmektir.”

Genellikle, hakkında az tarih bilgisi ve çokça tevatür bulunan kişilerin biyografisini yazmak zorunda kalan, tercüme-i hâl yazarlığını da bu eksikliği bir avantaja çevirerek geliştiren Şarklı biyografıtan, Batı tarzı biyografi yazarlığını medhetmesi beklenemezdi. Yine de Batı’da tarihten çok, anekdotlarla yazılan “*hayat hikâyeleri*”nin varlığını keşfedip doğru yolda olduklarına inanmaları uzun sürmez. Charles Dickens’ın hayatının anlatıldığı bir yazının dipnotu (*Muharrir Mec.*, Cüz 5, Gurre-i Cemâziyelevvel 1293, s. 139):

“Bir şahsın mahsûsâtından bahseden tercüme-i hâllere garbiyyûn ‘biographie anecdotique’ derler ki şîve-i lisanımıza göre ‘hikâye tarzında tercüme-i hâl’ terkîbiyle bir dereceye kadar ifade-i kabildir.”

Burada önemli olan, kimin biyografisinin yazılmaya değer olduğuna dair mevcut kriterlerin Şark geleneğinde farklı şekillenmesidir. Batı, idam mahkûmu bir cânînin, namlı bir fahişenin yahut şekaveti ve kıyıcılığı ile korku salmış, kanun kaçağı bir “*cowboy*”ın

hayatını da kaleme almakta mahzur görmez; çünkü aslolan, yazılmaya ve okunmaya değer bir hayat yaşamış olmaktır. Doğru ise, ancak örnek ve rehber hayatları yazılmaya değer bulur ve aralarda “*cim karnında nokta*” kabîlinden küçük hatâlarla karşılaşır, onları hiç yaşanmamış saymayı biyografi yazarı olmanın ahlâkî yükümlülüğü zanneder; “*biographee*”nin insanî zaafalarını yokederken aslını andırmayan bir yeni figür kurguladığını çokça farketmez de... XX. asrın başında, hâlâ bu yanlışla mücadele edildiğini görmek, biyografi yazarlığının niçin kısır kaldığının sağlamasını yapıyor. Şu cümleler Ebuzziyâ Tevfik’a ait (“*Reşid Paşa Hakkında*”, *Mecmûa-i Ebuzziyâ*, Y. 31, Cüz 120, 18 Zilka’de 1329, s. 99):

“Bizim bildiğimize kalırsa –ki pekçok emsâliyle müberhendir– bir âdem, zamanında pek büyük bir asker, bî-hemtâ bir amiral, bî-müdânî bir siyasî olur; kılıcıyla, dehâsıyla, kalemiyle memleketine, milletine büyük büyük hizmetler ifâ eder; ilelebed unutulmaz, şükür ü sitâyîşle yâda şâyeste âsâr-ı fetânet ü dirâyet gösterir. Bununla beraber birtakım agrâz-ı nefsâniyye ile de meftûr olabilir. Çünkü zalûm u cehûl sıfatları evsâf-ı beşerdendir.”

Biyograftan beklenen bir taraf tutması değil, bî-taraf olması ise, Şark’ın yazarlık anlayışı bunu çokça beceremeyecek gibi görünmektedir.

Yeterli vesika ve kesin ipuçlarına rağmen, en objektif biyografî yazarı dahi olayları kendi cümleleriyle verir, kendi fikrinde sonuçlar çıkarır. “*Biographer*”in, somut bilgilerden yola çıktığında bile şahsî yorumlarını yazarken bir de yeteri kadar malzeme bulamadığı durumlarda neler yapabileceğini düşünmek gerek... Bir biyografi yazarı için en önemli karar ânı budur: “*Biographee*”nin hayatında boşluklarla karşılaştığı yerlerde suskun kalarak sadece belge ve bilgilerle desteklenebilenlerden mi bir biyografi yazmalı yoksa tahmin gücünü, onun da yetersiz kaldığı yerde muhayyilesini kullanarak ortaya daha tamam, ama bir kısmı fiktif bir metin mi çıkarmalı? Yazarın bu alternatiflerden birini tercihi, biyografik monografi ile biyografik roman arasındaki seçimidir. Bir biyografiyi edebî eser yapan, yazarının ona kendinden ekledikleri, boşlukları

dolduruşu, ele aldığı kişinin şahsiyetine ait ayrıntılarda dolaşması ve bütün bunları yaparken de estetik bir dil kullanmasıdır. Siyasîlerin biyografilerini yazan Faruk Bildirici, yedinci kitabı olan **Hanedanın Son Prensi**'nin imza gününde, edebî biyografi yazarlarıyla arasındaki farkı şöyle açıklar (**Hürriyet Gaz.**, 30 Mart 2003):

"Bulmacaların parçalarını biraraya getirirken bulamadığım parçalar olunca onları hayalimden doldurmaya çalışmıyorum. Edebiyatçılar ile araştırmacılar arasındaki en büyük farklardan biri de bu olsa gerek. Edebiyatçıların kalemi kurgulamak, boşlukları doldurmak konusunda alabildiğine özgür. Araştırmacıların kalemi ise bulabildikleri veriler kadar özgür. Sınırıma saygılıyım."

Belli ki, biyografik monografi yazarı, tarihî bir sorumluluk üstlendiğinin farkındadır ve sınırlarını da bu sorumluluk belirler. Edebî biyografi/ biyografik roman yazarı ise, *"biographe"*yi –kısmen de olsa– bir fiktif figüre dönüştürürken sorumsuzca davranmamış; estetik sorumluluğunun gereğini yapmıştır.

Bu noktada, kendi hayatını yazanların konumu çok farklıdır; zîrâ otobiyografide, yaşayanın yazmasından ve yaşadıklarını en iyi kendisi bileceği için denetlenemeyişinden kaynaklanan bir serbestî vardır. Belki biraz da bu sebeple, otobiyografisini yazmış kişilerin biyografi ve biyografik roman kaleme almaya daha bir yatkın olduklarını düşünürüz. Meselâ Stefan Zweig'ın, o eşsiz biyografiler kadar, **Dünün Dünyası** adlı otobiyografinin de yazarı oluşu yahut daha yenilerden Jeremy Reed'in **Ruj, Cinsellik Ve Şiir** de kendi hayatını yazdıktan sonra, Sade, Lautrémont ve Rimbaud'nun romanlarını kaleme alışı gibi pekçok örnek de fikrimizi doğrular. Burada, Hulki Aktunç'un bir aforizmasını hatırlamanın tam yeridir (**Aforistika ya da Özeldeyişler**, İst., 2001, Sel y., s. 23):

"Kendi öyküsünü yaşayamaz olan, başkalarının öyküsünü hiç yaşayamaz. (Kendi öyküsünü yazamaz olan da başkalarının öyküsünü yazamaz.)"

Aynada kendine bakmayı ve gördüklerini ustaca değerlendirmeyi bilen yazarın, başkalarını anlamak için de güçlü bir *"empathy"* ve

"compassion" geliştirebileceği; böylece de biyografisini yazacağı kişinin hayatını bilmekten çok hissederek, ruhunu ve davranışlarını kurgulayarak bir roman figürüne dönüştürebileceği düşünülür. İyi de otobiyografisini kaleme almayı düşünenlerin, genellikle solipsist bir varlık mücadelesi içinde olduklarını söyledikten sonra, onlardan başka hayatları da yazmalarını nasıl bekleriz? Bekleriz, çünkü yazar, biyografisini kaleme alacağı kişiyi de kendine yakın bulduğu isimler arasından seçecek ve böylece, kendini anlatmayı bir başka zeminde de sürdürecektir. O kadar ki, Zweig kendi sonunu seçerken, biyografisini kaleme aldığı Heinrich von Kleist'ın âkıbetinden etkilenecek ve yazdığı kişi ile bütünleşen biyograflara sıradışı bir örnek olacaktır.

Cevat Şakir bir yazısında ("*Roman'ı İncelerken Otobiografi Tarzı Üzerinde De Durmak Gerekir*", *Şadırvan Mec.*, Nu. 22, 26 Ağustos 1949) Casanova gibi "*tabii yalancılar ve cakacılar, yani kendilerine subjektif bir hayranlıkla bakanlardır ki otobiyografide pek muvaffak olurlar*" dedikten sonra ekler:

"Fakat romanda, ne kendi hayatını yazanın şiddetle kendini korusu, ne de biyografi yazarının felce uğratici mesuliyeti vardır. Roman bunlara kıyasen sorumsuz ve serbesttir."

Balıkçı'nın edebiyat adamı gibi değil de bir biyograf gibi sarfettiği bu cümlelere bakarak romanın gerçek bir hürriyet alanı olduğu düşünülmemelidir. Biyografik romanın, yazarını fiktif dünyaya doğru yönettiren ona büyük bir serbesti sağladığı kadar, ahlâki bir sorumluluk yüklediği de doğrudur.

Biyografinin sorumluluğu doğruları anlatmaktır; oysa, biyografik roman yazarı, hatâlarını, zaaflarını, buhranlarını, düşüklük ve düşkünlüklerini, kirli çamaşırlarını ortaya dökceği bir ölüye karşı duyduğu vicdanî sorumluluğun yanında, edebiyat etiğinin sorumluluklarını da taşır. Bu sorumlu ve sorunlu konumdan sıyrılmaya çalışan bazı yazarlar, gerçek isimleri sahtesiyle değiştirerek, romanlarının başına küçük notlar koyarak okuyucuya, elinde bir hatırat yahut biyografi değil, roman tuttuğunu hatırlatmaya çalışırlar. Attilâ İlhan'ın, "*Aynanın İçindekiler*" serisi dahilinde yazdığı

romanlara eklediği not, dünyanın herhangi bir yerinde, aynı tedirginliği yaşayan her romancının ortak cümleleri olarak da okunabilir:

"Bu kitapta anlatılanların gerçek kişilerle ve olaylarla hiçbir ilgisi yoktur. Onları ben, büyük bir aynanın içinde gördüm. Üstelik ayna dumanlıydı ve olmayan bir şehirde geziniyordu."

Bu kadar titizlendikten sonra, ortaya çıkan romanın, hakikaten yaşanmış bir hayatı anlatıp anlatmadığını yahut romanlaştıktan sonra, bir hayatın hâlâ yaşandığı gibi kalıp kalmadığını tartmak zorlaşır. Dolayısıyla, yaşananın nerede bitip yaratılanın nerede başladığını keşif de imkânsızlaşır. Bir tarafta, Stendhal'in **Henri Brulard** ve **Souvenires d'Égotisme**inde denediği gibi, en gerçek ile en yalanın kurgusundan doğduğu için, *"fiction"* şüphesi taşıyan hatıra(t)lar; diğer tarafta ise, hatıra birikimleriyle yazılan romanlar, otobiyografik romanlar, *"anı-roman"*lar... Birinin bitip diğerinin başladığı yeri nasıl belirlemeli? Daha da önemlisi, yazarı tarafından belirtilmedikçe, hatıra(t) kaynaklı olup olmadığını nasıl anlamalı? Adalet Ağaoğlu, **Göç Temizliği**'nin *"anı-roman"* olduğunu haber vermese, roman diye okumayacak mıydık? İsmet Kür açık yüreklilikle adını **Yarısı Roman** koymasa, yazdıklarını tamamen hatırat saymayacak mıydık? Marquise de Sade'inki hatırat da Henry Miller'inkiler yahut Anaïs Nin'inkiler niye roman? Yazarı, okura öyle takdim ettiği için değil mi? Ya Reşat Nuri'nin **Çalıkuşunu** İngilizce'ye tercüme eden W. Deedes, adını niçin **The Autobiography of a Turkish Girl** olarak değiştirir? H. D. Lawrence, Erica Jong, Susan Brogger gibi kendi geçmişinden fiktif malzeme çıkaranlar yazdıklarına *"roman"* nâmını verince iknâ olan okuyucu, Ahmet Kırçalılar **Gülden Kale Düştü**'nün yahut Hasan Öztoprak **İmkânsız Aşk**'ın roman olduğunu söylediğinde niçin inanamadı? Acaba, yaşanan olayların çalkantısı dinmeden, yaralar kabuk bağlamadan, teferruat elenmeden, hafıza küllenmeden, kısacası, unutma ve hatıralaşma süreci tamamlanmadan yazılan metinler yeteri kadar fiktif unsur içermiyor ve gerçeğe bağını daha histografik bir zeminde sürdürüyor olabilir mi? Meselâ, Carlos Fuentes de **Diana o La cazadora solitaria**sında, Amerikalı oyuncu Jean Seberg'le (romandaki

adı ile Diana Soren) yaşadığı iki aylık bir ilişkiyi ve sonrasını anlatmıştı; ama romanını ancak eski sevgilisi intihar ettikten sonra kaleme almıştı. İlk anda “ölenin arkasından konuşmak” gibi görünse bile, tercih edilmesi gereken doğru yol belki de budur. Geride şahitler ve hatıra ortakları bırakmak demek, yazdıklarınızın sizden başka türlü hatırlayanlara yahut nasıl olup da geçmiş fiktif bir metin hâline soktuğunuzu anlayamayarak sizi unutkan, daha kötüsü, yalancı sayanlara katlanmanız; bunun artık bir hatırat değil de roman olduğunu ümitsizce tekrarlamamız demektir. Bütün özel isimleri değiştirseniz ve olayları yenibaştan kurgulasanız da sonuç aynı olabilir.

Bir romanda herkes kendinden birşeyler bulabilir; ama, yazarın yakından tanıdığı ve bu sebeple etraflıca gözleyerek kimi malzemeler çıkarabildiği biri, ancak çok yaklaşıldığında farkedilebilecek/ öğrenilebilecek mahrem taraflarını eserde yakalayıp “*Eyvah, işte bu benim!*” diyorsa, ortada “roman”ı tehlikeye düşüren bir problem vardır. Benzer bir sıkıntıyı da şiirde Bursalı Şeyh Zâik Efendi yaşamıştı. Bursa eşrafından bazılarını, isimlerini hiç anmadan, “*mel’ûn-ı Burûsa/ Karûn-ı Burûsa*” diye sürüp giden kafiyeleleriyle yalayan meşhur hicviyesini yazdığı anda, böylesine yerilmekten şikâyetçi olanlar toplanıp zamanın vâlis i Ahmed Vefik Paşa’ya giderler. Paşa, şeyh hazretlerini çağırarak hicviyeyi bir de eşrafın önünde okutur. Paşa, şiiri ara keserek “*Mel’ûn-ı Burûsa kimdir?*”, “*Me’bûn-ı Burûsa kim?*” diye sordukça teker teker ayağa kalkıp boyunları bükük “*Kulunuzdur efendim!*” derler. Sonunda paşa “*Be âdemler, bana niçin şikâyet geldiniz? Zâik Efendi size ne nâm vermişse, kabûl etmişsiniz! Kabûlünüzü de burada itiraf ediyorsunuz! Artık şikâyet mahâl var mı?*” diyerek onları mahcup eder.

Belki de aslolan benzerlik değil, benzerliğin benzeyen tarafından kabûllenilişidir. Yazarın zaten fiktif bir yaratma olduğunu iddia ettiği bir figürün, birileri tarafından falancaya yahut filâncaya benzetilmesi olsa olsa bir zihin jimnastiğidir; oysa, benzetilenin ortaya çıkıp da “*Evet, o benim!*” demesi bir isbattır ve yazarın doğal malzemesi olan insanı adı sanı belli bir somut varlığa dönüştürdüğü için, yazarın da ortaya çıkmasını çokça istemediği, hayat üzerin-

de dolaşan aynanın sırlarının döküldüğü bir durumdur. O anda, romanın ham hâline döndüğü ve yeniden bir hatıralar yumağı olduğu görülür. Realist ve natüralistlerin pekçoğunun gazete haberlerinden, mahkeme koridorlarından çıkardıkları "*documents humains*" ile, "*roman expérimental*"in ampirik malzemesi ile roman yazdıklarını bilmek, onları romancı saymamızı engellemez iken, kendisinin yahut başkasının hayatından, hatıralarından roman çıkararlara bir şübhe payı bırakarak yaklaşıyor olmamız ilginç. Belli ki, yazar kendi metninin öznesi olduğunda, vesîkanın yerini hatıralar ve şahsî yorumlar aldığı anda okuyucu da işkillenmeye başlıyor.

Biyografi ile hatıratın kesişme noktasından doğan iki türden daha bahsetmek gerek; nekroloji metinlerinden ve portrelerden... Ölenin ardından kaleme alınan eser ve yazılar "*nécrologie/ necrology*" anabaşlığı altında toplanır. Ölenin ardından olumsuz şeyler söylememe âdâbı, nekrolojik metinlerin naturasını, hattâ kanavasını daha baştan belirler. Ölen kişi övülecek, geçmiş ve nitelikleri yüceltilecek, müşterek hatıralardan söz edilip kaybından duyulan üzüntü dile getirilecektir. Nekrolojik metinlerin taze bir acıyı yansıttıkları ve ölen kişi ile ilgili hatıraların hücumuna uğramış bir diماغın ürünü oldukları düşünüldüğünde, onlardan soğukkanlı ve tarafsız yorumlar, dikkatli bir plânlama, edebî metin olarak geleceğe kalmak gibi vasıfları beklemek ve bu beklentinin karşılığını almak her zaman mümkün değildir.

Biyografi yazarından hem tarihçi, hem de bir parça portre ressamı olması beklenir. Biyografide, ele alınan kişinin kronolojik olarak hayatını aktarmak yerine, kişiliğinin nitelikleri anlatılırsa, metin "*portre*"leşir. İyi bir portre ressamından beklenen, kişinin sadece başını ve omuzlarını resmetmesi; ondan da önemlisi, vücudun bu en önemli parçasına sahibinin ruhunu ve niteliklerini de yüklemesidir. Portre fotoğrafçıların vesîkalık fotoğraf çeken şipşakçılardan farkı da buradadır; portre metninin biyografiden farkı da burada... Zaman zaman "*figür*" ve "*profil*" kelimeleriyle de karşılanmasına rağmen, yaygın olarak "*portre*" denen tür, hatıralarla beslenen biyografi parçalarıyla, anekdotlarla bir kişinin tanıtılmasını, önemli özelliklerinin öne çıkarılmasını amaçlar. Mehmed Âsım

(Us)'ın **Karikatür** (1911) adlı kitabının portrelerden ibaret ilk çalışma olmasına rağmen, bizde bu tarzı şöhrete ulaştıran, Yusuf Ziya (Ortaç)'nın **Portreleridir**. Yahya Kemâl'den Hakkı Süha'ya, Samet Ağaoğlu'ndan Haldun Taner'e ve Beşir Ayvazoğlu'ndan Enis Batur'a kadar, portre yazarlarının büyük kısmı, yakından tanıdıkları insanların profillerini çıkartırlar. Böylece, bir kişinin beden ve ruh fotoğrafıyla beraber, hayatından kesitler verilirken farkederek yahut farkında olmadan yazarın kendini anlattığı sıkça görülür. Portre yazarı ve çizeri, ele aldığı şahıs-objeyi tanım(lam)ak için, gördüğü kadar, gördüğüne kattığı yorumları ile de çalışır. Bu sebeptendir ki, Mehmet Ergüven'in "*her portre denemesi, gizli ya da açık otoportredir*" deyişi daha bir anlamlı geliyor ("*Portre Üzerine Çeşitlemeler*", **Kitap-lık Der.**, Nu. 58, Şubat 2003).

"*Portrait*" Fransızca'da önceleri "*imge*" karşılığıdır; "*portraire*" ise "*tasvir etmek*" mânâsına... Eski İngilizce'de kelime "*portraien*" şeklindedir. Latince'nin "*pro-trahere*" (bir objenin cebheden şeklini yontmak için taşı tıraş etmek) kelimesi Batı dillerine "*portraire*" (birinin resmini cebheden çizmek) şeklinde geçer. Eğer portresi kaleme alınacak kişinin biyografisinden çok, hatıralarından, bilhassa yazarla müşterek hatıralarından yararlanılır ise, ortaya çıkana "*portrait-souvenir*" (hatıra portre) denir. Eğer profili belirginleştirilmek istenen kişinin nitelikleri, iç dünyasına girerek, davranışları aktarılacak verilemeyecek kadar haricî ve sosyal ise, çevrenin, mekânın ve başka insanların da dahil edileceği bir portre tarzı daha uygun olur ki, buna "*environmental portraiture*" (çevresel portre) adı verilir.

Hatıratın da, biyografinin de, onlardan doğan diğer türlerin de ana malzemesini ilginç ve unutulmaz ânlar oluşturur ki, bunlara genellikle "*anekdot*" deniyor. Enis Batur'un cümleleriyle (**Yazboz**, İst., 2001, Sel y., s. 141-142):

"*Kavramın köküne doğru bir yolculuk, 'akılda kalan söz ya da olgu' (dictum/ factum memorabile), 'daha önce duyulmamış şey' (nova res et inaudita), 'ilginç bir durumun özli anlatımı' (fabella, narratiuncula) türünden tanım denemeleri getiriyor. Demek ki 'anekdot'u, ilginç (alışılgağmedik) bir durumun ya da olgu-*

nun kısa anlatısı olarak tanımlayabiliriz. Şunu unutmamak koşuluyla: Güldürmek amacını gütmeyen fıkra yoktur, oysa anekdotlar, ille de güldürmek amacıyla anlatılmaz, aktarılmaz."

Kelimenin köklerine doğru yapılacak küçük bir yolculuk, bugün kullanageldiğimiz anlamının dışında bir *"anekdot"* kavramıyla tanışmamızı sağlar.

Fransızca'nın *"anecdote"* u Grekçe *"anekdota"* dan bozmadır. Kelimenin Hellençe'deki aslı mânâsının *"telif edilmemiş bend, fıkra"* demek oluşu, anekdotun da gelenekli çerçevesini belirler. Yunanca'da *"ekdo-didonai"* (telif etmek, basıma vermek) fiilinden gelen *"ekdotos"* çoğaltılmış olan'ı ifade eder. Başına gelen *"an"* olumsuzluk eki ile birlikte *"an-ekdota"* nın karşılığı da *"telif edilmemiş, yayımlanmamış ve yayınlanmamış metin"* demek olur. Meselâ Prokopius, hizmetinde bulunduğu İmparator Justinianus ve eşi Teodora'ya duyduğu nefretle, onlar hakkındaki dedikoduları toparlayıp kendince de geliştirerek bir kitap hazırladığında, bunu sağlığında çoğaltamayacağını, çoğaltırsa da sağlığından olacağını bilir. Hâl böyle iken, kitabına **Anekdot**a adını koyması, şahsî tercihindən çok, bir durumun tesbiti ihtiyacıyledir. Anekdot'a bu bilginin ışığında baktarsak, öncelikle yazılmayacak, ama dilden dile dolaşmasında da bir mahzur görülmeyecek özel ânları farkedebiliriz. Sonra, yazıldığından herkese okutulamayacak kadar mahrem durumların varlığından haberdar oluruz. Nihayet, telif edildiğinde de birinin çok şahsî taraflarını ortaya koyarak onu bir nebze aydınlatacak ruh, fikir, davranış bilgileri içerdiğini görürüz. Modern anekdot, sadece sonuncu cins bir telif edilişi kabûl eder ve bu seçimiyle, Şark'ın yüzlerce yıllık kıssa, menkabe, lâîfe geleneğine nihayet eklemlenir. Doğu'da biyografilerin de hatıratların da büyük kısmı birbiriyle ilişkilendirilmek için özel bir çaba harcanmayan anekdotlardan ibarettir.

"Ben" merkezli olan ve başkışisi, anlatıcısı, yazarı diye tek ismi tanıdığımız türlerin içinde son olarak da mektup üzerinde bir parça durmak niyetindeyim. Kolayca farkedileceği gibi, mektup diğer türlerle birarada düşünölmeye pek de müsait değildir. Bunun önemli sebepleri diye tek şahıs muhatap alınarak yazılmasını, sını

layıcı çerçevesini yahut içerik özelliklerini göstermek mümkün... Diğer taraftan, mektubun "*ben*" merkezli türlerin hemen hepsine uyan çeşitleri olabileceğini farketmek kafa karıştırıcı... Biyografini-zi bir mektup şekline sokabilir (İbnülemin'e gelen yüzlerce biyografi mektubu hatırlana), bir dostunuza hatıralarınızı gönderebilir, çıktığınız seyahatten gördüklerinizi anlatan mektuplar yazabilir yahut sevgilerinize hergün, hattâ günde birden fazla mektup göndererek âdetâ bir mektup-günlük oluşturabilirsiniz. Bu hâliyle mektub'a müstakil bir tür diye bakmanın imkânsızlığı ve içine ne konsa, onunla bütünleşen bir mektup zarfından ibaret olduğu anlaşılıyor.

Klâsik Yunan ve Lâtin retoriğinin kuralları belirlediğiden beri, mektuba bir form olarak bakılıyor. Buna göre, mektup "*salutatio*" (selâmlama) ile başlar, "*captatio benevolentiae*" (iyi dilekler) ile sürer, "*narratio*" (anlatılacak konu) asıl hacimli bölümdür, "*petitio*" (mektubun kabûlü dileği) ve "*conclusio*" (sonuç) ile biter. Bu sıralama, "*Evvêlâ selâm eder, ellerinizden öperim. Nasılsınız, iyi misiniz? İyi olmanızı cenâb-ı Allâh'tan niyaz ederim*" diye başlayan ve "*fazla taşralı*" sayarak burun kıvırdığımız mektupların da klasik sırası değil midir? Bu formu bozmadan, "*narratio*"nun içine ister hatıralarınızı koyun, isterseniz seyahat intibâlarınızı...

Batı dillerinde, mesaj iletmeyi ifade eden iki kelime dikkat çekici; "*epistle*" ve "*letter*"... Fransızca'nın "*epistle*"i eski İngilizce'ye "*epistel*" şeklinde geçer. Kaynağına inildiğinde, Latince'ye "*epistola*" biçiminde giren kelimenin aslında Yunanca'nın "*epi-stellein*" (birine mesaj yollamak) fiilinden doğduğu görülür. Bir ulak vasıtasıyla yollanan mesajın mutlaka yazılı olması gerekmez; o sebeple, her zaman nâmeye dönüşmesi de beklenmez. Meselâ, Musahib-zâde Celâl'in İstanbul Efendisi oyununda, okuma-yazması olmadığı hâlde, mendilini mesaj olarak kullanıp âşıkına randevu yerini tarif eden bir kadın tanıtılır. "*Epistle*" kelimesi zaman zaman "*nâme*, *mektup*" mânâsına gelecek şekilde kullanılsa da birebir "*letter*" karşılığına gelmez; çünkü "*letter*", daha doğduğu anda "*lettre*" (harf)in, yazının çocuğudur. Arapça'da da "*mektûb*"un "*ketebe*" (yazmak) fiilinden türeyen bir partisip olduğu ve "*yazılmış (olan)*" mânâsına

geldiği hatırlanmalı. Kipling'in Öylesine Hikâyelerindeki "İlk Mektup Nasıl Yazıldı?" ve onu takip eden "Alfabe Nasıl Yapıldı?" hikâyelerinde de küçük Taffimai'nin icatları anlatılırken mektubun baştan beri yazılı olduğu fikrinden hareket edilir. Türkçe'de mektub'u karşılayan müstakil bir kelime yoktur. "Betik" (yoksa "bitik" mi?) kelimesi, aslında yazılan herşeyi, bu arada mektub'u da karşılar. İsmet Zeki Eyuboğlu'nun etimolojik sözlüğünde özetlediği genel bir kanaate göre, "betik" Çince'nin "piet" (yazı fırçası) kelimesinden gelir. Böylece doğan "beti-/ biti-" fiilinden, sonraları "betimlemek" icat edildi. Nereden ve nasıl bir ilgi kurularak yapıldığını bilmiyorum ama, dilimin ucuna Şeyh Galib'den bir mısra geliveriyor:

Kâmil hatâ eder ki onu câhil eylemez

Bir mektubu edebî eser hâline getiren taraf, onu bir edebiyatçının yazması, bir edebiyatçıya yazılması yahut edebiyattan söz etmesi değil; ifade tarzındaki edebîliktir. Böyle bir estetik dikkat taşımayan hiçbir mektubun edebiyat ürünü sayılması mümkün değildir. Ramis Dara, mektup hakkındaki bir yazısının sonunda,

"Sahi, mektup nedir; yoğunlaştırılmış bir yaşam parçacığı mıdır, yoksa bir edebiyat türü, 'yalan yoğunlaşma anı' mı?"

diye sorarken (Edebiyatçı Aydın Değildir, Ank., 1998, Öteki y., s. 59), "literal" mektup ile "literary" mektup arasındaki farkı öne çıkarmadan bir değerlendirme yapmaya çalıştığı için yanlıştır.

Mektub'u da bir cins mektup zarfı saymakta haklıyım. Şübhesiz ki, mektup (zarfı) yazıp içine koyduklarımıza ve içinden çıkarıp kullandığımız yere göre başka başka nitelikler kazanır. Mektubun, değişik kullanım biçimlerine göre kazandığı bu değişik mânâları doğru yorumlamak gerek. Meselâ, bir mektubun yıllar sonra, hattâ yazan ve yazılanın dışında, bir üçüncü şahıs tarafından yayımlanması ile yazıldığı günlerde yayımlanması arasında bir fark var mıdır? Yazıldığı sıralarda yayımlanması onu günlük'e ve sonradan yayımlanması hatırat'a mı yaklaştırır? Sevgilisine hergün bir, hatıra

birkaç mektup yazan, dolaylı olarak günlüğünü de tutmuş/ yazmış sayılabilir mi? Ya mektup yazıldığı günlerde yayımlanıyor ve fakat içinde hatıralardan bahsediyorsa ne olur? Tam tersine, hatırat içine serpiştirilmiş mektupların yahut mektuplardan faydalanılarak yazılmış bir hatıratın nitelikleri değişir mi? Bir hatıratı tamamen mektuplardan oluşturmak mümkün müdür? Mektubun manzumu da olur (*epitre*), mensuru da... Asker mektubu aşk mektubuna benzer; askerden gelen aşk mektubu, ikisine de benzemez. Açık mektup, özel mektuplardan başkadır. Mazeret mektubu ile taziye mektubunun, tebrik mektubu ile tenkid mektubunun tarzı aynı değildir. Seyahat-nâmeden ders notlarına ("*mektupla eğitim*" modasını hatırlayın) varıncaya kadar birçok farklı tasarlanışı ile karşımıza çıkan mektuba ait soruları da bu alan çeşitliliği artırıyor (burada Enis Barut'a ve Emel Kefeli'ye birer selâm uçurmak gerek, unutmayın!).

Mektup, en kolay edebîleşebilme şartlarını tahkiyenin dünyasında bulur. Özellikle posta teşkilâtının kurulmasından ve ulakların yerini postacıların almaya başlamasından sonra, mektup gündelik hayata sızmaya başlar; hikâye formatındaki binlerce mektup bir yana, roman da başlıbaşına bir mektup limonluğu olur. XVIII. asırda "*roman épistolaire/ epistolary novel/ mektup-roman*" denen türün doğuşu, biraz da bu gelişmeye bağlıdır (Latincesi olan "*epistolâris*", mektuplardan oluşan, mektup tarzında olan, mektubun içinde geçen demek). Romanda "*ben*" tarzı anlatımın yaygınlaşmasında ve "*monologue interieur*" (iç konuşma)ün bir roman tekniği olarak gelişmesinde mektup-roman'ın büyük payı vardır. O kadar ki, Samuel Richardson'ın ilk modern İngiliz romancısı sayılması, büyük ölçüde **Pamela** (1740) adlı mektup-romanı sayesinde. Türk edebiyatının mektup-romanla tanışması ise, Rousseau'nun **Julie ou la Nouvelle Héloïse** (1761)ini ve bilhassa Marcel Prevost'nün **Lettres de Femmes** (1892)ini tercüme ettikten sonradır. Bundan sonradır ki, bizde de özellikle "*kadın mektupları*" biçiminde romanlar kaleme alınmaya başlanır; Ahmed Midhat'ın **Felsefe-i Zenân**ından Safveti Ziya'nın **Hanım Mektupları**'na, Emine Semiye'nin **Bîkesinden Nigâr binti Osman**'ın **Safahât-ı Kalbine** ve Halide Edîb'in **Handân**ından Leyla Erbil'in **Mektup Aşklarına** kadar...

Yazının benim umduğumdan da çok uzadığını farkettim. Bir taraftan, zaten çoğunuza sıkıcı gelecek böyle bir konuda kalem atını bunca oynatmaktan rahatsız olurken diğer taraftan da pek memnunum. Öyle ya, bu yazının hacmi, dolaylı olarak yazarın kendini edebiyata bir figür olarak ne kadar çok dahil ettiğini işaretlemiyor mu? Şimdiye kadar, *"edebiyat hayatımdır benim"* diyen yazara, bundan sonra ilâveten *"hayatım edebiyattır benim"* cümlesini de bir bu-rukluk hissetmeden söyleme hakkını tanımıyor mu? Hayat-edebiyat ilişkisini bir kere daha düşünmemizi sağlamıyor mu? Edebiyat yaşadıkça edibler yaşayacak ve edibler yaşadıklarını yazdıkça da edebiyat... O hâlde, *"Yaşasın edebiyat!"*

Fantas-Masal Dünya

Sadık Şendil Galatasaray Mekteb-i Sultanîsi'nde "leyli" iken, yatakhanedeki yan ranzada da Sultan Vahîdeddin'in şehzâdelerinden biri yatmaktadır. Küçük Sadık, arkadaşı olduğu şehzâdeye her gece masal anlatmayı dener.

"– Evvel zaman içinde bir padişahın üç oğlu varmış...

– Hangi padişahın?

– Abdülhamîd'in...

– Yalan! Abdülhamîd amcamın oğlu üç tane değildi!

– O hâlde başka masal anlatayım. Sultanın meraklı oğlu birgün...

– Hangi sultanın? Şehzâdenin adı ne?

– Fâtiş Sultan Mehmed'in oğlu Ali...

– Olamaz! Fâtiş dedemin Ali adında bir oğlu yoktu!"

Küçük şehzâdenin trajîği, masalları yaşayamayışındadır. Herkese bir masal âlemi gibi görünen, içinde yaşayan için gerçek hayattır. Cümleyi tersyüz ederek söyleyeyim: Masal âlemi, reel dünyada gerçekleşecek olursa, artık masala has inandırıcılığı da kalmaz (Oscar Wilde'ın André Gide'e anlattığı masal-kıssadaki aylak adamı hatırlayın. Hani şu bütün gün dolaşan, akşam da köydeki dostlarına o gün deniz kızına, pana, perilere rastladığını söyleyip onları eğlendiren adam... Birgün hakîkten denizkızını, perileri ve

panı görünce köyündeki meraklılara *"bugün hiçbir şey görmedim"* deyip susmayı tercih etmiş. Masal, gerçekleştiği yerde sukut/ sü-kût eder). Evet, ben de Wesselski gibi düşünüyorum. Avrupa'da masal vardır; lâkin, Hindistan'da yoktur. Bunun sebebi, Avrupa'ya olağanüstü gelen masal motiflerinin Hindistan'da itikatlara, halk inanışlarına, kollektif şuuraltına dayalı gerçekler oluşudur (Emma E. Kiefer, **Albert Wesselski and Recent Folktales Theories**, Bloomington, 1939, Indiana Univ. Press, p. 53). *"Hakikat"* ve *"olağan"* kavramlarının farklı farklı yorumlandığı coğrafyalarda ve kültürlerde masal'ı benzer yerlere oturmuş bulmanın ve aynı kıstaslarla değerlendirmenin mümkünü yoktur. Biraz da bu sebepten, André Breton'un *"Fantastikte en hayranlık uyandıran şey, fantastiğin var olmayışıdır, herşey gerçektir"* deyişini, Batılının XVII. asırda **Binbir Gece Masalları'nı** okuduktan sonra *"öğrendiği"* bir algılama tarzının işareti sayıyorum. Masalın kaynağı meselesi uzun uzadıya tartışılırken niçin *"Bütün masallar Doğu, özellikle de Hint menşelidir"* iddiası üzerinde bu kadar ısrarla durulduğu da artık daha bir anlam kazanıyor.

Bir milletin, gerçek ve olağan saydığını diğerinin fantastik buluşu nedendir? Bunda gelenekli hurafelerin payı ne kadardır? *"İncilinant natura ad superstitionem barbari"* (barbarların naturası bâtlı inanca eğilimlidir) tesbiti, batılı için bir medeniyet göstergesidir. Batı, bir kavmin medenîleşme sürecini, aynı zamanda sebepsiz korkularını, tabîî olaylara getirdiği tabîatüstü yorumlarını, hayâl gücünü ve onun yarattıklarını yok etme yahut mantıklı bir açıklamasını bulma süreci olarak görür. Doğu düşüncesi ise, yalın aklın yetersizliğine ve duygular, hayâller, inançlar tarafından desteklenmedikçe çaresiz kalacağına itikat eder. Bu sebeptendir ki, biri cinleri, perileri, devleri; büyüleri, kehanetleri, rüyâları; konuşan hayvanları, canlanan eşyaları, dirilen ölüleri akıl ve hakikat dışı bularak medeniyetin dışına kovalarken diğeri için medeniyet, biraz da bu unsurların şekillendirdiğidir. Masal da Batı'nın akıldışı ve absürd bularak kovaladığı, Doğu'nun duyguî ve hakikat sayarak benimsediği kültür ürünlerindendir. Fontenelle masallar üzerinde çalışırken daha XVII. asır sona ermemişti ve o, *"mukadderatın hususî bir itinasıyla, hakikati muhafaza eden seçkin halklar müstesna"*, her halkın tarihinin ma-

sallarla başladığını söylüyordu. Aslında kasdının “*Şükürler olsun ki, biz Fransızlar masallara değil de hakikatlere inanmış medenî bir milletin mensuplarıyız*” demek olduğu açık...

İmdi geldik can alıcı soruya... Çocuklar için üretilen ve çocuklara anlatılan masalın bir medeniyet ölçütü hâline gelmesi garip değil mi? Koca koca yetişkinlerin, döşğinde uyudu uyuyacak çocuklar için uydurulmuş masallara böylesine önemli bir görev yüklemesi; ama, aynı görevi meselâ ninniye yüklememesi niye? Sebebi-ni biliyor ve garip bir şekilde reddediyoruz. Hatırlatmak için tekrar ediyorum: Dünya edebiyatlarının hiçbirinde, ninniden başka, çocuklar düşünülerek üretilmiş bir edebî türe rastlanamaz. Bugün çocuklara has birer tür biçimini almış olan bilmece veya karagöz gibi, masalın doğuşu da yetişkin edebiyatı içindedir. Gelenek, bebekler için ninni söylemeyi düşünür de çocuklar için müstakil ürün vermeyi gereksiz görür. Yetişkinler tandır başında birbirlerine bilmece sorup karşılığında en beğendikleri şehri isterken, helva sohbetlerini masallarla süslerken yahut ramazan gecelerinde sergilenen karagöz oyunlarına kahkahalarla gülerken çocuklar da orada, onlarla beraberdir. Aynı metinden herkes yaşı, bir edebiyat alıcısı olarak tecrübesi, anlayış seviyesi elverdiği kadarıyla zevk alır. Geçmişin büyük masallarına hızlı bir bakışın vereceği de bundan farklı bir sonuç değildir.

Bugün “*dünyanın masal ağacı*” olarak kabûl edilse de Beydeba, **Pança-tantra’yı** (İbnü’l-mukaffâ’nın verdiği isimle **Kelîle Ve Dimne**) sevgili hükümdarı Debşelim’e bir siyaset-nâme olarak sunmuştu (bizdeki isminin **Hümâyun-nâme** oluşu da aynı gelenek bilgisiy-le okuduğumuzu gösterir) ve hükümdar da sonraları çocuk edebiyatına dahil edilecek masallar okuduğunu hiç aklına getirmemişti. **Elfü’l-leyle ve’l-leyle (Binbir Gece Masalları)**’de yetişkin bir sultan olan Şehriyar, kendisine her gece masal anlatmak isteyen Şehrâzâd’ın teklifini çocukça bularak reddetmez; tam tersine, büyük bir merakla, bir sonraki geceyi bekler. Hintçe’deki adıyla **Suka Saptati** yahut müslüman kavimlerin tanıdığı isimle **Tûtî-nâme**’de –ki onun Türkçe’ye tercümesi de Sultan II. Bayezîd’a sunulmuştu– Mâhişeker’i oyalamaya çalışan Tûtî-Kâmil (yoksa, Tûtî-i Kâmil mi)

yahut **Kâmilü'l-kelâm**'da –ki o da Atâyî tarafından Sultan I. Mustafa için tercüme edilmişti– şehzâde Dürrigeylânî'ye ibret yüklü masallar anlatan Kâmilülkelâm, masalları ciddîye alarak dinlediği için hayatı değişen yetişkinlere hitap ederler. Batı'da da durumun çok farklı olduğu düşünülmesin. Gününde kimse Rabelais'in **Gargantuasını** çocuklarına okutmaya kalkmadı. La Fontaine gibi çocuklarla iyi geçinemeyen birinin fabllarını onlar için yazmasını beklemek hayâl olurdu. "*Le Patre et le Lion*" (**Fables choisies de la Fontaine**, Paris, 1902, Librairie Ch. Poussielgue, s. 162-163) içinde âdetâ fabl'ın tarifini yaparken yahut "*A Mgr le Duc de Bourgogne*" (s. 335-336) ve "*Les Lapins-Discours A. M. le Duc de la Rochefoucauld*" (s. 307-309) gibi şiirlerinde hedef kitlesini açıkça belli eder. Kitapları yakılan ve hapse mahkûm edilen Daniel Defoe, eserleri toplatılan La Fontaine, papalığın yasak kitaplar listesine alınan Jonathan Swift çocuk kitabı yazmış olsalardı, âkıbetleri böyle mi olurdu? Örnekler bütün dünya geleneğine ve bütün bir masal tarihine böyle-sine yayılmışken hâlâ masalların çocuklar düşünülerek oluşturulduğunu söylemek mümkün müdür? Yenilerde, Dieter Richter'in **Politik Çocuk Kitabı** ile, James F. Garner'in **Siz Hâlâ Ananızın Masallarını mı Okuyorsunuz?** ile yapmak istediklerinden biri de masala eski siyasî konumunu bu defa da çocuklar üzerinden kazandırmak değil midir?

Masalları çocuk edebiyatının başköşesine oturturken onlarda, sadece çocuklara yakın gelecek/ yakışacak fantastik bir dünyanın bulunduğu varsayımından hareket edilir. Oysa, Hindistan'da niçin masal yoksa, çocuk için de aynı sebeple masal yoktur. Fantezi, tasarlarmaktan çıkıp yaşanmaya başlanmışsa, artık masal'dan değil, gerçek olandan söz edilebilir ve gerçeğin zaten masala benzediği/ dönüştüğü çocuklukta fantastik olanın gerçeğe benzeyip benzemediğini sorgulamak saçmalık olur. Üstelik, çocuklar inanılmaz bir hızla kendi fantastik gerçekliklerini terkedip reel dünyaya adapte olarak büyürken yetişkinlerin "*gerçek*" saydıklarını da çabucak benimserler. Böylece, yetişkinlerin gerçeklerden kaçıp fantastiğe sığınmaya çalıştığı ânlarda, gerçeğin sahibi ve muhafızı da çocuklar olur. Masalın çocuklar için üretilmediğinin en iyi işaretini yine masallar verir. Meselâ, yetişkinler kralın görünmez elbisesine inanma-

ya hazırken “Kral çıplak!” diye bağırın, gerçeğin temsilcisi bir çocuk olur (bu masalı “gerçek”in yerine “doğru”yu oturtarak anlamaya çalışmamalı). Masal, eski zaman yetişkinlerinin itikadî, fikrî ve ruhî ihtiyaçlarının karşılığıdır. **Pança Tantra**, **Vişnu Sarma**’dan alınan beş (“pança”, Acemce’de “penç”) tantrik metindi ve okuyanlar tarafından ciddî bir din, ahlâk, hikmet, siyaset kitabı olarak algılanmıştı. **Elfü’l-leyle ve’l-leyle**’de yetişkinlerin mâlî ve cinsî ihtirasları, yükselme ve kazanma savaşları, hiçbir çocuksuluk taşımayan bencillik ve kıskançlıkları, kısacası –çocuğun değil– yetişkin(liğ)in ortak şuuraltı anlatılıyordu.

“Ésopé’a mâl edilen bütün fabllar, zayıfların güçlüler karşısındadır –becerebildikleri kadar– kendilerini garanti altına almaları için birer işarettir, talimattır”

(Voltaire, *Dictionnaire Philosophique*, Paris, 1961, Garnier Frères, p. 531). Goethe, “*masal bilgeliktir*” diyordu. Mevlânâ’nın **Mesnevî**’sindeki, Sâdî’nin **Bostan** ve **Gülistân**’ındaki yahut Giridli Aziz Efendi’nin **Muhayyelât**’ındaki masallar, tasavvufun “insân-ı kâmil” idealini gerçekleştirme yolundaki küçük, ama önemli “*hizmetiçi eğitim*” metinleriydi. Okuyanlar ve dinleyenler için, bu metinlerin ne kadar gerçekçi olduğu değil, mesajının ne kadar sahih olduğu önemli idi.

“Folklorun malzemesi metafiziktir. Bizim bunu idrak etmekteki kusurumuz esasen metafizik ve onun kendine has teknik tabirleri konusundaki derin cehaletimizden kaynaklanmaktadır”

iddiası (Ananda Coomaraswamy, **Figures of Speech or Figures of Thought**, London, 1946, p. 216), yabana atılacak gibi değildir ve hiç şübhesiz ki, büyük ölçüde masal düşünülerek ileri sürülmüştür. Rousseau, masalların sembolik ve allegorik yapıları, günü için derin sayılabilecek bir felsefesi olan konu seçimleri sebebiyle çocukların anlayamayacakları yoğunlukta olduklarını söyler [J. Jacques Rousseau, **Emil Yahut Terbiyeye Dair**, (terc. H. Z. Ülken, A. R. Ülgener, S. Güzey), 5. bs., İst., 1961, Türkiye y., s. 72-73]:

“Belletilen masalların ihtiva ettikleri kinayelerin, çocukları eğlendirirken yanıldıklarını, iğfal ettiklerini, yalanlarla anlattıklarını ve kinayeler arkasında gizlenen hakikatlerin bu suretle kaybolarak, çocukların istifadelerine mâni olduklarını görmeyecek kadar kör olmak ve hikâyelere, onların ahlâk dersi namını vermek nasıl olur da mümkün olabilir? Hikâyeler yetişmiş adamlar için faydalıdır.”

Rousseau, yetişkinlere hitap ettiği için çocukların doğru kavrayamayacakları masallara örnek olarak La Fontaine’in fabllarını gösterir. Bütün bunlardan sonra, belki de bir kere daha söylenmesi gereken, masalın yetişkinler tarafından ve yetişkinler için üretildiği; lâkin, ekseriyetle, çocukların da hazır bulunduğu toplantılarda anlatıldığıdır. Aynı masal, farklı yaş grubundan dinleyenler tarafından farklı seviyelerde algılanmıştır; çocuklara eğlence, yetişkinlere hayat, ahlâk, ibret, felsefe dersi olarak...

Meseleyi bir taraftan çözerken diğer taraftan dolaştırmayı göze alarak şunu söylemenin vaktidir: Alıcının yaşı ile metni algılayışı arasındaki ilişki, şahıstan şahsa değişmekten çok, nesilden nesle değişir. Önceki nesillerin gerçekleri, sonrakilerin mitleridir; önceki nesillerin inançları, sonrakilerin hurafeleridir ve nihayet, önceki nesillerin bilgileri, sonrakilerin masallarıdır. Milletler çocuklara benzer; harikulâde olanın tabîat kanunlarını ihlâl ettiğini anlayana/ anlayacak yaşa gelene kadar, olağanüstüye inanırlar. Bir diğer söyleyişle, olağanüstüye inanmaktan en son çocuklar vazgeçer. Üstelik, Batı’nın “medenîleşmek” kriterlerinden biri de yetişkinlerin olağanüstüyü, masalı ve masalsı olanı reddetmeye başlaması ise, bir zamanlar büyüklerin inarak birbirlerine aktardıkları masalların yeni sahipleri de hâlâ büyüğü bir dünyanın varlığına inanmayı sürdüren çocuklar olacaktır; lâkin, yetişkinler tarafından, yine yetişkinler için tasarlanan masallar, onlar artık reddediyor diye hepten de çocukların olmayı beceremez.

Masalda yaşanan sıkıntıyı anlamak için, karagözün kaderine şöylece bir gözetmek kâfidir. Asırlarca, yanlarına çocuklarını da oturtmuş yetişkinlerin zevkle seyrettikleri gölge tiyatrosunda, nüktelerinin büyük kısmını cinsel, hattâ müstehcen konulardan çıkarılan hayâliler ve “toramanlı Karagöz” tasvirleri vardı. Siyasî gönder-

meleri devlet ricâlini rahatsız edecek etkide fasıllar olurdu. Kimse karagözün bir çocuk eğlencesi olduğunu düşünmez; lâkin, onlar için uygun olmadığını söyleyip yasaklayan da pek çıkmazdı. Batılı kalemlerin, yakası açılmadık hayâl oyunlarını seyreden çocuklar karşısında dehşete kapıldıklarını gösteren kayıtları da bu gösterilerin yetişkin olmayanlara hitap etmemesi gerektiğinin isbatıdır (meselâ, Charles White, **Three Years in Constantinople or Domestic Manners of the Turks in 1844**, C. I, London, 1845, p. 121; Ivan de Woestyne, **Voyage au Pays des Bachi-Bouzoucks**, Paris, 1876, p. 308; Odysseus, **Turkey in Europe**, London, 1900, p. 114). Buna rağmen, değişen kültürel yapı, yeni insan yetiştirme düzeni, kendine çekidüzen veren ahlâk anlayışı, çocuğun bir fert ve bir kişilik olarak toplumdaki yerini almaya başlayışı hayâl perdesinin bütün özelliklerini altüst etti. Önce, karagöz yetişkinlere hitap edemeyecek kadar ilkel bulunarak olsa olsa bir çocuk oyuncağı sayılabileceğinden söz edilmeye başlandı; peşinden de Hayâlî Küçük Ali gibi ustalardan karagöz metinleri derlenirken evvelâ ustanın otosansürü, sonra da resmî sansür muhaverelerin karakteristiklerini yerlebir etti. Cumhuriyetin kültür politikası, yetişkin edebiyatının bir ürünü olan karagözü olduğu gibi kabûllenemedi; lâkin, tümünden yok edemeyecek kadar da değer vermeyi sürdürdü. Bugün de ümitsizce devam eden bir gayretle, karagözü çocuk edebiyatının parçası hâline getirmeye çalıştı. Oysa, yetişkinlerin dünyasına ait meselelerin ele alındığı, siyasetin ve cinselliğin güçlü birer nükte damarı olarak işlendiği, daha ilginç, ana figürleri arasında hiç çocuk tasvirinin yer almadığı karagöz, geleneğin ve gölge sahnesi karakteristiklerinin tersine bir gelişime zorlandı (son hayâlîlerden Emin Şenyer'in haklı şikâyetlerini bir dinleseniz). Netîce ortada... Artık yetişkinlerin de çocukların da seyretmek istemedikleri bir ölü sanata sahibiz. Yunanistan'da ise, karagöz hâlâ yaşıyor. Sebebi çok açık... Çünkü, yetişkinlere hitap etmekten asla vazgeçilmedi ve zamana uyarlanarak, yeni metinlerle zenginleştirilerek, ama aslî karakteri daima muhafaza edilerek ayakta kalması sağlandı. Bu hâli gördükçe, "*karagöz kimindir*" tartışmasının kofluğuna inanmama ve kim yaşatmayı becerebiliyorsa, onun olduğunu kabûllenmemek rı- mak kaldı.

Masalın dünyadaki kaderi de karagözün bizdeki kaderini andırıyor. Hans Honti masalların medenî ve yarı medenî milletlerde çocuk edebiyatına, vahşîlerin kültüründe ise, yetişkin edebiyatına dahil olduğunu söylerken yine o batılı kriteri kullanır. Batılı bir milletin medenîleşme yolunda ilerleyebilmesi ve bir üst basamağa tırmanabilmesi için, önce gelenekli hurafelerden, teofizikten ve metafizikten, akıldışı olandan, masaldan uzaklaşması; rasyonel olanı fantastik olana tercih etmesi beklenir. Yetişkinler, masal âlemini küçümsemek ve çocuklarına terketmek zorundadır. Masalın ve fantastiğin yetişkinlerin dünyasından kovulması, aydınlanma hareketleri ileldir. Rasyonalizm, hurafelerden, olağandışı ve muhayyel olandan ayıklanmış bir dünya kurarak insan aklının sağlığını ve özgürlüğünü korumayı amaçlar. İçimizde tabîi olarak bulunan hayâl gücünü ve şuursaltımızın şuursuz fışkırmalarını denetim altına almak zor olsa da tabîatin bilinmezliklerini aydınlatarak *"tabîatüstü"* gibi görünen yerlere, yaratıklara, hadiselere rasyonalist ve ilmî açıklamalar aramak mümkündür; akılcılık, bilinmeyenin büyüülü yanına savaş açmıştır.

Sonra sanayi devrimi olur ve ancak masalın dünyasında gerçekleşebileceği düşünülen pekçok olağandışı eşyayı olağanlaştırır. Derken pozitivism ve natürâlizm, geleneğin fevkalâde ve olağanüstü bularak dinle, *"iyi saatte olsunlar"*la, büyü ile açıklamaya çalıştığı pekçok şeyin ilmî gerekçelerini bulmayı başarır. Böylece doğan modern çağ, beraberinde yeni bir insan tipini de getirir. Gaidoz gibi söylersem, herkes *"bir gün önceki itikadlarını ve âdetlerini terkederrek –tıpkı akıl çağına basan insanın oyuncaklarını ve gençlik işlerini bir yana bırakması gibi– yeni bir cemiyetin teşekkül etmekte olduğunu"* hisseder [P. Saintyves, *Folklor Elkitabı*, (terc. B. A. Yanıkoğlu), İst., 1951, Doğan Kardeş y., s. 156]. Yetişkinlerin eski hikmetli masalları birer oyuncak gibi görmesi ve yeni sahibi saydığı çocuklara devretmesi işte bu gelişmelerin sonucudur. Artık gerçek'in doğru mesaj'a tercih edildiği bir çağ başlamaktadır.

Karagözün kaderindeki ikinci aşama bu gelişmelerden sonra masalda da yaşanır. Çocuklara aktarılan masal oyuncağı, onların oynayamayacağı kadar ergen işidir. Bir yetişkinin şuursaltına ve

hissî, fikrî ihtiyaçlarına göre şekillenmiştir; aşk, şehvet, kudret, cinayet, ihanet, entrika, zaman zaman küfürlerle bezeli bir anlatım, çocuğun çözemeyeceği allegoriler, dinî, cinsî ve efsanevî göndermeler... Grimm Biraderlerin bulduğu çözüm, masalları çocuklarına devretmeye çalışan bütün kültürlerin rahat bir nefes almasını sağlar. Jacob ve Wilhelm Grimm, linguistik çalışmalarının bir parçası olarak yetişkinler için anlatılagelen masalları derlemeye başladıklarında (1812-1815), metinlerin muhatabı meselesi karşlarına dikilir ve onlar da sorumlu bilimadamı kimliklerini unutarak sorunlu bir yol seçerler; masal metinlerini radikal bir deformasyonla çocuklara uygun hâle getirirler. Artık bu metinlere, büyük bir gönül rahatlığıyla **Kinder und Hausmärchen** (çocuk ve ev masalı) adını verebileceklerdir. Derlemelerinin başında, masalların orijinal hâlini muhafaza ettiklerine dair ifadeleri, muhtevadan ziyade filolojik dikkatleri için doğru olabilir (bizim için de Eflâtun Cem Güney'in derlemelerinin hem tematik sansür hem de anlatım dilinde bir yapmacık demek olduğu hatırlanmalı. Cumhuriyet rejiminin yeni nesil tarafından kolayca benimsenmesi amacıyla sultanların, şehzâdelerin anlatıldığı masalların gizli bir sansüre uğradığı masallar da buna ilâve olunmalı. Aslî şekli çokça bozulmadan bugün de yaşamaya devam eden pekaz gerçek masalla/ yetişkin masalıyla tanışmak isteyenlere, kapağında "*Türk Masalları*" yazan hiçbir kitaba itibar etmemelerini ve alan çalışması yapan halkbilimcileri ile ağız çalışması yapan filologların derlemelerine ulaşmalarını tavsiye ederim).

Grimmlerin yaptığını daha iyi anlayabilmek için, burada küçük bir ara verip Almanca'da masal kavramının çeşitliliğine bir göz atmakta yarar var. Grimm Biraderler "*Volksmärchen*" (halk masalı) derlemişler ve sözlü edebiyatın kadîm şekli sayarak onları önemsemişlerdir. Bazı müteşebbis yazarlar, yetişkin masallarının çocuklara uyarlanması uğruna bütün karakteristiklerini kaybetmesini yanlış bularak masalcı dedeliğe soyunup yeni metinler yazarlarken bazıları da eski bir geleneği zamana uyarlayarak yetişkinlere daha modern masallar yazmayı denerler. *Jacob Grimm*, eski metinlerin bir anlatıcı/ yazıcı tarafından düzenlenip daha estetik bir bütünlük kazandırılmasına "*Kunstform*" (sanatkârâne şekil) ve son

radan çocuklar yahut yetişkinler için kaleme alınmış yeni masallara da *"Kunstmärchen"* (sanat masalı) nâmını verir. *"Sanat masalı"* adlandırması, bir taraftan Wieland, Goethe, Hoffmann gibi yeni masal yaratıcılarının, diğer taraftan da Tieck, Brentano, Andersen, Perrault ve –kendileri kabûl etmese de– Grimm Biraderler gibi çocuklara uyarlamak için masallar üzerinde değişiklik yapanların kalem mahsûllerine karşılık gelir. Sanat masalları, masal geleneğinden çok, henüz doğmamış olan fantastik edebiyatın habercileridir.

Rasyonalizmin, determinizmin ve teknolojik gelişmelerin yetişkinleri masaldan uzaklaştırdığı, bu önemli gelenek birikiminin çocuklara terkedilmeye çalışıldığı ortada... Lâkin, insanın tabiiî gelişimine ait bir unsur daha dikkate alınmalı. Bir kavmin gelişmekte olduğundan bahsetmek, o toplumun fertlerinin de değişmekte olduğunu söylemek demektir. Önceki neslin kavramak, öğrenmek için bir ömür harcadığı, sonraki neslin hazır bulduğuur. Gelişmenin dinamikleri, biraz da bir nesle önceki nesilden ne kadar hazır bilgi kaldığına bağlıdır. Böyle bir toplumda, erişilen entelektüel seviye ve fikrî modalar masalı yetişkinlerin dünyasından kovmasaydı da *"nesil farkı"* olgusu, aynı sonucu verecekti. Hızlı değişen ve olağanüstü olandan gittikçe uzaklaşan bir toplumda, birkaç nesil önce yetişkinlerin vazgeçilmezi olan masal, bir nesilde yeniyetmelerin, bir veya iki nesil sonra çocukların, kademeli olarak yaşı küçülen meraklı gruplarının son noktasında da bebeklerin mülkiyetine geçer. Geçmişin büyük ve meraklı masalları günümüz çocuklarının ilgisini çekmez oldu bile... Kendimizi kandırmaktan vazgeçerek bakmayı becerebilirsek, bizde dahi, daha XX. asrın başlarındaki büyükşehir kültüründe, masala ilgisi zayıflamış çocukları farketmekte zorlanmayız. Nadir Nadi hatırlıyor (*Sokakta Gürültü Var!*, İst., 1943, Cumhuriyet Matb., s. 113-114):

"Çocukluğumuzun uyku tutmayan gecelerinde, bir hayalet gibi baş ucumuza ilişkin beyaz başörtülü, titrek sesli 'haminne'lerden dinlediğimiz masalların benliğimizdeki izleri ne kadar silik ve renksizdir.

Hepsi sıkıcı, hepsi birbirine eş olan o bitip tükenmez tekerlemeleri, uykumuz bir türlü gelmediği vakitler sadece oyalan-

mak için dinlemez miydik? 'Haminne, nêlursun bir masal!' diye yalvaran sesimizde, yalnızlıktan kaçan ruhların ümitsiz ürperişi sezilmez miydi?"

Muhtemelen aynı sıralarda, bir başka evde de Cahit Uçuk, robdöşambrının içine içine sokulduğu babasının anlattığı masalları, onun kucağındayken aldığı "güven" hissini ve "aceleci hazz"ı yaşayabilmek için dinlemektedir (**Psikanaliz Yazıları: Psikanaliz Ve Kadın-lık**, İst., 2001, Bağlam y., s. 81-87). Çocuklar artık masala, başka ihtiyaçlarını karşılamak için katlanmaya başlamıştır [gelenekli dinleyici gibi, gelenekli anlatıcının da ortadan çekilmekte olduğunun çarpıcı bir örneğini Ziya Gökalp verir. Dergisinde masal neşretmeyi kararlaştıran Gökalp, derleme yapmak için masal anlatıcısı arar. Neticede, "*bir hakikî masalcı bulamadık*" (**Küçük Mecmûa**, Nu. 18, 2 Teşrîn-i evvel 1338, s. 10) diye çaresizliğini itiraf ettiğinde, yıl henüz 1922'dir!]. O zamandan bu yana geçen seneler, hep masalın aleyhine işledi. Ya günün birinde, hiçbir çocuğun masallara inanmadığı bir ân gelirse?... O ân masalın son nefesini verişini mi gösterir? Bu korkulu sorunun cevabı, yetişkinlerin tercihlerinde gizli...

Masalını kaybeden yetişkin, doğan boşluğu doldurmak üzere fantastik edebiyatı yarattı; çocuklar da masallarını kaybederken çocuk tiyatrosunu ve sinemasını, çizgi-romanı (*comics*), çizgi-filmi (*cartoon*), bilgisayar oyunlarını ve nihayet simülasyonları keşfettiler. Görsel malzemeye olan ilgileri yüzünden hayâlgücünden napsiz bir neslin yetişmesi eğitimcileri korkutsa da bunun geçici bir dönem olduğu açıktır. Gelişim aynı çizgide devam edecek ve çocuklar bu sefer de fantastik edebiyatı yetişkinlerden devralmaya başlayacaktır. Bunun bir kehanet olarak algılanmasını istemem; sadece geçmişe dikkatlice bakmayı bilmek, bu sonucu çıkarmak için kâfidir.

La Fontaine'in fablları, **Gulliver'in Seyahatleri**, Jules Verne'in romanları gibi, yetişkinler için kaleme alınmış yüzlerce sanatkârâne masal/ fantastik edebiyat ürünü, birkaç nesil içinde "*teen age*" seviyesine, bugün de çocuk okur seviyesine inmiştir (bunda, İtalya'daki yayınevlerinin aynı romanı her yaş grubu için farklı hacim ve kelime kadrosu ile yayımlamaya başlamalarının da bir payı ol

malı. Meselâ, Hachette'in "*français facile*" serisi yahut Longmans'in "*simplified*" serisi bu yolla pekçok küçüğe, yaş seviyelerinin üstündeki yetişkin kitaplarını okutmuştur). Şimdilerde ise, **Harry Potter**'ın maceralarının dördüncü cildi piyasada... Dokuzyüz sahîfeyi aşan hacmi ile (seri tamamlandığında üçbin sahîfeyi geçeceği tahmin olunuyor) "*çocuk romanı*" kavramını sınırların ötesinde zorlayışı ve filme alındığında seyredenlerin çocuklardan çok yetişkinler oluşu, nihayet fantastik edebiyatta da çocuk-yetişkin ayrımının iyiden iyiye kapanmakta olduğunu gösteriyor. *Tolkien*'in yeniden keşfinden sonra yaşananlar da bunu andırmaya başladı. Yetişkinler için yazdığı romanlarını şimdilerde ilkgençlik hevesle okuyor; yakında çocuklar da okumaya başlayacak ve sonunda, sadece çocuklar okuyacak.

Sadece bir kısmının cevabını vererek geçştirdiğim soruya geri dönmenin zamanıdır. Yetişkinin masaldan sıyrılmaya çalışmasının kültürel sebepleri anlaşıldı da niçin kendi ürünü olduğunu söylemekten çekindiğinin cevabı henüz verilmedi. Bana kalırsa, cevabı yetişkinlerin kollektif şuuraltında aramak gerek. Şuuraltının kendini en belirgin olarak açık ettiği hâllerden birinin rûyâ olduğunda bütün psikoanalistler hemfikirdir. Masalın kaynağını tesbit için yapılan araştırmalarda baştan beri rûyâ üzerinde duruluyor; lâkin, bugün dahi güçlü bir kaynak olduğu fikri pek kabûl görmüyor. Herşeye rağmen, masal ile şiir ve rûyâ sembollerinin psikiyatrik sembol indeksleri (hattâ, rûyâ tabir kitapları) ile ne kadar çok örtüştüğünü gördüğümden beri, ben de aralarında bir ilişkinin bulunduğuna inanıyorum. Daha da ileri giderek, yetişkinlerin masalla aralarındaki bağı itiraf etmelerinin, kendi şuuraltı arketiplerinin varlığını onaylamaları demek olacağını bildikleri için rûyâ kaynaklı masallara sahip çıkmadıklarını düşünüyorum [Anadolu'da bugün dahi özel (çok şahsî/ alışılmadık) rûyâların ancak gerçek dostlara ve yakın akrabaya anlatılması geleneği sürüyor. Belli ki, rûyâları ile kendini eleverdiğini hisseden yetişkin, zayıflıklarını sadece güvendiklerine açıklamak yolunu seçiyor. Bir de kimseye anlatılmaması gerektiği düşünülen rûyâlar var ki, genellikle dinî-mistik bir anlam taşıdığına inanılır].

Şübhecilik, dış dünyanın var olup olmadığını kesinkes bilemeyeceğimizi söyler. 'Uzakdoğu'nun o eski ve bildik şiirinde, şairin rûyâsında bir kelebek olduğunu mu gördüğü yoksa zaten bir kelebek olup da rûyâ mı gördüğü sorgulanırken duyulan şübhe gerçek'tir. Wachoski Biraderlerin **Matrix** filminde (1999) Morpheus'un Neo'ya "*Gerçek dünya ile düş dünyası arasındaki farkı nasıl bilirsin?*" diye soruşu ise, aynı şübhenin bir kurgusudur. Madem ki, "*Görmek inanmaktır, dokunmak ise hakikat*", o hâlde, rûyâda görülenler, illüzyonlar, halüsinasyonlar, hayâllemeler bize inandırıcı gelecek; ama, hakikat olması gerekmeyecektir. Öte yandan, XVII. asırda Pedro Calderon de la Barca "*hayat bir rûyâdır*" derken İslâmîyet de dünyanın kurgulanmış bir rûyâ, bir masal, bir illüzyon olduğunu söyler. Görmemiz, gerçek olduğunun isbatı değildir. Zen Budistler gibi söylersem, Ay'ı gösteren parmak Ay'ın kendisi değildir. Gerçek olarak algılayan, yorumlayan ve bizi gerçek olduğuna inandıran zihnimizdir. Dünyayı gerçek gibi algılamamızı sağlayan bu zihnî mekanizma, düşleri ve uykuda edindiğimiz düşgücü ile masalları da gerçek saymamızı sağlar. Platon'dan Buda'ya kadar pekçok feylesof da buna benzer biçimde, gerçeğin gölgesinde kalan, hattâ gerçeğin gölgesi olan bir dünyada yaşadığımızdan söz eder. Kant fizikî dünyanın aslında beşerî-şahsî algılayışımızla şekillendiğini söyler ve görünen dünyanın bilincimizin bir yansımasından ibaret olduğunu iddia eder. Hâl böyle olunca, rûyâları ve masalları algılayışımızla dünyayı algılayışımız arasındaki gerçeklik farkı kapanıverir. Sonraları bilim-kurgu da görünüş/ görüntü ile gerçek(lik) arasındaki ayrımın kaypaklığına ve gerçekliğin farklı düzeylerine, çeşitlerine kafa yoracak; bilgisayar simülasyonları da ona yardım edecektir.

Her masalın başında, birazdan anlatılacak olanların tamamen gerçekdışı olduğunu ihtar eden bir îkaz lâmbası gibi, o absürt tekerlemelerden biri tekrarlanır; ayaklarımız bizi fantastik roman raflarına doğru götürürken birazdan, olağanüstü olanı anlatan bir metin okuyacağımızı bilir, kendimizi buna hazırlarız; bir bilim-kurgu filmine gitmeyi seçmek, de peşinen geleceğin dünyasına fantastik bir yolculuğa çıkmak hazırlığı demektir. İmdi gelelim önemli soruya... Gerçekdışı olduğunu bile bile niçin masalsı/ masal olana ken

dimizi kaptırırız? Cevap basit ve tanrı tarafından kurgulanmış bir dünyanın illüzyonlarına kendimizi teslim edişimizin sebebi ile aynı; böylesinden hoşlandığımız ve böylesine inanmak/ olmadığına inanmak istediğimiz için... Coleridge'in ifadesiyle, illüzyona olan *"inançsızlığı bile isteye askıya almak"* bizi daha mutlu ettiği için... Aksi hâlde, akla aykırı'yı ve gerçekleşemez'i anlatan masaldan zevk almak, korku romanından keyiflenmek, bilim-kurguda geleceği görüp kendimizi mutlu hissetmek mümkün olmazdı. Asıl mesele, dünyalardan gerçek olanını mı yoksa sanalını mı tercih edeceğimizdir.

Matrix'te Neo kendisine uzatılan iki alternatiften gerçek hapını seçer. 1999'un *"gerçek"* dünyasında yaşayan delikanlı, gerçek hapını yuttuktan sonra gelecek asırda kurgulanan bir sanal dünyanın gerçekliği ile tanışır. Gerçek olan hangisidir? 1999 mu yoksa 2096 mı? Dünya mı yoksa matrix mi? Gerçek hapı hangisini gerçek saymaya yarar? Aynı anda, biz seyirciler hangisinin gerçek olduğuna inanırız? Bu inanma, rûyâlarımıza duyduğumuz inanma ihtiyacı ile ne ölçüde benzeşir? O rûyâlar ki, bazen bizi öldürecek kadar inandırıcı olabilir ve tıp literatüründe *"açıklanamayan ânî gece ölümü sendromu"* adıyla bir yer işgal edecek kadar esrarengiz görünebilir.

Muhtemelen ilk masallar, görülüp sonra da başkalarına anlatılan rûyâlardı ve dinleyenlerin ilgisini çektiği farkedildikçe daha bir süslenip, sıraya konup, eksik ve kopuk tarafları tamamlanıp, mübhem tarafları netleştirilerek fiktif bir bütün oluşturmaları sağlandı. İlk defa 1889'da, Ludwig Laistner masalın kaynağında rûyâların bulunduğu ve en eski masalların rûyâ kaynaklı olduklarına dikkat çektiğinde, psikiyatri henüz emekleme çağındaydı. Sonraları Friedrich von der Leyen masal motiflerinden bir kısmının ilkel devir rûyâlarına kadar izlenebildiklerini farkettiler. Herkesin masal anlatıcısı olmadığı fikrinden hareketle, her kabîlenin olağanüstü güçlerle donanmışlığına güvendiği seçilmiş kişilerin rûyâlarına inandığını düşündü. Histeriklerin, şamanların, saralıların ilk masal anlatıcıları olduğunu ve rûyâ hâlini ortaya çıkarmak için –aynen şamanların yaptığı gibi– kendini uyuşturan anlatıcıların bulunduğunu iddia etti; hattâ, dinleyenlerin de kendilerini uyuşturmuş olabi-

leceğinden şübhelendi [Yunan'ın uyku tanrısı Hypnos'tur (hipnoz ile uykunun beraber düşünülmesi ilginç) ve oğlu Morpheus da rüyâda şekillenenlerden sorumludur ("*morphe*"un "*şekil, forma bürünen*" demeye geldiği ve rüyâların da hislerin, hayâllerin şekle dönüşmesinden ibaret olduğunu söyleyeyim. Morfeus'u **Matrix** film serisinden hatırlayanlar çıkacaktır)].

Hakikaten, masal anlatıcısının ses tonu ve telâffuz şekliyle dinleyeni de sürekli bir "*inhibition*" ve hipnoz hâlinde tutmak istediğini yaşadığımız çağda bile farketmemek mümkün değil (belki, zamanla masalın uyku öncesinde anlatılmaya başlanması da bu yüzündendir ve rüyânın ürünü olan masal, tatlı bir uykuya dalmanın sırrını özünde taşıyordur; araştırılsa, belki de geleneğin hiçbir tahkiye ürünü günde nakletmediği anlaşılacaktır). Kaarle Krohn de masalın ilkel bir zamanda veya ülkede yaşayan herhangi bir insanının rüyâsından doğabileceğine inanmadığını, bunun ancak bir üst kültürün kavram ve motiflerine sahip insanlar tarafından yapılabileceğini söylerken farkederek yahut etmeden, olağanüstüyle bağ kurduğuna inanılan sıradışı insanların rüyâ-masallarını onaylar.

Édouard Hoffman-Krayer "*Halk yaratmaz, kopya eder*" derken büyük çoğunluğa haksızlık ediyor gibi görünse de her formun başlangıçta tek yaratıcısı olduğu bir gerçektir ve muhtemelen masalın mucitleri de önce bu sıradışı insanlar, sonra da ilginç rüyâlarını aynı şekilde geliştirip düzenleyen sıradan insanlardır. Felsefeci Bernard Williams, rüyâlarımızı ancak uyanıkken açıklayabileceğimizi söylerken masalın da aynı şekilde, kendi kendini açıklamadaki yetersizliğini hatırlatır. Hermann Hesse bir romancı hassasiyeti ile, masal gibi, efsane gibi ürünlerin kendine rüyâyı hatırlattığını söyler [**İnanç da Sevgi de Aklın Yolunu İzlemez**, (çev. K. Şipal), İst., 1999, Afa y., s. 192]. J. R. R. Tolkien, "*Rüyâ'nın Periler Diyarı'yla bağlantısız olmadığını*" yazar [**Peri Masalları Üzerine**, (terc. S. Erincin), İst., 1999, Altıkkırkbeş y., s. 25-26]. Ursula K. Le Guin de bir "*uzman*" yetkinliğiyle aynı sonuca varır [**Kadınlar Rüyalar Ejderhalar**, (haz. D. Erksan, B. Somay, M. G. Sökmen), İst., 1998, Metis y., s. 32-33].

Daha yenilerden Archer Taylor, hayret verici üslûp benzerliği sebebiyledir ki, masalı rûyâyâ bağladı. Epizodların eklemlesi, Taylor'a rûyâların gelişigüzel geçişleri olan teselsülü yapısını hatırlattı. Masallarda da –tıbki rûyâda olduğu gibi– imkânsız yoktu ve herşey mümkündü. Bilhassa gündüz görülen rûyâların masalla benzerliğine ilk dikkat çeken de odur. Batılı modern zihin, geleneğin aksine olarak, rûyânın masallara kaynaklık ettiğini görmek istemez ve bunu sanata akıldışı olanın sokulması şeklinde değerlendirir. Bu yüzden de rûyâ ile bir bağlantı kurması gerekirse, ya uyanırken görülen düşleri ya da sonunda bir düş olduğu açıklanan tahkiyeleri tercih eder. Meselâ, Apuleius'un **Altın Eşeki** yahut Dante'nin **İlâhî Komedyası** ilk gruba girer; Carroll'ın **Alice Harikalar Diyarında** romanı ise, ikincisine... Türklerin de XIX. asır bitirken aynı noktaya geldikleri görülür. Meselâ, Şehbender-zâde Ahmed Hilmi'nin **Âmâk-ı Hayâli** ilkinde ve bir kısmını **Türk Edebiyatında Siyasî Rûyâlar**'da topladığım metinler ikincisine örnektir. Batılı/ batıcı zihin, rûyâ ve rûyâ kaynaklı masal karşısında aklı, gerçeğimsi olanı korumaya çalışmaktadır.

Octavio Paz'ın *"Zincire vurulmuş bir adamın, dünyayı paralayacak gücü edinmesi için gözlerini kapaması yeter"* deyişi önemli... Cümleyi daha da genişleterek gözünü kapayan herkesin, eksikliğini duyduğu zenginliği, aşkı, macerayı, gücü ve derinden hissedip ürperti korkularını, ürkütücü olağanüstüyü rûyâlarda bulacağı söylenebilir. Türkçesi ile *"aç tavuk, rûyâsında kendini arpa anbarında görür"*. Masalla ilişkilerini açıklamaktan rahatsızlık duyan yetişkinler, aslında kendilerine bile çokça söyleyemedikleri bu açıklıklarını ve korkularını açık etmekten sakınmaya çalışmaktadır. Muhtemelen bu sebeple, masalını rûyâlarından çıkardığını itiraf yerine, çocuğu için uydurduğunu söyleyen yetişkinlerin masala bugünkü yerini ve çıkış kaynağını da *"kurgu"*ladığı fikrindeyim.

Hayâllemelerde, fantezilerde, hastalıklı hezeyanlarda, âyinin ve zikrin cezbe ve istigrak ânlarında, rûyâlarda ve masallarda şu uraltı şuuruştüne taşar. Özellikle rûyâda ortaya çıkan libidinal benlik ve *"ego"*, masalın başfigürü hâlini alır. Egonun çatıştığı korkular, dürtüler, toplumun onay vermediği içgüdüler, hattâ *"alter-ego"*

ise, masaldaki kötü figüre (*diabolus*) karşılık gelir (Swendenborg, rûyâda canlanan görüntü ve hayâllere, iyi-kötü ayrımı yapmadan, "memorabilio" adını verir). Kollektif şuuraltı ise, karşılığını mitlerde ve efsanelerde bulur. Şahsî etkilenmeler rûyâ sembollerine, onlar da masal motiflerine dönüşür. Bir başka deyişle, ferdin gündelik hayatın realiteleri karşısındaki "pathetic" düşüncesi, uyanıkken fantezi, uyurken rûyâ mantığı içinde kendini gerçekleştirir. Böylece, banal gerçekler sanal gerçeklik içinde isteğe göre şekillenerek ferdi mutlu ederler. Masalların hep bir mutlu sona bağlanması da bunun işaretidir. Özellikle çocukların ve primitif toplumların düş(ünce)leri, nevrotiklerin ve uyuşturucu kullananların fantezileri masala kolayca dönüşecek malzeme içerir. Biraz da bu sebeple, bilhassa şizofrenlerin tedavisinde onların çarpık fantezilerini tamir edecek karşı-masallar anlatılması denir; gerçekte çözümlenmesi veya tatmini mümkün görünmeyen, takıntıya dönüşmüş hayâllemleri "realisation symbolique" metoduyla tedavi edilir.

Psikooanalitik metodun oluşmaya başladığı tarihlerden beri, şuuraltı-rûyâ münasebetleri araştırılırken, dolayısıyla rûyâ-masal bağlantısı üzerinde de durulur. Freud'un **Rûyâların Yorumları** çalışması, bu alandaki ilk ciddî denemedir. Freud mektebine bağlı araştırmacılardan Jones **Kâbus Hakkında'yı**, Róheim **Rûyânın Kapıları'nı** yayımlar. Abraham, "düş ferdin mitidir" anahtar cümlesiyle **Rûyâlar Ve Mitler'i** yazarak rûyâ sembolleri ile masal motifleri arasındaki münasebeti inceler. Jung'un Zürih'teki enstitüsünün eğitim programında "Feerik Masalların Psikolojik Yorumu" da vardır. Jung, son çalışmalarından birini UFO konusunda yaparak dolaylı olarak fantastik edebiyata da uzanmaya başlamıştı. Fromm'un "Kırmızı Başlıklı Kız" masalı hakkında yazdıkları, bütün bu çalışmaların vardığı noktanın küçük bir özeti olarak fevkalâde ilginçtir [**Rüyalar, Masallar, Mitoslar**, (terc. A. Arıtan-K. H. Ökten), İst., 1990, Arıtan y., s. 250-254]. Campbell de **Bin Suratlı Kahraman ve Tanrının Maskeleri** ile benzer ilgiler kuracaktır.

"Masalların figür ve motifleri ile, insanın gelişme basamaklarını ait çocuksu yaşantılar arasında paralellikler vardır; tıpkı bu paraleli düşlerin düzen, kuruluş ve içeriklerinde gördüğümüz gibi"

(Metin Özek, “*Ruhbilim Açısından Masallar*”, Yeni Dergi, Nu. 23, Ağustos 1966). Bütün bu çalışmalar, bir taraftan ilk masalların (*urform*) rûyâ kaynaklı olduğu fikrini kuvvetlendirirken diğer taraftan da her masalın rûyâdan doğmadığını gösteriyor. Belki de sonraki masallar, rûyâ-masalların karakteristikleri taklit edilerek oluşturulmuştur.

Masalın “*urform*”u hakkındaki tartışmaların temel sorularından biri, sözlü edebiyatın hüküm sürdüğü bunca asır boyunca, halk hikâyeciliğinde olduğu gibi, anlatıcıdan anlatıcıya bir usta-çırak ilişkisi dahilinde aktarılmayan ve anlatıcının dinleyen(ler)e bir –şanslı ise, birkaç kere– nakledebildiği bir masalın coğrafyadan coğrafyaya ve nesilden nesle geçerken nasıl olup da ilk şeklinden çokça uzağa düşmeden, uzak varyantları belirmeden kalabildiğidir. Wesselski gibi araştırmacılar, bu soruyu, masalların kaynağı olan sözlü geleneği reddederek ve masalın bir “*Kunstform*” olarak başladığını ileri sürerek cevapladılar. Anlatıcının masalı okuduğunu, unutmaya başladıkça zaman aslî metne dönerek hatırladıkları için de varyantların büyük değişiklik göstermediğini iddia ettiler. Yayılırken değişmesi gereken masalın bu harikulâde sabitliği başka nasıl açıklanabilir? Wesselski gibi masal-rûyâ ilişkisini reddeden birinin kabûllenmesi beklenemezse de fikrimce, farklı milletlerde ve farklı çağlarda aynı masala rastlanması ve masalın varyantları arasındaki farkların asla çok büyük olmayışı bizi yine rûyâlara götürmeli. Bence, insanların fantezileri, ihtiyaçları ve korkuları birbirine benzediği için, rûyâları da benzer olacaktır. Nitekim, Freud’ün rûyâları tasnif edebilişi –ki , masalların tasnifiyle benzerlikler gösterir– zannettiğimiz kadar farklı rûyâların bulunmadığını, dolayısıyla masalların da birbirine benzeyebileceğini akla getiriyor. Antropolojik okulun “*polygenetic*” (çok asıllı) teorisi de farkında olmadan bu fikri destekliyor. Kaarle Krohn ise, aynı masalın birden fazla yerde doğamayacağını söylerken bu ihtimâli gözden ırak tutmuş olmalı.

Rûyâ-masal teorisine inanmadığından ve sanat masallarını “*urform*” saydığından yukarıda bahsettiğim Albert Wesselski, masalın başlangıcının bir olayın nakline dayandığını ve bu ilk hâle

"Geschichte" (tarih, anlatı, nakil, tahkiye) denmesi gerektiğini iddia eder. Gerçekleşmesi mümkün bir olayın fevkalâde unsurlarla süslenmeden sanatkârâne anlatılması esasına dayalı ve tamamen yaratma ürünü olan masala "Novella" (romanımsı hikâye) denir. Wesselski, "Geschichte" ile "Novella"nın arasına folklorik bir anlatım şekli olarak "Märlein"i ilâve eder. "Märlein" hakikaten bir ara-anlatımdır. "Geschichte"den daha hünerli yerleştirilmiş motifleriyle ve "Novella"dan da daha az sanatkârca anlatımıyla ayrılır. "Märlein"ın kaynağı "Geschichte"dir ve gerçeklerin hurafelerle, fantastik unsurlarla süslenip şekil değiştirmesinden doğar; "Märchen" (gelenekli masal) ise, gerçeğin motiflerinden çok, olağanüstünün motiflerini kullanır ve "Geschichte" ile doğrudan bir bağı yoktur. Wesselski, bu adlandırmalar için şu örnekleri verir. "Geschichte" örneği:

– Kabîle reisi öldü.

– Nasıl oldu?

– Susamıştı ve su içmek için pınara eğilmişti ki, hainin biri onu öldürdü."

Decameron'daki "Fredeigo'nun Şahini" bir "Novella"dır; Grimm masallarından "Dede Ve Torunu" da bir "Märlein"... Grimm Biraderlerin "Unke'nin Masalı" adını verdikleri ise, aslında masal değil, bir efsane (Sage)dir. Grimm'ler masal devşirirken, anlatıcının hafızasında "Geschichte", "Sage", "Märlein" yahut "Märchen" şeklinde bulunan metinlerin hepsini, üzerlerinde oynayarak masala dönüştürürler. İsveçli halkbilimcisi C. Wilhelm von Sydow'un buradan hareketle biraz daha geliştirilmiş teklifleri var. "Fable animale" tek epizoddan ibaret hayvan hikâyesidir (Tiermärlein/ fable). "Joculat" tek epizoddan ibaret fıkradır (Schwank/ jest). "Fabulat" gerçekliğine inanılan efsanedir (Sage/ legend). "Conte" (çok epizodlu masal) ikiye ayrılır; "chimérat" harikalı masalı (Wundermärchen/ fairy tale) ve "novellat" gerçeğimsi hikâyeyi (Novella/ short story) karşılar. "Conte"ün masalla modern hikâyeyi bünyesinde beraberce barındırması meselesine birazdan döneceğim.

Almanca'da "*Geschichte*" (tarih, tahkiye) ile "*Märchen*" (masal) arasındaki ilişkinin bir benzeri de İngilizce'de yaşanır. "*Story*" kelimesinin "*history*" ile olan göbekbağı, onun kurmaca olarak doğmadığının en büyük delilidir. Oysa "*tale*", baştan beri, dedikodu (*rumor*) ve yalan (*lie, falsehood*) ile eşanlamlı kullanılmıştır. "*Tale*" kelimesinden geriye doğru gidilirse, orta İngilizce'nin "*tal*" suna, daha gerilerde de "*del*" (hikâye etmek, "*tell*") ve onun ilk hâli olan "*dol*"a rastlanır. "*Dol*"un temelinde, Yunanca'daki "*dolos*" (hîle, yun, tuzak)un bulunması kuvvetle muhtemel... Diyeceğim o ki, "*tale*" yalan'dan doğduğu için uydurma hikâye'ye (*yarn*) dönüşmesi de kolay olmuştur. İlginç olan, "*fabl*"ın da yalan'la benzer bir bağ kurduğunu görmektir.

"*Fable*" sadece hayvan hikâyesi demek değildir. Smith Thompson, hayvan hikâyesi'nin ancak bir kıssadan hisse taşıdığı, bir ahlâk dersi, bir hayat dersi verdiği hâllerde "*fabl*" adını alabileceğini söyler. Ayrıca, efsanevî kişiler ve olağanüstü kahramanlar hakkındaki hikâyelere de bu ad verilir. Böylece fabl, menkabe ve kısmen efsane ile birleşir. "*Fable*" kelimesi, Lâtince'den Fransızca'ya, oradan da İngilizce'ye "*fabula*" şeklinde geçer. "*Fabula*", Lâtince'nin "*fari*" (konuşmak) fiilinden gelir. Bugün kullanılan "*fabulous*" (olağanüstü), "*fairy*" (peri), "*fate*" (kader), "*infant*" (çocuk) gibi masalla ilişkilendirilebilecek kelimeler hep bu fiilden türemiştir. "*Fari*"nin de köküne inilirse, Hellence'nin "*phanai*" (konuşmak) fiiline rastlanır [meselâ, "*prophet*" (şaman, kâhin) kelimesinin kaynağı burasıdır ve şaman-masal bağına hatırlatır]. Dolayısıyla, Lâtince'nin "*fari*"den türettiği "*fama*" (konuşma, şöhret, itibar) kelimesi de aslında Yunanca'nın "*phēmē*" (konuşma, lâf) kelimesinden gelmektedir. "*Phēmē*"den "*eupheism*" (edebî söz) türerken "*fama*"nın anlam genişliği de pekçok kelimeye kaynaklık etmesini sağlar; "*fame*" (ün), "*famous*" (meşhur), "*defame*" (şânına hâlel getirme, kara çalma), "*infamous*" (adı kötüye çıkmış)... Bu kelimelerin hepsinin ortak yanı, şöhretle bağlantısı; ama daha gerilerde, şöhret kazanmanın tek yolunun dâ hakkında konuşulması olduğudur. Belli ki, fabl'ın meşhur/efsanevî kişilerin hikâyelerini anlatmakla olan bağı da buradan doğmakta...

Eski Türkçe’de hikâye ve masal’ı karşılayan “*ötkünç/ ötüük*” kelimesinin “*öt*” (öğüt)ten gelişi, fabl gibi bir “*kıssadan hisse*” titizlenmesi ile üretildiğini gösteriyor ise de “*ötgünmek*” (taklit etmek)le “*ötkünmek*” (hikâye/ masal anlatmak)in münasebeti de gözden ırak tutulmamalı. Bugün “*masal*” karşılığına olarak Âzerîlerin “*nağıl*” (nakil), Başkurt ve Tatarların “*äkiyät*” (hikâyet) deyişlerinde de aynı gerçeğin taklidi hissediliyor (Özbeklerde “*ertäk*”, Türkmenlerde “*ertäki*”, Kırgızlarda “*at çab-*”, Uygurlarda “*çöçäk*” ve Kazahlarda “*şabus/ şabıs*” dendiğini de ekleyeyim). Bu kelimeleri görünce, “*masal*”la ne zaman tanıştığımızı, daha önemlisi, ona niçin ihtiyaç duyduğumuzu anlamak zorlaşıyor.

Habeşçe “*mesl/ messâle*”, Ârâmîce “*maslâ*”, İbranîce “*masal*” ve Arapça “*mesel*” kelimelerinin hepsi aynı yerden türemiş olmalı. Bu kelimelerin cümlesinde de “*misl*” (karşılaştırma), “*misâl*” (gibilik) ve “*temsîl*” (örnekleme/ benzetme) mânâlarının gizli oluşu, akrabalıklarını daha bir kuvvetlendiriyor. Şark’ın geleneğinde masal’la hikâye birbirinden farklı kelimelerle ifade edilmezken “*mesel*”in kendine edebî türler arasında bir yer arayışı gözden kaçıyor. Oysa cevap, “*darb-ı mesel*” tabirinde gizli... Deyimin ve atalarsözünün kaynağında, geçmişte iz bırakan ve bir mesel’in doğmasına sebep olan gerçeklerin nakli, masal malzemesinin tahkiyesi, ona yapılan göndermeler (telmih) yatar. “*Göle maya çalmak*”, “*Mûsâ ama, biraz kıssa*” gibi fıkralara; “*Kör Agob’un kazı gibi*”, “*yalancı çoban gibi*”, “*Mecnun gibi*”, “*Koroğlu’nun ayvazı gibi*” cinsinden benzetmeler yoluyla kıssa ve hikâyelere telmih maksadı taşıyan hatırlatmalar, mesel’in habercisidir. Belki, böyle bir hatırlatmanın sonunda, bilmeyenler için, telmihe sebep olan hikâyenin de nakli ile sohbet şenlenmekteydi. Buradan hareketle “*mesel*”den “*masal*”a nasıl geçildiğini anlamak bir parça daha kolay görünüyor. Yine de “*masal*”ın, “*mesel*” kelimesinin Türkçe’deki telâffuzunun bozulması sonucunda oluşmadığı ve bir taraftan “*mesel*” kelimesi örnek, timsâl veya kıyas için gelenekli vasıflarını ve deyimle, atalarsözüyle münasebetini sürdüürürken diğer taraftan da –bilhassa XIX. asrın ortalarından itibaren, özellikle de roman’ın tanınmasıyle– kendini kıssadan, efsaneden, hikmetten ayırarak çocukların dünyasına dahil olan masallara, sadece onlara “*masal*” denmeye başlandığı görülüyor. Toparlatırsam,

"mesel"le "masal" gelenekte aynı mânâyâ gelemezdi; zîrâ, "mesel"ın kullanım alanı farklıydı ve "masal" kelimesi de ancak XIX. asırda terimleşebilmişti. Gelenekli masalın özel bir adı yoktur; hikâye, kıs-
sa, fıkra, mesel, menkabe, hattâ, atalarsözü ve tekerleme dahi bu bi-
rikimin farklı köşelerini işaretler. "Masal" ise, XIX. asrın ilk yarısın-
dan sonra doğar ve yetişkinlerin gelenekli masallarına değil de ço-
cukların dünyasına girebilsin diye deforme edilen ve yeni üretilen
masala karşılık gelir.

"Conte" a döneceğimi söylemiştim. Gelenekli comte'un içinde
hikâye ile masal yanyana durur ve aralarındaki sınır hayli zayıftır.
Sınırı yüksek bir duvara dönüştürmeye çalışanlar, aydınlanmacı-
lardır. Modern hikâye, masalla arasındaki duvarı alçaltmaya,
mümkünse yıkmaya çalışan hikâyedir. XIX. asır ortalarında Gotik
edebiyatın doğması, bu yolda atılan ilk önemli adımdır ve tıbbi bir
önceki asırda, masalın, akıldışı olanın yarattığı endişeye benzer bir
ruh hâliyle karşılaşılır.

*"Fantastik öykü aydınlanmacı bir hareketin dünyayı tepeden
tırnağa determine ettiği, her şeyi kesin bir sebep sonuç ilişkisi-
ne bağladığı bir sırada, masalın ardılı olarak ortaya çıkmıştır"*

[Bernhard Roloff-Georg Seeßlen, **Ütopik Sinema**, (terc. V. Atay-
man), İst., 1995, Alan y., s. 86]. Beri yandan, masala uzak düşmeyi
reddeden bir hikâye ve roman anlayışı da bu sıralarda doğmuştur.
Gotik edebiyat, aydınlanmacılık öncesine, hattâ Ortaçağ'ın masalsı
dünyasına dönüş hasretinin, akli tahkiyeden kovma, kovamazsa
da arka sıralara iteleme gayretinin ürünüdür. Bir kere Ortaçağ'a
kaçınca, olayların mekânı da hep şatolar, manastırlar olmaya ve bu
mekânlar kendi esrarengiz, büyü, karanlık geçmişleriyle canlan-
maya başlar. Küflü duvarların içinden zincirlerini şıkırdatarak ge-
çen hayaletler, her gece karanlık mahzendeki tabutundan çıkan
vampirler, dolunayda mezarlarını terkeden zombiler, büyü ile ya-
ratılmış canavarlar, olağanüstü gücü olan kahramanlar ve silâh-
lar...

Gotik edebiyat, akli dışlayan, şuuraltını ve fantastiği öne çıkaran
atmosferiyle Ortaçağ'ın sadece mekânlarını değil, ruhunu da

diriltilir. Rasyonalizmin yoketmeye çalıştığı, lâkin sadece köreltme-yi başara bildiği arketipler, korkular, esrarengiz olana merak, fantasmalar, yaratmalar, aklın sınırlarını aşan her türlü olağanüstülük yeniden can bulur. Uzunca bir süre, gotik edebiyatın fantastik naturesına mutlaka korku ve dehşetin karışması gerektiği düşünülür-se de muhtemelen Mark Twain'in –sinemaya da uyarlanan– **A Connecticut Yankee in King Arthur's Court** romanından sonra, gotik unsurlardan arınmış, saf ve salt fantastik edebiyat başlar. Gotik unsurların kasvetli karanlığından sıyrılmaya başlayan fantastik, masalın umutlu dünyasına biraz daha yaklaşır ve onun yetişkinle-rin hayatından çekilirken geride bıraktığı boşluğu doldurur.

Artık, rûyânın ve masal dünyasının yerini fantastik unsurlar almaktadır. Fantastik, sadece gerçekliğe bir alternatif üretmez; ay-rıca, gerçeklikten kaçmak için özel bir atmosfer de yaratır. Şahsî şu-uraltı kadar kollektif şuuraltının bir ürünü olarak da doğabilen fan-tastiğin, aynı sosyal şartları paylaşan toplulukların ve toplumların benzer ruhî ihtiyaçlarını ve etkilenmelerini benzer şuuraltı fantezi-leri geliştirerek karşılayıp yansıttığı sıkça görülür. Bu mânâda rûyâ ile masalın, masalla da gotik/ fantastik edebiyatın çıkış kaynakları birleşir. Masalın fantastiğinin gerçeklikle ve hayatla pragmatik bir ilişkisi bulunmadığını söylemek, rûyânın da düşü görenle bir ilgisi bulunmadığını iddia etmek olur. Aynı ilgi, biraz farklı olarak mas-al ile gotik/ fantastik edebiyat arasında da kurulabilir.

Masalda fantastik tabî bir malzeme olarak vardır ve zaten ola-ğanüstünün dünyasında kurgulandığı için de varlığı asla yadırga-tıcı değildir, hattâ normaldir. Oysa, gotik/ fantastik edebiyat, ola-ğanın içinde birdenbire karşımıza çıkar ve tedirgin edici fevkalâde-likler taşır. Bu yüzden, masalda fevkalâde olanla uyum içinde ya-şamak seçilirken fantastik edebiyatta onu yoketme gayreti vardır. Çünkü fantastik olanda genellikle tuhaf ve açıklanamaz olanla aklın gerçekliği çatışır, hesaplaşır. Masal gerçekliğin dışındaki dünyaya (kendi özel gerçekliğinin dünyasına) dinleyenin/ okuyanın kayıt-sız şartsız teslimiyetini bekler; beklediğinin karşılığını da alır/ ve-rir. Fantastik edebiyat ise, masalın ve masalsının gerçekliğin içine-akışını anlatır.

Bizi çevreleyen gerçekliğin mutlak olduğundan öylesine eminizdir ki, civarımızda fantastik ve olağanüstü birşeylerin yaşan(a)mayacağını düşünürüz. Bu yüzden de olağandışı olaylar ya *"tâ orada"* olur ya da *"tam burada"*, ama farklı bir zamanda... Masalın *"tâ orası"* Kaf Dağı'dır, Çin ü Maçın'dır; ruhumuzla/ kalbimizle tanıdığımız, ama sırlarını bilemediğimiz yerler... Fantastik edebiyatta ise, Tarzan'ın Afrikası, Drakula'nın Transilvanyası, Dr. Moreau'nun adası yahut başka gezegenler gibi, sırlarını ruhumuzla/ kalbimizle bildiğimiz, ama tanımadığımız yerler seçilir. *"Tam burada"* yaşananların fantastik olabilmesi için rûyâ, büyü yahut teknoloji marifetiyle zamanda ileriye yahut geriye gitmek gerekir; Mark Twain'in yukarıda andığım **A Connecticut Yankee in King Arthur's Court**unda veya H. George Wells'in **The Time Machine**inde olduğu gibi...

Masaldan doğan fantastik edebiyatın bir yol ağzına geldiği yer, burasıdır. Yol ayırımındaki tabelâlardan biri masal'ı gösterir, diğeri teknolojiyi... *"Teknoloji de nereden çıktı?"* denmemeli. Sanayi devrimi ile gelişen teknolojinin masala düşmanlığından yukarıda bahsettim. Uçan seccadenin yerini tayyarenin, *"âyîne-i âlem-nümâ"*nın yerini televizyonun aldığı bir devirde masal yok olmak ile kendini teknoloji çağına göre yeniden konu(m)landırarak tercihleri arasında kalmıştır. Düşünsenize, Ay'a gidildikten sonra, ne **Ayışığı Sonatı** gibi mehtabı yüceltmek kaldı, ne Ay'da yaşayan garip yaratıklar üzerine kurgulanan fantastik hikâyeler, ne de Ay'ın koca bir kaşar peyniri kalıbı olduğu ve fareler tarafından yendikçe hilâle döndüğü masalı... Teknoloji, arkasında aydınlanmacılıktan, rasyonalizmden, determinizmden ve nihayet, modernizmden gelen güçlü ve masal düşmanı bir birikim taşır. Teknoloji, bir taraftan masalsı olanı yok ederken diğer taraftan da bu insanî ihtiyacı karşılamak için, kendi masalını yaratmak zorundadır.

"Perilere inanmayan ve peri ülkesinin kurallarına âşînâ olmayan hiç kimse bir peri hikâyesi yazamaz"

(Coomaraswamy, a.g.e., s. 71). O hâlde, olağanüstülüğünü ilâhî güçlerden, büyüden ve akıldışından değil de bilimden ve teknolo-

jiden alan yeni bir fantastik edebiyata ihtiyaç vardı; işte bilim-kurgu, bu ihtiyacın cevabı olarak doğdu.

Bilim-kurgu'nun doğuşundan söz ederken, birbirine karıştırılmaması gereken iki farklı anlayışın farklı zamanlarda belirttiğini özellikle belirtmeliyim. İlki, ilim'le bilim'in henüz kesinkes ayrılmadığı masal çağının akıldışı bilim-kurgusu; diğeri ise, müsbet bilimin, akılcılığın ve teknolojinin bilim-kurgusu... Masal çağının bilim-kurgusu, ilkel insanın hurafelerle ve şuuraltıyla bezenmiş fantastik bilgilerinden doğar ve biraz daha ilmileşerek günümüze kadar uzanan önemli bir damar olur. Teknoloji çağının bilim-kurgusu ise, modern ve rasyonel bilgiden hareketle, henüz gerçekleşmemiş, lâkin bilimin gerçekleştirebileceği düşünülen bir gelecek fantezisi peşindedir. Önceleri sadece fantastik edebiyatın bir parçası olduğu düşünülen bilim-kurgunun, XX. asra kadar özel bir adı bile yoktur. "*Science-fiction*" tabirinin türetilmesinden sonra, masalın ve teknolojinin bilim-kurgusunu da birbirinden ayırma ihtiyacı doğar. Netîcede, "*science fiction*" sadece masalın/ fantastiğin bilim-kurgusuna isim olmaya başlarken teknolojinin/ modernizmin bilim-kurgusu da "*scientific science-fiction*" nâmını alır.

"*Scientific science-fiction*" ile "*science-fiction*"un farkı, ilkinin fantastiğe, mistifikasyona ve bir bakıma masala karşı duruşudur. Meselâ, insan zihnini, özellikle de muhayyilesini asırlardır meşgul eden aya seyahat fikri, ilk defa II. asırda, Samsatlı Lukianos tarafından dillendirilirken olaylar, fırtınanın aya fırlattığı bir gemi üzerine kurulacaktır. Koca astronom Kepler, *Somnium*'da (1634) daha da ileri gidip aya seyahat aracını cinlere, şeytanlara ittirecektir. Peşinden, Rahip Badwin'in *Man in the Moon*unda (1638), aya giden salı kuğuların çektiği okunur. Bu metinlerin hepsi de masalımsı/ fantastik bilim-kurgu ürünleridir. Oysa, kısa bir süre sonra Cyrano de Bergerac, unutulmaz eseri *L'autre monde ou les etats et empires de la lune*unda (1650) –tepkili motorun atası olan– fişeklerle itilen bir makina tarafından aya gitmeyi aklettiği ve paraşüt gibi, gramofon gibi âletleri tasarladığı için bilimsel bilim-kurgu'nun atası olur. Bilimsel bilim-kurgu, bilim-kurgudan farklı olarak ya önce esrarengiz bir olay kurgulayıp sonra da onun akılcı

açıklamasını verir ya aklın zor alacağı bir olayı yine akılcı bir yoldan gerçekleştirir ya da fantastik olanla karşılaştığında, onu bilim ve teknoloji ile altetmeye çalışır. Başka türlü söylemek gerekirse, teknoloji çağı fantastiği yeniden canlandırırken onu altedeceği bir düşman yaratmak için yapmaktadır. Oysa, bilimsel bilim-kurgu, aklın egemenliğinde bir fantastik kurgulamaya çalışır. Âdetâ, gelenekli fantastiğin metafiziği bilim-kurguyu yaratırken, teknolojinin metafiziği olarak da bilimsel bilim-kurgu doğar. Jules Verne'in *Autor de la lune* romanı ile H. George Wells'in *The First Man in the Moon* romanı arasındaki temel fark burada ortaya çıkıyor; ilki rasyonel olma endişesi taşıyan ve teknolojinin ilmî fantezilerini dikkate alan bir çizgiyi takip ederken ikincisi daha gelenekli bir masalsı/ fantastik anlayışı sürdürüyor. Bu ayrım yüzünden, bilim-kurgu sadece popüler kültür ürünü olarak kalırken bilimsel bilim-kurgu teknolojik icatlar için de yolaçıcı olur. Meselâ, *Vingt mille lieues sous les mers*'in Natilius'u nükleer denizaltıların doğuşunda bir ilham kaynağı olurken *The Island of Dr. Moreau*'daki çılgın doktorun çalışmaları genetik mutasyon araştırmaları adına çok birşey söylemez.

Sanayi devrimi sonrasında, makinalaşmanın getirdiği yeni teknoloji kültürü kendi mitosunu kurarken artık fantastiği de geleceğin inanılmaz güçlerle donatılmış kahramanları yerine, "robot" [ilk olarak Karel Čapek'in *R.U.R. (Rossum's Universal Robots)* oyununda "robot" kelimesi ve kavramı icat edilir], "cyborg" ("cybernetic organism" in kısaltmasıdır) ve "android/ homunculus/ robosapien-ce" (yapay insan) gibi insanımsılarda; sihirli lâmba, Zülfikar yahut Excalibur gibi olağan'ın sınırlarını zorlayan masalımsı/ efsanevî araçların yerine, zaman makinası, uzay tabancası, ışın kılıcı gibi "gadget" larda arayacaktır. Fantastik edebiyatın masaldan devrildiği büyücüler ve efsunları, kâhinler ve kehanetleri, bilim-kurguda "(mad) scientist" e ve telekinezi, teleportasyon, hipnoz, mutasyon, telepati, zihin okuma, altıncı his (yoksa "duyu" mu?), "ESP" (extra-sensory perception/ duyularüstü algılayış) ve "PK" (psycho-kinesis) gibi ilimle cilâlanmış hurafelere dönüşerek rasyonel çağa ayak uydurur.

Victorian zihniyet, mistik bir kolonyalizm ile serüvenci bir bilimadamı ruhunu birleştirmeye çalışmıştı. “Medenî” dünyanın dışındaki müstemlekelerin keşfedilmeyi bekleyen esrarengiz toprakları, çözümlenmemiş insan skalası, Avrupalıya fevkalâde ilginç ve mistik görünen gelenek birikimi, tabiatüstü/ gayr-ı tabii fenomenleri victorian bir merakla ele alınmış ve fantastik bulgular/ îcatlar bu bilinmeyen dünyada kolayca şekillenerek edebiyat ürününe dönüşmüştü. Dünyanın en kuytu köşelerine bile gidildiği, her olağandışına ait merakın lâboratuarda, mikroskop altında ilmî ve tatmin-kâr bir açıklama bulunduğu XX. asırda ise, yeni bilinmezler artık teleskobun ucunda aranacaktır. Dolayısıyla, yeni bilim-kurgu da başka dünyalarda şekillendirilecektir.

“(...) gerek bilim-kurgu, gerekse fantasy ve bir yere kadar horror dediğimiz korku türü, tepesi üstüne çevrilmiş masaldırlar. Masalın doğal sihri, ilerlemiş teknolojinin içine yansıtılır; artık büyü, teknolojinin içindedir; masalın büyük tutku motifleri ise yerlerini geleceğe dönük tasarım ve projelere terk ederler”

(Roloff-Seeßlen, **Ütopik Sinema**, s. 72). Fantastik ile bilimsel bilim-kurgunun farkı da tam burada belirir. Fantastik edebiyat, olağüstü/ masalsı ile rasyonel olanın çatışmasından doğarken bilim-kurgu bir varsayımdan hareket eder: Müsbet bilim henüz her bilinmeyeni, tuhafı, olağandışı olanı açıklayabilecek seviyeye ulaşmamıştır ve bilimdeki gelişmelerin varacağı son noktada karşısına çıkacak olan yine sırlar, ama bu defa kâinatın sırları, insanoğlunun basit aklı ile çözemeyeceği mutlak sırlar olacaktır. Bir başka söyleyişle, bilimin gelip çarpacağı duvar, mutlak bilginin sırlarıyla çevrelenen “âlim-i mutlak” olacaktır.

Dolayısıyla, bilim-kurgu bilimdeki gelişmelerin ancak bilinmeze biraz daha yaklaşmaya yarayacağını düşünürken olağüstü olanı reddedemez; ancak, o sınıra kadar akıl, bilim ve teknoloji ile ilerlemenin yollarını arar. Fantastik bilim-kurgu ile bilimsel bilim-kurgunun ayrıldığı yer de burada, ilkinin bilinmeze doğru olan yolculuğunun göstermelik de olsa ilmî bir açıklamaya asla ihtiyaç duymayışındadır. Bugün yapamadıklarımızı *homo futurus*’un ger-

çekleştirebileceği inancımız, bir bilim-kurgu romanında karşımıza çıkan teknolojik olağanüstülükleri kabûllenmemizi kolaylaştırır. Bu, masaldaki fevkalâdelikleri kabûllenirkenki inancımızı andırıyor. Sözün özü, bilim-kurgu, hattâ bilimsel bilim-kurgu için, aklımızdan ve olabilirlik hakkındaki birikimimizden çok, masal karşısında geliştirmeyi öğrendiğimiz teslimiyeti kullanırız.

Gotik roman tarzı içinde yer alsalar da Mary W. Shelley'nin **Frankenstein**i yahut **The Strange Case of Dr. Jekyll and Mr. Hyde**i gibi eserler, lâboratuarda doğan bilim-kurgunun da temeli ni atar ve Dr. Moreau'nun adasından geçen bir rota üzerinde Kurt Neumann'ın yönettiği **The Fly** (1958) filmine ve bugüne ulaşır. XIX. asrın son çeyreğindeki pozitivist, realist-natüralist, "*experimentalist*", ampirist eğilimler edebiyatta aklın egemenliğini sağlarken gerilere doğru itelenen insan ruhu, masal ihtiyacını lâboratuarda, fabrikada gidermeye çalışır. XX. asrın başlarında unanizm ve fütürizm gibi cereyanlar, modernizmin de genel karakterini belirler. Modernist insan teknoloji ile barışık, mekanik ve elektronik âletlerin kolaylaştırdığı hayatından memnun, aklın kotarıp şekillendirdiği bir kaderi yaşamaya razı görünmektedir. Charlie Chaplin'in **Modern Times** (1936) filminde olduğu gibi, insanlığın hizmetindeki teknolojinin bir yandan da ferdi mekanikleştirdiğinin farkedilişi, moderniteyi yaşamaya başlayan batılı toplumlara, birer zaaf sayıp hayatlarından kovaladıkları bilinçdışını, fantasmaları, rûyâyı, efsaneleri ve masalı hatırlatır. Postmodernizm, bir bakıma, ferdin insanlığını bütün gelenekli korkuları, beklentileri, hayâlleri, fantezileri ve masalları ile yenibaştan keşfetmesi demek olur.

Sanayi devrimi öncesi toplumun masalı, devrim sonrasında ve modernizm öncesinde yerini fantastik edebiyata bırakır. Modernizm ve peşinden gelen modernite de bilhassa bilimsel bilim-kurguya yönelir ve onu bir yönüyle modern masal, bir başka yönüyle de önemli bir fütürolojik malzeme sayar. Aldous Huxley'in **Brave New World**u yahut George Orwell'in 1984 u gibi romanlar, bilim-kurgunun felsefesini de oluşturmaya başlarlar [daha yakın tarihlerde, Wachoski biraderlerin **Matrix** filmi (1999), katedilen mesafeyi

çarpıcı bir şekilde gösterdi. Hattâ, Ron Hubbard adlı bir bilim-kurgu yazarı 1954'te "*Scientology*" tarikatını ve kilisesini kurdu ki, bugün ABD'nde altı milyon müridi var]. Postmodernizmle yeniden fantastik edebiyata, hattâ masala dönülür. Modern zihnin bebelik ile çocukluk arasına sıkıştırdığı masal, fantastik edebiyat içinde canlı kalır ve böylece, gençlerin ve yetişkinlerin uzun zaman önce ellerinden kaçırdıkları –hayır! elleriyle çocuklara teslim ettikleri– masaldan arta kalan boşluğu da fantastik edebiyat ürünü hikâye, roman ve sinema filmleri doldurur. Ruhunu kurtarmak isteyen batılı, postmodernizme ve fantastiğe sığınır; "*kaçış edebiyatı*" tabiri, çağdaş fantastiğin yeni adı olur.

Postmodern fantastik, klâsik fantastiği tarihî zeminde tekrarlamaktan kaçınmaz. Mitosun, efsanenin ve masalın tarihle olan bağını fantastik de sürdürmeye çalışır. Bugüne kadar basılmış yerli-yabancı kaç romanda, tesadüfen elegeçmiş eski bir elyazmasından nakledildiği kaydıyla fantastiğin kurgulandığını saymaya cesaretim yok. Belli ki, yazar da klâsik fantastiğin tarihte anlamlı ve inandırıcı olduğunu düşünüyor. Postmodern fantastik, "*fairy tale*"den bütün bir popüler/ popülist fantastik roman geleneğini çıkarır. Artık, "*weird tale*"den korku ve gerilim romanlarına, gotik romandan da "*mystery-serials*"a giden bir yol açılmıştır. Bileğinin ve yüreğinin gücüyle her zorluğun üstesinden gelen kahraman delikanlılar artık "*space cowboy*" olmuştur; geçmiş zaman "*monster*"ları da "*alien*"... Utopik fantezilerin yerini karahaberci "*distopia*" (ters utopya)lar ve "*post-doomsday*" (kıyamet günü sonrası) hikâyeleri almaktadır.

Biz Türklerde ise, durumun tabîatı ayrı, neticesi aynı... Bir sanayi toplumu olmayan, modernizmin bir idealden hayat tarzına yavaş yavaş ve ancak yenilerde dönüştüğü Türkiye'de modernitenin sancıları, yok ettiği hayâl ve masal dünyası, insanı makinalaştırması hâlâ çok küçük bir azınlığın sıkıntısı olmakta iken, postmodern bir aşamaya geçmemize hayli vakit var gibi görünüyor. Daha evvel de yaşadığımız ve ancak bize göre bir açıklamasını bulabileceğimiz ilginç bir tavrımız var. Batı'da toplumun geçirdiği bin türlü inkılâbı, ihtilâli, istihâleyi ve ferdin yaşadığı şuuraltı çalkantı, rını, ruh çatışmalarını, fikrî gelişimi hiç dikkate almadan "*Batı'da*

varsa, bizde de olmalı" gibi idhâlcı bir zihniyetle ruh ve fikir taklidi-ne kalkışmak fevkalâde yanlış olsa da bunu hep yapageldik.

Ne II. Meşrutiyet ne de cumhuriyet, Büyük Fransız İhtilâli ile aynı sonucu verir. I. Cihan Harbi şiirde dadaizmi yaratırken biz Baudelaire'î yeni yeni tanımakta idik. II. Cihan Harbi varoluşçuluğa son şeklini verdikten sonra, savaşa katılmayan bizde de varoluşçu bir roman doğmaya başladı. Şiirde de meselâ, tek başına Oktay Rifat'î okumak dahi fütürizmden başlayarak Batı'daki bütün şiir akımlarının toplu hâldeki örneklerini okumak demek oldu. Aynı hâli modernizm ve postmodernizm karşısındaki Türk yazarında da görmek mümkün. Henüz bizim meselemiz olmayan, ne ruhumuzda ne fikrimizde ne de hayatımızda etkilerini hissettiğimiz bir problem(atik) edebiyatımızın başköşesine oturdu. Postmodernizmin, bir makine olmadığını, ruhu, rüyaları, hayâlleri ve masalları bulunduğunu hatırlattığı insan tipi bizde henüz belirmemiş olsa da yeniden fantastiğe dönmek fikri cazip gibi göründü. Yukarıda, "*durumun tabiati ayrı, netîcesi ayrı*" demekten kasdım da bu idi.

Bizde gelenekli fantastiğin şahsî şuuraltından çok, kolektif inanmalardan kaynaklanan güçlü bir damarı vardır. Bu damar halk inanışlarından ve tekke-tasavvuf muhitinden beslenir. XX. asrın başlarına gelindiğinde, meselâ, Şehbender-zâde Ahmed Hilmi'nin *Âmâk-ı Hayâli* (1925) tasavvuftan, "*Ahmed Kâmil*" imzası arkasına saklanan Selim Nüzhet (Gerçek)'in adaptasyonu olan **Canvermezler Tekkesi** (1922) ise, hurafelerden doğan fantastiğe iyi örnek olur. Hüseyin Rahmi'nin *Gulyabanîsinin* (1911) başındaki mektup, fantastik romanın bizde belirirkenki amacı hakkında bir fikir verebilir. Yazar maksadını, "*ya masalı şimdiki romanlar sırasına yükseltmek derecesinde bir san'at*" göstermek "*veyahut ki kadrini tenzil ve mahiyetini küçültmeksizin romanı masal mertebesinde*" sadeleştirmek olarak belirlerken yetişkinlere kaybettikleri masallarını iade etmeye çalışmaktadır.

Batı'nın, geleceğe ait ümit ve hayâllerini gerçekleştirdikleri utopik/ fantastik ülkeleri vardır. Hesiodos'un Altın Çağ'dan Horatius'un *Epodes*'teki Oceanusuna, Platon'un -Tiamios ve Kritias diyaloglarında bahsettiği- Atlantis'ten ve Devlet'ten Eumeros'un

Panchaiasına, nihayet Iambulos'un **Güneş Adalarından Tomasso Muros'un De optimo reipublicae statu, deque nova insula Utopiasına** varıncaya kadar, yazılmış bütün utopyaların masalsı bir yanı vardır. More'un "*utopia*" kelimesini icat ederken "*topia*" (yer)nin başına getirdiği "*u*" ekinin "*eu*" ve "*ou*" telâffuzları, kelimeye "*iyi yer*" ve "*olmayan yer*" gibi iki farklı mânâ getirir. Masallar da gerçekte olmayan muhteşem, fevkalâde, iyi yerlerde geçmez mi? More'dan sonra başlayan utopya geleneği ise, daha sosyal ve/ya siyasi, daha akılcı ve/ya felsefidir. Meşhur astronom Kepler'in **Levania Adası**, Bacon'ın **Ben Salem Adası**, Hartlib'in **Macaria Adası**, Campanella'nın **Toprabanası** yahut Harrington'ın **Oceana Adası** hep masaldan kopma yahut daha "*akılcı ve yararlı*" yetişkin masalları kurgulama gayretinin ürünleridir. Masalın müstakil dünyasının genellikle uzak ve "*ou-topic*" bir adada kurgulanışı ise, önemli bir ayrıntı...

İslâm dünyasında ise, önceleri tek utopya cennettir. Yazıcıoğlu Mehmed'in **Muhammediyyesi** bile, cennetin utopik kurgusu hakkında bir fikir edinmeye kâfi... Firavnun cennet bahçesi veya Hasan Sabbah'ın **Alamut Kalesi** gibi sahte cennet-utopyalar bir yana, ilk gerçek utopya tasarlaması Fârâbî'ye aittir. Arada başka kimler bir utopya kurmayı denediler, bilemem ama, Avrupaî utopya kavramıyla ilk karşılaşmamızın **Tercüme-i Telemak**'taki Salante'yi okuduktan sonra olduğunu düşünüyorum. Yine de ilk yerli deneme için, Hüseyin Cahid'in hulyâ-rûyâ zemininde kurduğu "*Hayât-ı Muhayyel*" hikâyesine (**Servet-i Fünun Mec.**, Nu. 399, 22 Teşrîn-i evvel 1314) kadar beklemek gerekir. Ömer Seyfeddin'in "*İki Mebus*" hikâyesinin (**Âşîyan Mec.**, Nu. 15, 11 Kânûn-i evvel 1324), otuz yıl sonraki bir geleceğin dünyasında geçmek üzere tasarlanmış ilk metin olma ihtimâli kuvvetli... İlginç olan, sonraları Ali Kâmi (Akyüz)'nin de "*Otuz Sene Sonra*" başlıklı bir rûyâ kaleme alışıdır (**İctihad Mec.**, Nu. 64, 2 Mayıs 1329). Ali Kemâl, **Fetret** (1330) romanında 1930'lu yılların İstanbulunu anlatır. Bu cins metinlerin ortak tarafı, gelişmiş, modern ve müreffeh bir gelecek ümidi ile kaleme alınmalarıdır. Henüz gelmemiş bir zamanın anlatılması için en uygun ve en az yadırganacak zeminin rûyâda bulunacağı fikriyle kurgulanan metinlerde ise, bir ucu bilim-kurguya kadar uzanan

bir utopik tasarım gözlenir (değişik örnekler için bk. M. Kayahan Özgül, **Türk Edebiyatında Siyasî Rûyâlar**). Cumhuriyete bu birikimle adım atılır. Yakup Kadri, 1934'te yayımladığı **Ankara** romanının üçüncü bölümünü, henüz gelmeyen 1937-1943 yılları arasına ayırır. İlhan Tarus'un 1980 romanı, adının da söylediği gibi, çeyrek asır sonrasını anlatır. Nihâl Atsız'ın "*Selim Pusat*" adıyla (henüz **Ruh Adam**'ın yazılmasına yıllar vardır) kaleme aldığı "*Z Vitamini*" (**Büyük Doğu Mec.**, Nu. 18-20, 1959) romancığında 1999'un son gününden 2001'e kadarki sürenin siyasî fantastiği işlenir. Alaattin Şenel'in denemelerine, **Milliyet Sanat Dergisi**'nin Abdi İpekçi Ütopya Yarışması sonuçlarına kadar pekçok ilginç örnek hâlâ farkedilmeyi bekliyor.

Osmanlı'nın fantastik bilim-kurgu ile tanışmasının tarihi de eskidir. Türkçe'ye tercüme edilen ilk romanlardan birinin Voltaire'in **Migromegası** olması, önemli bir şanstır; lâkin, kitabın tercümesinin sebebi muhtevası değil, suya sabuna dokunmayan bir metin yoluyla de olsa, yasaklı Voltaire'i tanıtmak olduğu için, bu şans kullanılıp yerli bilim-kurgu yeşertilemez. Yine de ilki Ermeni harfli Türkçe olarak (**Mikromega**, 1869), sonrakileri Direktör Âli Bey (**Hikâye-i Hikemiyye-i Mikromega**, 1288), İbnülkâmil (**Kürremizde Seyahat**, 1308) ve nihayet Süleyman Tevfik (**Yıldızdan Yıldıza Yolculuk Ve Kuyruklu Yıldızla Seyahat**, 1326) tarafından yapılmış dört tercümesinin bulunuşu, romanın gördüğü rağbetin işaretidir. Peşinden, Jules Verne'den başlayarak Batı'nın bellibaşlı romanları tercüme edilmiş olsa da bizde ilk bilim-kurgu romanın yazıldığını görmek için, 1955'e kadar beklemek gerekir. Peyami Safa'nın "*Server Bedi*" imzalı romanlarından biri, **Milliyet**'te tefrika edilen (18 Aralık 1955-17 Mart 1956), ama bugüne kadar kitaplaştırılmayan **Cingöz Merih**'te'dir. Gazetenin takdimine bakılırsa (11 Aralık 1955), bizdeki ilk uzaya yolculuk romanı bu olmalı.

Batı'da bilim-kurgu edebiyatının popülerleşmesi, alana özel "*pulp-magazin*"lerin belirmesinden sonradır. H. P. Lovecraft'ın 1923'te **Weird Tales**'i çıkarmaya başlaması, bu yolda ilk önemli adım olur. Üç yıl sonra Hugo Gernsback'ın **Amazing Stories**'i yayımlanmağa başlar. Gernsback, türü "*scientification*" kelimesi ile

karşılayarak isimbabası da olur; kelimenin "*science-fiction*" şeklini alışı daha sonradır. Zaman zaman aynı mânâyâ gelmek üzere "*science fantasy/ speculatif fiction/ anticipation*" gibi tabirler de kullanılır. Sonraları, Türkçe'de bu mânâyı karşılayacak bir kelime araştırılırken diğer kelimeler elenerek "*science-fiction*"ın mukabili bulunmaya çalışılır. TDK'nun **Batı Kaynaklı Sözcüklere Karşılık Bulma Denemesi'**nden, önce "*düşbilimsel yapıt*" karşılığının düşünüldüğü öğrenilir. Peşinden, denemeyi hazırlayan kurulun üyelerinden Tahsin Yücel'in "*düşsel bilim*" teklifinden haberdar oluruz. **Yoksullar Geliyor** (1982)'dakiler gibi "*science-fiction*" tarzında denemeleri de olan Orhan Duru, kelimeye bir karşılık ararken adım adım ilerlemeyi tercih eder ve önce "*fiction*"un mukabilini arar. Kelime için "*yapıntı*" gibi, Ali Püsküllüoğlu'nun "*uyduru*"su gibi karşılıklar bulur; fakat, onun aradığı, kelimenin "*kafada kurma*" mânâsını da kapsayacak bir karşılıktır. "*Kurgu*"yu kullanmayı düşünürse de bu kelime daha önce "*spéculation*" mukabiline türetilmiştir. Ne zarar! Ataç'ın "*hayâl*" yerine "*kurgu*" dediğini görünce, icazet alınmış demektir. Geriye, "*bilim*"le "*kurgu*"yu birleştirmek kalır (*Türk Dili Der.*, Nu. 256, 1 Ocak 1973, s. 332-333). Neticede, Orhan Duru'nun teklifi benimsenmiş olmalı ki, hâlâ onun türettiği "*bilim-kurgu*"yu kullanıyoruz.

Bana sorarsanız, "*bilim-kurgu*"da "*scientific science-fiction*"ın karşılığını bulduğumu; lâkin, "*science-fiction*"u bulamadığımı söylerim. "*Science-fiction/ bilim-kurgu*", bilim'le -adının taşıdığı mânâda- bir ilişkiyi her zaman kurmaz; ancak kuranlarına "*scientific science-fiction*" derler. Geriye kalan büyük ekseriyetin bilim'le değil, bilimsi olan'la yahut ilim'le; bilimin henüz gerçekleştirmediği, belki de asla gerçekleştiremeyeceği fantezilerle kurulduğu gözardı edilmemeli. Bu sebeple, ya "*kurgu*"nun "*hayâl*" karşılığına kullanımından cayılmamalıydı ya da "*science-fiction*"un Türkçe karşılığı aranırken ilk denemelerin hep düşünle ilişkilendirilmesinin yetersiz, ama doğru bir yol olduğu farkedilerek o yolda ilerlenmeliydi.

Yetişkinler, masallarını çocuklara devretmiş ve hissettikleri boşluğu fantastik edebiyatla doldurmağa çalışmış olsalar da masalın eksikliğini hep hatırlarlar. Sanat masalcılığı bir taraftan çocukla

rı beslerken diğer taraftan da yetişkinlerin masal ihtiyacını telâfi etmeye çalışır. Oscar Wilde, **The Happy Prince and Other Tales**'ta (1888), "*çocuklar için değil, onsekiz ile seksen yaşları arasındaki çocuksu yetişkinler için*" yazdığını söyler. Ondan yarım asır sonra Antoine de Saint-Exupéry de bir başka prensin maceralarını anlattığı **La Petit Prince**'in (1940) başında, kitabını dostu Leon Werth'e armağan ettiğini; çünkü, onun "*herşeyi, çocuklar için yazılan kitapları bile anlayacak yetenekte*" olduğunu yazar [bana kalırsa, aynı metinden/ masaldan herkesin yaş ve algılama seviyesine göre farklı farklı etkileneneceği (Le Guin gibi söylersem, bir kitap "*eğer on iki yaşındayken iyiyse, otuz altı yaşında da iyidir, hatta daha iyidir*") gerçeğinin en güzel örneklerinden birini **Küçük Prens** verir. Tolkien ise, tam tersini iddia eder ve "*ben henüz yeni bir araba modeli hakkında, 'bu oyuncak, on yedisinden yetmişine kadar olan bebekleri eğlendirir' diyen şişirilmiş bir övgüye (...) hiç rastlamadım*" der (**Peri Masalları Üzerine**, s. 51)]. Gerekçeleri farklı olsa bile, her ikisinin de yaptığı, masallarını yetişkinler için kurgulamaktır. Pekâlâ, ya çocuklar? Onlar yetişkinlerin başlarından attıkları veya çocuğun ruhunu, ihtiyaçlarını bildiği iddiasıyla ortaya çıkan beşinci sınıf yazarların çırpıştırdığı masallar yüzünden bütün rüyâlarını kaybeder, hayâl dünyalarını koflaştıırken yapılacak birşeyler yok mu? Niçin bütün çocuk masalları yetişkinlerin elinden çıkmıştır? Adı "*çocuk edebiyatı*" olan bir ülkenin anahtarlarını neden yetişkinler taşısın ki?... İsyan edin çocuklar ve kendi rüyâlarınızı kendiniz anlatın, masalınızı yine siz yazın! Sümerli çocuk masalcı Akalla pîriniz, kılavuzunuz olsun!

Tenkid'i Eleştirmek

Eleştiri yazılı kültürün ürünüdür; *"in verbo"* bir edebiyat hü-küm sürerken bugün kasedettiğimiz kabilden bir eleştiri biçiminin mevcudiyeti mümkün değildir. Bu sebeple, Türklerin sözlü edebiyat geleneğinin de bir yerlerinde *"eleştiri"*ye tesadüf etmek mümkün değildir. Edebî eserin dinleyicisi, kendisine sunulandan memnun kalmış ise bunu *"alkış"*ıyle gösterecektir; hoşlanmadı ise ilgisizliğiyle... İslâmiyet, Arab'ın eleştiri için kullanageldiği birkaç kavramla tanışıklık sağlar; *"mübâhase"*, *"münâkaşa"*, *"muâhaze"*, *"takrîz"* ve *"muhâkeme"*... İlk ikisi sözlü, diğerleri yazılı kültür ürünüdür.

"Mübâhase", dost meclislerinde, belli bir konu etrafında gelişen zevkli, hattâ eğlenceli tartışmadır ve arayerinde bahse tutuşulduğu bile olur. *"Münâkaşa"* ise, aslında *"nakş"*tan gelirken nasıl olup da tartışma, atışma, çekişme, münâzaa mânâsına kullanıldığını anlamak ilk ağızda biraz zor görünüyor. Oysa, *"nakş"* deyince akla hemen renkli, süslü, nakışlı bir tartışma şekli gelmeliydi. Gerçi *"nakş"*ın renkli, elvanlı bir tarafı vardır ama, *"reng"*in anlamlarından birinin de *"hîle"* olduğunu bilmek, münâkaşanın da rengini belirler. Münâkaşa, kazanmak için her cins hîlenin mübah sayıldığı bir savaşa benzer. Dilimize *"kalem münâkaşası"* diye uyarladığımız *"polemik"*in de Grekçe *"polemos"* (savaş) ve *"polemikos"* (düşman, rakip) kelimelerinden gelişi, bu münasebeti kuvvetlendiriyor. Da-

ha Osmanlı gazetelerinde cereyan eden ilk polemik **Ruznâme-i Cerîde-i Havâdis** ile **Tasvîr-i Efkâr** arasında yaşanmağa başladığınca bile, aynı savaşı ruhun sözden yazıya taşındığı farkedilmekteydi.

Yazılı eleştirinin Şark'taki ilk gelenekli şekli olan "*muâhaze*"de azarlama, paylama, çıkışma anlamları vardır; metinden ziyade yazarını hedef alan ve sadece hatâlara öfkelenmeyi amaçlayan bu ilkel eleştiri biçiminin bir hicviyeye, en azından bir hezle dönüştüğü sıkça görülür. Muâhazenin özünü "*ta'rîz*" ve "*i'tiraz*" oluşturur. Batı edebiyatlarının geçmişinde de uzun müddet var olan bu tarz eleştiriye "*kusurlar eleştirisi*" denir. Eleştirilerine "*muâhaze*" diyenler, onun naturasında bulunan olumsuz tarafları görmezden gelirler ("*Muâhaze*", **Mecmûa-i Ebuzziyâ**, Y. 18, Cüz 76, 15 Şâban 1315, s. 1409):

"Muâhaze hiçbir zaman zemm ü takbih mânâsını tazammun değildir. Muâhaze bir nevi' tahlîl-i edîbânedir ki, bir eserin mâhiyeti iyiden iyiye şerh ü îzah edilmekle beraber, nevâkıs u meziyyâtı dahi ayrıca tebyîn edilerek vukuf u mâlûmat yardımıyla kariûnin tenvîr-i ezhânını mûcib-i netâyic-i sâbite vü sâlime gösterilir. Fakat herşeyde bir nokta-i nazar aranıldığı gibi, muâhazede dahi o nokta-i nazara bedel bî-taraflık, taammuk, istiknâh-ı esere kabiliyet, nüfûz-ı nazar, âdât ü ahlâk-ı umûmiyyeye vukuf, mâlûmât-ı vesûa-i ilmiyye, zevk-ı selim gibi hasâis-ı mârifet-perdâzâne aranılır."

"*Takrîz*", muâhaze'nin zıddı gibidir. Genellikle, şöhreti tatmamış, acemî edib namzetleri, çoğunlukla ilk eserlerini tamamladıklarında, henüz mürekkebi kurumadan, üstad bildikleri birilerinin kapısını çalarak takriz lûtfetmesini isterler. Üstad da bazen pekaz tanıdığı bir edebiyat heveslisinin, müsveddesinin sahîfelerini karıştırmayı tenezzül saydığından ekseriyetle okumayı canının çekmediği bir eserini sitayişleriyle yüceltir. Böylece namzet ve eseri, ustanın elinden icazet alarak edebiyat dünyasına şan(s)lı bir giriş yaparlar. "*Takrîz*" kelimesinin imlâsı hayli mübhem; "*z(ı)*" ile yazıldığında "*bir eseri müsbet taraflarını göstererek eleştirme*" mânâsına gelirken "*z(ad)*" ile yazıldığında "*ödünc verme, kesip verme*" demek olu-

yor. "*Mikraz*" [makas ("*mikras*" imlâsının da yaygın oluşu kafa karıştırıcı)], "*istikraz*", "*inkıraz*" kelimelerinin de buradan türediğini belirtmek gerek. Bütün bunlardan çıkan neticeyi birleştirirsek, takrîz'in bir edîbe ve eserine gösterilmiş ödünç bir iltifat olduğunu söyleyebiliriz. Şunu da eklemeli ki, pekçok takriz, önünde yer aldığı eserden daha kıymetli olagelmıştır. Recâi-zâde Ekrem'in **Takdir-i Elhânı**, objektif eleştiri değeri taşıyan ilk takriz olması kadar, ele aldığı şiir kitabından daha hacimli tasarlanması, bu sebeple de kitabın başına eklenemeyip müstakilen bastırılması ve hiç şübhesiz ki, Menemenli-zâde Tahir gibi bir yenyetmenin şiir kitabı için hazırlansa bile ondan çok daha önemli oluşu ile de ilginç bir ilk örnektir.

"*Muhâkeme*" ise, bir başka eleştirme biçimi olmasına rağmen, genellikle, iki alternatif arasında seçim yapma niyeti taşır (**Muhâkemetü'l-lûgateyn** hatırlana. Nâmık Kemâl de Pierre Bayle'in *Dictionnaire historique et critique*ini "*muhâkemât-ı târihiyye*" diye anar). Aslî mânâsı, mahkemede dâvâlıyı ve dâvâcıyı dinleyerek hüküm vermek iken, buradan hareketle "*reason*" (akılda tartma, akli bir sonuca varma) anlamı da doğmuştur. Muâhaze'nin keyfiliği ve kasdı aşan tezyîfkâr üslûbu (belki de gerçek kasdı odur) onu gittikçe köreltmeli ve muhâkeme'yi güçlendirmeli iken, beklenenin tam tersi olur. XIX. asra gelindiğinde hâlâ muâhazenin tartışmasız üstünlüğü hissedilmektedir.

Edebiyyât-ı Cedîde doğduğunda, muâhaze'den de muhâkeme'den de memnun olmadığını hemen belli eder. Ona göre, muhâkeme fazla şeklidir ve sadece iki eserin kıyaslanmasında kullanılabilir. Muâhaze ise, "*olumlu eleştiri*" kavramına yabancısıdır; "*herşeyi fena tarafından görerek bir mütâlâa beyân etmektedir*". Beyanı ise, öylesine aşağılayıcıdır ki, bu ifade tarzıyla edebî eleştiri yapılamaz; olsa olsa kavga edilebilir. Üstelik bu kavramlar, garpli edebiyat terimleri ile âşinâlığı artan ve bu arada "*critique*" kelimesi ile de tanışan Edebiyyât-ı Cedîde edîbini tatminden çok uzaktır. Çare, bu yeni kavramı karşılayacak yeni bir kelime yaratmaktadır. Onları "*nakd*" köküne sevkeden de bu ihtiyaç olur. Bugün de kullanmakta olduğumuz "*nakd*"ın aslî mânâsı akçedir, madenî paradır; aynı yarı

den türeyen “*nakkad*” ise, paranın kalbını halisinden ayıran, elindeki mihek taşı ile ayarı düşük olan akçeyi eleyen, halis madene ise “*sahh*” (sahihtir, doğrudur, yanlışsızdır) damgası basarak onu tescil eden sarraftır. “*Eleştiri*” karşılığına gelecek bir kelime ararken yollarına niçin “*nakd*”ın çıktığını anlamak şimdi daha kolay... Eserin edebî kıymetini tesbit için bir mi’yar, bir mısdak kombinezonu geliştiren ve değerlendirdiği eseri bu kriterlere uygun bulursa, ancak o zaman “*sahh*” damgasını basan kişiye artık “*münekkid*” denmesinden tabîi ne olabilir? Muallim Nâci’nin cümlelerini tekrarlayayım:

“Bu ilme nakd denilmesi şu cihettendir ki, sâhib-i tab’-ı vekkad ile nakkad, hâlis akçeyi mağşuş akçe arasından nasıl ayırırsa şîr-i bî-aybı şîr-i ma’yub miyânından öyle tefrik eder.”

“*Critique*”e karşılık gelecek kelimenin kökü bulunmuştur; lâkin, hâlâ terim yaratılamamıştır. Gelenek, bu kökten türeyen “*tenkad*, *tenakkud*, *intikad*” gibi kelimeleri, mâlî terminoloji dahilinde zaman zaman kullanmıştır. Arapça’nın kelime yapma yollarına sadakatle bağlı kalan gelenekçi atalarının aksine, Edebiyyât-ı Cedîde edîbi öyle bir kelime arar ki, kökü Arap dilinde yatsa da Arap kavminin dilinde mevcut olmasın. “*Tenkîd*” böyle bir arayışın neticesidir. “*Critique*”e karşılık gelecek yeni bir kelimeye duyulan ihtiyacı kabûl edip de bunun için “*nakd*” kökünü münasip ve müsait bulan, lâkin bu kökten Arapça’da kelime üreten vezinlerin mevcut kullanım yerlerini asırlardır belirleyen kuralların hilâfına bir kelime icat edilmesini doğru bulmayanlar “*intikad*”ı terimleştirmeye çalışırlar. Şemseddin Sâmî, *Kamûs-ı Türkîsinin* “*tenkîd*” maddesinde itirazlarını özetler:

“Edebiyyât-ı Cedîde’de Fransızların ‘critique’ dedikleri ‘muâhaze-i edbiyye’ mânâsıyla kullanılmağa başlamış ise de Arabî’de ‘nakd’ maddesi tef’îl bâbından gelmediğinden, bunun yerine ‘intikad’ ve ‘tenkad’ kullanılsa daha doğru olur.”

Buna rağmen, *Kamûs-ı Fransevî*’nin “*critique*” maddesinde, kelimenin karşılığı olarak “*intikad*”ın yanına “*tenkîd*”i de ilâvesi, şimdiki lûgatçilerde pek sık tesadûf edemediğimiz bir tarihî ve kültürel

sorumluluk taşıdığını da gösteriyor. “Tenkîd”in “intikad”a kesin galebesini **Lûgat-i Nâci**’de buluruz:

“Tenkid lâfzının Arabî’de isti’ mâl olunmaması, bizim isti’ mâlimize mâni olamaz. Hattâ tenkîd’i intikad’a tercihan isti’ mâl ederiz.”

Bütün bu terim muharebelerinin ortasında, “muâhaze”nin ağır-topu Nâmık Kemâl’dir, hattâ ölümünden sonra bile... Ebuzziyâ Tevfik, Kemâl’in bütün takipçileri adına yazıyor (“Muâhaze Ve Tenkid Kelimelerine Âid İzâhat”, **Mecmûa-i Ebuzziyâ**, Cüz 72, 15 Cemâ-ziyülâhire 1315, s. 1256-1258):

“Mâlûmdur ki, karn-ı âhirde yazı yazarlarımız ‘critique’ lâfzının tazammun ettiği mânâyı Fransız lisanına vukuftan sonra idrak etmişlerdir. O zamanlar ise, bu mazmûnu ‘muhâkeme’ lâfzıyla edâ ederlerdi.

.....

Muâhazere merhum (Kemâl kastediliyor. MKÖ) ‘muâhaze’ tâbirinin ‘critique’ hükmünü şâmil bir kelime-i istilâhiyye olduğuna ve âsâr-ı eslâfta bu mânâyı kullanıldığına ittîlâ ederek, yazdığı şeylerde ‘muhâkeme’ye bedel ‘muâhaze’yi isti’ mâl etmiştir. Hattâ bir gazelleri hakkında Münif Paşa hazretlerine olan ve müşârinileyhte mevcut olacağından şübhemiz olmayan bir mektubunda, ‘tenkid’ ve ‘muâhaze’ lâfızları hakkında şu yolda izâhat vermiştir:

Tenkid lâfzı critique yerinde kullanmak caiz değildir sanırım. O mütâlâa üzerine idi ki, bazı ulemâ-yı selefin eserlerinden iktibasen critique fikrini muâhaze lâfzıyla tercüme etmişidim. Nazar-ı hakîm-i âsafânelerine mestur değildir ki tenkid birşeyin iyisini fenasından ayırmakta bir hüküm vermek mazmûnunu şâmil oluyor. Muâhaze ise, herşeyi fena tarafından görerek bir mütâlâa beyanından ibarettir. Hikmetin tahlil tarîkı, muâhazenin hakîkate ittisâlinde değilse, bâtlı hakikat dairesinden ihracda en sâlim bir meslek olduğunu gösterir’ demişidi.

Dikkat buyurulsun ki, muâhaze ‘herşeyi fena tarafından görerek bir mütâlâa beyanından ibarettir’ diyor. Çünkü ‘critique’in

medlûlü budur. 'Muhâkeme' dahi bu hükmü ihtivâ ettiğiyçün 'muâhaze' lâfzına ittilâdan evvel Fransızca bilenlerimiz 'critique' i 'muhâkeme' ile tercümeden başka lâfız bulamamışlar idi.

Bugün bir maznûnu bir mahkeme tenkid için değil, ona isnad olunan fi'l-i münkere ihtimâl verdiği, yani onu fena tarafından gördüğü için mahkeme ediyor. Eğer bilâhare 'muâhaze' lâfzına dest-res olunmasa idi, bu mânâ itibarıyla muhâkeme elbette 'tenkid' lâfz-ı muhteriinden ziyade 'critique' i tercüme ve ifham ederdi. Nitekim vaktiyle etmiştir."

Bütün muhalefete rağmen, galip gelen "tenkid" olur. XIX. asrın sonlarından itibaren yarım asırdan ziyade bir müddet hükümlerini sürdüren "tenkid", ilk ciddî darbeyi alfabe değişiminden ve onu takip eden -hâlâ bir hâl çaresi bulamadığımız- imlâ problemlerinden alır. Kelime sonlarındaki "d"lerin "t" olarak yazılması mecburiyeti, "tenkid" in "tenkît" (noktalama) kelimesi ile karışmasına sebep olduğu için, periyodiklerde sık sık tartışma konusu edilir. Dilde özleştirme furiasının başlamasından sonra, "tenkid" e bir karşılık aranmak yerine, başa dönülür ve Edebiyyât-ı Cedîde ediblerinin "critique" kelimesi karşısında yaşadıklarına benzer bir arayışla, terimin Batı'daki anlamına birebir denk düşebilecek bir başkasını bulma gayretleri sürdürülür. "Eleştiri" nin türetilişi böyle bir dikkatin sonucudur.

"Eleştiri", doğru kökten üretilmiş yanlış bir kelimedir. "Ele-" kökü, metinler arası ve metin içi ayrıştırmaları karşılamakta yeterlidir. Köke eklenen "-ş-" ye işdaşlık eki denir ve o eylemi müstereken yapmayı ifade eder; ancak, "gör-ü-ş-", "sev-i-ş-" yahut "döğ-ü-ş-" gibi tek başına yapılamayan fiiller için kullanılabilir. Hâlbuki münekkîd, elemek işini tek başına yapmakta; bunu bir münekkîdler konsülü içinde ve konsültasyon biçiminde kotarmamaktadır. Öyleyse, ortada "ele-ş-" ile karşılanabilecek bir eylem yoktur. Onu takip eden "-tir-" eki ise, ettirgen çatı diye anılır ve bir eylemi kendisi yapmaktansa, başkalarına yaptırmayı ifade eder. Nasıl ki, "gör-ü-ş-tür-" deyince, birinin gördükleri'nden değil de enaz iki kişinin birbirini görmesini sağlama'sından sözedilmekte ise, "ele-ş-tir-" fiilinden de münekkîdin yaptığı işin, metni birkaç kişiye tenkid ettirmek, ama bu eyleme hiç katılmamak olduğu anlamı çıkmaktadır.

"Eleştiri"nin kuruluşunda mevcut bu problem, kelimenin semantik karşılığını da amacının dışında şekillendirir. Bugünkü yaygınlığı, "eleştiri"nin ârazlarını unutturamayacağı gibi, ârazlarının oluşu da şimdiden sonra onu terketmemizi gerektirmez; ama, keşke terim türetirken daha ehil ellerin daha bilinçli tekliflerine kulak tıkamaktan vazgeçileydi, diye hayıflanmaktan da kendimi alamıyorum (bu satırlara gelen itirazları **Seke Seke Ben Geldim**'in üçüncü cildinde cevapladım).

Seçmek elemektir; seçilenin elenene üstünlüğünün îzah edilebilir, mantıklı kıstasları ortaya konabiliyorsa, o zaman adı eleştirmek olur. Avrupalı kavimlerin büyük kısmı, "seçmek" karşılığına, gayet akıllıca bir tercihle, Latince'nin "*seligere*"sinden gelen "*select*" kelimesini kullanırlar. Seçim akıllıcadır; zîrâ, "*seligere*"de tercih'in her yönüne ait önemli ipuçları vardır. Kelimenin başındaki "*se*" aslında bir önektir ve "*ayrı ayrı, müstakilen*" demek olur; seçimi yapılanların teker teker özgül oluşlarını işaretler. En eski metinlerde "*emsâli arasında en cazip ve münasip olan*" mânâsında kullanılan "*leg*" ise, benzerleri arasından seçmek, konuşmak demek olur. Doğru olan'dan yanlışı seçmenin resmî normlarına "*kanun*" deniyor ise, "*legal*" kelimesi en uygun yerden türemiş olmalı. Buradan doğan "*legere*" de tercih etmek, bir grubun arasından seçmek, meyvenin olgulaşanlarını toplamak, okuduklarından seçkin sonuçlar çıkarmak demek olur. "*Legend, intelligent, lecture, lesson, collection*" gibi kelimeler hep buradan türemiştir. Küçük bir telâffuz değişikliği ile "*legare*"nin de vekil tayin etmek, yerine seçmek mânâsına gelişi, "*delegate*" (delege) kelimesini daha bir anlaşılır kılıyor. Bir başka telâffuz oyunu ile yaratılan "*legein*" (seçmek, seçerek konuşmak) kelimesi, Grekçe'nin "*logos*" (söz, kelime, fikir)unu da kapsayan bir anlam genişliği kazanarak "*lexicon, logue, logy, catalog, dialogue*" gibi pekçok kelimenin kaynağı olmuştur.

Bütün bu karşılıklarından ve istikaklarından sonra, "*seçme*"nin seçmek'ten eleştirme'ye doğru yürüyüşü daha kolay farke diliyor. Anlaşılan o ki, seçmek tümdengelimcidir; değerlendirmek tümevarımcı. .. Sanatta seçim, en güzellerin toplanması ve şaheserlerin belirlenmesi; bunu yaparken de estetik kanonu oluşturmak

için gereklidir. Diğerlerine tercih edilen eserin hangi özellikleri sebebiyle daha cazip geldiği, seçicinin hangi estetik kıstaslarla onu diğerlerinden daha mükemmel yahut münasip bulduğu bilgisi, estetik kanonu oluşturacaktır. Bir başka deyişle, estetik kanon, tecrübeli seçicilerin geliştirdikleri prensiplerden çıkarılacaktır. Seçici, dahili bulunduğu medeniyet dairesinde yoğurulup biçimlendirilmiş bir bedî zevkî ampirik birikimlerini felsefi zeminde ifade etmeyi yeğler ve kapsamlı sonuçlar, çıkarımlar geliştirirse "*esthete*", bu estetik birikime dayanarak seçimler yapmayı sürdürürse "*critic*" nâmını alır.

Batı dillerinde, "*eleştirmen*" karşılığına kullanılan "*critic*"i ve çoğunlukla "*edebî eleştiri*"ye karşılık gelen "*critique/ critics*" kelimesini, seçme'nin bir estetik eleme olduğunun ifadesi saymak gerek (aslına bakılırsa, Fransızca'da "*critique*" sadece eleştiri'yi değil, eleştirmen ve eleştirel'i de karşılar). "*Critique*"te, eleştirinin "*kritik*" bir sanat olduğuna dair göndermeler de hissedilir. Öyle ya, eserin kaderini biraz da eleştirmenin vereceği not tayin etmez mi? Türkçe'de "*tenkid*" yerine "*eleştiri*" kelimesi îcat edilirken "*critique*"in etimolojik kaynaklarından istifade edildiği anlaşıyor; zîrâ, Hellençe'de "*krei*" kelimesi elemek, tefrik etmek demek olur. Buradan türeyen "*krei-dhro*" kelimesi, kalbur gibi delikli nesnelere ad olduğuna göre (Cermence'de "*elek*" mânâsına gelen "*hridra*" da buradan), "*krei*"nin karşılık geldiği eleme'nin de öncelikle somut bir eylem olduğu söylenebilir. Kelimenin soyut anlamlara doğru açılışı, kökdaşı olan "*kritês*" (muhakeme etmek) ve "*krinein*" (hüküm vermek, seçeneklerden birinde karar kılma) ileldir. Belli ki, "*krinesthai*" (açıklamak, aydınlatmak) da bunun tabîî sonucu olarak doğmuştur ve ele(ştir)meleri ile bir seçime giden eleştirmenin tercihini sebepleriyle açıklaması mânâsına gelen "*critique*"in kaynağı olmuştur.

İyi de eleştirmen'in tercih sebepleri ve sebep tercihleri nasıl belirlir? Acaba, "*kreitro*" kelimesinin çeldiricili seçenekler arasından doğru olanı seçme işi, bulmaca, bilmece (eski İngilizce'deki şekliyle "*hridder/ hriddel*") mânâsına gelişi bir ipucu taşıyor olabilir mi? Belki de aranan cevap Hellençe'nin "*krino*"sunda gizlidir. Latince'nin "*cernere*"si de buradan gelir ve kalburdan geçirmek, dolay-

siyle tefrik etmek anlamındadır. İngilizce'deki "*certain*" kelimesinin de kaynağı olan "*cernere*", elemeler sonunda kesin bir hükme varmayı ifade eder. Eleştirilen bir sanat eseriye, çıkarılacak kesin hükmün kaynağı nedir? El-cevab: Eleştirel kriterler... "*Criterion*" (ölçüt, mikyasa, standart, mihek taşı) Yunanca "*kritêrion*" (kıstas, mi'yar, mısdak)dan geldiğine göre, kelimenin elemekle ilgisi de devam ediyor olmalı. Eleğin gözenekleri ne kadar küçük tutulursa, eserin seçimi de o kadar incelikli esaslara dayanır; hakkındaki hüküm de o kadar kesin olur. Eleştir(meci (Grekçesi "*kritikôs*", Latince "*criticus*"), geliştirdiği yahut kendisinden evvel geliştirilmiş kıstaslardan hareketle sanat eserine kıymet biçerken bir başka sanatı, "*kritikê tekhnê*" (Fransızca'da ve İngilizce'de "*critique*")yi yaratır.

Önceleri, eleştiriler risale hâlinde, hattâ kitaplarda toplanarak yayımlanırken yazılanların bütün zamanlar için bir değer taşımasına önem verilir ve gündelik meselelerden uzak durulurdu. XVII. asırda gazetelerin sayısındaki hızlı artışa paralel olarak sanat eleştirisine ayrılan sütunları da artmaya, hattâ edebiyat gazeteleri çıkarılmaya başlanır. Meselâ, Fransa'da Chapelain ve Guez de Balzac ile başlayan bir hareket, 1665'te Denis de Sallo'nun kurduğu *Journal des savants* ile ilk ciddî çıkışı yapar. Yeni kitaplar hakkında kaleme alınan ve aktüalitenin öne fırladığı ilk eleştiri yazıları burada çıkmıştır, dense yeri var. Gündelik edebiyatın gazete köşelerine taşınması, eleştiriye de bir gazete hızı getirir. Bu yeni eleştiri biçimi, "*şöyle hızlıca bir gözetilmiş*" eserler hakkında çırpıştırılmış; ama, ayrıntıdan kaçınılırken okuyucuyu yakalayacak merak unsurları, ilginçlikleri de ihmâl edilmemiş yazılar olmak zorundadır. Gazetenin sütun hacmi ve okuyucunun dikkatinin dağılma müddeti hesaplansın kısa tutulmalı; okuyucu da eleştiriye okurken gazete gibi tüketilebilir bir nesnenin "*şöyle hızlıca bir gözetilmiş*" olsa da kolayca kavranabilecek bir metnini tüketmekte olduğunu farketmeli... Periyodiklere bağlı olarak gelişen bu cins eleştirilere Fransızca'da "*revue*" denir. Latince'nin "*re-videre*" (yeniden gözetmek, tekrar bakış) kelimesinden gelen "*revue*", önceleri "*askerî teftiş*" mânâsında kullanılırken gazetede eleştirinin başlamasından sonra, ona isim olur. Kelime Fransızca'dan eski İngilizce'ye "*review*" şeklinde

geçer ve hem “fikir ve edebiyat dergisi” hem de “periyodiklerde yayımlanan aktüel edebiyat eleştirisi” mânâsını kazanır. Eski Almanca’da “eleştiri” karşılığına kullanılan “kritik” kelimesi ise, modern Almanca’da “review”nun yerini almağa başlarken gelenekli yerini de “Literatürwissenschaft” (edebiyat ilmi) kelimesine bırakır.

Konunun bizi sürüklediği yerde, imdi geldik “Eleştiri bir sanat mıdır, ilim mi?” sorusuna... Aslında, asırlar boyu eleştirinin tek kriteri “gusto” (zevk) olageldi; eleştirmene de bir sanat “dégustateur” (çeşnici)ü, bir “gurme” olarak bakıldı. Çeşninin damağında hissettiği tadı eleştirmen dimağında hissetti; aralarındaki bütün fark da bundan ibaret kaldı. Tadına bakmanın (Latince’de “de-gustare”den “gustation”) neticesi bir hazza dönüşürse, esere “güzel” dendi; dönüşmezse “çirkin” [“iğrenme”(disgust)nin de “de-gustare”den gelmesi ilginç bir ayrıntı]... XIX. asır biterken Anatole France’ın hâlâ “Bir eserin kıymetinin ölçüsü, verdiği hazdır” deyişi yahut Jules Lemaitre’in ısrarla “Eleştiri, kitapların lezzetine varma sanatıdır” cümlesini sarfedişi, bu anlayışın yaygınlığına mükemmel bir delildir. Hiç şübhesiz ki, bu hâliyle eleştirinin ilimden ziyade sanat tarafının ağır bastığı söylenebilir. “Kritikê tekhnê/ eleştiri sanatı” kavramında “tekhnê” ve “san’at” kelimelerinin gelenekli anlamları düşünüldüğünde, eleştirinin sanat kadar zenaat de olduğu veya sanat hassasiyetleri taşıyan bir zenaat sayıldığı anlaşılır.

Eleştirinin ilmi tarafını “grammatikos” ile içiçe geçtiği yerde aramak gerek. İsâ’dan dört asır evvel, eleştiri’nin “ilm-i edeb” karşılığına kullanıldığı bir dönem yaşanır (Almanca’nın “Literatürwissenschaft”ı tekrar hatırlana). Bu anlamıyla eleştiri, grameri de kapsar genişliktedir. Dolayısıyla, etimolojiden metin şerhine doğru genişleyen koca bir alan, eleştirinin mülkiyeti altındadır. Aristarchus, Pergamon’daki Eleştirmenler Okulu’nu Gramerciler Okulu’ndan kesinkes ayırana kadar, eleştiri hep bu kapsamda düşünülür. Yine de bu yakınlaşmayı tamamen yok etmek mümkün olmaz. Meselâ, gramerin sahasına giren “barbarisme” (yanlış telâffuz ve yanlış mânâlandırma), “solécisme” (sentaks hatâsı), “métaplasme” (gramere aykırılık) gibi dikkatler, eleştirinin içinde yaşamaya devam ederler. XV. ve XVI. asrın Avrupasında “critical edition” ve “types criticism”

kavramları doğarken hâlâ eleştirinin gramer ile akraba olduğu günlerin birikimi kullanılmaktadır. “*Lectio difficilior*” kitapların daha kolay anlaşılır basımlarının yapılması da eski metinlerin düzeltilip –gerekiyorsa tamamlanarak– baskıya hazırlanması da basım aşamasındaki metinlerde mürettip hatâlarının tashihi de “*eleştiri*” sayılır.

Eleştirinin bir metnin dili kadar formu ve tematik yapısı, kuruluşu ve kurgulanışı ile de ilgilenmeye başlaması onu metni anlamak ve zevk almanın ötesinde, başka hedeflere yöneltir. Eleştirmen, yazara mesafeli durmak, metne objektif yaklaşmak gibi prensiplere sıcak bakmaya başladıkça, eleştirinin de bir disiplin olarak ilkeleri belirmeye başlar. Böylece, eleştirinin sanatsal bir zevk ve hassasiyet ürünü olmaktan çıkıp ilmî bir soğukkanlılık kazandığı görülür. Bazılarına eleştirinin bir ilim olmaya başladığını düşündüren de bu gelişmedir. Oysa, eleştirinin hiçbir zaman tamamen objektif olması beklenemez. Herşeyden önce, bir eleştirmenin, önünde dizili duran yüzlerce kitaptan hangisini, niçin seçtiği sorusunun ancak çok şahsî ve subjektif cevaplarının alınabilişi, daha yazılmadan dahi eleştirinin rasyonel ve ilmî olmak iddiasından çok şey kaybetmesi demek olur. Daha sonra da bir eser hakkında her eleştirmenin benzer sonuçlar çıkarmayışı, ampirik zihniyetin “*benzer laboratuvar şartlarında benzer sonuçlara varmak*” prensibine tamamen aykırıdır. Eleştirmenlerin edebiyat tarihinde müstesna bir yer işgal edeceğini heyecanla müjdeledikleri metinlerin büyük kısmının zamana çabucak yenik düşüp unutulmaları da kriterlerin geçiciliğine işaretler; oysa ilmî kriterler evrensel ve ölümsüzdür. Şaheser yaratmanın yolu keşfedilmedikçe, eleştirinin değişmez, eskimez kriterleri de keşfedilemeyecektir.

Böyle bir netîceye boyun eğdikten sonra yapılacak iki şey kalıyor; ya eleştirinin bir ilim olmadığı farkedilmeli ya da “*ilim*” kavramı yeniden tarif edilmeli... İnsanî bilgi alanlarından ve disiplinlerden söz edilirken “*efrâdını câmi’ ağıyârini mâni’ olan*” genel hükümler geliştirilemez; olsa olsa “*postulate*”lar, kabûller, hattâ dogmalar oluşturulabilir. Her insan müstakil ve münferit bir dünya iken, ne felsefenin, ne sosyolojinin, ne psikolojinin, ne edebiyatın, ne de baş-

ka bir beşerî disiplinin genellemelere gitmesi mümkündür. Eleştiri için durum daha da vahimdir; zîrâ, onun kendine has bir bilgi alanı da yoktur. Eleştiri, diğer insanî disiplinlerin tekniklerini kullanarak sorularına cevap aramak sûretiyle ayakta durmaya çalışır; kronolojik eleştiri, marksist eleştiri, sosyolojik eleştiri, psikoanalitik eleştiri gibi alanlar ancak böyle doğabilir. O hâlde, insan ürünü olan eserlerde de belli bir *"process"*i, belli bir metodu takip ederek eleştiri yapmanın yolu yoktur.

Freud'ün insanî eğilimleri kompleksler hâlinde tasnifine karşı çıkan ve her insan kendi içinde eşsiz bir *"context"* oluşturduğundan, her fert için ayrı bir nazariye geliştirilmek gerekeceğini, bunun da mümkün olmadığını savunanlar gibi, her eser için de ayrı bir eleştiri metodu geliştirmenin gereğinden söz etmek mecburiyeti doğar ki, bu yolla genellemelere gitmek mümkün değildir. Oysa, *"özelleme"*lerden ilim değil, sanat eseri çıkar. Bunca lâftan sonra, yeniden *"tekhne"* ve *"san'at"* kavramlarına dönmek; eleştirinin ne bir sanat ne de bir ilim, sadece geleneğindeki bütün mânâ zenginlikleri hatırlanarak telâffuz edilmesi gereken *"teknik okuma"*lar diye al-
gılanmasını öneririm.

Eğer okur teklifimden pek rahatsız olur ve tahminimden fazla *"ama"*sı birikirse, o zaman *"B plânı"*nı devreye sokmak gerekecek. Madem ki, eleştirinin bir ilim olduğunda ısrar edenlere kulak tıkamak mümkün değil, o hâlde, *"ilim"* kavramını eleştirinin de dahili bulunduğu beşerî bilgi alanlarını kucaklayacak şekle getirelim. *"İlim"* kelimesinden rahatsız olanlar, telâffuzu ile de ona yaklaşan şanslı bir karşılık buldular; *"bilim"*... Fakat beklenen çok da gerçekleşmedi ve ilim tamamen yok olacağına, bilim'le yanyana yaşamayı öğrendi. Sinonim kelimelerin bir arada bulunduğu hâllerde, genellikle aralarında anlamca bir nüans belirerek dili zenginleştirmeleri beklenirken bunun da çokça gerçekleşmediği ve bilim ile ilim diye iki kelimenin birden yaşamasının –birinin çağdaşlık, diğerinin gericilik işareti sayılarak kelime tercihleri sebebiyle insanların etiketlenmesinde kullanılmaları dışında– bir faydasının da olmadığı görüldü. Oysa, gelenekli geçmiş de dikkate alınarak *"ilm"*e bir nüans kazandırılabilir ve içinde insan unsuru bulunan, dolayısıyla

akıl kadar kalple de, ruhla ve sezgi ile de kavranması gereken bilgi alanlarına isim olabilirdi. Böylece bilim de aklın egemen olduğu matematik, fizik, biyoloji gibi bilgi alanlarındaki mutlak hakimiyetini doyusıya yaşardı. Belki o zaman, tefsirden psikolojiye, tarihten felsefeye, sosyolojiden edebiyata kadar pekçok beşerî bilgi alanı da kendini *"bilimsel"*leştirmek için böylesine mânâsız ve gereksiz bir çabaya girmezdi. Hem böylece simya ile kimya yahut astroloji ile astronomi arasındaki farkı ifadedeki aczimiz de yok olurdu; eleştirinin kendini bilim zannetme garabeti de...

Eleştirinin nihaî maksadı edebiyat tarihine kalacak eserlerin seçilmesine yardımcı olmaktır ve eleştirmen, eserde bulduğu-bulamadığı unsurların değerlendirmesini yapmaktan ziyade, ondan aldığı hazzın ilmî ve teknik sebeplerini önce kendine, sonra da okuyucusuna açıklamaya çalışarak edebiyat tarihi adına bir sonuç çıkarmaya savaşıdır. Burada mesele gelip Nietzsche'nin *"Çok çeşitli gözler vardır, Sfenks'in de gözleri vardır; o hâlde, çok çeşitli doğruluklar da vardır ve çok doğrunun olduğu yerde hiç doğruluk yoktur"* cümlesinde düğümlenir. Ötesi lâf ü güzaf...

Hece Der., Nu. 77-79: Eleştiri Ö. S.,
Mayıs-Temmuz 2003.

Deneme'yi Deneme

Farkında mısınız ve farkında olmak sizi de rahatsız ediyor mu, bilmem; ama, “deneme”nin sınırlarının kaypak belirsizliğinin, niteliklerinin bukalemun değişkenliğinin, kısacası tarıfsızlığının beni rahatsız ettiğini söyleyebilirim. Körlerin fili tarifi gibi, herkesin farklı bir yerde durup farklı bir dalını inceleyerek deneme'yi kendince tanım(lam)ası, durumu daha da müşkil bir hâle sokuyor. Denemenin makaleden fıkraya, sohbetten eleştiriye kadar epeyce bir türle olan yakınlaşmaları, zaten onun vasıflarının bir gereği imiş gibi karşılanıyor. Füsun Akatlı, birbirine hiç benzemeyen deneme tarzlarına bir göz attıktan sonra,

“Niye ille de bir ortaklık aramalı, bulunmadığını ve bulunamayacağını bile bile? Adlandırmaların, bir çeşit ortaklığı varsaydığını uslu uslu bellemiş, öğrenimli, eğitimli kafalarımızdır gönlümüzü çelen, denemeyi kapılandırma çabamızda”

derken (Yaz Başına Neler Gelir, İst., 1980, Ada y., s. 40) Atilla Birkiye de Düşünceler Sözler Yazılar (İst., 1984, Birim y.) adlı deneme kitabının başına aynı kaygıyı yansıtan bir not ekleme gereğini hisseder. Yukarıdaki devrileyim derken yıkılan cümleden, bizi aldatanın “öğrenimli, eğitimli kafalarımız” olduğu sonucunu çıkarmak doğru olur mu? Adlandırmalar konusunda bilgi sahibi olmayımların denemeyi daha iyi anladığını mı yoksa zaten bilmediklerini söyler

umursamayacaklarını mı düşünmek daha akla yakın? Form ve türlerin birer adı ve kendine has özellikleri olmasını beklemek yanlış mıdır? Bu soruları sormak, türlerin birbiriyle alışverişlerini engellemek maksadını asla taşımaz; zîrâ, “melez tür” kavramını teklif ederken de savunduğum gibi, metis form ve türlerin daha zenginleştiklerine inanıyorum. Lâkin bu iddia, adlandırmalara olan inançsızlıktan değil; tam tersine, türlerin kendi belirgin özelliklerini, temasa geçtikleri türle kaynaştırmalarının gereğine olan iman-dan güç alıyor. Buradaki asıl mesele, denemenin, onları görür görmez bir makale yahut sohbet değil de deneme okumakta olduğumuzu bize haber verecek hangi değişmez tür özelliklerini taşıdığıdır. Eğer denemenin kendine has özelliklerini bulmakta zorlanıyorsa ve bulduğumuz özellikler de başka türlere ait çıkıyorsa, ortada ciddî bir problem var demektir. Belki de deneme’nin müstakil bir tür olmadığından, yakınına sokulduğu türlerin nitelikleriyle nitelendiğinden, melezlendiğinden şübhelenmeliyiz.

Acaba, deneme doğmadan yahut tanınmadan evvel de denemeler yazılmış olabilir mi? Öyle ya, eğer denemenin kendine yakın bulup kaynaştığı sadece birkaç tür varsa, o türler denemeden evvel ve denemenin sonraları benimsediği niteliklerle doğdukları için bu kaynaşma mümkün olmuştur. O hâlde, makale, eleştiri, fıkra, sohbet gibi denemenin ilişki kurduğu türler, onu kendilerine çeken niteliklerini kullanarak daha doğmamış denemenin eksikliğini hissettirmeyecek ürünler vermiş olabilirler. Meselâ, gazetenin çocuğu olan fıkrayı, denemenin de önemli kaynaklarından biri saymak gerekmez mi?

“Fıkra”nın aslî mânâsı “omur”dur. Omurganın (amûd-ı fekarî) her bir parçasına omur dendiğine göre, fıkranın da bir bütünün parçası olduğunu tahmin zor değil. Bir kitabın bölümlerine, bir oyunun fasıllarına, bir metnin bentlerine, –komik olmak şartı aranmadan– bir anlatının içinde yer alan kıssalara, bir kanun maddesinin parçalarına “fıkra” dendiğine göre, tarih boyunca kelimenin hep bu mânâsını sürdürdüğünü söylemek mümkün... Bir anlatıdan müfrez, lâtif bir kıssanın müstakilen de anlatılması esnasında, onun bir bütünün parçası olduğunu hatırlatmak için “fıkra” diye

belirtilmesi, mizah edebiyatına da bir form kazandırmış olmalı. Aynı şekilde, gazetenin yaygınlaşmasından sonra köşeyazarlarının da artışı, muhtevası ilk sahife ile bütünleşen ve bu sebeple aktüel, bu sebeple ömrü bir günlük olan yazılara –“*chironique*” mânâsına gelmek üzere– “*fıkra*” (*Feuilleton, column*) denmesini kolaylaştırdı (“*fıkra*”nın kullanım alanları için bk. Agâh S. Levend, “*Türk Edebiyatında Fıkra*”, *Türk Dili Der.*, Nu. 231, 1 Aralık 1970, s. 212-214). Bir süre önce yaygınlaşmaya başlayan “*köşe yazısı*” tabirinin “*fıkra*” kelimesini unutturduğuna hayıflanana tek ben miyim diye etrafıma bakarken Aydın Engin’in de enikonu söylendiğini farkettim (Tırmık’a Tırmık, İst., 1999, YKY, s. 8):

“Köşe yazısı ya da köşe yazarı terimlerine oldum bittim ısınamadım. Birbirinden nitelikçe ayrılan bir dizi gazete yazısını aynı sepete koyuyor; renkler, lezzetler birbirine karışıyor. Liselerde edebiyat derslerinin daha ciddi okutulduğu dönemlerde, uzun uzun fıkra, makale, sohbet, yorum (tefsir), polemik, anlatı, deneme gibi yazı türleri öğretilir; aralarındaki ayrım ya da ayrımcıklar belletilirdi. Bunun önemsiz olmadığı kanısındayım. ‘Köşe yazısı’ deyip bütün bütün bu yazı türlerini tek terime indirgemek, lokantada ‘Oğlum bana bir patlıcan yemeği getir’ demekten farklı değil. Ben yemeğimi patlıcan oturtma, imambayıldı, karnıyarık, hünkârbeğendi, mamzana, patlıcan silkme, patlıcan tava filan gibi ısmarlamayı yeğlerim.”

Bu satırların altına büyük bir samimiyetle imzama atarım. Biz “*köşe yazısı*” aleyhinde atıp tutarken bir de “*yorum yazısı*” (*Gloss*) saçmalığı benimsendi. Tek teselli veren, fıkra’nın bu ad değiştirme sürecinin, aynı zamanda denemeleşme süreci oluşudur. Geçmişte, “*fıkra*” adı altında zaman zaman varlığını farkettiğimiz deneme, “*yorum yazısı*” nâmıyla kendini daha çok ve daha belirgin göstermeye başladı. Özellikle gazeteciliğimizin ilk dönemlerinde, “*fıkra*” yahut “*bend*” başlığı altında yayımlananlarla aynı nitelikleri taşıdığı hâlde, “*makale*” nâmını almış pekçok yazıya tesadüf olunur. Aslında, “*kal*” (söz) ürünü olan herşeyin genel adı “*makale*”dir; **Makalât-ı Bahrü’l-hakaik** yahut **Makalât-ı İsmâil Hakkî-i Bursevî** gibi... Kendini özel bir tür olarak kabûl ettirdiğindeki

özellikleri ise, baştaki hâlden çok ötelerdedir. Makale, ilmî bir metod takip edilerek, bir tez ileri sürülerek yahut ilmî bir maksat hedeflenerek, bir sonuç, bir isbat peşinde yazılmış ciddî ifadeli metinlerdir. Deneme'nin küçük ve önemsiz de görünse, bir meseleyi tartışması, her zaman isbat niyeti taşımasa da bir soruya cevap araması, onu makale'ye yaklaştırır. Bu bilgi ile bakıldığında, eskilerde makale sayılmış pekçok denemeye tesadüf olunacağı gibi, bugün deneme sayılan pekçok metinde de makale'nin bazı özelliği bulunacaktır. İngilizce'de "*makale*" karşılığına "*article*"dan çok, "*essay*" (çok ciddî makaleler içinse, "*scientific essay*") kelimesinin kullanılması, biraz da bu sebeple olmalı. "*Article*" ise, periyodik yazıları, özellikle de "*fıkra*" mânâsıyla yaygın bir kullanım alanı bulur.

Bugün "*sohbet*" adını verdiğimiz tür, temel niteliklerini dost meclislerinde oluşturmuş ve daha sonra yazılı türler arasına karışmıştır. Sohbet'in temel niteliğini, –önemli yahut önemsiz; fakat, mutlaka belli bir konu etrafında– hâzirûnun fikir ileri sürmesi ve konuşulanların kalitesini de onların seviyesinin belirlemesi oluşturur. Sonraları, yazılı bir türe dönüştüğünde ve tek yazar çok okurla buluşmaya başladığında da sohbet bu niteliğini koruyacaktır. Sohbetin denemeye katkıları, samimiyet ve konuşur gibi kaleme alınmasındadır; konularının yumuşak ve sohbele gelir olmasındadır. Geçmişte, bilhassa mecmualarda tesadüf olunan "*musâhabe*"lerin büyük kısmı deneme özelliği gösterir. Nitekim bugün de bir sohbet ve bir deneme metnini birbirinden ayıracak okur bulmak kadar, bu ikisini birbirinden ayırarak yazabilen bir kalemşör bulmak da zor... Salâh Bîrsel gibi bir deneme cambazının, *Sen Beni Sev* adıyla topladığı "*ikili fiskoslar*"ını, diyaloglardan ibaret, teatral denemeler biçiminde yazışı da her iki tür'ün ne kadar kolay kaynaşabileceğinin enfes delilleridir. Bacon'ın da *Essays*ini Lâtince'ye tercüme ettiğinde, adını "*Denemeler*" yerine *Sermones Fideles* (samimî konuşmalar) koyduğu da hatırlanmalı. Ya Schiller gibi, Rilke gibi mektub'u bir deneme metnine çeviren isimler?... Bizde ise, İsmail Safâ yahut Tevfik Fikret gibi manzum musâhabe yazarlar, zaman zaman büyük şairler arasında dahi şiirine bir deneme havası katanlar var (meselâ, Yahya Kemâl'in "*İtrî*"si, hattâ "*Eski*

Mûsikîmiz" şiiri bir de bu gözle okunmalı). Tür'ün nerelere kadar uzandığını görmek şaşırtıcı (mı?)...

Eleştiri'nin deneme ile akrabalığı ise, daha derinlerde... Adorno eleştiri'yi deneme'nin önde gelen özelliği sayar ve deneme'den "*kritische Form par excellence*" (düşünce mahsûllerinin eleştirisi) diye bahsederken sözlerini bu akrabalığa dayandırır. Deneme, eleştiri'yi de kapsayacak ve âdetâ onun zarfı olacak özellikler taşır. Eleştirmek tematik bir tercihtir ve manzum yahut mensur, mektup, makale yahut deneme içinde kendine kolayca yer bulabilir. Deneme ise, eleştirmeyi de deneyebilecek büyük bir alan genişliğine sahiptir. Bazen bir metnin denemesel eleştiri mi yoksa eleştiri denemesi mi olduğunu yazarından başkası söyleyemiyor ise, ortada bir adlandırma problemi olduğunu kuvvetle hissederiz. Meselâ Nurullah Ataç'ın, bir eleştirmen olup olmadığına ait tartışmaları da sona erdirmesini beklediğim bir yazısında (*Haber Gaz.* 10 Mart 1938) söyledikleri önemli:

"Yakup Kadri olsun benden münekkid diye bahsetmemeli idi. Çünkü ben münekkid değilim. Hayatımda birkaç tenkid makalesi yazdım. Hangi muharrir o kadarını yazmamıştır. Fakat on sekiz yıldan beri yazdıklarımın arasında tenkid makaleleri pek küçük, görülmez bir yer tutar. Bu gazetede, daha başka gazetelerde yazdıklarım –iyi veya kötü– birer essai'dir, bir moralistin düşünceleridir. Tekrar ediyorum: Yazdıklarımın iyi olduğunu iddia etmiyorum. Fakat onlar tenkid, critique değildir, essai'dir. Yakup Kadri birkaç yazımı okumak lûtfunda bulunsaydı, münekkid olmadığımı söyler, beni sevmediğim bir lakab'dan kurtarırdı."

Bu ibareden öğrendiklerimiz nelerdir? Eleştirme'nin ancak makale libasını giydiği takdirde "*eleştiri*" adını alabileceği, Ataç'ın yazdıklarına bakarak kendini "*münekkid*" değil de bir "*essai*" saydığı ve belki de hepsinden önemlisi, Yakup Kadri gibi bir üstadın dahi deneme'yi eleştiri'den ayırmakta zorlandığı...

Bütün bunlardan sonra, temel soru(nu)ma döneyim. Hiçbir form ve tür için yaşanmayan adlandırma zorluğu, alan belirleme sıkıntısı, bilinçsiz melezlenme gibi semptomların cümlesinin aynı

"tür" de, deneme'de toplanması, onun gerçekte bir tür özelliği taşımadığını gösteriyor olabilir mi? Acaba "deneme"ye, naturasında mevcut olmayan anlam ve işlevler yüklüyor olabilir miyiz? Deneme(k) hakkında Türkçe'de tesadüf ettiğim en sağlam ve dolgun yazılardan birinin sahibi olan Mehmet Serdar, deneme'yi bir tür saysa da tek niteliği diye "deneme amacı" taşımasını gösterir (**Zaman Zaman**, İst., 1998, Göçebe y., s. 27):

"Her yazı girişimi, yeni bir anlam üretimi için bir denemedir. Bir tür olarak deneme ise, yazmanın deneme amacının tam da kendisine doğru bir yöneliştir. Denemeye yeltenmek, öncelikle varolan çerçeveyi geçici kılmayı amaçlar demektir."

Tür olmak, kendine has bir çerçeve edinmek iken, "çerçeveyi geçici kılmak" tür olma fırsatını da tepmek değil midir? Tür olmayı reddetmek, bir tür özelliği olabilir mi ve bu reddiyeyi taşımak, bir metni denemeleştirmeye yeter mi? Her yazma teşebbüsünü "yeni anlamlar üretmek için" bir "deneme" sayarken bütün form ve türlerin üstünde bir şemsiye gibi açılan, hepsini kapsayacak genişlikte –büyük harflerle yazılacak– bir "deneme" kavramından mı bahsetmekteyiz? Deneme'nin alanını, vasıflarını belirlerken onun semantik karşılığını fazlaca önemsiyor ve "denemek" fiilini gereğinden ziyade öne çıkarıyor olabilir miyiz?

Hellence'nin "epikheirein" (denemek) fiilini Aristoteles'in **Topikasında**, diyalektik düşünmenin bir gereği olarak "tartışma ustasının düşünme işi" mânâsında buluruz. Diyalektiği seçen, âlim gibi gerçeği yakalamaya çalışmaz; sadece ona yaklaşmayı "dener". Bu özellik, sonraları "deneme"nin de aslı niteliği olarak tanınır; ama, Batı dillerinde "deneme" mânâsına gelen "essay/ essai" kelimesi bu fiilden türememiştir. Etimolojik sözlüklerin hemen hepsinde "essay"ın kaynağı olarak Latince'nin "exagium" (ölçme, tartma) kelimesi gösterilir [meselâ, Oscar Bloch-W. von Wartburg, **Dictionnaire Étymologique de la Langue Française**, Paris, 1950, Presses Universitaires de France, p. 226; Alber Dauzat, **Dictionnaire Étymologique de la Langue Française**, Paris, 1938, Librairie Larousse; Eric Partridge, **A Short Etymological Dictionary of Modern English**,

London, (y.t.y.), Routledge and Kegan Paul, p. 187]. Latince'de "*examen*"'ın aslî mânâsı "*terazinin dili*" dir. Tartma eyleminin ölçüm sonucu, terazinin ibresine bakılarak öğrenilir. Bugün Fransızca'da yaşayan "*examen*" (imtihan) kelimesi de öğrencilerin bilgi seviyesinin ölçülmesi mânâsını mükemmelen taşır (Şark'ta ise, "*imtihan*" olmak, "*mihnet*" çekmek'le karındaştır ve hiçbir ölçme-değerlendirme anlamı taşımaz; sadece, öğrenmenin ne kadar zahmetli olduğuna işaret eder). Lâtince'nin buradan gelen "*exagium*" kelimesi de Fransızca'da "*exigere*" ve İngilizce'de "*examine*" (sınamak) şeklinde yaşıyor.

"*Ex-agium*"'un kökünde, Grekçe'nin "*agein*" (sürmek, davranmak, tartıp düşünmek) fiili bulunur. "*Agti*"'den "*agtyo*"'ya ve niha yet, Türkçe'de de zaman zaman kullandığımız "*axiom*"'a bu fiilden ulaşılır. "*Axios*" kelimesi, "*bir ölçme sonucunda belirlenen kıymet, baha*" demek olur. Vulgar Latincesinin "*exagiare*"'si, Geç Latince'de "*exagium*" hâlini almıştır. Bu bileşik kelimede "*ag*"'ın mânâsı "*yapmak, davranmak, sürmek, hareket etmek*"'tir. Meselâ, buradan türeyen "*ambactus*", Keltçe'nin "*amb(i)-ag-to*"'sunun, günümüzün "*ambassador*"'unun atasıdır ve aslına bakılırsa, "*uşak, köle, besleme*" gibi, davranışları yönetilen, güdülen kişilerin ortak sıfatıdır.

Bu köklerden hareketle "*deneme*" kavramının nasıl belirlediğini açıklamak; hattâ, deneme'nin eleştiri ile olan uzak akrabalığını anlamak mümkündür. Lâkin, yukarıda aktarılan etimolojik bilgi yığınınından beklenen, bize "*essay*" kelimesinin bu köklerden nasıl türediğini göstermesidir ki, gösteremiyor. Eldeki mevcut bilgiler, "*essay*"'ın taşıdığı düşünülen semantik yükün ve etimolojik tarihçenin "*exagium*" (ölçme, tartma)'dan yahut onun da kökü olan "*agein*" fiilinden nasıl doğduğunu açıklamakta hayli yetersiz kalıyor. Meselâ, atalarımızın "*sokak*" kelimesini üretirken "*sok-*" fiilini kullandıklarını, evlerin arasına sokulan yollara bu adı verdiklerini, zaten "*-Ak*" ekinin de "*yat-ak*", "*dur-ak*" gibi yer isimleri yapmakta kullanıldığını düşünürken, kelimenin Arapça "*zūk*" kelimesinin bozulmuş telâffuzundan ibaret olduğunu öğrenmek bizi şaşırtır; zîrâ, kelimeye ait açıklamalarımızın cümlesi, onun Türkçe olduğunu ve "*sok-*" fiilinden geldiğini göstermektedir. Oysa "*essay*" kelimesinin,

üzerine geçirilmeye çalışılan semantik ve etimolojik kılıfı taşımak istemediğini görmek hiç de şaşırtıcı olmazdı. Belki de kelimenin Batı dillerinde "*makale*" mânâsının baskın çıkışı, algılamakta geciktığımız bir işarettir.

Almanca gibi Lâtince'den fazla kelime almayan, aldıklarını da ya iyice değiştirip tanınmayacak bir hâle sokarak yahut kendine mâl etmeden, arasına bir mesafe koyarak, hiç değiştirmeden kullanan bir dilde, "*deneme*"yi iki kelime karşılar; "*deneme, kalkışma, girişme*" mânâsına "*Versuch*" ve "*deneme, prova*" karşılığına "*Probe*"... Almanca, *deneme*'yi "*essay*"in farklı bir telâffuzunda veya onun da türediği söylenen Lâtince kökte aramaz. Aynı şeyler biraz farklı olarak Fransızca için de söylenebilir. Fransızlar "*épreuve*" (*deneme, prova, ölçme*) ve "*expérience*" (*tecrübe, görgü, ders*) gibi iki kelimeleri mevcutken aynı mânâları tekrarlayan "*essai*" kelimesine niçin ihtiyaç duyarlar? Yoksa "*essai*", diğer kelimelerde mevcut olmayan bir anlam taşıyordu da bunu "*makale*" karşılığını kazanarak mı gösterdi?

Eski Fransızca'da "*assai*" ve "*assay*" imlâsıyla kullanılan kelimenin Provençal telâffuzuyla "*essi/ assai/ assag*" biçimlerine de rastlanır. İngilizce'de de XVI. asır sonlarına kadar, Fransızca'nın etkisiyle "*assai*" şeklinde yazıldığı görülür. Fransızca'dan İngilizce'ye sözlüklerde kelimenin karşılığı olarak "*trial, test, try, attempt*" gibi hepsi de "*denemek/ kalkışmak/ yeltenmek*"e yakın anlamlar içeren kelimelerin verilmesi, sabit bir tek anlamın öne çıktığını gösteriyor. Şark dillerinin "*essai*" ile tanışması da aşağı yukarı hep bu karşılıklar dahilinde olur. A. Coussin de Perceval'in *Dictionnaire Français-Arabe* (Paris, 1828, Chez Firmin Didot père et fils, libraires, p. 325)ında "*essai*" karşılığına olarak Arapça'nın "*tecrübe (épreuve)*" kelimesi gösterilir. Keçeci-zâde İzzet Molla'yı intihar kayığından indirip ikbâl gemisine bindiren Hançerî Bey, kelimeyi "*tecrübe, âz-mâyiş*" ile karşılar (Alexandre Handjéri, *Dictionnaire Français-Arabe-Persan et Turc*, Tome I, Moscou, 1840, De l'Imprimerie de l'Université Impériale, p. 936). T. X. Bianchi, kelimenin karşılıklarını Lâtin harfli Türkçe olarak verir; "*tedjrbé, imtihan, denemeklik, sinama, synamaqliq, iöqlamaqliq, eurnek, numounè, enmouzedj*" (*Diction-*

naire Français-Turc, Tome I, Paris, 1843, Typographie de Mme. Ve. Dondey-Dupré, p. 649). N. Mallouf'un sözlüğünde "*essai*" yoktur; fakat, "*essayer*" karşılığına "*tedjribè et-/ synamaq*" anlamları gösterilir (**Dictionnaire de poche Français-Turc**, Smyrne, 1849, Imprimerie d'A. Damiano, p. 120). A. Calfa, sadece "*tecrübe*" karşılığını verir (**Dictionnaire de poche Français-Turc**, Paris, 1866, L. Hachette-Garnier Frères, p. 167). **Petit Dictionnaire Français-Turc-Italien-Arabe** (Jérusalem, 1880, Imprimerie des Pp. Franciscains, p. 205)'da "*essai*" tecrübe, sinama; kelimenin İtalyancası olan "*saggio*" ise prova, tecrübe ile karşılanır. P. J. B. Belot'nun **Dictionnaire Français-Arabe** (Beyrouth, 1890, Imprimerie Catholique, p. 454)'ında "*essai*" bir taraftan "*épreuve*" (ölçmek), diğer taraftan da Arapça "*tecrübe, ihtiyar, imtihan*" kelimelerinin mukabili olarak gösterilir. Muhammed el-Naggary Bey ise, "*essai*" kelimesine, "*tecrübe*"nin yanında, "*tezvîk*" (zevk alma) karşılığını da ekler ki, başka hiçbir sözlükte bu anlamı tekrarlanmayacaktır (**Dictionnaire Français-Arabe**, Alexandrie, 1904, Imprimerie F. Mizrahi, p. 1247).

Bütün bu tozlu lûgatlerin ağır ciltleri arasında, "*essai*" kelimesinin bir eyleme isim olma anlamını aşır yazılı metinler için de kullanıldığını gösteren sadece iki ilginç not var. İlkinde Perceval'in kelimeye "*risâle* (composition littéraire)" mânâsını eklediğini görürüz; ikincisinde de Handjéri'nin "*âzmâyîş-i kalem*" (kalem tecrübesi) ilâvesini buluruz. Bunun mânâsı, yukarıda andığım ilk lûgatlerden beri, "*essai*"nin yazmakla ilgisinin Doğu'da da bilindiği, ama çokça umursanmadığıdır. Umursanmaz, zîrâ bu bilgi onlara yeni bir tür, yeni bir bilgi, yeni bir anlatım biçimi ve yeni anlatım imkânları getirmemektedir. O hâlde, buna da "*makale*" demekle bir mahzur görülmez; lâkin, "*edebiyat makalesi*" ile "*edebî makale*" arasındaki farkı yaratarak... Konusu her neden bahsediyor olursa olsun, o konuyu ele alış biçimi bir çalışmayı "*ilmî makale*" yapıyorsa, "*egocentrique*" olarak ele alış da "*edebî makale*" yapacaktır. Kuvvetle muhtemel ki, "*deneme*" nâmı başlangıçta bu cins çalışmalara verilen isim olmuştur. Bugün de edebiyat üzerinde yazılan her metni (eleştiri, makale, tanıtma...) deneme saymak; daha da ileri giderek, edebî form ve türler hariç, edebiyattan bahseden bütün mensur çalışmaları "*deneme*" diye adlandırmak yaygın bir tavrıdır.

Burada anahtar kelimenin “*makale*” yahut “*edebî makale*” değil, “*çalışma*” olduğunu düşünüyorum. “*Çalışma*” kelimesi, yazma işinin bütün dallardaki bütün faaliyetlerini kapsayacak bir genişlikte kullanılabilir. “*Roman çalışması*”, “*şiir çalışması*” gibi kullanılışları bir yana, tek başına “*çalışma*” kelimesinin de çoklukla benzer bir anlam kazandığı görülür; “*sanat hakkında bir çalışma*”, “*Eliot üzerinde bir çalışma*” gibi... Bu sonuncu mânâsıyla “*çalışma*”nın deneme’ye yakın durduğunu, hattâ genellikle aynileştiğini düşünüyorum (aksi hâlde, meselâ “*photo-essay*”e anlam vermenin nasıl da zorlaşacağı hatırlanmalı). Böyle düşünmemin yegâne sebebi, “*çalışma*”ya yüklenen olağandışı anlam genişliği değil; ayrıca, Batı dillerinde “*essay/essai/assagio*” kelimelerinin geçtiği yerlerin büyük kısmına bu anlamıyla “*çalışma*”nın konması hâlinde anlamın değişme-yişi de beni destekliyor. “*Essay*” kelimesinin karşılığının arandığı her İngilizce lûgatte “*endeavor, try, effort, strive, struggle*” gibi çalışma’yı, çabalama’yı ifade eden kelimelere tesadüf olunuşu önemli bir ipucu... Bir adım sonrasında, “*seek, investigate*” gibi kelimelere rastlanışı, çalışma’nın araştırmacı yönünü işaretliyor. Deneme’nin araştırmaya dayalı bir çalışma oluşu, makale’ye yaklaşan tarafını bir kere daha gösteriyor. Daha ilginç, deneme tarzının ilk örnekleri olarak gösterilen “*tractatus*”ların da ilmî araştırma ve inceleme (*treatise*), tam da bugünkü anlamıyla, ilmî tez çalışması olmalarıdır. Montaigne’in deneme’deki fikir babalarının ve modellerinin Theophrastus, Cicero, Seneca, Marcus Aurelius, Plutarch gibi isimlerle onların “*tractate*”ları oluşu, “*essai*”nin “*çalışma*” anlamını da daha doğuşunda belirler. Sonraları, Montaigne’in etkisinde kalan Bacon da kendi “*tractate*”larını “*essay*” nâmıyla anacaktır [Eskiden Fransızca eğitim yapılan Türk okullarında öğrenci ödevlerine, dönem çalışmalarına “*travail*” (çalışma) denirdi; bugünün İngilizce eğitim veren Türk üniversitelerinde de aynı mânâyâ gelmek üzere “*paper*” yahut “*essay*” deniyor. Hatırlana].

Bana sorarsanız, “*çalışma*” anlamı, “*deneme*”nin sonradan kazanmadığı; hem semantik hem de etimolojik olarak özünde zaten taşıdığı bir karşılıktır. “*Essay*” kelimesinin, anlam bağlantısı zayıf bir kökten türediği iddiası; bir tür olması için gösterilen bunca cehde rağmen, ancak başka türlerle melezlenerek varlığını sürdürebil-

mesi; Montaigne tarafından icat edildiği önbilgisinin yanlışlığı ve gerçekte "*tractate*"lardan doğmuş olması gibi sebepler, "*essay*"in linguistik özüne ait şüphelerini kuvvetlendiriyor. Batılı etimologlar gibi, nesebini çözemediği her kelimeye Lâtince'den yahut daha eskilerden, Yunanca'dan bir mesnet aramanın daima işe yaramadığı anlaşıyor. Belki de yapılması gereken, "*essay*"e "*yerli*" bir kök aramaktansa, "*yabancı*" etkilerden şüphelenmektir. Fikrimce "*essay*", Arapça'nın "*el-sa'y/ al-sa'y/ e's-sa'y/ as-sa'y*" kelimesinden bozmadır. "*Sa'y*"in "*yapmaya çalışmak, uğraşmak, denemek*" gibi mânâlarının (ayrıca bk. Günther Krahl-Gharieb Mohamed Gharieb, *Wörterbuch Arabisch-Deutsch*, Leipzig, 1990, VEB Verlag Enzyklopädie Leipzig, s. 356) "*essay*" ile örtüştüğünü görmek, bana bu fikri ileri sürme cesaretini veriyor.

Tabiidir ki, ilk aşgıda, iddiamın mübalâgalı olduğu ve her iki kelime arasında basit bir ses benzerliğinden başka ortak taraf bulunmadığı söylenecek; fakat, beni böyle bir fikir ileri sürmeye sevkeden mesnetlerimi maddelersem, bazılarını ikna edeceğini, bazılarını da bildiklerinden şübheye düşüreceğini umuyorum. Delillerim kimsenin kanaatlerini değiştiremez ise, bunun bir zihin jimnastiği sayılmasını ve "*deneme*" hakkında fantastik bir deneme olarak hatırlanmasını bekleyeceğim.

1. Fransızca'da "*essai*" kelimesinin değilse de "*essayer*" fiilinin kullanıldığı bilinen ilk metnin XII. asırda, *Chanson de Roland* olması ilginç... Avrupa'nın en evvel hristiyanlaşan kavmi olan Fransızlar, tabiatiyle, Endülüs ve Kudüs üzerine yürüyen orduların da büyük kısmını oluştururlar. Hristiyanlığın kılıcı hâline geldikleri için, "*ehl-i salib*" arasında "*Hristiyanlığın en büyük evlâdı*" sıfatını kazanırlar. Savaş vasıtasıyla de olsa, Araplarla iletişime geçmek, hristiyan şövalyelerinin Arap dili ve kültürü hakkında bir fikir sahibi olmalarını sağlar. Muhtemeldir ki, bu seferler esnasında yahut seferlere katılan bazı şövalyelerin "*chanson de geste*"leri oluşturulurken Arapça'dan da Fransızca'ya ilk kelimeler sızmıştır. "*Es-sa'y*" kelimesinin de Endülüs'te "*sarazen*"lerle savaşıyan Roland'ın romanına geçerek Fransızca'ya ve edebî metinlere girdiğini düşünmek mümkün...

2. Araplarla temasa geçiş tarihi Fransızlardan çok daha eskilere dayanan İtalyan şehir devletleri, bilhassa Kuzey Afrika ile ticaret yapan siteler, Arapça öğrenmeyi işlerinin gereği sayarlar. Bu yolla başlayan yakınlık, Yunan'ın felsefî metinlerinden Kur'an'a, **Binbir Gece Masalları**'na kadar pekçok metnin Avrupa dillerine ilk tercümelerinin İtalya'da ve Arapça üzerinden yapılması ile sürecektir. Dolayısıyla, İtalyanların "*es-sa'y*" kelimesine ait bilgileri kulaktan dolma değildir. Onlar, kelimenin başındaki "*el*"in Arapça'nın "*harf-i târif*"i (*article*) olduğunu ve "*şemsî*" denen harflerle (s, ş, n...) başlayan kelimelerin önüne getirildiklerinde, o harflere benzeyerek telâffuzunu değiştirdiğini bilirler ("*el-seyf*" değil, "*es-seyf*"; "*el-şems*" değil, "*eş-şems*"; "*el-necm*" değil, "*en-necm*"...). Bu sebeple de Fransızlar gibi kelimenin bir "*article*"ı olduğunu farketmeden kullanacak kadar Arapça'ya yabancı değildirler. "*Es-sa'y*"in "*sa'y*" şeklinin de varlığından haberdar oldukları için, "*es-sa'y*"i mi yoksa "*sa'y*"i mi kullanmak gerektiği hususunda ikircikli davranırlar. İtalyanca'da "*deneme*" karşılığına bazen "*saggio*", bazen de "*assagio*" demeleri bu ikilik yüzündendir (*Enciclopedia Italiana*, V. 30, Roma, 1936, Fondata da Giovanni Treccani, s. 434-435). Aralarında herhangi bir mânâ farkı olmadan, her ikisinin de kullanılabilmesi, baştaki "*el*"i hesaba katmak-katmamak tercihindir kaynaklanır. İlk anda aklımıza gelen, bu iki kelimenin imlâsının "*assaio*" ve "*saio*" olması gerektiği; aksi hâlde, aradaki "*g*"lerin iddiamı zayıflattığı olacaktır. Lâkin, "*es-sa'y*" kelimesini Lâtin harfleriyle yazarken kesme işaretiyle (') gösterdiğimiz harfin aslı "*ayn*"dır ve tıbbî Türkler gibi, Batılı hançerenin de çıkarmakta zorlandığı bir sese karşılık gelir. Harf inkılâbı sonrasındaki imlâ kargaşası içinde, "*ayn*"lı kelimeleri nasıl göstermemiz gerektiğini tartışırken birara "*ba'zı*"yı "*bağ-zı*", "*ya'ni*"yi "*yağni*" yazmayı da denediğimiz olur (hoş, hâlâ üniversite öğrencileri arasında bile böyle yazanlara rastlıyoruz). "*Ayn*" harfinin karşılığı olan sesin "*g/g̃*" ile karşılanabileceğini tek düşünenin biz Türkler olmadığı ve İtalyanların da aynı yolu tuttukları anlaşılıyor. Dolayısıyla, ilk anda iddiamı çürütecek gibi görünen "*saggio/assagio*" imlâsı, aslında İtalyancasının Arapça "*sa'y/es-sa'y*" kelimeleri ile ayniyetini ortaya koyduğu için, fikrimi daha bir güçlendiriyor.

3. İngilizce’de ise, en büyük delili meşhur **The Oxford English Dictionary**’de (Vol. IX, Oxford, 1933, The Clarendon Press, p. 150) buluruz. Lûgatte “*essay*” maddesi bizi “*assay*”e, o da “*say*”e gönderir. “*Say*” kelimesi açıklanırken “*essay/ assay*” kelimesinin “*aphetic form*”u olduğu ısrarla belirtilir. Sözlüğe göre, “*essay/ assay*”ın kökü “*say*”dır ve sık sık , kaynağı belirsiz bir harf-i tarif ile “*essay/ assay*” diye kullanılmaktadır. İngilizce’nin etimologları, ya “*essay*”in etnik köklerini Arabistan toprağında aramayı hiç aklamadıkları için ya da böyle bir ihtimâli düşündüklerinde Arapça’nın harf-i târifi olarak sadece “*el*”i (Batılı imlâsıyla “*al*”) gördüklerinden ve “*şems harfleri*” kavramını tanımadıklarından doğru bağlantıları kuramazlar. Doğruya yaklaşıp “*kaynağı belirsiz*” bir “*article*”in varlığından şübhelenir; fakat, Arapça’yla ilişkilendiremezler. Kelimenin yalın şeklinin “*say*” olduğunu farkeder; fakat, yerli bir kelime zannettikleri için “*deneme/ çalışma*” anlamıyla örtüştüremezler.

4. İyi de ya “*es-sa’y*” kelimesinin sahibi olan Araplar? Onlar, dillerinin dünyadaki diğer diller arasında en zengin kelime kadrosuna sahip olduğunu düşünür ve bu düşüncenin verdiği olağanüstü bir gururla, sonsuz bir emniyet hissiyle Arapça’yı yüceltirler. Dillerini öyle yüksek bir yere oturturlar ki, bu kadar yukarıya çıkarılmış bir dil için başka dillerden aldığı kelimeleri araştırmak küçüklük, başka dillere bağışladığı kelimeleri tesbit uzun ve gereksiz bir çabadır; böyle meraklar ancak küçük ve kendini isbat zorunda kalan dillerin harcıdır. O sebeple, “*es-sa’y*” ile “*essay*”in ayniyeti de onların gözüne çarpacak önemde bir mesele değildir. Gözatabilme imkânı bulduğum Arapça sözlüklerde de bu hissin yansıması olan büyük bir bigânelik var. Bu hâl, bir Batı dili ile Arapça için hazırlanmış iki dilli sözlüklerde de aynen görülüyor. Elden geçirdiğim onca lûgat arasında özellikle bir isim dikkat çekici; Elias Anton Elias... Elias, “*es-sa’y*” ile “*essay*”in yakınlığını farkeden nadir lûgatçilerden biri; lâkin, o da aynı ilgisizlik ile mâlûl... Mitri Elias’la müştereken hazırladığı Fransızca’dan Arapça’ya lûgatinde “*essai*” kelimesine rastlanmazsa da “*essayer*” karşılığına olarak birkaç kelime yanında “*sa’yîl-emr*”i de göstermesi [El-Mu’cemü’l-asrî Arabî-Fransî, Le Caire, (y.t.y.), El-Matbaatü’l-asriyye, s. 311-312], önemse-

mediği bir dikkatin ürünü... Elias A. Elias, sonraları tek başına ve bu sefer İngilizce'den Arapça'ya bir sözlük hazırlar. **Kamûsî İlyâs** adını verdiği lûgati, bütün benzeri çalışmalar arasında en meşhuru, en güvenilir olur ve onlarca defa basılır. Elias'ın sözlüğünde, "*essay*"'in bilinen mânâlarının yanında, karşılıklardan biri olarak da "*sa'y*" kelimesi gösterilir (**Kamûsî İlyâs**, 31. bs., Kahire, 1990, El-Matbaatü'l-asriyye, s. 253).

Baştan beri zihnimi kurcalayan ve biraz da bu "*deneme*"nin yazılma sebebi olan kaynak-delillerim bunlar... Ulaşamadığım Batı dillerinden ve ulaşamadığım kaynaklardan gelebilecek bilgilerin de teorimi destekleyeceğini umuyorum. Bu ümidimin sebebi, gaibden bir sesin fısıldayacağı etimolojik malûmata olan güvenim değil; dillerden çok, dilcilerin çalışma biçimlerini tanımamdır. Bir Batılı âlim, linguistik ve bilhassa etimolojik birikimlerine Hintçe'yi, Farsça'yı dahil etmeyi dahi zor kabullenirken Arapça'ya eğilmeyi asla düşünmez. Bu, türkologların Macarca, Fince öğrenmeye dahi hoşça bakarken Çince'ye pek yanaşmamalarına benzer. Bir Fransız dilcisine "*racine*" (kök) kelimesi ile Arapça'nın "*rasîn*"i (köklü, sağlam) arasındaki benzerliği gösterecek olsanız, alacağınız cevabı peşinen bilirsiniz; "*Tesadüf!...*" Sözlerinizi kulak arkası eden dilbilimci, kelimeye Yunanca'dan, Lâtince'den bir kök bulabilmek, bulamazsa yakıştırabilmek için dirsek çürütmekten çekinmeyecektir. Güvendiğim de onların işte bu tavrı...

Türkçe'ye dönmenin zamanıdır. Acaba, "*deneme*" kelimesini türetmemiz, tam da "*essay*" diye bir kelimenin farkına vardığımız zamanlara mı denk geldi? El-cevab: Hayır! XIX. asrın başlarından beri mevcut olan ve yukarıda bir kısmını andığım lûgatler, kelimeyle tanışıklığımızın tarihçesi hakkında aşağı yukarı bir fikir veriyor. Adına "*deneme*" demeden, başka türler içinde denemeler yazdığımız dönem bir yana, "*essay*"'in karşılığı olmak üzere metinler kaleme alışımız ne zamandır ve o metinlere hangi adı uygun bulmuştuk? Andığım ilk iki sözlüğe dönmek ve "*essai*"'ye verdikleri karşılıkları hatırlatmak gerek; Perceval'in (1828) "*risâle*" ve Handjé-ri'nin (1840) "*âzmâyîş-i kalem*" karşılıklarını... Birincisi hacme dikkat çeker, ikincisi adlandırmaya...

Bilmem farkında mıyız, deneme'yi periyodiklerin gelişmesiyle güçlenen "tür"ler arasında gösterirken, bu nâmı taşıyan eski zaman eserlerinin –gazetelerin yayımlandığı devirlerde bile– müstakil kitaplar hâlinde basıldıklarını unutuyor yahut görmezden geliyor gibiyiz. Oysa, "essay"ın de "es-sa'y"ın de herhangi bir hacim sınırlaması yoktur. Bugün Batı'da bir sahîfeden bin sahîfeye kadar "essay" örnekleri bulunabilir. Bütün bu geçmişine rağmen, "deneme"yi tür hâline getirme çabalarımızın çarpık bir sonucu olarak onu birkaç sahîfeye habsetmekten kaçınmadık, kaçınmıyoruz. Keşke Perceval'e geri dönebilmek ve yenibaştan, onun "essai"ye "risâle" karşılığı verişinden yola çıkabilmek mümkün olsa...

Hançerî Bey'in "essai" mukabili olarak "âzmâyîş-i kalem"i teklifi, sonuçları itibarıyla çok daha ilginçtir. Öncesi var mıdır bilmem ama, Hançerî bu karşılığıyla bana, "essai" kavramının rûhunu mükemmelen kavramış ilk Osmanlı gibi görünüyor. "Essai"deki "deneme" anlamı nihayet onunla yerliyerine otururur; nihayet, tecrübe'den kastedilenin "kalem tecrübesi" olduğu söylenerek koca bir düğüm çözülür. O tarihlerden itibaren geçecek bir asır boyu, önce "tecrübe-i kalemiyye", sadeleşme hareketinden sonra da "kalem tecrübesi" tabiri birebir "essay" karşılığına kullanılacaktır. Said Halim Paşa'nın *İnhitât-ı İslâm Hakkında Bir Tecrübe-i Kalemiyye* (1918)sinden Ahmed Cevad (Emre)'ın *Muhtac Olduğumuz Lisan İnkılâbı Hakkında Bir Kalem Tecrübesi* (1928)ne kadar geçen on yıl içinde tabirin Farsça terkibi çözülerek "Türkçeleştirilmiş" olmalı. 1950'li yıllara kadar "kalem tecrübesi" ve yanında, zaman zaman kullanıldığı görülen "kalem çalışması", Türkçe'nin "essai" kavramını karşılama ihtiyacına yeterli cevap olur. Dönemin sözlüklerinde de kelimenin hep bu anlamıyla karşılaşılır.

Sonraları, dilimizdeki "yabancı" kelimeleri temizleme furyası içinde, "kalem tecrübesi" tabiri de yeteri kadar "yerli" bulunmayıp Türkçeleştirilmeye çalışılır. Mevlidin figanlı yeri tam da burasıdır. Kelime (t)üretmenin sadece iyi niyet ve hevesle yapılamayacağını çokça farketmeyen "özleştirmeci"ler, meselâ "koşul"u îcat ederken tuttukları yolu, "deneme"yi terimleştirirken de kullanırlar. Nasıl ki, "şart koşmak" deyiminde asıl anlam "şart"ta gizli iken peşinden g-

len yardımcı fiilden “koşul” kelimesi türetilerek “şart”a karşılık bulunduğ u zannedilmişse, “kalem tecrübesi”nden de sadece ikinci kelimenin “öztürkçe”leştirilerek “deneme” hâline sokulmasıyla “kalem tecrübesi”nin bütün anlam genişliğininin karşılanabileceğ i düşünülür. Bugün, “deneme” kavramını yeniden kurgularken yaşadığımız kapsam ve nitelik kargaşasının ve bu kargaşadan bir tür çıkarma gayretimizin özünde, bir kavramın eksik adlandırılışının yattığını görmek çok ilginç... Bir kere adını “deneme” koyunca, yazılanlarda da “test, experiment, attempt” kelimelerini karşılayacak “empirical” bir taraf arar olduk. Oysa, “deneme”nin “es-sa’y/essay”den gelen bütün anlamlarını bu kelimelerden çok, “try” (çalışmak, kalkışmak, denemek, yargılamak) ifade etmekte...

Deneme artık kısa yazılıyorsa, benim de sözü fazla uzatmam doğru olmayacak demektir. Ne de olsa üstad Salâh Birs el, denemenin “bir ‘d’ ile bir ‘e’ arasında gizli” olduğunu söylüyor. Bitirirken beklentimi tekrarlayayım: Deneme hakkındaki iddialarımın, makale malzemeleriyle oluşturulmuş bir “kalem tecrübesi” ve egosantrik değerlendirmelerden ibaret bir “deneme” olduğununun farkedilmesini bekliyorum. Teorimi isbat için yazdıklarım yeterli görünüyorsa, “makale”; şahsî vehim ve illüzyonlarımın ürünü olarak değerlendiriliyorsa, deneme hakkında yazılmış bir “deneme” sayınız. Denemesi bedava!...

Edebiyatın Melez Güzelleri

Arapça “*san’at*” kelimesinin kökü “*sun’î*”, “*yapmak*” ve “*yaratmak*”; dolayısıyla “*sun’î*” kelimesi de “*yapmacık*” ve “*sanatsal*” anlamlarını taşır. Saf, katışıksız, sadece kendisi olan şeyler için “*sun’î*” kelimesi kullanılmaz; sanat, etimolojik olduğu kadar filozofik ve tematik olarak da sun’ilikten doğar. Çiçek sanat değildir; lâkin resmi/ yapmacığı meydana getirildiğinde sanat olur. Hattâ, gerçeğine benzedikçe eserin sun’iliği azaldığından, sanat değerinin de azaldığını düşünürüz. Gerry Schum’un ilk defa 1969’da kullandığı “*land art*” kavramı, sanatkârın tabi- ortamlara müdahalesine bile cevaz verir. Soyutlama, deformasyon, metafor gibi tekniklerin aslında gerçek’ten uzaklaşmak ve sun’iliği artırmak yoluyla sanatın yakalanması yolları olduğunu biliriz. Hayat ve tabiatın gerçekliği, her yeniden doğumda tekrarlanarak pekişir. Nasıl ki, tabiat kendi gerçeğini tekrarlayarak tabiîleşiyorsa, sanat da kendi *ürün*’ünü yeniden ve yeniden çoğalttığında tabiîleşir ve bir gerçeği tekrarladığı için de bir daha sun’ileşmesi mümkün olmaz. Bu sebeptendir ki, sanat eseri kendi kopyası olan *üretim*’lerden kaçınır ve sun’î *yaratım*’lara inanır. Bir tablonun kopyası artık sanat değil, röprodüksiyondur, benzeri “*pastiche*”tir. Bir heykelin aslına uygun ebatta da olsa, kopyalarını yapana “*sanatkâr*” değil, “*zenaatkâr*” denir.

Çizmeyi biraz aşayım: Bestekâr sanatçıdır, bestesi de sanat eseri; ama, besteyi çalanlar ve/ya söyleyenler sadece zenaatkâr

lardır; sanatçılıkları ise, ancak enstrümanları ve/ya sesleri kadardır. Bu genellemeden kısa bir müddet için kurtulabilenler “*improvisé*” müzik, cazın “*head arrangement*”ları –Türk müziği için– “*taksim*” icra edenlerdir. Mozart’ın bir konçertosunda “*cadence*”ların notasını yazmayıp yorumunu icrâcıya bırakması, onu çalan bir piyanisti sanatkâr yapmaya yetmez; aynı şekilde “*rubato*”lar da... Bir mimarın sanat değeri taşıyan çizimlerini binaya dönüştürdüğü için “*sanatkâr*” sayılan inşaat mühendisine, müteahhide veya taşarona rastlanmamıştır. Yine bu sebeple, tiyatro oyuncularını da sanatkâr değil, aynı mizansenini bazen binlerce kere tekrarlayan zenaatkârlardır. “*Zenaatkâr*” sıfatını hiçbir aşağılama maksadı taşımadan, sadece bir tesbit için kullanıyorum. Ahmed Haşim’in, bir röportaj esnasında Kâzım Sevinç’e söylediklerini şiir bağlamından kopararak, bütün sanatlar için okuyabiliriz (Garba Doğru, 1 Ağustos 1930):

“Başkalarının âletiyle şarkı söyleyip çalgı çalan adama nihayet bir virtuose derler. Hâlbuki şiirde virtuosité yoktur ve virtuose’lardan, mükemmel bir çalgıcı da olsalar, kendilerine pâyeye verilerek hiçbir yerde bahsedilmez, ancak onlara ücretle, şurada burada iş gördürürler.”

Sanatın öncelikli vasfı olarak sun’ilik, saf (pure) ve katışıksız yaratmalara pek meydan vermez. Modern sanat ise, “*interfertilite*” olan komşu sanatlarla akrabalıkları iyiden iyiye destekleyerek âdetâ tek ve büyük bir sanata doğru gidişi sağlıyor. Asır başında fütüristlerin bir manifestosundan alınan şu satırlara bakın (Fütürist Manifestolar Kitabı, İst., 2008, s. 172):

*“Her faaliyetin müzik, edebiyat, resim... vs. diye adlandır-
dığımız gülünç kısıtlamalardan biri ya da diğeri ile ilintilenme-
si için bir sebep yok. Bu nedenle her sanatçı yeni bir sanat for-
mu yaratabilecektir.”*

Artık, Wagner’in müjdelediği “*Gesamtkunstwerk*” gerçekleşmeye başlıyor. Resme elle tutulabilir bir üçüncü boyut giriyor, tuvale şiirler serpiştiriliyor; heykeller müzik ve boya ile tanışıyor, karikatür heykele dönüşüyor, müzik sahne sanatlarıyla yeni ilişki biçimleri

deniyor; resim ve heykel kendisine tiyatrodan bir yer arıyor (Gropius'un Bauhaus'u iyi bir örnek) ve nihayet, edebiyat bütün sanat ve-
rilerinden yararlanıp bütün sanatlara malzeme oluyor.

Aslında, edebiyatın diğer sanatlar içindeki ortaklık payı sandığımızdan daha fazla iken, sadece uzun zaman evvel kurulmuş bu ortaklıkların artık fazlasıyla kanıksanmış olmasından dolayı, farke-
dilmedikleri yahut umursanmadıkları kanaatindeyim. Başka sanat-
ların edebiyat tarlasına "ortakçı" olmalarına bir itirazım yoksa da
tapusuz tarlanızı uzun müddet aynı ortakçıya vermişseniz, toprağı
fazla sahiplenmemesi için, ara ara mal sahibi olduğunuzu hatırlat-
manız gerekir. Edebiyatın diğer sanatlara ödünç verdiği malzeme-
sini geri almak gibi bir niyeti olamaz; niyetlense de geri alamaz. Lâ-
kin, yine de arada bir ödünç envanteri çıkarmanın hiçbir zararı
yoktur.

Edebiyatın galiba en eskiye uzanan ilişkisi müzik ile... Enstrü-
mantal müzik, "saf" müzik sanatıdır. Buna ne zaman ki güfte karı-
şır, işte o an müzik edebiyat ile ortak bir sanat olur. Müzikten
güfteyi ayırsanız da müzik bir sanattır; ama, bu iki sanatın ortak
paydasından doğan kimi türevler için bunu söylemek bir nebze da-
ha zor. Meselâ, "şarkı" denen form, aslında "mütekerrir murabbâ"
adıyla geçmişte de kullanılmıştır; şu farkla ki, şair murabbânı bes-
tellenmek üzere kaleme alıyorsa, daha hafif, daha akılda kalıcı, hat-
tâ daha avamî bir çizgi tutturur. Hiç bestelenmeseler de bu fikirle
oluşturuldukları için "şarkı"ların müzikle bağı hep bâkî kalır. Bu
yüzden, şimdilerde de birilerinin "şiir" ile "şarkı sözü"nü ayrı düşü-
nüp ayrı yazması yadırganmamalı.

Daha büyük formlara uzanalım. "Opera", "oratorio" gibi ha-
cimli formlarda da metin edebîdir. "Aria" ve "cantate" cinsi müsta-
kil parçalarda edebiyatın ağırlığı daha da hissedilir. Bilhassa "reci-
tative"nin kabûl görüşü, müzikal okuyuşta şiirin baskın çıkmasını
sağlar. Günümüze doğru hatırlanmaz olsalar da müzikallerin bes-
tekârları kadar libretto yazarlarının da önemsendiği asırlar yaşı-
ndı. Şimdilerde sadece müzik sanatının ürünü olarak gördüğümüz
"müzikal"ler yalnız beste değil, bir o kadar da güftedir ve libretto-
suz hâlleriyle hiçbir niteliğini, ismini koruyamaz. İçinden edebiyat

tı çektiniz mi yere yığılıveren hiçbir müzikal form, sadece müzik sanatının ürünü sayılamaz.

Sahne sanatlarında da durum farklı değil. Tiyatro da, müzik, edebiyat ve sahne sanatı özellikleri gösteren operet de edebiyatsız olamayan formlardır. Eskiden tiyatroya edebiyatın bir dalı gibi bakılırken, özellikle son çeyrek asırda tiyatro istiklâlini ilân etti. Oysa, malzemesi söze dayanan sanatlar, edebiyat ile akrabalıklarını inkâr edemezler. Tiyatronun da kendisini edebiyattan bağımsız, özel bir form olarak görebileceği yegâne alan pantomima (*samt oyunu*)dır ve onun haricindeki hiçbir tiyatro türü edebiyatsız var olamaz. Bir oyun yazarı olarak Sabahattin Kudret'in söyledikleri de bunu destekliyor (Geçmişle Gelecek, İst., 1987, Çağdaş y., s. 62-64). Bizde, Oğuz Aral'ın kurduğu ve takipçisi çıkmadığı için akım kalan Sözsüz Oyun Tiyatrosu'ndan başka bu dikkati taşıyan bir hareket hatırlamadığımı eklemeliyim. Bu arada, "*Oyun metni mi sanat eseridir yoksa metnin sahnelenmesi mi?*" sorusu da kendine bir cevap buluyor.

İlginç bir durum da radyo oyunlarından kaynaklanmakta... Radyofonik oyunlar dekor, kostüm, sahne, ışık, beden dili gibi görsel unsurlar taşımadığı hâlde, tiyatronun bir dalı olduğunu düşünenler ekseriyette... Edebiyatın "*dile dayalı*" olma özelliğini "*dilden ibaret*" olmak derecesinde kullanıp da hâlâ teatral bir sanat sayılması radyofonik oyunların kaderi... Oysa, bu kadar hasından bir sözlü edebiyat ürünü olabilir mi? Werner Klose, radyo dramalarını hem nitelikleri hem de dinleyici karşısındaki yerleri ile şiirleşmeye müsait görür. İlk radyo oyunu olan "*Danger*"ın yazarı Richard Hughes'tan Behçet Necatigil'e, Yaşar Nabi Nayır'a kadar pek çok şairin radyofonik dramalar yazması bir tesadüf mü dersiniz?

Söz sinemaya geldiğinde durum daha da vahim; zîrâ, -"*improvise*" sinema hariç- "*senaryo*" denen fiktif metinsiz film olamayacağı gibi, sessiz filmler dahi -Griffith sineması hariç- diyaloglar ve açıklamalar için, beyazperdeye yansıyan ibareler kullanmak zorunda kalmışlardır. İlginç bir not olarak şunu da eklemekte fayda var, Eisenstein, Griffith'in uyguladığı pek çok sinema tekniğini (zincirleme, üstüne çekim, geniş plân, 360 derecelik hareket, paralel geliş-

me...) Dickens'ın romanlarından çıkardığını yazar. Edebiyat uyarlamaları ise, bir ara "*book of the month*" filmleri diye adlandırılacak kadar çoğalarak bu ilişkiyi bârizleştirir. 1918-1957 arasında Pulitzer Armağanı'nı kazanan 35 romandan 18'i filme alınmıştır. Motion Picture Association of America'nın başkanı Eric Johnston'ın raporuna göre, 1955 yılında Production Code Administration (sansür heyeti) tarafından seyredilen 305 filminden %48,2'si; 1928'den 1958'e kadar geçen otuz yıl içinde "*en iyi film*" Oscarını alan 30 filminden 21'i uyarlamadır.

Scott V. Bonapi sinema için "*teknolojinin edebiyatı*" tâbirini kullanmakta çok haklı (Halil Gökhan'ın da *Yedinci* romanında "*sinema edebiyatın mezarlığıdır*" deyişini hatırlayalım). Modern sinemada Andy Warhol'un deneysel çalışmaları, Luc Besson'un *Le Dernier Combatsı* (1983) gibi tamâmen diyalogsuz birkaç film örneği bulunabileceğini de ilâve edeyim. Ataç'ın bir yazısında Sartre, Cocteau, Romaines gibi isimlerin senaryolarını zevkle ve bir edebî eser tadında okuduğunu söylemesinin üzerinden çok zaman geçti. Senaryoda bir roman, en azından bir drama zevki bulacak kimse mi kalmadı, senaryo okumak artık aptalca mı görünüyör? Ya Malraux, Malaparte, Cocteau, Grillet, Passolini, Duras yahut Sontag gibi yazarların kendi metinlerini filme çekmelerine ne demeli?

Resim de edebiyattan bir obje ve suje olarak uzak kalmayı başaramaz; en azından bir iki dalında... Bazen minyatürler tasvir ettiği metinle karışır. Kaligrafi sanatı, hele "*hüsn-i hat*" adı altında iken, şiirle kaynaşır. Somut (*concrete*) şiirin önemli yapıtaşlarından birisi de resim olur. Tablolar için yazılmış şiirler, şiirler için yapılmış tablolar vardır. Dahası, ilginç bir resim dalında, karikatürde edebiyatla unutulmuş bir ortaklık gizli... İtalyanca "*caricatura*" kelimesinde "*mübalâğalı ifade ediş*" anlamı vardır; ama, bunun kelimelerle mi yoksa çizgilerle mi olacağı belirsizdir. Belki biraz da bu belirsizliktendir ki, uzunca bir zaman "*karikatür*" edebiyat ile resmin müşterek tabirlerinden olur. Lessing'in önemseydiği ve "*Bilder-reimen*" diye andığı örnekler; Batı dillerinde "*burlesque*", "*satire*", "*parody*" (dilizimizdeki yaygın mânâsına hiç benzemez biçimde, Yunanca'da "*hezl şiiri*" demek olur) kelimeleri, daha özeldi "*travesty*".

"low burlesque", "mock-epic" ve "mock-heroic" gibi tabirler edebiyatın kelimelerle çizilen karikatürlerini işaretler. 1910 yılının **Tanin Gazetesi'**nde "M. A." imzalı yazı karikatürler çıkar; ertesi yıl da –açık imzası ile– Mehmed Âsım (Us)'ın kitabı olarak basılır: **Karikatür** (1911). Kitapta zamanın yirmisekiz şöretinin isim verilmeden, yazılı mizah yoluyla karikatürleri çizilir/ yazılır. Galiba, adına "*karikatür*" dediğimiz son yazılar onlar oldu. Dr. Veli Behçet Kurdoğlu, **Şâir Tabîbler'**de Dr. Reşid Süreyyâ (Gürsoy)'nın daha Tıbbiye'de iken "*karikatür hicviyeler*" yazdığını söyler ki, bunlar da türün şiirdeki karşılığı olmalı.

Resmin dallarından biri olan karikatür ise, iki ana kolda gelişir. Saul Steinberg'in öncülüğündeki yazısız karikatür hakikaten resim dilini kullanırken, yazılı, konuşma balonlu bulvar karikatürü kendini açıklamakta yetersiz kalıp dilin/ edebiyatın imkânlarını kullanmayı yeğler. Bir başka deyişle, bulvar karikatüründe espri çizgiyle değil, fıkrada olduğu gibi, sözle sağlanır. Bu yüzden de bulvar karikatürleri resim kadar, hattâ resimden fazla edebiyat sayesinde vardır; yazısızları ise, kendine yeten ve kendini açıklayabilen gerçek karikatürdür. Goethe'nin "*Yazısız, açıklamasız karikatür bir dereceye kadar dilsizdir, ancak dil sayesinde bir şey olur.*" (**Goethe Der Ki**, Ank., 1986, s. 229) deyişini de sadece bulvar karikatürleri için söylenmiş sayıyorum.

Karikatür kadar, –metin önde olduğu için, belki karikatürden ziyade– edebiyat ile bütünleşmiş çizgi roman da tam burada anılmalı. John Steinbeck, meşhur çizgi roman yazar-çizeri Al Capp'in **Li'l Abner** (bizdeki adıyla "*Hoş Memo*") albümlerinden birine yazdığı takrizde, çizgi romanların romanın yerini alacağı günlerin yakın olduğunu söyler ve Al Capp'i (tam adıyla Alfred G. Caplin) Nobel'e aday gösterir. Costa Ceran, çizgi roman'ı "*sekizinci sanat*" sayar. Resimli roman tarzının ilk isimlerinden Wilhelm Busch'un **Max und Moritz** (1865)i manzum hikâye oluşuyla de ilginçtir. Bizde ise, Kemâl Tahir'in kardeşi Râtip Tahir Burak'ın tarih, Faruk Geç'in aşk konulu çizgi romanları fiktif metnin çizgiye baskın çıktığı örneklerdir. İstitrâd kabîlinden şunu da ekleyeyim ki, Turhan Selçuk'un **Abdülcanbaz**ının hikâyelerini de önceleri Aziz Nesin

yazardı (bir ara Rıfat Ilgaz da yazdı). Sonraki maceralarında çizerin yazıya çizgiden fazla yer ayırmasında bunun da bir payı var mı dersiniz?

Ya fotoroman? Ne fotoğraf sanatına dâhil edebildik, ne edebiyata... Oysa, melezlerin de anası babası vardır; kabûl etmeseler de... Mehmet Ergüven, adlandırmanın “foto” kısmıyla ilgilenip “roman”ı ihmâl ettiği bir yazısında –Almanca’nın koltukdeğneğine yaslanarak– fotoroman okurları için özel bir kelime üretir; “bakarokur” (Görmece, İst., 1997, s. 27-35). Demek ki, melez sanatın takipçisi de melezleniyor.

Örnekler abartılı bulunmamalı. Edebiyat, içine sızdığı yahut yamacına yaslandığı sanatlar ile müştereklerini uzun zaman önce oluşturdu. Bugün kaynaşmış iki sanat yerine, o imtizacdandır doğan tek sanatı görüyoruz. Bunca örnekten kasıt, kaynak yerlerini ayırmak değil, sanatların safiyetinden söz etmenin pek mümkün olmadığını ve varlığını biraz da bu sun’î kaynaşmalara borçlu olduğunu göstermekti. Diğer sanatlarda örneklediği gibi, edebiyat içinde de sadece tek elementli değil, terkipli, alaşım, karışım türler, hattâ formlar vardır. Bunlara, “*edebiyatın melez güzelleri*” diyorum. Derri-da’nın (Edebiyat Edimleri, İst., 2010, s. 249),

“Bir metin herhangi bir türe ait değildir, her metin bir ya da birkaç türe katılır. Türsüz metin yoktur, her zaman bir tür ve türler vardır, yine de böylesi bir katılım hiçbir zaman aidiyet anlamına gelmez”

değişini bu sebeple önemsiyorum.

Mensur edebiyat, melezlemeye daha uygundur; mensur edebiyat içinde de roman... Aslında genel olarak fiktif türlerin birbiri ile kaynaşması çok kolaydır. Meselâ, jurnal biçiminde, hâtıra defteri düzeninde romanlara sıkça rastlanır; ama, otobiyografik roman ile otobiyografi arasındaki fark ne ise, hâtırat yapısındaki roman ile hâtırat arasındaki de odur. Fiktif gerçeklik ile gerçeğin farkı kını eserlerde hâtırat ile romanın ek yerini belli eder. Sözün gelişi (1) han Seyfi, *Çocuk Adam* (1941) adlı romanının başında,

“Çocuk Adam bir oto-biyografi değildir. Fakat bu kitap-taki Çocuk Adam, bir çok taraflarıyla ben'im ve bu kitaptaki herşey benim hayatımdan bir parçadır. Burada ne varsa hepsi-ni ben yaşadım”

der; sonra da yazdıklarının bir roman olduğuna inanmamızı ister. Yakın zamanlardan –ters sağlama gibi– bir başka örnek: İsmet Kür'ün **Yarısı Roman** (1995)ını okuyanlar, kitabın adının rastgele seçilmediğini farkedерler; metnin melezlenmesiyle ilgili bilgiyi ise, ancak 167. sahifeyi okuduklarında bulurlar:

“Yazıyorum işte... Anı nerde bitmiş, roman nerde başla-mıştır, buna okur karar versin. Zaten tümü anı ya da tümü ro-man olsa, ne fark eder ki? ...”

Yarısı Roman'ın “roman” veya “anı” yerine “yaşantı” dizisinden yayımlanması ise, melez türlerin kaypak adlandırılışlarına örnektir. Sabiha Sertel'in **Roman Gibisi** ise, adı dışında romana yaklaşan tara-fı olmayışıyla bir ters (yoksa düz mü?) örnek...

Bazen de “*hayâtının roman*” olduğunu düşünen amatör yazar-ların, hâtıralarını “roman” adı altında yayımladığı görülür. Bekir Fahri (İdiz)'nin **Jönler Mısır'da** (1910, dış kapakta 1911)sı, Hasan Sükûti (Tükel)'in **Siyah Örtü** (1934)sü, Fakihe Odman'ın **Sevgi Ve Saygı** (1935)sı, Zeki Mes'ut Alsan'ın **Mustafa'nın Romanı** üçleme-si, Sadi Günel'in **Onun Sesi** (1945) “roman”ı, M. Turhan'ın **Üç Ay Yataktası**, Hikmet Ilgaz'ın **Şark Yıldızı** (1953, 1954) hep bu cins metinlerdir. Bu eserlerin büyükçe bir kısmının üzerinde, yazar ta-rafından mı, yayımcı tarafından mı konduğu anlaşılamayan “ro-man” ibaresine tesadüf olunur. Ahmed Midhat'ın **Henüz Onyed-i Yaşındası**, Ahmed Râsim'in **Fuhş-ı Atîkî** ve Refi' Cevad Ulunay'ın **Enkaz Arasında** (1945)sı gibi usta işi romanlar ise, şahsî hâtıralar-dan doğsa bile, bu sıkıntının hissedilmediği eserlerdir.

Tarih ve biyografinin romanla ilişkisi de biraz böyledir. “*Tari-hî roman*” ile “*tarihin romanlaştırılması*” farklı kavramlardır. Meselâ, Nâmık Kemâl'in **Evrâk-ı Perîşan** (1884)ındaki Yavuz Sultan Seli-mi tarih, Feridun Fazıl Tülbentçi'nin **Yavuz Sultan Selim Ağlıyor** (1947)u romanlaştırılmış tarih ve Yavuz Bahadıroğlu'nun **Şehzade**

Selim, Mısır'a Doğru, Şirpençe üçlemesi tarihî romandır. Tarihi romanda fiktif gerçeklik tarihî gerçeklerin önünde olduğu için, edebî türün ek yeri belli değildir; ama, tarihin romanlaştırıldığı eserlerde tarihî gerçekliği bozmadan fiktif hâle sokmak için zorlanırken iki tür tam kaynaşamaz.

Meşhur popüler tarih yazarı Ahmet Refik Altınay, Feridun Kandemir'in bir sorusu üzerine, *"Vesikaya istinat ederek yazılan tarih biraz sanatla süslenmelidir. Tarih mâzinin romanıdır, roman da hâlin tarihidir"* derken (*"Ahmet Refik, Muharririmize Neler Anlatıyor?"*, *Perşembe Mec.*, Nu. 60, 21 Mayıs 1936), daha evvel de müdafaa ettiği bir fikri (*"Müverrihte Sanat"*, *İkdam Gaz.*, Nu. 8490, 25 Teşrîn-i evvel 1920) tekrarlamaktadır. Ona göre, yaptığı şey, tarihi romanlaştırmak değil; estetize etmektir. Samih Fethi (nâm-ı diğeriyile M. Turhan Tan) Cinci Hoca romanını Cumhuriyet'te yayımlarken, tefrika-nın son üç sayısını Ahmet Refik'in Kadınlar Saltanatından aynen alır; üstelik, hatâlarını göstererek saldırır. Anlaşılan o ki, Tan kendi romanını eleştirel bir tarih metni sayarken, Altınay'ın kitabını da ictibas edilecek kadar roman saymaktadır. Tan'ın Altınay'dan faydalanmaları hakkında, Derviş Karamanoğlu'nun *Yenigün Mecmuası*'nda başlattığı tartışma ilginçtir. Yazar, Tan hakkında hükmünü vermiştir (*"Tarihi Romanlaştıranlar"*, *Yenigün*, Nu. 7, 22 Nisan 1939):

"O tarihî tefrikalarının kahramanlarını tamamen hayalinden, bazen de diğer müverrih Ahmed Refik'in sayfalarından alır."

Karamanoğlu, Tan'ın *Yedigün Mecmuası*'nda tefrika edilmekte olan *Lâle Devri* adlı romanını görmüş ve Ahmed Refik'in aynı adlı kitabı sanmıştır (*"Turhan Tan'ın Maskesini İndiriyorum"*, *Yenigün*, Nu. 9, 6 Mayıs 1939):

"Yedigün Mecmuası'nda bir Lâle Devri romanı görüyorum. Derginin bunu da Ahmed Refik merhumun ruhunu izâz için –Reşat Nuri'nin Çalığışu romanı gibi– eski harflerden yeni harflere çevirdiğini zannetmiştim. Halbuki bunu da Turhan Tan yazıyormuş. Adını bile Ahmed Refik'in kitabından aldığı halde bu kıymetli müverrihi tezyif ve tahkir ederek, hem de rnk lamını yapıyor."

Yazının ilerleyen satırlarında, Ahmet Refik'in **Sultan Cemi** (1923, dış kapakta 1924) ile Turhan Tan'ın **Cem Sultanı** kıyaslanır:

"Üstadım günah işlediği köşeye ışık girince her şeyi itiraf ediyor: Ben Ahmed Refik'i mehaaz yaptım!... diyor. Mehaaz yapmak, habersizce sayfaları göçürmek demek değildir. Turhan Tan niçin Lâle Devri'ni, Cem'i yazarken bunların adlarının yanına bir yıldız işareti koyarak 'Okuyucularım, bu romanlarının adlarını üstadım Ahmed Refik'ten alıyorum. Başlarındaki beş on sayfa benim, diğerleri onun malıdır' açıklamasını yapmadı. Ciddî ilim adamları yararlandıkları mehaazları eserlerinin altına böylece sıralarlar."

Bu satırların ilginç yanı, Ahmet Refik'in eserlerinin neredeyse aynen alındığında dahi romanlaşabilmesi ve romanın kaynak gösterilecek kadar ilmi bir alan, roman yazarının da tarihçi zannedilişidir. İşin garibi, Turhan Tan da kendini bir tarihçi saymakta, *"Türkiye'de ben dahil olduğum hâlde müverrih yoktur"* demektedir (Naci Sadullah, *"Tarihçiler! Ne Yaptınız? M. Turhan İtiraf Ediyor"*, **Yenigün Mec.**, Nu. 13, 3 Hazîran 1939). Naci Sadullah'ın sorularını cevaplayan bir başka tarihî roman yazarı, Nizamettin Nazif (**Yenigün Mec.**, Nu. 15, 17 Hazîran 1939) ise,

"Ben müverrih değilim, romancıyım. Tarihe yaptığım hizmet 'Tarihin vatandaşlarımıza faydalı olmasını temin kılmakla' hülâsa olunabilir"

diyerek tarihçi olmadığını iddia etse de eserlerine yüklediği misyon, bir romancının işi değildir.

Bütün bu tartışmalardan ortaya çıkan şu ki; tarih ne zaman romanlaşır, roman hangi sebeplerle tarihe dönüşür, roman tarihten ne kadar yararlanmalı, tarihten istifade eden romancıya *"tarihçi"* nazarıyla bakılabilir mi, tarih yazarının estetik endişeleri onu *"romancı"* yapar mı, tarihî roman yazmak için kaynaklara müracaat etmek ve onları dipnot şeklinde göstermek gerekir mi, gibi pek çok soru, roman ile tarihin melezlemeye çok müsait yakınlığının işaretidir. Konuya ait ilginç ve daha farklı bir melezleme de **Attilâ** romanıdır. Vesikalarını bir heyetin araştırdığı, tarihî kısımlarını Ahmet

Refik'in yazdığı, edebî kısmını ve "*roman tahkiyesi*"ni Peyami Sa-
fa'nın üstlendiği roman (Cumhuriyet Gaz., 8 Eylûl-30 Teşrin-i sâni
1928), bizde öncesi –belki sonrası da– olmayan bir yazar melezleme
tecrübesidir. Eğer Necip Fazıl'ın iddiasının bir doğruluk payı var-
sa ve roman hakikaten aşırılmışsa, bu melezlemeye bir de Marcel
Brion'nun adı eklenmeli.

Biyografi de nitelikçe tarihi andırır; şu farkla ki, olayların de-
ğil, kişilerin tarihidir. O sebeple, tarihî roman için geçerli şartlar bi-
yografik roman için de geçerlidir. Gerçek şahısların biyografileri
romanlaştırılırken realite, fiktif yaratmaya çokça müsaade etmez.
Meselâ, Vasfi Mahir Kocatürk, **Namık Kemal, Bir Vatan Şairinin
Hayatı** (1955) adlı romanının başında,

*"Onun tarihini kurarken romandan hız aldım. Fakat hayatı ve
hakikatı unutmadım. Kitabımın hemen her cümlesi bir belgeye
dayanmaktadır. Hattâ eserde benim hissem azdır bile"*

der.

Tarihin, belgenin hükmettiği roman ne kadar romandır ki?...
Nitekim, bugün kimse Kocatürk'ün "*çalışma*"sına "*roman*" diye ba-
kamıyor; romanın imkânlarından faydalanan bir biyografi olarak
değerlendiriyor. Oysa, bir başka örnek romancı, Selim İleri, Türk
edebiyatında denenmemiş bir yola girerek başka romancıların ve
eserlerinin kendinde bıraktığı intibâlardan yeni romanlar çıkarma-
ğa başladı. İleri'nin yıllar evvel kaleme aldığı bir yazısının satır ara-
ları yapacakları için ipucu verirmiş de biz farketmemişiz [*"Roman
Yinelemedir"*, **Oluşum Der.**, Y. IV, Nu. 13 (55), Kasım 1978]. şimdi-
lerde anlaşılıyor ki, daha **Aşk-ı Memnu Ya Da Uzun Bir Kışın Si-
yah Günleri** (1981)'ni yazarken, hattâ **Kamelyasız Kadınlar**
(1983)'da Selim İleri bunu tasarlamış. **Ölünceye Kadar Seninim**
(1983) ve **Kafes** (1987)'teki minik denemelerden sonra, bu melez tü-
rün peşpeşe örneklerini verdi: **Mavi Kanatlarıyla Yalnız Benim
Olsaydın** (1991), **Kırık Deniz Kabukları** (1993), **Gramofon Hâlâ
Çalıyor** (1995) ve **Cemil Şevket Bey, Aynalı Dolaba İki El Revol-
ver** (1997)...

Hâtırat, günlük, tarih, biyografi gibi türlerle fiktif ilişkiler ku-
ran roman, fazla özel bir tür gibi görünen mektupla da kolayca bu

leşir; öyle ki, Frenklerin "*roman épistolaire*" dedikleri çok özel bir melez oluşturur. Batıda klâsik edebiyat döneminden beri var; bizde de önceleri Rousseau'nun *Julie ou la Nouvelle Héloïse* (1761)i, sonraları Marcel Prevost'nun *Lettres de Femmes* (1892), *Nouvelles Lettres de Femme* (1894) ve *Dernières Lettres Femmes* (1897)i tannınca –bilhassa "*kadın mektupları*" biçiminde– romanlar yazılır. Safveti Ziya'nın *Hanım Mektupları* (tefrikası 1897) ise, bu tarz için bir dönüm noktası olur.

Bütün romanlar anlatımcı değildir; bir kısmı "*mükâleme*"yi öne çıkarır. Hüseyin Rahmi ve Kemal Tahir gibi yazarlarda bu özellik çok bârizdir. Romanı tiyatroya yaklaştıran yoğun mükâlemeli eserler olsa da bunlar tiyatro ile melezlenmiş sayılmazlar; ama, bugüne kadar örneğine sadece pekaz eserde rastlayabildiğim bir cins tiyatro-roman melezlemesinden söz etmeden geçemeyeceğim. İlk örnek olan Abdülhak Hâmid'in *İçli Kızının* (1875) kapağında "*tiyatro oyunu tarzında yazılmış bir hikâyedir*" kaydı ve her sahîfesinin tepesinde "*hikâye*" ibâresi bulunuyorduysa da hâlâ araştırmacılarımız bu eserin bir oyun olmadığını farkedemediklerinden ben de burada kimsenin ilmî rehâvetini bozacak bir hüküm vermeyi istemem doğrusu. İkinci örnek olan Ahmed Midhat'ın *Çerkes Özdenleri* (1884)nin de kapağında "*Hem tiyatroda oynanmak hem de roman gibi okunmak üzere tertîb olunmuştur*" kaydını taşımasına rağmen, bugüne kadar yazarının romanları arasında (da) sayıldığını hiç görmedim. Üçüncü örnek olan Mehmed Rauf'un *Yara* (1935) romanı ise, bir başka bakımdan ilginçtir. Yazarın *Cerîha* adlı oyunu (sahneleşti 1920'de) cumhûriyetten sonra –muhtemelen damadı Selâmi İzzet (Sedes) tarafından– bu isimle romanlaştırılmış ve ilk sahîfesine konan "*konuşma yoluyla aşk romanı*" takdîmiyle okuyucuya sunulmuştur. Celâleddin Ezine, 1938'de neşrettiği *Yakub Ve Ötekiler'e* "*Bu kitap, ne sahne için yazılmış bir piyes, ne de heyecan verici bir romandır. Sadece bir rüya oyunudur*" kaydını eklemek gereğini hissederek. Faruk Nafiz'in *Yayla Kartalı* ile Fazıl Hayati Çorbacioğlu'nun *Erkek Satışının* başında "*sahne romanı*" yazdığını da ilginç bir bilgi olarak aktarmalı. Yakın zamanlardan Ferit Edgü'nün *Kimse* (1976)si de bu tarza kısmen yaklaşır. Hikâye olarak ise, Leylâ Erbil'in "*Clinton Godson*"ı gibi epeyce örnek bulunabilir. Böyle melez

türlerin örneklerine Batı edebiyatlarında da zaman zaman rastlandığını; lâkin bunu âdetâ bir teknik hâline dönüştürmeye çalışan, adını "*play-novelette*" koyan yazarın John Steinbeck olduğunu da şuracıkta belirteyim. Otto Ludwig'ın ayrımıyla "*eigentliche Erzählung*" (gerçek anlatı) ve "*szenische Erzählung*" (sahne anlatısı) farkı bu olsa gerek. Afif Obay'ın **Panik** (1942)'ini "*röportaj-roman*" olarak takdim etmesi, –teatral olmasa da– diyaloglara fazlaca yer verilmiş bir romanla karşılaştığımız hissini uyandırır; lâkin baş tarafındaki açıklamaya rağmen, bu eserin neresinde röportaj tekniğinden istifade edildiği bir türlü anlaşılamaz.

Tiyatro-roman münasebetinin diğer yüzünde ise, oyunlaştırılan romanlar var. Bizde **Télémaque**, **Atala** gibi batılı romanların tercümelerini sahneye uyarlanmaları takip eder. Bu örneklerin açtığı yolda telif romanların oyunlaştırıldıkları düşünülebilir. Ahmed Midhat Gönül romanından **Hükm-i Dil** oyununu çıkarır; **Çengi Yâhud Dâniş Çelebi**'yi aynı adla oyunlaştırır. Sonraki yıllarda Hâlid Ziya'nın **Ferdi Ve Şürekâsını** Mehmed Rauf, Hüseyin Rahmi'nin **Mürebbiye** ve **Şıpsevdisini** tiyatrocular sahneye uyarlar. M. Necati Sepetçioğlu, Hüseyin Rahmi'nin öncelikle **Hayattan Sahîfeler** ve **Tesadüfünden**, sonra da sair eserlerinden âdetâ bir "*collage*" çalışması olarak **Çardaklı Bakıcı**'yı oluşturur. Reşad Nuri, **Yaprak Dökümü**'nü kendisi oyun hâline sokar. **Çalığışu** zâten önceden **İstanbul Kızı** adıyla kaleme alınmış bir oyunken romana çevrilmiştir; yıllar sonra Necati Cumalı da tekrar oyuna dönüştürerek eserin "*aslma rüçû*" etmesini sağlar. Daha yenilerde ise, Fakir Baykurt'un **Yılanların Öcü** romanını Ergin Orbey'in tiyatroya adapte edişi, Aziz Nesin'in oyunlaştırdığı ve oyunlaştırılan romanları, Orhan Kemal'in **Murtazası** örnek verilebilir. Lâf arasına şunu da sıkıştırmış olayım: Romanların sonradan oyunlaştırılmasına bir çırpıda pekçok örnek verilebilir iken, dramalardan romanlaştırılan eser hatırlayamayışımız da "*textual*" tiyatronun edebiyatın bir türevi olduğunu göstermez mi?

Romanın sinema ile kurduğu ilişki de bunu andırır. Tesadüf edebildiğim ilk "*sinema romanı*", Ziya Necib'in tercümesiyle, "*Rukâi beler*" adı altında neşredilmişti (*Asrî Türkiye Mec.*, Nu. 4, 15 kâ

nûn-ı sâni 1927). Sonraları, bir yandan Nizamettin Nazif'in **Bir Millet Uyanıyoru**, Suad Muammer'in **Kıskanç Gözler** (1924)'i ve Enver Behnan'ın **Ayşım** (1934)'i "*sinema romanı*" takdimiyle neşrettiğini görürüz; bir yandan Selâmi Münir Yurdatap'ın "*sinema romanları serisi*" dikkatimizi çeker; öte yandan da Necip Fazıl'ın (**Senaryo Romanlarım**, 1972) ve Vedat Türkali'nin (**Üç Film Birden**, 1978; **Eski Filmler**, 1984) senaryolarını roman gibi de okunsun diye yayımladığını farkederiz. Orhan Okay'ın Necip Fazıl'ın senaryolarını oyunları arasında anmasını haklı gerekçeleri dayandırmadığı fikrindeyim (Necip Fazıl Kısakürek, İst., 1998, s. 98).

Aristoteles'in felsefe için "*sanatların sanatı*" deyişi de garipsenmemeli; Richard Rorty'nin edebiyata yüklediği felsefî görev de... Edebiyat felsefenin dilidir ve felsefe edebiyatın derinlik boyutudur. Feylesoflar fikirlerini yayabilmek için romana müracaat ederler. Üç bir fikir: Camus, 1936 başlarında defterine "*Filozof olmak istiyorsan, romanlar yaz*" kaydını düşecektir. Klâsik dönem feylesoflarından, Fénelon'un **Télémaque**inden, Voltaire'in **Candide**inden, Rousseau'nun **Emile**inden beri felsefesini roman zarfında tanıtmak hep olageldi. "*Roman philosophique*" gerçek anlamını onlarda bulmuş gibidir. Sonraları, edebiyat kendi felsefesini edindikçe felsefî okumalara da uygun edebî romanlar ortaya çıkar. Menâkıb-nâmelerden **Muhayyelât-ı Aziz Efendi** (1852)'ye ve Şehbender-zâde Ahmed Hilmi'nin **Âmâk-ı Hayâl** (1925)inden Salâh Birsal'ın **Dört Köşeli Üçgen** (1961)'ine geçiş bu değişim sürecinin bizdeki karşılığıdır. Yine de—bu alanların birbirine nikâh düşmezliği sebebiyle—felsefe ile edebiyatın bir melezlemesinden söz etmenin zor olduğu ve asırlar geçtikçe daha da zorlaştığı söylenmeli. Aynı durum pedagojik, psikolojik, didaktik romanlar için de tekrarlanabilir.

Mensur şiirin roman ve hikâyeye dönüşmesinin tarihi eskidir. "*Mensur şiir*"ın isimbabası Halid Ziya, aynı zamanda, bunu hikâyeye formuna adapte eden ilk kişidir. **Mezardan Sesler** (1891) adlı uzun hikâyesini mensur şiir havasında kaleme almıştır. Öyle ki, bugün bile Mezardan Sesler "*mensur şiir*" olarak değerlendiriliyor. İki dikkat: İlki, Mezardan Sesler'de bir mezarlık gezintisinin soluk "*hikâye*"si vardır ve gözönüne alınmalıdır. İkincisi, Halid Ziya mensur

şiiirlerini İzmir’de Hizmet Gazetesi’nde değişik tarihlerde tane tane yayımlamış iken, “Mezardan Sesler”i aynı gazetede tefrika ettirmiştir (Nu.197-210, 20 Teşrin-i evvel-4 Kânûn-i evvel 1888). Anlaşılan o ki, yazar eserini müstakil mensur şiirler olarak değil, tekmilini fiktif bir bütün olarak düşünmüştür. Sonraki yıllarda da şiir değeri yüksek hikâyeler çokça görülür. Kenan Hulûsî’nin ilk dönem hikâyeleri onu Yedi Meş’ale’nin şairlerinden biri yapacak kadar şiirlidir. Şükûfe Nihâl’in “küçük roman”ı Yakut Kayalar (1931) ise, kendi türünde ilk örnektir. Fiktif örgülü mensur şiiri yıllar sonra yeniden canlandıran Feyyaz Kayacan (Sığınak Hikâyeleri) ve Onat Kutlar (İshak) olur. Sevim Burak ise, pekçok ilkin kaynağı sayılan hikâye kitabı Yanık Sarayları (1965) ile genç yazarlara örneklik eder.

Özellikle 1980 sonrasının yeni nesil yazarları, şiirin sentaksı ve sözlüğü ile, şiire has imajlar ve hassasiyetler ile; ama, “fiction”un olay örgüsünü alabildiğine seyrilterek roman ve hikâyeler yazmağa başladılar. Yazdıkları kendilerine de roman ve hikâye gibi görünmemiş olmalı ki, bir müddet sonra bunlara “anlatı” nâmını verdiler. Bu melez eserlerini bir türe sokmakta zorlananlar, ne yazsalar içine alacak bir genel kavramı çokça aramış olsalar gerek. Bir zamanlar, TDK’nun Özleştirme Kılavuzu (1978)’nda “üslûp” yerine kullanılsa da “anlatı” kelimesi “narration”u daha iyi karşılıyor gibi... Yine de “narrative” unsurları bu kadar az bir türe –yoksa form mu?– “anlatı” demek ne kadar doğru olur, bilinmez.

Romanla hikâye arasında ilginç bir çekişme vardır. Hikâye gibi kısa ve yoğun yazamayanların romanı yeğlediği, roman gibi soluklu ve komplike yazamayanların hikâyeyi yeğlediği, romanın cücesine hikâye dendiği ve romana geçmek için hikâye yazarlığının bir basamak olduğu-olmadığı uzun zaman tartışıldıktan sonra, “hikâye” bağımsızlığını ilân etmişti. Derken, yeniden yakınlaşmalar, hattâ melezlemeler başladı. Bu konuda Ömer Seyfeddin bir fenomen olmalı. Yazarın Efruz Bey, Harem, Yalnız Efe gibi tasarlanmış, bazı bölümleri yazılmış ve müstakil hikâye olarak yayımlanmış roman parçaları vardır. Bu satırların yazarı da Ömer Seyfeddin’in Tatlısu Frenkleri ve Ashâb-ı Kehfimiz adlı iki roman projesi

si ile “Kolleksiyon” hikâyesinin aslında aynı romanın parçaları olduğunu farketmiş ve tefrikasını bulduğu bölümlerle (Zekâ Mec., Nu. 21-26, 20 Şubat 1329-27 Mart 1330) romanın biraz daha tamamlanmasını sağlamıştı. Bugün, bir hikâyesini sonradan daha hacimli formlar için malzeme yapan yazarların sayısı azımsanacak gibi değil. Sevim Burak, yukarıda andığım Yanık Saraylar’daki “Ah Ya Rab Yehova” hikâyesinden Sahibinin Sesi (1982) oyununu çıkarır. Tarık Dursun K., 1967’de Sait Faik Hikâye Armağanı’nı Yabanın Adamları (1966) ile alır. Kitaptaki üç hikâyeyi (Yarınli Gece, Kürtaç, Tutanak) yeni romanı Denizin Kanı (1968)’na üç bölüm yapıverir. Böylece, hikâye oluşu tescilli üç müstakil metin, roman epizodu hâlini alır. Mustafa Kutlu, Yoksulluk İçimizde (1981)’yi teker teker de, bir bütün hâlinde de okunabilecek hikâyelerden oluşturur. Leylâ Erbil, “Ayna” hikâyesinin (Dost Der., Nu.47-48, Eylûl-Ekim 1968) gerisini “Bunak” (Eski Sevgili, 1977) adıyla sonradan yazar ve okuyucunun iki hikâyeyi beraberce düşünmesine müsaade etmez. Ferit Edgü’nün Çılgılık (1982) kitabındaki “Sahaf” hikâyesi ise, yazarın O (1977) adlı romanındaki bir figürün işlenmesiyle oluşmuştur [Hiç yeri değil ama, aklıma geldi ve soruyorum: Perihan Mağden, Haberci Çocuk Cinayetleri (1991)’ni Mutfak Kazaları (1995)’nin iç kapağında “novella” olarak gösterirken, Pazartesi Yazıları Ya Da Hiç Bunları Kendine Dert Etmeye Değer Mi? (1997)’nin iç kapağında “öykü-roman” yapıverir. İki form arasında fark mı yok, kitap ikisine birden mi uyuyor, iç kapakları yayınevi mi hazırlıyor?]

Fiktif nesirde türler ve formlar arasında ol(uş)an korelasyon, melezleme, hattâ melezlerin melezlemesi böylesine zengin ve çeşitli iken, şiirde saf ırklar makbûl bilinir. Bunun sebebi, şiirin kunt yapısı, değişime ve melezlemeye yatkın olmayışıdır. Oysa, nazım öyle mi ya? Hep unutuyorum, “nazım” kelimesini kaybedeli çok oldu. Artık “nazm”ın yerine de “şiir” diyorlar; böylece şiiri daralttıklarını ve nazma hakettiğinin çok üstünde bir kıymet yüklediklerini farketmeden... “Nazım” diye şiirin vezin, kafiye gibi şekli nizam özelliklerine denir ve hiçbir estetik kıymeti yoktur. Yine de nazım bir kaba benzer ve içine malzemesi söze dayanan her türün konmasına müsait yapısıyla melezlemelere çok uygundur. Sadece nazımın

imkânlarını kullanarak “manzum” melez metinler oluşturulabilir; oluşturana da “nâzım” denir. Geçmişimizde nesrin görevlerini de nazım üstlendiğinden, manzum lûgatler, tarihler, mektuplar, ders kitapları, makaleler çoktur ve tabiidir. Geleneğin terkedilmeğe başladığı dönemlerde dahi, meselâ Servet-i Fünun ediblerinden İsmâil Safâ’nın *Muhâkemât-ı Edebiyye*’sindeki “*Diğer Müdâfaa-14*”sı gibi, Tevfik Fikret’in *Servet-i Fünun Mecmûası*’ndaki “*Musâhabe-i Edebiyye*”si (Nu. 277) ve “*Bir Muhâvere-i Edebiyye*”si (Nu. 366) gibi manzum denemelerin sürdüğü görülür. Yersiz, ama ilginç bir not: Yıllar sonra, Yaprak şairi Cevad Kâzım (Tunçoğlu) da Necip Fazıl’a “*ittihaf*” ettiği *Kalbim Konuşuyor* (1943) adlı uzun hikâyesini “*içinde bir edebî münakaşa ve şiirler*” bulunan hikâye, olarak takdim edecektir.

Destanlardan beri manzum hikâye yazılageldiği için, mesnevîlerdeki yapıyı melez saymak mümkün değildir. Israrla şunu da söylemekteyim ki, mesnevî Doğu’nun soyu katışıksız romanıdır. “*Bizde XIX. asrın ortalarına kadar roman yoktur*” diye hayıflananlar, “*Roman mutlaka mensur ve Batı’daki gibi olmalı*” saplantısından kurtulsalar, bizdeki mesnevîlerin hiç de küçümsenemeyecek bir roman birikimi taşıdığını görecekler. Orhan Seyfi, Halid Fahri gibi şairler bu geleneği sürdürmeyi denerler. Akbaba Mecmûası’nın ilk neşriyâtı olan ve Yusuf Ziya Ortaç’a mâl edilse de Nâzım Hikmet’in yazdığı bilinen *Dağların Havası* (1341) adlı manzum roman bu dikkatle yeniden okunmalı. *Aşkın Gözü* (1928) nâmındaki manzum romanı ve yüzlerce manzum hikâyesiyle Necdet Rüşdü Efe dahi farkedilmeyi bekleyen bir ada gibi... Ya Erzurumlu Ferik Mehmed Ali Paşa’nın torunu Şeref Tipi’nin *İstiklâl Harbi*’ni anlatan manzum romanı *Sevgi Ve Toprak* (1952)?...

Manzum tiyatro için söylenecekler de pek farklı değil. Antik Yunan tragedyalarından itibaren Batı tiyatrosu nazma yabancı değildir. Sahi, komedyâ nazma çekilecek kadar kıymetli ve asil olmayı hiç beceremedi mi? Batı’da manzum tiyatro bir melez değil, asıl formdur. Bizde ise, Batılı mânâda tiyatro ile tanışmamızın hemen akabinde manzum tiyatro da görülür. Fakat, bizde hem manzum tiyatro geleneği yoktur, hem de manzum tiyatronun tragedyâ ile

birleştigi bilgisi... Manzum tiyatroyu bizde melez bir tür hâline sokan da bu öncesizliktir. İlk manzum tiyatro yazarımız Ali Haydar, **Sergüzeşt-i Perviz** (1866)inin başında “*şiiirimize bir trajedi yolu açtım*” der. Anlaşılan, tiyatroya değil, şiire bir türev getirdiğini düşündü. Tragedyanın manzum oluşu Ali Haydar’ın da bilgisi dâhilindedir, diye düşünürken yazarın **Rûyâ Oyunu** (1896) adlı manzum komedyası bu ihtimâli boşa çıkarır. Yine de bugün, meselâ Türran Oflazoğlu’nun manzum oyunlarında melezliğin hissedilmediği söylenmeli.

Evet, nazım melezlemelere uygunken şiir, şiirden başka bir şey olamaz, olmak da istemez. Lâkin, şiirin ne olduğu doğru kavranmalı. Nazımın kabı şiire de uygun gelir; ama, şiir nazımdan ibaret değildir. Dolayısıyla şiir manzum olduğu kadar mensur da olabilir. Şiirden nazımın unsurlarını çıkardınız mı, geriye kalan “*mensur şiir*” dir. “*Mensur şiir*” adı bir nesir-şiir melezini haber veriyorsa da bu yanıltıcıdır; belki gerçek şiir mensurdur ve bilinmeyen zamanlarda nazımla melezlenmiştir. Aslında şiirin nazmı, nesri olmaz; sadece, bu zarflardan birini veya ikisini birden kullanan şiir vardır.

Söz şiire gelmişken sormalı: Tercüme şiir, şiir içinde bir tür müdür? Latince “*translatio*” (karşıya taşıma) kelimesi, metnin karşı dile bozulmadan aktarılabilceğine dair bir ümidi yansıtır. Aynı yorum, Almanca’nın “*Über-setzung*” kelimesi için de yapılabilir. Arapça’daki “*tercüme/ terceme*” ise, birini taşıyarak öldürmek mânâsına gelen “*recm*” ile kökdaştır ve “*zan üzerine konuşmak*” demek olur. Anlaşılan, Araplar bir metnin aynen tercüme edilemeyeceğinin bilincindedir. Hele söz konusu şiir tercümesi olursa... Bugün bile bir taraftan, şiirin bir başka dile çevrilemeyeceğine, olsa olsa çevireni eliyle yeniden yazılabileceğine dair Jean Cocteau’nün o mâhud cümlesini tekrarlayıp duruyoruz; bir taraftan da “*Madem öyle, niçin şiir yeni diline çevirenin malı olmasın?*” diye sormuyoruz. Bir taraftan, her iyi mütercimin şiir tercüme edecek yeterlikte olmadığını düşünüp titizleniyor, illâ da bir şair çevirsin istiyoruz; diğer taraftan da şairin tercüme ettiği şiire kendinden kattığı herşeyi unutup “*mütercimliği bilmesi*”ni bekliyoruz. Oysa, şiir bir kere

çevrilmeyegörsün, çevrildiği dilde de şiir olmayı sürdürüyor ise, bilin ki artık şairi değil, mütercim şairi sayesindedir.

Novalis'in mütercim'den bahsederken "*şairin şairi*" deyişi boşuna mı? Croce'den Ingarden'e kadar pekçok sanat felsefecisi –ve bilhassa ontologlar– şiirin çevirilemezliğinden bahsederken kasıtları aşağı yukarı bu değil mi? Bir diğer açıdan şiir, diliyle şiirdir; şair eserini kendi şiir dilinde verir. Sonesinin İngilizce aslı Shakespeare'indir; lâkin, şair Türkçe yazmadığı veya Türkçe'ye çevirmediği için, tercümesi Can Yücel'in şiiridir. Hangi Türkçe şiir, Türkçe bilmeyen bir şairin olabilir ki [Can Yücel'in Shakespeare'den yaptığı **Bahar Noktası** tercümesine editör Celâl Üster'in eklediği not yahut Memet Fuat'ın meşhur 66. sone için yazdığı "*Shakespeare'in Bir Şiiri*" yazısı (Varlık Der., Nu. 497, 1 Mart 1959) hatırlanabilir?... Bir bilmece de Enis Batur soruyor (Smokinli Berduş, İst., 2001, YKY., s. 313):

Nabokov "*Konstantin Balmonts'un İngilizce'den Rusça'ya çevirdiği Poe'nun 'Çanlar' şiirini, Rusça metni esas alarak İngilizce'ye çevirmiştir! Ortaya çıkan metin Poe'nun olamayacağına göre, kimin sayılabilir şimdi?*".

Bir karar kapısına geldik: "*Şiir, çevrildiği her dilde değişmeden özelliklerini korur, şairi de hep aynı kişi kalır*" demek mümkün değilse, "*tercüme şiir şiirden ayrı bir türdür ve sahibi de mütercimidir*" demek niçin mümkün olmasın? Orhan Veli'nin çevirdiği şiirler kendi adına toplanıp kitap yapılırken, Oktay Rifat vasiyetinde Yunan ve Lâtin şairlerinden çevirdiklerinin kendi şiirleri arasında sayılmasını isterken bir gasbediş hissedilmiyorsa, sebebi budur; şiir şairin, ama tercüme şiir, mütercim şairindir. Şiir ile tercüme şiir arasındaki bu fark doğru kavranmalı ve tercüme şiire şiirden bağımsız bir tür olarak yaşanmalıdır. Yazar ile çevirenin –dolayısıyla iki dilin arasından doğmuş; fakat, ikincilerin malı olmayı seçmiş bir melez tür...

Tercüme şiir gibi, birden fazla sahibi olduğu için melezlenmiş başka türler de vardır. Meselâ, roman ve drama tercümeleri değil se de adaptasyonları melez sayılmaz mı? Roman ve dramaları, ya

zıldıkları medeniyet dairesinin unsurlarını alabildiğine taşırlar. Medeniyet dairelerinin şimdiki kadar birbirine tanış olmadığı dönemlerde, ilk merhabanın bir kültür şokuna dönüşmemesi için, önder mütercimlerin "*sorumluluk sahibi*" olanları adaptasyonu tercih ederler. Eserlerdeki isimler, âdetler, dinler, hattâ tavırlar çevrildikleri dili konuşan kavmin kilerle değiştirilerek metin-okur sıcaklığı sağlanmağa çalışılır. Mütercim-adaptörün çevirdiği metni yerlileştirme, uygunlaştırma (Lâtince'de "*adaptare*" kelimesi "*uygun, elverişli*" anlamındaki "*aptus*"tan gelir) gayreti onu orijinal metnin uzağına düşürür.

Adapte edilmiş tercümeler âdetâ yeni dilinin malı olur, mütercim-adaptörü de yazarı... Neredeyse bir asırdır Anadolu'yu gezen tulûat kumpanyaları onca beğenilen Arab'ın *İntikamı* oyunlarını, aslına sadık kalarak Shakespeare'in *Othello*su diye oynasalardı, kim seyrederdi ki?... Ahmed Vefik Paşa olmasa Molière'i yine tanıyacaktık; ama, bu kadar severek ve kendimizden sayarak mı? Bir kısmı için "*adaptasyon*" şübhesinden kurtulamasak da "*telif*" saydığımız Ahmed Midhat romanları yok mudur? Cumhuriyetten sonra, bir furya içinde Selâmi İzzet Sedes'in veya Vâlâ Nurettin'in "*nâkili*" oldukları romanlar, aslına sadık tercümelerinden daha çok beğenilmedi mi? Mütercim adaptörün eser için ikinci yazar olduğu kabûllenildiğinde, çevirilen roman veya oyun için de melezlikten bahsedilebilecek. Bir eseri başka dile değil de başka türe çeviren adaptörlerin böyle bir melez oluşturmadıklarını da eklemeli.

Biri diğerinden metin çevirenler bir yana, aynı metni beraber oluşturanlar da var. Destanlar ve halk hikâyeleri değişik anlatıcılar tarafından geliştirilir, varyantları oluşur. Sözlü edebiyat için tabîî sayılabilecek bu durum, yazılı edebiyatta da farklı biçimde sürer. Doğu'da müşterek gazeller yazılır; Batı'da müşterek oyunlar... Goncourt biraderler müşterek roman yazar. Baba Alexandre Dumas'nın adıyla yayımlanan 257 romanın büyük kısmı, kiraladığı bir yazar kadrosunun müşterek ürünüdür (Le Comte de Monte-Cristo'nun Türkçe'ye 1871-1874 arasında, otuza yakın kişinin katkısıyla çevrilmesi de Dumas'ya çok uygun) ve bir asır sonra ABD'nde "*soap bubble*" diye küçümşenen, ama kolayca sektörleşen beyaz,

pembe dizi romanlarının, Harlequin romanslarının kollektif yazılışının fikir babası da Dumas olur. Böylece ortaya çıkan melez ürünler gözden ırak tutulamayacak kadar çoktur. Son ilginç örnek, 1989'da Nobel Edebiyat Ödülü'nü kazanan Camilç J. Cela'nın neredeyse her büyük romanını *"taşeron yazarlar"*ın desteğinde oluşturmasıdır.

Bizde ise, Fatma Aliye'nin, ilk romanı **Hayâl Ve Hakikat**'i (1891) Ahmed Midhat'le müşterek yazmasıyla açılan kapıdan geçen eserler hep bir kadın-erkek melezlemesinin ürünleridir. Nemi-de Ali ile Aka Gündüz'ün **Üç Kızın Hikâyesi**'ni (1933), Çürüi'sulu Meziyet ile Vâlâ Nurettin'in **Savaşın Barışa** (1934) romanını yazmaları gibi... Yine de bu cins melez ürünlerin yaygınlaşmasını sağlayan eserin, *"Dünyanın en meşhur oniki muharririnin müşterek romanı"* üstbaşlığıyla basılan **Yeşil Elmalar** (1938) olduğu zannındayım. Üzerinde, yazarının Nâzım Hikmet olduğuna dair bir kayıt taşıması sebebiyle, gerçekten oniki yazarın kaleminden çıktığının sanılması, eserin birilerine *"müşterek roman"* için örneklik etmesini kolaylaştırmış olmalı. Paule Bourget, Gérard d'Houville, Henri Douvernois ve Pierre Benoit'nun ortak romanı olan **Dörtlerin Romanı**'nın (terc. 1943) yayımı ise, 2004'te beş Türk yazarının ortak romanı olan **Beşpeşe**'ye kadar uzanacak yolda önemli bir durak olur.

Başta döneyim. Sanat ve edebiyat *"safılık"*ı ilkellikle, basitlikle açıklar oldu. Sanatların, formların, türlerin yaklaşmasının doğurduğu yeni imkânlarla melez güzellikler yaratılmağa başlandı. Eskiden kıymet, türün rafine oluşunda gizliydi, şimdilerde oluşturduğu terkiple gizli. Belki bir sonraki adım, mürekkep ve melez türlerin rafine edilmesidir. Bekleyip görelim.

Prof. Dr. Sadık Tural Armağanı,
Ank., 2002, Can Matb., s. 146-159.

Mizahın İzahı

Adına "*lehne-i can-gezâ*" (insan mıknaatısı, adamgöldüren taşı) derler bir taş vardır ki, bakan gülmekten kendini alamaz. Gülmek ama, öyle böyle değil... Sonu gelmez kahkahalardan nefessiz kalan kişi, çatlayıp ölür. Yakup Kadri'nin **Panoraması**ndaki en renkli figürlerden biri olan Komiser Hamdi Bey, üç eşini de gıdıklayarak öldürdükten sonra, gıdıklanmak nedir bilmeyen Nebîle Hanım'la evlenecektir. Gülmek ciddiyet'in zıddı gibi görünür ama, gülmenin de ölümcül bir ciddiyeti vardır; gülerek/ gülerken/ gülmekten ölen kadar, kendisine gülündüğü için ölen ve öldüren de vardır, başkalarını güldürmekten hüküm giyip öldürülen de...

Fransızların "*Le ridicule tue*" (alay öldürür) sözü bu ciddiyetin ifadesidir. Ortaçağ'ın somurtkan ciddiyeti "*Non ridere, non lugere*" (gülmeyin, oynamayın) îkazıyla halkın içini karartırken modern insan "*Ridiculo ergo sum*"'u (gülüyorum, öyleyse varım) varlığının mottosu hâline getirir. Umberto Eco'nun **Gülün Adı** romanında aranan da Aristoteles'in **Komediası**ndan ziyade, gülme hakkı, tebessüme ruhsattır (Ortaçağ'ın ham sofuları değil miydi, "*İsâ hayatı boyunca hiç güldü mü, gülmedi mi?*" diye asırlarca tartışan?). Öyle ya, "*zoion gelastikon/ animal ridens*" (gülün hayvan) tabirini îcad ederek gülmeyi insanın ayırdedice vasfı hâline getiren Aristoteles iken, ruhsat başka yerde aranır mı? Sonraları Capella'nın tabiri geliştirerek "*Homo est animal risibile*" (insan gülebilen hayvandır) şeklinde

sokması, Aristoteles'in önemini azaltır mı? Plinius, gülmeyi reddeden bir ekolün mensuplarına "*agelastus*" (gülüşsüz) nâmını vererek onları diğerlerinden tefrik için bu kadarcık bir ayrımı yeterli görmekte haksız mıdır? Antik Yunan'ın, "*gelos*"u (gülme) "*khele*" (sağlık) ile aynı yerden türettiği garip midir?

Gargantua'nın yazarı Rabelais de gülmeyen, mizah yönü olmayan kişileri ifade için, Plinius'un kullandığı kelimeyi "*agélaste*" telâffuzuyla ve âdetâ tıbbî bir terim gibi kullanacak; "*rîre*"i (gülüş) açıklarken neş'e ile komik olanı aynı sayacaktır. Oysa, neş'e bir ruh hâlidir; komik ise, yaşananlardan doğar, çıkarılır. Tebessüm ve onun sesle, vücutla desteklenen şekli olan kahkaha, neş'enin de komik olanın da dışı vuruluşunun ifadesi olarak bir ortak tepkidir. Belki bu ortaklıktır ki, Rabelais'a neş'e ile komik'i bir saydırmıştır. Freud neye "*komik*" denmesi gerektiğini açıklarken komiğin, biri komik duruma düşen ve diğeri bu durumu komik bulan iki kişi ile doğabileceğini; kimsenin kendi başından geçen bir hadiseyi komik bulmayacağını söyler. Dolayısıyla, yalnızken yaşananlar ne kadar komik olursa olsun, yabancılaştırılmadıkça, yaşayanı güldürmeyecektir (İbsen'in *Yaban Ördeği* oyununda "*Eğer bir adam yalnızsa kolay gülmez*" deyişi hatırlana). Espri ise, biri yaşayan, biri şahit olan, diğeri aktaran üç kişinin varlığından doğar. "*Comique ordinaire*" (sıradan gülünç) ile "*comique innocent*"ın (saf, sanatlı gülünç) farkını belirginleştiren ve gülünç'ten "*mizâh*"ı yaratan da aslında bu aktarıcı/ anlatıcı kişinin varlığıdır.

"Müzâh/ mizâh" kelimesi, "*mezaha*"dan (gülüp eğlenmek, şaka yapmak/ etmek) gelir; "*mezah*" (şaka) ve "*mezzâh*" (eğlendirici, güldürücü) gibi kelimeler de buradan türer [Farsça'da "*mizah*" kelimesinin yerine tercih edilen "*fukahâ*"nın mânâsı ise, "*rûhun küşâyışı için gülmek*" demek]. Mizah kavramının şaka ile karışması ilginç. Belli ki, anlatmak için bir komik durumun oluşmasını beklemek yerine, birini komik duruma düşürerek bunu nakletmek yolunu tutanlar, kendi mizahını yaratanlar bu iki farklı tarzı birleştirmişler. Milan Kundera, "*mizah şaka, alay, yergi değildir; mizah, komik'in özel bir durumudur, özel bir komik tarzıdır*" derken [Saptırılmış Vasiyetler, (terc. Ö. İnce), İst., 1994, Can y., s. 11] bunu kaseder. Gerçi bu

cümlecik kasdını açıkça ortaya koymaz; ancak, yazara âşinâ iseniz, söze dökülen komiği mizahtan saydığını bilirsiniz. İngilizcede "*racu*"nun hem anlatı'yı hem kahkaha'yı karşılaması da bu fikri destekler.

Mizahın ve gülmenin hoş karşılanmadığı, hattâ ciddiyet'i su-ratsızlık'la karıştıran kimi dinlerde günah olarak telâkkî edildiği çöktür. Yukarıda gülmeyi reddeden inanç ve felsefelere teğet geçmişken burada bahse mizahı da katarak kısaca dönmek ve gülme(ce)den ırak duranları, onu küçümseyen ve aşağılık bir tarz olarak görenleri anlamaya çalışmak zamanıdır. Antik Yunan'dan beri trajik olanın bir "*katharsis*" sağlayacağı düşünülürken, İslâmiyet gözyaşını kesret'ten kurtulmanın yolu olarak gösterirken mizaha ve gülmeye hoşça bakılmayacağı açıktır (*kesret* ile *katharsis*'in aslında aynı kelime olduğu üzerine bir iddiam var ama, anlatması uzun sürer). İnsanlık geleneği, mizahta düşünmeden yaşamaya, cahil eğlencesi olmaya, faydasızlığa ait birşeyler bulsa da asıl önemli olan, onda farkedilen şeytanî taraftır. Hatâ, kusur ve zaafı alaya alıp, herkesi ve herşeyi dümdüz etmeye hazır bir nefsanîyet, güçlü bir müstehcen damar yakalayış, hepsini tamamlayan kibirli bir kahkaha... Hasılı, mizahta Şeytan'ın hoşlandığı herşey vardır (ancak mizah ahlâkî bir misyon edindikten sonradır ki, Hartmann'ın mizah duygusundan yoksun kişileri "*etik yetersizlik*"le suçlaması bir anlam kazanır).

Arap alfabesinde olduğu gibi, kısa ünlülerin gösterilmediği İbranîce'de "*saşak*" (gülme) ile "*seşok*" (sevişme) kelimelerinin aynı şekilde yazılması mizahın ahlâk tanımaz tarafını hissettiriyor. "*Topluca gülüp eğlenme, panayır*" karşılığına olarak arasıra bizim de Türkçe'de kullanmakta olduğumuz "*carnival*" kelimesi, "*carne*" (et)den gelir. Karnavalın vazgeçilmez unsurları olan yemek ve sevişmek bu kelimeye düğümlenir; çünkü, "*carne*" aynı zamanda insan eti demektir. Masum bir eğlencenin sonu günaha çıkıyor ise, en doğrusu, ahlâkî za'fın kaynağı olan gülüp eğlenmekten uzak durmaktır, kanaati belirir. Ortaçağ Avrupasında kullanıldığı şekliyle "*jape*" kelimesinin hem "*komik hikâye*", hem de "*sevişmek*" demek olduğunu görünce, "*in verbo*" (sözlü) mizahta da aynı paralelliğin

sürdürüldüğü anlaşılır. Almanca'da "*müsthacen espi*" yerine kullanılan "*Zote*" (pubik tüyü) kelimesinde de bunu hissetmek mümkün [AbdülGANİYÜ'n- Nablûsî'nin *Ta'tirü'l-enâm fi Ta'bîri'l-menâm* (İst., 1989, Cümle Neşr., s. 475) adlı rûyâ tabirleri kitabında da düşte görülen pubik tüylerinin hiciv şiirine karşılık geldiği kayıtlı. Benzerlik ilginç... Barry Sanders, İngilizce'de soğuk fıkralar için kullanılan "*shaggy dog stories*" (tüylü köpek hikâyeleri) tabiri ile "*Zote*" arasında bir bağ olabileceğini düşünür (**Kahkahanın Zaferi**, İst., 2001, Ayrıntı y., s. 312, not 15)]. Örnek çok... Bütün bunlardan sonra, geleneğin gülme(ce)yi küçümseyişinin sebebi daha iyi anlaşılıyor; ama, mizaha olan düşkünlüğün niye azalmadığına bir mânâ verilemiyorsa, sebebini bir parça şeytantüyünde aramalıdır.

Gelenekte, sarayların vazgeçilmez unsuru olan soytarılar dahi bu olumsuzluktan kurtulamazlar. "*Soytarı*" kelimesinin aslı, Arapça'nın "*sa'ter*" (yapay penis, dildo) kelimesinden gelir; dolayısıyla, "*sa'teri*" diye de öncelikle lezbiyene veya yapay penis kullanana denir. "*Komik*"'in en ilkel biçimi insanî zaafılara gülmek ise, büyük günahlardan biri de yaratıcıyı hiçe sayarak eseri ile eğlenmektir. Soytarılar cüce, kambur, topal olanlar arasından çıkar ve zaafılarını bir karikatürdeki deformasyon gibi kullanıp efendilerini güldürerek geçinirler. İçlerinden ağzı lâf yapanların, "*nekre-gû*" olanların sivrildikleri de görülür (Shakespeare'in hakîm soytarıları, meselâ Dogberry'si hatırlana). İktidar sahiplerinin "*musâhib*" ve "*nedim*"lerini geleneğe uygun olarak ulemâdan, zurefâdan, üdebâdan seçtikleri bilinirse de yanlış başların sultan oldukları demlerde, meşrep-lerine daha uygun geldiği için, soytarıları tercih ettikleri; yıldızı yükselen epeyce bir soytarının şahlara yâver olduğu biliniyor. Acemler soytarı'ya "*delkak*" derler ki, bu kelime Mahmûd-ı Gaznevî'nin nedîmi ve soytarısı "*Telhek*"'in adının muarrebî olsa gerektir.

Aşağı yukarı *soytarı* ile aynı mânâda kullanılan "*maskara*" kelimesinin de ilginç bir geçmişi vardır. Arapça'da "*sehare*" (eğlenmek, alay etmek) kökünden türeyen "*mashara*" (alay eden) kelimesi, Araplarla yakın teması bulunan İtalyanlar (*maschera*) ve İspanyollar (*máscara*) tarafından Avrupa'ya taşınır; İngilizce'deki "*masc*" ve Almanca'daki "*Maske*" kelimeleri de böylece doğar (hanımların her

iki anlamıyla de “göz boyamak” için kullandıkları “maskara” buradan). İtalya’da, sokakta “her derde deva” ilaçlarını satmak için küçük gösteriler yapan sahtekârlara “ciarlatani” denir ki, dilimize Fransızca’daki telâffuzuyla “şarlatan” olarak girmiştir. Ciarlatani, maskaralığın evlere giderek özel gösteri yapan “comedianti”den çok daha aşağıdaki bir sınıfına mensuptur.

Yine Arapça’da, “bâtıl, butlân, butûl, batâlet” gibi işlek kelimeler yaptığını gördüğümüz bir kökten türetilen “battâl” kelimesi, aslında hantal, işe yaramaz, âvâre kişiler için kullanılır bir sıfat iken, zamanla, yersiz yurtsuz gezgin şövalyelerin Avrupa’da yüceltilmesini andıran bir değişimle, yiğit savaşçılar için kullanılır olmuş; hattâ, Battâl Gazî gibi bir de simgesi doğmuştur. Diğer taraftan, belki biraz da Âramca’daki “battâl” ve İbrânîce’deki “batlân” kelimelerinin etkisiyle (Franz Rozenhal, Erken İslâm’da Mizah, İst., 1997, İris y., s. 11-12, not 14) soytarı mânâsını kazanmıştır. İngilizce’de bugün de soytarı karşılığına kullanılan “fool” kelimesi ise, Latince “follem” (körük)den gelir ki, “üfürmek” tabirinin argodaki mânâsıyla bir ilgisi olsa gerek.

Hâsılı, “comique ordinaire”de, onu takip eden kahkahada, komik olanı zekâsı ve dili yerine maddî varlığı ile oluşturmaya çalışan, komik’in anlatıcısı olmaktan çok sergileyeni olmayı yeğleyen soytarıda ilkel, hattâ yanlış bir komik gören üstgelenek, bunda bedî bir taraf bulamaz ve hem dini hem de insanlık değerleri adına küçümser. Zaman zaman bu engeli aşan belki de tek soytarı cinsi “grotesque” olanlarıdır. Aslında, “grotesque”in mânâsı “garip, acaip, alışılmadık” demektir; lâkin, gösterileri bu sıfatı hakeden soytarılarla da aynı isim uygun görülmüştür. Baudelaire “grotesque”i “mutlak” ve “anamlı” gülünç sayarak ona özel bir değer verir [Charles Baudelaire, Gülmenin Özü, (terc. İ. Yalçın), İst., 1997, İris y., s. 16-17]. Kelimenin “fantastik” anlamına kullanılışı ve gerçekten uzak, masalsı, hayâl-perest bir sanat tarzını karşılayışına ise, önce Fransızca’da tesadüf edilir ve sebebi epeyce dolaylıdır. Kelime Fransızca’ya İtalyanca “grottesca”dan geçmiştir ve oradaki kökü de “grotto” (mağara, yeraltına oyulan mahzen)dur. Kelime Latince’de “crypta” (mahzen, kemer), Vulgar Latincesi’nde ise “grupta” şeklin-

de telâffuz edilirdi. İngilizce’de bugün de kilise gibi büyük komplekslerin temelleri arasındaki yeraltı kemerlerine, koridor ve mahzenlerine “*crypt*” denir. Hepsinin doğduğu yerde ise, Grekçe’nin “*kruptê*” (gizli, kapalı) ve “*kruptein*” (saklamak) kelimelerini buluruz. Belli ki başlarda, eski binaların karanlık ve ıssız dehlizlerinde dolaşan hayâletlerin yahut kalbe korku salan mağaraların derinliklerinde yaşayan cadıların ve olağanüstü yaratıkların hikâyeleri “*grotesque*”i doğurmuştur. Tarzı soytarıların elinden kurtarıp yüksek mizah edebiyatına mâleden Rabelais olmuştur, dense yeri var (burada Yüksel Arslan’ın “*Rabelais Ve Karagöz*” tablosunu hatırlıyorum). Groteskin komikliği, olağanüstü ve absürt unsurlarından doğar. İngilizce’de “*guff*” (saçmalık, zırva) ile “*guffaw*” (kahkaha, kaba gülüş) arasında etimolojik olarak değilse de telaffuzca bir yakınlık vardır. Belli ki, absürdün getirdiği komiklik, imkânlarını önce groteskte denemiştir.

“*Mizâh*”ın Latince’deki karşılığı olan “*humorous*” kelimesinin aslı mânâsı “*sıvı*”dır. Fizyoloji ile hurafenin içiçe geliştiği çağlarda, yoğunluğunun ve dengelerinin kişilik özelliklerini belirlediğine inanılan dört vücut sıvısı vardır; kan, balgam, safra (“*kholia*” kelimesi Arapça’ya “*hulyâ*” olarak geçer), kara safra (“*melan-kholia*”dan gelen Arapçası “*mâlihulyâ*”, Türkçesi “*kara-sevda*”). Bunlar da bedenin “*anâsır-ı erbaa*”sıdır. Sıvılardan birinin ağır bastığı vücutlarda, o sıvının temsil ettiği özellikler öne çıkar ve karakteri, sıvının taşıdığı ve yönlendirdiği özellikler belirler. Hippokrates’e göre kan (*hæma*) vücudumuzdaki en sıcak sıvıdır ve kanlı insanlar canlı, neşeli olur (“*sıcakkanlı*” tabiri hatırlana). Yunan da, Roma da, hattâ Ortaçağ Avrupası da aynı şeye inanır: Kanın merkezi dalak olduğuna göre, gülmek de dalakta oluşur; bu sebeple dalak “*risus et letitie capax*” (gülmeye ve neşeye muktedir)tır. Dalağı olmayanlar gülemezler (bu bilgi ters anlamıyla dilimizde, bilhassa tiyatrocular arasında yaşamaya devam ediyor; “*dalağı düşük olmak*”, “*dalağı alınmış olmak*” rol yaparken gülüvermek mânâsına kullanılıyor).

Küçük bir istitrad: Baudelaire’in *Le Spleen de Paris*ini Türkçe’ye ısrarla *Paris Sıkıntısı* diye çevirdiler. Şairin kasdı “*sıkıntı*”dan söz etmek olaydı, İngilizce’den “*spleen*”i ödünç almaz; dilin-

deki “*gêne*” kelimesini kullanırdı. “*Spleen*”in taşıdığı ve “*gêne*”de olmayan anlam, “*hüzün*”, hattâ “*melâl*”dir. İlginç olan, “*spleen*”in de en eski mânâsının “*dalak*” oluşu ve bu sebeple “*mirth*” (neş’e) yerine kullanılabilmesidir. Kelimenin tam tersi yöne doğru anlam değiştirip “*melancholia*”yı karşılar olması ise, mine’l-garâib! Aslında, **La Grande Encyclopedie**’ye (C. XX, 1902, s. 402) “*humour*” madde-sini yazan Hector France’ın, sözü bir ara İngiliz mizahına da getire-rek “*İngilizler, ülkelerinin icâbınca pek kederli eğlenirler*” deyişi, Fransız hınzırlığının ötesinde bir tesbittir ve belki de “*spleen*”de iki zıt mânânın gizlenmesinin iyi bir açıklamasıdır.

Konuyu tekrar mihverine oturtalım: “*Humour*” kelimesi hem gülmece’yi, hem de karakter’i karşılar. “*Humorous*” (sıvılı, komik), “*ill-humored*” (kötü sıvılı, huysuz) demek olur. Bu bakımdan, Ünsal Özünlü’nün **Gülmecenin Dilleri**’nde “*mizah*” ve “*mizac*” kelimele-rinin benzerliğine dikkat çekmesi yerinde bulunabilir. Yine de “*hu-mour*”un birebir “*mizah*”ın karşılığı olduğunu söylemek zor... Paul Valery’nin de söylediği gibi, “*Humour tercüme edilemez, açıklanamaz bir kelimedir*”. “*Humour*” dendiğinde, bir Batılının anladığı, komik yahut absürt bir durum karşısında tepkisini saklayarak ciddî, hattâ soğuk(kanlı) bir eda ile konuşmasıdır.

Mizahın sahne sanatlarındaki genel adı “*komedyâ*”dır. Aristoteles **Poetikası**nda “*komedia*” kelimesini açıklarken, komedyâ trup-larının büyük şehirlerde aşağılandıkları için sadece köylerde temsil verebildiklerini, bu sebeple de isimlerinin “*kome*” (köy)den geldiği-ni yazar. Bu yorum, komedyâ’nın kaderine çok uysa da kelimenin kökü “*kome*” değil, “*komos*” (Dionysos şerefine âlem yapan, eğlenen insan topluluğu)tan gelmektedir. “*Komodîa*” diye komos’ta söy-le-nen şarkılara denir. İbni Sînâ’nın, hiç tanımadığı tiyatroya ait “*ko-media*” kelimesini Arapça’ya “*el-hicâ*” (hiciv) diye tercüme edişi an-layışla karşılanmalı.

Şair Santeul, tiyatrosunun perdesine asması için Arlekino oyuncusu Dominico’ya “*castigat ridento mores*” (töreleri gülerek dü-zeltiyor) cümlesini verdiğiinden beri, bu deyiş –sadece töre komedi-sinin değil– genel olarak komedyanın parolası hâline gelir. Asırları sonra Gogol, **Bir Komedyanın İlk Temsilinden Sonra Tiyatrodan**

Çıkış adlı oyununda, seyircilerin komedyayı nasıl tartıştıklarını izletip sonunda da yazara söylettiği tiradda gülmeyi eserindeki tek asil ve namuslu kişi ilân ederken komedyanın bu yüce amacını öne çıkaracaktır.

Antik Yunan komedyasının iki önemli tipi olan kibirli Alazon ve zekî Eiron, bir tarafları ile Karagöz ve Hacivad'ı hatırlatırlar. Sürekli alttan almasına rağmen, zekâsıyla Alazon'u alteden Eiron, "*ironi*" kelimesinin isimbabasıdır. Platon'un diyaloglarındaki Sokrates de tevazu içinde, kendini bir aptal ve cahil gibi göstererek herkesin bildiği soruları sorarken sonunda karşısındakinin aptallığını ve cehaletini isbatlayacaktır. İroni, aslî manayı gizlemek, lâfı tersyüz etmek yahut sözlük mânâlarıyla çeliştiği durumlar yaratmak sûretiyle oluşturuluyorsa, Sokrates kadim devirlerin en büyük ironi ustalarındandır (Şölen'in sonunda, tragedya şairi Agathon ve komedya şairi Aristophanes ile konuşan Sokrates'in, onlara gerçek tragedya yazarının aynı zamanda gerçek bir komedya yazarı da olduğunu anlatışı önemli). İroni'nin kaynağı olarak Eiron tipini farketmeyip "*eiron*" (ağ örmek, düğüm atmak) kelimesini gösterenler, Eiron'un komedyadaki rolünü bilmeyip onu Sokrates'in tarzına yakıştırılmış bir sıfat zannedenler çıkarsa da yanılırlar. Hocasının ironik tavrını yücelten Platon, kişinin beden özü ve çirkinliği ile alay eden "*Homerik gülüş*"e karşı insanları uyarır (sonraları Gogol de "*çarpık bir burna değil, sakat ve sahte bir rûha*" gülmeyi öğütleyecektir). İroni, içinde zekâ kıvılcımları bulunmayan istihzâyı küçümser ve üst seviyede bir idrakin ürünü olarak yine idrak seviyesi yüksek insanlara hitab eder. Bu sebeple, Leonardo Sciascia'nın "*İroniyi anlamaktan ve çözmekten zor birşey yoktur*" deyişini şikâyet değil de ironi adına bir iltifat saymalı. XIX. asrın Fransasında bir ara "*ironie*" yerine "*persiflage*" kelimesi kullanılmağa başlanırsa da bu hâl fazla uzun sürmez; zîrâ persiflaj, XVII. asrın "*pédantiste*" ironisinin bıçak-sırtı alaycılığını lâubâllilikle karıştırmıştır.

Bergson, üç makaleden oluşan kitabı *Le Rire, Essai sur la Signification du Comique*'te "*ironie*" ile "*humour*" arasındaki farkı gösterir: Öyle olduğuna inanmış gibi yaparak olması gereken söylenirse *ironi*, öyle olması gerektiğine inanmış görünerek olan anla-

tılırsa *humour* doğar. Bu bakımdan mizah, alaya almanın tersidir. Mustafa Şekib (Tunç)'in *Gülmek Nedir Ve Kime Gülüyoruz?* (İst., 1337, Sühûlet Ktbh.) kitabı, büyük ölçüde Bergson'dan faydalanılarak oluşturulmuşsa da alanında Türkçe yayımlanan ilk çalışma olarak önemlidir.

Freud, Türkçe'ye "*Espri Sanatı*" diye çevrilen *Der Witz und seine Beziehung zum Unbewussten* adlı eserinde, şakanın eğlendirmekten başka maksadı olmadığını ve eğer "*özler, temeller ve değerler*" kazanırsa, işte o zaman şaka'nın nükte'ye dönüşeceğini söyler. Cicero'nun *De oratore*'deki ayrımı bu bakımdan önemlidir. Ona göre iki çeşit nükte vardır; "*facetiae*" ve "*dicacitas*" (espri)... *Facetiae*, Latince'nin "*festus*"undan gelir ve şenlik, av etleri yenen şölen, oyun demek olan "*festivitas*" (festival) ile kökdaştır. "*Hilaritas*" (jestlerle süslenmiş komik) ve "*iocus*" (şaka) ile beslenen nükteli küçük hikâyelere "*facetiae*" denir. Belli ki, ziyafetler esnasında hem dinlenip hem de seyredilen neşeli hikâyeler olmak *facetiae*'nin temel vasfı... *Dicacitas* ise, "*dicto*" (sözler) kökünden geldiği için, sadece sözdeki iğneleyici ifadenin yarattığı gülüncü karşılar; bu sebeple de tamamen "*in verbo*"dur.

Almanca "*witz*" (nükte) kelimesi Lâtincede "*vide*" (görmek) ile Sanskritçe "*veda*" (bilgi) kelimelerinin birleşmesinden meydana gelir. Zaten görürsek bilir ve bilirsek görürüz. Ortaçağ Almancasındaki "*Witan*" (biliyorum) ve "*Witz*" (espri, duyu, sağduyu), "*wise*" (bilge) gibi kelimeler de buradan üremiştir. Kelime İngilizce'ye –taşıdığı bütün anlam zenginliği ile– "*wit*" olarak geçer. Şakir Eczacıbaşı, Bernard Shaw'un "*wit*"lerini *Yeni Ufuklar*'da tefrika etmeye başladığında (ilki: C. X, Nu. 114, Kasım 1961) kelimayı nasıl karşılayacağını bilemez (Bernard Shaw: *Gülen Düşünceler*, 6. bs., İst., 1999, Remzi Ktbv., s. 17-18):

"İngilizce'deki 'wit' sözcüğünü, hiçbir sözcük karşılamıyordu Türkçe'de: Ne 'nükte', ne 'şaka', ne 'latife', ne de 'alay'... 'Wit'in anlamı, bilgiyi, gerçeği, parlak düşünceyi de kapsıyordu; bir bakıma insanı gülümseten yalın bir düşünce anımlanını geliyordu. Eyuboğlu, hemen önerdi: *Gülen düşünceler*..."

Fransızca'daki "*pointe*" ve "*point*" gibi birbirine yakın duran iki kelimenin Arapça'da da "*nükte*" ve "*nokta*" gibi, yakın telâffuzda karşılıklarının olması tesadüften öte bir anlam taşır mı dersiniz? Ya Almanların saçmasapan nükte için kullandıkları "*kalauer*" kelimesi ve böyle metinlere "*Profesör Kalauer'in incileri*" demeleri?... Doğu'da ve Batı'da yaygın olarak "*nükte*" karşılığına kullanılan "*esprit*" ise, Latince'nin "*spiritus*" (ruh, can) kelimesinden gelir. Latince'den türeyen Batı dillerinin tamamında "*esprit*" ile "*spirit*" içiçe geçmiş hâlde yaşar. Meselâ, İngilizce'deki "*spiritual*" (rûhî, rûhânî, mânevî, kudî) ile Fransızca'daki "*spirituel*" (nükteli, nükteci) kelimelerinin yanyana bulunuşu, "*humour*"un beden-mizah münasebetinin –daha incelmış hâliyle– ruh-nükte münasebeti şeklinde de sürdüğünü düşündürüyor.

Arapça'da "*nükte*" kelimesinin kökü, "*yerin altüst edilmesinin yarattığı etki*", "*düşünürken parmakla veya sopayla yeri çizmek*" mânâlarını taşır. Belli ki, anlamların ve durumların altüst edilerek anlatılmasından doğan etki, düşünürken önemli şeylerin altını çizmek fikri nükte'nin özünü oluşturmakta... Bu yüzden de nükte, bir ince meseleyi de özünde taşır. Yine de Kazimirski'nin 1860'ta basılan sözlüğünde nükte'nin "*esprili söz*" anlamı, "*zerre, nebze, kılıç yüzeyinde oluşan pas*" gibi kullanımlardan sonra, ancak altıncı sıradadır. Marcelin Beaussier'nin Arapça-Fransızca sözlüğünde (1887) de kelime hiçbir karşılığıyla yer almaz; ama, 1959'da Albert Lentin'in bu lûgate zeylinden, nükte'yi Cezayir'in Konstantin havalisinde "*défa-ut*" (hatâ) mânâsına kullandıkları öğrenilir. Anlaşılan o ki, "*nükte*" kelimesi, doğduğu topraklarda aradığımız karşılığını bulamamıştır. Kelimeye bugünkü mânâsını kazandıran Acemler ve Türklerdir, desem yeridir. Hâfız-ı Şîrâzî

Her sühan vaktî vü her nükte mekânî dâred

(her sözün bir vakti ve her nüktenin bir yeri vardır) dedikten asırlar sonra, Bursalı İffet'in de

Mahalsiz hande-rûyu girye-i tıflâna benzettim

mısrâı, Şarklı hassasiyetinin yerini bulmuş nükteye verdiği önemi gösteriyor. Mehmed Salâhi'nin **Kamûs-ı Osmânî**sinde (İst., 1313, Mahmud Bey Matb.) "*nükte*" için

"fehîm ü idrâki zekâvete, zarâfete mütevakkıf ve ibarenin asıl meâlinden başka olan lâtif mânâ, tâbir-i âhiri ile, herkesin idrâk edemediği kapalı mânâyı hâvî kelâm-ı bedî "

denişi de ironiyi bile kucaklayan bir genişlikte muhtevayı belirliyor. Aynı mânâyı gelecek şekilde, zaman zaman "*nekre*" kelimesinin de kullanıldığı olur; lâkin, onda komik unsur, nüktede olduğu gibi, tamamen söze ve zekâyâ dayanmayıp anlatıcının rol kabiliyeti ile de desteklenmek zorundadır [şair Edmond Jabès'nin "*L'humour est poésie. Le comique est prose*" (nükte şiirdir, komikse nesir) değişimini hatırlıyorum]. Aksi hâlde, *nekre*'nin kekre tadı belirir (teferuat için bk. Sadık Tural, "*Nekre Ve Nükte Kavramlarının Kültür İçindeki Yeri Ve Fonksiyonları*", **Edebiyat Bilimine Katkılar**, Ank, 1993, Ecdad y., s. 115-122). Bu özelliği ile *nekre*'yi Avrupalı "*jest*"e yakın bulmak mümkün... Latince "*gerare*" (taşımak) fiilinden İngilizce'ye geçen "*gesture*" (mânâlı tavır, jest) ve "*geste*" (menkabe) kelimeleri yaşamaya devam ederken ilk defa Thomas More, "*jest*"i "*komik hikâye*" karşılığına kullanacaktır. Belli ki, *nekre* gibi jestler de teatral unsurlarla beslendiklerinde güzelleşen komik hikâyelerdir. Mizahı Avrupa'ya trabadurların yayışı da bunu zorunlu kılar. İngiltere ve Fransa'da "*facetiae*" ile "*jest/ gestes*", Almanya'da "*Schwanke*" trabadurlar tarafından canlandırılır*.

Doğu geleneğinde şaka ile nüktenin kesin hatlarla birbirinden ayrılmadığı farkediliyor.

Nükte isrâf-ı zekâdır şakadan anlamaza

* Lâtince "*gesta*" hem yapılan iş, hareket, hem de hikâye demek ve "*gero*" (çocuk doğurmak) fiilinden geliyor. İngilizce "*gestation*" (gebelik) ve "*ingestion*" (yemek) ile bağlantılı... İyi bir gesta anlatıcısı, eskiden yaşanan ve anlatılanları hazmederek anlatıcı olur. "*Augere*" (yazar) da eski Fransızca'ya ve oradan Orta İngilizce'ye "*mutor*" (yazar) olarak geçmiştir.

mısraında nükte ile şaka'yı beraberce düşünen şair, nüktenin kelâm, şakanın ise aradabir sözle desteklense de temelde eylem olduğunu dikkate almaz görünür. "*Şaka*" kelimesi Lehce-i Osmânî'de ve **Kamûs-ı Türkî**'de Türkçe olarak gösterilir. Lâkin, Lehce-i Osmânî'deki "*şâkk*" (zahmet veren) kelimesinin karşısında "*Türkî'de şaka*" denildiği de belirtilmiş. Eğer bu yorumda bir doğruluk payı bulunduğu kabul edilirse, şaka'nın yapısını zaman zaman bîzâr eden eylem olduğunu ve biraz da "*mücâreze*" ile örtüştüğünü söylemek yanlış olmaz [Ahmet İnam'ın "*şâkka*" ve "*şakk*" (yarma, ayırma) kelimelerinden hareketle şiirin şakadan ve şakketmekten ibaret olan sürecini açıklayışı fevkalâde ilginç ("*Şaka Ve Şiir*", *Cogito*, Nu. 26, Bahar 2001, s. 206)]. Şaka'nın sözden çok eylem ürünü olduğunun en iyi isbatı, "*el şakası*" ve "*eşek şakası*" tabirleridir (İngilizlerin de aynı mânâyâ "*horse-play*" deyişleri hatırlanmalı). Anadolu'da, bazı ağızlar da rastlanan "*horata*" kelimesi [Yeni Tarama Sözlüğü, (düz. C. Dilçin), Ank., 1983, TDK y., s. 107] de şaka'yı karşılar. Şemseddin Sâmî'nin **Kamûs-ı Türkî**sindeki "*horata*" maddesinde kelimenin "*şaka*, *eğlence*, *lâtîfe*, *mizah*" mânâları verilir ve Hellençe "*khôratas*"tan geldiği belirtilir. Kelimenin "*hora*" tepmek'le ("*khoros*" şarkı söyleyerek dans edenler topluluğu, koro demek) ilgisi, horata'nın da sözle beslenmiş fiili şaka'yı karşıladığını gösteriyor olabilir.

"*Lâtîfe*"nin önemine dikkat çekmenin tam yeridir. "*Lâtîf*"un "*iyilik*, *güzellik*, *inâyet*" gibi müsbet mânâları varken, "*lâtîfe*"nin sadece "*şaka*" demek olduğunu söylemek revâ değildir. Eskilerde pek bir dillerde dolaşan "*Lâtîfe lâtif gerek*" cümlesi, lâtif kişinin kendine benzer muhatap arayışı kadar, lâtîfenin de lâtif olanına dikkat çeker gibidir. O hâlde, lâtîfenin keyfiyetini belirleyen ve onu şaka'dan daha özel hâle getiren iki temel unsuru vardır; seviye ve nezâhet... "*Mülâtafe*" ile "*mücâreze*" (açık saçık sözlerle latifeleşme) arasındaki fark da bu temel unsurları ortaya koyar. "*Mütâyebe*" ise, sözlü yahut sözsüz şakalaşmadır; lâkin, Galib Paşa'nın **Mütâyebât-ı Türkiyyesi** hatırlandığında, bir parça "*mücâreze*"ye kaydı da farkedilir.

Nâbî, oğluna nasihatler verirken sözü lâtîfe'ye getirdiğinde, onun yerinde yapılması ve kırıncı değil de gönlü coşturucu olması

gerektiğine özellikle dikkat çeker [Hayriyye-i Nâbî, (haz. M. Kaplan), Ank., 1995, AKM y., s. 219-220]:

*Dostu etme lâtifeyle fedâ
Hakk-ı nân ü nemeki etme hebâ*

.....

*Âbdâr olsa lâtîfe hoştur
Lîk bir semti yanar âteştir*

.....

*Dediler ona lâtîfe zurefâ
Ki mahallinde ola cîlve-nümâ
Lâfzı endek ola mânâsı kesir
Etmeye kimseyi asla dil-gir*

.....

*Bûy-i gül gibi açâ sîneleri
Sînelerden gidere kîneleri
Müjde-i vasl gibi gûşa gele
İşiten râğbet ile cûşa gele*

.....

*Böyle olursa lâtîfe ne güzel
Olmasa terkini bil hayr-ı amel*

Lâtîfenin kemiyet unsurları, bu dikkatlerden sonra gelir: Sadece eyleme dayalı bir şakaya lâtîfe adı verilebileceği gibi, nükteli bir diyaloga bu nâmın yakıştırıldığını görmek de mümkün... Bazen ilginç, ama nüktersiz bir kıssaya, bir anekdota, bazen de fıkralara isim olur. "Letâif-nâme"lerdeki, "mecmûa-i nevâdir"lerdeki aforistik nüktelerin ve mizahî kıssaların ortak tarafı, az-çok bir tahkiye unsuru taşımaları ve anlatıcıya ihtiyaç duymalarıdır. Yaşanırken şaka yahut nükte adını alan mizah malzemesi, birilerine aktarıldığında da lâtîfe nâmını alır. Fıkra ile aynı mânâyâ kullanıldığı yer de tam burasıdır. "Fıkra" kelimesinin aslında "omur" demek oluşu ve mecazî olarak da bir kitabın bölümleri, fasılları için kullanılışı, onun gerçek yerini tayinde işimizi kolaylaştırıyor. Demek ki, bir sohbet esnasında, konuya uygun olarak araya sıkıştırılan ve bu özelliği ile bir bütünün küçük cüzünü oluşturan lâtîfele "fıkra" (eski Türkçe'de "küğ/ külüt") nâmı verilmektedir. Nükteler/ lâtîfe

fe/ fıkra biraz şiire de benzer; kısadır, çarpıcıdır, aktarırken başka türlü hatırlarsanız etkisi kayboluverir. En önemlisi, başka bir dile çevirilemeyişi ile, çevirilebilenlerinin de aslı kadar güzel olamayışı ile şiiri andırır. Bu yüzden, eylem yoluyla yaratılan komik değilse de “*in verbo*” mizah çoklukla millî bir taraf taşır; hattâ, müstehcen olanları bile... Milan Kundera’nın “*obscenity*” (açıksaçıklık, müstehcenlik) kavramını “*bizi vatanımıza bağlayan en derin kök*” saymasına –önemli bir mübalâğa payı bırakarak– hak verişim de bu yüzden...

Geleneğin “*lâtîfe-gû/ lâtîfe-perdâz*” sıfatlarını “*mu’zib*”den yukarıda ve özel bir mevkide tutma sebebi yukarıdaki paragrafta gizli... Müzîp şakasını eyleme döker, lâtîfe eden söze; müzîp şakası ile birilerini güç durumda bırakarak isbât-ı vücûd ederken lâtîfe-gû hazırcıevaplığı ile zekâsının takdir görmesini sağlar; müzîp, yüklendiği sıfatın “*azap veren*” mânâsına uygun olarak bedenleri ve ruhları “*muazzeb*” ederken lâtîfe-perdâz kalbe ve katıldığı sohbeta küşâyış verir.

Batı’nın mizah tarihinde de önceleri nükte ile şaka’nın içiçe olduğu görülür. Latince’nin “*iocor*” fiilinden (şaka etmek, dalga geçmek) türeyen “*iocor*” (nükteli küçük şiir), “*iocesque*” (hafif ve neşeli anlatı), “*iocans petulans*” (alaycı sözle saldırı) ve “*iocatio*” (espri) kelimeleri, zamanında şaka’nın sözlü tarafının daha bir önde olduğunun delilidir. Cicero, mizahı ortadan ikiye ayıran o belirgin hattı “*iocus*” (şaka) üzerinde gösterir: “*Duplex omnino est iocandi genus. Unum illiberale, petulans, flagitiosum, obscenum; alterum elegans, urbanum, ingeniosum, facetum*” (Genellikle, iki çeşit şaka vardır. Biri kaba, yüz­süz, cânîce, müstehcen; öteki ise, ince, nezih, dâhîce, şen). “*İocus*” bugün “*joke*”, “*jouer*” gibi kelimelerde yaşıyor. Sonraları, “*buffon*” (şakalaşan şakacı) kelimesinin bir mânâ kaymasına uğrayarak “*kaba ve aşırı komiklikler yapan şaklaban, soytarı*” karşılığına kullanılmaya başlanması; diğer taraftan da içinde kaba nükteler, açık saçık sahneler bulunan oyunlara “*bouffe*” nâminin verilişi, sözle desteklenen şakanın uzun zaman varlığını sürdürdüğünü gösteriyor (Shakespeare’in meşhur ettiği “*gleek*” kelimesi de nükte ile şaka’nın kesişme noktası için kullanılır).

Aynı sonuç, İtalyanların "*burlesco*" (şakacılık) kelimesinden Avrupa dillerine sıçrayan "*burlesque*" ile de doğrulanır. Kelime, "*alaycı taklit, kabasaba esprî*" mânâlarını kazandıktan sonra alanını genişletir ve bir tiyatro terimine dönüşerek varlığını asırlarca sürdürür. ABD'nde "*one man show*"lar başlamazdan evvel, arasına striptiz gösterileri bile serpiştirilen, alay ve taşlamalardan ibaret küçük sahne performanslarına da "*burlesque show*" denirdi; üçüncü sınıf kulüplerde hâlâ izlerine rastlanır. Velhâsılı, şaka ile nüktenin başlardaki ortaklığı sahnede kendine daha uygun bir yer bulmuş ve Batı'da "*farce*"ın meşrûlaştığı "*commedia dell'arte*"yi ("*farce*"ın lûgavî mânâsı "*doldurma*", ama biber, bumar doldurma'daki karşılığına iken, sonraları oyunun perde aralarındaki boşluğunu doldurmak maksatlı küçük komik oyunlara isim oldu), Doğu'da seyirlik oyunlardan ortaoyununa kadar bütün temâşâ sanatlarını işgal etmiştir. Oyunda farce'ın yerini "*kiproko*"ya (bir sözün yanlış anlaşılmasından doğan karışıklık ve komiklik) ve "*gag*"a [asıl mânâsı "*ağzını birşeyle tıkamak, tıkaç*"tır ve "*lâfı gediğine oturtmak*", "*sözü ağzına tıkamak*" deyimlerimizle örtüşür. Komikliği daha çok tekrarından kaynaklanan güldürücü unsurdur], onun da yerini ironî'ye bırakması, komedyanın evrimindeki merhaleleri işaret eder.

Türkçe'de kullanageldiğimiz "*sarakaya almak*" deyimini, Yunanca kaynaklıdır. Hellence'deki "*sardanos*" (müstehzî; Fransızcası "*sardonique*") ve "*sarkamos*" (dokunaklı alay, istihzâ, istishar; Fransızcası "*sarcasme*") kelimelerinin doğduğu yerden türeyen bir bitki ismi var; "*sardonia herba*"... Bu bitkinin insan üzerinde esrarı, marihuanayı andıran bir etkisi olur; kullandanda sürekli gülme hissi uyandırdığı için bu adın verildiği anlaşıyor. "*Dalgaya düşmüş*" hâlde iken uyanan herkesle ve herşeyle "*dalga geçme*" isteği... Sarkastik edanın edebî bilinç kazanmış hâline "*hezl*" denir. Hezl'in aslî mânâsı, birini zayıflatmak'tır. Edebî bir terim olarak, bir şiirin veznini, kafiyesini, hattâ büyük ölçüde kelime kadrosunu kullanıp onun karikatürize edilmiş nazîresini söylemek "*tehzi'l*"dir. Hezlin zaman zaman "*tezyîf*" ile karıştırıldığı olur. Meselâ, "*Tezyîf-i gazel ı Sürûrî li-nâmıkîhi Refî-i Kâlâyî*" başlıklı bir şiirde "*tezyîf*" yerine "*tehzi'l*" yazılınca da kasıt değişmez. Tezyîf, "*zeyf*" (silik, kalıp) ile aynı yerden türer ve birşeyi değersiz olarak göstererek yahut de-

ğersizliğini göstererek eğlence konusu etmek demek olur. Aslına bakılırsa, tezyif tehzil'in addaşı değil, sadece teknik tarafıdır; belirleyici vasfıdır.

Erzurumlu Zihnî,

*Etme fart-ı hezl ile tebrîd-i kalb-i âşinâ
Dil-şikenlik var mıdır âlemde istihzâ kadar*

derken hezlin gönül yıkıcı tarafını gösterir. Bir asır sonra Şemseddin Sâmî de **Kamûs-ı Türkî**sindeki "hezl" maddesine "*Lâtîfe ile hezl arasında fark vardır: Lâtîfe güzel ve zarîf söz olmakla beraber terbiye dahilindedir. Hezl ise açık ve bî-edebâne olur*" notunu eklemek mecburiyetini hissedecektir. Oysa, hezlin tek cinsi yoktur; sözlü mizahın nükteden hicve kadar bütün imkânlarını denerken edindiği farklı dozları ve nitelikleri vardır ve bu not sadece hezlin müstehcenî için geçerli olabilir ki, ona da "*mucûn*" denir.

Hezlin bir başka cinsi "*nakîz*"dir. Kelimenin sözlüklerdeki yaygın anlamı "*bir şeyin zıddı, muhalifi*" ise de aslî mânâsı "*bina yıkmak, ip koparmak, insan sesine benzemeyen, eşya veya hayvan sesi*"dir. Bu anlamları, "*nakîze*"nin bir mizah terimi olarak da karakterini belirler. Bir edebî eserde ileri sürülen fikirlerin tam tersini savunmak; ama, bunu da önceki metni nakzederek ve sahibini alaya alarak yapmak... Özellikle Acem edebiyatında kullanılan "*tanz*" tabiri ise, daha yumuşak, daha edebî, daha entellektüel hezillere karşılık olmuştur. Tanz, fertten ziyade sosyal meselelere yönelen, bir tarafıyla eğitici olmayı da beceren hezildir. Mevlânâ'nın

Hezl-i men hezl nîst ta'lîm-est

(benim hezlim hezl değil, eğitimidir) mısraî tanz'ın düstûru sayılsa yeridir. Bizde, bilhassa Yusuf Ziya-Fazıl Ahmed neslinin "*hezliyat*" diye adlandırılan şiirlerini mükemmel "*tanz*" örnekleri olarak gösterebiliriz.

Hezlin çok özel bir cinsi de "*hevâiyât*"tır. Hevâiyâtın önceleri de tek-tük örnekleri görülmesine rağmen, bir terim mânâsı kazanmaya başlaması, XVIII. asırda Kubûrî-zâde Rahmî ile olur. Rahmî hezliyatı-

nı, dostlarının da katılımıyla, *Divân-ı Hevâyî* adı altında toplamıştır. Hezilde hedef başka şairler ve onların eserleri iken, “*hevâiyât*”ın eleştiri ve alay okları bizzat söyleyenine dönüktür. Şair, kendini “*hevâî*” (gereksiz, mâlâyânî, gayr-ı ciddî, ten-perest, hafif mizaclı) diye adlandıracak ve tehzilin hem fâili hem de mef’ûlü olacaktır. İtina ile bilediği hançerini kendi teninde denemekten zevk alan biri gibi, şair de keskin zekâsının mahsûlü olan bütün alaycılığını ve aşağılamalarını kendi rûhunda test edecektir. Rahmî’nin

*Bulunmazsa aceb mi güftesinde pâk mazmûnu
Hevâyî ekseriyâ sözlerin işkenbenden söyler*

beyti gibi örnekler, genel şair tabîatinin mağrur ve başka şairleri tahkir için fırsat kollayan gelenekli tavrının aksine, kendi hezlinin öznesi olmuş; mahviyetkâr, hattâ kelbî bir şair tipinin yeşermekte olduğunu göstermektedir. Sonraları Behcetî, Tırsî, Kânî, Sürûrî, Refî’-i Kâlâyî, Pertev, Fatin, Fâzıl Paşa, hattâ Bayburdlu Zihnî “*Hevâyî*” mahlâsiyle de tehzil şiirleri söyleyerek bu tarzı hezlin içinde özel bir tür hâline getirirler.

Hezil sadece nazımda olmaz; nesirde de denendiği olur. Mese-lâ, “*târîfât*”ların bir kısmı bu özelliği gösterir. Gerçi “*târîfât*” denince biz Türkler genellikle “*kıyâfet-nâme*”leri ve kimi meslek gruplarını tanıtan metinleri anlarsak da Araplar ve Acemler kelimeyi ihtisas lûgatleri için kullanırlar. Bilhassa tasavvufî târifatlardan yeteri kadar haberdar olamayışımız büyük eksiklik... Hayat içinde kullanılan sıradan kelimelerin hezli karşılıklarını bularak ilginç bir sosyal eleştiri tarzı geliştiren mizahî sözlükler de “*târîfât*” diye adlandırılır. Bizden de Âli Bey’in *Lehçetü’l-hakayıkı*, Ali Süâvî’nin *Muhbir*’deki sözlüğü, Mehmed Celâl’in *Sevdâ Lûgati* gibi târifat örnekleri hatırlanabilir. Batı’da aynı cins sözlüklerin son güzel örneği Rick Bayan’ın *The Cynic’s Dictionary*sidir (1994).

“*Gnomic*” metinlerin fazla ciddî oldukları ve bu sebeple de mizahın içinde yer alamayacakları i ri yanlıtıdır. “*Târîfât-nâme*”ler gibi, “*aphorisma*” ve “*graîfîto*” ürünleri de mizaha dahil olabilirler. Geç dönem Lâtincesinin “*aphorismus*”u, Yunanca’nın “*aphorismos*”undan gelir. Yunan milleti “*aphorizein*” (tahdit etme) fiilini

"horizon" (ufuk hattı, sonsuzluk ve sınırsızlık)dan üretir. Fiilin başına eklenen "apo" olumsuzluk ekiyle birlikte, mânâsı "ufuksuzluk, sınırlılık" olur. Demek ki, aforizmalar sınırlı alanların, sınırlı kavrayış noktalarının metinleri olarak doğar; insan zihnini ve davranışlarını sınırlandırmak, kalıba sokmak gibi bir amaç taşırlar (hiçbir sözlükte aforizma'nın "imine timine" rastlayamayan Muzaffer Buyrukçu'ya ithaftır). Kalıpları kırmayı hedefleyen aforizmalar dahi bunu yaparken yeni kalıplar oluşturmak zorundadır. Doğru'da aforistik metinler "kelâm-ı kibâr" yahut "vecîze" cinsinden bir hürmetle algılandığı için, "kelimât, fusûl", bazen de "kırâat" diye adlandırıldılar. Şark insanını aforizmaların ironik değerinden çok, hisse çıkarılacak yerleri ilgilendirdiğinden bizde ancak son yıllarda mizahî tarafı keşfedilmiştir (Lâtif Demirci'nin îcadı olan "lâforizma" tabirini ve bu ad altında yayımlananları hatırlayın). Aynı şeyi "graffito"lar için de söylemek mümkün...

Lâtinler, taş a yazı yazmak için kullandıkları sivri uçlu çelik kalemle "graphium" derlerdi. "Graffiare" fiili, bir yüzeyi kazıyıp bozarak, aceleyle ve dikkatsizce birşeyler karalamak demek olur. "Graffio" bu eylem sonucunda ortaya çıkandır; "graffito" ise, yazılan metin... Bugün böyle metinlere "duvar yazısı" demeye başlamış olmanız biraz kolaylıktan... Sadece duvarları değil, tuvalet kapılarını, sıraları, bankları da; sadece kazıyarak değil, boyayarak, yapıştırarak da yazılan sokak işi, anonim aforizmalara "graffiti" denirken "duvar yazısı" tabiri bu genişliği ifadede pek yetersiz kalıyor ve bir tabelâcılık terimi gibi duruyor. Antik Yunan'da ev duvarları, Romalılarda arena ve mabet duvarları, Osmanlılarda hemen her yer graffitolar için uygun zemindir (Faruk Nafiz'in Kayseri yolundaki bir hanın duvarında şiirini okuduğu Maraşlı Şeyhoğlu Satılmış bir graffito şairi sayılabilir mi?). Meraklısına, Ahmed Rasim'in "Bir Beytin Hükümü" (Vakit Gaz., Nu. 1531, 16 Mart 1922) yazısı tavsiye olunur. Gülay Kutal, Norveç'te lisansüstü eğitim alırken topladığı graffiti örneklerini Biz Duvar Yazısıyız adı altında yayımlar ki, muhtemelen bu alanda bizdeki ilk derleme de onunkidir.

Konu hezlin pek farkedilmeyen, küçük ve tartışmalı türlerine gelmişken "tekerleme" ve "şathiyye" üzerinde de bir parça durmak

gerek. Gerek müstakil tekerlemelerde, gerek masalın başında yahut halk hikâyesinin döşeme'yi takip eden "yalan" bölümünde, gerekse doğrudan doğruya masal biçimindeki tekerlemelerde aynı mizahî dikkat ve absürdün çekiciliği amaçlanmıştır. Kimi türkülerde "Aslıyok Yaylası"ndaki koyunlarından, "herkes kesesinden" yerken süren saltanatından söz etmekte olan şairin de aslında bir hikâyeye yahut masala başlamaya niyetlendiğini hissediyorum. Acaba aynı merak uyandırma ve dikkatleri üzerinde toplama gayreti, başka şairleri de şathiye sevk etmiş olabilir mi? Şathiye, tasavvufî şiirdeki anlamını kazanana kadar böyle bir görev üstlenmiş, hattâ sonraları da bu görevini gizlice sürdürmeye devam etmiş olabilir mi? "Şathiye"nin sözlük mânâsının dinî-tasavvufî bir tarafının bulunmayışı da bu soruları sormamı kolaylaştırıyor (bk. Dr. Seyyid Câfer Seccâdî, *Ferheng- Lûgat ü Istilâhât ü Tâbîrât-ı İrfânî*, 2. bs., Tahran, 1354, Kitabhâne-i Tahûrî, s. 288; Cemâl Kurnaz-Mustafa Tatçı, *Türk Edebiyatında Şathiye*, Ank., 2001, Akçağ y., s. 1-2).

"Şath"ın kökü olan "şataha", aslında "şahata"nın ağızlarda değişime uğramış şeklidir; bazı Anadolu ağızlarında "toprak" a "torpak", "kirpik" e "kiprik" denişi gibi bir "metathesis"... Sözlüklerde tencerenin köpürüp taşması, su değirmeninin köpüre köpüre hareketi, sarsılmak, hareket etmek, yürümek, sözünü veya yürüyüşünü uzatmak, titremek, un elemek, raks etmek gibi pekçok anlamı bulunmasına rağmen, bunların arasında "şahata/ şataha"nın hiçbir dinî göndermesinin bulunmayışı şaşırtıcıdır. O kadar ki, kelime Almanca'da "Seiten-spung" (hoppalık, yoldan veya baştan çıkma, zina) kelimesi ile karşılanır (Hans Wehr, *Arabisches Wörterbuch*, Wiesbaden, 1977, s. 429). Bu kadar olumsuz anlamın ortasında doğan edebî-tasavvufî şathiyelerin üzerindeki "şâibe" hâlâ tamamen ortadan kalkmış değil. Yaratıcısı ile hem-hâl olmaktan doğan lâubâlî samimiyetle ilk anda bir saygısızlık nümûnesi addedilebilecek şiirler söyleyenleri doğru, tartışmaları sona ermiş ve değişmez bir yere oturtmak henüz zor görünüyor. Hâl böyle iken, şathiyeyi absürt mizah örneği tekerlemeler ile birlikte düşünmek hakkındaki teklifimin de tartışmalara eklenmesi için çok geç olmadığını düşünüyorum.

Batı edebiyatlarındaki hezl ihtiyacı şiirde özellikle *"parody"* ve tahkiyede özellikle *"travesty"* adı altında karşılanır. Yunanca'da *"paro-ode"* (karşı-şiir, karşı-nağme) kelimesi, ciddî bir eserin gülünçleştirilen taklidi mânâsına gelir ve hezl'i birebir karşılar. Parodinin müzikte kazandığı anlam da bu paralelliği artırır. Bir müzik terimi olarak parodi, tanınmış bir bestenin üzerine yeni sözler yazmak demek olur ve bu mânâsı, bir şiirin vezin, kafiye gibi ritm unsurlarını aynen koruyarak tehziline pek uygun düşer. Travesti ise, tahkiyeli eserlerin yaygın olarak kullanılan temalarını sarakaya alır; **Don Quijote**'ta pikaresk romanslarla alay edilmesi gibi... Ciddî birşeyleri gülünç hâle sokmak, mânâsına gelen bir kelimeyi kendisine sıfat olarak seçen insanların bulunması ise, ayrıca trajikomik...

Başına geldiği her ciddî kavrama istihza katan *"mock/ moquerie"* (sahte, kalp, taklit) de tehzil maksadıyla kullanılır. Sözelimi, sade bir vak'anın yahut sıradan birinin hikâyesini olağanüstü bir kahramanlığın destanı imiş gibi nakleden *"mock-epic"* ve *"mock-heroic"* (Şark'taki adıyla *"hamâse-i mudhike/ hamâse-i müshire/ hamâse-i hecâî"*), ele aldığı konu ne kadar ciddî bir alandan seçilirse, komikliği de o kadar artacaktır. Aslına bakılırsa, *"pastiche"* de parodi ve travesti gibi, bir metnin karikatürüdür; şu farkla ki, hezl/ parodi/ travesti/ mock bilinçli olarak gülünçleştirilmiş iken, pastiş daha çok, kötü taklîdin gülünçlüğüne taşır. İtalyanlar *"pasticcio"* diye pasta'ya derler. Nasıl ki pasta, birbirinden farklı lezzet verici maddelerin karışımından ortaya çıkarsa, pastiş de aynı şekilde, başkalarının eserlerinden alınan parçaların ilginç karışımından doğar [pastiş-parodi farkı için, Jameson'un **Postmodernizm** (İst., 1994, YKY, s. 46) kitabına bakıla].

Sözlü mizahın en sert ve acımasız şekli hicivdir. Şark hicv'e pragmatist ve oportünistçe bakar. Hiciv, şairin kendini savunmak ve saldırıları püskürtmek için icad ettiği, dense yeri var. Bizi bu sonuca ulaştıran, *"hicv"* kelimesinin kendisidir. Arapça'da *"hec"* diye saldıran köpekleri ürkütüp kaçırmak için taşlamaya ve bağıra çağıra küfretmeye denir. *"Hicâ/ hecâ"* kelimesi oradan gelir ve aslında *"küfretmek"* demek olur. Dolayısıyla *"hicv"*'in ilk anlamı da *"küfür"*dür, *"kötü söz"*dür. Şair Tevfik'in

Dehşet veririz lâf ü güzâf ile adûya

mısrâi hicvin gözdağı vermek maksadını açıkça ifade ediyor. Müstakim-zâde Sâdeddin ise, hicvin nazım da nesir de olabileceğini söyledikten sonra mensur hiciv anlamına gelen "*hicv*" kelimesinden bahseder. Ona göre, "*hicv*"ın geldiği yerde "*hicâ*"nın mânâsı akıl'dır. Zekâyı geliştirmek için yapılan temrinlere de "*uhciye*" denmektedir ["*İstilahâtü's-Şi'riyye*", (haz. H. Tolasa), *İÜ Türk Dili Ve Edebiyatı Der.*, C. XXIV-XXV, 1980-1986, s. 378-379]. Türkçe'de "*hâcî*" (hicveden) yerine, "*heccav*" (dâimâ hicveden) kelimesinin kullanılması bir ihtisas alanını belirliyor olabilir mi? Hicvin en hafif malzemesi olan "*ta'riz*" (takılma, sataşma, îmalı sözler sarfetme)den "*kazf*" (kusur aramak ve bulunca da hicvetmek)a ve "*zemm*" (ayıplama)den "*kadh*" (birinin sülâlesini de dahil ederek hicvetme)e, "*şetm*" (sövüp sayma)e kadar gittikçe sertleşen dereceleri vardır.

Sâdeddin Efendi'nin hicivde "*nisbet olunan emrin vukuu var ise gıybet ve eğer gayr-ı vâkî ise iftirâdır*" diyerek asırlardır var olan paradoksa ait önemli bir ipucu verir. Buna göre, şair hicvi hangi sebeple söylerse söylesin, yanlışla düşmüş olacaktır. "*Söylense kan, söylenmese can*" çıkacak durumlarda şairin susması beklenmektedir. Recâi-zâde Şefik'in

Bâzı âdem tavrı hicve şâiri mecbûr eder

dediği hâli, asırlar evvel Lâtin şairi Juvenalis de yakından tanımış olmalı ki, "*Difficile est satyras non scribere*" (hiciv yazmamak zordur) diyordu. Anlaşılan o ki, şaire sorulduğunda, mecburiyetten hicve müracaat ettiğini söyleyecektir. İffet

Şikâyetir eğerçi terk-i âdâb

Velî ma'zûr olur eylerse icâb

beytiyle mazeretini beyan ederken kendince haklı ise, İbnülemin de

"Tab'an hicve mâil olanlar, mutlaka li-garezin hicvetmiyorlar. Bâzen 'Geldi kafiye gitti Sâfiye' meselini ittibâ ederek bir maa: mun, bir nükte için şunu bunu hicve kalkışıyorlar"

derken haklıdır (Son Asır Türk Şairleri, C. II, 3. bs., İst., 1988, Der-gâh y., s. 804-805). Şair için hiciv, sadece bir savunma, saldırma ve eleştirme yolu değil; ayrıca, bir mizah tarzıdır. Şimdilerde “hicv”in yerine “yergi” kelimesini oturtmaya çalışanlar, onun eğlence, lâtife maksadı da taşıyan zekâ ve kelime oyunlarını hesaba katmıyorlar. Fransızların “*comique féroce/ raillerie féroce*” (yırtıcı, zalim olan gülünç/ alay) sıfatlarının yarısını kullanmak, hicv’i karşılamaya yetmez. İbni Cerîr şairlere, hicvederken güldürmelerini tavsiye ederken yahut Baudelaire “*İnsan gülerek ısıırır*” derken bu dikkati taşırlar. Hicviyelere sadece birer silâh nazarıyla bakılacak olursa, birbirini hicvettikten sonra da dost kalabilen şairleri, muhatabı olduğu ağır hicviyeyi kahkahalarla okuyanları anlamak imkânsızlaşır; Sünbül-zâde Vehbi ile Sürûrî’nin birbirlerine onca yakası açılmadık lâfla yıllar boyu “*mühâcât*” ederken dostluklarını nasıl sürdürebildikleri sorusu cevapsız kalır.

Asırlar boyu heccavların dilinde “*Küfürsüz hiciv, mayasız ekmek gibi karın ağrıtır*” cümlesi dolanır dururken, **Kemâleddîn-i İsfahânî**’nin “*Hiciv söyle(ye)meyen şair, tırnağı ve dişi bulunmayan arslan gibidir*” sözünü düstur edinenler varken (Hasan Çiftçi, **Klâsik Fars Edebiyatında Hiciv Ve Sosyal Eleştiri**, Ank., 2002, KB y., s. 76, 66). hicvin olduğu yerde edebın bulunması mümkün değildir. Bu sebeple gelenek, hicvi hem edebiyatın dışına iteler hem de dizginlemeye çalışır. Bu hususta, Ebû Amr bin Alâ’nın ölçütü, geçen asra kadar ençok kabûl görenidir. XIX. asırda hicvin utanılacak bir tür olduğu daha derinden hissedilerken Manastırlı M. Rif’at, “*edeben, îrâdı gayr-ı câiz olduğundan*” dolayı **Mecâmîü’l-edebine** hicviden “*misâl îrâdıdan ictinâb*” eder. Rif’at Bey, Ebû Amr bin Alâ’nın ismini anmadan kriterini tekrarlarlarken bunu bile yetersiz bulacaktır (**Mecâmîü’l-edeb**, 7. ktb., Dersââdet, 1308, Kasbar Matb., s. 221-222):

“*Bâzı üdebânın reylerine göre lâtife tarzında hicviye yazılabilirse de şu şarta yâni yazılacak şeyin muhadderât arasında okunması farz olunur ve bâkir kızların bile yüzleri kızarmazsa ol vakit câiz olur, kaydına tâbî olması lâzım gelir denilmiş ise de biz buna da rızâ gösterenlerden değiliz.*”

Dizgin'in yetersiz kaldığı yerde çözüm ipek urgan'dadır. Figanî'den Nef'î'ye kadar kaç şairin hicviyeleri sebebiyle idam edildiğini merak edenler, Cemil Çiftçi'nin **Maktul Şairler** (İst., 1997, Kitabevi) adlı çalışmasına müracaat edebilirler. Tezkireci Mirzâ-zâde Salim, heccav Sükûnî'den bahsederken önceki heccavların encâmını hatırlatarak

*Hicve mâil olanın âkıbeti hayr olmaz
N'oldu gördün sonu sen bir iki bed-girdârın*

derse de (**Tezkire-i Sâlim**, İst., 1315, İkdâm Matb., s. 357-358) hiciv, pervaneleri cezbeden alev gibidir; yanacaklarını bilseler de şairler ona doğru uçarlar. Şair Nâbî'nin de çocuğunun âkıbetinden korkan bir baba olarak oğlunu hicve karşı uyardığı görülür (**Hayriyye-i Nâbî**, s. 129):

*Hicvden el-hazer ey can-ı peder
Ki verir meşreb-i irfana keder
El-hazer hicvin olur gayeti şûm
Halk beyninde hakîr ü mezmum
Hicve mâil süfehâdır ancak
Âkil etmez anı eyler ahmak
Kisve-i nazmda gıybettir hicv
Sebeb-i zenb ü nedamettir hicv*

Şairin içi rahat etmemiş olacak ki, birkaç bölüm sonra hicve yeniden döner (s. 219-220).

Meselenin bir de hicvi savunanlar cebhesinden nasıl görüldüğüne bakalım: Lâmiî, dîvânının uzun dîbâcesinde "*hecveylemek ve mezemmet söylemek*" çirkin ve yanlış bir hareket iken, nasıl olup da hazret-i peygamberin heccavları teşvik ettiğini soranlara cevap verir. Hakikaten, "*Şâirü'n-nebî*" diye anılan Hassan için mescidde bir kürsü kurulduğu ve şairin putperestleri hicveden şiirlerini oradan okuduğu; peygamberin ona "*Allah seni Cebrail ile kuvvetlendirsin*" diye dua ettiği biliniyor. Peygamber, "*Halkı ikaz için, kötüyü olduğunu gibi dile getirin*" der; fetva kitaplarında "*Eğer biri müslümanın kardeşi nin kötü yönlerini göstermek ve değiştirmek niyetiyle hiciv söylerse bu*

gıybet olmaz, öfkesi sebebiyle kötü söz söylemek için yaparsa gıybet olur" yazar. Sûre-i Tebbet indiğinde Ebû Leheb'in karısı Sahra peygambere hışımla gelip "*Ey Muhammed beni nasıl hicvedersin?*" der. Aldığı cevap "*Vallahi ben hicvetmedim, seni ancak Allah hicvetti*" olur. Böylece, hicvi Allah'ın "*Cebbâr*" sıfatının bir parçası sayan, hiciv için ilâhî bir ruhsat aldığını düşünen şairler türer. Sûre-i Nisâ'nın 148. âyetinde "*Allah kötü sözün açıkça söylenmesini sevmez; zulme uğrayanlar hariç*" denişi de heccavların yüreğini ferahlatan bir diğer mesnet olur.

Muhtemelen Manastırlı Rif'at'ın hicvi tümünden ortadan kaldırmağa çalıştığı tarihlerde, Hoca Hayret Efendi de tam tersini müdafaa ederek hicvi insan karakterinin bir parçası sayacaktır (İbnülemin, *Son Asır Türk Şairleri*, C. II. s. 580):

"Hicvi alelumum takbîh edenler, insâf-ı şâirâne ile muttasıf olmayanlardır. Çünkü, sırf mehâsin yahut sırf mesâvî ile muttasıf hiçbir kimse bulunamaz. Mehâsin medh ve mesâvî zemmolunmak muktezâ-yı şîme-i insâniyyettir."

Tahirü'l-Mevlevî ise, hicvin yüklediği sosyal bir misyon olduğu ve bu sebeple mâzur görülebileceği fikriyle Edebiyat Lügatı'na

"Teşrîh-i rezâil ve teşhîr-i erâzil için yazılan yazılardır. (...) Nezîh olmak şartıyla hiciv, hak ve hakikatin müdafii, gadr ve fe-zâhatin mâniidir"

diye yazar. Sanki, İzzet Molla'nın

Halkı hicvetme sakın kendini hicveylersin

mısrâındaki derin anlam, simetriğinde yeni bir karşılık bulmuş ve toplumun yanlışlarını göstermeyen şair, kendini sorumlu tutmaya şartlandırılmıştır; "*bien-pensant*" (mevcut düzene uygun düşünceler taşıyan) olmak heccavı küçültür.

Batı dillerinde hicv'in karşılığı olarak kullanılan "*satire*" kelimesinin kaynağı hayli mübhemdir. Önceleri, Yunan mitolojisindeki yarı insan-yarı keçi satirlerin hicve isimbabası olduğu düşünülür (keçi sûretindeki Şeytan'ın hiciv'le ilişkisi, mizahın şeytanî tarafı

için de önemli bir gönderme olarak düşünülmeli). Yunan tragedyalarının aralarında satir kılığında sahneye fırlayan oyuncuların kaba maskaralıklarına "*satir oyunu*" denmesi, hiciv türüne ad oluş sebebini açıklar (Ünal Aytür, "*Bazı Hiciv Türleri Üzerine*", DTCF Batı Dil Ve Edebiyatları Araştırma Der., Nu. 3'ten ayrı basım, s. 136-139). Asırlarca bu etimolojik açıklamayla yetinilirdikten sonra, XVIII. asırda, Fransız Casauban bambaşka bir fikir ileri sürer. Ona göre, satir aslında "*satura*"dan gelmiştir ve "*lanx satura*" diye de geçmişin toprak ve bereket tanrılarına sunulan içi meyve dolu kaplara denmiştir. Etimolojisine girilirse, "*satura*"nın aslında "*sa*" (doyurmak, yedirmek) kökünden geldiği ve bugün de İngilizce'de yaşayan "*sate*" ve "*satiare*" gibi kelimelerin atası olduğu anlaşılır. Latince'deki "*satis*" (kâfi, yeterli), "*saturo*" (doyurmak; İngilizcesi "*saturate*"), "*satur*" (tıkabasa yiyecek dolu) ve daha da ilginç "*sadros*" (kalın, tıkız, kalınkafalı; Hellencesi "*hadros*") kelimelerine akraba olduğu farkedilir.

Buraya bir parantez açıp şunu da eklemek gerek. Tıbbi "*satura*" gibi, "*gebrochener*"in de yemekle ilgili bir kelime iken, mizahî bir mânâ kazandığı görülür. Latinlerin –bizim "*türlü*"yü andırır– etli bir sebze yemeğine koyduğu "*gebrochener*" adı, sonraları nazım-nesir karışımı bir edebî forma isim olur ve nihayet "*buruk mizah*" karşılığına kullanılmağa başlanır. Giordano Bruno'nun "*in hilaritas tristis, in tristitia hilaris*" (mutluluktaki üzüntü, üzüntüdeki mutluluk) dediği de bu olmalı. Sonraları, İngilizce'de ilk defa Chaucer'ın "*bitter-sweet*" (acı-tatlı) deyimini kullanışı yahut Shakespeare'in "*smiling in grief*" (elemli gülümseyiş)i de aynı mânâyı kullandıkları görülür. Bu tarzın maksadı, "*ridendo dicere severum*" (acı gerçeği gülererek söylemek)dur; muhatabın gülümseyişine bir burukluk, biraz hüznün katmak... Şimdilerde kullanılan "*seriocomic*" (ciddî-gülünç) tabiri, kara mizahı bile kapsayan geniş topraklarına "*gebrochener*"i de dahil etmiş görünüyor. Parantezi kapatıyorum.

Persephone'nin kayboluşu sebebiyle yas tutan Demeter, Eleusis'te Keleus'un evine gider ve ilk defa orada, İambe adlı bir kızın şakalarına güler. Buradan doğan iambik vezin ve şiir, başlarda sadece satirik temalıdır. Önceleri, satir'in kaynağı olarak satir oyunu

nun karakteristikleri gösterilirken yazılan hiciviyeler acımasızcadır; hattâ, Horace'ın *Ars Poietikas*ında satir, kusurları acımasızca eleştirerek cemiyeti ıslah eden bir tür olarak anılır. İsâ'dan evvel VII. asırda yaşamış Grek heccavı Arkhilokhos, Lykambes'in kızı Neobule'ye âşık olup da babası evlenmelerine izin vermeyince öyle kıyıcı hicivler yazar ki, baba-kız kendilerini asarak intihar zorunda kalırlar. Oysa, satir'in satura'dan geldiği öğrenildikten sonradır ki, "*vahşî satir*" yerine "*mütebessim satir*"ler söylenmeğe başlar (P. K. Elkin, *The Augustan Defence of Satire*, London, 1973, Oxford Univ. Press, s. 26-28.).

Johann G. Herder'in "*Kritik und Satire*" diyalogunda bir elinde asâ, diğerinde kılıç olan Eleştiri ile kırbaçlı Hiciv yolda karşılaşp konuşmaya başlarlar. Hiciv, babasının Sophron (akıl), annesinin Euphorosyne (neşe ilâhesi), dayısının Gusto (zevk), halasının Eleştiri olduğunu söyler. Eleştiri ise, adalet ilâhesi Themis'in kızıdır. Hiciv, küçük bir kızken adının önce Şaka, sonra Taklit iken, büyüdükçe Hiciv nâmını aldığını; Komedi, Epigram ve Parodi ile beraber olduğunu söyler. Sonunda babası ona İroni adını vermiştir. Artık Roman'la beraber olacaktır. Eleştiri ona Diana'nın derin yaralar açmadan saplanabilen oklarıyla yayını, babası da delileri yakalayıp akıllandıran ağını hediye eder. Batı'nın hiciv geleneğinin temel unsurları ve nitelikleri bu diyalogda gizli...

Satir, heccavın niyetine göre farklı sertlik derecelerinde olabilir. Meselâ "*lampoon*", kötü niyetle, karşısındakini kızdırmak ve aşağılamak için söylenen hicivdir ve bu tarafıyla "*libel*"e benzer. Libel de lampoon gibi şetm'i malzeme edinmiştir; ama, ondan farkı, belirgin bir iftira amacı taşımasıdır. Bizim Har-nâmemiz gibi allegoriler taşıyan yumuşak hiciv için, yaygın olarak "*ingénu*" (saf, temiz) sıfatı kullanılır. Doğrudan insanı hedef almak yerine, teşhis sanatına müracaat ettiği için, belki de fabllar bu tarza en uygun yumuşaklığı taşımaktadır. "*Fabl*", Latince'deki "*fabula*"dan gelir (kelime tam da bu telâffuzuyla, bilhassa formalistler tarafından kullanılır ve bir fiktif metinde, olay örgüsünün gereği olarak anlatılanların giriş-gelişme-sonuç biçimine konurkenki sıralanışının "*konu*"yu, metnin kronolojik sıralanışının ise, "*fabula*"yı oluşturduğu kabûl

edilir). XV. asırda Alman burjuvazisi şekillenmeye başlarken, "*Schwankdichtung*" (mizah edebiyatı) da hilekâr rahipleri, gaddar şövalyeleri yermeye başlar; "*fabel*"ler öğretici hayvan hikâyeleri olmaktan çıkıp siyasî hicivlere dönüşür. Fransız edebiyatında ise, tek başına La Fontaine dahi fablin bir siyasî hiciv silâhı hâline dönüşmesini temsile kâfîdir. Bugün çocuklarımıza okuttuğumuz La Fontaine, bir zamanlar burjuvayı bileyerek bilinçlendiriyor ve farkında olmadan büyük bir ihtilâlin hazırlanmasına yardım ediyordu.

Söze, gülmenin ölümcül olduğunu söyleyerek başlamıştım; mizahın tehlikeli yüzünü göstererek bitiriyorum. Birinin gırtlığını öfkeyle kesmek, kahkahalar atarak kesmekten çok daha basit ve daha mâsumcadır. Asırlar boyu, gözyaşı kahkahadan daha asil sayılmıştır. Mizah edebiyatı her zaman küçümsenmiş, boş zaman eğlencesi olarak görülmüştür. Mizahın asıl gücü de buradan, onu hafife aldığımız ve sadece bir gülme aracı olarak algıladığımız zaaf ânlarımızda kazandığı olağanüstü yırtıcılıktan gelir. Sakın ola ki, mizah karşısında gevşemeyin, tetikte durmaktan vazgeçmeyin; aksi hâlde, mağlûbiyetinizin resmidir.

Edebiyatın Vitrin Malları

§ Antoloji mi?

Eskilerde *"müntehabat"* ve *"göldeste"* derdik; sonra *"antoloji"* kelimesi ile tanıştık. Bugün edebiyat sözlüklerimizin *"antoloji"* maddeleri, geçmişte kullandığımız kelimeleri de kapsar bir mânâ genişliği ile kaleme alınıyor; oysa, *"antoloji"* kelimesinin semantik yapısı bu vüs'ati taşımaz. *"Antoloji"*, Yunanca *"anthos"* (çiçek) ve *"legein"* (toplamak) kelimelerinin birleşmesinden oluşmuştur ve *"buket"* mânâsına gelir. Çiçek toplamak, demet yapmak estetik bir seçiciliği hissettiriyor. Aynı seçiciliğin bizim dünyamızdaki karşılığı *"göldeste"* dir (*"garland"* ı da hatırlatıyor, Mehmet Barış'ın *"Göl Tutkunu"* şiirindeki

*ve başka hangi dilde
göldeste denir, şiir seçkilerine*

sorusunun anlamsızlığını da). *"Göldeste"* nin *"antoloji"* kelimesi ile olan şaşırtıcı semantik yakınlığı bir tarafa, göldesteler de antolojiler gibi estetik zevkın ve tercihlerin öne çıktığı kriterlerle seçilmiş ürünlerden oluşur.

Âdetâ bir kriz hâlinde dilimizi *"özeleştirme"* ye çabaladığımız tarihlerde *"antoloji"* yerine *"seçki"*, *"derimlik"*, *"derlence"* gibi kelimeler teklif edilmişti. *"Antoloji"* kelimesi nasıl ki, geçmişte aynı ihtiyacı

ca cevap olarak kullandığımız kelimelerin yerini tıpatıp tutmuyor ise, yeni (t)üretme kelimeler de “antoloji”nin görev alanını kapsayamazlar. “Seçki” kelimesi “antoloji”ye değil; ama, “müntehabat”a karşılıktır. Arapça “*nahb*” kelimesi çekip çıkarma’yı, “*nuhbe*” seçkin olan’ı anlatır. Bu seçilişte kriterin mutlaka estetik olması gerekmez; seçicinin belirleyeceği başka herhangi bir ayırtedici unsur da kullanılabilir. Aynı kökten “müntehabat” ise, seçilenleri ve seçilenlerin toplandığı yeri, “seçki”yi karşılar. Bir grup edibi veya bir grup eseri diğerleri arasından seçip çıkarmayı sağlayacak her kriter müntehabat/ seçki için makbûl olabilir.

“Derleme” ve “derimlik” kelimeleri ise, sanki antolojinin rûhu değil de kisvesi dikkate alınarak bulunmuş gibi... Âdetâ bu kelimeler “mazruf”tan ziyade “zarf”ı işaret ediyor. Gelenekte böyle “zarf”ı işaretleyen “mecmûa” ve “cöng” kelimeleri var. “Mecmûa” toplanıp biriktirilmiş herşeyi anlatır; daha özelde de derlenmiş metinlerin saklandığı yazmaları... “Cönk” ise, dünya dillerinin handiyse yarısında vardır ve bir cins Çin ticaret gemisi demek olur. Biz “cöng” diye resim defteri gibi, albüm gibi eninden açılan, kuşak arasında taşınabilecek kadar ufak yazmalara deriz. Her ne kadar Farsça’da kelimenin ilk mânâsı “yelkenli gemi” ise de sonraki mânâları arasında “murakka” (hat albümü) da var. Yelkenli ile şiir veya hat albümü arasındaki ilişkiyi farketmek zor... Bir yerlerden Çin “djong”larının resimlerini görünce ilişki kuruluyor. Altı düz ve dörtgen, yelkenleri dörtgen gemiler... Tekne albüm, yelkenler varak misâli... Bunlar gemi, yani seyyar ve seyyah; tıbkı yazma cönkler gibi... Üstelik bunlar yük gemisi, hamûlesi ne olursa, onu taşır; tıbkı yazma cönkler gibi... İlginç bir bağ daha: Eskiler “mecmûa” ve “cöng” yerine bazen “sefine” (gemi) de derlerdi. O yüzdendir ki, Sefinetü’l-vüzerâ, Sefinetü’ş-şuarâ, Sefine-i Mevleviyye gibi eserlerde aynı djong’a dolmuş vezirleri, şairleri, mevlevîleri tahayyül güç değildir. Yine de “cöng”ün gelenek içindeki yeri sınırlıdır ve taşradadır. Şehir kültürü derlediklerini mecmuada toplarken, taşra kültürü derlediklerini çoğunlukla cönge, bazen de mecmualara kaydeder. Bu noktada cönk ile mecmua’yı ayıran –ne sahibi, ne içindekiler– sadece defter olarak şeklidir.

§ Antoloji zamanı mı?

“Antoloji”, edebiyatın eski ve eskiliğı ölçüsünde ilkel bir dönemin ürünüdür. Sözlü edebiyattan yazılı edebiyata geçiş sırasındaki şifahî malzeme derlemeleri ile matbû edebiyata geçene kadar ki yazma malzeme derlemeleri antolojinin gerçek materyalleridir. Sözlü edebiyatın yazılmasa unutulacak ürünlerini, büyük bir kısmının yazması tek nüsha olduğı için hayatında ikinci defa karşılaşmayacağı yazılı ürünleri tesadüf ettikçe ve hoşlandıklarını seçerek kaydedip kendisi için unutulmaz hâle getiren seçici, antolojinin atasını oluşturdu. Bir başka ifadeyle ilk antolojiler el altındaki malzemedenden değil, bir daha duyulup okunamayacağından endişe edilen malzemedenden oluşturuldu. O hâlde antolojiden beklenen nedir? Matbû edebiyat başlayınca sona ermesi değil mi? Öyle ya, artık aranan eserlerin kolayca bulunabildiğı bir dönemde, bir seçicinin keyfî tercihleriyle seçilmiş parçalarını okumak yerine, alıntılanan eserin tamamını okumak yeğlenmeli; antolojinin ömrünü ve görevini tamamladığı düşünölmeli. Hayır, beklenen olmaz ve antoloji kendisine daha sıradan bir okur grubu ve hazırlanmasına yeni sebepler bularak varlığını sürdürür.

§ Kimin için antoloji?

Matbû edebiyat öncesi dönem için antolojilerin hatıra defterleri kadar şahsî ve ferdî olduğı söylenebilir. O günlerdeki antolojilerin bugün ruhça yaşadığı tek yer, gençlerin tuttuğı şiir defterleridir. Modern antolojiler ise, yazma ve tek nüsha değildir; sahibi, aynı zamanda toplayanı değildir; bu sebeple okuyucusu da tek değildir. Basılı antolojilerden söz edildiğı ânda, bir okuyucu grubundan, bir hedef kitleden ve dikkate alınması gereken satış rakamlarından da söz ediliyor demektir. Bu endişelerle bir antoloji kotarılıyorsa, iki grup okurun varlığı farkedilir; antolojisi hazırlanan alanın acemîsi ve ustası olan okuyucular... Alanın ustası olmuş profesyonel okuyucular için antolojiler basittir, sıradandır. Onlar alanın ürünlerini okuyarak kendileri elemek ister; bir seçicinin elediklerini alanın seçkin metinleri olarak kabûllemeyizler. Bu sebeple de antolojileri küçümserler. Alanın acemîsi olan oku

yucular ise, acemîler ve meraklı acemîler diye ikiye ayrılmalı. Acemîler antolojinin ideal okuru olurlar; onu sahiplenir, ondan parçalar ezberler, başucu kitabı yaparlar. Alana ait birikimleri de antoloji ile sınırlı ve sabit kalır. Oysa, meraklı acemîler antolojiyi, seçilen ediblere ve onların külliyyâtına sıçramakta trampen bilir; çabucak onu aşarlar. Güzelliğin yegâne kriter sayıldığı antolojilerin yegâne hedef kitlesi (:kütlesi) de bu acemîler, bilhassa tembel, bulduğıyle yetinen, kendi beğenilerini geliştirmek yerine antoloji seçicisinin tercihlerini kabûllenmeyi yeğleyen ilk grup acemîlerdir. Bu özel grubun acemîlerini tanımakta zorlanır iseniz, dikkat edin, “100 Soruda” serisinden bir kitap okuyup felsefenin en derin konularına cesurca dalan, **Meydan-Larousse**’tan öğrendikleriyle Fransız İhtilâlî’ni tahlil eden birilerini gördünüz mü, bilin ki, bahis şiir olunca da size antolojik malûmatlarıyla Türk şiirinin çıkış yollarını anlatacaklardır. Kestirme yollara inancı tam her acemî için antolojiler tatminkâr olur. Seçkiler ise, meraklısından uzmanına kadar her gruptan okuyucuya hitap edecek ciddiyet ve derinlikte olabilir.

§ Hangi antoloji?

T. S. Eliot, Yeats hakkında kaleme aldığı bir yazısında “*antoloji şiiri*” tabirini kullanır. Şairin “*antoloji şiiri*” dediğı, kimin tarafından yazıldığı ve başka neler yazdığı merak edilmeden lezzetle okunan şiirlerdir. Bunlar seçicinin ve/ya okuyucunun “*en güzel*” bulunduğu şiirler sayılabilir. Antolojilerin yegâne kriterinin estetik olması gerektiğine dair fikrimizi tekrarlayalım.

En çok antoloji şiirde yayımlandığı için, oradaki problemi görmek daha kolay. Son birbuçuk asrın şiiriyle sınırlı bir alanın “*en güzel*” şiir örnekleri bir asırdır matbû antolojilerimizde neşrediliyor. Sabit miktardaki “*en güzel*” şiirler, sonu gelmek bilmeyen antolojilerin herbirinde yeniden karşımıza çıkmakta. Ölçüsünü “*en güzel*” ile belirleyen bir antoloji, önceki antolojileri tekrar etmek istemediğinde, daha az güzel olan şiirlerle yetinmek zorunda kalacaktır. Daha 1880’de bundan şikâyet edenler vardı:

“Ebyat ve mezâmîn cem’ u intihab edenlerin ekseri şol kimseye benzer ki kiraz gibi, istiridy e gibi şeyler yerken ibtidâ iyilerini seçip sonra yavaş yavaş kötülerini de yemeğe başlar”

(Ahmed Reşad, *Güldeste*, İst., 1304, Karabet Ve Kasbar Matb., s. 127). O hâlde, artık “*en güzel*”in ölçüt sayıldığı antolojiler elverir, diyerek farklı hareket noktaları aranmalıdır. Burada karşımıza seçki (müntehabat)ler çıkacaktır; yani, güzellik kollansa da birincil sebep sayılmayan antolojiler... Seçkilerde bir grup edîbi veya eseri diğerlerinden ayıracak her kriterin makbûl sayılabileceğinden söz etmiş-tik. Edibler için hem-şehir (Arapgirli şairler antolojisi), meslekdaş (maliyeci şairler antolojisi), zamandaş (1950 sonrası hikâyecilerimiz antolojisi), yoldaş (Bektaşî şairler antolojisi) veya akımdaş (İkinci Yeni şairleri antolojisi) olmak; eserler için form (mektup antolojisi), tür (ninni antolojisi) veya tema (aşk şiirleri antolojisi) seçkilerine yönelmek önceleri birer çıkar yol idi. Bugün ise, daha ince ayrımların, dar alanların, uzman merakların seçkilerinin yapılması bekleniyor. “*Maktûl şairler*”, “*kedi hikâyeleri*”, “*erotik şiirler*”, “*günce*”, “*hortlak hikâyeleri*”, “*mersiye*”, “*sürrealizm*”, “*Kadro Mecmuası*” gibi seçkilerin bu mânâda önemli birer adım olduğu açık... Enis Batur’un “*kuvveden fiile*” geçiremediği önsöz antolojisi ise, pek ortaya çıkacak gibi görünmese de tasarlanması dahi heyecan verici bir proje...

Seçkilerin dar alanlarından biri de “*chrestomathy*”lerdir. Tek edibden yapılan seçkiler, özel adıyla “*chrestomathy*”ler, bizde yazmalar döneminden beri “*müntehabat*” kapsamında yer alır. Matbû dönemde gittikçe azalarak Müntehabât-ı Tasvîr-i Efkârlar, Tanpınar’ın *Namık Kemal Antolojisi* ve nihayet Yapı Kredi Yayınları’nın “*Seçmeler*” serisi... Chrestomathy’ler arasında alanı iyiden iyiye dar olan bir grup daha var; ediblerin kendi eserlerinden yine kendilerinin seçtikleriyle hazırladıkları... Bu seçkilerin de geleneği eski... Bizde Şinasi’nin Müntehabât-ı Eş’arımından Müntehabât-ı Ahmed Midhat’e, Faruk Nafiz’in *Elimle Seçtiklerim*den Melih Cevdet’in *Seçmelerine* kadar bizde epeyce örneği var. Her seçimin bir yorum olduğu ilkesiyle yanaşınca, edîbin kendi eserlerinden bir chrestomathy hazırlayışı ilk anda çok sağlıklı görünmüyorsa da

dar alan seçkileri içinde bu grubun özel kıstasını da dikkate almak şart.

Özel ve dar alan seçkileri, sadece acemî okuyucuya hitap edebilen antolojilerden daha seviyeli bir kitleyi hedef seçebilir. Meselâ, *"ihtisas seçkileri"* diye bir dar alan oluşturularak edebiyat tarihinden çıkarılan antoloji yerine, seçkiden çıkarılan edebiyat tarihi birimleri amaçlanabilir.

Genelde sözlü edebiyatı yazılısı takip ederse de seçkilerin bir grubu için durum tersine geliyor. Yahya Kemâl ve Nâzım Hikmet'ten başlayarak kimi şairler kendi şiirlerinden seçmeleri taşplâklara okudu. Sonraları şiir kasetleri, tek kişilik oyunlar hâlindeki sözlü seçkiler doğdu. Artık seçkiler yazılı edebiyat ürünü olmaktan çıkıyor mu dersiniz?

Ş Eser mi, müessir mi?

Antolojiler metnin güzelliğini önemser; bu yüzden de adları *"şiir antolojisi"*, *"hikâye antolojisi"* gibi metnin genel formuna dayanır. Beklersiniz ki, antolojilerde metin öne çıksın; ama, meselâ adı *"şiir antolojisi"* olan kitapların âdetâ *"şair antolojisi"* olduklarını görürsünüz. Eski güldestelerde *"lâ-edrî"* kaydıyla sahibi bilinmeyen güzel şiirler de bulunurdu. Daha yenilerden, meselâ Mustafa Seyit (*"Sutüven"*) ve Nahit Ulvi (*"Birisi"*) antolojilere tek güzel şiiriyle giren şairlerdendi. Şimdilerde, güzel bir tek şiiri olduğu için antolojilere giren, tanınmamış bir şair söyleyebilir misiniz?

Kezâ, enfes şiirleri olan bir şair, sanatı dışında sebeplerle antolojilere alınmayabiliyor. Cumhuriyetin ilk yıllarında *"rejim düşmanı"* suçlamasıyla Cenab Şehabeddin'in, sonraki yıllarda –ne gariptir ki– yine aynı suçtan Nâzım Hikmet'in antolojilere giremeyeşleri gibi... Önemli olan şair değil de şiiri olsaydı, böyle bir hatâya asla düşülmezdi.

Sıra geldi hatânın büyüğüne... Meşhur bir edib, dostu Peyami Safa'ya, yeni yayımlanan bir antolojide adına tesadüf edemediğinden dertlenir. Peyami Safa bu hadise üzerine, dostunun niçin antolojiye alınmadığını düşünmeye başlar. Ona göre, bu cins eserler

çok şahsî sebeplerle seçilmiş bir yığın ismin mekânıdır ve bazen sokakta seçiciye biraz geç selâm vermeniz, antolojiye alınmama sebebiniz olabilir.

"Kitabı gördüğünüz vakit, unutulmuş olmanızla iki sene evvel şapka çıkaran bir kolunuza ait ihmâl arasındaki esrareniz münasebeti keşfedersiniz"

(Peyami Safa, *"Antolojiler Ve Edebiyat Tarihleri"*, *Tan Gaz.*, Nu. 297, 15 Şubat 1936). Antoloji, tabiatıyla seçicisinin şahsî tercihlerinin ürünüdür; ama, bu tercihler edibe değil, esere ait kıstaslar taşımalıdır. *"Büyük eseri büyük sanatkârlar yaratır"* fikri doğru olsa bile, en azından *"Önemli eseri önemli sanatkârlar verir"* görüşünün kırılması şarttır. Bir antoloji seçicisi için, sahibi bilinsin-bilinmesin, tanınsın-tanınmasın, şöhreti olsun-olmasın, güzel olan her eser önem taşımalıdır.

Sadece bazı seçkilerin eser yerine edib kıstaslı olabileceklerini bir kere daha hatırlatalım.

§ Hangi edibler?

Bir antoloji hazırlanıyorsa, aslî maksat güzellik olduğu için, hangi edib ve eserlerin alınacağı aşağı yukarı bellidir. Hangi antolojiyi karıştırırsanız, aynı isimlerle karşılaşacağınızı bilirsiniz. Söz konusu eğer bir antoloji değil de seçki ise, farklı kıstaslar farklı edibleri ortaya çıkaracaktır. Eserleri güzel olsun-olmasın, biri avantgardlığı, diğeri ilginçliği, beriki farklılığı sebebiyle seçkide yer alabilecek edibler çıkar.

Öte yanda, bir temel problemimiz var ki, öncelikle edebiyat tarihimiz, dolayısıyla seçkiler için önemli: Türk olmadığı hâlde Türkçe yazan edibler... Türk edebiyatı öncelikle Türk'ün oluşturduğu mu, Türkçe'yle oluşturulan mıdır? Halide Edib, *The Clown and his Daughter* (Londra, 1936)ı *Sinekli Bakkal* adıyla tercüme edene kadar bu eser İngiliz edebiyatına mâl edildi mi? Hayır. Peki, Türk edebiyatının malı mıydı? Yine hayır. Öyleyse, haymatlos ürünlerden mi söz ediyoruz? Bir kere daha hayır. Her eser, yazıldığı dilin ürünüdür, tercüme edildiği dilin değil. Sadece, *Sinekli Bak-*

kal'ın Türkçe'ye yazarı tarafından çevrilmesinden doğan özel bir durumu vardır.

Türk bir edib olmak, her zaman Türk edebiyatının bir edîbi olmak mânâsına gelmez. Mevlânâ'nın Türk olduğu kolayca isbatlanabilir; lâkin, kendisine aidiyeti şübheli bir-iki mülemmâ dışında Türkçe şiiri bulunmaz iken, hâlâ inatla Türk edebiyatına dâhil olduğundan da söz edilemez (Cevdet Kudret'in erken kaleme alınmış yazısı için bk. *"Edebiyatta Millî"*, *Varlık Der.*, Nu. 507, 1 Ağustos 1959). Cengiz Aytmatov'un orijinali Rusça olan bir romanı, Fransızca'ya yapılan tercümesinden Türkçe'ye aktarıldığı hâlde, Türk edebiyatı ürünü müdür? Almanya'daki ikinci nesil Türk gençlerinin Almanca olarak verdiği edebî eserler hangi edebiyata aittir? Cevabını bulmak hep ileriki tarihlere ertelenen bu soru(n)ların daha fazla geciktirilmeye sabrı yoktur.

Şimdi problemi tepetaklak edelim. Yabancı dilde eser veren Türk bizim edebiyatımızın edibi değilse, Türk olmayıp da Türkçe eser veren niçin Türk edebiyatının mensubu sayılmasın? Nasıl ki, kendisini Türk sayan herkes Türk milletine mensup kabul ediliyorsa, kendisini bu milletin edebiyatına müntesip gören herkes de Türk edîbi sayılmalıdır. Milletleri millet yapan en birinci unsur dil birliğidir ve bir yabancı yahut azınlık, öz dili yerine Türk dilini tercih ederek eser verecek kadar kendisini Türk'e ve Türkçe'ye mensup hissediyorsa, hiç kimsenin onu Türk edebiyatı haricinde tutmaya hakkı yoktur. Meselâ, Türk mûsikisine ait her kitapta Tatyos'tan Lâvtacı Hristo'ya, İsak Varon'dan Yorgo Bacanos'a Türk olmayan pekçok bestekâr hiç yadırganmadan zikredilirken, edebiyatta Ermeni aşugları, Rum ve Ermeni klâsik şairleri, Karamanlı edibler dikkatten uzak tutulmamalıdır. Seçkilerde, hattâ antolojilerde bu ediblerin hatırlanması şart.

§ Seçici kim?

Antolojiler tek seçicinin ürünüdür. Yalnızca seçkiler çok seçicili olabilir. Zevk ve tercihleri tıpatıp aynı seçiciler olamayacağına göre, çok seçicili antolojilerin sağlıksızlığına hükmedilebilir. Seçki-

ler, o kadar da şahsî olmayan kriterler kullanıldığı için, ekip hâlinde çalışmaya daha müsaittir.

Antolojiler edebiyatın vitrin malları, manav jargonuyla söylersek “mostralık”larıdır. En kıymetli malı vitrine koymak, en olgun ve parlak meyveyi öne dizmek müşteri avlamanın denenmiş metodudur. Avlamak’tan söz etmişken, avcılar arasında da “mostra” kelimesinin benzeri bir mânâsı olduğunu eklemek gerek; zîrâ, avlanacak kuşları çekmek için yapılan model hayvanlara “mostra” derler. En kaba tarifiyle biz de edebiyat dünyasına çekmek istediğimiz meraklılar için hazırladığımız vitrin mallarına ve mostralıklara antoloji demekteyiz. O hâlde, antolojinin var oluşunun iki temel özelliği belirtmeye başlıyor: Antolojinin mostralığı güzel, olgun ve parlak olmalı; acemî ve meraklı kuşları kendine çekmeli. Seçicisi ise, hem iyi bir tezgâhtar ve manav, hem de ökse işinde usta bir avcı olmalı.

Mevlidin figanlı yeri tam burasıdır. Günümüzde, evvelkileri tekrarlamayan bir antoloji hazırlamak mümkün değildir; zîrâ mostralıkların sayısı artmıyor ve manavlarımız yenilerini arayamayacak kadar tembel... Bazı seçiciler o kadar tembel ve sorumsuz ki, antolojilerden antoloji çıkarıyorlar. Acemî kuşlar bir ökseye yakalanmamış ise, diğerlerine de yakalanmıyor; çünkü, bir antoloji gören, hepsini görmüş gibi/ kadar oluyor.

Yazma dönemin sadece kendisi için ayıklayan seçicisi matbû dönemde şekil değiştirip kendi güzellerini başkalarıyla de paylaşmak ister olmuştu. Bugün ise, paylaşacak hiçbir güzelliği olmayanlar seçiciliği âdetâ bir iş hâline getiriyorlar. Bu cins seçicilerin sayısı çoksa da son mükemmel örneği, dört yılda yedi derlemeyle Enver Ercan’dır. Meraklısına...

Antolojilerin miadının dolduğuna inanmayanlar için, hiç değilse uzunca bir süre yeni antolojilere ihtiyaç olmadığı söylenebilir. Gerçek ihtiyaç seçkilere ve seçki hazırlamak için dar alanlarda çalışmayı göze alabilecek seçicileredir. Edebiyat tarihi yazdığı zannıyla îzahlı antoloji hazırlayanların bulunduğu bir devirde, seçki hazırlamak için edebiyat tarihi yazacak kadar araştırma yapan seçiciler bulmak hayâl ise de beklenen odur.

Ludingirra Der.,

Nu. 10-11, Yaz-Güz 1999.

Şahıs Adları İndeksi

A

- Abdullah Tukay, 40
Abdülaziz (sultan), 115
Abdülhaniyü'n-Nablûsî, 236
Abdülhalim Memduh Bey, 21
Abdülhamid (II., sultan)
Abdülhamid Ziya Bey (paşa), 15, 64, 66
ABRAHAM, Karl, 163
ADAMOV, Arthur, 120
Âdem (hz.), 38
ADIVAR, A. Adnan, 9
ADIVAR, Halide Edib, 71, 144, 267
ADORNO, Theodor W., 199
Agathon, 240
AĞAOĞLU, Adalet, 76, 137
AĞAOĞLU, Samet, 140
AĞAOĞLU, Süreyya, 123
Ahmed Cevdet Paşa, 116
Ahmed Haşım Bey, 212
Ahmed Hikmet Bey (Müftüoğlu), 55
Ahmed Hilmi Bey (Şehbender-zâde), 162, 176, 224
Ahmed Kâmil (bk. GERÇEK, Selim Nüzhet)
Ahmed Midhat Efendi, 83-85, 98, 99, 144, 218, 222, 223, 230, 231
Ahmed Muhtar Bey (Yek-çeşm), 131
Ahmed Râsim Bey, 218, 250
Ahmed Reşad, 265
Ahmed Vefâ Bey, 34
Ahmed Vefik Paşa, 138, 230
Aka Gündüz, 231
AKATLI, Füsün, 195
AKBAL, Oktay, 119
AKSAL, Sabahattin Kudret, 214
AKTUNÇ, Hulki, 135
(AKYÜZ), Ali Kâmi, 177
Alexandre Hançerî Bey, 202, 203, 208, 209
Ali Efendi (Hayâlî Küçük), 153
Ali (hz.), 95
Âli Bey (direktör), 116, 178, 249
Ali Çelebi (Yetim), 124
Ali Edib Bey, 39
Ali Efendi (Giridli), 98
Ali Haydar Bey, 228
Ali Kemâl Bey, 177
Âli Paşa (sadriâzam), 116

Ali Süâvi Efendi, 249
 ALSAN, Zeki Mes'ut, 218
 ALTINAY, Ahmet Refik, 219-221
 AMADOU, Robert, 62
 ANDAÇ, Feridun, 122
 ANDAY, Melih Cevdet, 72, 74, 265
 ANDERSEN, Hans C., 156
 APOLLINAIRE, Guillaume, 119
 Apuleius, 162
 ARAL, Oğuz, 214
 ARAT, Reşit Rahmeti, 32
 ARITAN, A., 163
 Ârif Hikmet Bey (Hersekli), 67, 108
 Aristophanes, 240
 Aristotales, 8, 10, 47, 49, 55, 56, 81, 224, 233, 239
 Arkhilokhos, 258
 AROULET, François M. (bk. Voltaire)
 ARPAD, Burhan, 123
 ARSLAN, Yüksel, 238
 Âsım Efendi (Mütercim), 28, 38
 Âşık Çelebi, 51, 77, 113
 ATAÇ, Nurullah, 16, 117, 179, 199, 215
 ATATÜRK, M. Kemâl, 32
 (ATAY), Faliş Rıfki, 71, 112, 117, 123
 Atâyî, 150
 ATAYMAN, V., 168,
 Âtîf Bey (İbnülhamdi), 105
 ATSIZ, Nihâl, 178
 AUDIBERTI, Jacques, 120
 Augustinus (St.), 103, 114, 129
 Aurelia, 63
 AYHAN, Ece, 60, 73
 (AYKAÇ), Fazıl Ahmed, 248
 AYMAZ, Abdullah, 35
 AYTAMATOV, Cengiz, 268
 AYTÜR, Ünal, 257

AYVAZOĞLU, Beşir, 140
 Aziz Efendi (Giridli), 151
B
 Babür Şah, 113
 BACANOS, Yorgo, 268
 BACON, Francis, 122, 177, 198, 204
 BAHADIROĞLU, Yavuz, 218
 BAKTİN, Mikail, 102
 BALDESHWILER, Eileen, 88
 BALMONT, Konstantin, 229
 BALZAC, Guez de, 189
 BANZAROV, Dorzhi, 26
 BARIŞ, Mehmet, 261
 BARNET, Sylvan, 82
 BARTHES, Roland, 18
 BAŞAR, Şükûfe Nihâl, 74, 126, 225
 BATU, Selâhattin, 16
 BATUHAN, Hüseyin, XI
 BATUR, Enis, 73, 140, 144, 229, 265
 BAUDELAIRE, Charles, 56, 61, 63, 69, 111, 176, 237, 238, 254
 BAYAN, Rick, 249
 Bayezid (II., sultan), 149
 BAYKURT, Fakir, 223
 BAYLE, Pierre, 183
 BEAUSSIER, Marcelin, 242
 Bediüzzaman Hemedânî, 78, 98
 Behcetî, 249
 BELOT, P. J. B., 203
 BENER, Vüs'at O., 74
 (BENGÜ), Memet Fuat, 229
 BENOIT, Pierre, 231
 BERGERAC, Cyrano de, 171
 BERGSON, Henri, 240, 241
 BERK, İlhan, 73
 BERMAN, Morton, 82
 BERTRAND, Aloysius, 60, 61, 63
 BESSON, Luc, 215
 Beşir Fuad Bey, 67

- (BEYATLI), Yahya Kemâl, 21, 104, 140, 198, 266
 Beydeba, 149
 BEYLE, Marie-Henri (bk. Stendhal)
 BIANCHI, T. X., 202
 BİLDİRİCİ, Faruk, 135
 BİLGEGİL, M. Kaya, 9, 72
 BİRKIYE, Atilla, 195
 BİRSEL, Salâh, 110, 117, 119, 198, 210, 224
 BLAKENBURG, Wolfgang, 92
 BLOCH, Oscar, 200
 BOCCACIO, Giovanni, 98
 (BOLAYIR), Ali Ekrem, 21
 BONAPI, Scott V., 215
 BOSSUET, Jacques B., 58
 BOSWELL, James, 123
 BOILEAU, Nicolas, 50
 BOURGET, Paul, 231
 BOZTEPE, Halil Nihad, 31
 BÖLL, Heinrich, 87
 BÖRTECENE, Ahmet Oktay, 73
 BRENTANO, Clemens, 156
 BRETON, André, 44, 148
 BRION, Marcel, 221
 BROCKELLMAN, 44
 BROGGER, Susan, 137
 BRUNO, Giordano, 257
 Buda, 159
 BURAK, Ratip Tahir, 216
 BURAK, Sevim, 74, 225, 226
 BURİAN, Orhan, 49
 BURTO, William, 82
 BUSCH, Wilhelm, 216
 BUYRUKÇU, Muzaffer, 250
- C**
 CAINE, Hall, 131
 CALFA, A., 203
 CAMPANELLA, Tommaso, 177
 CAMPBELL, Joseph, 163
 CAMUS, Albert, 224
 CANSEVER, Edip, 73
 CAPELLA, Agostino S., 233
 CAPLIN, Alfred G. (Al Capp), 216
 CARROLL, Lewis, 162
 CASANOVA, Giacomo G., 128, 136
 Cato, XII
 CELA, Camilo J., 231
 Celâl (Musâhib-zâde), 142
 Cemal Süreya, 49
 Cenab Şehabeddin Bey, 266
 CENGİZ, Metin, 59
 CERAN, Costa, 216
 Cevdet Kudret, 268
 CASAUBAN, Isaac, 257
 CERVANTES, Miguel de, 97
 CHAPELAIN, Jean, 189
 CHAPLIN, Charlie, 174
 CHAR, René, 63
 CHASSEBOEUF, C. François de (bk. Volney)
 CHATEAUBRIAND, René, 100
 CHAUCER, Geoffrey, 98, 257
 Chrétien de Troyes, 97
 Cicero, 204, 241, 246
 CİĞİTOV, Salican, 87
 CLAVIJO, R. Gonzales de, 30
 CLEVER, René, 62
 COCK, Paul de, 101
 COCTEAU, Jean, 215, 228
 COLERIDGE, S. Taylor, XIII, 130, 160
 COOMARASWAMY, Ananda, 5, 151, 170
 CROCE, Benedetto, 229
 CUMALI, Necati, 223
 Cüveynî, 26

Ç

ÇAMLİBEL, Faruk Nâfiz, 39, 222,
250, 265

ÇAPEK, Karl, 172

ÇARPAN, Neclâ, 35

ÇETİN, Nihad M., 34

ÇİFTÇİ, Cemil, 255

ÇİFTÇİ, Hasan, 254

ÇORBACIOĞLU, Fazıl Hayati, 222

D

DAĞLARCA, Fazıl Hüsnü, 73

DANIŞ, Naci Sadullah, 220

DANTE, Alighieri, 162

DARA, Ramis, 143

DAUZAT, Alber, 200

DA VINCI, Leonardo, 5

Dâvud (hz.), 80

Dâvud Fatin Efendi, 249

Debşelim, 149

DEEDES, W., 137

DEFOE, Daniel, 150

(DEMİR) Kemal Tahir, 216, 222

DEMİRCİ, Lâtif, 250

DERCHE, Roland, 62

DERRIDA, Jacques, 217

DESMARTES, Rigault, 35

(DEVİRİM), İzzet Melih, 71

DICKENS, Charles, 98, 133, 215

DICKINSON, Emily, 42

Dionysius Areopagiticus, 4

Diotima, 46

D'ISTRIA, Dora, 95

DODERER, Heimito von, 89

DOERFER, Gerhard, 29

Dominico (Biancolelli), 239

DOUVERNOIS, Henri, 231

DRUMMOND, 53

DRYDEN, John, 132

DUCASSE, Isidore (bk. Lautréa-
mont)

DUMAS, Alexander, 230, 231

DURAS, Marguerite, 215

DURU, Orhan, 74, 179

E

Ebû Amr bin Alâ, 254

Ebübekir (hz.), 37

Ebü Leheb, 256

Ebuzziyâ Tevfik Bey, 66, 122, 134,
185

ECKART, Meister, 3

ECO, Umberto, 102, 233

ECZACIBAŞI, Şakir, 241

EDGÜ, Ferit, 222, 226

(EFE), Necdet Rüşdü, 102, 227

Eflâtun (bk. Platon)

EISENSTEIN, Sergey, 214

Ekrem Sabit, 87

ELÇİN, Şükrü, 99

ELIAS, Anton, 207

ELIAS, Mitri, 207

ELIOT, Charles (bk. Odysseus)

ELIOT, T. S., 204

ELKIN, P. K., 258

(ELÖVE), Nahid Ulvi, 266

ELUARD, Paul, 44

ENGİN, Aydın, 197

Emin Nihad Bey, 77, 83, 98, 100

Emin Yümni Efendi, 105

Emine Semiye Hanım, 144

EMRE, Ahmed Cevad, 209

EMRE, İsmail, 35

Epiktetos, XII

Erasmur, 44

ERBİL, Leyla, 144, 222, 226

ERCAN, Enver, 269

ERENBURG, İlya, 109

ERGÜVEN, A. Rıza, 36

ERGÜVEN, Mehmet, 140, 217

ERİNCİN, S., 161

ERKSAN, D., 161
 ERÜNSAL, İsmail E., 116
 Esîrî, 113
 Eumeros, 176
 Evliyâ Çelebi, 126
 Eyub Sabri Paşa, 124
 EYUBOĞLU, İsmet Zeki, 143
 EZİNE, Celâleddin, 222

F

Fârâbî, 177
 Fatma Aliye Hanım, 231
 Fâzıl Paşa, 249
 FÉNELON, François, 58, 100, 224
 Ferezdak, 33
 Figanî, 255
 Firdevsî, 26
 FISCHER, 26
 FLAUBERT, Gustave, 59, 123
 FONTENELLE, Bernard B., 148
 FRANCE, Anatole, 190
 FRANCE, Hector, 239
 FRANK, Annalie, 119
 FREUD, Sigmund, 42, 163, 164, 192, 241
 FRISCH, Max, 126
 FROMM, Erich, 163
 FUENTES, Carlos, 137
 Fuzûlî, 40, 41
 Fazlî, 95

G

GAIDOZ, Henri, 154
 Galen, XII
 Galib (Şeyh), 57, 143
 Galib Paşa (Türk), 244
 GARNER, James F., 150
 Gazali Bey, 40
 GEÇ, Faruk, 216
 (GERÇEK), Selim Nüzhet, 176

GERNSECK, Hugo, 178
 GEZER, Nadir, 102
 GEZGİN, Hakkı Süha, 140
 GHARIEB, Mohamed, 205
 GIDE, André, 147
 GOETHE, Johann W., 123, 130, 151, 156, 216
 GOGOL, Nikolay V., 239, 240
 GOLDONI, Carlo, 128
 GOLDZİHER, Ignác, 33
 Gorgias, 56, 58
 GÖKHAN, Halil, 125, 215
 GRIFFITH, D. L. Wark, 214
 GRILLET, Alain Robbe, 105, 215
 GRIMM, Jacob, 80, 155, 156, 165
 GRIMM, Wilhelm, 155, 156, 165
 GROPIUS, Walter, 213
 GUITRY, Sacha, 109
 GÜMÜŞKALEM, Circis, 102
 GÜNEL, Sadi, 218
 GÜNEY, Eflâtun Cem, 155
 (GÜNTEKİN), Reşat Nuri, 137, 219, 223
 GÜNVAR, Ali, 15
 GÜNYOL, Vedat, 127
 (GÜRPINAR), Hüseyin Rahmi, 176, 222, 223
 GÜRSEL, Nedim, 125
 (GÜRSOY), Reşid Süreyyâ, 216
 GÜZEY, Salâhaddin, 151

H

Hâbil, 38
 Hâfız (Şîrâzî), 39, 242
 Hâlet Efendi, 112
 Halide Salih Hanım (bk. ADIVAR, Halide Edib)
 Halimgiray Han, 41
 Hansa, 38
 Harîrî, 78

HARRINGTON, James, 177
 HARTLIB, Samuel, 177
 HARTMANN, Nicolai, 235
 Hasan Sabbah, 177
 Hassan, 37, 38, 255
 Hayder Çelebi, 131
 Hayret Efendi (Adanalı, Hoca), VI-II, 256
 HEGEL, G. W. Friedrich, 92
 HERDER, Johann G., 258
 Hesiodos, 46, 176
 HESSE, Hermann, 161
 Hippokrates, 238
 HITTİ, Philip K., 50
 HOBBS, Thomas, XII
 HOFFMANN, E. T. Amadeus, 156
 HOFFMAN-KRAYER, Édouard, 161
 Homeros, 47, 65, 66
 Horatius, 6, 176, 258
 HOLMAN, C. Hugh, 82
 HOROZCU, Oktay Rifat, 176, 229
 HOUSSAYE, Arsène, 62
 d'HOUVILLE, Gérard, 231
 HÖLLERER, Walter, 89
 Hristo (lâvtacı), 268
 HUBBARD, Ron, 175
 HUGHES, Richard, 214
 HUGO, Victor, 59
 Hulûsî, 38
 HUME, David, 42
 Hutay, 33
 HUXLEY, Aldous, 174
 Hüseyin Kâzım Kadri Bey, 32

I

IBSEN, Henrik, 234
 ILGAZ, Hikmet, 218
 ILGAZ, Rifat, 217
 INGARDEN, Roman, 229

İ

İambulos, 177
 İbni Cerîr, 254
 İbni Manzûr, 11
 İbni Sînâ, 239
 İbnü'l-Kâmil, 178
 İbnü'l-Mukaffâ, 149
 İbrahim Edhem, 68
 İbrahim Kemâlî, 100
 İbrahim Şinasi Efendi, 14, 15, 265
 (İDİZ), Bekir Fahri, 218
 İffet (Bursalı), 242, 253
 İLERİ, Selim, 221
 İLHAN, Attilâ, 110, 136
 İmriülkays, 37
 İNAL, İbnülemin M. Kemâl, 44, 129, 253, 256
 İNAM, Ahmet, 49, 73, 244
 İNAN, Abdülkadir, 25-27
 İNCE, Özdemir, VIII, 18, 19, 62, 234
 İon, 47, 60
 İsâ (hz.), 190, 258
 İskender (Makedonyalı), 94
 İsmâil Hakkı Efendi (Bursalı), 38
 İsmâil Safâ Bey, 198, 227
 İzzet Molla (Keçeci-zâde), 202, 256

I

JABÈS, Edmond, 243
 JACOB, Max, 48, 63
 James (İngiltere kralı), 58
 JAMESON, Fredric, 252
 JEAN, Marcel, 62
 JOHNSON, Eric, 215
 JONES, Ernest, 163
 JONG, Erica, 137
 JONSON, Ben, 53
 JOYCE, James, 104
 JUNG, Karl, 163
 Justinianus (imparator), 141
 Juvenalis, 253

K

KABAAĞAÇLI, Cevat Şakir, 136
 Kâbil, 38
 K(AKINÇ)., Tank Dursun, 226
 (KAM), Ömer Ferid, 21
 Kâmî (Edirneli), 108
 KANDEMİR, Feridun, 219
 KANIK, Orhan Veli, 229
 Kânî (Tokadlı), 249
 KANT, İmmanuel, 159
 KAPLAN, M., 245
 Karacaoğlu, 117
 KARAKOÇ, Sezai, 73
 KARAMANOĞLU, Derviş, 219
 (KARAOŞMANOĞLU), Yakub
 Kadri, 71, 73, 178, 199, 233
 KARASU, Bilge, 88
 (KARAY), Refik Halid, 71
 Kâtib Çelebi, 129
 KAYACAN, Feyyaz, 74, 225
 KAZİMİRSKİ, Albert F. I., 242
 KEFELİ, Emel, 144
 Kemâleddîn-i İsfahânî, 254
 KEPLER, Johannes, 171, 177
 (KESTELLİ), Raif Necdet, 71, 85
 KIEFER, Emma E., 148
 KILIÇ, Filiz, 28
 KILCHENMANN, Ruth J., 89
 KIPLING, Rudyard, 143
 KIRCALILAR, Ahmet, 137
 KIRDAR, Üstün, 103
 KISAKÜREK, Necip Fâzıl, 129, 221,
 224, 227
 KLEIST, Heinrich von, 136
 KLOSE, Werner, 214
 KOCATÜRK, Vasfi Mahir, 221
 KOLCU, Ali İhsan, 64
 Konfüçyüs, 38
 KORAY, Kenan Hulûsi, 74, 87, 225
 KORYÜREK, Enis Behiç, 34, 35

KOWALSKI, Tadeusz, 29
 KÖKDEN, Uğur, 63
 (KÖPRÜLÜ), M. Fuad, 21, 29, 31
 KÖPRÜLÜ, F. Orhan, 31
 KRAHL, Günther, 205
 KROHN, Kaarle, 161, 164
 KUNDERA, Milan, 86, 102, 234, 246
 KURDOĞLU, Veli Behçet, 216
 KURNAZ, Cemâl, 251
 KUTAL, Gülay, 250
 KUTLAR, Onat, 74, 225
 KUTLU, Mustafa, 226
 KUTLUER, İlhan, 49
 KÜR, İsmet, 137, 218
 Küseyir, 33

L

LA BRUYÈRE, Jean de, 5
 LAER, Peter Van, 61
 LA FONTAINE, Jean de, 150, 152,
 157, 259
 LAISTNER, Ludwig, 160
 Lâmi, 255
 Lâtifi, 36
 Lautrémont, 62, 135
 LAV, Ercüment Behzat, 59
 LAWRENCE, H. D., 137
 LE GUIN, Ursula K., 161, 180
 LEMAÎTRE, Jules, 190
 LENTIN, Albert, 242
 LESSING, Gotthold E., 215
 LEVEND, Ağâh Sırrı, 197
 Levnî, 28
 LEYEN, Friedrich von der, 160
 LOÈVE-VEIMARS, François A., 61
 LOVECRAFT, H. P., 178
 LOWELL, Amy, 55
 LUCÁKS, Georg, 92
 LUDWIG, Otto, 223
 Lukianos (Samsatlı), 171

Lykambes, 258

M

MACPHERSON, James, 58
 MAĞDEN, Perihan, 226
 Mahmud (Gazneli), 236
 Mahmud (Kâşgarlı), 32, 33
 Mahmud Ekrem (Recâi-zâde), VII,
 20, 65-68, 70, 84, 86, 183
 MALAPARTE, Curzio, 215
 MALLARMÉ, Stephan, 56, 64
 MALLOUF, N., 203
 MALRAUX, André, 130, 215
 Marcus Aurelius, 204
 MARDİN, Ömer Fevzi, 35
 Margaret d'Angoulême, 98
 MARITAIN, Jacques, 5
 MÀRQUEZ, Gabriel G., 102
 MAUPASSANT, Guy de, 80, 87, 104
 Mehmed (Fâtih Sultan), 147
 Mehmed (Yazıcıoğlu), 177
 Mehmed Ali Paşa (ferik), 227
 Mehmed Celâl Bey, 69, 70, 249
 Mehmed Edib (Hacı), 124
 Mehmed Rauf Bey, 71, 84, 101, 222,
 223
 Mehmed Rif'at Bey (Manastırlı),
 254, 256
 Mehmed Salâhi Bey, 243
 Mehmed Tâhir (Menemenli-zâde),
 67, 183
 MERİÇ, Nezihe, 74
 Mevlânâ Celâleddin, 39, 80, 151,
 248, 268
 MEZEI, Arpad, 62
 Meziyet Hanım (Çürüksulu), 231
 MILLER, Henry, 137
 MİMAROĞLU, İlhan K., 117, 118
 MIOMANDRE, Francis de, 111
 Mihrî Hatun, 41

MOLIERE, 64, 230
 MONTAIGNE, Michel de, 204, 205
 MOZART, Wolfgang A., 212
 Muhammed el-Naggary Bey, 203
 Murad (IV., sultan)
 MURDOCH, Iris, 48
 MUROS, Tomasso, 177, 243
 Mûsâ (hz.), 36
 Mustafa (I., sultan), 150
 Mustafa Efendi (Mâcuncu-zâde),
 113
 Mustafa Efendi (Telhîsî), 116
 MÜLDÜR, Lâle, 44
 Münif Paşa, 116

N

Nâbî, 124, 244, 255
 NABOKOV, Viladimir, 229
 Nadir Nadi, 156
 Nâci Efendi (Muallim), 20, 67, 184
 Naîmâ (tarihçi), 114
 Nâmık Kemâl Bey, 14, 15, 44, 64, 66,
 101, 183, 218
 NAYIR, Yaşar Nabi, 214
 Nâzım Bey (Nâbi-zâde), 84, 86
 Necâtî Bey, 44
 NECATİGİL, Behçet, 214
 Nef'î, 40, 255
 Nemide Ali Hanım, 231
 Neobule, 258
 NEORADZE, Georg, 26
 NERVAL, Gerard de, 63
 NESİN, Aziz, 216, 223
 NEUMANN, Kurt, 174
 NIETZSCHE, Friedrich, 193
 Nigâr Hanım, 116, 144
 Nihânî, 42
 Nijad Ekrem Bey, 68
 NIN, Anais, 137
 Niyazi Remzi, 87

Nizâmî (Genceli), 41

Novalis, 52, 229

O

O'CONNOR, Frank, 87

ODMAN, Fakihe, 218

Odysseus, 153

OFLAZOĞLU, Turan, 228

OĞUZCAN, Ümit Yaşar, 74

O. Henry, 87

OHNET, George, 101

OKAY, Orhan, 224

OLGUN, Tâhir (Tâhirü'l-mevlevî),
256

ORBAY, Afif, 223

ORBAY, Orbey, 223

Orhan Kemal (M. Raşit Öğütçü),
223

(ORHON), Orhan Seyfi, 217, 227

(ORTAÇ), Yusuf Ziya, 140, 227, 248

ORWELL, George, 174

Osirus, 58

Ovidius, 50

(OZANSOY), Halid Fahri, 227

Ö

ÖGEL, Bahaeddin, 26

ÖZEK, Metin, 164

ÖKTEN, K. H., 163

Ömer (hz.), 37

Ömer Seyfeddin Bey, 177, 225

(ÖRİK), Nahid Sırrı, 86, 126

ÖYMEN, Altan, 110

ÖZGÜL, M. Kayahan, 178

ÖZÖN, Mustafa Nihad, 32

ÖZTOPRAK, Hasan, 137

ÖZÜNLÜ, Ünsal, 239

ÖZYALÇINER, Adnan, 74

(ÖZZORLUOĞLU), Süleyman Tevfik, 178

P

PAMİR, D., 114

PARTRIDGE, Eric, 200

PASSOLINI, P. Paolo, 215

PAZ, Octavio, 162

Pedro Calderón de la Barca, 159

Pelliot, 26

PERCEVAL, A. Coussin de, 202,
208

PERRAULT, Charles, 156

Pertev Efendi, 249

Platon, X, XII, 5, 41, 46-49, 55, 159,
176, 240

Plinius, 234

Plutarkhos, 132, 204

POE, Edgar A., 83, 87, 229

POLO, Marco, 126

PORTER, William S. (bk. O. Henry)

PREVOST, Marcel, 144, 222

Prokopius, 141

PULUR, Hasan, 110

PÜSKÜLLÜOĞLU, Ali, 179

Q

QUENEAU, Raymond, 42

R

RABELAIS, François, 150, 234, 238

RADLOFF, Wilhelm, 28, 33

RADO, Şevket, XIII, 123

Rahmi (Kubûrî-zâde), 29, 248, 249

RAMSTEDT, G. John, 29

RAN, Nâzım Hikmet, 59, 73, 125,
227, 231, 266

Râzî, 42

REED, Jeremy, 135

Refî'-i Kâlâyî, 249

RENAN, Ernest, 111

Revânî, 27

RICHARDSON, Samuel, 144

RICTER, Dieter, 150
 Rıf'at Bey (Kâni Paşa-zâde), 66
 RILKE, Rainer Maria, 198
 RIMBAUD, Arthur, 52, 63, 135
 ROLOFF, Bernhard, 168, 173
 ROMAINS, Jules, 215
 ROSENBERG, 26
 ROTRY, Richard, 224
 ROUSSEAU, Jean-Jacques, 100, 128,
 129, 144, 151, 152, 222, 224
 ROZENTHAL, Franz, 237
 RUSSELL, Bertrand, XII

S

Sâbit, 42
 SADE, Marki de, 61, 135, 137
 Sâdeddin (Müstakim-zâde), 253
 Sâdî, 151
 Sâdullah Râmi Paşa, 122
 SAFA, Peyami, 34, 128, 178, 221, 266
 Safveti Ziya Bey, 144, 222
 Sahra (Ebû Leheb'in eşi), 256
 Said Halim Paşa, 209
 SAINT-EXUPÉRY, Antoine de, 180
 SAINT-SIMON, C. Henri de, 110
 SAINTYVES, P., 154
 Sâlim (Mîrzâ-zâde), 255
 SALLO, Denis de, 189
 Samih Fethi (bk. TAN, M. Turhan)
 SAMOİLOVİÇ, Aleksandr N., 30
 SANDERS, Barry, 80, 236
 SANTEUL, Jean-Baptiste de, 239
 SARRAUTE, Nathalie, 105
 SARTRE, Jean Paul, 215
 SCHLEGEL, A. Wilhelm, 26
 SCHUM, Gerry, 211
 SCIASCIA, Leonardo, 240
 SCOTT, Walter, 61
 SEBERG, Jean, 137
 SEEßLEN, Georg, 168, 173

SELÇUK, Turhan, 216
 (SEDES), Selâmi İzzet, 222, 230
 Seneca, 204
 SEPETÇİOĞLU, M. Necati, 223
 SERDAR, Mehmet, 200
 SERTEL, Sabiha, 218
 Server Cemâl Bey, 85, 86
 SEVİNÇ, Kâzım, 212
 Seydî Ali Reis, 124
 Seyyid Câfer Seccâdi, 251
 Seyyid Vehbî, XIII
 Sezayi (Sâmi Paşa-zâde), 83
 SHAKESPEARE, William, 53, 229,
 230, 236, 246, 257
 SHARP, William, 131
 SHAW, Bernard, 241
 SHAW, Harry, 82
 SHELLEY, Mary W., 174
 Sıdkı Mustafa Efendi, 116
 Sırrı, 112
 SICA, Vittorio de, 126
 SCHILLER, Friedrich, 198
 SIDNEY, Philip, 41
 Sinan Paşa, 55
 Sokrates, 8, 24, 46, 47, 56, 240
 SOMAY, B., 161
 SONTAG, Susan, 215
 SÖKMEN, M. G., 161
 STEIN, Charlotte von, 124
 STEINBECK, John, 216, 223
 STEINBERG, Saul, 216
 STEINGASS, Francis J., 92
 Stendhal, 137
 Suad Muammer, 224
 SUE, Eugène, 62, 101
 (SUTÜVEN), Mustafa Seyit, 266
 Sükûnî, 255
 Süleyman (Kanûnî Sultan), 124
 Süleyman Efendi (Çedikçi), 34, 35
 Süleyman Fâik Efendi, 100

Sürûrî (müverrih), 37, 249, 254
 SWENDENBORG, Emanuel,
 SWIFT, Jonathan, 150
 SYDOW, C. Wilhelm von, 165

Ş

Şânî, 28
 (ŞAPOLYO), Enver Behnan, 224
 Şefik Bey (Recâî-zâde), 253
 Şehâbeddin Süleyman Bey, 20-21
 Şemseddin Sâmî Bey, 29, 33, 60, 101,
 184, 244, 248
 ŞENDİL, Sadık, 147
 ŞENEL, Alaattin, 178
 ŞENYER, Emin, 153
 ŞİPAL, Kâmrân, 161

T

TAINE, Hippolyte, 95
 (TAN), M. Turhan, 218-220
 TANER, Haldun, 140
 TANPINAR, Ahmet Hamdi, 125,
 265
 TANSEL, Fevziye A., 64
 TARHAN, Abdülhak Hâmid, 32,
 64, 65, 222
 TARLAN, Ali Nihad, 21
 TARÜS, İlhan, 178
 TATCI, Mustafa, 251
 Tatyos Efendi, 268
 TAYLOR, Archer, 162
 TEKİN, Talât, 13
 TEKİN, Şinasi, 13
 Teodora, 141
 TEPEBAŞILI, Fatih, 104
 TEPEDELENLİOĞLU, Nizamaettin
 Nazif, 220, 224
 Tefvik, 252
 Tefvik Abdi Efendi (Selânikli), 100
 Tefvik Fikret Bey, 198, 227

TEZ, İlhamî Bekir, 59
 Theoprastus, 204
 THOMPSON, Smith, 166
 Thukydides, 56
 TIECK, Ludwig, 156
 Tıflî Ahmed Çelebi, 100
 Tırsî, 249
 Timur (Leng), 30, 113
 TİPİ, Şeref, 227
 TOLASA, Harun, 253
 TOLKIEN, John R. R., 102, 158, 161,
 180
 TOLSTOY, Lev, 129
 (TUNÇ), Mustafa Şekib, 241
 (TUNÇOĞLU), Cevad Kâzım, 227
 TURAL, Sadık, 243
 TURAN, Güven, 73, 75, 120
 TURİNAY, Necmeddin, 69, 94
 (TÜKEL), Hasan Sükûti, 218
 TÜLBENTÇİ, Feridun Fazıl, 218
 TÜMER, Gürhan, 48
 TÜRKALİ, Vedat, 224
 TÜRKER, A. Can, IX
 TWAIN, Mark, 169, 170

U

UÇUK, Cahit, 157
 ULUNAY, Refi' Cevad, 218
 (US), Mehmed Âsım, 139-140, 216
 (UŞAKLIGİL), Halid Ziya, 68-71,
 73, 84, 110, 223, 224
 UYAR, Tomris, 76
 UYAR, Turgut, 73
 UYAROĞLU, İsmail, 49

Ü

ÜLGENER, Ali Rıza, 151
 ÜLKEN, Hilmi Ziya, 151
 (ÜNAYDIN), Rüşen Eşref, 73
 ÜSTER, Celâl, 229

V

- Vahîdeddin (sultan), 147
 Vâlâ Nûreddin Bey, 230
 VALERY, Paul, 239
 VARON, İsak, 268
 VASCONCELOS, José M., 102
 Vehbi (Sünbül-zâde), 14, 37, 38, 40, 42, 254
 VENDLER, Helen, 42
 VERNE, Jules, 157, 172, 178
 Virgilius, 58
 Volney, 125
 Voltaire, 100, 178, 224
 VOZNESENSKAYA, Julia, 98

W

- WACHOSKI, Andy ve Lana, 159, 174
 WAGNER, Richard, 51, 212
 WARHOL, Andy, 215
 WARTBURG, W. von, 200
 WEHR, Hans, 251
 WELLS, H. George, 170, 172
 WERTH, Leon, 180
 WESSÊLSKÎ, Albert, 148, 164, 165
 WHITE, Charles, 153
 WIELAND, C. Martin, 156
 WILLIAMS, Bernard, 161
 WITHMAN, Walt, 58
 WILDE, Oscar, 119, 131, 147, 180
 WOESTYNE, Ivan de, 153

X

- Xenophon, 114

Y

- (YALÇIN), Hüseyin Cahid, 71, 177
 YALÇIN, İ., 237
 YANIKOĞLU, B. A., 154
 YAVUZ, Hilmi, 110
 (YAZAR), Mehmed Behcet, 60
 YETKİN, Suut Kemal, 120
 (YÖNTEM), Ali Canib, 21
 YUDAHİN, K. K., 87
 Yûnus (hz.), 80
 Yûnus Emre, 10, 35
 YURDATAP, Selâmi Münir, 224
 Yûsuf (esir), 113
 Yûsuf (hz.), 80
 Yûsuf Neyyir Bey, 100
 YÜCEL, Can, 229
 YÜCEL, Tahsin, 16, 62, 179

Z

- Zâik Efendi (Bursalı, şeyh), 34, 138
 ZARİFOĞLU, Cahit, 73
 ZENKER, 92
 Zeynelâbidin Reşid Bey, 129
 Zihnî (Bayburdlı), 249
 Zihnî (Erzurumlu), 248
 ZILFI, Madeline C., 116
 Ziya Necib, 223
 Ziya Gökalp, 157
 ZWEIG, Stefan, 135, 136

Teorik çalışma yapmak, bulanık suda balık avlamaya benzer. Bilmediğiniz bir denizde, çok da tanımadığınız balıkların peşinde iseniz, dikkat! Büyük balık hevesi, size haritası çıkarılmamış denizlerin tehlikesini unutturmasın. Sık sık iskandil edin ki, şapa oturmayasınız. Hele bir de teorik çalışmanızı semantik ve etimolojik bir temele yerleştirmek niyetinde iseniz, bilin ki, sizi bekleyen mechûl denizlerde, zifiri bir gecenin karanlığında seyredeceksiniz. Yola çıkmadan, kandilinizin yağını kontrol edin. Kesif gecenin koynunda temkini elden bırakmayın ve arada bir kandilinizi yakıp su geçirmez bir fenere koyun, onunla iskandil edin. Hem derinliği ölçün, hem esfarengiz ve korkutucu karanlıklara zayıf da olsa, biraz ışık tutun. Belli mi olur, belki aradığınız egzotik balık da kandilinizin ışığına gelecektir. Elinizdeki kitap, işte böyle yıldızsız bir gecede, denize iskandil edilmiş soluk bir kandilin ışığına gelmesi beklenene adanmıştır.



www.kitabevi.com.tr
online satış

ISBN 978-605-5397-74-6



KİTABEVİ