

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>

TÜRK VE DÜNYA EDEBİYATI

EMİN ÖZDEMİR

TÜRK VE DÜNYA EDEBİYATI

(KAVRAMLAR – DÖNEMLER – YÖNELİMLER)

EMİN ÖZDEMİR

Ö N S Ö Z

Bu yapıt, "Türk ve Dünya Edebiyatı"nın nirengi noktalarını saptama; tarihin akışı içinde düşünce ve duyarlılıkta oluşan başlıca dönüşümleri ayrıntılara yönelmeden tanıtma ereğiyle hazırlanmıştır. Terimsel anlamıyla bir edebiyat tarihi değildir. İlk bölümünde edebiyatın abece'si niteliğini taşıyan temel bilgiler ve kavramlar üzerinde durulmuştur. İkinci ve üçüncü bölümlerde de edebiyatla toplumsal yaşam arasındaki etikleşim yasasına bağlı kalınarak Türk ve Dünya Edebiyatı'nın gelişim serüveni gösterilmiştir.

Hemen belirtelim ki Türk ve Dünya Edebiyatı'nın gelişim serüvenini bütün boyutlarıyla, örneklere bağlayarak yansıtabilme ciltlerce kitap yazmayı gerektirir. Elinizdeki kitaptaysa ayrıntılardan kaçınılmış; Türk ve Dünya edebiyatını yönlendiren etkenlere, kişilere yer verilmiştir. Sınırlı da olsa örneklemelere, somutlamalara gidilmiştir. Böylece toplumların yaşama biçimlerinde, duygu ve düşünce evrenlerinde oluşan değişimlerin edebiyatlarında da nasıl yansıyor çiçeklendiği vurgulanmak istenmiştir.

Bir ulusun edebiyatı, o ulusun çağlar boyunca oluşturduğu sözlü ve yazılı tüm yaratılarını kuşatır. Kültür ve uygarlığının da ayrılmaz bir parçasıdır. Benzetili bir anlatımla söyleyelim, bir ulusun edebiyatı, o ulusun duygu, düşünce, düş gücü, özlem ve tutkular evreninin bir haritası gibidir. Destanlar, şiirler, romanlar, öyküler, oyunlar, anılar ve denemeler de bu haritanın dağları, ovaları, yaylaları, tepeleri ve düzlükleridir. Bu haritayı inceleme, o ulusun düşünsel ve duygusal coğrafyasını tanımadır. İşte bu kitapta, Türk ve Dünya Edebiyatı'nın büyük ölçekli bir haritası çizilmekte, bu haritanın ana bölgelerini oluşturan şiir, öykü, roman gibi başat türler üzerinde ayrıntılara inilmeden topluca durulmaktadır. Öte yandan edebiyatta türler üzerinde çalışanların "öğretici boyutlu yazılar" diye adlandırdıkları

"fıkra", "makale", "deneme", "eleştiri", "röportaj" gibi türlerle; öğretici boyutlu yazıların ikinci kesimini oluşturan, "gerçek bir yaşam ve yaşantıdan kaynaklanan yazılar" diye adlandırılan 'anı', "günlük", "mektup" "yaşam öyküsü", "öz yaşam öyküsü" "gezi" ele alınmamıştır. Çünkü bu kitap bütün türlerin tarih içinde gelişim serüvenlerini yansıtmaya amacıyla oluşturulamamıştır. Asıl amaç "Türk ve Dünya Edebiyatı"nın gelişimini, temel yönelim ve özelliklerini tanımak isteyenlere yardımcı olmaktır.

EMİN ÖZDEMİR

İÇİNDEKİLER

Ö N S Ö Z

III

1. EDEBİYATTA DEĞİŞİK BOYUTLAR

EDEBİYAT NEDİR?	1
EDEBİYATIN KONUSU VE İŞLEVİ	9
EDEBİYAT ÜRÜNLERİNİ OLUŞTURAN ÖGELER	20
EDEBİYAT ÜRÜNLERİNİN TÜRLENDİRİLiŞİ	27
EDEBİYAT VE TOPLUMSAL YAPI	35

2. TÜRK EDEBİYATININ GELİŞME EVRELERİ

GÖÇEBE KÜLTÜRÜNDEN YERLEŞİK KÜLTÜRE	43
Söylencesel Ürünler	45
Yaşantısal Ürünler	46
Anıtlar ve Yazıtlar	48
KÜLTÜREL İKİLEŞMEDEN EDEBİYATTA İKİLEŞMEYE	50
Lehçeleşmeler ve İlk Ürünler	50
Toplumsal Yapı ve Yaşamdaki Katmanlaşmalar	52
Divan Edebiyatının Yapısı ve Yönelimleri	55
Halk Edebiyatının Yapısı ve Yönelimleri	62
BATILILAŞMA İSTEMİNDEN ULUSALLAŞMA ÖZLEMİNE	72
Çağdaşlaşma Özlemini Sürdürenler: Tanzimatçılar	74
Tanzimat Şiir ve Düzyazısında Temel Yönelimler	78
Toplumsal Sorunlara El Atamayanlar: Servetifünuncular	84
Yılgı ve Korku Yılları	84
Şiirsel Görünüm	85
Düzyazısal Görünüm	90
Kendi Çizgisini Sürdürenler	96
Edebiyatı Ulusal Değerlere Dönmek İsteyenler: Milli Edebiyatçılar	97
II. Meşrutiyetle Gelen	98
Halka Giden Yol	99
Memleket Edebiyatı	103
Şiirde Yeni Açılımlar	106
Halktan Aldığını Halka Vermeye Çalışanlar: Cumhuriyet Dönemi Ya- zar ve Ozanları	112
Yazar ve Ozanların Halklaşması	113

Yaşanılanlarla Yazılanların Bütünleşmesi	114
Düzyazısal Türlerde Temel Yönelimler	115
Şiirde Yeni Arayışlar	134
Tiyatroda Görünüm	154

3. DÜNYA EDEBİYATINDA TEMEL AŞAMALAR

İNSAN DÜNYASINA İLK IŞIK TUTANLAR	159
Hemros'un Destanları	160
Hesiodos ve Sappho'nun Şiirleri	163
Ağlatı ve Güldürüler	165
Düşünsel Ürünler	170
KARANLIKTAN AYDINLIĞA YÖNELENLER	171
Kahramanlık ve Şövalyelik Destanları	172
Unutulmayan İki Ad	173
İNSAN DÜŞÜNCESİNDE YENİ AÇILIMLAR	175
Gerçeğe Dönüşün Yollarını Açanlar: Rönesansçılar	176
Kuralların Kılavuzluğunda Yürüyenler: Klasikçiler	179
Kurallara Baş Kaldıranlar: Coşumcular	184
Toplum ve İnsan Gerçeğine Ayna Tutanlar: Gerçekçiler	193
İnsanı ve Toplumu Değiştirmek İsteyenler: Çağdaş ve Toplumcu Gerçekçiler	203

4. KISA KAYNAKÇA

YAPIT VE YAZAR ADLARI DİZİNİ	225
------------------------------	-----

1.

EDEBİYATTA DEĞİŞİK BOYUTLAR

Düşünen ve yaratan bir varlıktır insanoğlu. Düşünsel etkinliklerinin, yaratılarının en soylusu da bir bakıma edebiyattır. Yaşamı anlamlı kılma; kafalarda ve yüreklerde sevgiyi, iyiliği ve güzelliği çiçeklendirerek dünyayı değiştirme özleminin ürünüdür. Çağlar boyunca değişmemiştir bu özlem. Sürüp gelmiştir. Her çağ bu özlemden kalkarak edebiyat kavramını açıklamaya, değişik boyutlar getirmeye çalışmıştır ona. Tanımı, işlevi, kapsamı ve sınırları üzerine kitaplar yazılmıştır. Bu konuda birbirleriyle emişen ya da çelişen kuramlar, varsayımlar, düşünceler atılmıştır ortaya. Sorular yanıtlar, savlar karşısavlar birbirini izlemiştir. Ne ki değişmemiştir durum. Değişiceğe de benzemez. Çünkü edebiyatın doğasından, yapısından gelen bir özelliktir bu.

EDEBİYAT NEDİR?

Çağların eskitemediği bir sorudur, “edebiyat nedir?”. Eski çağlarda bile ele alındığını, üzerinde durulduğunu görmekteyiz. Örneğin Platon’un ünlü yapıtı Devlet’te sanat bağlamı içinde düşünülmüş, edebiyatın genel ve geniş anlamıyla bir tür yansıtma olduğu vurgulanmıştır. Aynayla edebiyat arasında bir benzerlik kurulmuştur. Ayna nasıl nesneleri, varlıkları olduğu gibi yansıtırsa, edebiyat da dünyayı, yaşamı yansıtır.

Platon’un, edebiyatla ayna arasında kurduğu bu dolaylı benzerlik denilebilir ki hemn her çağda yaşarlılığını korumuştur. Değişik dün-

ya ve toplum görüşünde olan sanatçılar, kuramcılar sık sık bu benzetmeye baş vurmuşlardır. Örneğin Fransız romancısı Stendhal'ın roman tanımı okul kitaplarına değin girmiştir : "Bir roman yol boyunca gezdirilen ayna demektir." Bunun gibi Balzac'ın birçok romanında da tüm ayrıntılarıyla döneminin Fransa'sına ayna tutulmuştur. Onlarda "töreleri, görenekleri, alışkanlıkları, zevkleri, bilimsel buluşları, mali ve banka işlemleri, ipotek işleri, toprak alışverişleri, hukuki işler içinde hukuk kurumlarını, kilise ile devlet arasındaki ilişkileri, miras yasalarını... süslü salonları, tefecilerin odaların, şehirde ayakta kiminin yaşadığı yerleri..." bulabiliriz. Stendhal'ın, Balzac'ın bu edimini bir başka kuramcı, Marksist G.V. Plehaneov şöyle kurallaştırarak özetler : "Edebiyat ve sanat, hayatın aynasıdır."

Sanat ve edebiyatı açıklamak için baş vurulan bu ayna benzetmesi yadsınmıştır kimilerince. Yaşanılanın, olduğu gibi yansıtımı değildir edebiyat. Böyle olsaydı yaşamın kendisi olurdu edebiyat. Oysa yaşam edebiyat değil, edebiyatı besleyen bir kaynaktır ancak. Sözgelimi yaşanılanı başka bir deyişle yaşam gerçeğini değiştirmeden yansıtmak sanat olsaydı, yargılama tutanaklarının en soylu romanlar olması gerekirdi. Nitekim M. Parkhomenko ve A. Myasnikov bu noktaya değinirken şunları söylüyorlar : "Sanat çoğu kez aynaya benzetilir. Bu benzetmenin yanlışlığı, on dokuzuncu yüzyıl klasiklerinin bile gözünden kaçmamıştır. Ayna, karşısında duran nesneleri donuk biçimde yansıtmaktan öte bir şey yapmaz, oysa sanat gerçeğin özüne doğru çok inebilmek için gerçeği seçer, çözümler ve yeniden biçimlendirir."

Edebiyatın yaşamı anlamlı kılan yönü de gerçek karşısındaki tutumundan gelir. Yazar ya da ozan algıladığı gerçeği kendi iç dünyasında değiştirir, onu yeniden yaratır bir bakıma. Boris Suchkov'un gözlemiyle belirtelim : "Sanat ve edebiyat yapıtlarının çizdiği dünya, gerçekliğin körü körüne bir kopyası değildir, ama, dünyanın rengini ve kokusunu kendinde muhafaza eder, şu basit nedenle ki, sanat her zaman için doğanın ve insan hayatının en özlü yanlarını ele almıştır. Her hakiki sanat yapıtının bir bildirisi olması gerekir; bu bir sanat yapıtının varolabilmesinin temel koşulu ve hayati öğesidir. Sanat, gerçekliğin büyük disiplinine ancak boyun eğebilir, ona yardım edemez..."

Yaşamı, yaşanılanı ya da düşleneni yansıtmak edebiyatın en belirleyici niteliğidir. Yansıtmanın güzelduyusal bir tat kazanması da

¹ Sanatta Sosyalist Gerçekçilik, çev. Seçkin Cılızoğlu, Yeni Dünya Yayınları, s. 19

² Gerçekliğin Tarihi, Çev. Aziz Çalışlar, Bilim Yayınları, s. 13.

sanatçının dili kullanma gücüne, yeteneğine bağlıdır. Çünkü bir dil sanattır edebiyat. Müzisyenler için sesler, ressamalar için renkler, yontucular için mermer ve bronz neyse bir romancı, bir ozan, bir öykücü, bir oyun yazarı için de sözcükler odur. Romancı, ozan, öykücü ya da oyun yazarı, sözcüklerin gizli evrenine uzanarak, onların kendisine sunduğu olanakları iyi değerlendirerek özgünlüğü olan yaratılara ulaşabilir ancak. Yaratılarının okuruna haz vermesi, güzelduyusal bir tat duyurması, coşkulandırması çokluk dili kullanma gücüne bağlıdır.

Değişik tanımlar yapılmıştır edebiyat için. Ders kitaplarında bu tanımların değişik örnekleri vardır. Örneğin yaygın ve yerleşik bir tanıma göre edebiyat; duygu ve düşüncelerin, insan ve toplum yaşantısının, etkili, güzel, çarpıcı bir biçimde anlatımını amaçlayan sanat dalıdır. Sanatsal ve güzelduyusal açıya yaslandırılmış bu sınırlı tanımlar dışında genel ve özel başka tanımları da vardır edebiyatın. Kimileri için, basılı ve yazılı her şey edebiyat kavramı içinde yer alır. Bu bağlamda, kültür ve uygarlık tarihinin ayrılmaz bir bölümüdür edebiyat. Kimileri için de büyük kitaplar dizisidir edebiyat. İnsan düşüncesinin boyutlarını belirleyen dinden tarihe, tarihten sağıtöreye (ahlaka), sağıtöreden siyasete değin başka başka alanlarda oluşturulmuş tüm büyük yapıtlar edebiyat olarak düşünölmüştür. Dilsel, güzelduyusal ya da sanatsal hiç bir ölçüte vurulmamıştır bu kitaplar. Sözgelemi bu tanıma göre Heredot da, Adam Smith de, Kant da, Marx da edebiyatçıdır.

Daha sınırlı tanımları da yapılmıştır edebiyatın. Örneğin belirli bir bilim dalı için yazılmış yazı ve yapıtların tümü anlamında kullanılmıştır : Tıp edebiyatı, tüze (hukuk) edebiyatı, gökbilim edebiyatı... gibi. Ayrıca edebiyat sözcüğü bir ulusun, bir ülkenin, bir çağ ya da dönemin sanatsal yapıtlarının tümü anlamını da üstlenmiştir: Divan edebiyatı, halk edebiyatı, Fransız edebiyatı gibi. Bunların yanı sıra edbiyat sanatının kurallarını saptayan, onun ürünleriyle uğraşan bilgi dalı anlamına da gelmiştir bu sözcük. Bütün bunların dışında edebiyat sözcüğünün olumsuz bir anlamı da vardır : Yapmacık, içten olmayan ,düşünceyi gereksiz sözlerle şişirip süslü ve özentili bir biçimde anlatmaya da edebiyat ya da edebiyat yapmak denilmiştir.

Görölüyor ki çok anlamlı bir sözcüktür edebiyat. Ancak hangi anlamda kullanırsak kullanalım, edebiyat sözcüğü temelde yazıya dayanan bir anlatım biçimini çağrıştırır. Genel ve geniş kapsamıyla yazıya dayanan, yazılı söz demektir. Yazıya değil de salt söze dayanan edebiyat yok mudur? Vardır elbette. Nitekim yazılı edebiyattan önce, bugün de varlığını sürdüren söylencelere (efsaneler), folklor gelenek-

lerine dayanan, ulusların çocukluk dönemini kuşatan onların doğayla ve kendi kendileriyle ilişkilerine ayna tutan bir sözlü edebiyat vardır. Bugün de varlığını sürdürmektedir kimi toplumlarda. Ne ki her toplum kendi edebiyatını saptama, gelecek kuşaklara ve insanlığa sunma isteğini duyduğu zaman bu sözlü ürünleri de yazıya dönüştürmek zorundadır. Bu olguyu da göz önünde bulundurarak edebiyat kavramını daha iyi belirtecek, yazmak eylemiyle anlamsal bağlantısı bulunan bir sözcük kullanabiliriz. Nitekim son yıllarda edebiyat için yazmak eyleminden türetilen yazın sözcüğü kullanılmaya başlamıştır.

İster yazın terimini kullanalım ister edebiyat, önemli olan dilsel bir yaratının, bir yazının edebi ya da yeni terimiyle yazınsal olup olmadığını nasıl ayırabiliriz? Ayırıcı ve belirleyici ölçütler var mıdır elimizde? Konu, düşünsel örüntü, dil, özanlatı, amaç... gibi öğeler edebiyat olanla, olmayanı ayırabilir mi birbirinden?

Edebiyatla edebiyatın dışında kalan dilsel ürünleri ayırmanın kesin kuralları yoktur. “Şu edebiyattır, bu edebiyat değildir” gibisinden kesinlemelere gitmek zordur. Bir denemecimiz Nermi Uygur, bu karmaşık konuyu değelerken edebiyat yapıtlarını belirlemede konunun kesin bir ölçü olamayacağını, edebiyatın konuca sınırlanamayacağını belirtiyor. Bilgilendirme ve öğretmenin de ayırıcı olamayacağını vurguluyor. Edebiyat ürünlerinin bilgilendirmeden, öğretme gücünden yoksun olduğu yolundaki görüşlere karşı çıkıyor. Edebiyat alanına giren bir yazıyla edebiyat olmayan bir yazı arasındaki ayrımları ortaya çıkarmak için karşılaştırma yöntemini sürdürerek şunları söylüyor :

“... Kullanılan sözcüklerin seçimine de dayatılamaz aradaki ayrılık. Edebiyat yapıtlarının sözcük dağarcığı önceden belirlenmiş değildir. Şu sözcüklerin raslandığı yazıya edebiyat yazısı denemez, diye kestirip atmak gerçekliğe de akla da aykırı.

Bazı kimseler edebiyat yazılarını üsluptan tanıdığımızı söyleyebilir. Öyle ama, üslubun ne olduğu biryana, çeşit çeşit üslüplardan sözedildiği; üstelik ister yerbilgisi, ister gökbilgisi, ister tarih olsun, bazı bilim yazılarının edebiyat yazılarından üslupça hiç de bambaşka şeyler olmadığı gözden yitirilmemelidir. Edebiyat dışında olduğu gibi edebiyatta da “renksiz”, “soluk” “kuru” üsluplarla karşılaşırız.

Ne peki bir edebiyat yazısını edebiyat yazısı kılan şey? Bana kalırsa konu da, bilgisel içerik de, sözcüklerin seçimi de, üslup da edebiyatı belirler belirlemesine bir bakıma. Gene de edebiyatın özelliğini aydınlatmada yetersiz herbiri. Çok görünümlü bir yapısı olan edebiyatın ne olduğunu kavramak için başka özellikleri de işe karıştırmak gerekir. Bunların belki de en önemlisi bir edebiyat yazısının insan açısından yazılmış bir yazı olmasıdır. Nâsılsa örtük kalmış bir özellik bu bence. Edebiyat yapıtlarının ortaklaşa kuruluşunu günışınına çıkarma çabaları şimdiye dek tam üzerinde durmamış nedense bu özelliğin. Kimse kuşkulamaz edebiyatın insan başarısı oldu-

ğundan. Köprü kurmak, resim yapmak, arkeoloji kazıları düzenlemek gibi insanın ortaya koyduğu bir üründür edebiyat... Türü, konusu, değeri ne olursa olsun her edebiyat yapıtı insan açısından yazılmıştır, bu, doğrudan doğruya yazının kendisine sinmiştir...³"

Nermi Uygur'un gözlemlediği ayrım kanıtlanabilir örneklerle. Ne ki "insan açısı" ölçütü de dilin kullanımıyla ilgilidir geniş ölçüde. Şöyle ki edebiyat yazılarında dil, onu kullananın kişiliğini, yaşama bakış açısını belirler. Daha doğrusu genel dilden, günlük dilden kişisel oluşla ayrılır. Kişisel oluşun sıcaklığını taşır edebiyat dili. Tümce örüntüsü yönünden olsun, sözcük örüntüsü yönünden olsun günlük dilden başlıklar gösterir. Güzeyduyusal arayışın ürünüdür bir bakıma. Sözcükler, tümceler anlatıcının sesiyle, soluğuyla donanmış gibidir. Edebiyatın kapsamına girmeyen yazılar için, bilimsel ürünler için aynı şeyleri söyleyemeyiz. Bu tür yazılarda ve ürünlerde dil yazarın kişiliğinden gelen "insan açısı" diye adlandırdığımız havayı içermez. Okurken öğreniriz, bilgileniriz; ama etkilenmeyiz. Salt öğretici, aktarımcı bir dildir edebiyat olmayan yapıtların dili. Bilgi dağarcığımızı zenginleştirir. Yapıtla aramızdaki etkileşim tek yönlü, tek boyutludur. İçten değil dıştandır. Bunu şu iki örnek üzerinde somutlandıralım kısaca :

— 1 —

"... Yaşlılık devresi sırasında, zihin hayatında birtakım değişimler olur. Bunların en önemlisi, her türlü patolojik süreçten bağımsız olarak zihin etkinliğinin önemli ölçüde azalmasıdır. Bu azalma, özellikle, hafıza ve dikkat yeteneklerinde görülür. Ribot kanunun ortaya koyduğu gibi, en uzun saklanan hatıralar, en eski hatıralardır. Hatta gençlik hatıraları, çoğu zaman bilinç alanının tümünü kaplar ve bir çeşit tekel kurar. Bundan ötürü yaşlılıkta yeni bilgi edinme, yaşlılık öncesi devresine oranla daha güçtür.

Zeki kimselerin yeni konulara el atmaktan kaçınarak eski bilgilerini derinleştirme yoluna gitmelerinin sebebi budur. Yaşlılık devresinde yeni durumlara uyma da güçleşir. Kişi, kısa bir süre içinde yetersizliklerinin farkına varmaz olur, veya bunları gizleyebilmek için, aynı şeyleri tekrarlamak eğilimine kapılır.

Yaşlılık devresinde duygunluk hayatı da bozulur. Bu bozulmanın belirtileri heyecan gevşekliği (aşırı duygululuk) ve duyguların daralmasıdır (benicillığe kapılma, benmerkezcilik, sürekli yakınma, çabuk öfkelenme, kuruntu ve alınganlık). Ama bu belirtiler her zaman ortaya çıkmaz, ve çoğunlukla daha önceki kişilik yapısına bağlıdır. İhtiyarlık bunaması ve presbi-ofreni gibi zihnin bozuklukları yaşlılık devresinde baş gösterebilir...⁴"

³ İnsan Açısından Edebiyat, İstanbul Üniversitesi Ed. Fak. Yayını, s. 11-12.

⁴ Meydan Larousse, Cilt, XII, s. 745.

Evlenmişler, sevişmişler, çoluk, çocuk yetiştirmişler; gelinler, damatlar, to-runlar sahibi olmuşlar, bu arada da kırk yıl geçmiş. Şimdi, karı koca, iki ihtiyar, karşı karşıya iki koltukta, sabahtan akşama kadar uyukluyor, uykularını alıyorlar. Gece olup da yataklarına girince ikisinin de uykusu kaçıyor, huysuz çocuklar gibi birbirlerine türlü densizlik ediyor, söyleniyor, sabaha kadar çene yarıstırıyorlar.

— Hanım, zaten hava sıcak. Bir de sen arkama sokuluyorsun... Soluğun, tuğla koymuş gibi arkamı yakıyor!

Kadın biraz öteye çekiliyor ve söyleniyor:

— Bunca yıldır soluğum sırtını yakmamış da, şimdi mi yakıyor... Yeni huy-lar çıkarıyorsun...

— Yakar ya, yalan mı söylüyorum? Bunun yeni huyu, eski huyu var mı! Zaten bu havada iki kişi bir yatakta yatarsa elbette böyle olur. Ama, sana söz söylenmez, hemen mesele yaparsın. Sonunda yine ben suçlu olurum.

— Ayrı yatakta yatarsak hava soğuyacak mı? Gündüz kimseye pencere açtırmıyorsun, gece olunca buharın başına vuruyor. Sıcaksa pamuklunu çıkar da yat.

— Yaa, pamukluyu çıkarayım da bir de nezle olayım, değil mi? Pencere açtırmam elbette, cereyan oluyor. Gıcığımlı kalkıyor. Sanki bilmiyor musun?

— Ben çekildim işte... Artık uyu bakalım.

Biraz sustuktan sonra, gene hanım:

— Sıcak soğuk değil, seninki huysuzluk! Sabahtan akşama kadar uyuklu-yorsun, gece olunca çenen açılıyor. Artık ne söyleyeceğini bilmiyorsun...

— Ben uyukluyorum da sen duruyor musun? Geçen gün yeni damattan utandım. Ben uyandırmasam, mufassal horluyordun...

— Aa,a, iftira, vallahi! Bari ömrümde bir horlasam! Yeni damattan utan-mış. Yeni damattan ne utanayım, yatar uyurum da! Yabancı mı? Ben acık-lı kadını. Kırk yılda bir gaflet basmış! Şükür, bu kadar yılda bir kusur buldunuz...

Biraz daha sustuktan sonra, gene hanım:

— Sen kendini niye söylemiyorsun? Bir yabancı gördün mü, çenen açılı-yor. Geçen gün Süreyya Bey'in gelini az kaldı uyuyacaktı. Kadın esneye esneye bir oldu. Sessiz birini buldun mu uyutuncaya kadar söylüyorsun. Eğer senden gevezesi çıkarsa, benden beş beter hemen uyuyorsun. Her ta-biatın değişti... Söz söylemen bile! Allah beterinden saklasın.

— Benim hiç bir tabiatım değişmez. Neysem, gene oyum. Sen kendine bak.

— Hıh, değişmez!.. Eskiden hiç 'ısınıyorum, git öteye!' der miydin?

— Bak şimdi ettiği lâkırdıya! Kuzum o zamanla bu zaman bir mi? Haydi beni çok söyletme!

— Öyleyse sen de "değişmedim" deyip durma! Beni de nafile kızdırma. Uyumana bak!

- Ben uyumaya çalışıyorum ama, bırakmıyorsun kil
- Bak... Ben şimdi seni bırakmadım da ne yaptım?
- Daha ne yapacaksın, yakı gibi arkama yapışmışsın!
- Bey... Şimdi yemin edeceğim, yatağımı ayıracağım, anladın mı? Bana kırk yıldır yapmadığım şeyi yaptıracaksın! Eskiden kedi gibi sokulur, "seviyorum" derdi de, bak şimdi neler söylüyor.
- O zamanları geri getir gene söylerim.
- Elimde olsa sana sormam, korkma! Senin ettiğin nankörlük, inan olsun!
- Nerenin nankörlüğü? Yetmiş yaşında karı koca, bir yatakta yatıyoruz, daha ne istiyorsun? Çocuklar bize gülüyorlar.
- Çocukları ben adam hesabına koyar mıyım, acaba. Cihan Âlem beraber yatıyor. Dua ederken bile "Allah bir yastıkta kocaltsın" derler.
- E, iyi ya. Biz de kocalacağımız kadar kocaldık. Şimdi bir yastıkta ölmek kaldı.
- Neye ölelim? Bizden yaşlılar ölmüyor!... Rahmetli babam, öldü gitti, annemle bir yatakta yatarlardı. Ayrı yatmak akıllarına bile gelmedi.
- Kayınpeder merhum, sabırlı adamdı, bilirim... Bu zamanda öylesi kalmadı... Şimdi yeni gelinler bile ayrı döşekte yatıyorlar.
- Sanki ben şimdiki gelinleri beğeniyor muyum? İki karyolayı yanyana koymuşlar, adı olmuş ayrı yatak!
- Bakın şunun düşündüğüne... Hanım sen çocuk gibi oldun, beni söyletmesene. Uyurken ayrı uyuyorlar.
- Biz uyurken beraber mi uyuyoruz? Herkes kendi için uyuyor. Yastık iki tane olunca başka türlü oluyor, galiba!
- Olur ya. Hiç olmazsa böyle soba gibi birbirlerini ısıtmazlar.
- Sen ihtiyar olunca bütün huyların değişti.
- Sen ihtiyar oldun da huyun değişmedi mi?

(Memduh Şevket Eesndal, İhtiyarlık'tan)

Alıntıladığımız bu ik parça da aynı insanlık durumundan, "yaşlılık"tan söz açıyor. Her ikisi de düzyazı. Acaba bunların ikisini de edebiyat alanına sokabilir miyiz?

Yukarıda değindiğimiz insan açısı ölçütünü, daha doğrusu dilin kullanımı ilkesini bunlara uygularsak birinci parçayı edebiyatın dışında tutmamız gerekir. Çünkü parçada dıştan bir anlatım var. Daha doğrusu konuşan, anlatan biri yok. Sözcükler, bilim dilinin yoruma, düş gücüne kapalı özelliklerini taşıyor. Terimsellik de diyebiliriz buna: "patolojik süreç", "Ribot kanunu", "bilinç alanı", "heycan gevşekliği", "benmerkezcilik", "İhtiyarlık bunaması" "presbiofreni" örneklerinde olduğu gibi. Yaşlılığın kimi belirtilerini (zihin etkinliği-

nin azalması, eski anıların bilinç alanını kapsamaması, yeni durumlara uymada güçlük çekilmesi, yetersizliklerin gizlenmesi, duygunluk hayatının bozulması, bencillığe kapılma, çabuk öfkelenme, kuruntu ve alınganlık) öğreniyoruz. Hepsini bu kadar.

İkinci parçada da yaşlılığın belirtileri, özellikleri anlatılmış. Ne ki insana ağıdılarak, insana bağlanarak yapılmıştır bu. Örneğin yazar söyleyeceklerini doğrudan yargılara dönüştürerek vermiyor. Konuşmanın akışı içinde, karı kocanın birbirlerine yönelttikleri suçlamalarıyla, onların davranışlarıyla gösteriyor. Yaşlılığın belirtilerini eyleme dönüştürüyor. Böylece yazarla birlikte tanıklığımızı sürdürüyoruz parça boyunca. Sonra birinci parçada bulamadığımız sezdiriciliği ikinci parçada buluyoruz. Çok yönlü bir etkileşim içine giriyoruz.

Görülüyor ki edebiyat olanla edebiyat olmayanı ayırmada ana ölçüt dildir, dilin kullanılış biçimidir. Edebiyat dışı yazılarda çokluk öğretici, aktarımcı bir dil kullanılır. İçimizde yüreğimizde bir titreşim yaratmaz bu tür ürünler. Oysa edebiyat alanına giren ürünlerde dil, kullananın kişiliğinden ve yeteneğinden kaynaklanan tatlar, güzellikler üstlenmiştir. Bunları ağıdırır okuyanın içine, güzelduyusal bir etkilenim yaratır onun üzerinde. Yüreğinde bir titreşim uyandırır. Ancak burada bir başka soruyla karşı karşıya gelebiliriz : Acaba her edebiyat ürünü, herkeste aynı etkiyi uyandırabilir mi? Kimimizin üzerinde çarpıcı bir etki yaratan; konusu, kişileri, anlatımıyla bizi büyüleyen bir roman, kimimiz için sıkıcı, usandırıcı, yavan ve tatsız gelebilir. Birimizin hoşuna giden, yüreğini kanatlandıran bir şiir, bir başkamız için okunmaya değmez olabilir. Ancak bu da güzel ve çirkin kavramlarının göreceliğinden gelen bir durumdur.

Çağların eskitemediği soruya, “edebiyat nedir” sorusuna dönelim yine. Edebiyatın, örneklendirdiğimiz gibi değişik tanımları yapılmaya çalışılmıştır bugüne değin. Gelgelelim bunların hiçbirisi kuşatıcı, değişmez, doğru diyebileceğimiz bir nitelik taşımaz. Çünkü edebiyatın kuşatıcı, değişmez, doğru bir tanımını yapma, öncelikle edebiyat kavramı içinde yer alan tüm ürünlerin ortak ve değişmez özelliklerini bulmayı, saptamayı gerektirir. Olanağı var mıdır bunun? Bir şiirle bir romanın, bir öyküyle bir oyunun, bir günceyle bir deneme ya da eleştirinin değişmez, ortak özellikleri gösterilebilir mi? Gerçekte bunların arasında ortak özellik gibi gözüken yönleri, temelde birer benzerliğin başka bir şey değildir. Edebiyatı, kesin bir tanıma yaslandırmak için çaba göstermiş birçok kuramcı bunun böyle olduğunu anlamış, bu kavramın tam ve değişmez bir tanımının yapılamayacağı sonucuna ulaşmışlardır. Çünkü terimsel bir adlandırmayla açık dokulu bir

kavramdır edebiyat. Kavramsal kuşatımı ve özellikleri sürekli bir gelişim, değişim içindedir. Sözgelimi düne değin “ölçülü ve uyaklı söz” diye tanımlanmıştır şiir. Bugün geçerliğini yitirmiştir bu tanım. Ölçü de, uyak da şiirin belirleyicisi olmaktan çıkmıştır artık. Roman, öykü, oyun... gibi öteki edebiyat türlerinde de görürüz bu olguyu. Sanatçılar hep kendinden öncekilerin izlerine basarak yürümezler. Bunun için de kendilerinden öncekilerin koydukları kuralları aşmaya, değiştirmeye, yenilikler yapmaya çalışırlar. Bu da ister istemez edebiyat kavramının dokusunda yenileşmeler yaratır. Eskimiş; geçerliğini, yararlılığını yitirmiş yönlerin yerini yenileri alır. Öyle ki bir zamanlar edebiyat kavramının içinde yer alan kimi türlerin defteri kapanırken, kimi yeni türlerin de defteri açılır. İşte edebiyatın her çağ ve her dönem için doğru ve geçerli bir tanımının yapılmayışı bundandır.

Edebiyatın kesin ve değişmez bir tanımı yapılamaz ama, başta da değindiğimiz gibi edebiyatın kuşatımı içine giren dilsel ürünlerin ayırımına varılabilir. Bunların benzeşen yönlerini özetlersek diyebiliriz ki edebiyat ürünlerinde her şey, insan açısından dile getirilir. Dil, günlük konuşma dilinin iletişimsel sınırları dışına taşınılarak güzelduyusal tat ve yaşantı verecek biçimde kullanılır. İnsan ve toplum gerçeğinin türlü yönleri bir seçme, bir ayıklamadan geçirilerek yansıtılır. Bütün bunlar, doğrudan, öğretici bir yolla değil; sezdirici, yaşatıcı bir yaklaşımla gerçekleştirilir.

EDEBİYATIN KONUSU VE İŞLEVİ

“Edebiyat nedir” sorusu nasıl çağlar boyunca tartışla gelmişse, edebiyatın konusu ve işlevi için de böyle olmuştur bu. Sanat kuramcıları, eleştirmenler, sanatçılar sık sık tartışma gündemine getirmişlerdir bu sorunu. Edebiyatın konusu nedir? Bir edebiyat ürününün değeri konusundan mı gelir? Romancılar, öykücüler, ozanlar, oyun yazarları hangi konuları işlemeli, hangilerini işlememeli? Yaratılan yapıtlarla gerçekleştirilmek, değiştirilmek istenen nedir? Bunlar ve bunlara benzer nice sorular birbirini izleyip durmuştur.

Edebiyat ürünlerinde “konunun yeri”ni büyütenlerin yanı sıra bunu önemsemyenler de vardır. “Edebiyat Ürünlerini Oluşturan Öğeler” kesiminde bu noktaya döneceğiz. Burada genel boyutlarıyla belirleyeceğiz sorunu. Diyeceğiz ki, edebiyatın konu haritası kesin sınırlarla çizilemez. Şunlar şunlar edebiyatın konusu olabilir, şunlar şunlarsa edebiyata konu olamaz gibisinden bir kesinlemeye varılamaz. Ancak edebiyat alanına giren yaratılarda sanatçıların neyin üzerinde durdukları, ne hakkında söz söyledikleri değerlendirilirse şöyle bir ge-

nellemeye gidilebilir : Edebiyatın konusu İNSANDIR. Öyle ki eski çağların ürünlerine, insan dünyasına söz ve yazıyla ilk ışık tutanların yaratılarına baktığımızda bile bunun böyle olduğunu görüyoruz. Homeros'un destanlarından, Hesiodos ve Sappho'nun şiirlerine; Aiskhlyos ve Sofokles'in ağılatı (trajedi) larından Aristofanes'in güldürü (komedi) lerine değin tüm edebiyat yaratıları insandan yola çıkmıştır.

İnsanın edebiyata ana konu olması eski çağlarda olduğu gibi orta, yeni ve yakın çağlarda da değişmemiştir. Edebiyat ürünlerinin, romanların, öykülerin, oyunların, şiirlerin, denemelerin dokusunu örgülendiren temel öğe insan olmuştur. İnsanoğlunun duyguları, düşünceleri, tutkuları, coşkuları, özlemleri, edimleri edebiyatı konu yönünden besleyen tek kaynaktır. İnsanoğlunun yeryüzündeki serüveni, doğal ve toplumsal çevresiyle ilişkileri diye özetleyebiliriz de bunu.

Edebiyatın işlevi üzerinde düşünürken, bunu tartışırken de konusunu göz önünde bulundurmak gerekir. Böyle bir yaklaşımla şunu söyleyebiliriz : Türü ve konusu ne olursa olsun her edebiyat ürünü, insanı tanıtır. İnsanın insanla, insanın kendisiyle, insanın doğal ve toplumsal çevresiyle çatışmasını yansıtır. Bu yansıtım, değişmeyen işlevi edebiyatın. Yansıtım biçimi değişse de yansıtma eylemi sürüp gider.

Edebiyatın bu ana işlevini, insanı insana tanıtmaya gücünü şu sorunun bağlamı içinde daha iyi anlayabiliriz : Edebiyat ürünlerini niçin okuruz? Biz romanların, öykülerin sayfalarına bağlayan, şiirlerin evrenine çekip götüren güç nereden gelmektedir? Eğlenmek, avunmak, hoşça zaman geçirmek isteğinden mi? Böyle değil de günlük yaşamımızın tekdüzeliğinden, yavanlığından kurtulma yöneliminden mi? Bu sorular üzerinde durup düşünen ünlü sanat kuramcısı Ernest Fısc-her, soruların yanıtını başka sorulara da bağlayarak şöyle veriyor :

"Milyonlarca kişi kitap okuyor, müzik dinliyor, tiyatroya, sinemaya gidiyor. Neden? Oyalanmak, dinlenmek, eğlenmek istiyorlar demek soruyu pekiştirmekten öteye gitmez. İnsanın bir başkasının hayatına, sorunlarına gömülmesi, kendini bir resim, bir müzik parçası, ya da bir roman, oyun, film kişisi ile bir görmesi neden oyalayıcı, dinlendirici, eğlendirici olsun? Böyle gerçeklik dışı olaylara neden yoğunlaşmış gerçeklikmiş gibi tepki gösterelim? Ne tuhaf, anlaşılmasız eğlencedir bu? Eğer yetersiz bir yaşayıştan daha zengin bir yaşayışa, tehlikelerden uzak yaşantılara kaçmak istiyoruz dersek, o zaman yeni bir sorun çıkıyor ortaya : Yaşayışımız neden yeterli değil? Neden gerçekleşmemiş yaşamlarımızı başka görüntülerle, başka biçimlerle gerçekleştirmek istiyor, karanlık bir salonun aydınlatılmış sahnelerinde yalnızca oyun olduğunu bildiğimiz bir şeye solugumuz kesilircesine kapılıyoruz?

Belli ki kendini aşmak istiyor insan. Tüm insan olmak istiyor. Aynı bir birey olmakla yetinmiyor; bireysel yaşamının kopmuşluğundan kurtulma-

ya bireyciliğinin bütün sınırlılığıyla onu yoksun bıraktığı, ama gene de onun sezip özlediği, bir doluluğa, daha doğru, daha anlamlı bir dünyaya geçmek için çabılıyor. Kişiliğinin geçici, rasgele sınırları, yaşayışının kapanıklığı içinde kendini tüketmek zorunluluğuna baş kaldırıyor. İstiyor ki, benliğinden ötede, kendi dışında ama gene de kendi için vazgeçilmez bir şeyin parçası olsun. Çevresindeki dünyayı soğurmayı, kendisinin kılmayı, meraklı, çevreye aç benliğini bilimin, tekniğin en uzak burçlarına, atomun en gizli derinliklerine değin yöneltmeyi, sınırlı benliğini sanatta toplu yaşayışla birleştirmeyi, bireyselliğini toplumsallaştırmayı özlüyor...⁵"

Doğruluğu yadsınamaz bu yargıların. Okuduğumuz romanlar, öyküler, şiirler, seyrettiğimiz filmler, oyunlar; dinlediğimiz müzik parçaları bizi bireyselliğin dışına çıkarır. Bütünleştirir başkalarıyla. Kendi kabuğumuzun, kendi evrenimizin dar sınırlarından kurtarır; başka kişilerin iç dünyalarını bize açar. Yaşamımız, yaşantımız zenginleşir. Ernest Fischer'in de vurguladığı gibi tüm insan olmaya yöneliriz.

Tüm insan sözöyle belirtilmek istenen nedir? Kime diyebiliriz tüm insan? Böyle bir insanın ilk niteliği duygu ve düşün evreni arasında sağlıklı bir dengeleşim kurmuş olmasıdır. Tek yönlülüktan kurtulmuş insandır tüm insan. Kendinde başkalarını özdeşleyen, başkalarını seven sayan insandır tüm insan. Kişiliğimizin bu niteliklerle donanması yetişimimize bağılıdır elbette. Edebiyat da, okuduğumuz romanlar, öyküler, oyunlar, şiirler de yetişimimizin bir parçasıdır bir bakıma. Öyleyse eğitime, insan kişiliğini değıştirme de edebiyatın işlevlerinden biridir. Bu işlevine duyguları geliştirme, duyarlık kazandırma adını verebiliriz. Çünkü insanoğluna sevmeyi, acımayı, güzellikler karşısında coşkulanmayı öğretmede edebiyatın da önemli bir yeri vardır. Bencilliğin yalnızlaştırıcı kışkacından, benbenciliğin yirticiliğundan kurtulmamızı da yine edebiyat sağlar.

Edebiyatın, insanoğlunun duygu boyutları diye nitelendirdiğimiz düşgücü, özlem, tutku, sevgi, umut... gibi bizi biz kılan yönlerimizi geliştirmedeki yerini şöyle belirtiyor Nurullah Ataç :

"Bir kimsenin sıkıntılar çektiğini, yüreğinden yaralandığını anlamamız için kendisini görmemiz, diyeceklerini dinlememiz yeter sanırız, oysaki yetmez; görmek, dinlemek başka; anlamak, gerçekten anlamak başkadır da onun için. Anlarız, o kimse ne durumdadır, öğreniriz, bilgi ediniriz, ama bu bilgi içimize işlemez daima, bizi sarmaz. Bencildir insanoğlu, bencil olduğu için yalnız kendi dertlerini düşünür, yalnız onlara inanır, başkalarında gördüğü dertleri kendisinininkiler gibi kavrayamaz. Onlara omuz silkmese, gülmezse, eğlenmezse onlarla, gene iyil..

Bizi bu bencillikten edebiyat kurtarır, şiirler, hikâyeler, romanlar, tiyatro eserleri, denemeler kurtarır. Öteki insanların içlerini bize onlar açarır,

⁵ Sanatın Gerekliliği, Çev. Cevat Çapan, De Yayınları, s. 6.

bize başkalarını onlar duyurur. Bir kimseyi görüp de okuduğunuz romanlardan, gördüğünüz oyunlardan birinin bir kişisini hatırlarsanız: "Ah! bu bir Anna Karenina! Bu bir Julien Sorel! Bu bir Tartuffel!" derseniz, başkalarını içlerinden anlıyorsunuz, onları kendi içinizde, hayalinizde gerçekleştirebilirsiniz demektir. İlim bize dışı öğretim, onun öğrettikleri bizim dışımızda kalır; sanat, edebiyat ise öğretmez, sezdirir, kavratır. Ahlâkın istediği de asıl bu sezme, kavrama gücüdür. Edebiyattan geçmemiş insanın hayali işlemez ki kendisinden başkalarının acılarına, dertlerine ortak olabilsin, onlarla "hemhal" olabilsin...⁶

İnsanı insana tanıtmak; insanı iyiye, güzele, doğruya yöneltme edebiyatın üstlendiği görevlerden olmuştur her zaman. Bu görevi edebiyata özgü yasalar içinde gerçekleştirmeye çalışır. Bu yasaların başında da doğrudanlıktan ve yüzeysellikten kaçınma gelir. Başka bir deyişle edebiyatın insan üzerindeki etkisi derinliğine olur, dolaylı bir nitelik taşır. Şöyle ki okuduğumuz ve yüreğimizde bir titreşim yaratmış yapıtları, yazarları yıllarca sonra anımsayabiliriz. Çocukluğumuzda dinlediğimiz, okuduğumuz bir masalı, öykü ya da romanı kolay kolay unutamayız. Söзгелімі, çoğumuz daha ilkökul sıralarında Ömer Seyfettin'in "Diyet"i'ni okumuşuzdur. Koca Ali'nin eğilmez kişiliği, yüce onuru içimizi ürpetimeştir. Öte yandan Hacı Kasabın acımasızlığı, insanı ezen yanı karşısında da tiksinti duymuşuzdur. İçimizi dolduran bu duygular bugün de tazeliğini korumaktadır. Yine hangimiz, okuduğumuz masallarda çocuklarını ıssız dağ başlarına bıraktırarak azıtan ya da onların kanlı gömleklerini isteyen üvey anaların tutumlarını öfkeyle karşılamamışızdır?

Edebiyat ürünlerinin etkisi derinliğine bir nitelik taşıdığı gibi, aynı zamanda dolaylı bir nitelik de taşır. Biz okuduğumuz romanlardan, öykülerden, şiirlerden ve oyunlardan ayırımına varmadan bir şeyler öğreniriz. Salt bilgisel değildir bu öğrendiklerimiz. Duyarlılığımızı da kuşatır. Bizde birtakım özelemler düşler, tutkular uyandırır. Bilincimizi biler, keskinleştirir. Diyelim ki okuduğumuz bir romanda ya da izlediğimiz bir oyunda kahramanın eylemleri, düşünceleri büyülüyor bizi, bir saygı uyandırıyor. Bunun etkisiyle özdeşleştirmek yönsemesini duyuyoruz kahramanla kendimizi. Daha doğrusu onun duyarlılığının, kişiliğinin etkisi altına giriyoruz. Romanlarda, öykülerde, oyunlarda böyle olduğu gibi, şiirlerde de böyledir. Diyelim ki okuduğumuz ozanlar düşünsel yönden devrimci, toplumcu bir yönseme içindelerse bunu şiirlerine de yansıtıyorlarsa bu şiirlerle bizde toplumcu ve devrimci bir birikim, toplumcu ve devrimci bir duyarlık yaratacaklardır. Ama bu, bilimsel yapıtlarda olduğu gibi dolaysız ve düşünsel bir etkilenimle değil; dolaylı ve duygusal birikimlerle olacaktır.

⁶ Sözden Söze, Varlık Yayınları, s. 110.

Burada bir başka soruyla karşılaşıyoruz : Edebiyatın üzerimizdeki etkisi salt duygusal mıdır? Bilgisel bir yönü yok mudur edebiyat ürünlerinin? Çok tartışılmış sorulardan biridir bu. Daha da tartışılacaktır. Ancak yukarıda edebiyat olanla edebiyat olmayanı birbirinden ayırmak için yaptığımız sınırlı karşılaştırmada kısaca değinmiştik buna. Yaşlılığı işleyen bir bilimsel yazıyla bir öykü arasındaki en büyük ayrımın dilde ortaya çıktığını söylemiştik. Bilgisellik açısından da aynı gerçeği vurgulayalım yine. Türü ne olursa olsun, ister roman, ister öykü, ister oyun, ister deneme, ister şiir olsun, edebiyatta kullanılan dil duygusal boyutludur. Öznel ve kişisel bir nitelik taşır. Oysa bilgilendirme ereğiyle yazılarda dil alabildiğine nesneldir, değişik algılamalara, değişik yorumlara yol açmaz. Öte yandan edebiyat ürünlerinde sunulan bilgileri deneylere kanıtlama, tanıtlama olansızdır. Bilimsel yapıtlar için aynı şeyi söyleyemeyiz. Öne sürülen savlar, görüşler ya da düşünceler değerlendirilebilir deneylerle. Yanlışlıkları ya da doğrulukları gösterilebilir. Bir küçük örnekle somutlandıralım bunu. Genel bilgiler veren bir ansiklopediden “bulut” maddesini aktaralım buraya :

“Bulut, havanın yüksekçe tabakalarında çeşitli yığınlar halinde toplanmış su damlacıklarıdır. Bunlar, güneşin sıcaklığıyla buharlaşarak havada yükselmeye başlarlar. Yükseldikçe daha soğuk hava tabakalarına rastlarlar. Böylece su buharı, küçük su damlacıkları haline gelir. Bulutların havada durmalarını, düşme hızlarının az olması sağlar. Ağırlaşınca düşenceler, sıcak havayla karşılaşınca yeniden buharlaşıp yükselirler. Soğuk hava tabakaların gelince de, yeniden yoğunlaşarak bulutları meydana getirirler. Bulutlar bazı hava şartları altında yağmur haline gelirler.” (Hayat Küçük Ansiklopedi, s. 214)

Bir de şu küçük şiire bakalım :

Bir Küçük Pembe Bulut

Başımın üstünde dönen bulut
Sevda mısın sen, bulut musun?
Tavus kanadından, öyle pembe,
Ne ki gerginliksiz, tozam tozam
Öyle ele geçmez, kayıcı, uzaksıl.
Öyle yağmur, öyle aşk, öyle umut..

Bütün güzellikler ve yaşam
Elden kaçırılmış bir fırsat oldu.
Öyle kadın, öyle doğa, öyle esintil,
Öyle utku, öyle okşayış, öyle söz,
Başımın üstünde dönen bulut

**Belki dağ bulutusun sen, belki ova, belki deniz,
Belki de eski aşklardan kopmuş kalmış
Ve unutulmuş.
Belki de bir ezgi kızların türkülerinden,
Öyle göz yaşı, öyle düş, öyle sevinç..**

(Cahit Külebi, Oluşum, sayı 41)

Bu iki parça arasında bir ortaklık var. Her ikisinde de “bulut”tan söz ediliyor. Havada, gökyüzünde bulunan bir varlık üzerinde duruluyor. Ancak birinci parçada söylenenleri (bulutun su damlacıklardan oluşması, su damlacıklarının buharlaşması, soğuk havayla karşılaşınca su buharının yoğunlaşıp buluta dönüşmesi... gibi.) kanıtlamak, gözlem ve deneylerle yanlış mı, doğru mu olduğunu göstermek olanaklı. İkinci parçaysa, bir küçük pembe bulutun, şairin üzerinde uyandırdığı türlü çağrışımları yansıtıyor. Duygusal bir örüntüye bürünüyor bu çağrışımlar. Küçük, pembe buluta bakarak türlü türlü şeyler düşünüyor; anımsıyor, kaçırılmış fırsatların ardından yazıklanıyor şair. Var mıdır, olmuş mudur böyle bir şey? Kesinlemek olanaksızdır.

Örneklendirdiğimiz parçaların birincisinin düzyazı, ikincisinininse şiir olmasıyla açıklayamayız bu ayrılığı. Birincisinde bilgilendirimsel, ikincisindeyse sezdirimsel bir dil kullanılmıştır. Daha doğrusu düzyazı olan parçada anlatım dümdüzdür; tümce ve sözcük örüntüsü yönünden kişisellikten yoksundur. Şiirdeyse yoğun ve görüntüsel bir anlatım vardır. Ancak bunu şiir ve düzyazı ayırımına bağlamamalıyız. Düzyazılarda da görebiliriz bunu. Konuları aynı olan iki düzyazıdan edebiyat olmayanı öğretir, bilgiseldir; edebiyat olanıysa duygusaldır. Aşağıdaki örneklerle bu açıdan bakalım :

I

“Bu bölge Anadolu'nun Akdeniz kıyıları boyunca genişliği 120-180 kilometre arasında değişen bir şerit meydana getirir. Batıda Ege bölgesine komşu olur. Kuzeyde İç Anadolu'dan ayrılır: Burada iki bölgeyi ayıran sınır, Toros dağlarının İç Anadolu yüksek düzlüklerine bakan yamacını boylar. Kuzeydoğuda Seyhan ve Ceyhan ırmaklarının çıktığı yönde Doğu Anadolu'ya geçilir. Doğuda Gaziantep yaylalarında Güneydoğu Anadolu'ya varılmış olur. Kilis ve Yayladağı kasabası arasında, Akdeniz bölgemiz, Suriye'ye bitişir.

Akdeniz bölgesinin çatısı Toros dağları tarafından meydana getirilmektedir. Dağlar bazı yerlerde denize çok sokulur, kayalık ve az girintili çıkıntılı bir kıyı üzerine dikine inerler. Bazı yerlerde ise kıyı çizgisiyle dağ sırtları arasına Adana ovası gibi geniş düzlükler girer.

Bu bölge, özelliğini kendine komşu olan ılık denizden alır. Fakat denizir etkisi yüzey şekillerine ve yükseltiye göre değişir: Akdeniz iklimi kıyı ovalarından içeriye sokulduğu halde dağlık yerlerde ancak dar bir şerit üzerinde kendini belli eder ve yüksekliklere doğru önemli değişikliklere uğrar. Akdeniz bölgesinde dağlık alanlarla kıyı ovaları arasında bitki şekilleri ve insanların yaşayışı bakımından büyük farklar seçilir.

Dağlık yamaçlar, kıyından başlayarak 5-6 yüz metre yükseltiye kadar olan kısımlarda bütün mevsimlerde yeşil kalan sert ve parlak yapraklı bitkilerden meydana gelmiş olan Akdeniz makisiyle kaplıdır. Bu kısımlar çok tenhadır. Şurada burada bazı küçük köylere rastlanır. Bu köylerin halkı, kısmen küçükbaş hayvan sürülerinin geliriyle kısmen de dağınuk tarlalar da yaptıkları oldukça çeşitli tarım ile geçinirler. Fakat eski çağlarda ve orta çağlarda bu dağlık alan, şimdikinden canlıydı. Kıyıda birçok küçük koylar, ticaret ve korsanlıkla geçinen gemicilere sığınak ve antrepo yeri hizmeti görüyordu. Bu devirlerden kalma, birçok kale ve şehir harebeleleri, su yolları, o eski canlılığın birer izidir. Fakat eski limanların bugünkü şartlara göre önemi kalmamıştır: Koylardan çoğu şimdiki vapurları barındıracak kadar büyük olmadığı gibi, geride ıssız dağlar da, kıyı ile iç kısımlar arasında aşılması güç engellerdir. Buna karşılık kıyılar boyunca elverişli yerlerde sıcak bölge meyveciliği ve turfanda sebzecilik çok gelişmektedir. Turizmin geleceği de parlak görünüyor."

(Besim Darkot, Türkiye Coğrafyası, İstanbul 1967)

II

"Toros dağlarının etekleri ta Akdenizden başlar. Kıyıları döven ak köpüklerden sonra doruklara doğru yavaş yavaş yükselir. Akdenizin üstünde daima, top top ak ak bulutlar salınır. Kıyılar dümdüz, cilâlanmış gibi düz, killi topraklardır. Killi toprak et gibidir. Bu kıyılar saatlerce içe kadar deniz kocar. Tuz kocar. Toz keskindir. Düz, killi, sürülmüş topraklardan sonra Çukurova'nın bükleri başlar. Örülmüşçesine sık çalılar, kamışlar, bögürtlenler, yaban asmaları, sazlarla kaplı koyu yeşil, ucu bucağı belirsiz alanlardır bunlar. Karanlık bir ormandan daha gür, daha karanlık. Biraz içeri, bir taraftan Anavarza'yı, bir taraftan Osmaniye'yi geçip İslâhiye'ye gidilecek olursa geniş bataklıklara varılır. Bataklıklar yaz aylarında fıkır fıkır kaynar. Kirli, pistir. Kokudan yanına yaklaşılmaz. Çürümüş saz, çürümüş ot, ağaç, kamış, çürümüş toprak kocar. Kışınsa duru, pırl pırl taşkın bir sudur. Yazın otlardan sazlardan suyun yüzü gözükmez. Kışınsa çarşaf gibi açılır. Bataklıklar geçildikten sonra, tekrar sürülmüş tarlalara gelinir. Toprak yağlı, ısl ıslıdır. Bire kırk, bire elli vermeye hazırlanmıştır. Sıcacık, yumuşacıktır .

Üstleri ağır kokulu mersin ağaçlarıyla kaplı tepeler geçildikten sonradır ki, kayalar birdenbire başlar. İnsan, birden ürker. Kayalarla birlikte çam ağaçları da başlar. Çamların birer billür pırlıtlısındaki sakızları buralarda toprağa sızar. İlk çamlar geçildikten sonra, gene düzlüklere varılır. Bu düzlükler boz topraktır. Verimsiz, kıraç... Buralarda Toros'un karlı dorukları yanındaymış, elini uzatarsan tutacakmışsın gibi gözükür."

(Yaşar Kemal, İnce Memed, İstanbul 1965)

Aktardığımız bu parçalarda Akdeniz bölgesi anlatılmaktadır. Ne ki birincisi salt bilgilendirimsel bir hava taşımaktadır. Bölgenin sınırları, yüzey şekilleri, iklim ve bitki örtüsü tanıtılıyor. Bu tanıtımı yaparken yazar kendi kişisel duygularını, yorumlarını katmıyor. Bunun için de bir ders kitabından aktardığımız bu parça bizde bir izlenim ve duygulanma yaratmıyor. Bunun yerine Akdeniz bölgesine ilişkin bilgiler kazandırıyor.

Birinci parçada gördüğümüz bu özellikleri (öğreticilik, bilgisel oluş, kişisel duygu ve yorumlardan uzak oluş) ikinci parçada bulamıyoruz. Duygusal, izlenimsel, yorumsaldır ikinci parça. Böyle diye bu parçadan hiç mi bir şeyler öğrenmiyoruz? Öğreniyoruz elbette. Ne ki öğrendiklerimizi salt bilgi olarak adlandıramayız. İzlenimsel bir doku içinde, yaşantıya dönüştürülmüş bilgilerdir bunlar. Bilgelendirmeyi amaçlayan yazılardaki gibi kuru, “şematik” bir nitelik taşımaz. Demek oluyor ki edebiyat ürünlerinin işlevi bilgilendirmek değildir. Çünkü terimsel anlamıyla bilgi değildir edebiyatın öğrettiği. Bir tür yaşantıdır. Örneğin İnce Memed romanından aktardığımız parça Akdeniz’in kıyı özelliklerini; bu kıyılardaki dağların, düzlüklerin, toprakların, çalıların, büklerin, bataklıkların görünümünü yansıtıyor. Bu görünümün nasıl olduğunu algılıyoruz. Algılama bilgi dağarcığımızı zenginleştirmekten çok bizde yalnızlık, korku, ürkü, tiksinti gibi duyguların doğmasına yol açıyor.

Doğa ve doğadaki varlıklar için böyle olduğu gibi, insan doğasının değişik yönleri için de böyledir bu. Örneğin kıskançlık, cimrilik, kuşkuda oluş, düşçülük, bencillik... gibi duygu ve davranışlar, insan doğasına özgüdür. İnsan doğasının bu yönleri bilimin, özellikle de ruhbilimin inceleme alanına girer. Ruhbilim bize bir kişiyi kıskançlığa, cimriliğe, bencillığe, düşçülüğe, kuşkuculuğa düşüren fiziksel ve toplumsal nedenleri gösterip açıklayabilir. Bu duyguların tanımlarını yapar, belirleyici niteliklerini saptayabilir. Bunu değişik ibir açıdan kimi romanlarda, oyunlarda da görebiliriz. Shakespeare’in ünlü dramı Othello’yu anımsayalım burada. Genç ve yakıcı bir güzelliği olan Desdemona, Venedik hizmetindeki magırlı kumandan Othello ile gizlice evlenmiştir. Othello’ya derin bir sevgi, güçlü bir tutkuyla bağlıdır. Othello’nun subaylarından biri, sinsî ve müzevir yaradılışlı İago, Desdemona’nın gönlünü çelmek ister. Ne ki onu öfkeyle reddeder Desdemona. Kötü yaradılışlı İago bunun öcünü almak ister. Bunun için de Desdemona’nın genç subaylardan biriyle, Cassio ile seviştiğini Othello’ya söyler, buna inandırır onu. Kıskançlıktan çılgına döner Othello, suçsuz Desdemona’yı yatağında boğarak öldürür. Aslında sessiz, doğuştan iyi huylu, herkese inanan ve güvenen temiz bir insandır Othello.

Ancak kıskançlığın etkisiyle bütün bu güzel yanlarını yitirir, kan dö-kücü korkunç bir canavar kesilir. Biz ondaki bu büyük değişime ba-karak kıskançlığın insan kalbinde ve kişiliğinde ne denli büyük yıkım-lara yol açtığını öğrenebiliriz. Bunu hiçbir ruhbilim kitabı böylesine etkili bir biçimde gösteremez. Gelgelelim önce de değindiğimiz gibi, bu-na salt bilgi gözüyle bakamayız. Eyleme dönüştürülmüş ya da eylem ve edimlerden çıkarılmış bir yaşantıdır bu.

Othello, kıskançlığı nasıl yaşantıya dönüştürerek canlı bir biçim-de yansıtırsa **Mollére** de ünlü güldürüsü **Cimri**'de tüm kaba ve yırtıcı yönleriyle cimriliği somutlar. Oyunda parayı tapınırcasına seven ve varsıl bir kentsoylu olan **Harpagon**'un bu aşırı para tutkusuyla içine düştüğü gülünç durumlara tanık oluruz. Evinde kurduğu düzen, hiz-metçisinin hem aşçılık hem arabacılık yapması, parasını tefecilikle ço-ğaltması, cimriliği yüzünden kızını çeyiz istemeyen yaşlı biriyle ev-lendirmek istemesi, oğlunun yoksul bir kızla kurduğu gönül bağı, o kıza hediyeler vermek için tefecilerden borç para almak istemesi ve sonunda tefecilik yapan babası **Harpagon**la karşılaşması, tüm parala-rı çalınınca kendini bile hırsız sayacak ölçüde çılgına dönmesi bize cimriliğin insanoğlunu nasıl alçattığını gösterir. Böylece insanoğlunun doğasını oluşturan çarpık yönlerden birini tanımış oluruz. **Harpagon** yeryüzündeki cimrilerin tüm temsilcisi gibidir, onların ortak nitelik-leriyle donatılmıştır. Bu nitelikleri ruhbilim de bize öğretebilir. Ama bu, hiçbir zaman **Cimri** değin etkili olamaz.

İnsan doğasının değişik özelliklerini yansıtan başka yapıtları da düşünelim bir. Bencilliği tüm ıllıklığı içinde vurgulayan **Balzac**'ın **Eugène Grandet**'yi; "Sancho, dostum, şunu bilki gezici şövalyelerin yaşaması bin bir tehlikeyle, talihsizlikle doludur; buna karşılık kısa zamanda kral ya da imparator olurlar; romanlardan her yönüyle ta-nıdığım bazı şövalyelerin yaşayışı bunun böyle olduğunu göstermiş-tir." diyerek inanılmaz serüvenlere girişen ve türlü acılara katlanan **Donkişot**'u, **Julien Sorel**'in kişiliğinde yükseklere tırmanma tutkusunu belirleyen **Stendhal**'ın **Kırmızı ve Siyah**'ı hep bize insan doğası ve insan ruhu üzerine bilgiler vermişlerdir. Ama bu bilgiler doğrudan, belirtik, yanlışlığı ya da doğruluğu kanıtlanabilir nitelikte değildir. Öğretici değil, yaşantı kazandırıcıdır.

Değişik insanlık durumlarını yansıtarak insan doğasını tanıtmaya, bu yolla yaşantımızı zenginleştirme nasıl edebiyatın bir işlevi sayıl-mışsa, insan ruhunda güzellik duygusunu geliştirme, güzelin tadına ve ayırımına varma gücünü oluşturma da edebiyatın işlevlerinden biri olarak öne sürülmüştür hep. Ta ilk çağlardan beri sanatın ve edebi-yatın bu işlevi üzerinde durulmuştur. Gelgelelim bu konuda da açık se-

çikliğe varılamamıştır. Çünkü tanımlanması, açıklanması güç kavramlardan biridir güzellik. Yüzyıllar boyunca bilgiler, düşünürler, eleştirmenler, sanat tarihçileri ve kuramcıları, güzelduyucular (estetler) bu kavramı açıklamaya, belirlemeye çalışmışlardır. Güzelliği tanıliıyacak, somutlayacak ölçütler aramışlardır. Gelgelelim, bu ele avuca sığmaz kavramı şöyle kolay kavranır; açık, aydınlık, kavrayıcı, kuşatıcı ve tüketicici bir tanıma bağlayamamışlardır.

Hemen her çağda sanat ve edebiyat sorunları tartışılırken “güzel nedir?” sorusu da öne çıkmıştır. Sanatçıların yanı sıra toplumbilimciler, güzelduyucular da düşünmüşler, tartışmışlar güzellik kavramı üzerinde. Yere ve zamana bağlı bir değişkenlik bulmuşlar onda. Böylece zamanın akışı içinde bir değil, birçok güzellik anlayışı, güzellik yorumu çıkmıştır ortaya. Güzelliğin anlamı, nitelikleri üzerine denemeler, yapıtlar oluşturulmuştur. Sözgelimi Amerikalı düşünür George Santayancı (1963-1952) Güzelliğin Anlamı adlı büyük oylumlu yapıtında güzelliğin anlatılmıyacak denli soyut, devingen, değişik yorumlara açık bir kavram olduğunu vurgulayarak şöyle bir çıkarıma ulaşmıştır :

“Güzellik, bizim duyduğumuz şekliyle güzellik, anlatılmıyacak bir şeydir. Onun ne olduğunu, hangi anlama geldiğini kimse söyleyemez. Deneyle belleğe başvurursak bu duyunun değiştiğini, bulundukları yere ve koşullara göre değişen nesneler gibi, onun da değiştiğini görürüz. Örneğin bu nesneler bir şekil kaç kez gösterilmişse ona göre, ya da onu geçmişe bağlayan çağrışımlara göre değişir. Bu da bizim bu duyuyu, bu nesnelerin getirdiği çeşitli verilerden meydana gelmiş bir nesne olarak tanımlamamızı sağlar. Ama duyu, bu nesnelerin nelerden meydana geldiğini, onların dış verilerinin neler olduğunu bilemez; bilmesi de olanaksızdır. Ruhun bir duyusudur bu.”

Ruhun bir duyusudur ama, alabildiğine karmaşık bir duygu. Hem öznel, hem nesnel yanıları vardır. Hem nesnededir hem gözde. Hem ses-tedir hem kulakta... Sözlükler bu karmaşık kavramı oldukça yalınlaştırmak şöyle bir tanıma bağlamışlardır : “Görme ve işitme duyularının aracılığıyla hoşı giden, hayranlık uyandıran biçim ve ölçülerin oluşturduğu uyumlu bir bütün...”

Edebıyattaki anlamı bu sözlüksel tanımından ayrıdır. Çünkü böyle düşünülürse çirkinliği yansıtan edebiyat ürünlerini edebiyat dışı saymamız gerekir. Bu olguyu görenler edebiyattaki “hoşı giden, hayranlık ve coşku uyandıran biçimlere” ayrı bir ad vermiş, güzelduyusal güzellik (estetik güzellik) demişlerdir. Dış dünyadan algılananlara sanatçının kattığı, daha doğrusu sanatçının onları duyu ve us gücüyle yeniden yarattığıdır güzelduyusal güzellik. İnsan duyarlılığının, us ve düş gücünün katkısı olmayan, buna karşın bizde hoşlanma ve coş-

ku uyandırmayan varlıkların, nesnelerin durumlarındakiyse “doğal güzellik”tir. Öyle ki bir romanda, bir oyun ya da öyküde korku, yıldı, baskı, aldanma, aldatılma, yalancılık, iki yüzlülük... gibi hiç de güzel olmayan insanlık durumları anlatılabilir. Anlatış, bu duyguları yansıtır ve bize algılatır biçimiyle bizde o roman, o oyun ya da öykü yine de hayranlık uyandırabilir. Çünkü bu hayranlık anlatılan şeyle değil, onun anlatılış biçimiyle ilgilidir.

Belirtmeye çalıştığımız işlevini nasıl gerçekleştirir edebiyat? Bir romanın, bir öykünün, bir oyun ya da şiirin okuyucuyu etkilemesi, onu sarsıp değiştirmesi nasıl gerçekleşir? Bu soru da edebiyat kuramcılarının, güzelduyucuların, eleştirmenlerin sık sık üzerinde durdukları sorulardan biri olmuştur. Yerleşik bir varsayım göre edebiyat ürünleri okuyucuya güzelduyusal bir yaşantı kazandırıyor, hem sanatsal bir değer taşıyordur o ürünler hem de işlevini gerçekleştiriyor. Çünkü güzelduyusal yaşantı bir etkilenimin ürünüdür. Sanatçının yaratısına koyduğu özün (işlediği konuya yüklediği anlam) okuyucuya geçmesiyle oluşur bu yaşantı. Mehmet H. Doğan 100 Soruda Estetik adlı yapıtında güzelduyusal yaşantıyı değerlendirirken şöyle diyor :

“Sanat yapıtlarının büyüklüğü, gerçekliği (authenticité) alıcısını, izleyicisini, okuyucusunu değiştirmesindendir. Bir şiiri, bir romanı okumuş olan, bir resme bakmış olan insan o şiirden, romandan, müzikten ve resimden önceki insan değilse artık bu yapıtlar sanat yapıtı olmaya hak kazanmış, kendilerinden beklenen görevi yerine getirilmiş sayılırlar .

Bunun çok genel bir düşünce olduğunu, çeşitli koşullarda ayrı ayrı değerlendirilmesi gerektiğini unutmadan diyebiliriz ki, sanat yapıtının kuruluşu içinde gizli, ister coşku isterse düşünce halindeki öz, sanatçının kendi dışına aktarmağa çalıştığı öz, biçim yoluyla alıcısına geçtiği anda estetik yaşantı dediğimiz şey tamamlanmış olmaktadır.

Sanat yapıtlarının sanat alıcısı üzerindeki onu değiştirmeye yönelik etkisi ne yalnızca “coşku” ve “zevk” gibi duygularla ne de düşünceyle sınırlandırılabilir. Coşkuyla karşılanan, insana büyük bir zevk veren, insanı son derece duygulandıran başka şeyler de vardır dünyada : Arkadaşlık, sevgi, kavuşma, ayrılma, ölüm, yitirme, kazanma, vb. Caudewell, karısı ölen bir adamın bu ölümü bir iki sözcüklük bir telgrafla öğrendiğinde büyük bir üzüntüye kapılacağını, bu üzüntüsünü gazetelere verdiği ölüm ilanlarıyla başkalarına da duyurmağa, başkalarıyla paylaşmağa çıkacağını söyler. Oysa ne duyulan acı, sanat yapıtından alınacak bir çeşit duygudur, ne de alınan telgrafın ya da gazetelere verilen ölüm ilanlarının şiirle ilgisi vardır. Caudewell bunun nedenini şöyle açıklar : “Estetik olmayan etkiler bireyseldir, ortak değil; toplumsal yaşantılara değil özel yaşantılara bağlıdır. Bu yüzden coşku, toplumsal bir biçim içinde gerçekleşmemiş bir özel kişisel yaşantıdan geliyorsa şiir bu coşkusal anlam yüküyle yüklü olması yetmez. Coşku, bir araya gelmiş insanların yaşantısından çıkmış olmalıdır... Şiirdeki ‘Ben’ bir arada yaşayan bütün insanların coşkusal dünyalarının ortak bir ‘Ben’dir”.

Ancak burada estetik duygunun kişisel yaşantıdan değil, ortak coşkusal dünyalardan çıkabileceğinin belirtildiğini, yoksa her ortak coşkunun estetik duygu yaratmayacağını da eklemek gerekir.

Estetik yaşantının kederli ya da sevinçli olsun yalnızca duyguya da bağlanamayacağını söyledik. Duygulandırmanın ötesinde insanlara vermek istediği, duyurmak istediği bir şey de vardır sanat yapıtında sanatçının: dünyayı daha değişik bir açıdan özümletip, ortak bir çabaya çağırın bir şey. Yalnız düşünce de diyemeyiz buna.

**İnsanlarda tek sıcak kanun,
üzümden şarap yapmaları,
kömürden ateş yapmaları
öpücüklerden insan yapmalarıdır**

diyen Eluard, politik bir nutuktaki, bir felsefe kitabındaki düşünceden daha genel, daha tümel bir insan düşüncesini amaçlamaktadır." (s. 46-47-48)

EDEBİYAT ÜRÜNLERİNİ OLUŞTURAN ÖGELER

Türü ne olursa olsun her edebiyat ürünü dilsel bir yaratıdır. Dış dünyadan algılanan, sanatçının düş ve us gücüyle zenginleştirilen bir takım öğelerin belirli bir yapıya dönüştürülmesidir. Aralarında iç ve dış bağıntılar bulunan bir imler (işaretler) dizgesidir her edebiyat ürünü. Gerçeklikle düşselin bir bileşimidir. Şöyle de söylenebilir, gerçeklikle düşselin örülendirilmesi, sözcüklerle kurulu bir anlam evrenine, bir söz evrenine dönüştürülmesidir. Böyle olunca edebiyat ürünlerini oluşturan öğelerin başında dil gelir. Çünkü dil, edebiyat ürünlerinin yapılandırılmasını, anlamsal ve anlatsal düzeninin oluşmasını sağlar.

Her yazınsal yaratı doğal dilin toprağında boy atıp gelişir. Nedir doğal dil? Yalın bir tanıma bağlayarak şöyle diyebiliriz : Gündelik iletişim aracı olarak kullandığımız dildir doğal dil. Sözcükler belirli bağlamlar içinde kullanılır. Anlamsal çok değerlilik söz konusu değildir. Sözcüklerin gönderdiği kavramları gerçek yaşamda bulabiliriz. Ancak edebiyat ürünlerinde genellikle böyle değildir bu. Sözcükler ve sözcüklerle kurulan kavramlar örgüsünün gerçek yaşamda tek karşılığı bulunmaz. Değişik karşılıklar düşünülebilir, değişik anlamlar çıkarılabilir.

Edebiyat ürünlerinin dili doğal dilden kaynaklanmasına karşın ondan büyük ayrılıklar gösterir. Metin yorumunda, bir metnin okur ve yazar açısından iç donanımının sergilenmesinde kullanılan dil çıkış noktası olur. Akşit Göktürk, **Okuma Uğraşı** adlı yapıtında konuyu bu açıdan irdelerken şunları söyler :

"... Yazınsal metnin dili her şeyden önce doğal dil üstüne kurulur dedik. Ancak doğal dili de yazar dile getirmek istediği insanlık durumunun ile-

tilebilmesi için gerekli değişikliklerle kullanır. Doğal dil gerek dizimsel gerekse anlabilmisel yönden, ilkeleri kolayca izlenebilecek bir nitelik gösterirken bir yazınsal metinde dizimsel öğelerle anlambirimsel öğeler kolayca birbirinin alanına taşar, birbiri içinde erir. Doğal dilin gündelik kullanımında, bilim dillerinde, göstergelerin anlamları ile nesneleri genellikle bellidir, bir yazınsal metnin dilinse ise gösterge kavramının kendisi değişir. Çünkü bir metnin dili, doğal dildeki birtakım bildik sözce örnekler üstüne kurulmakla birlikte, metniçi bir varlık kazanır. Her metnin gereçleri ile bu gereçlerin birbirine kalemlenişi ancak metnin kendisiyle koşulludur. Metnin örneklediği, yansıttığı, çağrıştırdığı dünya ise, bildik dünyadan kökenli olmakla birlikte, kurmaca nitelikli bir başka dünyadır. Bir yazınsal metnin bütünü, bu kurmaca dünyanın tek bir göstergesi bile sayılabilir.” (S. 18-19)

Yazarlar ya da ozanlar vermek istedikleri dünyayı somutlandırmak için dilin kendilerine sundukları olanakları kullandıkları gibi, bu olanakları sonuna değin zorlar, onları genişletmeğe, zenginleştirmeğe de çalışırlar. Bu bağlamda bir roman, bir oyun, bir öykü, bir deneme ya da bir şiirin dilsel örüntüsünü değerlendirme, onu kavrama ya da algılama değişik yönlerden bakmayı gerektirir. Sesbirimlerden anlam-birimlere değin kullanılan dilin özelliklerine eğilmek gerekir. Niyesi açıktır bunun. Edebiyat ürünlerinin dili günlük konuşulan dilden ayrılıklar gösterir yer yer. Düzyazı için de şiir için de böyledir bu. Ceyhun Atuf Kansu’nun “Pir Sultan Abdal” adlı şu dizelerine bakalım :

**Tanrı bir güldür açar insanda
Tanrı bir dildir söyler insanda
Bir eldir uzanır seher vaktinde
Tutar sınısıcak insan elini
Bir el bir ele, bir el bütün ellere
Dünyayı insanın bahçesi yapmaya
İnsanı dünyanın türküsü yapmaya
Tanrı bir eldir uzanır kuşluk vakti
Birleşmeye... ellerimizle, insan ellerimizle.**

Salt dilin kullanımı, sözcüklerin seçimi ve istiflenişi açısından bu şiire baktığımızda birtakım özellikler görürüz. Görüntüler yaratacak, daha doğrusu düşünsel resimler oluşturacak sözcükler seçiyor ozan. Şöyle ki “evrende var olan her şeyin yaratıcısı ve koruyucusu olduğuna inanılan, nesnel bir varlığa bağlanılarak düşünülemeyen yüce bir güç” olarak şimdiye değin algılanagelmiş “Tanrı” kavramını seçtiği sözcüklerle görüntülüyor ozan : “insanda açan bir gül”le, “insanda söyleyen bir dil”le, “seher ya da kuşluk vaktinde uzanan bir el”le somutlandırıyor onu. Ayrıca sözcükleri günlük kullanımlarının dışına çıkararak, değişmeceli (mecazi) anlam doğrultusunda kullanılıyor : “... gülün insanda açması...” gibi. Öte yandan yeni çağrışımlar yara-

tacak biçimde sözcükler arasında bağdaştırmalara, ilgi kurmalara gidiyor: “Dünyayı insanın bahçesi yapma”, “insanı dünyanın türküsü yapma” gibi.

Belirli sözcüklerin, belirli seslerin dizeler içinde yinelenildiğini de görüyoruz. Kırk beş sözcükten oluşan bu şiirde “tanrı” üç kez, “insan” beş kez, “el” dokuz kez yineleniyor. “i”, “e”, “a” ünlüleri; “t”, “n”, “r” ünsüzlerinin yinelenme oranı da fazla. Dize içi uyaklar da belirli bir sıra izliyor. Buna kimi dizelerin doğal tümce düzenini aştı-

Belirttiğimiz gibi doğal dile yaslanan, ancak doğal olmayan bir dildir edebiyat dili. Çünkü iletişimsel ve bildirişimsel boyutların dışına çıkar. Daha doğrusu edebiyat ürünlerinde kullanılan dil araç olmanın ötesine geçer. Bir iletiyi taşımanın yanı sıra bu taşıma biçimine de okurların ilgisini çekecek nitelikler içerir. Ozan, anlattığını zenginleştirme için değişik sözcük kurgulamalarına başvurur. Anlatılanla anlatışı bütünlemeye çalışır. Örneğin aynı konuyu, aynı izleği (temayı) işleyen iki yapıt, iki yaratı arasındaki ayrım da buradan gelir işte. Sözcük kurgulamalarındaki, dizeleri yapılandırmalarındaki, sözcüklerin anlam boyutlarını genişletmelerindeki tutumlarından gelir. Bir örneğe yaslandırıalım bunu. Hilmi Yavuz’un aşağıdaki şiiri de “Pir Sultan” adını taşımaktadır. Anlatı biçimi, sözcük kurgusu yönünden bakalım bu şiire :

alçacıktan uçarken yaza dokunan
sessizliktir belki ahşap kanatlı
kulluğa acı tuz vuran son ath
bir hüznün soyadıdır bir pultan

kalın turnalarda balkıyan gizle
gök ekin çilerken geceye sazı
bir gül derneğinin börklü son yazı
köpükten gömleği, yensiz denizde

şimdi derin doğumlara koşan kim
ey bin çiçek dokuyan yağız dokuma
sorguçlu düşlerle çattığın ova
kızıl gülde konaklasın isterdin

İzleksel (tematik) ortaklığına karşın Ceyhun Atuf Kansu’nun “Pir Sultan Abdal”ından ayrı bir deyleyiş ve anlatım havası var bu şiirin. Sözcük ve imge örüntüsü yönünden de öyle. Birinci şiirde adı dışında “Pir Sultan” sözcüklerinin geçtiğini görmüyoruz. Ozan, Pir Sultan’ın düşünsel evreninden, insanı Tanrının bir parçası sayan ve onda “çok keramet” bulan anlayışından yola çıkıyor bu şiirde. İn-

sanları birliğe, dostluğa ve kardeşliğe çağıran yönünü vurgulamaya yöneliyor. Oysa ikinci şiirde Pîr Sultan'ın somut kişiliğinden, eylem ve yaşamından söz edildiği öne sürülebilir. Dizeler de, dizeleri oluşturan sözcükler de betimleyici bir nitelik taşıyor. Sanki her dize "Pîr Sultan Abdal kimdir?" sorusunun bir yanıtı gibi... "Kulluğa acı tuz vuran son atlı", "bir hüznün soyadı", "bir gül derneğinin böklü son-yazı", "bin çiçek soluyan yağız dokuma"... Böyleyken her iki şiirde de sessel ve görüntüsel nitelikler ağır basıyor. Niteliklerin türü birbirine benzemiyor. Örneğin birinci şiirde "gül" sözcüğü, insanda Tanrıyı sim-gelerek ikinci şiirde bir derneğin adı ve düşlenen bir ovanın bezeği oluyor. Birinci şiirde bildirimsel yön daha öne çıkarken ikinci şiirde sezdirimsellik, simgesellik, bunun doğal bir sonucu olarak da güç kav-ranırılık beliriyor.

Burada bir soru çıkıyor ortaya : Aynı konu ya da izleği işlemele-rine karşın bu iki şiirdeki dilsel ayrılık nereden geliyor? Bu soruyu yanıtlama edebiyat ürünlerini oluşturan bir başka öğeyi, içerik öğesi-ni tanımamızı gerektirir. Yalınlaştırarak söylersek içerik, bir yapıt ve yaratının kapsadığı duygular, imgeler, düşünler bütünüdür. Duygu ve düşünce örüntüsü de diyebiliriz. Ne ki bu bütün, gerçekten esinlene-rek yaratılmış, oluşturulmuş da olsa; başka bir deyişle salt gerçekten de kaynaklansa iletisi denetlenebilir bir nitelik taşımaz. Öyleyse ede-biyat ürünlerini oluşturan içsel öğelerin tümüne (ileti, öz, anlam) içe-rik adını veriyor, bu terimi dar anlamda değil, geniş anlamda kulla-nıyoruz. Nitekim edebiyat ürünlerini oluşturan içsel öğeler çokluk bir-birine karıştırılır bizde. Bu, biraz da aralarındaki yakınlıktan, iç içe-likten doğan bir durumdur. Ernest Fischer **Sanatın Gerekliği** adlı ya-pıtında bu iç içeliğe değinirken şunları söyler :

"Edebiyat ve sanatta öz kavramını gözden geçirmemiz gerek. Bu terim çok mu belirsiz? Bir sanat yapıtının tema'sıyla mı yoksa konusuyla mı, anla-mıyla mı yoksa bildiri'siyle mi ilgili? (Ama belki de "bildiri" sözü fazla propaganda kokuyordur, bir sanat yapıtının anlamı üzerinde, ayrıntılarda değil de yapıtın bütününde ortaya çıkan anlamı üzerinde konuşmak daha doğru olur.) Gerçi konuyla anlam çoğu zaman birbirine sıkı sıkıya bağ-lıdır, ama gene de aynı şey değildirler. İki sanatçı arasında nerdeyse or-tak hiçbir şey bulunmaz. Konunun seçimi elbette çok önemlidir, sanatçı-nın ya da yazarın tutumunu anlamamıza yardım eden öğelerden biri de bu konu seçimidir. Goethe *Faust* ve Götz konularını seçtiği zaman ne yap-tığını çok iyi biliyordu. Alman tarihinin bir dönüm noktasıyla, Almanya'nın ortaçağlardan kopmasıyla, doğrudan doğruya ilintili konulardı bunlar. Ama aynı konulara bütünüyle değişik bir öz de verilebilirdi. (*Faustus* tema-sını Marlowe'un, Lessing'in. Lenau'nun, Grabbe'nın, Thomas Mann'ın ve Hanns Eisler'in nasıl işlediklerini hatırlamamız yeter.) Konu tek başına belli bir biçimi belirlemez; öz ve biçim, ya da anlam ve biçim diyalektik bir ilişkiyle birbirlerine bağlıdır.

Konu ancak sanatçının tutumuyla öz aşamasına yükselebilir, çünkü öz yalnız neyin sunulduğu değil, nasıl sunulduğu, nasıl bir ortamda, ne derecede toplumsal ve bireysel bir duyarlılıkla sunulduğu demektir. "Hasat" gibi bir konu sevimli bir kır yaşantısı, kalıplaşmış bir günlük yaşayış resmi, insanlık dışı bir sıkıntı ya da insanın doğa üzerindeki zaferi olarak işlenebilir... Her şey sanatçının görüşüne, yönetici sınıfın sözcüsü gibi mi, duygulu bir tatil ressamı mı, öfkeli bir köylü mü, yoksa devrimci bir toplumcu gibi mi konuştuğuna bağlıdır." (s. 140-141)

Vurgulandığı gibi içeriği oluşturan konu, anlam ve öz birbirinden ayrı öğelerdir. Ancak birbirinden kopuk, aralarında ilgi ve ilişki yoktur anlamına gelmez bu. Çünkü öz, konuya yüklenilen anlam demektir bir bakıma. Aynı konuyu seçen iki sanatçının birbirinden içeriksel ayrılık gösteren iki yapıt ortaya koyması da buna bağlıdır. Sözgelimi iki romanı anımsayalım burada. Talip Apaydın'ın *Vatan Dediler* adlı romanının konusu da Ulusal Kurtuluş Savaşımızla ilgilidir Kemal Tahir'in *Yorgun Savaşçı*'sının ki de. Her iki romanda da bu savaşa katılan güçleri, savaş günlerinde ülkenin içinde bulunduğu koşulları görür, tanırız. Ne ki bu iki romancının Ulusal Kurtuluş Savaşına bakış açıları değişiktir. Şöyle ki birincisinde yazar köylülerin özlemleri, tutkuları, beklentileri açısından bakar bu savaşa. Bunu romanın kahramanlarından Tacımlı Haceli şöyle belirtir :

"— Sonra ne olacak biliyor musun? Geçen gün bizim teğmen söyledi. An-kara Hükûmatı Padişah gibi olmayacak. Yoo, geçti. Bundan sonra bizim hükûmatımız olacak. Hele şu düşmanı koğalım, her kapı bize açılacak gayrı. Gör de bak. Bu Aşır ne yapmış, savaşa katılmış. Yonan'a kurşun sıkmış. Gel Kardeşim Aşır, diyecekler şu çiftlik senin. Aha şu da iki çift öküz. Tohum, ilaç bedava. Vergi de yok. İstedğin gibi ek, biç kaldır. Bu vatani sen kurtardın. Hacı Nuri değil. Bundan sonra söz senin."

Kemal Tahir'se türlü savaşlara girmiş çıkmış, ordusuz kalmış subayların gözüyle görür Ulusal Kurtuluş Savaşını. Vatani kurtarmak için direnenlerle, umudunu yitirmiş olanların durumunu yansıtmaya çalışır. Romanın kahramanlarından biri Yüzbaşı Selâhattin bu genel durumu şöyle çizer :

"Genel durum şu: Millet savaştan yılgın... 'vuruşalım' demiyor musun, anasına sövmüş gibi sırtıyor... Yedek subaylardan yarısı evlerine kapanmış, yarısı ekmek kavgası derdine düşmüş... Bizimkilerin çoğu hasta, sakat... Sağlamları daha yenilginin şaşkınlığından kurtulamadı. Kala kala... Bir avuç senin gibi 'Bizim aklımız ermez' diyen subayla gözünü budaktan sakınmaz deli aydın kaldı. Gerisi, asker kaçağı, çapulcu, kısacası: eşkiya dediğimiz rezil sürüsü."

Bir dil ürünü olan edebiyat yapıtlarını oluşturan öğelerin niteliği büyük ölçüde sanatçının yönelim ve yönsemelerine bağlıdır. Öte yandan bu öğeler arasında doğrudan bir etkileşim de vardır. Örneğin yazar yaratısını biçimlendirirken türlü açılardan seçmeler yapma zo-

runda kalır. İlkın üzerinde duracağı, yazıya dönüştürecekđi bir olay, bir olgu, bir durum ya da daha geniş anlamda bir sorun seçer. Terimsel söyleyişle belirtildiğinde seçilen şey konudur.

Edebiyat ürünlerinde konunun yeri ve işlevi nedir? Bir yapıt ve yaratının değeriendiriminde konunun ağırlığı var mıdır? Çok tartışılmış sorulardır bunlar. Uzun yıllar edebiyat ürünlerini oluşturan öğeler ya da değışik bir söyleyişle yapıt ve yaratıların gereçler donanımında başat öğe sayılmıştır konu. Ne ki eleştirel yöntemler geliştikçe, bir metni oluşturan toplumsal, ekinel, tarihsel gereçler değeriendirildikçe bunların birbirine bağlı bir örüntü oluşturduğu anlaşılmıştır. Suut Kemal Yetkin "Edebiyatıta Konu Meselesi" adlı bir denemesinde bu sorunu tartışırken şunları söyler :

"Neyi anlatırsa anlatsın, şiirin veya romanın biçimle kaynaşarak değerieneceği apaçık bir gerçektir. En derin düşünceler, en soylu duygular, en büyük davalar, gerçek derinliklerini, gerçek büyüklüklerini ancak birer özgür sanat biçimi içinde ifade edilmeleriyle kazanırlar. Bir eser yalnız konusuyla değerienseydi. Namık Kemal'in Vatan piyesi veya Bartholdi'nin New York önündeki özgürlük heykeli ile hiçbir sanat eseri yarışamazdı. Vatandan ve özgürlükten daha büyük, daha kutlu ne olabilir? Oysaki ne vatan piyesindeki kahramanlıklar, ne de Özgürlük heykelindeki aşırı kocamanlık içimize gerçek sanat eserlerinin o derin heyecanını dökemiyor. Aksine birtakım önemsiz görünen konular bazen birer şaheser değeriini almaktadır. Burada Chardin'in natürmortlarını, Van Gogh'un bütün bir hayatın faciasını aksettiren Eski Papuclar'ını nasıl hatırlamalı? Edebiyatıtan ve kendi edebiyatımızdan bir örnek vermiş olmak için, Yahya Kemal'in yıllardan beri hazırlamakta olduğu, birçok eşsiz mısralarını belleğimizde taşıdığımız Koca Mustafa Paşa şiirini burada anarım.

Koca Mustafapaşa, İstanbul'un yoksul ve sessiz bir semtidir. Bu semt Yahya Kemal'e gelinceye kadar, hiçbir şairimize bir şeyler söylemedi. Tozların ve yalnızlıkların geçen zamanla birlikte uçtuğu bu harap semti, görünüşleri aşarak derin bir insanlık ve tarih duygusu bütün bir duygu ve hayal enginliğiyle duymak ve duyurmak için büyük bir şair eşsiz bir sanat adamı olmak gerekiyordu.

Sanat eserinden konunun esas değil bir vesile olduğunu birçok şairlerin aynı konuları almaları da gösteri. Leylâ ile Mecnun konusu üzerinde birçok şairlerimiz eser vermişlerdir. Ama bunlardan ancak Fuzuli'ninki yaşamakta ve gerçek bir değeri taşımaktadır. Baudelaire, Kötülük Çiçekleri'ndeki şiirlerinden pek çoğunun konusunu, romanları dilimize bol bol çevrilmiş olan Xavier de Montepin'in Alçıdan Kızlar adlı bayağı şiir kitabından alınmıştır. Fakat bugün Montepin'in şiirlerini kim okuyor, hatta hatırlıyor? Aynı konular Baudelaire de yaşayarak yepyeni içeriklerle zenginleşmemiş midir?

Eğer bir sanat eserinde konu esas olsaydı, okumuş olduğumuz bir romanın, konusunu bildiğimiz için tekrar tekrar okunması anlamsız olurdu. Oysa Goryo Baba gibi romanları defalarca okuyanlar sayısız denecek kadar çöktür." (Denemeler, s. 170-171).

Edebiyat ürününü oluşturan öğelerden biri olan konunun seçimi de kimi özellikler gösterir. Yazarların, ozanların konu haritası değişiktir. Bu değişikliği kimi etkenlere bağlayabiliriz. Yazarın yetişimi, dünya görüşü, bilgi ve yaşantı birikimi bu seçimi etkiler. Sözgelimi köy kökenli romancılarımızın yapıtlarında konu alanı özellikle köy ve köylü sorunlarıdır.

Konunun seçiminde olduğu gibi konunun algılanış, yorumlanış biçiminde de andığımız etkenlerin payı vardır. Çünkü konuyu algılama, yorumlama onu belirli bir yaklaşıma göre değerlendirmedir; ona, anlam yüklemeydir. Öz terimiyle adlandırdığımız da budur : Seçilen konuyla dışlaştırılmak istenilen düşünsel boyut... Ancak öz devingen- dir, duruk değildir. Dönemden döneme, yazardan yazara değişiklik gösteren konu için böyle değildir bu. Aynı konunun çağlar boyunca işlenegeldiğine tanık oluyoruz. Örneğin “aşk”, “yalnızlık”, “yaşlılık”, “ölüm korkusu” ya da “yaşama bağlılık” gibi değişik insanlık durum- ları edebiyatta eskitilmeyen konulardır. Bunlar üzerinde yüzlerce şiir, roman, öykü ya da oyun yazılmıştır. Ne ki bu yazılanların çoğu unu- tulmuş, edebiyat gömütlüğünün malı olmuştur. Bizim edebiyatımızdan bir örnek verelim. Leylâ ve Mecnun konusunda birçok ozan çalışmış- tır. Çalışmalardan yaşarlığını koruyanı Fuzulî’ninkidir. Demek olu- yor ki bir yapıt ve yaratıyı yaşar kılan, ayakta tutan konu değildir genellikle. Konuyu ele alış, yorumlayış, algılayış daha doğrusu ona yükletilen anlam ve anlatış biçimidir. Çünkü yüklenilen anlam insan- lığın gelişimi doğrultusunda varlığını koruyacaktır ister istemez.

Gerçekte her yapıt ve yaratının bir tür hammaddesidir konu. Adı- na ister öz, ister içerik diyelim konunun öz ya da içeriğe dönüştürül- mesinde de yeni bir seçme yapacaktır yaratıcı. Bu da yaratıyı oluşturan bir başka öğeyle, biçim öğesiyle karşı karşıya getirecektir onu. Konunun içerik ya da öz aşamasına dönüştürülmesi hangi yolla ger- çekleştirecektir? Bu sorunun yanıtı biçimini belirleyecektir yapıtın. Çünkü öz’le biçim arasında sıkı bir etkileşim vardır. Kimi sanat ve edebiyat kuramcılarına göre biçimi doğuran, biçimi belirleyen özün kendisidir. Biçim teriminin bir dar anlamı vardır bir de geniş anla- mı. Dar anlamıyla yol ve kalıp demektir biçim. Örneğin tüm edebi- yat ürünleri şu iki yoldan biriyle biçimlendirilip oluşturulur : Düz- yazı, şiir. Bir üçüncü yol yoktur. Yapıtı da düzyazısal türlerden (öy- kü, roman, oyun vb.) birine girecektir. Düzyazısal türlere değilse, şiir- sel türlere ya da kalıplara girecektir : Koşma, mani, türkü, ağıt, gazel, kaside, rubai, mesnevi... gibi. Hemen belirtelim ki bu bağlamda biçim tıpkı konu gibi sanatçının yazma eylemi içine girmesinden önce var- dır. Bunlardan birini seçer. Bu seçim konuyu öze dönüştürme, konu-

ya anlam yükleme olgusuyla ilgili değildir. Örneğin Leylâ ve Mecnun yapıtını anımsayalım. Biçimi mesnevidir bu yapıtın. Gelgelelim özün bayutlandırılması ilgili ortaya çıkmış bir biçim değildir. Seçilmiş bir kalıptır. Edebiyat ürünlerinde biçim ögesi bundan ayrı bir anlam taşır. Kestirmeden söyleyelim : Sanatçının, yapıt ve yaratılarında yer alan bütün öğeleri birbirine bağlayarak, örüntüleyerek oluşturduğu düzendir. Bu düzeni yönlendiren ana öge de dışlaştırılmak istenen özdür. Özün itisiyle değişik anlatı biçimleri (öyküleme, betimleme, açıklama, tartışma) seçer yazar. Somutlamalara, soyutlamalara yönelir. İmgeler oluşturur, simgelemelere başvurur. Sözcükleri bir tartıdan geçirir, tümcelelemeye özen gösterir. Bütün bunlar gerçekte biçim kavramı içinde düşünülebilir. Şunu da söyleyelim, gerçekte her edebiyat ürünü bir bütündür. Onu öz, biçim, ileti, yer, zaman, insan, konu, anlam... gibi ayrı ayrı dilimlere ayırma eğilimi değerlendirme gereksiniminden doğmuştur. Yoksa bir şiir, bir roman ya da bir öykü ne salt biçim demektir ne de öz. Önemli olan bunların güzelduyusal bir yapı oluşturmasıdır; örgensel bir bütünlük kurmasıdır.

Bir edebiyat ürünün değeri örgensel bütünlüğüyle ölçülür. Çünkü örgensel bütünlük içinde hiçbir öge bağımsız değildir. Birbirine bağlıdır. Örneğin bir romanda olaylar örgüsü, kişiler, kişilerin duygu ve düşünce evrenleri, doğal ve toplumsal çevreleriyle kişilerin ilişkileri, bu ilişkilerin dilde yansıtılış ve sergilenişleri bağıntılı bir bütün oluşturur. Bunun gibi bir şiirin izleği, bu izleğin yansıtılışında oluşturulan imge düzeni, sözcüklerin seçim ve istifleniş, dizeleyim ve bunları belirli kümelandirimler içinde örgütleyim de birbirini etkiler.

EDEBİYAT ÜRÜNLERİNİN TÜRENDİRİLİŞİ

Öykü, roman, şiir, oyun gibi yaratıların tümüne birden verilen ortak bir addır edebiyat. Ne ki bu ortak adlandırmanın yanı sıra yaratıların bir de türsel adı vardır. Roman, öykü, şiir, oyun derken ortak adlandırmanın dışına çıkıyor, yapıt ve yaratıları türsel niteliklerine göre adlandırmış oluyoruz. Daha doğrusu öteden beri yapılagelen bir adlandırmayı sürdürmüş oluyoruz.

Yapıt ve yaratıların türsel adlandırılması neye göre yapılmıştır? Her dilsel yaratı belli bir tür içinde yer alır mı? Bu soruların yanıtını edebiyat tarihleri şöyle verir : Toplumsal yapıyı oluşturan kurumlara işlevlerine göre nasıl birtakım adlar (üniversite, devlet, yargı kurumları vb.) veriyorsak edebiyat ürünlerine de yapılarına, öğelerinin özelliklerine ve düzenine göre birtakım adlar verebiliriz. Çünkü her yapıt ve yaratı dilsel bir üründür ama, dilin kullanılış biçimi yapıt-tan yapıta, yarıttan yaratıya değişir. Bunun gibi doğadaki bitkileri, böcekleri, kuşları kısaca tüm canlı ve cansızları nasıl özelliklerine,

benzeşen ya da benzeşmeyen yönlerine göre kümelenendirip ortak adlar altında topluyorsak edebiyat ürünleri için de aynı şeyi yapabiliriz. Öyleyse her dilsel yaratı belli bir tür içinde yer alır.

Edebiyat ürünlerini yapısal özelliklerine, benzeşen ve benzeşmeyen yönlerine göre kümelenendirme, adlandırma çalışmaları Aristo'dan, Eflatun'dan bu yana süregelmektedir. Ne ki başlangıçta dilsel ürünlerin kümelenendirim ve adlandırımı şiire göre yapılmışlardır. Bunu da doğal saymak gerekir. Çünkü bütün ulusların edebiyatlarında ilk ürünler şiir biçiminde oluşturulmuştur. Elbette şiir derken, terimsel anlamıyla arı şiirden söz etmiyoruz. Şiir sözcüğünü bugünkü anlamıyla kullanmıyoruz. **Yanılsama ve Gerçeklik** adlı yapıtında Christopher Caudwell bu olguyu tartışırken şunları söyler :

"... Uygur bir halkın ilk edebiyatının bugüne kaldığı her yerde bu edebiyatın biçim olarak hemen tamamen şiirde olduğu - yani ritmik ya da ölçülü olduğu görülmektedir. Yunan, İskandinav, Anglosakson, Roma, Hint, Çin, Japon ve Mısır halkları bu genelleştirmenin örnekleridir.

Bu şiir, şu ya da bu modern anlamda arı (pure) şiir değildir. Kendimizi, şiirin tam bir tanımı olarak buna bağlı saymazsak, günlük konuşmanın yüceltilmiş bir biçimi olarak tanımlayabiliriz onu. Bu yüceltme, onu alelade konuşmadan ayıran ve ona gizemli, biraz da büyümlü bir güç veren biçimsel bir yapıyla (vezin, kafiye, aliterasyon, eşit uzunluktaki hecelerden meydana gelmiş mısralar, düzenli vurgu ya da hece uzunluğu, ses benzerliği gibi) kendini gösterir. Tekrarlar, istiareler (metaphor), karşıtlıklar (tezat-antithesis) vardır, biçimsellikleri yüzünden aslında şiir sayarız onları biz." (s. 21-22)

Günümüze değin yaşarlığını korumuş olan edebiyat ürünlerine baktığımızda bu saptayımın doğru olduğunu görüyoruz. Örneğin M.Ö. VIII. yüzyılda yaşamış olan Hesiodos köy yaşamını, köylülüğün işlerini şiirsel bir çatı içinde dile getirmiştir. Bunun gibi yasa koyucusu, yasa yapıcısı ünlü düşünür Solon (M.Ö. 640-584) siyasal içerikli özdeyişlerini, yasalarla ilgili görüşlerini ölçülü olarak biçimlendirmiştir. M.Ö. 70-19 yılları arasında yaşayan ünlü Latin şairi Vergilius, kendilerini kent yaşamının çekiciliğine kaptırarak topraktan kopan, toprağı işleme beğenisini yitiren Romahlara, yitirdikleri zevki aşılma ereğiyle çiftçilik şiirleri yazmış, şiire başvurmuştur. Öte yandan kuşaktan kuşağı süzöle süzöle gelen, doğa ve insanla ilgili türlü gerçekleri açıklayan atasözlerinin büyük bir dilimi de şiirsel bir yapı taşır. Kutsal kitapların sözcük ve tümce örüntüsünde de şiirselliğı buluruz. Din adamları da sürekli olarak ölçülü, uyumlu, şiirsel dokusu olan bir dile konuşma yolunu seçmişlerdir. Dinsel ve tarımsal törenlerden, bu törenlerin sonunda ortaya çıkan Atina ağılatıları (tragedyaları) ve güldürülerine (komedileri) değin hep bu günlük konuşma dilinin yüceltilmiş biçimi kullanılmıştır.

Şiirden düzyazıya nasıl geçilmiştir? Düzyazının doğuşu nasıl olmuştur? Bu konuda da türlü varsayımlar öne sürülmüştür. En yaygını şudur : İlkel toplum düzeninden kopma, yavaş yavaş doğadan ayrılma bireyciliğin belirmesine ve işbölümünün doğmasına yol açmıştır. Öte yandan değişim esasına dayanan bir alışveriş düzeni oluşmuştur. Bu oluşum ortak bir yaratı olan şiiri de etkilemiş, onun toprağında yeni türler yeşermeye başlamıştır. Andığımız yapıtında Christopher Caudwell şöyle açıklar bu olguyu :

“... İşbölümü ile birlikte, papazlara, hukukçulara, yöneticilere ve askerlere özgü sınıf tipleri çıkar: aynı yoldan, ilkel şenliğin yüceltilmiş dili, bilim, tarih, dinbilim, hukuk, ekonomi ve kültür sermayesinin öteki uygun bölümlerine ayrılır. Böylelikle her bölüm, sadece öteki bölümlerinkinden değil aynı zamanda konuşma dilinikilerden de ayrı bir anlatım tarzı ve edebi açıklama yöntemi geliştirir. Fakat bu bölümler, aralarında ilişki olmayan ayrı, kapalı kutular değildir. Gelişimleri birbirlerini ve aynı zamanda konuşma dilini karşılıklı ve sürekli olarak etkiler; çünkü hepsinin kökü, gerçek toplumsal yaşamın bir tek gelişen karmaşası içindedir.” (s. 32)

Görülüyor ki bütün ulusların edebiyatında öncelikle iki ana türün varlığından söz edilebilir : Şiir ve düzyazı. Ne ki kimileri için şiir ve düzyazı birer tür değil, birer anlatım yoludur. Her edebiyat ürünü bu yollardan biriyle oluşturulur. Ancak belirttiğimiz gibi şiir, düzyazıya oranla daha eskidir. Şöyle de denilebilir : Destan, öykü, roman, oyun... gibi edebiyat yaratılarının tümü, şiirin dallanıp budaklanmasıyla gelişmiştir. Bu yönden edebiyat türleri arasında bir soy zincirlemesi vardır. Daha doğrusu her tür bir başka türün uzantısı olarak düşünülebilir.

Edebiyat türleri arasındaki bu bağıntıya, bu soy zincirlemesine Darwin'in evrim kuramı açısından da bakabiliriz. Yaşamın akışı içinde nasıl canlı türler doğanın koşullarına göre doğar, varlıklarını bu koşullara uyarak sürdürür, birtakım gelişme ve dönüşmeler gösterirlerse edebiyat ürünleri de bir bakıma böyledir. Şöyle ki “ doğada koşullar elverişli olunca türlerin bir süreklilik kazanabildiği gibi, edebiyat türleri de bir zaman içinde tutunurlar, birbirlerinden belirli sınırlarla ayrılmış olduğu izlenimini verirler.” Ancak bu durum sürekli değildir. Edebiyat türleri donmuş, kalıplaşmış bir özellik göstermez. Kimi türler bir evrim ve gelişim süreci içinde belirli yönlerini değiştirir. İşte bu değişkenlik, türün değişen yönleri değişmeyen yönlerinin önüne geçer, daha ağır basarsa edebiyatta o tür sürekliliğini yitirir. Bu yönden edebiyatta her türün kendine özgü yasaları vardır.

Edebiyattaki türlerin değişebilirlik gösterdiğine en iyi örnek, ağılatı (tragedya) türünün, Fransız edebiyatındaki durumudur. Ağılatı tür-

rünün öteki edebiyat türlerine göre bir gelişmişliği, bir zenginliği vardı bu türün. Corneille, Racine... gibi adların elinde doruk noktasına ulaşmıştı. Sonra bu türün yaşamında bir düşüş başladı. Daha doğrusu bir değişme görüldü. Giderek ağılatısal öğelerin yerini dramatik öğeler aldı. Böylece ağılatısal tür bir başka türün varlığında sürüp gitti. Bugünse çağdaş ağılatı türünün varlığına tanık oluyoruz yine. Ama bir Arthur Miller'in Satıcının Ölümü ile bir Jean Baptiste Racine'nin Phaidra Andromak adlı ağılatıları arasında derinlemesine bir soy zincirinden söz edilebilir. Yoksa öğeleri ve öğelerin işlevi yönünden aralarında büyük ayrımlar vardır.

Eskiden beri edebiyat ürünlerini türleendirme yönelimine karşın edebiyatta türler donup kalmamıştır. Sürekli bir değişme ve gelişme göstermiştir. Öte yandan türlere ayırma, kümelenlendirmede kullanılan ölçütler de değişmiştir. Sözelimi edebiyat ürünlerinin yapıları, içeriksel ve biçimsel özellikleri üzerinde düşünen, bu özellikleri birer ölçüt gibi kullanan Aristo, sunuluşlarına göre şiirleri **dramatik, epik, lirik, didaktik, pastoral...** diye adlandırmıştır. Bu adlandırım geleneksel bir geçerlik kazanmış, Latin edebiyatında da sürüp gitmiştir. Başka türlü söylersek Horace, Yunan edebiyatında Aristo'nun yaptığını sürdürmüştür. Genellikle günümüzde de geçerliğini yitirmemiştir bu ayırmama. Bir şiirin içeriksel ve biçimsel dokusunu değerlendirerek geleneksel şiir türleriyle bağlantı kuran eleştirmenler, şiir kuramcıları vardır.

Aristo ve Horace'tan bu yana kullanılmakta olan dramatik, epik, lirik, didaktik ve pastoral gibi türsel adlar neyi içerir? Hangi özellikleri taşıyan edebiyat ürünlerine bu adlar verilmiştir? Bu soruları yanıtlamak için bugüne değin türlü kitaplar yazılmıştır. Kalın çizgileriyle özetlemek istersek şunları söyleyebiliriz: Dramatik şiir, insan yaşamının dış ve iç yönlerini, belirli karakterlere aktararak öyküleyen, daha doğrusu eyleme dönüştürerek veren dilsel ürünlerdir. Bir bakıma çağdaş tiyatronun, romanın işlevini üstlenmiştir o dönemde dramatik şiir. Ağılatı ve güldürü ... gibi iki ana biçimi vardır. Tüm eski çağ boyunca dramatik şiir insanın insanla, insanın tanrılarla, doğaüstü güçlerle olan savaşımalarını, çatışmalarını yansıtır. Kuşkusuz konular da, yansıtım biçimi de tarihsel akış içinde değişir. Özellikle XV., XVII. ve XIII. yüzyıllarda güldürüler dramatik şiirin bağlamından çıkmış düzyazıya dönüşmüştür. Daha sonraki yüzyıllarda da aynı durum ağılatılarda görüyoruz.

Günümüzde dramatik şiir yazılıyor mu? Terimsel anlamıyla yazıldığı söylenemez. Çünkü değişen ekonomik ve tarihsel koşullar içinde şiirin işlevi de değişmiştir. Daha kestirmeden söylemek gerekirse

şiiirden beklenilenler değişmiştir. Burada Christophelr Caudwell'in şu sözlerini analizine yine :

"... Yunanlılarca şiirin açık bir özelliği şöyle ya da böyle bir hikâye s y-lemesiydi. şiir, tanrıların ya da insanların yaşamları üzerine ya da şairin, doğru olmasalar bile doğru gibi görünen, coşkuları üzerine bir şeyler s y-lerdi. Destan sahte bir tarihtir, dram ise sahte bir eylemdir. Aşk şiirinde bile şair, ortada Chole diye biri yokken tutup "Choloe'nin uğruna  l yo-rum" diyebilir. O halde şiirin  z  Yunanlılara bir yanılısama, bilinçli bir yanılısama gibi görünmekteydi."

Dramatik şiir gibi epik şiir de hem niteliksel hem de işlevsel görünümüne göre yapılmış bir adlandırmadır. Epik, epope, destan söz-c kleriyle karşıladığımız bu şiir türünü şöyle tanımlar edebiyat söz-lükleri : Konusu olağanüstü kahramanlıklar olan ya da ulusların ya-şamını derinden etkileyen savaş, g  ... gibi tarihsel ve toplumsal olay-ları anlatan, genellikle ulusların doğuşu sırasında ağızdan ağıza ge- erek oluşan çok uzun öyküsel şiirlerdir. Hem yapısal hem de içerik-sel yönden değişik özellikler gösterir bu tür şiirler. Bir kez epik şiir-lerde, daha doğrusu destanlarda masalla tarih, gerçekle d ş gücü bi-ribirini kuşatan katmanlar oluşturur. Düzyazının olanaklarından da yararlanır. Dramatik biçimde olduğu gibi epik biçimde de şiir teri-mi arı şiir anlatımında kullanılmaz.

Epik şiirin dokusunda d ş gücünün büyük payı vardır. Olağan- st l ğ n kapısını sonuna değin aralar bu şiirde d şg c . şöyle bir benzetme de kurulabilir :

"... İnsan nasıl çocukluk evresinde masaldan, olağan st l klerden, kah-ramanca maceralardan zevk alırsa uluslar da oluşma evrelerinde bu gi-bi şeylere karşı ilgi gösteriler. Onun için epopeler ulusların çocukluğu sırasında ortaya çıkmıştır. Epopeler yüceliğe dayanan ilkel şiirlerdir. Ulus-ların ilgi gösterdiği masal ihtiya ına cevap verdiği gibi, onların başından geçen tarih olaylarını yansıtmaya, bu tarih olaylarını hafızalarda yaşat-maya yarayan saf bir tarih niteliğini de taşırlar. Epope  yle bir tarihtir ki onu halkın hayal gücü kuşaktan kuşağa işler, genişletir, geliştirir ve yüceltir. Böylece hayal gücünün etkisi altında, gerçeğin bir ulusun gele-nekleriyle yoğrulduğu bir eser ortaya çıkar."7

Her epope ya da epik şiir bir tarihsel gerçekten kaynaklanır. Bir gerçek üzerine temellenip kurulur. Örneğin Homeros'un ünlü epik şiiri İliada'nın  ekirdeği Troi savaşlarıdır. Ancak bu savaşlar tarihe özgü bir nesnellikle değil, d şg c yle beslenip zenginleştirilerek anlatılır. Gerçek değiştirilir büyük  l de, ona olağanüstülükler, şaşırtma öğe-leri katılır. Ayrıca  yk sel bir yapıları olduğu için de hem olay  r-g s , hem de bu  rg t  yönlendiren kişiler bulunur. Kişiler değişik  beklerde toplanabilir : Tarihten alınan gerçek kişiler, tanrılar, tan-

7 Kemal Demiray, Edebiyatta T rl r, s. 50.

rıçalar, yarı tanrılar... gibi. Epik şiirlerin, başka bir deyişle destanların kahramanı olan kişiler ulusaldır genellikle. Davranışları tek boyutludur. İnsanüstü güçleri vardır. Bireysellikleri ağır basmaz, daha çok toplumun özlemlerini somutlayan, ülküleştirilmiş birer tiptir destan kişileri.

Burada şunu belirtelim, bütün ulusların edebiyatlarında şiir önce geldiği gibi, şiirde de epik türe öncelik tanımışlardır edebiyat kuramcıları. Destanları epik şiirleri iki dala ayırmışlardır: Doğal destanlar, yapma destanlar. Doğal destanlar, eski çağlarda ulusların yaşamında derin izler bırakmış olan tarihsel ve toplumsal olayların, o çağların saz ozanları ya da ulusal bir ozanın şiirleştirilmesiyle oluşmuştur. Genç ulusların özlemlerini, tutkularını, güçlerini yansıtır bu tür destanlar. Kuşaktan kuşağa geçerek geldikleri için de bir ortak yaratı niteliğini taşırlar. Ne ki bu ortak yaratıyı günün birinde bir ulusal ozan çıkar ve kişisel bir yapıta dönüştürür. Sözelimi, eski Yunanlıların Troia savaşlarına gidiş ve dönüşlerini anlatan Homeros'un (M.Ö. IX. yüzyıl) İliada ve Odysseia'sı bir tür doğal destandır. Bunun gibi, Finlilerin ünlü Kalevila'sını da halktan topladığı türkülerle Dr. Lönnrot (1802 - 1884) işlemiş, bütünlüğe kavuşturmuştur.

Yapma destanlarla doğal destanlar arasında yapısal yönden büyük bir ayrım yoktur. Ayrım doğuşlarındadır. Doğal destanlar ulusların çocukluk dönemlerinde kendiliğinden ortaya çıkan, halkın düşgücüsü zenginleşip boyutlanan ya da ulusal bir ozanca şiirleştirilen ürünlerdir. Yapma destanlarsa tek kişinin yaratımıdır. Kişisellik ağır basar. Ozan, yakınçağların herhangi bir tarih olayını seçer, bunu kişisel yaratım gücünün süzgecinden geçirerek işler. Bunun en güzel örneği de İtalyan ozanı Torquato Tasso'nun (1544 - 1595) Haçlı seferlerini anlattığı **Kurtarılmış Kudüs** adlı yapıtıdır.

Yapma destanlara günümüzde de rastlanır. Doğal destanlar için aynı şeyleri söyleyemeyiz. Bir bakıma doğal destanların defteri kapanmıştır. Çünkü onlar tanrılarla insanların birarada yaşadığı, söylencelerin tarihin yerini tuttuğu çağların ürünüdür. Olağanüstülüklerin ulusları büyülediği günlere özgüdür. İnsanların yazgılarını tanrıların çizdiği, söylenbilimin (mitolojinin) bütün diriliğini koruduğu dönemlerde doğup gelişmiştir her doğal destan. Oysa günümüzde söylenbilim (mitoloji) ölmüştür artık. Olağanüstülükler çağı aşılmıştır. Tanrıların tanrılarla, tanrıların insanlarla olan savaşımı tek Tanrı düşüncesine erişmeyle birlikte sona ermiştir. Kısaca destan çağı kapanmıştır.

Destan çağı kapanmıştır derken epik şiirin de sona erdiğini, edebiyat alanından silindiğini söylemiyoruz elbette. Öteki edebiyat tür-

lerinde olduğu gibi epik şiir de yeni boyutlar kazanmıştır. Bir kez olağanüstülük öğesini belirli bir insanlık durumuna dönüştürme, bir insanlık gerçeğini açıklama çağdaş epiğin belirleyici yönlerinden biridir. Ayrıca doğaüstü güçlerin yerini insanın kendisi, doğal ve toplumsal çevresiyle savaşımlı almıştır. Bunun en güzel örneklerini de Nazım Hikmet vermiştir. Simavna Kadısı Oğlu Şeyh Bedrettin Destanı, Kuvayı Milliye Destanı, Memleketimden İnsan Manzaraları adlı yapıtları çağdaş epiğin bütün özelliklerini kuşatır. Geleneksel epik şiire özgü tüm olanaklardan yararlanılır bu yapıtlarda. Olay örgüsü, olaya karışan kişiler, konusal bütünlük, uzun soluklu oluş bu şiirlerde gözlemlenir bütün yönleriyle. İnsan ve toplum gerçeğiyle birlikte tarihsel de şiirleştirir Nazım Hikmet. Kısaca geleneksel anlamda epik şiir de edebiyat gömütlüğünün malı olmuştur. Ama, çağdaş anlamda varlığını sürdürmektedir.

Lirik şiire gelince bu terim bugün de yaşarlığını korumaktadır. Ancak tarihsel anlamından bir hayli uzaklaşmıştır. Çünkü lirizmden kaynaklanan, daha yalın bir söyleyişle duyguların, içli ve coşkulu bir anlatımla yansıtıldığı, ince bir duyarlılığın ürünü olan şiirlere bugün de lirik denilmektedir. Eski Yunanlılarda saz ozanları şiirlerini lyra (lûra) diye adlandırılan bir çalgının eşliğinde söylediklerinden şiirlere de bu adı vermişlerdir. Şunu da söyleyelim, şiirin doğuşunda müziğin, ezgili söyleyişin büyük payı vardır. Tarih öncesi insanların toplu çalışma durumlarında hep birlikte söyledikleri iş türküler, birlikte çıkardıkları ezgili sesler şiirle müziği iç içe kılmıştır. Bu yönden kimi kuramcılar müziği şiirin atası olarak gösterirler; insanlığın ilk şiirlerini lirik olarak nitelendirirler. Tümöyle olmasa da müzik, saz ve söz arasındaki bu ilişkiyi bizim halk şiirimizde de görürüz. Âşık ya da saz şairi adını verdiğimiz bu ozanlar da şiirlerini sazla söylemektirler bugün.

Geleneksel ayırmamaya göre şiirsel türlerden biri de didaktik şiirdir. Didaktik sözcüğü, “öğretiyorum” anlamına gelen Grekçe didaska sözcüğünden gelir. Bu tür sözcüklerin belirleyici özelliği yüreğe değil, kafaya seslenmesi; duyguyu değil düşünceyi konu olarak almasıdır. Şöyle de diyebiliriz, sağtöre (ahlak) düşünbilim (felsefe), din, sanat, bilim gerçeklerini şiirsel bir yapı içinde okurlara aktarma, iletme ereğiyle oluşturulan şiirlerdir didaktik şiirler. Fabıllar, yergiler, şiir biçiminde yazılan öyküler, öykücükler, mektuplar.. bu türe girer.

Öğretme ve bilgilendirme yüzyıllar boyunca edebiyatın görevleri arasında sayılmıştır. Bu yüzden de şiirin ölçü, uyak, ses.. gibi özelliklerinden yararlanılarak onu bir öğretim aracı biçiminde kullanma eğilimi ilkçağlardan bu yana süregelmiştir. Ancak günümüzde didaktik

şiiir, terimsel anlamı ve tarihsel bağlamına göre kullanılmaz olmuştur. Öğretmenin, bilgilendirmenin şiirin soluğunu tıkayacağı, kolunu kanadını kıracağı anlayışı gittikçe yaygınlaşmıştır.

Pastoral şiir, eski çağlarda özellikle Yunan ve latin edebiyatlarında çobanların yaşamını, aşklarını ve acılarını yansıtan dilsel ürünlere verilen addır. Bu şiirler, sesiz ve temiz kır yaşamının tadını doyurma, çobanlı yaşayışı ülküleştirme ereğiyle yazılmıştır. Her türlü süsten, donak ve bezekten uzaktır bu şiirlerin anlatımı. Eskiden iki ana biçimde oluşturulurdu : İdil ve eglog. Doğrudan doğruya ozanın ağzından kırların betimlemesini yapanlara idil; bir küçük oyun biçiminde karşılıklı çobanları konuşturularak kır yaşamının koşullarını dile getirenler de eglog denilmiştir.

Didaktik şiir için söylediğimizi bir ölçüde pastoral şiir için de yineleyebiliriz. Geleneksel anlam ve biçimleriyle günümüz şiir haritasından silinmiştir. Pastoral terimi bugün daha çok köy ve kır yaşamını anlatan şiirlerin bu yönünü belirtmek için kullanılmaktadır. Sözgelimi günümüz ozanlarından Oktay Rifat bu tür şiirlerin ağır bastığı bir kitabına “Çobanlı Şiirler” adını vermiş, pastoral sözcüğünü çobanlı kavramıyla özdeşleştirmiştir.

Önce de belirttiğimiz gibi, şiirlerin böyle lirik, epik, dramatik, didaktik ve pastoral diye adlandırılması geleneksel bir kümelenendirmenin ürünüdür. Aristo'dan beri böyle adlandırıldığı için böyle sürüp gitmiştir. Kimi edebiyat kuramcıları da şiirlerin anlatımsal özelliklerine değil de çevreyi göz önünde bulundurarak ayırma, kümelenendirme yoluna gitmiştir. Örneğin Hobbes, dostu Davernant'a yazdığı bir mektupta dünyayı üç ana çevreye, üç ana bölüme ayırır : Saray, kent, ülke... Şiirleri de bu üç ana bölüm doğrultusunda kümelenendirmenin gerekliliğini savunmuştur Hobbes. Buna göre şiirlerin bir bölümünü, saray çevresiyle ilgili olan kahramanlığı dile getireni yaratılar oluşturur : Epik yaratılar, ağılatılar... gibi. Kent yaşamıyla ilgili olan ve bu yaşamın özdeksel yönleriyle beslenen yaratılarsa ikinci bölüm şiirlerdir : Yergiler, güldürüler.. gibi. Ülke ya da kır çevresiyle ilgili olan şiirler de pastoral şiir dediklerimizdir.

Tarihsel gelişim içinde birçok eleştirmen, edebiyat kuramcısı şiir üzerinde türsel açıdan da durmuştur. Biçimsel, içeriksel özelliklerine göre başka türden türlendirme yoluna da gitmişlerdir. “Eski şiir”, “yeni şiir”, “anlatımcı şiir”, “öz şiir”, “toplumcu şiir”, “bireyci şiir”... gibi adlandırmalar bugün de kullanılmaktadır. Kısaca, şiirde kalıplaşmış, belirli türler yoktur. Doğal bir olgudur bu. Çünkü sürekli bir değişim içinde oluş, sanat ve edebiyatın temel yasalarından biridir. Ede-

biyat tarihi de gerçekte bu değişim ve gelişimin bir öyküsü sayılabilir.

Şiirin toprağında yeşeren, ayrı bir anlatım yolu olarak doğup gelişen düzyazı alanında da türlendirmelere gidilmiştir. Düzyazısal ürünlere de dilsel ve yapısal özelliklerine bağı kalınarak değişik adlar verilmiştir. Kimilerine roman, kimilerine öykü, kimilerine oyun denilmiştir. Romanların, oyunların, öykülerin birbirini nasıl etkilediğı, nasıl bir gelişim yolu izlediğı üzerinde durulmuştur. Sözelimi destandan, başka bir deyişle epikten romana geçiş üzerine türlü varsayımlar geliştirilmiştir.

Edebiyatda düzyazıyı başlıbaşına bir ana tür sayanlar olduğı gibi, düzyazıyı bir anlatım yolu sayıp o yolla biçimlendirilen ürünleri ayrı ayrı türlere ayıranlar da çıkmıştır. Düzyazısal ürünlerin bir dilimine sezdirici ve yaşatıcı yazılar, yapıntısal yaratılar (fiction) adı verilmiştir. Bir dilimine de öğretici ve bilgilendirici yazılar (non fiction) denilmiştir. Roman, öykü, oyun, bilim-kurgu gibi türler birinci öbekte; makale, fıkra, deneme, eleştiri, anı, günlük, mektup, yaşam-öyküsü, özyaşamöyküsü, gezi... gibi türler de ikinci öbek içinde düşünülmüştür. Öte yandan ikinci öbeğe giren düzyazısal türleri edebiyat dışı sayanlar da vardır. Hemen belirtelim ki bu türler kesin sınırlarla birbirinden ayrılmış değildir. Aralarında aşılmaz duvarlar yoktur. Kimi durumlarda bir yaratının dokusunda birkaç türle ilgili özellikler bulunabilir. Sözelimi bir roman, anı biçiminde yazılabileceğı gibi, mektup biçiminde de yazılabilir. Bir deneme, eleştirel boyutlar kazanabilir. Bir fıkra makalenin sınırlarını kuşatabilir. Bir roman da bir öyküyle, bir yaşamöyküsüyle kesişebilir. Bunun için şu yargıyı bir kez daha yineleyelim : Edebiyatda türler sürekli bir değişim içindedir.

EDEBİYAT VE TOPLUMSAL YAPI

Edebiyatla toplumsal yapı arasındaki ilişki öteden beri düşünürlerin, toplumbilimcilerin, budunbilimcilerin, insanbilimcilerin üzerinde durdukları konulardan biri olmuştur. Çünkü bir toplumdaki ilişkilerin, yaşama biçiminin o toplumun edebiyatında yansıdığı tartışma götürmez bir gerçektir. Bu gerçeğı algılayanlar edebiyatı toplum yapısının dışında değil, bu yapının içinde düşünmüşlerdir. Bu yapıyı ve onunla edebiyat arasındaki bağıntıyı daha iyi görebilmek için önce "toplum" teriminden ne anladığımızı belirtelim.

Toplumbilimciler, toplum terimini şöyle açıklarlar genellikle :

"... Toplum, başta kendi kendini korumak ve sürdürmek olmak üzere birçok temel çıkarlarını gerçekleştirmek için işbirliğı yapan (bir ölçüde ça-

tışmakla birlikte) insanlardan oluşan, görelî bir sürekliliği olan, genellikle belli bir coğrafyasal yeri ve ortak ekini bulunan bir karmaşık ilişkiler bütünüdür.

Toplumu gelişigüzel ya da geçici insan yığınlarından ayırdetmek gerekir. Bir oyun alanındaki ayaktopu izleyicileri, bir trendeki yolcular gelişigüzel bir araya gelmiş insan yığınlarıdır. Gösterinin ya da yolculuğun bitiminde bu yığınlar da ortadan kalkarlar. Toplumun ise belli bir örgütleniş düzeni, eşdeyişle yapısı ve görelî de olsa bir sürekliliği vardır. Gerçekten toplumun yaşam süresi onu oluşturan bireylerinkiyle karşılaştıramayacağımız ölçüde uzundur. Örneğin tarihçilerin Anadolu'nun Türkleşmesinin tamamlandığı tarih olarak kabul ettikleri XI. yüzyılı çıkış noktası olarak alsak, bin yıldan beri Anadolu'da bir Türk toplumu var demektir. Oysa bu bin yıl içinde kaç milyonlarca birey yaşamış ve ölmüştür. Toplumun bu sürekliliğini, insanı meydana getiren hücreler durmadan yeni hücrelere yerlerini bıraktıkları halde, kişi olarak aynı kişi olmakta süregitmesine benzeten toplumbilimciler vardır.⁸

Toplumun sürekliliğine karşın, değişmezlik söz konusu değildir. Toplum da, toplumu oluşturan bireyler de sürekli bir değişim içindedir. Bu yönden tarihin akışı içinde değişik toplumlar; buna bağlı olarak da değişik insan nitelikleri, davranış ve karakterleri çıkar ortaya. Bugün bile toplumları nitelendirip adlandırırken gelişmiş toplumlar, gelişmemiş toplumlar, az gelişmiş ya da gelişme süreci içinde olan toplumlar terimlerini sık sık kullanıyoruz.

Aralarında ortaklıklar ya da karşıtlıklar bulunan küme ve kumlardan oluşur her toplum. Bu oluşumu "toplumsal yapı" terimiyle adlandırır kimî toplumbilimciler. Nüfus, çevre, yerleşim, ekonomi, toplumsal sınıflar, eğitim, siyasa, türe, tüze, aile, din, ekon... gibi öğelerin tümü, bunlar arasındaki ilişkilerin akışı ve işleyiş düzeni olarak tanımlama yoluna giderler toplumsal yapıyı. Kimileri de daha değişik bir yaklaşımla üretim, üretim araçları, üretim ilişkileri doğrultusunda açıklar toplumsal yapı kavramını. Bu açıklamaya göre insanoğlu varlığını sürdürebilmesi için gerekli araç ve besinleri doğadan elde etmeye çalışır. Bu çalışma üretimdir. Elbette insan yaşaması için zorunlu olan üretim işini gerçekleştirirken doğayı değiştirir, doğayı değiştirirken de kendini de değiştirir. Toplumların yapısındaki tüm değişmeler bu olguya göre biçimlenir. Bu biçimleyim de üretim araçları ve ilişkilerinden bağımsız değildir. Çünkü insan emeğini işe dönüştüren özdeksel öğelerin tümü üretim araçlarıdır. İlkel dönemlerde nasıl taş, sopa, balta birer üretim aracıysa günümüzde de makineler, toprak, yollar, sular, fabrikalar... birer üretim aracıdır. İnsanın tensel ve tinsel gücü de bunlara eklenirse üretim güçleri oluşmuş olur.

⁸ Özer Ozankaya, *Toplumbilime Giriş*, s. 1-2.

Üretim ilişkilerine gelince, bu ilişkileri belirleyen temel yasa insanların yarattıklarının karşılıklı olarak değişmesi, daha doğrusu ortak bir etkinlik göstermesidir. Bu ortak etkinlik, bu birlikte gösterilen ve karşılıklı değişim zorunluğu gösteren etkinlik üretim biçimini belirler. Bu da “üretim araçlarının mülkiyet düzeni”nden kaynaklanır. Öte yandan üretim biçiminin oluşumu ve sürekliliği üretim güçleriyle üretim ilişkilerinin denkliliğine, daha değişik bir söyleyişle birbirleriyle uyumuna bağlıdır.

Toplumsal yapıyı ve bu yapının işleyiş düzenini üretim ilişkileri açısından ele alan toplumbilimcilerin yaslandıkları bir başka anahtar kavram da üretim biçimidir. Yalınlaştırarak söylersek insanların yaşamaları için gerekli olan maddeleri elde etmek yolunda gösterdikleri çaba biçimidir. Bu çabanın “tarihsel olarak belirlenen tarzı”dır üretim biçimi. Böyle olunca tarihin akışı içinde her yeni üretim biçiminin ortaya çıkması insanlığın yaşamında yeni bir aşamaya yol açmış, yeni bir toplum düzeni yaratmıştır. Çünkü üretim biçimini yönlendiren temel etken üretim güçleridir. “Üretim güçleri ilerledikçe üretim ilişkileri değişir; bunun sonunda üretim biçimi, yani toplumsal düzen de değişir.”

Toplumsal yapıyı; üretim, üretim araçları, üretim ilişkileri ve üretim biçimi açısından ele alıp yorumlayan görüşe göre bütün toplum düzenleri tarih içinde şu beş dönemi geçirmiş ya da bunların belirleyici özelliklerini içermiştir :

“Tarihte üretim araçlarında toplumsal mülkiyet, İlkel Komün dönemindeki ortak mülkiyet (=klan, kabile ve komünün ortak mülkiyeti) ile Sosyalist toplumlardaki devlet mülkiyeti biçimlerinde görülmüş; üretim araçlarında özel mülkiyet ise köleci toplum düzeninde ve kapitalist toplum düzeninde görülmüştür.

Kuram, üretim araçlarının özel mülkiyet altında olduğu toplum düzenlerine sınıflı toplum düzenleri diyor. İlkel komün ve sosyalist toplum düzenlerinde toplumsal sınıfların bulunmadığını; buna karşılık köleci toplumda köleler sınıfı ile onların sahipleri olan efendiler sınıfı bulunduğunu; feodal toplumda aristokratlar (toprak ve din aristokrasisi), şövalyeler ve lonca başkanlarından oluşan yönetici sınıf ile serfler ve loncalardaki zanaat-kâr işçilerden ve tâcirlerden oluşan yönetilenler sınıfı bulunduğunu; kapitalist toplumda da üretim araçlarına sahip olan sermayedarlar (=tarihsel adı burgeois=kentsoylu) sınıfı ile yaşamak için emeklerini satmak durumunda olan işçilerin oluşturduğu emekçi sınıf (=tarihsel adı proletarya) bulunduğunu söylüyor.⁹”

Toplum, toplumsal yapı, toplumsal yapı ve düzendeki değişme kavramlarının edebiyattaki gelişme ve değişimleri anlamada, açıkla-

⁹ Özer Ozankaya, Toplumbilime Giriş, s. 118.

mada anahtar kavramlar olduğunu hemen belirtelim. Özetlemeli bir biçimde de olsa bunları burada anışımızın nedeni budur. Edebiyat tarihçileri, edebiyat toplumbilimcileri, edebiyat kuramcıları da edebiyatın gelişimini, değişim evrelerini çizerken onu toplumsal yapının içinde düşünürler. Üretim biçimlerinin değişmesiyle birlikte, ortaya çıkan yeni toplumsal düzenle birlikte edebiyatta da bir değişimin, bir açılımın olduğunu belirtirler. Çünkü toplumsal bir kurumdur edebiyat. Toplumun yapısındaki değişime bağlı olarak edebiyat değişir. Nitekim bundan sonraki bölümde örnekleriyle göreceğimiz gibi Türk edebiyatı, İslam uygarlığına girişimizden; bu girişle toplumsal düzende beliren değişmeden sonra köklü bir değişime uğramıştır. Gerçekte bu değişim toplumsal yaşam ve yapıdaki değişimin doğal bir sonucudur. Aynı değişimi niteliklerle ve yönelimleri değişik doğrultuda da olsa Batı uygarlığına yönelişimizden sonra da görüyoruz. Önce de vurguladığımız gibi toplumun anlatımıdır edebiyat.

Edebiyatın gelişim öyküsü, toplumsal düzenlerin de gelişim öyküsüdür bir bakıma. Edebiyat yaratılarını oluşturan öğelerin seçiminde olsun, bu yaratıları yönlendiren ve biçimlendiren düşünsel akımlarda olsun edebiyatla toplumsal yapı arasındaki güçlü etkileşimi görebiliriz. Nitekim Ernest Flscher, *Sanatın Gerekliliği* adlı yapıtında sanatın, daha sınırlı bir deyişle söyleyelim edebiyatın gelişme öyküsünde bu etkileşimin payının büyük olduğunu vurgular :

"Sınıflı toplumda, sınıflar sanatı -topluluğun bu güçlü sesini- kendi yaratıları için kullanmaya çalışırlar. Pythia'nın kendisinden geçerek söylediği coşkun sözleri soylu sınıfın rahipleri ustalıkla ve bilinçli olarak ayıklamışlardır. Topluluğun korosundan ortaya bir korobaşı çıkmış, kutsal yakarış yöneticilere övgü olmuş, oymağın totemi de soylu sınıfın tanrılarına bölünmüştü. En sonunda kendisinde bir yaratma ve uydurma gücü olan korobaşı, kralın sarayında, daha sonra da pazar yerinde şiirler okuyan bir ozan olmuştur. Bir yanda güçlülüğün, kurulu düzenin Apollonsu bir yüceltilmesini görüyoruz. Öbür yanda ise, tabandan Diyonizossu bir ayaklanma ile; eski, parçalanmış toplu yaşama düzeninin gizli derneklerde, gizli öğretilerde dile gelen toplumun bölünüp parçalanışına, özel mülkiyet tutkusuna, sınıflı toplumun kötülüklerine karşı çıkan, eski düzenin ve eski tanrıların, doğruluğunu ve zenginliğini herkesin paylaşacağı bir altın çağına döneceğini haber veren bir sesle karşılaşırız... Geçmişin uzak ve karanlık ufkunda bir "altın çağ"ın, günahsız bir cennetin düşü parlıyordu. Sınıflı toplumun gelişme döneminde şiirin tek ya da temel konusu geçmişteki bir düş ülkesine özlemle bakmaktı anlamına gelmez bu. Bunun tersi olan bir eğilim -yani toplum koşullarını desteklemek, yeni tanrıları övmek- de büyük bir güçle duyuruyordu kendisini. Örneğin Aiskhylos'un *Orestes*'inde temel öğe budur... edebiyata özneliği ilk getiren ticaret olmuştur. Bireysel yaşantı öylesine önem kazanmıştı ki, oymak tarihiyle, kahramanlık destanıyla, dinsel ezgiyle, savaş türküsüyle atbaşı gibidebiliyordu. Efsaneye göre Hazreti Süleyman'ın yazdığı *Ezgiler Ezgiler* iş-

te böyle yeni bir çağı dile getiriyordu. Deniz ticaretiyle uğraşan Yunan dünyasında kendi alinyazısının ve acılarının ağıtını söyleyen Sappho bireysel tutkuyla dolu şiirler yazmıştı. Daha sonra Euripides kendinden önceki oyun yazarlarının yarattığı toplumsal dram alanında toplumu temsil eden maskeler yerine bireyin alinyazısını çizerek bir devrim yaptı." (s. 42-43-44).

Ernest Fischer bu karşılaştırmalı yöntemini derebeylik düzeni ve kapitalist toplum düzeni içindeki üretim ilişkileri ve biçimi açısından da sürdürerek sanatın aldığı yeni boyutları gösterir. Klasizm, ya da klasikçilik, coşumculuk (romantizm), gerçeklik (realizm), doğalcı gerçekçilik (natüralizm), toplumcu gerçekçilik (social realizm)... gibi edebiyatta görülen başlıca düşünce akımlarını, bu akımların edebiyat ürünlerinde; sanatçıların dünyayı algılayış ve yansıtış biçimlerinde nasıl yansıdığını da yine toplumsal düzenlerdeki değişimle örneklendirir.

Edebiyatın konusunu, işlevini belirtirken de söylediğimiz gibi toplumsal yaşamı yansıtan bir ayna olarak görülmüştür yüzyıllarca edebiyat. Bu, önce kullandığı araçtan gelir. Çünkü dil toplumsal bir kurdur. Dili kullanarak bir edebiyat ürünü yaratan bir sanatçı da toplumun bir üyesidir. Davranışlarını, duyuş ve düşünüşünü toplum içindeki yerinden alır. Öte yandan yapıt ve yaratısını kendisi için değil toplumun öteki üyeleri için oluşturur. Elbette bu oluşturmada yaratıcısının toplum içindeki yeri, çevresi, sınıfsal durumunun büyük payı vardır. Yaşantısal ve ekinse birikimini de büyük ölçüde bu etkenler besler. Kuşkusuz sanatçının konusunu seçmede, bu konuya yükleyeceği özde, yükleyeceği özü belirli bir dünya görüşüne göre biçimlendirmede sanatçının toplumsal konumunun etkileri büyüktür. Örneğin Tanzimat dönemi sanatçıları varsıl kesimden gelir genellikle. Adlarının önünde ya bey ya da paşazade sanını taşır. Ziya Paşa, Ahmet Vefik Paşa, Recaizade Mahmut Ekrem, Sami Paşazade Sezai, Namık Kemal Bey, Abdülhak Hamit Bey... gibi. Bir genellemeye giderek diyebiliriz ki Tanzimat dönemi edebiyatının içeriğinde sanatçıların içinde yetiştikleri ortamın da bir etkisi görülebilir.

Sanatçının sınıfsal kökeni ya da dünya görüşü her zaman yaratısını etkiler mi? Yaratısını yönlendirip biçimlendiren etkenlerin içinde bunların da yeri vardır. Ne ki tek neden değildir bunlar. Sözelimi yaşadığı dönemde köylülerin içinde bulunduğu insanlık dışı koşulları romanlarda dile getiren, devrimin öncülerince de "Rus devriminin aynası" diye adlandırılan Tolstoy köylü olmak bir yana soylulardandı. Gogol, Turgenev, Dostoevsky için de aynı şeyleri söyleyebiliriz. Önemli olan sanatçının toplumsal koşulları ve koşullar içinde yükselen sınıfın gerçekliğini kavrayabilmesidir. Şöyle de söylenebilir, kentsoylu

bir yazar işçi sınıfına yakınlık duyabilir, onun sözcülüğünü yapabilir yapıtlarında. Başka bir deyişle her yazar kendi sınıfının gözüyle dünyaya bakar gibi bir yargı kolay kolay kanıtlanamaz. Balzac'ın tutumu güzel bir örnektir buna. Soylulara, aristokrasiye, krallığa karşı güçlü bir yakınlık duymasına karşın yakınlık duyduğu kümelerin içinde bulunduğuşu anamalcı (kapitalist) toplum düzeninin tüm çelişkilerini, yozlaşmışlıklarını yansıtır.

Edebiyat, toplumsal yapıdan, toplum düzeninden, o düzeni biçimlendiren üretim ilişkilerinden etkilendiğı gibi, toplumu da etkiler. Çünkü edebiyat ürünleri salt yansıtmakla kalmaz yaşamı; onu yeniden biçimlendirir de. Böylece okuyucuları etkileyerek toplumu da etkiler. Edebiyat tarihleri Goethe'nin Genç Werther'in Acıları adlı yapıtı yayımlandıktan sonra kimi gençlerin bu romanın etkisiyle o günlerde canlarına kıydıklarını yazar. Ancak bu etkiyi de somut bir biçimde kanıtlamak olanaksız gibidir. Örneğın Yaşar Kemal'in, Orhan Kemal'in ya da Fakir Baykurt'un romanları, hangi yönde, hangi doğrultuda etkiler okuyucularını? Nelere karşı tiksinti, nelere karşı coşku ve hayranlık uyandırır onlarda? Bu sorular, kesin yanıtlara bağlanamaz. Böyleyken bir sormaca düzenlense etkilenmenin yönü bir ölçüde çıkar ortaya. Kaldı ki toplumbilimciler, insanbilimciler, budunbilimciler çokluk birer toplumsal belge gözüyle bakmışlardır edebiyat ürünlerine. Bir romanda, bir öyküde ya da bir oyunda vurgulanan sorunsalı; yansıtılan töreleri, gelenek ve göreneklere, toplumsal düzenin işleyişini somutlayan olayları, olguları araştırmışlardır. Böylece toplumsal yaşamı açıklamak için öne sürdükleri düşünceleri kanıtlama yönünden edebiyat ürünlerinin tanıklığına da baş vurmuşlardır. Toplumun yaşama biçiminde, insan ilişkilerinde beliren değişimleri yansıtmada bir ayna görevi yüklemişlerdir edebiyata.

Toplumsal yapı ve yaşamı yansıtan bir ayna gibi görenlerin yanı sıra edebiyatı bir barometreye benzetenler de vardır. Daha önce andığımız Gerçekçiliğın Tarihi adlı yapıtında B. Suchkov şöyle kurar bu benzetmeyi :

"... Oldu olası sanat ve edebiyat, insanlığın fırtınalı gelişmesi doğrultusundaki bütün değişimleri bir barometre hassasiyetiyle kaydetmiştir hep. Burjuva toplumsal ilişkilerin ortaya çıkışıyla birlikte dayanakları sarsılan Rönesans hümanist ideallerinin çöküşü, Rönesans kültürünün hayat dolu ve iyimser dünyasına yas çanları çalan Shakespeare'in geç dönem tragedya-larından, Don Quixote'un bilge hüznünde ve Calderon'un La Vida Es Sueda tragedyasının veciz felsefesinde yansımıştır. Mozart senfonilerinin parlak havasına dökülen Swift'in kara mizahı ile trajik motifleri, 19. yüzyıla, bu yoğun toplumsal çalışmalarla dolu "demir çağı"na bir prelüdtür sanki." (s. 12).

Denilebilir ki her edebiyat ürünü yaratıldığı dönemin havasını yansıtır bir oranda. Çünkü ister romancı olsun, ister öykücü, ister ozan olsun ister oyun yazarı onları çağlarından soyutlamak olanaksızdır. Bu yüzden de bilinçli ya da bilinçsiz çağlarına tanıklık ederler. Çağın tanıklık etmeyen yazarlar, ozanlar yok gibidir. Ancak bu tanıklık sanata özgü yasalar, ilkeler ve kurallar içinde yapılırsa kalıcılık kazanır. Bu da büyük ölçüde sanatçının dünyayı algılayışı, yansıtışı, onu yeniden biçimlendirilişle ilgilidir. Çağlarına yanıklık etmiş nice sanatçılar vardır ki unutulup gitmiştir bugün.

Çağın tanıklık doğal bir olgudur. Çünkü belirtmeye çalıştığımız gibi istesede istemese de çağının havasını solur sanatçı. Duyarlılığını, yaşantısını, ekin sel birikimini çağı biçimlendirmiştir. Öyleyse salt tanıklık etme ereğiyle bir sanatsal yaratı oluşturulamaz, oluşturulursa da öyle bir yaratının ömrü uzun olmaz :

"Geçmiş çağlardan günümüze kalan büyük yapıtları düşünelim. Örneğin Tolstoy'un Savaş ve Barış'ı, Stendhal'in Parma Manastırı, Balzac'ın Sömüş Hayaller'i, Dostoyevski'nin Budala'sı, Villon'un şiirleri çağlarının birer tanığıdır. Ama bu yapıtlar çağın tanığı olma dileğiyle yaratılmamıştır. Yaratıcılarının amacı bu değildir. Böyle olması o yapıtların çağlarını yontmalarına engel olmamıştır. Büyük yaratıcılar gündelik akımların, gündelik olayların çıkabildikleri için tanıklık görevini gereğince başarmışlardır. Sadece tanık olsun diye yazılan kitapların uzun bir yaşama süresine sahip olmadıkları da bir gerektir. Yaratıcılar çağlarının havasını kendi kişiliklerinde eritirler, ister istemez çağının etkileri o yapıtlarda belirir. Bir yazarın, bir sanatçının çağını yansıtmaması, çağının tanığı olması da ancak böyle olur. Bile bile özenilerek yazılan tanıklık ürünleri kısa zamanda unutulup giderken, yaratma sevisi, itisi ile yazılan yapıtlar kalıcılığa ulaşırlar. Kızıl ile Kara'yı okuyan bir XX. yüzyıl okuru, Napoléon çağının bir gencinin anlayışını, isteğini, sevisini bir inceleme kitabında okurcasına bulursa, bu, o yapıttaki sanat gücünün çağının öteki yapıtlarına üstün olduğundandır..¹⁰"

Demek oluyor ki edebiyatla çağı arasında doğrudan bir etkileşim vardır. Her toplumun edebiyatında bunu açıkça görebiliriz. Sanatçının toplumdaki yeri, sınıfsal kökeni, yaşadığı dönem ve toplumsal ortamı da bu etkileşim olgusu içinde düşünebiliriz. Homeros'tan Soljenitsin'e; Jack London'dan Vassili Vassilikos'a; Tevfik Fikret'ten; Nazım Hikmet'e; Recaizade Mahmut Ekrem'den Yaşar Kemal'e değin böyledir bu. Gerçekte ulusların edebiyatlarındaki gelişim evreleri de bu olgunun doğal bir sonucudur. İster ozan olsun, ister romancı olsun her sanatçı bir yandan çağından etkilenir bir yandan da onu etkiler.. Edebiyat dönemleri ya da evreleri dediğimiz de bu etkileşim ve etkilenimlerin sonunda oluşur...

¹⁰ Oktay Akbal, Konumuz Edebiyat, s. 17.

2.

TÜRK EDEBİYATININ GELİŞME EVRELERİ

Bir ulusun toplumsal yapısı, yaşayışıyla edebiyatı arasında sıkı bir bağlantı vardır. Toplumsal yapıda ve yaşamda ortaya çıkan değişimler yankısını edebiyatta da gösterir. Bu olguyu somut bir biçimde Türk edebiyatının gelişiminde, geçirdiği evrelerde görebiliriz. Şöyle ki Türklerin orta Asya bozkırlarında yaşadığı, uluslaşma sürecine girmedeği boy, aşiret ya da kabile yapısını koruduğu dönemlerde ayrı bir edebiyatı olmuştur. Ne zaman ki bu ilkel toplum biçiminden, konargöçer yaşamından sıyrılmış, İslâm uygarlığına girmişiz, bu girişle birlikte edebiyatımız da değişikliğe uğramıştır. Kendi içinde katmanlaşmalar, dilimleşmeler olmuştur. İslâm uygarlığından Batı uygarlığına geçişte de böyle olmuştur bu. Çünkü edebiyat, toplumsal yapıyı oluşturan kurumlardan biridir.

Başlangıcından günümüze değin edebiyatımız, toplumsal yapı ve yaşayışımızdaki değişimlere bağlı olarak türlü evreler geçirmiştir. Birbirini izleyen bu evreleri tarihsel akışı içinde kalın çizgileriyle görelim.

GÖÇEBE KÜLTÜRÜNDEN YERLEŞİK KÜLTÜRE

Edebiyatımızın ilk ürünleri göçebe bir kültürün belirleyici izlerini ve niteliklerini taşımaktadır. Kimi araştırmacılarca VII. ve VIII. yüzyıllarda olduğu öne sürülen, bir bakıma daha da öteye götürülebilecek bu ürünlerde kahramanlık, yiğitlik, doğaya ve hayvanlara

sevgi, binicilik, ata ve savaş araçlarına bağlılık, doğal olaylar karşısında ürkü ve şaşkı... gibi konuların ağır bastığını görüyoruz. Bu sınırlı konu haritası ile o zamanki Türklerin yaşama koşulları arasında sıkı bir bağlılık buluyoruz. Tarihçilerin de vurguladıkları gibi o çağlarda orta Asya bozkırlarında ayrı ayrı boylar halinde yaşayan Türkler, yaşamlarını avcılıkla, hayvancılıkla sürdürürlerdi. Günlerinin büyük bir dilimi at sırtında geçirdi. Akınlar düzenler, sık sık yer değiştirirlerdi. Yerleşik, toprağa bağlı bir yaşamları yoktu.

Kısaca değindiğimiz bu konargöçer yaşamın, ilkel ekonomik düzenin edebiyatı sözcüğün tam anlamıyla yerel bir özellik taşıyor. Yabancı etkilerden büyük ölçüde uzaktır. Öz ve biçim yönünden ulusallığın bütün ürünlerini içerir. Sözlü ve yazılı olmak üzere sınırlı da olsa iki bölge oluşmuştur. Sözlü edebiyat ürünleri yazının bulunmadığı dönemlerde oluşmuş, ağızdan ağıza, kuşaktan kuşağa geçerek varlığını sürdürmüştür. Bütün ulusların edebiyatında olduğu gibi, bu sözlü edebiyatın doğuşunu hazırlayan etkenler dinsel kökenlidir. Dinsel törenlerden doğmuş, zamanla dinselliğini yitirmiştir. Tür olarak da şiir içerisinde düşünülebilir. Çünkü ulusların edebiyatı nasıl dinsel törenlerden doğmuşsa, edebiyat ürünleri içinde de ilk doğan tür şiirdir. Bu varsayım Türk edebiyatı için de geçerlidir.

Konargöçer yaşamı sürdüren Türk boylarında dinsel inanç totemci bir geleneğe dayanırdı. Bu gelenekte sığır denilen av törenleri, şölenler, yuğlar önemli bir yer tutardı. Törenleri ise genellikle değişik boylarda Şaman, Oyun, Kam, Baksı, Ozan... gibi değişik adlarla anılan; toplum içinde saygınlığı olan kişiler yönlendirirdi. Şiir söyleyen, çalgı çalan, geleceği okuyan, hekimlik yapan, büyücülük gücü olan eski Türk ozanlarıydı bu kişiler. Boy içindeki yerleri, değerleri zamandan zamana, ortamdan ortama değişiklik göstermiştir bunların. Daha doğrusu Türklerin benimsedikleri değişik dinlere göre bunların da Tanrılara kurban sunma, ölünün ruhunu yerin derinliklerine gönderme, kötü ruhlu cinlerin yarattığı fenalıkları, hastalık ve ölümleri önleme... türünden görevleri olmuştur. Bu görevleri yerine getirmek için türlü törenler yapıldı. İşte Şaman, Baksı ya da Ozan denilen kişiler de bu törenlerde esrikleşir, birtakım şirirler okurlardı. Salt okumakla kalmaz, bu şiirleri kopuz denilen bir tür sazla da çalıp çağırırlardı. Besteli olan ve büyülü bir yanı olduğuna inanılan bu sözler, Türk şiirinin ilk örneklerini oluşturmuştur.

Eski Türk edebiyatını başka bir deyişle İslâmlıktan önceki Türk edebiyatını eldeki ürünlere, bu ürünlerin niteliklerine göre belirli adlar altında toplayabiliriz.

Söylencesel Ürünler

Şu genellemeyi bir kez daha yineleyelim : Her ulusun edebiyatı şiirle başlamıştır. Türk edebiyatı için de böyle olmuştur bu. İlk şiirlerin bir kesimi uzun soluklu, olağanüstü olaylarla yüklü, öykümsü nitelikler taşımaktadır. Bunlara edebiyatımızdaki yerleşik adıyla destan diyoruz. Ulusların çocukluk dönemlerinin ürünüdür destanlar. İnsanların olay anlatma, olay dinleme gereksinimlerinden doğmuş, düş gücüyle beslenip gelişmiştir. Düşgücüsüyle beslenmesine, olağanüstü olay ve kişilere yaslanmasına karşın tümüyle de gerçek dışı değildir destanlar. Kimilerinde tarihsel bir gerçek vardır. Kim destanlarda da ulusların özlemleri, düşleri dile getirilmiştir.

Söylencesel ürünlerdir destanlar. Kuşaktan kuşağa geçerek gelmiştir çoğu. Eski Türk edebiyatının destanları da böyledir. Bunların metinleri elimizde yoktur. Bu yüzden onlarla ilgili bilgileri genellikle Çin, İran, Arap kaynaklarından ediniyoruz. Buna göre Türk tarihinin gelişim ve akışına uyarak şu dört dairede topluyoruz Türk destanlarını :

I. **Saka Destanı** : 1. Alp Er Tunga destanı, milattan önceki Türk-İran savaşlarından kaynaklanır. Alp Er Tunga'nın, M.Ö. VII. yüzyılda yaşadığı sanılmaktadır. Bir Saka hükümdarıdır. İran ordularını yenilgiye uğratmış, güçlü bir kahramandır. Fırdevsi'nin ünlü destanı Şehname'sinde de bu kahramandan söz edilmektedir. 2. Şu destanı : Şu da M.Ö. VI. yüzyılda yaşamış bir Türk hükümdarıdır. Destanda Oğuz boylarının ve Türkmenlerin kaynağı anlatıldıktan sonra, İskender'in savaşlarına geçilir. İskender'in bir gece baskınında Türklere nasıl yenildiği öykülenir.

II. **Hun Destanı** : Bu destana Oğuz Kağan destanı da denir. Hunların güçlü hükümdarı Oğuz (Mete)'un orta Asya'da Türk birliğini nasıl sağladığı ve Hun İmparatorluğunu nasıl kurduğı destanda renkli bir söyleyişle anlatılır.

III. **Göktürk Destanı** : 1. Bozkurt destanında Göktürklerin bir dişi kurttan nasıl türedikleri anlatılır. Söylenceye göre Türkler, bir zamanlar batı denizinin kıyılarında oturuyorlarmış. Bir düşman ordusunun saldırısına uğramışlar. Hepsı yok olmuş bu saldırılarda. Tek bir yaralı genç kalmış. Düşmanlar, bu yaralı gencin de elni ve ayağını kestikten sonra bırakıp gitmişler. Ancak tanrı bu yaralı genci kurtarmak için dişi bir Bozkurt göndermiş. Bozkurt bu yaralı genci iyileştirmiş, onunla yakınlık kurmuş. Bu yakınlıktan birçok çocuk doğurmuş. Düşmanlar genci yine öldürmek isteyince kurt onu denizin öte yakasında bir mağaraya kaçırır. Mağaranın önü düzlük

ve yeşillik bir yurtmuş. Kurdun oğulları da orada büyümüş çoğalmışlar... 2. Göç destanında da, Ergenekon adı verilen yerde Göktürklerin nasıl çoğaldıkları ve demir bir dağı delerek nasıl oradan çıktıkları anlatılmaktadır. Bu destana Ergenekon destanı da denir.

IV. Uygur Destanı : 1. Uygurların erkek bir kurttan türediklerini anlatan Türeyiş destanı. 2. Uygurların Moğolistan'dan Çin'in Kansu bölgesine ve Doğu Türkellne göçlerini anlatan Göç destanı da bu halka içinde yer alır.

Geleneksel bir ayırtılamayla eski Türk edebiyatında söylencesel ürünleri oluşturan destanlar kısaca belirttiğimiz bu dört dalre içinde değerlendirilir.

Yaşantısal Ürünler

Eski Türk edebiyatında destanlar nasıl sözlü verimlerin bir bölümünü oluştursa, bir bölümünü de yaşantısal ürünler oluşturur. Bunları yaşantısallıkla nitelendirişimizin nedeni yaşanan koşullardan kaynaklanmış olmasıdır. Yoksa destanlar gibi bu ürünler de sözlüdür. Yazıya geçirilişi nice yıllar sonra olmuştur.

Savlar : Eski Türk edebiyatında sav diye adlandırılan ürünler gerçekte birer atasözüdür. Uzun gözlem ve deneyimlerin sonucunda söylenmiş, doğa ve insan gerçeğini yansıtan dilsel değerlerdir. Biçim yönünden hem bir düzyazı tümcesi hem de bir şiir dizesi gibidirler. Bir düşünceyi, bir yaşam gerçeğini, bir öğüdü en az sözcükle anlatan kalıplaşmış sözlerdir. Küçük ses değişikliğiyle bu sözlerin kimileri bugün de yaşarlığını korumaktadır. Şu örneklerdeki gibi : “Aç ne yimes, tok ne times”, “Evdeki buzağı öküz bolmaz”, “İt ısırmas, at tepmes time”... Eski Türk edebiyatının bu sözlü ürünlerini Kâşgarlı Mahmut'un **Divânü Lûgaat-it Türk** adlı büyük yapıtında yazıya geçmiş olarak buluyoruz.

Sagular : Savlar gibi sagular da eski Türk yaşamından kaynaklanan sözlü ürünlerdir. Bir tür ağıttır sagular. Bir kimsenin ölümünden sonra yapılan ve yağ diye adlandırılan yas törenlerinde söylenen şiir biçimidir. Ölen kişinin yiğitliği, yaptığı işler, erdemi ve değeri, ölümünden duyulan acı dile getirilir bu tür şiirlerde. Ayrıca doğa betimlemelerine de yer verilir. Şu örnekte olduğu gibi :

**Alp Er Tunga öldi mü
Isız ajun kaldı mu
Özlek öcin aldı mu
Emdi yürek yırtılır**

**Alp Er Tunga öldü mü
Kötü dünya kaldı mı
Felek öcünü aldı mı
Şimdi yürek yırtılır**

Uluşup eren börleyü
Yırtıp yaka urlayu
Sıkırp üni yurlayu
Sıkıtap közü örtülür

Yiğitler kurtlar gibi uluyor
Yakalarını yırtıp çığırıyor
Yaşçılar gibi ağlıyor
Yaşla dolu gözü görmüyor

Koşuklar : Totemin avlanması için belli dönemlerde düzenlenen ve "sığır" diye adlandırılan kutsal av törenlerinde; şölen denilen toplu ziyafetlerde; yengiyle biten savaş sonlarında söylenilen şiirlerdir koşuklar. Bunları ozanlar, kopuz eşliğinde söyleyip çalarlar. Dörtlükler biçiminde kurulmuş bir yapıları vardır. Bunlarda yiğitlik, aşk, doğa sevgisi konular işlenir genellikle. Şu örneklerde görebiliriz koşukların bu özelliklerini :

1

Türlük çeçek yerildi
Barçın yadım kerildi
Uçmak yeri körüldü

Türlü çiçekler açıldı
Çimene yaygılar yayıldı
Cennet ili göründü

2

Öpkem kelip ogradım
Arslanlayu kökredim
Alplar başın dogradım
Emdi meni kim tutar

Öfkem gelip fırladım
Arslan gibi kükredim
Alplar başını doğradım
Şimdi beni kim tutar

3

Yığlap udu artadım
Bağrım başım kartadım
Kaçmış kutuğ irtedim
Yağmur kibi kan saçar

Ardından çok ağladım
Bağrındaki yarayı deştim
Kaçmış mutluluğumu istedim
(Gözlerim) yağmur gibi kan saçar

Birinci parçada doğa sevgisinin, ikinci parçada yiğitlik duygusunun, üçüncü parçadaysa sevginin dile getirildiğini görüyoruz. Ayrıca bu parçalara bakarak, XI. yüzyıldan bu yana dilimizde oluşan kimi ses değişimlerini de çıkarabiliriz. Örneğin kimi t'ler bugün d olmuştur. Kimi k'ler g olmuştur. Aynı şekilde kimi p'lerin f, m'lerin de b olduğunu görüyoruz. Ayrıca bu şiirlerin dörtlüklerle yazıldığını, yarımların uyak örgüsü içinde biçimlendiğini, her dörtlüğün ilk üç dizesi kendi aralarında, dördüncü dizeler de birbiriyle uyaklı olduğunu görmekteyiz.

Yukarıda da değindiğimiz gibi İslâmlıktan önceki Türk edebiyatının sözlü ürünleri olan ve yaşantısal bir nitelik taşıyan savlar, sagu-

lar gibi koşukları da yine Kâşgarlı Mahmut'un Divânü Lûgaat-İt Türk adlı yapıtında görüyoruz. Bunların yazıya geçiriliş ve derlenişleri XI. yüzyıldır ama, oluşumları çok daha eskilere götürülebilir. Başka bir deyişle kesin ve değişmez bir zaman çizgisi çizilemez sözlü ürünler için.

Anıtlar ve Yazıtlar

İslâmlıktan önceki Türk edebiyatının yazılı ürünleri nelerdir? Edebiyat tarihçileri Göktürk (Kök-Türk) yazısıyla oluşturulan Orhun anıt ve yazıtlarını bu ürünlerin ilk örnekleri sayarlar. Dikili taşlar üzerine yazılmış bu yazıtlarda (kitabelerde) Doğu Göktürklerin tarihinden kesitler verilmektedir. Günümüzden 1200 yıl önce oluşturulan bu yazıtlar aynı zamanda Türkçenin en eski metinleri olarak ele alınmış; anlatısının içtenliği, dilinin yoğun ve özlü oluşuyla nice yıllar önce-sinin işlenmiş, gelişmiş bir dilin ürünler olarak değerlendirilmiştir. Başta gelenleri şunlardır :

Tonyukuk Anıtı : Göktürklerin dört kağanına vezirlik eden Bilge Tonyukuk tarafından kendi adına 720'de yazdırılıp dikilmiştir. Tonyukuk'un Çin'e karşı giriştiği bağımsızlık savaşıyla onun yaşamöyküsü kısaca anlatılır bu yazıtta.

Kül Tiğın Anıtı : 732'de diktirilmiş olan bu anıtta Doğu Göktürklerini elli yıl süren Çin tutsaklığından kurtaran Kutluk Kağan'ın büyük oğlu Bilge Kağan'ın ağzından, kardeşi Kül Tiğın'ın ölümü ve onun yas töreni işlenmiştir anıtta.

Bilge Kağan Anıtı : Bu anıtta 735'te Bilge Kağan adına diktirilmiştir. Anıtta Bilge Kağan'ın üstün gücü, yetenekleri ve başarıları içtenlikli bir dille onun ağzından anlatılmıştır.

Moğol dönemi tarihçilerinden Cüveyni'nin verdiği ip uçlarından yola çıkılarak bulunmuştur bu anıtlar. XVIII. yüzyılın ortalarına doğru varlıkları ortaya çıkarılmıştır. Üzerindeki yazıları da Danimarkalı Doğubilimci (müsteşrik) Thomsen 1893 yılında okumuştur. Bilindiği gibi anıtların üzerine yazılmış olan bu yazılara yazıt denilir. Eski dönemlerde devlet adamları diktirdikleri bu anıtlara yazdırdıkları yazıtlarda genellikle yaptıkları işleri anlatırlar. Toplumların yaşamını etkileyen olaylara yer verirler. Bu yönden Orhun yazıtlarının okunması hem tarihimiz, hem de dilimiz açısından önemli bir olay olmuştur. Bunlardan eski Türklerin yaşamları, töreleri, inançları üzerine birçok şeyler öğreniyoruz. Türklerin bağımsızlıklarına nasıl düşkün olduklarını, Türk kağanlarının kişisel çıkar ve mutluluklarından önce halkın çıkar ve mutluluğunu nasıl düşündüğünü görüyoruz.

Türkçemizin bugünkü düzeyine bakarak Orhun yazıtlarındaki dilin, tam gelişmiş, yetkin bir kültür dili olduğunu söyleyemeyiz. Sözcük örgüsü, söz dağarcığı oldukça sınırlıdır. Fiillerin çekimleniş biçimi de öyledir. Buna karşın dil yabancı etkilerden alabildiğine uzaktır. Öz ve ulusaldır. Bugünkü Türkçemizin terimsel deyişle Anadolu ya da Türkiye Türkçesinin kökenidir. Şu örnekte olduğu gibi : "... Türk budun üçün tün udımadım, күntүз olurmadım; inim Kül Tiğın birle, eski şad birle ölü yiti kazgandım."

Bu kısa alıntı söylediklerimizi kanıtlar. Kimi sözcükler küçük ses değişiklikleriyle bugüne değin sürüp gelmiştir. Bunun yanı sıra sözcüklerin tümü Türkçedir. Yabancı etkilerden uzaktır. Alıntıyı bugünkü söyleyişle yazarsak. Göktürkçe ile Türkiye Türkçesi arasındaki süreklilik ve kökensellik daha açık bir biçimde görülür : "Türk budunu için gece uyumadım, gündüz oturmadım; küçük kardeşim Kül Tiğın ile, iki şad ile ölesiye, bitesiyе çalıştım."

Orhun yazıtlarındaki dil, Göktürkçe bugünkü Türkçemizin aslıdır. Aralarında kimi ayrılıklar vardır. Söz gelimi, bugün g sesiyle başlattığımız sözler, Göktürkçede k ile başlar. "Göz, gelmek, görmek"... gibi sözcükler köz, kelmek, körmek... biçimindedir. Bunun gibi, bugün d ile başlayan kimi sözcüklerimiz de Göktürkçede t ile dir. "Demiş"... tımış... gibi. Bugünkü v'lerin yerine Göktürkçede b kullanılmıştır : "vermek"... bermek.. gibi.

Bu ayrımlar daha da çoğaltılır. Çekim ve yapım eklerinde de görülür. Ne ki kökten bir değişiklik değildir yine de. Yazıtlarda kullanılan sözlerin büyük bir bölümü bugün de yaşarlığını korumaktadır. İçerik yönünden de yaşanılanlarla yazılanlar arasında sıkı bir etkileşim vardır. Destanlarda olsun, anıtlarda olsun, yazılan daha doğrusu söylenip çağrılan sağılarda ve koşuklarda olsun konargöçerliğin izleri açıkça bellidir. Bunu doğa sevgisi, savaş coşkusu, yiğitlik, kahramanlık duygularının işleniş için de yineleyebiliriz.

Türklerin içinde bulunduğu doğayla savaş, akınlar düzenleme, yağmaya yönelik devingen yaşama ortamı, VII. ve VIII. yüzyıldan sonra değişmeye başlamıştır. Çünkü bu yüzyıllarda İslâm orduları Asya içlerine yönelmiştir. Ayrı ayrı oba ve boylar biçiminde yaşayan Türkler bu ordularla yüzyüze gelmiş, onlara katılmaya başlamışlar. Önce İslâm dinini benimsemişler. Bu benimseyiş önemli bir değişkendir. Çok tanrılı, totemsel bir inanç düzeninden tek tanrılı bir inanç düzenine geçiştir bu. Ümmet anlayışını benimseyiştir.

İslâm dinini benimseyiş, göçebelik koşullarından sıyrılarak kent yaşamına geçiş, Türk toplumunun düşünce yapısını, dünyayı algılayış

biçimini derinden etkiler. Dilde, sağıtörede (ahlâkta), tüzede, sanat ve kültürel örüntüde köklü değişimlerin tohumları yeşermeye başlar. İster istemez bu değişimler edebiyatta da etkisini gösterir. Türk edebiyatında yeni bir evre, İslâm dinini benimseyiş, atlı ya da çadır kültüründen, başka bir söyleyişle göçebe kültürden yerleşik kültüre geçiş evresi başlar.

KÜLTÜREL İKİLEŞMEDEN EDEBİYATTA İKİLEŞMEYE

Türklerin İslâm dinini benimseyişleri birdenbire gerçekleşmemiştir. Aşamalı bir düzen içinde olmuştur bu. VII. yüzyıldan XI. yüzyıla değin uzun bir süreyi almıştır. Başlangıçta gelenek ve göreneklerinin üzerine titremiş, İslâm dinini benimsemelerine karşın, bunlardan ödün vermemişlerdir. Dillerini, duygularını korumuşlardır. Ne ki yüzyıllar geçtikçe bu titizlikleri azalmış, ilkin dilde Arapça öğeleri benimsemekte bir sakınca görmemişlerdir. Çünkü kutsal kitabın yazıldığı dil olan Arapça din dili olarak benimsenmeye başlanmıştır. Dinsel bir gereksinim sayılmıştır bu. Öte yandan edebiyat dili olarak da Farsça yeğlenmiştir. Böylece Türkçenin kapısı Arapçaya ve Farsçaya açılmıştır.

Çok tanrılı inanç düzeninden tek tanrılı inanç düzenine, “tek ve yüce Tanrı” anlayışına, başka bir deyişle “ümmet düşüncesi”ne geçiş ne denli önemli bir değişkense, dilin yabancı öğelerle dolduruluşu da o denli önemlidir. Çünkü dil, tüm sanatsal ve düşünsel etkinliklerin yönlendiricisidir. Kültürün başlıca yaratıcısıdır. Dilde ikileşme, düşünce ve duygu evreninde ikileşmeye; düşünce ve duygu evrenindeki ikileşme de kültürel yaşamda ikileşmeye yol açar. Bizde de böyle olmuştur. Dildeki değişimler, bir dil ürünü olan edebiyatta ikileşmeye yol açmıştır. Bu ikileşmeyi ve ona bağlı kimi olguları tanıyalım kısaca.

Lehçeleşmeler ve İlk Ürünler

Tek bir kökten çıkıp da zamanla değişmiş olan bir dilin kollarına lehçe ya da diyalek denir. Türkçede lehçeleşme İslâm dinini benimseyişten önce başlamış Göktürk (kuzey), Uygur (güney) lehçesi adıyla adlandırılmıştır. İslâmlıktan önceki dilsel ürünler ya Göktürk ya da Uygur lehçelerinden biriyle oluşturulmuştur. İslâmlığı benimseyişten sonra da yeni lehçeler çıkmıştır ortaya. Çünkü coğrafya genişlemiş, halklar arasında uzaklıklar belirmiştir. Ancak ortaya çıkan bu yeni lehçeler ya Uygurcanın ya da Göktürkçenin bir uzantısı olmuştur.

Doğu Lehçesi : Bu lehçe, Uygur lehçesinin X. yüzyıldan sonra değişmesiyle birlikte doğmuştur. Buna Hâkaniye lehçesi de denilmiştir.

XIII. yüzyıla değin, Anadolu dışında görülen tüm yapıt ve yaratılar bu lehçeyle oluşturulmuştur.

Hâkaniye lehçesi XV. yüzyılda Cengiz oğullarından Çağatay'ın adıyla anılmaya başlanmış, Çağatayca denilmiştir. Bugün Kırım'da ve Rusya'daki kimi Türklerin konuştuğu Tatarca gerçekte Çağatayca'nın bir uzantısıdır.

Batı Lehçesi : Doğu lehçesi nasıl Uygurcanın bir uzantısı, bir süreğiyse Batı lehçesi de Göktürkçenin bir uzantısıdır. Bu lehçeye Oğuzca da denir. Batıya kayan Oğuz Türklerinin oluşturduğu bir lehçedir bu. XIV. ve XV. yüzyıldan sonra Batı lehçesi de kendi içinde iki ayrı lehçeye ayrılır : Âzeri lehçesi, Türkiye lehçesi. Ancak aralarında büyük ayrılıklar yoktur bu iki lehçenin.

Kutadgu Bilig : İslâm uygarlığına girmişten sonra Doğu lehçesiyle oluşturulan temel yapıtlardan biridir Kutadgu Bilig (1069 - 1070). Yusuf Has - Hacıb'in yazdığı bu yapıtta sağıtöre, din, devlet, siyaset, eğitim, beyler ve halk... gibi konularda görüşler, düşünce ve öğütler dile getirilmiştir. Aruz ölçüsüyle ve mesnevi biçiminde yazılan yapıtta tasarlanmış, gerçek olmayan bir toplum ele alınmıştır. Sorulu ve yanıtli bir yöntemle iyi bir devlet düzeninin nasıl olması gerektiği, toplumu oluşturan sınıflara nasıl davranılacağı, egemenliğin nasıl kullanılacağı gösterilmek istenir. Yerinel (alegorik) bir yapısı vardır yapıtın. Dört kişli, dört ayrı düşünceyi simgeler. Bunlardan Kün-doğdı adlı hükümdar, yasa ve tüzeyi; Aytoldı adlı vezir, egemenlik ve mutluluğu; Aytoldı'nın oğlu Oğdölmüş, usu ve bilimi; Odgurmuş ise, yetkinlik ve yalnızlığı simgeler. Aşağıdaki parça yapıtın Reşid Rahmeti Arat çevirisinden alınmıştır :

Şâirler ile Münâsebeti Söyler

"4392 Sonra söz dizener, insanları ögen ve yeren bu şâirler gelir. 4393 Bunların dili kılıçtan daha keskindir ve kalplerinin yolu ise, kıldan incedir. 4394 Derin ve ince mânalı sözleri anlamak istersen, sözü bunlardan dinle, anlarsın. 4395 İyice dikkat edersen, onlar denize dalarak, güher, inci ve yakut çıkaran insanlara benzerler. 4396 Bunlar medhederlerse, bu medih bütün ülkelere yayılır; eğer hicvederlerse, insanın adı dâima kötü olarak kalır. 4397 Ey kardeş, bunlara mümkün olduğu kadar iyi muâmele et; ey dost bunların diline düşme. 4398 Eğer kendin öğölmek istersen, bunları memnun et; işte bu kadar. 4399 Bunlar ne isterlerse ver, hiçbir şeyi esirgeme; böylece bunların dilinden kendini satın al." (s. 318)

Atabet-ül Hakayik : İslâm dinini benimseyiş, İslâm uygarlığı alana girmişten sonra Doğu lehçesiyle oluşturulan yapıtlardan biri de Yuğnaklı Edip Ahmet'in XII. yüzyılın ilk yarısında yazdığı Atabet-ül

Hakayıktır. Yazarının yaşamı birtakım söylencelere konu olmuş bu yapıt, seçkinler için hazırlanmıştır. Bu da **Kutadgu Bilig** gibi bir tür sağıtöre ve öğüt kitabıdır. Türk töreleriyle İslâm inanç ve düşünceleri yapıtın dokusuna ustaca sindirilmiştir. Dörtlüklerle oluşan kitap 11'li hece ölçüsünü andıran bir kalıpla yazılmıştır. "Gerçekler Eşiğı" anlamına gelen kitapta bilim, cömertlik ve erdem konuları üzerinde sık sık durulmuştur. Aşağıdaki dörtlük kitabı tanıtan dörtlüklerden biridir :

**Edip Ahmet atım edep, pend sözüm
Sözüm bunda kalur barur bu özüm
Kelür küz, keçer yaz, baru; bu ömür
Tüketür ömürni bu yazım küzüm**

**Adım Edip Ahmet sözüm öğüttür
Özüm göçer, sözüm kalır
Yaz geçer, güz gelir, ömür biter
Yazım, güzüm ömrü tüketir**

Divânü lüğaat-it Türk : Türk dilleri sözlüğü demek olan bu yapıt, çeşitli Türk lehçelerinin ansiklopedik bir sözlüğü görünümündedir. Sözcüğün hazırlayıcısı Kâşgarlı tam bir anadili bilinciyile davranmış, 1072'de bitirdiğı yapıtında Türkçenin Arapçayla boy ölçüşebilecek bir güçte ve zenginlikte olduğunu göstermek istemiştir :

"Türk dilinin Arap dilinden geri kalmadığı belli olsun diye kullanılmakta olan sözcüklerle bırakılmış olan sözcükleri bu kitapla birlikte yazmak sıra içime doğar dururdu... Kitaba Türklerin görgü ve bilgilerini göstermek ereğıyle söyledikleri şiirlerden serpiştirdim, ak ve kara günlerinde yüksek düşüncelerle söylenmiş olan savlarını da aldım."

Sözlüğe alınan her sözcük anlamlandırılıp tanımlandıktan sonra bir yerde kullanılmıştır. Bu kullanımlar sık sık bir şiir ya da bir ata-sözüyle tanıtlanmıştır. Tutumunu da şöyle açıklar Kâşgarlı : "Ben Türklerin en öz dillisi, en açık konuşanı, soyca en köklüsü, en iyi kargı kullananıyım. Onların yurtlarını baştan başa dolaştım. Türk, Türkmen, Oğuz, Çiğil, Yağma, Kırgız boylarının şiirlerini belleyerek yararlandım. Bana sonsuz bir onur, bitmez tükenmez bir azık olsun diye yazdığım bu kitabın adını da Tanrıya sığınarak Divanü Lüğaat-it Türk dedim.."

Toplumsal Yapı ve Yaşamdaki Katmanlaşmalar

Bu yapıt ve yaratılar Doğu lehçesi ile oluşturulurken Batı lehçesi yani Oğuzca da Anadolu'da edebiyat dili olmağa başlar. Ancak bu yüzyıllarda (XII. ve XIII. yüzyıllar) toplumsal yapı ve yaşamda belirgin bir

ayrışma göze çarpar. Çünkü Anadolu'da Selçuklu İmparatorluğu yıkılmış beylikler dönemi başlamıştır. Uzun süren savaş ve kargaşa ortamı içinde (Haçlı seferleri, Moğal istilası gibi) halk yığınları sözcüğün gerçek anlamıyla bir tedirginliğe sürüklenmiştir. Başlangıçta halk sınıflara ve katmanlara ayrılmış değildir. Hükümdarlarla onlara bağlı çevrelerin dışında kalan geniş yığınlardır. Ancak XIV. ve XV. yüzyıldan sonra işbölümünün gerçekleşmesi, genişlemesiyle sınıflar ve katmanlaşmalar oluşmuştur. İmamı, kadısı, kayyımı, hocası ve kal-fasıyla, müderrisiyle bilim ve din adamları : tarikatlarla bağlı şeyh ve dervişler, devlet hizmetinde görevli memurlar, askerler, büyük ve küçük esnaflar, köylerde toprak işleriyle uğraşıp hayvan yetiştiren tarımcılar, ağalar, köylüler, yarıcılar ve ırgatlar... bu katmanlaşma içinde belirmiştir. Gerçekte işbölümüne göre bir ayrılmışmadır bu. Oysa geleneksel olarak iki ana katmandan söz edilebilir :

Havas : Aydınlar ve okumuşlar takımı yer alır bu katmanda. Bunlar medrese de okumuş ya da enderunda yetişmiş olanlarla; evde, babasının yardımıyla Arapça, Farsça öğrenmiş, ön ve temel bilgileri kazanmış, kendi kendini yetiştirmiş kimselerdir.

Avam : Okuması yazması olmayan; Arapça ve Farsça bilmeyen, geniş yığınlara verilen addır. Anlayış ve yaşayış yönünden ilkel durumda olanlardır. Okumuşlar takımına hep kuşkuyla bakmışlardır, okumuşlar da onlara.

Bu iki katman içinde yer alan insanlar, değişik çevrelerde toplanmış, değişik çevreler oluşturmıştır. Bu çevrelerin başında medreselerle enderun ve bunları arkalayıp koruyan saray çevresi gelir. Ülkenin kültürüne, sanat ve edebiyatına egemen olan çevre budur. İkinci büyük çevreyse, halk çevreleriyle türlü sınıftan asker ocaklarının oluşturduğu çevredir. Büyük kahveler, asker ocakları bunların, bu çevrelerin oluşma yerleridir. Üçüncü çevreyse türlü tarikatlarla bağlı olanların toplandığı tekkelerdir.

Her çevrenin beğeni, dünya ve insan anlayışı bir ölçüde ayrıdır. Yetişimleri değişiktir birbirinden. Buna karşın bu üç ayrı çevreyi birleştiren ortak özellik soycul bir anlayışın yerine ümmet anlayışının bu çevrelere egemen olmasıdır. Dinin toplumsal yaşayışı yönlendirmesidir. Kuran ve hadis bu yönlendirimde temel kaynaktır.

Dinin birleştiriciliğine karşın bu üç çevreyi oluşturanların anlayışları birbirinden ayrılır. Kendilerini birbirlerinin, bir bütünün parçası olarak görmezler. Örneğin birinci çevreden, medrese, enderun çevresinden yetişen aydınlar kendilerini halktan ayrı görmüşlerdir; halkın beğendiği, halkın tad aldığı her şeyi kaba, ilkel saymışlardır. Ya-

şayış ve düşünüşleriyle halk arasına derin uçurumlar koymuşlardır. Öte yandan ikinci çevreyi oluşturanlar, türlü tarikatlara bağlı olanların oluşturduğu tekkelerde toplananlarsa genellikle düşünce ve inançlarını halka yaymak için halka yaklaşma, halkla bütünleşme yollarını aramışlardır.

Bu katmanlama ve çevreleşmelere üretim ve tüketim ilişkileri açısından da bakılabilir. Sözelimi medrese, enderun çevresinden yetişen sarayın koruyuculuğu altında İslâmlığın dinsel, düşünsel ve tüzel ilkelerini koyanlar tüketici sınıfını oluştururlar. Buna egemenliği elinde tutan, yönetici ve koruyucu bir güç olan sarayı da katabiliriz. Emeği ile değer üreten geniş halk, eski deyişle avam ya da reaya ise üretici sınıftır.

Bu katmanlaşma ve çevreleşme olgusunun edebiyatta yansıması, başka bir deyişle her sınıfın kendi edebiyatını yaratması doğaldır. Nitekim öyle de olmuş, İslâmlığı benimsedikten sonra kültürel yaşamda oluşan ikileşme, değindiğimize toplumsal koşulların da etkisiyle edebiyatta da ikileşmeye yol açmıştır.

Osmanlı toplum yapısını kalın çizgileriyle de olsa burada anımsama, Divan edebiyatını yönlendiren etkenleri daha iyi kavramamızı kolaylaştırır. Güzin Dino, **Türk Romanının Doğuşu** adlı yapıtının girişinde Osmanlı toplumunun genel çizgelerini şöyle çiziyor :

"...Gösterişli ve büyük bir askeri gücü besleyen, Ortaçağ ticaret yollarını elinde tutan Müslüman-Türk İmparatorluğunun ard arda gelen yöneticileri uzun süre "imansız" batıların, hiçbir alanda kendilerine üstün gelebileceklerine inanmışlardı.

Savaşsal ve siyasal Osmanlı üstünlüğü, gittikçe büyüyen sosyal ve ekonomi yetersizliklerini yüzyıllar boyunca örtbas etmişti.

"İrade-i ilâhi"yle (Tanrı isteğiyle) temelli olarak kurulduğuna inanılan bir düzenin dural dünya görüşüne dayanan gelenekleri böylece sürdürülmüştür. Türk toplumunun yaşantı biçimleri de kuşaktan kuşağa, yüzyıldan yüzyıla değişmeden süre gelmiştir; aslında bu toplum, salt sultanın yetkisini uygulayıp şeyhülislamın onayladığı şeriat düzenine bağlı bir topluluktu. Hilafet hem dinsel, hem siyasal yönden sultan tarafından temsil edilerek devlet piramidi daha da güçleniyordu.

"Nizam-ı âlem" (evrenin düzeni) terimiyle belirtilen yürürlükteki düzenin güvencesi sultanla şeyhülislam yetkilerinin birbirine bağlı olmasıydı. Şeyhülislamın atanması sultana bağlıydı ama, bir fetvayla sultan düşürülebilirdi. Devlet işleminin bu ilkesi, XVIII. yüzyılın sonlarından başlayarak, Türkiye'nin modernleşme çabaları boyunca tutucu geleneklerden kopamamada başlıca etken olacaktır.

Yerleşmiş düzenin sosyal yapısında kesin katlar oluşmuştu : "Ulema", "Askeriye", "Reaya". Bunların iç hiyerarşi sırası da değişmez bir biçimde sap-

tanmıştı. Düzen ve adalet hep sultanın atadığı kadılar tarafından dinsel kurallara göre uygulanır, şeyhülislâma bağlı müftüler tarafından denetlenirdi; böylece günlük yaşantıyla din yasalarının ilişkisi bir elden yönetilmiş olurdu. Bundan da anlaşıldığına göre şeyhülislâmın önemi, sultanın yürütme gücünü temsil eden vezirinkinden geri kalmıyordu.

Yönetme mekanizmasının ödevi kurulmuş olan "Nizam"ı sürdürmektir; sultan da ancak ve sadece bu amaca bağlı kalarak yeni kanunlar çıkarabilirdi, bunların elbetteki şeriatın yorumlarına uygun düşmeleri gerekirdi. Bu ortamda us'un kişisel belirtilerine olanak yoktu. Her şey önceden ayarlanmıştı, kişisel istem kötürümleşmiş, törelere bağlılık kurallaşmıştı; kişi toplum değerlerinin ölçülerine boyun eğerek yaşırdı. İş bile genel olarak göreneğe ve babadan kalan mesleğe göre seçilirdi; iş kuralları, zanaat loncalarında geleneğe göre düzenlenirdi. Kişiliğin edilgenliği ve yok olması, giderek kaderin kabulüne ve mistik silikliğe götürüyordu; bundan başka her refah belirtisinin hemen vergiye vurulması dural ve ilkel bir üretimin sürdürülmesine yol açıyordu.

Osmanlı imparatorluğunun ekonomisi, temel olarak, bir yandan ganimete ve alınmış topraklardan kesilen vergiye diğer taraftan geçici olarak sultanın malı sayılan, çeşitli koşullarla düzenlenen Timar sistemine bağlı olmakla gelişen bir güçten yoksundu." (s. 15-16)

İleride de değineceğimiz gibi Osmanlı toplumsal düzeni, üretici ve tüketici güçler arasındaki ilişkiler, sultanın ve şeyhülislâmın gücü, evren düzenine yüklediği anlam Divan edebiyatının yapısı ve yönelimlerinde de altyapısal bir özellik gösterir.

Divan Edebiyatının Yapısı ve Yönelimleri

Divan edebiyatı, toplumsal yapımızdaki zümreleşme ve çevreleşmenin doğal bir sonucudur. Kültürel yaşamımızdaki bir yabancılaşmanın ürünüdür de denilebilir. Bu yönden bu edebiyatın kaynağı, onu yapılandıran öğeler kendi yaşantımız, kendi kültürel değerlerimiz değil, Arap ve İran (Fars) sanatıdır. Daha doğrusu konusu, dili, dili işleyiş ve anlatım biçimiyle, dünyayı ve yaşamı algılayış yöntemiyle insana bakış açısıyla Arap ve İran edebiyatının damgasını taşır.

İslâm dinini benimseme, İslâm uygarlığı alanına girmeye başlama başlamıştır. Divan edebiyatı. Onu yapılandıran öğeler de genellikle İslâmlığa bağlıdır. Bu öğeler ayrıntılara yönelmeden şöylece sıralanabilir : Kur'an, hadis, peygamber ve evliya öyküleri ya da söylenmeleri, tasavvuf. İran mitolojisi, batıl ve gerçek bilgiler, sınırlı ölçüde de yerli yaşamdan izler... Bu öğelere bakarak divan edebiyatının dinsel nitelikli bir edebiyat olduğunu da söyleyebiliriz. Din dışı konularda bu edebiyatta işlenmiştir. Ne ki genellikle ele alınan konuları açmada, boyutlandırmada, işlemede, anlatımsal öğeleri seçmede sanatçıyı yönlendiren temel etken dindir.

Divan edebiyatı yukarıda vurguladığımız sınıf ve çevrelerden medrese, enderun ve bunların arkalayan, koruyan saray çevresinin edebiyatıdır. Okumuşların medrese eğitiminden geçmişlerin, şeriat bilgisi edinmiş olanların tadına varacağı bir edebiyattır. Bu yüzden ona yüksek zümre edebiyatı, saray edebiyatı, klasik edebiyat gibi adlar da verilmiştir. Halktan kopukluğu, belirli kişilere seslendiği de bu adlandırmalarla belirtilmek istenmiştir.

Edebiyat bir dil sanatıdır. Bu bağlamda bakılırsa divan edebiyatının yabancı dil kurallarıyla ve yabancı sözcüklerle yüklü olduğu görülür. Çünkü duygu ve düşünce anadilin toprağında değil, Arapça ve Farsçanın toprağında üretilmiştir. Ozanlar Arapça ve Farsça sözcükleri, sözcük tamlamalarını, bunlarla yapılan söz oyunlarını tam bir özgürlük içinde aktarmışlardır şiirlerine, yapıt ve yaratılarına. Söz ustası olmanın gizini ve ölçütünü bunda bulmuşlardır. Arapça ve Farsçaya duyulan aşırı bağlılık yanında bu dillerin medreselerde okunması, Kuran dilinin Arapça olması, ayrıca Divan edebiyatının oluşma evresinde Acem şiirinin altın çağını yaşaması Divan ozanlarının bu iki dile dadanmasını büyük ölçüde kamçulamıştır. Adına Osmanlıca dediğimiz, yapay, konuşulmayan, salt yazıda kullanılan dilin doğması da böyle olmuştur. Divan edebiyatında öyle ürünler ortaya konmuştur ki fillerin dışında tüm sözcükler yabancı kökenlidir, tek bir Türkçe sözcüğe rastlanamaz. Sözgelimi Baki'nin bir gazelinden alınan şu beyitte açıkça görebiliriz bunu :

**Hâyal-i şem-i ruhsârın ko yansın hane-i dilde
Perin ol şem'a yakıp şevkile pervâneler dönsün**

Divan şiirinin tüm sözcük örgüsü ve örüntüsü böyle midir? Kuşkusuz değil. Bu örneğin dışında Türkçenin tadını ve soluğunu yansıtan örnekler de vardır. Şeyhülislam Yahya'nın şu beyitinde olduğu gibi :

**Sun sâgarı sâkî bana mestâne desinler
Uslanmadı gitti gör o divâne desinler**

Bu örneklerin sayısı sınırlıdır. Şunu da ekleyelim, Divan şiirinde şiir birimi beyittir. Aynı ölçüyle söylenmiş, iki dizelik bir bütündür beyit. Ozan, düşüncesini, düş gücünü, sözcüklerin değişmeceli anlamlarını, benzetmeleri, söz sanatlarını bu iki dize içinde tamamlayacaktır. Çünkü bir bağımsızlığı vardır şiirin bütünü içinde beyitin. Böyle olunca söyleyişte Türkçenin soluğunu taşıyan örnekler beyitlerin sınırını genellikle aşmaz.

Divan edebiyatında düzyazıdan çok şiir egemendir. Şiire dayanan bir edebiyattır. Biçimsel yönden de üç ana öbekte toplanabilir. Divan

şiiiri. Birinci öbeğe giren şiirler beyitlerle yazılanlardır : **Gazel, kaside, müstezat, kıt'a, mesnevi.**

İkinci öbeğe girenlerse dörtlükler biçiminde yazılanlardır : **Rubai, tuyuğ...**

Üçüncü öbek içinde düşünölenlerse bentlerle kurulmuş olanlardır : **Musammatlar, murabba, muhammes, müseddes, muaşşer, terkib-i bent, terci-i bent... gibi.**

Bu biçimler de Arap ve Fars edebiyatlarından aktarılmış, aktarıldığı yapı içinde sürdürölmüştür. Hiçbir ozan bu yapının dışına çıkma, değıştirme, kendi kişiliğinin damgasını taşıyan bir yapı oluşturma yoluna gidememiştir. Bunun için de şiirde biçimselliğı sağlayan kuralların içine sıkışıp kalmıştır. Ölçü, uyak düzeni içinde böyle olmuştur. Ölçü, Türkçenin ses yapısına uymayan "aruz"dur. Uyaksa kesin kurallara bağı olan, eski söyleyişle "mukayyed", bugünkü deyişle zincirleme, bağı bir özellik gösterir. Bu zincirlenişin dışına çıkamaz ozan.

Söz sanatlarına, sözcük oyunlarına aşırı düşkünlük Divan edebiyatının bir başka belirleyici özelliğidir. Hemen her ozan, duygu ve düşüncelerini birtakım sözcük oyunları ile anlatır. Sözcükleri dizelerken, dize içinde istiflerken ses ve anlam çağrışımlarına özel bir önem verir. Öyle ki Divan şiirinin bu yönü bugüne değin türlü inceleme ve araştırmalara konu olmuştur. Özellikle Divan ozanlarını bu yöne iten nedenlerle, kalıplaşmış sözler, çift anlamlı ya da çok çağrışumlu sözcükler düzeni üzerinde çok durulmuştur :

"...Çift anlamlı sözcükleri, her iki anlamını da hatıra getirecek yolda kullanmak ve birbiri ile anlam ve biçim bakımından ilgili sözleri aynı dize ya da beyit içinde türlü düzenlerle bir araya toplamak, Divan şiirinde en çok baş vurulan sanatlardandır. Bunu bir örnekle daha kolay anlatabiliriz :

**Kanı ol gül gülererek geldiğı demler şimdi
Ağlarım hâtıra geldikçe gülüştüklerimiz**

(Mahir)

Bu beyitte, düz anlatımın dışında, sözcükler arasında birtakım ilintiler vardır : 1. dizede, gül sözcüğü "sevgili" anlamında kullanılmıştır; kanı (hani) sözcüğü ses bakımından kan sözcüğünü hatıra getirmektedir, gül ile kan arasında renk bakımından bir ilgi vardır; dem (zaman) sözcüğünün ikinci anlamı da kan'dır; ayrıca gül ile gülererek sözcükleri arasında bir ses ve biçim benzerliğı vardır; bir de, gülün açılması gülmeye benzetilmiştir. 2. dizede ise, iki karşıt kavram, ağlamak ile gülmek karşılaştırılmıştır.

Divan ozanı, "sanâyi-i lâfziyye" (söz sanatları) ve "sanâyi-i mâneviyye" (anlam sanatları) diye ikiye ayrılan söz oyunlarına baş vurmadan hemen

hiçbir şey yazamaz. Kimi zaman bir beyit içinde o kadar çeşitli sanatları bir araya toplar ki söz cambazlığı haline getirilen bu oyun ustalığına şaşmamak elden gelmez.¹

Bu söz ve anlam sanatları yanında kalıplaşmış birtakım benzetme ve mecazlar da Divan edebiyatının sözcük ve anlatım örüntüsünde önemli bir yer tutar. Bu kalıplaşmış benzetme ve mecazlara "mazmun" adı verilir. Denilebilir ki Divan edebiyatındaki süslülüğün, bezekli oluşun, yapaylığın, doğallığın dışına taşışın kökeninde bu mazmunlar, kalıplaşmış sözler kullanma yönsemesi yatar. Bu yönseme Divan edebiyatına yaşanan somut gerçeklerden kopuk, aşırı abartılı bir görünüm kazandırmıştır. Şöyle ki ozanlar, yaşanılana, duyulana değil; mazmunlara, kendi yaratıları olmayan kalıplaşmış sözlere yaslandırırlar şiirlerini. Böylece varlıkları, gözlemlleme, düşünsel ve eleştirel bir değerlendirmeden geçirme yerine gerçeğin sınırlarını aşan bir soyutlamayla verirler. Daha doğrusu gerçeği, var olanı değil, olmayanı, düşünmesi bile güç olanı anlatırlar. Diyelim ki ozan sevgiliyi mi anlatacak onu kendine özgü, gerçekçi boyutlarıyla vermez. Boyunu, ağzını, kirpiklerini, kaşlarını, dişlerini, zülfünü önceden saptanılmış, kullanıla kullanıla kalıplaşmış mazmunlara bağlayarak çizer. Sözgeçim boyu : servi, tûbâ, nihâl, elif... dir. Ağzı : Nokta, mim, hokka, lâl, yakut, mercan, kan, kadeh, sedef...dir. Kirpikleri: Ok, mızrak, nâvek.. dir. Kaşları : Keman, hilâl, mihrap, yay, belâ..dir. Dişleri : dür, güher..dir. Zülfü: Müşk, sümbül, anber, akrep, yılan, ejder, kement...dir. Bunlar gibi sevgilinin öbür orgahları için de aynı mazmunları vardır. Gözlerini mi anlatacak bildiğimiz gözler değildir onlar. Ahû, kara, kâfir, mest, mahmur, katildir. Teri de gevherdir, jaledir, gülsuyudur.

Bu ortak mazmunlar ister istemez Divan edebiyatı sanatçılarının duyuş ve düşünüş evrenlerini tekdüzeleştirmiştir. Anlatılanın ülküleştirilip abartılması da diyebiliriz buna. Nitekim bu tutumu değerlendirirken Celâlettin Harzemşah adlı yapıtının önsüzünde alaysayıcı bir söyleyişle N. Kemal şunları yazar :

"Divanlarımızdan biri mütalâa olunurken, insan, muhtevî olduğu hayalâtı, zihninde tecessüm ettirirş, etrafını maden elli, deniz gönüllü, ayağını Zuhâl'in tepesine basmış, hançerini Merih'in göğsüne saplamış memduhlar; feleği tersine çevirmiş de, kadeh diye önüne koymuş, cehennemi alevlendirmiş de dağ diye göğsüne yapıştırmış, bağırdıkça arş-ı âlâ sarsılır, ağladıkça dünya kan tûfanlarına gark olur aşıklar; boyu serviden uzun, beli kıldan ince, ağzı zerreden ufak, kılıç kaşlı, kargı kirpikli, geyik gözlü, yılan saçlı maşukalarla mâlâmal göreceğinden, kendini devler, gulyabaniler âleminde zanneder."

¹ C. Kudret, "Divan Şiirine Uzaktan Merhaba", Türk Dili, sayı : 290.

Divan şiirinin tadına varma, daha doğrusu ozanın ne yapmak istediğini kestirme öncelikle onun sözcük örüntüsünü "mecazlar ve mazmunlar" açısından çözmeyi gerektirir. Oysa bu mecaz ve mazmunların çoğu yaşarlığını yitirmiştir. Öte yandan ortalamanın üstünde şeriat bilgisi, İslâm ve Fars mitolojisi bilmeye de gereklilik vardır. Divan şiirini anlayabilmek için. Sınırlı da olsa bir küçük alıntıyla örnek-lendirelim bunu :

"... Şeyh Galip'in şu beytini inceleyelim :

**Gösterüb mır'at hüsnün İsl-i mu'cız-deme
Hasta-i nevmid edüb çeşm-i suhan-gü koymuş ad**

Günümüz Türkçesine beyit, şöyle çevrilebilir: "Güzelliğin, soluğu mucize olan İsa'ya ayna gösterip (onu), umutsuz bir hasta durumuna düşürmüş, (kendisine) konuşan göz adını koymuş."

Bu çeviri, aşağıda bununla ilgili olarak verilen bilgilerden yoksun bulunanlara, divan şiirinin genel kurallarına uygun dokusunu, sözcükler arasındaki bağlantı ve ilişkileri bilmeyenlere, elbette hiçbir şey söylemeyecektir.

İsa'nın nitelikleri arasında ölüyü diriltme, doğar doğmaz konuşma, kıyama dek yaşama gibi mucizeler yer alır. Öte yandan beytin odak noktası, çeşm-i suhan-gü (konuşan göz)'dur. Divan şiiri geleneğine göre göz'ün; cellat, hunhar, katil gibi nitelikleri vardır. Bu bilgilerle yeniden gözden geçireceğimiz beytin, şöyle açıklamalı bir çevirisini yapabiliriz: "Senin, öylesine güzel, konuşurmuşçasına anlamlı gözün var ki, mucize türünden söz söyleyen, sözü ve soluğuyla ölüyü diriltten, sonsuza dek yaşama olanağı bulunan İsa bile, ona erişemediği için umutsuz hastalıklara tutulup acı içinde ölümün kucagına düşüyor."

Ancak, bu açıklamalı çeviri ile de beytin bütün düğümlerinin çözüldüğü söylenemez. Sözcükleri, tamamlamaları, türlü biçim ve anlam ilişkileri yönünden dikkatle incelemeyi sürdürmemiz gerekmektedir. Böylece yeni ipuçları bulacak, özellikle birtakım çağrışımların yeni yeni anlamlar getirdiklerini göreceğiz. Nitekim, hasta-i nevmid ile çeşm-i suhan-gü tamlamaları birlikte düşünüldünce, konuşamayacak duruma düşmüş umutsuz hastaların, ancak gözleriyle konuşabildiklerini anımsıyoruz. Yine aynı tamlamalar bize şunları da düşündürmektedir. Yukarıda da belirtildiği gibi, göz'ün, cellat, katil vb.) birtakım nitelikleri vardır. Gamze (göz süzerek bakış, gözle yapılan cilveli işaret), ok ve kılıç'a benzer. Kaş da, kılıç ve yay biçimindedir. Öte yandan kirpik'lerse ok'u andırır. Bilindiği gibi bütün bunlar öldürücü niteliği olan şeylerdir. Bundan dolayı İsa, hasta-i nevmid olmuştur. Ayrıca, mır'at göstermek, dem ve hasta-i nevmid sözleri, son soluklarına ayna tutulması çağrışımını da getirmektedir. Yine mır'at ile suhan-gü sözcükleri ise, konuşmayı öğretmek için, ayna karşısında kendisine söz söyleme alıştırmaları yaptırılan papağanı anımsatmaktadır. Çünkü Divan şiirinde papağanın bir niteliği de şeker-hâ (şeker yiyen, şeker çiğneyen) olması yani, tatlı söz söylemesidir. Mır'at sözcüğü ile hüsn sözcüğü arasındaki bağlantıyı da gözden kaçırmamak gerekir. Tasavvufa göre Tanrı, hüsn-i mutlak (salt güzellik, gerçek güzellik)'tir. Bunun için her güzellik,

bu salt güzelliği, yani Tanrısal güzelliği yansıtan bir aynadır. İsa'yı ölüm-
cül bir hasta durumuna düşüren de bu Tanrısal güzelliştir.²"

Divan şiir geleneğinde ozan, şiirinin örgüsünü söz ve anlam sanatlarıyla dokur. Bu sanatların kalıplaşmışlığı içinde durdurup dondurmaya çalışır, insanı da evreni de. Bu da geniş ölçüde bu edebiyatın bağlandığı, kaynaklandığı dünya görüşüyle açıklanabilir. Yalınlaştırarak söylersek, insanı, toplumu, doğayı değişmez, değiştirilemez olarak gören Divan edebiyatı kulluk anlayışı üzerine kurulmuştur. İnsan Tanrının kuludur. Yazgısını Tanrı çizmiştir. Osmanlı toplum düzeninde Tanrısal güç sarayda toplanır. Çünkü yönetimi elinde tutan ülkenin yazgısına yön veren tek merkezdir saray. Tüm yetkiler Padişah'ta toplanmıştır. Padişah yeryüzünde Tanrı'nın temsilcisi gibidir. Böyle olunca insan aynı zamanda sarayın da kuludur. Çünkü Tanrı nasıl insanoğlunu bolluklara boğarsa, yoksulluklara düşürürse aynı güç sarayın da elinde vardır. Bu denkserlik üzerine Ahmet Hamdi Tanpınar, 19. Asır Türk Edebiyatı Tarihi adlı yapıtında şunları söyler :

"... Sarayda olan her şey hükümdarın iradesi itibariyle keyfi, az çok ilâhi, veya Allahlaştırılmış özü itibariyle de isabetli yani hayrın kendisidir. Hükümdar gölgesi telâki edildiği mânevi âlemi, Allah'ı Müslüman şarkta olduğu kadar Hristiyan Garpta da nasıl yeryüzünü temsil ediyorsa hayatı da öyle düzelter. Bütün tabiat ve eşya, müesseseler, onun temsil ettiği bir hiyerarşiye göre tanzim edilmiştir. Aşk, zihni hayat, hayvanlar ve bitkiler âlemi, kozmik nizam, varlık hatta adem (çünkü ölümün ve ahiretin karşılığı olarak bir saray -sâray-ı adem vardır) bütün mefhumlar, vücudumuzun kendisi, hepsi saraydır. Hepsinin hükümdarları vardır.

İşte edebiyatımızın aşk etrafındaki hayalleri bize bu sistemi verir. Sevgilinin bütün davranışları hükümdarın davranışlarıdır. Sevmez, bir nevi tabii vergi gibi seilmeyi kabul eder. İsterse iltifat ve lutfeder. Hatta hükümdar gibi ihsanları vardır. Yine onun gibi, bu lütfu ve ihsanı esirger. Hatta cevır eder, işkence eder, öldürür. Kıskanılır, fakat kıskanmaz... Hülasa saray nasıl mutlak ve keyfi irade, hatta kapris ise, sevgili de öylece naza giden bir iradedir. (s. 21-23)

Divan edebiyatında işlenen tüm konularda, temalarda bu anlayışın payı vardır. Ozanlar neyi anlatırlarsa anlatsınlar hep bu kulluk anlayışı içinde kalmışlar, şiirlerini sarayın kültürel değerleri doğrultusunda oluşturmuşlardır. Öte yandan, insanın insanla, insanın doğa ve toplumla olan ilişkilerini mazmunlara dönüştürürken de yine saray yaşamının etki alanı içinde kalmışlardır. Örneğin XVII. yüzyılda Osmanlı sarayı çevresinde "lâle" ve "samur"un mazmunlaştığını, sevgilinin boynunu "lâleye", saçlarını da "samura" benzetildiğini görü-

² M. Deligönlü, "Divan Şiirinden Günümüze", Türk Dili, Sayı : 317.

yoruz. Çünkü bu yüzyılda saray yaşamında lâle ve samur tutkusu almış yürümüştür. Öyleyse şöyle bir genellemeye gidebiliriz : Divan edebiyatının düşünüş ve anlatış biçimi bir yandan kulluk anlayışına, bir yandan da saray çevresinin tüketim ilişkilerine dayanır. Sanatçının duygu, düşünüş evrenine, dünyayı algılayış yöntemine bu iki etken yön verir. Divan ozanlarının övgülerinde de, yergilerinde de, istem ve yakınmalarında da bu etkenlerin yeri büyüktür. Şu beyitlere sınırlı da olsa bu açıdan bakalım :

1

**Her kande bassa pâ-yı semendin, nîsâr için
Hanlar yolunda cümle revân etti canları**
(Bakî)

2

**Şarâb-ı aşk ile Nev'î gibi mest-i müdâm olmak
Bakıp bu nîmet-i dünyâya hayrân olmadan yeğdir**

3

**Güllü dibâ giydin amma korkarım âzâr eder
Nâzeninim sâye-i hâr-ı gül-i dibâ seni**
(Nedîm)

Birinci beyit Kanuni Sultan Süleyman'ın ölümü üzerine Bakî'nin yazdığı ünlü mersiyeden alınmıştır. Bu beyitte (Divan ozanlarının kulluk anlayışıyla) hükümdarın nasıl yüceltildiğini, anlatımın gerçekçi ölçülerin dışına nasıl çıktığını bulabiliriz : “(senin) atının ayağı her nereye bassa, bütün hanlar, saçmak için, canlarını (senin) yolunda akıttılar.” Bunun gibi ikinci beyitte de Divan ozanlarının dünyanın somut gerçeklerini nasıl hiçe saydıklarını, onlardan nasıl kaçtıklarını bize somutlamaktadır : “Aşk şarabıyla Nev-î gibi sürekli sarhoş olmak, bu dünya nimetine bakıp hayran olmaktan yeğdir.” Görülüyor ki Divan ozanı sarhoş olup esrikleşmeyi, us gücünü uyutmayı, doğaya ve insan toplumuna bakmaktan üstün tutuyor. Bu tutumla hep soyutlamaya yönelmiştir Divan ozanı. Nitekim üçüncü beyit güzel bir örneğidir bunun. Ozan, “sevgilisinin giydiği gül işlemeli elbisesinin üstündeki diken gölgesinin onu inciteceğinden korktuğunu” belirtmek istiyor.

Divan edebiyatında şiir düzyazıya oranla ağır basar. Bu düzyazının hiç olmadığı anlamına gelmez. Tarihler, tezkireler, seyahatnameler, sefaretnameler, münşeatlar.. daha çok düzyazıyla oluşturulmuş

olan ürünlerdir. Bunların da bir bölümü süslü, bezekli donaklıdır; bir bölümü de sade. Sade olanlar halk için, bezekli donaklılar da aydınlar için. Genellikle bu edebiyatı oluşturan yapıtlar andıklarımız dışında divanlar, mesneviler ve hamseler, siyasetnameler, hikâyeler, gazavât-nameler, surnameler, şehrengizler... gibi adlar altında toplanır.

Divan edebiyatının Anadolu'da oluşmaya başlaması XIII. yüzyıl başlarındadır. Varlığını XIX. yüzyılın ikinci yarısına değin sürdürmüştür. Bu altı yüzyıllık süre içinde birçok sanatçı yetiştirmiştir. Bunların yapıtlarında, yaratılarında görülen özellikler de yukarıda kısaca sergilediğimiz gibidir. Kişiliklerinden, yeteneklerinden, yetiştikleri ortamdan gelen küçük ayrımlar dışında yönelim ve yönsemeleri, şiirdeki beğenileri, dünyayı algılayış ve yorumlayış biçimleri ortaktır. Yetiştikleri yüzyıllara göre Divan edebiyatının başlıca sanatçıları şunlardır :

XIII. yüzyıl : Dehhanî (?-XIII. yüzyılın ikinci yarısı), Sultan Velîd (1227 - 1312)... **XIV. yüzyıl :** Ahmedî (?-1413), Âşık Paşa (1272 - 1333),... **XV. yüzyıl :** Şeyhî (?-1428), Ahmet Paşa (?-1497), Necatî (?-1508), Süleyman Çelebi (?-1421). Düzyazı alanında : Mercimek Ahmet (XV. yüzyılın ilk yarısı), Âşık Paşa Zade (1400 - 1495), Sinan Paşa (1437 - 1486),... **XVI. yüzyıl :** Fuzulî (?-1556), Zâtî (1471 - 1546), Hayalî (?-1556), Nev'î (1533 - 1599),... Bağdatlı Ruhî (?-1605), Bakî (1526 - 1600), Düzyazı alanında : Ferudun Bey (?-1583), Lâmi (1472 - 1532), Sehi Bey (?-1586), Lâtîfî (1491 - 1582), Âşık Çelebi (1520 - 1572),... **XVII. yüzyıl :** Nef'î (1572 - 1635), Şeyhülislam Yahya (1552 - 1643), Nailî (?-1666), Nabî (1642 - 1712),... Düzyazı alanında : Veysi (?-1627), Nerkisî (?-1634), Evliya Çelebi (1611-1680), Kâtip Çelebi (1609 - 1656), Naimâ (1655 - 1716)... **XVIII. yüzyıl :** Nedim (?-1730), Şeyh Galip (1757 - 1799), Ragıp Paşa (1699 - 1763),... Düzyazı alanında : Silahtar Mehmet Ağa (1658 - 1723), Yirmisekiz Çelebi Mehmet (?-1732), Ahmet Resmî Efendi (1663 - 1700)... **XIX. yüzyıl :** Leskofçalı Galip (1829 - 1876), Yenişehirli Avnî (1826 - 1883)..

Halk Edebiyatının Yapısı ve Yönelimleri

Medrese, enderun ve saray çevresi kendi beğenisi, yaşama koşulları doğrultusunda Divan edebiyatını oluşturmuşsa kasabalarda, köylerde ve obalarda yaşayan geniş halk yığınları da kendi edebiyatını oluşturmuştur. Bir bakıma halkın yaşadığı somut koşulların ürünü olan bu edebiyat, İslâmlıktan önceki göçebe kültür döneminin ve o dönem edebiyatının bir uzantısı gibidir. Divan edebiyatı nasıl tüketici sınıfın, tüketim ilişkilerinin edebiyatı ise bu edebiyat da geniş an-

lamda üretici sınıfın edebiyatıdır. Yapısını oluşturan öğeler doğadan, halkın doğayla olan somut ilişkilerinden, bu ilişkilerin onda yarattığı tutkular, özlemler ve düşlerden gelir. Şöyle de diyebiliriz. Divan edebiyatı soyut, yaşanan gerçeklerden kaçan, sevgilinin kapısında kul olmaya can atan bir edebiyattır. Yaşamla beslenmez. Sözgelimi XVI. yüzyılın Divan ozanlarından biri olan Nev'î'nin şu beytine bakalım :

**Cihânın izz ü câhın öyle iz'ân eyledim ben kim
Eşiğinde kul olmak dehre sultân olmadan yeğdir**

Şöyle diyor Nev'î : “Dünyadaki değer ve mevkii ben şöyle anladım : Senin eşiğinde kul olmak dünyaya sultan olmaktan yeğdir.” Ozanın diyesi açıktır. Dünyayı ve tüm dünya nimetlerini bir yana itip sevgilisinin kapısında kul olmayı yeğliyor. Onun için sevgilisinin kapısında kul olma, dünyaya sultan olmaktan daha üstündür.

XVII. yüzyılda yaşayan Divan ozanı böyle düşünürken, dünyadan ve dünya nimetlerinden böyle kaçarken aynı yüzyılda yaşayan halk ozanı Pir Sultan Abdal Anadolu köylüsünün içinde yaşadığı somut koşulları dile getiren şu türden şiirler yazıyor :

**Öküzün damını alçacak yapın
Yaş koman altında kuruluk sepin
Koşumdan koşuma gözlerini öpün
İrençberler hoşça tutun öküzü**

Bu dizeler halk edebiyatına, daha sınırlı bir deyişle halk şiirine egemen olan yönelim ve yönsemeyi gösterir. Halk şiiri halkın yaşamına ayna tutan, o yaşamla beslenen, doğa ve insan ilişkilerini çarpıtmadan yansıtan bir şiirdir. Yapaylıktan uzaktır, tek sözcükle yaşananı yansıtan doğan ürünlerdir.

Halk edebiyatı terimi, geniş kapsamlı bir kavramdır. Edebiyat kuramcıları bu kavramın anlam sınırını şu iki ana doğrultuda çizmişlerdir. Bunlardan birincisi “ortak halk edebiyatı”dır. Ne zaman, nerede, kim tarafından yaratıldığı belli olmayan, dilsel ürünlerin tümüne birden verilen addır ortak halk edebiyatı. Maniler, destanlar, türküler, masallar, türkülü türküsüz halk hikâyeleri, ninniler, ağıtlar, bilmeçeler, tekerlemeler, atasözleri, deyimler, meddah hikâyeleri, karagöz ve benzeri oyunlar... halkın ortak yaratısı olarak düşünülmüştür. Kuşkusuz bugün nerede ve kimin, ilk kez söylediği belli olmayan bu ürünler başlangıçta kişisel yaratımlardı. Ne ki zamanla yaratıcısı unutulmuştur bunların. Ağızdan ağıza, kuşaktan kuşağa geçerek ortaklaşa kullanılmaya başlamıştır. Bu yönden ortak halk edebiyatı yazılı değil, sözlü bir edebiyattır.

Halk edebiyatı teriminin içinde düşünölen ikinci tür dilsel yaratılsa sanatçısı ve yaratıcısı belli olan ürünlerdir. Bunların nerede, kimin tarafından yazıldığı, söylendiğı bilinir. Bu tür, yaratıcısı belli ürünleri de taşıdığı niteliklere göre iki ayrı ad altında toplamaktadır yazın kuramcıları : **Âşık edebiyatı, halk tasavvuf edebiyatı...**

Âşık edebiyatı, din dışı konuları işleyen, âşık adıyla anılan ve söylediğini sazıyla çalan kişilerce oluşturulmuştur. Çalıp çığırma geleneğine dayanır. Böylece bu tür ozanlar şiirlerini yazıyla değil, söz ve saz ile yayarlar. Sazları omuzunda o diyor senin, bu diyar benim anlayışıyla gezerler. Gezdikleri yerlerde ilgi ve saygı görürler. Çünkü halk arasında yarı ermiş sayılırlar âşıklar. Şiirlerinde bireysel konular yanında geniş yığınlara öğütler veren yığitlik, doğruluk aşılammaya çalışan, yaşamla kan bağı olan konular da işlerler. Ytıştikleri yerlerse köy ve obalar, asker ocakları, kasaba ve şehirlerdir. Ürünleri de güzelleme, koçaklama, taşlama, ağıt... gibi adlar altında türendirilir.

Halk tasavvuf edebiyatına gelince, bunlar, tekkelerde gelişen bir edebiyattır. Genellikle bu edebiyatın içine giren ürünleri verenler, tarikatlarda yetişmiş şeyh ve dervişlerdir. Şiirlerinde her türlü bağnazlığa karşı çıkmış, hoşgörüyü ve katıksız Tanrı sevgisini savunmuşlardır. Bağanzlık ve umutsuzlukla halkı korkutmaktansa, onu, umut, sevgi ve seviyle Tanrıya yaklaştırmmanın daha doğru olacağı inancıyla şiirlerini yazmış ve söylemişlerdir. Bu düşünceyi geniş halk yığınlarına indirmeye çalışmışlardır. Halk yığınları da onları çok sevmiş ve saymıştır. Öyle ki ölümünden sonra da onlar için birtakım söylenmeler yaratmış, doğum ve ölüm yerlerini paylaşamamıştır. Bir Yunus Emre, bir Pir Sultan Abdal güzel bir örneğidir bunun.

Halk tasavvuf edebiyatı içinde yer alan, Tanrısal aşk, insan değeri, tutkuların ve hırsların kötölüğü, tutku ve hırsları öldürmenin yüceliğı, hoşgörü... gibi konuları işleyen ozanlar genellikle Arapça ve Farsça bilirler. Ne ki halktan kopmamış özləri ve sözleriyle halka yönelmişlerdir. Halk edebiyatı terimi içinde düşünölüş nedeni de budur büyük ölçüde.

Halk edebiyatı teriminin anlam sınırını böylece çizdikten sonra şu soruyu sorabiliriz : Bu edebiyatın belirleyici özellikleri nelerdir? Önce de değindiğimiz gibi ortak yaratılarla, saz ozanlarının ürünleri halkın somut yaşamından kaynaklanır. Daha doğrusu halkın yaşam kavgası içinde oluşmuştur bu ürünler. Yaratıcıları da (halk tasavvuf ozanları bir yana) belirli bir eğitim ve öğretimden geçmiş kişiler değildir. Sanatçı, yaşam ve yaşantısını yazıya dökmeden içinden geldiğı gibi biçimlendirmiştir. Konularını da genellikle yaşananlar oluştur-

muştur. Savaşlar, kıtlık ve kıranlar, yıkımlar, sevgiler, seviler, ölümler; düşünilen, ama ulaşılmayan nimetler, yaşamın ağır koşullarına baş kaldırı ve yakınılar... halk şiirimizin (ortak ve saz) konu haritası olmuştur. Bunları türkülere, manilere, ağıtlara, destanlara dökmüş, yaşadığını söze dönüştürmüştür. Sözelimi bir ağıttan aldığımız şu küçük dörtlüğe bu açıdan bakalım :

**Anavarza at oynadı
Kana belenmiş gömleği
Kıyman aşiretler kıyman
Kör karının bir değneği**

Ölen ya da öldürülen bir kimsenin ardından onun iyliklerini, yüceliklerini söyleme, ölümünden duyulan acıyı dile getirme ereğiyle yakılır ağıt. Verdiğimiz dörtlük de böyle bir ağıttandır, öldürülen oğullar için nice anaların oğulları üstüne yaktığı sayısız ağıtların birinden küçük bir parçadır. Söyleyişin de, konunun da nasıl gerçek yaşamdan kaynaklandığını görebiliriz bu örnekte. Bunun gibi şu türkülerde de halkın yaşamında ve belleğinde derin izler bırakmış olan savaşların yarattığı dramları gözlemleyebiliriz :

**Al yeşil bayrağı gelin mi sandın
Sefere gideni gelir mi sandın
Tram pet sesini davul mu sandın**

.....
**Çanakkale içinde bir uzun servi
Kimimiz nişanlı kimimiz evli**

.....
**Sarıkamışta var maşın
Urus yılmış ağır koşun
Bizim asker açık çıplak
Dağlarda buymuş kışın**

**Çadırlar dağa kuruldu
Hücum borusu vuruldu
Bir Sarıkamış uğruna
Doksan bin fidan kırıldı**

Yemen, Çanakkale, Sarıkamış savaşlarıyla ilgili üç ayrı türküden alıntıladığımız bu parçalarda halk şiirinin dilsel ve içeriksel özelliklerini tüm yönleriyle bulabiliriz : Hece ölçüsüyle yazılması, uyak düzeninin özgür olması, şiir biriminin dörtlük olması, ses ve sözün içe içe gitmesi, çağrılıp söylenmesi, bezekten donaktan yoksun olması, içten geldiği gibi tam bir doğallıkla söylenmesi... gibi. Bu da somut ko-

şullardan yola çıkılmasından, yaşamla beslenmesinden doğuyor. Halk edebiyatı ile Divan edebiyatının asıl ayrımı da burada başlıyor işte :

"... Divan şiiri ruh ve karakter bakımından kitabidir. İskolastik bilimlerden, gerçek ve asılsız bilgilerden esinlenir. Kalıplaşmış kavramlara, bu kavramlarla yapılan mazmunlara dayanır. Şair her şeyden önce, ünlü, büyük şairlerin nasıl söylediğine, tanınmış kitapların ne dediğine bakar ve onları taklit etmeğe özenir. Kişiliğini ancak yeni bir mazmun bulmakla göstermeğe çalışır. Hayatı bu çerçeveden görüp değerlendirir. Bu yüzden tabiat-tan uzak kalmıştır, hayatla ilgisi azdır. Halk şiirinin karakteri ise tabii-lik ve canlılıktır. Şair özentiyi ve yapmacılığa kapılmadan hayatta ve tabi-atta gördüklerini, başkalarıyla yaşamış olmaktan duyduğu sevinçleri ve acıları, tolpumdaki olayların kendi üzerindeki etkisini belirtmek ister. İç-tenlik, kolay ve hazırlıksız söyleyiş, halk şiirinin en üstün niteliğidir. Öz-gün olması ve Türk ruhunu yansıtmaması bakımından, ulusal karakter ta-şıyan canlı bir şiirdir."³

Halk edebiyatında sazla söz birbirinden ayrılmaz. Âşık ya da saz şairi diye adlandırılan ozanlar ürünlerini bağlama adı verilen bir saz-la çalıp çağırırlar. Bu yönden âşık hem yaratıcı bir sanatçı hem de yarattığı ürünü çalıp çığırın kişidir. Şiirlerinde işlediği konu ve te-malar, aşk, özlem, doğa, yigittik, sevgi, gurbet, ayrılık, ölüm, yaşanı-lan günlerden ve koşullardan yakınma... gibi değişik alanları kuşa-tır. Öte yandan bu tür konu ve temaların yaygınlığı yanında birtakım mecazlar da âşık edebiyatında ya da daha geniş bir söyleyişle halk edebiyatında ortaklık ve yaygınlık gösterir. Divan şiirindeki gibi diz-gesel bir bütünlük göstermemesine karşın halk şiirinde de kullanıla kullanıla çağrışımsal ağı ortaklaşmış kalıp sözler vardır : Ak kuğu, akça ceren, sefil baykuş, servi boy, çokkun sular, ala göz, telli turna, şirin dil, sabah yeli, ince bel, siyah saç... gibi.

Halk şiirini edebiyat kuramcıları ve eleştirmenleri konu yönün-den de değişik adlar altında toplarlar : Güzelleme, taşlama, koçakla-ma, ağıt... gibi. Güzelleme genellikle güzelliğin, ya da belli bir güzelin övgüsünü yapan şiirlerdir. Sevgi ve aşk temalarının üzerine temellenen bu şiirler lirik bir özellik taşır. Karacaoğlu'nın şu dördlüğü bu türün güzel bir örneğidir.

Ala gözlerini sevdiğim dilber,
Şu gelip geçtiğin yollar öğünsün;
Kadir Mevlâm seni öğmüş yaratmış
Kısmeti olduğun kullar öğünsün.

Taşlamalar, halk ozanlarının toplumsal ya da bireysel konularda söyledikleri eleştirel boyutlu yergisel parçalardır :

³ Ağah Sırrı Levent, Türk Dili, sayı : 207.

**Ormanda büyüyen adam azgını
Çarşıda pazarda insan beğenmez.
Medrese kaçkını, softa bozgunu
Selam vermeğe devrişan beğenmez.**

Destanlar, uzun parçalardır halk şiirinde. Konuları değişiktir. Toplumu derinden etkilemiş bir savaş; yenme, yenilme, isyan, kıtlık, deprem, su baskını, bulaşıcı hastalıklar gibi olay ve olgular, ya da bir komutan, askerin, yiğit bir kişinin mertlik, yiğitlik ve kahramanlığı destanlarda işlenir. Bunların içinde ağır başlı, ciddi bir hava taşıyanların yanında güldürüsel yapısı ve havası olanlar da vardır. Aynı iki destandan alınmış şu parçalar birer örnektir bunlara :

**İptida Bağdat'a sefer olanda
Atladı hendeği geçti Genç Osman,
Vuruldu sancaktar, kaptı sancağı,
İletti hendeğe dikti Genç Osman.**

**"Eğerleyin kır atımın ikisin,
Fethedeyim düşmanların hepisin."
Sabah namazında Bağdat kapısın
"Allah Allah! deyip açtı Genç Osman**

(Kayıkçı Kul Mustafa)

**Bostan ekdim yolu ile
Felek vurdu dolu ile
Cilve eyler kulu ile
Harap etti bostanımı
Hıyar gibi cıvanları
Vurdu yaktı doğanları
Kargı gibi soğanları
Harap etti bostanımı**

(Serdari)

Ağıtlar, yukarıda örnekledirdiğimiz gibi, acıklı durum ve olaylar üzerine yakılır. Ölümmler üzerine, seferberlik, deprem, su baskını... gibi toplu ölümmlere yol açan üzümlü olaylar için de ağıt yakılır.

Halk tasavvuf edebiyatının ürünleriyse dinsel boyutludur. İslâm dininden ve tasavvuftan kaynaklanır. Ürünleri de ilâhi, nefes, deme... gibi adlarla adlandırılmıştır. Bu ürünlerin doğuşunda ve bu edebiyatın yapısında, yönelimlerinde Osmanlı toplum yapısındaki katmanlaşmanın büyük etkisi vardır. Daha önce de vurguladığımız gibi. XIII.

yüzyıl Türk edebiyatındaki ikileşmenin, daha doğrusu zümreleşmelerin başlangıcıdır. Çünkü bu yüzyılda Anadolu'ya Moğol akını başlamış, Selçuklu İmparatorluğu yıpranmış, bütün değerler alt üst olmuştur. Bu bozbulanık ortamdan sıyrılma, kurtuluşu arama özlemi bir takım tarikatların kurulmasına, bu tarikatların toplanma merkezleri olan tekkelerin doğmasına yol açmıştır. Genellikle buralarda toplananlar da tasavvuf düşüncesine bağlanmışlardır. Bu düşünüşe göre varlık bir bütündür. Onu, **yaratan** ve **yaratılan** diye ikiye ayırmamak gerekir. Tek varlık vardır, o da Tanrı'nın varlığıdır. Doğada gördüğümüz tüm varlıklar, gerçekte Tanrı'nın birer tecellisinden başka bir şey değildir. Hepsinin varlığı, Tanrı'nın varlığına bağlıdır. Öyleyse olgun ve yetkin insan, Tanrı'nın dışındaki her şeye yüz çevirip aslına erişmek, onun varlığında erimek ister. Bu ülküyle her acıya, her çileye katlanır. İşte "halk tasavvuf edebiyatı'nın ürünleri bu ülküden kaynaklanır. Geniş halk yığınlarına bu ülküyü yaymaya, ona hoşgörüyü, Tanrı sevgisini, güzel sevgisini aşlamaya çalışır.

Daha XIII. yüzyılda bu ülkünün en büyük sözcüsü Yunus Emre şöyle seslenir Tanrı'ya :

**İlâhi bir aşk ver bana
Kandalığım bilmeyeyim
Yavu kılayım ben beni
İsteyuben bulmayayım
Al gider benden benliği
Doldur içime senliği
Bu dünyada öldür beni
Varıp anda ölmeyeyim**

Tanrı'ya yönelişin özünde onun tecellisi olarak gördüğü insanoğlundan kopuş yoktur. Onun birliğe, dirliğe, kardeşliğe ve dostluğa çağırır :

**Gelin tanış olalım
İşi kolay kılalım
Seveli sevelelim
Dünya kimseye kalmaz
Sen sana ne sanırsan
Ayuğa da onu san
Dört kitabın mânası
Budur eğer var ise...**

Halk tasavvuf edebiyatında ürün veren ozanların çoğu, Yunus Emre'nin izinden yürümüşlerdir. XIV. ve XV. yüzyıl ozanlarından

Kaygusuz Abdal, Yunus Emre'nin söyleyişleriyle şu yolda şiirler yazmıştır :

**Urum Abdalları gelir dost deyi
Eğnimizde aba hırka post deyi
Hasteleri gelir derman isteyi
Sağlar gelir şahım Abdal Musa'ya**

Yunus'un yolundan giden halk tasavvuf ozanları, Hak'kı ararken bir yandan da halkın mutluluk özlemlerini dile getirmişlerdir. Bu uğurda canlarını verenler bile olmuştur. Şöyle de diyebiliriz, tasavvuf düşüncesine bağlı kimi ozanlarda bu düşünce geri planda kalır. Din dışı nitelikli şiirler yazarak âşık edebiyatı ozanlarıyla birleştikleri olur. Pir Sultan Abdal bunlardan biridir. Şöyle der bir şiirinde :

**Dost elinden dolu içmiş deliyim
Üstü kan köpüklü meşe seliyim
Ben bir yol oğluyum yol sefiliyim
Ben de bu yayladan Şah'a giderim**

Bu dizelerinde "bir yol oğlu" olduğunu söyleyen Pir Sultan Abdal, bir başka şiirinde şu çağrışı yöneltir :

**Gelin canlar bir olalım
Münkire kılıç çalalım**

Şu dizelerde ise bu çağrısını daha geniş boyutlu, daha evrensel bir oyluma kavuşturur :

**Özü öze bağlayalım
Sular gibi çağlayalım
Bir yürüyüş eyleyelim
Tevekkeltü taalallah!**

Bu kısa örneklemelerle şunu göstermek istiyoruz : Halk şiiri ırmağının üç kolu vardır : Ortak yaratılar, âşıkların yazdığı şiirler, halk tasavvuf ozanlarının yazdığı şiirler. Bunlar arasında küçük ayrımlar bulunmasına karşın ortak yönü, diliyle, konusuyla, söyleyişle halkın gerçek yaşamıyla beslenmiş olmasıdır. Öte yandan bu gerçekçi halk hikâyelerinde de az çok bulabiliriz. Bu hikâyeler, halkın yaşamından izler taşıdığı gibi, ilk çağlardaki destanların ana kavramlarını da içerir. Örneğin XIV. yüzyılda yazıya geçirilen **Dede Korkut** hikâyeleri, İslamlık öncesi dönemlerinin yaşayışından, inanç ve törelerinden etkiler taşır. Türk halkının ruhunu, öz karakterini somutla-

yan özgün bir yapıttır bu öyküler. Anlatım yönünden de öz Türkçedir. Düzyazıyla şiir iç içedir bu hikâyelerde. XVII. yüzyıl başlarında oluşan Koroğlu hikâyelerinde de aynı özelliği bulmaktayız. Aşk hikâyeleri diye nitelendirdiğimiz Âşık Garip, Kerem ile Aslı, Tahir ile Zühre... gibi hikâyeler de halk edebiyatı anlatı geleneği içinde önemli bir yer tutar. Yiğitlik, erdem, dostluk, bağlılık bu hikâyelerdeki kahramanların başlıca özelliklerindendir.

Halk edebiyatı XIX. yüzyılın sonuna değin birtakım adlarla gelişimini sürdürmüştür. Bu edebiyatın temel yapı taşları yüzyıllara göre şunlardır :

XIII. yüzyıl : Yunus Emre (?-1320)... XIV. yüzyıl : Dede Korkut hikâyelerinin halk ağzından derlenerek "Kitab-ı Dede Korkut" adıyla yazıya geçirilişi. XV. yüzyıl : Kaygusuz Abdal (1397-15. yüzyılın ilk yarısı)... XVI. yüzyıl : Pir Sultan Abdal (1524-1576), Karacaoğlan (16. yüzyıl). XVII. yüzyıl : Âşık Ömer (?-1707), Gevheri (?-1715) Kuloğlu (?-1646), Âşık (?-1650),... XVIII. yüzyıl : Belli bir temsilcisi yok. XIX. yüzyıl : Dertli (1772-1845), Dadaloğlu (1785-1868), Erzurumlu Emrah (?-1845), Bayburtlu Zihni (?-1859), Seyranî (1807-1866), Ruhsatî (1856-1899)...

Divan edebiyatının XIX. yüzyılın ikinci yarısından sonra yerini Batılılaşma sürecine giren yeni bir edebiyata bıraktığını söylemiştik. Halk edebiyatı için de durum böyle midir? XIX. yüzyılın ikinci yarısından sonra nasıl bir gelişim çizgisi göstermiştir halk edebiyatı?

On dokuzuncu yüzyılın ikinci yarısından sonra gerileme süreci içine girmiştir halk edebiyatı. Bunun türlü nedenleri vardır. Bu nedenlerin başında toplumsal yapı ve yaşamda başlayan değişimler gelir. Şöyle ki gramofondan teypte, teypten radyoya değin türlü aygıtlar halkın eğlenme biçimini değiştirmiştir. Kırsal kesimle büyük kentler arasında bağlantılar kurulmuştur. Bu bağlantılardan, ses alma ve ses yayma aygıtlarından önce halk kahvelerde toplanır aşıkların çalıp çığırmalarını dinlerdi. Oysa aşıkların yerini teypler, radyolar aldı. Âşıkların işlevi kalmadı. Ayrıca okuma yazma bilenlerin sayısı arttı. Dinlemenin yerini okuma aldı.

Yolların yapılması, motorlu taşıtların çoğalması köyleri, kasabaları kendi içlerine kapalı çevreler olmaktan çıkardı. Kentsel yaşama biçimi de köye sızdı. Oysa eskiden, köyler ve kasabalar kapalı çevrelerdi. Bugün kamyonların, otobüslerin yedi sekiz saatte vardığı yere kervanların varması günler alırdı. Yol boyunca hanlarda, kervansaraylarda konaklanır, buralarda âşıklar sazlarıyla yolcuları eğlendirir,

onlara türküler söyler, hikâyeler anlatırlardı. Ulaşım olanaklarının değişmesi hanları da, kervansarayları da değiştirdi.

Bir başka önemli etken de tekkelerin kapatılmasıdır. Halk tasavvuf edebiyatı tekkelerin ürünüydü bir bakıma. Tarikatlara girenler, girdikleri tarikata göre tekkelere gider, burada ayinler yaparlardı. Ayinlerde müzik çalınır, şiirler okunurdu. Tekkelerin kapatılmasıyla bu ortam da yitip gitti.

Tekkelerin kapatılmasıyla birlikte toplumdaki üretim ilişkilerinin, yaşama biçiminin de değişmesi halk edebiyatının canlılığını yitirmesine yol açtı. Gezginci âşık tipi ortadan silindi. Konakların, hanların, kahvelerin (âşıkların korunduğu ve barındığı) kapanmasının doğal bir sonucuydu bu. Şunu da ekleyebiliriz, yönetilenlerle yönetenler arasındaki çatışmanın azalması ya da ortadan kalkması halk edebiyatının bir başka kaynağını kuruttu. Çünkü kimi halk şairleri böyle bir çatışmanın sonucunda ortaya çıkmıştır. Örneğin Koroğlu, Dadaloğlu gibi... Bu şairler kendi dönemlerindeki halkla yönetim arasındaki çatışmayı yansıtmışlardır.

Bugün tümüyle yaşarlığını yitirmiş midir halk edebiyatı? Kaynağı tümüyle kurumuş mudur? Değil elbette. Yukarıdaki etkenlerin tam olarak etkili olamadığı bölge ve kesimlerde yine âşıklar çıkmakta, şiirler yazmaktadır. Ne ki bu âşıklar dünkülerden çok silik izler taşımaktadır. Bu yönden bugün ülkemizde canlı, ürünleriyle herkesin ilgisini çeken bir halk edebiyatının varlığından söz edemeyiz. Ancak öldüğünü, yitip gittiğini de söyleyemeyiz. Kimi araştırmacılara göre halk edebiyatı yeni bir çiçekleme içine girmiştir :

"1980 yıllarına kadar âşık geleneği sadece eski toplum düzeninin bütün şartlarına uygun bir yaşam süren çevrelerde güçlü kalabiliyordu. Bölge olarak, Doğu ve kuzey doğu illerinde, orta Andolunun doğu parçası ve Alevilerin yoğun oldukları yerlerde, güneydoğu ile Torosların Türkmen yerleşmesi olan iki yakasındaki topraklarda ve daha çok köy ve küçük kasaba çevrelerinde... 1960'dan bu yana memlekette oluşan ve gelişen düşün özgürlüğü ve onun sonucu olarak halk yığınlarında politik bilincin uyanması, şüphesiz okuma yazmanın artması, köy nüfusunun şehirlere akması köy-şehir ilişkilerinin eskiye bakarak artması gibi, ekonomi ve kültür alanlarındaki değişmelerin de etkisiyle, âşık geleneği yeni bir güçlenme, çiçeklenme dönemine ulaştı."⁴

Bugün Ferihanî, Nesimî, Mahzunî... gibi değişik bir doğrultuda şiir yazan âşıklar bu çizgilerini sürdürebilecekler midir? Sürdürürlerse de âşık geleneğinin bir uzantısı sayılabilir mi? Şimdiden bir şey söyleyemeyiz...

⁴ Pertev, N. Boratav, 100 Soruda Türk Halk Edebiyatı, s. 35-36.

BATILILAŞMA İSTEMİNDEN ULUSALLAŞMA ÖZLEMİNE

XVII. yüzyıldan sonra Osmanlı İmparatorluğunun görkemli günleri silinmeye başlar. Çünkü bu yüzyılda ana ticaret yolları değişmiştir. Kapitülasyonlar Avrupa pazarlarına ayrıcalıklar sağlamıştır. İmparatorluk o döneme göre büyük bir ordu ve donanma beslemektedir. Bütün bunlar ülke ekonomisinin solüğünü tıkamış, sayrılıklı bir duruma düşürmüştür. Öte yandan Osmanlı yöneticileri Batı'da oluşan ekonomik değişmelerin, üretim ilişkilerindeki gelişmelerin de ayırımına varamamışlardır. İmparatorluğun kanıyla beslenen Batılı ülkelerde yükselmekte olan kentsoylu sınıfın itici gücünden, anamalcılığın palazlanmasından da hebersizlerdir. Bütün bunlar imparatorluğu ekonomik bir bunalıma düşürmüştür.

Bu bunalımdan kurtulmanın yolları nelerdir? Ne yapmak gerekir? Araştırılır. Tek yol vardır : Yabancı devletlere karşı borçlanmak, onların ülke içindeki temsilcilerine geniş tecimsel yetkiler vermek. Ayrıca imparatorluğun kurumlarını çağdaşlaştırmak.

XIX. yüzyıl Osmanlı imparatorluk düzeninin, Batılılaşma sürecine kendini uyarılama ve uydurma yılları olmuştur. Fransız devriminin getirdiği temel kavramları yasalaştırma çalışmalarına girilmiştir. Hristiyan halkların güven içinde yaşaması, müslümanlarla (öteden beri sürdürülen) aralarındaki tüm ayrılıkların kaldırılmasına bağlıyorlardı İmparatorluğun Batılılaşmasını. Öte yandan içte de özellikle Osmanlı imparatorluğunun çöküşünü durdurmanın ancak, Batılı yöntemleri benimsemek, bunları ekonomide, kültürde, teknikte uygulamakla sağlanabileceğini savunan bir kadro vardı. Bu düşünce daha III. Selim ve II. Mahmut zamanında kendini göstermiş, bu doğrultuda Yeniçeri ocağının kaldırılması gibi birtakım temel girişimlerde bulunulmuştu. Ne ki yeterli değildi bu girişimler. Osmanlı devletini çağdaşlaştırmak için daha köklü ve geniş oylumlu atılımlar gerekliydi.

Mustafa Reşit Paşa'nın hazırlayıp 3 Kasım 1839'da Gülhane meydanında okuduğu ünlü Tanzimat Fermanı, Osmanlı imparatorluğunun işleyişini düzenleyen bir dizi önlemler getiriyordu. Bu fermana göre alınacak önlemler (tedbirler) şunlardı : 1. Osmanlı ülkelerinde yaşayan, her türlü din ve ırka mensup olan bütün "tebaa"nın can, ırz, mal güvenliği olacaktır. 2. Bunların hepsinin mülkiyet hakkı olacak ve bu hak kişilerin yararına devlet tarafından savunulacaktır. 3. Alınacak vergiler keyfilikten, gelişigüzellikten kurtarılacak, belirli ve hakça oranlar saptanacak, vergi yükümlülüğü herkes için eşit olacaktır. 4. Devlet harcamaları bir gider bütçesiyle saptanarak sınırlandı-

rılacak. 5. Askerlik işleri yeniden düzenlenecek, belirli süreye bağlanacak. 6. Bir suç işlemiş olanlar açıkça kovuşturulup açıkça yargılanacak. 7. Mahkeme kararı olmadan hiçbir kimse hakkında gizli ya da açık idam cezası uygulanmayacak. 8. Suçlu sanılan ya da mahkûm olan kişilerin mirasçıları, miras haklarından yoksun bırakılmayacak. 9. Devlet memurlarının tümü aylığa bağlanacak. 10. Rüşvet alma kesinlikle kaldırılacak, rüşvet almaya kalkışanlar şiddetle cezalandırılacak. 11. Başta hükümdar olmak üzere devletin tüm ileri gelenleri, yöneticiler bu ilkeleri benimseyecek, bunlara aykırı davranmayacak.

Toplumsal ve ekonomik ilişkileri düzenlemeyi amaçlayan bu önlemler oldukça önemliydi. Bir ölçüde imparatorluğun yapısını değiştiriyor, kişilerin temel haklarını güvence altına alıyordu. Nitekim bu önlemlerin olumlu etkileri görülmüştür. Özellikle kasaba ve köylerde yaşayan âyan adı verilen mütegalibe sınıfın halk üzerindeki yasadışı baskıları azalmıştır bu fermanın sonra. Toprak düzeninde değişme olmuş, “toprak işleyenindir” ilkesi benimsenerek mirî düzenden özel mülkiyet düzenine geçilmiştir. Her alanda yeni yeni yasalar çıkartılmış, adliye alanında “nizamiye mahkemeleri” adıyla yeni kuruluşlar getirilmiştir. Daha önce açılan okulların sayısı artırılmış, halkın okuma yazma öğrenmesine hız verilmiştir.

Hemen belirtmek gerekir ki bütün bu girişimler eskiyi, eski kuruluşları değiştirmiş değildir. Eski kuruluşlar varlığını sürdürürken bunların yanına yenileri getirilmiştir. Örneğin medreseye ilişilmemiş, ama onun yanına darülfünun (üniversite), ilk ve ortaokullar kurulmuştur. Bir yandan İslamcılık görüşü, bir yandan Osmanlılık düşüncüsü sürdürülmüştür. Bu da ister istemez Osmanlı toplum yapısında bir ikileşmeye yol açmıştır.

Bu ikili yapı içerisinde yenileşme düzeltimleri beklenen sonucu bir süre geciktirmiştir ama, tümüyle önleyememiştir. Başka bir deyişle Osmanlı devleti yıkılıştan kurtarılamamıştır. Çünkü Avrupa ekonomisinin karşısında Osmanlı ekonomisi her geçen yılla birlikte gücünü yitirmiştir. İmparatorluğun ipek, pamuklu, yünlü deri ve kumaş sanayii, Batı'nın makine ürünlerinin yanında çöküntüye uğramıştır. Öte yandan “milliyetçilik” akımının güçlenişi İmparatorluk sınırları içinde yeni karışıklıklar, ayaklanmalar yaratmıştır. Bosna Hersek'ten başlayan kıpırdanışlar Sırbistan, Girit, Suriye'ye değin yayayılmıştır. Rus seferleri, Yunan işleri, Balkan sorunu imparatorluğun siyasal ve askerî gücünü yeyip tüketmiştir. Dış borçlanmalar artmış, siyasal ve ekonomik bağımsızlık ciddi yaralar almıştır. İmparatorluk, birçok Batılı ülkenin açık pazarı durumuna düşmüştür. Bu durumdan kurtul-

mak için türlü önlemlere baş vurulmuş, yeni düzenleyimlere gidilmiştir. Örneğin 23 Aralık 1876'da Anayasal düzene geçiş, ardından gelen 33 yıllık baskı yönetimine yaslanan II. Abdülhamit dönemi, Jön Türk hareketleri, İttihat ve Terakki Cemiyetinin çalışmaları, 23 Temmuz 1908 İkinci Meşrutiyet hareketi bunlar arasında sayılabilir.

Sayıdığımız bu hareketlerin hiçbiri tarihin akışını durduramamıştır. 1914'te başlayan I. Dünya Savaşı, bu savaşın sonunda imzalanan Mondoros mütarekesi, 19 Mayıs 1919'da başlayan ve 29 Ekim 1923'te yeni Türkiye Cumhuriyetinin kuruluşuyla birlikte Osmanlı imparatorluğu da tarihe karışmıştır.

Tanzimatla başlayan Batılılaşma süreci Cumhuriyet döneminde ulusallaşmaya bırakmıştır yerini. Doğal olarak bu süreç içinde de edebiyatımız birbirine bağlı değişik evreler geçirmiştir. Bu evreler şunlardır :

Çağdaşlaşma Özlemini Sürdürenler : Tanzimatçılar

Osmanlı devletini çağdaşlaştırma için yapılan atılımların tümüne birden "siyasal Tanzimat" denir. Siyasal Tanzimat'ın oluşturduğu ortam içinde yeni bir kuşak yetişmiştir. Batı kültürüyle yetişmiş, Batı kültür ve edebiyatının ürünlerini tanımış bir kuşak. Bu kuşağın oluşturduğu edebiyata **Tanzimat Edebiyatı**, yaratıcılarına da **Tanzimatçılar** diyoruz.

Tanzimat edebiyatı, siyasal Tanzimat'ın ilânından yirmi yıl kadar sonra 1860'ta, Şinasi'nin Agâh Efendi ile birlikte **Tercümân-ı Ahvâl** gazetesini çıkarmasıyla başlamış, 1895'e değin sürmüştür. Düşünsel yapısı yönünden siyasal Tanzimat'ın izlerini taşır. Bu edebiyat içinde yer alan sanatçılar, genellikle yapıt ve yaratılarında siyasal ve toplumsal yönlü düzenleyimleri (reformları) savunmuşlardır. Bunun için de eski yaşama biçimini, eskiyi, sürekli olarak eleştirmişlerdir. Halkı, yapılacak siyasal ve toplumsal düzenleyimlere hazırlama, ona çağdaş uygarlık değerlerini öğretme başlıca kaygılarından biri olmuştur. Bu kaygıyla halka kolayca seslenebilecek, kamuoyu oluşturacak bir yoldan, gazetecilik yolundan girmişlerdir edebiyata. Nitekim Şinasi, Namık Kemal, Ziya Paşa, Ali Suavi, Ahmet Mithat Efendi gazeteci idi.

Halkın anlayabileceği sade bir dille yazma, Tanzimatçıların ana yönelimlerinden biridir. Bu yönelimin kökeninde geniş yığınlarla iletişim kurma amacı yatar. Şinasi, **Tercümân-ı Ahvâl**'in ilk sayısında bu amacı şöyle belirtir : "Bu itibar-ı hakikate mebni, giderek umum

halkın kolaylıkla anlayabileceği mertebede işbu gazeteyi kaleme almak mütezem olduğu dahi makam münasebetiyle şimdiden ihtar olunur." Bu düşünüş ortaktır Tanzimatçılarda. Onları eski edebiyatçılardan, Divan edebiyatı sanatçılarından ayıran yönlerinden biri de budur.

Burada küçük bir sapma yaparak şunu da belirtelim : Salt bir iletişim aracı değildir dil. Düşünceyi oluşturan, kültürü biçimlendiren ana değişkenlerden biridir. Tanzimatla birlikte başlayan dili sadeleştirme, halkın anlayabileceği bir düzeye erdirmeye gerçekte kültür sorunlarımızın en önemlilerinden biri olmuştur. Çağdaşlaşmaya ve ulusallaşmaya giden yolun halkın dilinden, Türkçenin toprağından geçeceği gerçeği bütün yönleriyle olmasa bile Tanzimat döneminde sezilmiştir. Dil sorununu çözme savaşı o günden bu yana sürüp gelmektedir. Bir bakıma edebiyatımızda, düşün evrenimizde gözlemlenen her türlü gelişim ve değişimin kökeninde dilsel gelişme, yenileşme ve dilimizin çağdaşlaşması yatar. Niyazi Berkes, Türkiye'de Çağdaşlaşma adlı yapıtında konuyu bu yönden değerlendirirken Tanzimat öncesi dilsel görünümümüzü şöyle çizer :

"Tanzimat dönemine miras kalan resmî dil, bugün Osmanlıca dediğimiz dildi. Tanzimat öncesi Osmanlı İmparatorluğu ırklar, milletler, dinler, kültürler toplamı bir imparatorluk olduğundan Türk dili ancak "reaya" dili olarak yaşardı. Yönetici devlet tabakasına giren kişilerin dili Arapçadan, Farsçadan, Rumcadan, İslav dillerinden gelen zengin, fakat halkın anlamadığı bir dildi. Osmanlıca, Hindistan'daki Moğol İmparatorluğunun ordu ve saray dili olarak geliştirdiği Urdu dili gibi "yapma" bir dildi. Temelli Türkçe olmakla birlikte, içine Türk dilinin köken ve yapı bakımından bağlı olmadığı dil ailelerinden yalnız sözcükler değil kurallar da sokulduğu için, konuşma dili olarak değilse bile, yazı dili olarak Türk dili, konuşan halk kütlelerinin dilinden uçurumla ayrılan bir dil olmuştur. "Konuşma dili olarak değilse bile" dedik; çünkü, hiç değilse Tanzimat dönemindeki Osmanlıca'nın konuşma dili olarak kullanıldığı şüphelidir. Bu dili elde etmiş olmanın asıl ispatı, kendini yazıda gösterir. Bu dille yazabilmek için ne denli uzun bir eğitim görme gerektiğini hatırlarsak bu denli düzme, yapma bir dil olduğunu kavrarız.

Bu dilin gelişmesinde ihtimal ki üçü de toplumdan ayrı kalan üç kurul kaynak hizmetini görmüştü : Medrese, enderun ve edebiyat. Medresenin resmi dili Arapça idi. Medreselerde Türkçe okutulmazdı. İslâm dini yoluyla, bu dinin hukuk dili olarak Türkçenin çerçevesi içine sokulabilme ve yayılış derecesiyle orantılı olarak birçok Arapça sözcükler Osmanlı dilinin temellerinden birini kurmuştu.

Reaya dili olarak yaşama gücünü sürdüren Halk Türkçesi ise, yalnız Müslüman halk arasında değil, Tanzimat zamanına dek, Müslüman olmayan halkların müslümanlarla birlikte yaşadığı bölgelerde Rum ve Ermeniler arasında bile kullanılıyordu. Hatta Bazı bölgelerde bu Hristiyanlar, reaya Türkçesinden başka dil bilmezlerdi. (...) Medrese diliyle halk dili ara-

ındaki uçurum, halkın ortodoks Müslümanlıktan uzak kalmasına nasıl yol açmışsa, medreseyi de Türk diline yabancılaştırmıştır. Medrese, düşün hayatını tekeline alması sonucunda, yalnız halk diline yabancı kalmamış, yeni düşün biçimlerine de kendini uyduramamıştır.

(...) Müslüman olan ve olmayan halklardan yönetici tabakaya girenleri, halktan (reayadan) ayırmakta olan Osmanlı dilinin besleyicilerinden ikinci kaynak, Enderun ve bürokrasi olmuştur. (Tanzimat döneminde ileri gelen zatların bir kısmı medreseden, bir kısmı Enderun'dan gelmiştir.) Fener aristokrasisi içinde bile bu dili Müslüman olanlar kadar bilen kişiler yetişirdi ve bunlar en çok tercümanlık işlerinde kullanılırdı.

(...) Devlet ve saray çevresinde gelişen Osmanlıca'nın edebî ifadesi Divan edebiyatı denen edebiyatta en zengin ve en yapma düzyine ulaşmıştı. Bu edebiyat dili, yalnız toplumdan kopuk bir dil değil, aynı zamanda tabiata yabancı bir dildir. Nasıl medresenin modeli, Arapçanın hakim olduğu kelam ve fıkıh edebiyatı ise, bu divan edebiyatının modeli de Fars edebiyatı olmuştur. Fakat o modele zorlanarak uydurulan bir edebiyat olduğu için, dil açısından daha da çok yapma olmak zorunda kalmıştır. Klasik Fars şairlerinin, hâlâ bugün bile İran'da halk arasında anlaşıldığı ve söylendiği halde Osmanlı Divan edebiyatı kendi zamanında bile anlaşılmazdı. Yalnız dil muhtevası değil, edebî kuralları da uzun bir eğitim ve marifet isteyen bir sanattı. Bu kuralların kafesi içine sıkışmış olan bu edebiyat, Tanzimat dönemine geldiği zaman tamamıyla kalıplaşmış, kısırlaşmış, edebî yaratıcılık niteliğini yitirmiş bir edebiyat olmuştu." (s. 224-228)

Tanzimatçılar böyle bir ortamın hem ürünü olmuş hem de bu ortama karşı savaş açmışlardır. Savaşlarında belki tam bir yengi kazanamamışlardır ama, dilsel alanda yenileşme çıkırını açmışlardır. Bunda Batılı kavramlarla tanışmalarının, gazeteci oluşlarının büyük payı vardır.

Duragan, yazgıcı bir yaşam anlayışı yerine, devingen ve dirik bir yaşam anlayışına bağlı kalmıştır Tanzimatçılar. Toplumsal sorunlara yönelmiş, bunları ele almış, çözüm yolları aramışlardır. Çünkü Tanzimat her alanda "dışa dönüş, dışa açılış" hareketidir. Edebiyatın da bu hareketin dışında kalması düşünülemez. Nitekim Tanzimatın getirdiği yeni kavram ve değerler doğrultusunda edebiyatta büyük bir değişme olmuştur. Eski edebiyatın düşler ve masallar evreninden, insanların gerçek evrenine geçilmiştir Bu gerçekler evrenini, bu dünyaya ve insana açılışı Ahmet Mithat Efendi'nin yapıtlarında görebiliriz.

Tanzimat edebiyatının ve Tanzimatçıların en belirleyici özelliği insan anlayışlarında çıkar ortaya. İnsanı ve insanın yaşam karşısındaki durumunu eski edebiyatçılardan, Divancılardan değişik bir biçimde algılamışlardır. Şöyleki eski edebiyatta insanın yaşam karşısında durumu edilgindir. Daha doğrusu dünyaya seyirci olarak bakan insan, içedönük bir tavır içindedir. Bu insan tipine karşı çıkmıştır Tanzimatçılar. Şöyle de diyebiliriz, bir kültür ve uygarlık değişiminden doğan

Tanzimat edebiyatı, kendine özgü, siyasal, toplum düzenleyimlere açık, bunları yaratabilen yeni bir insan tipi yaratmıştır. Bu yeni insan tipi en güçlü anlatımını Namık Kemal'in kişiliğinde ve yapıtlarında bulmuştur. Belirleyici nitelikleri şunlardır bu yeni insan tipinin, Toplumsal acıları kendi özünde duyar; etkin ve istem gücüyle dünyanın gidişini tek başına değiştireceğine inanır. Namık Kemal'in şu dizeleri bu insan tipinin görüşlerini yansıtır :

**Eder tedvir-i âlem bir mekânın kuvve-i azmı
Cihan titrer sebat-ı pa-ıy erbab-ı metanetten**

(Onurlu kişilerin engelleri yenme gücü dünyayı yönetir - Direngen kişilerin direnişi cihanı titretir.) Bu düşünüş Batı'dan kaynaklanır. Çünkü Tanzimatçıların bir bölümü (Ziya Paşa, Namık Kemal) Montesquieu, Rousseau, Voltaire gibi Fransız devrimci yazarlarından etkilenmişlerdir. Bu etkilenimle makale ve şiirlerinde zulme, haksızlığa, hırsızlığa, geriliğe, ezilmişliğe karşı çarpıcı bir dille savaşmışlardır. O zamana değin edebiyatımızın yabancıları olduğu vatan, millet, özgürlük, uygarlık, hak, adalet, yasa gibi kavramları getirmişlerdir. Bunları yapıt ve yaratılarında yaymaya çalışmışlardır.

Batı'nın değerlerini, uygarlık ve tekniğini almayı, bunları benimsemeyi amaçlamıştır Tanzimatçılar. Bunun için de "toplum için sanat" anlayışına bağlı kalmışlardır. Eski edebiyata hakim olan "âhîret fikri"nin yerine bu edebiyatta "gerçek dünya"yı yerleştirmiş, "bu dünyayı değiştirme düşüncesi"ni koymuşlardır.

Düşünsel yapısı yenileşen edebiyatta türler yönünden de bir gelişme ve zenginleşme olmuştur. Tanzimatçılar, Divan edebiyatında bulunan şiir, tarih, mektup gibi edebiyat türlerini Batı anlayışına göre yenileştirmişlerdir. Bunun yanı sıra Divan edebiyatında bulunmayan makale, tiyatro, roman, hikâye, anı, eleştiri gibi yeni edebiyat türlerini Batı'dan getirmişlerdir. Öte yandan düzyazı da söz hüneri gösterme amacından vazgeçilmiş, düşünceleri halka yayma amacı güdülmüştür. Bu amaçla seci'ler bırakılmış, anlatım gereksiz, doldurma sözlerden arındırılmış; uzun, bileşik, karmaşık cümleler yerine anlatım kısa cümlelerle biçimlendirilmiştir. Bunun gibi şiirde de, şiirin konu alanı genişletilmiş, günlük yaşamla ilgili her türlü, olay, olgu, duygu ve düşünce şiire konu olarak seçilmiştir.

Tanzimat edebiyatını oluşturan ve yönlendiren sanatçılar, birkaçı dışında varlıklı kesimden gelirler. Halk için yazmaya, halkı bilgilendirip uyarmaya çalışmışlardır ama, halk kökenli değillerdir. Çoğunun adında "paşa" ya da "zade" sözcükleri yer alır, ya da "bey"le bi-

ter. Örneğin, Ziya Paşa, Ahmet Vefik Paşa, Abdülhak Hamit Bey, Mehmet Murat Bey, Recaizade Mahmut Ekrem Bey, Sami Paşazade Sezai Bey... gibi. Bunların beğenileri de ikili bir özellik gösterir. Bir yandan Divan edebiyatının güzelduyusal (estetik) evreninden tad alırlar, bir yandan da Batı edebiyatının verimlerine bağlanırlar. Gerçekte bunu da Tanzimat döneminin her alandaki ikili durumuyla, eski ve yeni kurumların yan yanalığıyla açıklayabiliriz. Örneğin Namık Kemal, "hürriyet" sevgisini, vatan aşkını Divan edebiyatı şiirinin kaside biçimiyle dile getirir. Şinası de "uygarlık elçisi ya da peygambere" diye nitelendirdiği Mustafa Reşit Paşa'ya olan sevgisini yine kaside biçimiyle oluşturur.

Tanzimat Şiir ve Düzyazısında Temel Yönelimler

Tanzimatçıların yaptıklarından çok, yapmak istedikleri önemlidir. Çünkü onlar yeni bir uygarlık ülküsünün, yeni bir insan tipinin ardına düşmüşlerdir. Ortam ve yetişimleri gereği eskiden kopamazlar ama, eskiyi sürdürmekten kaçınır, onu sürekli olarak eleştirirler. Bu bakımdan Tanzimat şiiri, içeriği yönünden eski şiire, Divan şiirine, karşı bir tepkinin ürünüdür. Önce de değindiğimiz gibi, eski şiirin tanıdık olmadığı yeni kavramlar üzerine temellenmiştir Tanzimat şiiri. Örneğin, medeniyet, hak, adalet, kanun, eşitlik gibi kavramlar Şinası'nın şiirlerinde birer tema olarak çıkar karşımıza :

1

**Şem'idir kalbimizin cân ile mâl ü nâmûs
Hıfz için bâd-ı sitemden olur adlin fânûs**

2

**Ettin âzâd bizi olmuş iken zulme esir
Cehlimiz sanki idi kendimize bir zencir**

3

**Bir ıtık-nâmedir insâna senin kaanûnun
Bildirir haddini sultâna senin kaanûnun**

4

**Olmuş insâna taasub bir unutmaz illet
Hüsn-i tedbirin ile kurtulur andan millet**

(1. Can ile mal ve namus kalbimizin mumudur, - (bu mumu) zulüm rûzgârından korumak için adaletin fanus olur. 2. Zulme esir olmuşken bizi azat ettin - Cahillliğimiz sanki kendimize bir zincirdi. 3. Senin kanunun sanki insana bir azat kâğıdıdır, - senin kanunun sultana haddini bildirir. 4. Taassup, insana unutulmaz bir hastalık olmuştur, - iyi tedbirinle millet ondan kurtulur.)

Şinasi de gördüğümüz bu kavramlar diğer şairlerin şiirlerine de açar. Bunlar, yeni başka kavramlarla zenginle ir, genişler. Sözgelimi, Namık Kemal ve Ziya Paşa bunlara vatan ve hürriyet sevgisini ekler :

1

Ne gam p r- te -i hevl olsa da gavaa-yi hürriyet
Kaçar mı merd olan bir c n için meyd n-ı gayretten

2

Kemend-i can-g d zı ejder-i kahr olsa cell dın
M reccahtır yine binkerre zencir-i es retten

3

Felek her türlü esb b-ı cef sın toplasın gelsin
D nersem kahbeyim millet yolunda bir azimetten

4

Ne efsunk r imi sin  h ey d d r-ı hürriyet
Esir-ı aşkın olduk, ger i kurtulduk es retten

(Namık Kemal)

(1. Hürriyet kavgası korku ateşiyle dolu olsa da ne gam, - mert olan, bir can için gayret meydanından ka ar mı? 2. Cell dın, canı mahvedici kemen-di bir ölüm yılanı olsa da - yine esaret zincirinden bin kere ye dir. 3. Felek her türlü cefa sebeplerini toplasın gelsin, - millet yolunda bir gidi ten dönersem kahpeyim. 4. Ey hürriyetin yüzü ne büyüleyici imi sin, - ger i esirlikten kurtulduk, (bu sefer de) a kının esiri olduk.)

G r ld   gibi bu şiirlerde yepyeni bir öz vardır. Ancak biçim yönünden yer yer eski şiiri anı tırmaktadır. Şöyle de söyleyebiliriz. Tanzimat  iirinde yeni şekillerle birlikte eskileri de (gazel, kaside, terkib-i bende ve k t'a) kullanılmıştır. Bunun gibi içerik de Tanzimat şairlerinin hepsinde toplumsal bir nitelik taşımaz. Nitekim Tanzimat  iirinin ikinci ku a ı olarak bilinen Recaizade Ekrem, Abdülhak Hâmit'te bireysel nitelikli temaların i lendi ini g r r rz. Ölüm, Tanrı, yokluk, ruh, varlığın niteliği gibi kavramların yanı sıra, bireyin i  dünyası da şiire girmiştir. Bu de i imde özellikle co umcuların (romantiklerin) etkisi vardır. Doğanın, Tanzimat  iirine girişini de yine bu etkiyle açıklayabiliriz.

Şiirde gördüğümüz bu gelişim düzyazıda daha belirginleşir. Düzyazının türleri olan öykü, roman, anı, eleştiri, tiyatro... gibi dalların edebiyatımızda oluşması bu dönemde olmuştur. Namık Kemal, 1884 yılında yayımladığı Celâl adlı yapıtının  ns z nde bu gerçeğe de inir. Siyasal makalelerin, romanların, tiyatro eserlerinin Tanzimattan sonra ortaya çıktığını söyler. Şöyle der roman için : "Roman kısmını ye-

ni çıkmış saydığımıza şaşılmasın. Eski eserler arasında İbretnüma gibi, Muhayyelat gibi, Aslı ile Kerem gibi birtakım hikâyeler vardı... Bizim hikâyeler tılsım ile gömü bulmak, bir yerde denize batıp sonra yazarın hokkasından çıkmak, ah ile yanmak, külünk ile dağ yarmak gibi, bütün bütün tabiat ve gerçeğin dışında birer konusu olan ahlâk anlatımı ve yaşayış açıklaması duygu incelemesi gibi gerekli şartların hepsinden yoksun olduğu için roman değil, kocakarı masalı çeşidindedir."

Roman türünün ilk örnekleri ilkin çeviri, sonra da Batı romanlarının taklit edilmesi yoluyla oluşturulmuştur. İlk çevrilen romanlar Telemak, Sefiller, Robenson, Atala, Pol ve Virjini, Monte Kristo, Topal Şeytan'dır. Bunlar Coşumcu (romantik) akımın ürünleridir. Tanzimat romanı da bu örneklerin doğrultusunda, onların örneksenmesiyle başlar. Namık Kemal'in ilk romanı olan İntibah bizde bu türün başlangıcı sayılır. İntibah'ta zengin, birtakım mirasyedi gençlerin kendilerini içkiye ve kadına kaptırmaları yüzünden nasıl yıkıma uğradıkları gösterilerek ahlâkın düzeltilmesine çalışılır. Yer yer gerçekçi gözlemlere dayandırılmasına karşın romanda coşumcu bir anlatıma bağlı kalındığı için bu gerçekler arka planda kalır. Abartmalar, olağanüstü benzetmeler romanın gerçekliğini yaralar. Sözgelimi tutkulu bir kadın şöyle verilir :

"Yılan bir çiçeği nasıl severse bu da öyle sevmek isterdi; bir adamı nasıl sararsa bu da öyle sarmak isterdi. Mezar vücudu nasıl kucaklarsa bu da öyle kucaklamak isterdi; nasıl kucakladığına dünya yüzü göstermese bu da öyle ihtisas etmek isterdi."

Namık Kemal'in ve daha geniş bir deyişle Tanzimat romancılarının insana yaklaşımı tek yönlüdür. İnsan, doğal ve toplumsal çevresinden soyutlanır, tek boyuta indirgenir. Edimleri, iç dünyası, ruhsal özellikleriyle algılanmaz. Sözgelimi Namık Kemal'de açıkça görebiliriz bunu. Çirkin yedi kat daha çirkin, güzel yedi kat daha güzel gösterilir. Onun Cezmi adlı yapıtından aldığımız şu betimleme değindiğimiz bu yönünü somutlar :

"Çehresinde güneşe doğru açılmış güller gibi pembe bir nur cevân ederdi. Mahmur gözleri, perişan saçları sevda gibi hayali, aşıkane gibi hazine idi. Endamına bakılsa, mayası elmas madeninden alınmış zannolunurdu. O kadar nazik, o kadar ruhani bir vücut içinde bir ateşin fikir, bir ahenin kalp mestur idi, ki o fikri ateşin afitabın ziyası gibi, dokunduğu yerleri tenvir edebilir, o kalbi ahenin kürei zeminin selâbeti gibi, değme bir hâdise ile ezilmekten masun bulunurdu."

Değindiğimiz gibi romantik anlatımın ilkel biçimi üstüne kurulmuştur Tanzimat romanı. Bununla birlikte şiirde olduğu gibi romandan da toplumsal bir işlev beklenir. Edebiyat, toplumu bilinçlendirme-

de bir araçtır Tanzimat sanatçıları için. Bunun için kimi toplumsal konular ele alınır. Bu konuların başında “esaret kurumu” gelir. Ne ki insanın algılanışı gibi, bu kurum da toplumsal boyutları içinde ele alınmaz. Tanzimat romanının öncülerinden sayılan Ahmet Mithat Efendi’nin “Letaif-i Rivayet” adlı yapıtın ilk hikâyesi Esaret adını taşır. Oldukça basit bir konusu vardır bu öykünün :

“Zeynel Bey yanında büyüttüğü esir kız Fitnat’la evlenir. Ama kızın, birlikte büyüdüğü, yine kendi esiri olan Fatin’le seviştiğini öğrenir. Sarsılır bundan. Tutar evlendirir bunları. Dram da bu noktadan sonra çıkar ortaya. Fatin’le Fitnat ilk gece birbirlerine geçmişlerini anlatırken kardeş olduk-ya. Fatin’le Fitnat ilk gece birbirlerine geçmişlerini anlatırken kardeş olduk-larını öğrenirler. Evlenmekle işledikleri günahı silmek için canlarına kı-yarlar. Bu hikâye ile vurgulanan anadüşünce şudur: “Böyle ana kuzula-rını analarından, babalarından ayırıp da bu emsali nice bin vakayi-i müel-limeye sebebiyet gösterdiklerinden dolayı satanlara ve alanlara inet...”

Bu kısa özetlemeden de anlaşılacağı gibi Tanzimat romanında ve öyküsünde toplumsal sorunlara yüzeyden bakılır. Bu sorunları doğu-ran nedenlere inilmez, değilmez bunlar. Bu tutumda da Tanzimat ro-mancılarının etkisinde kaldıkları coşumculuk akımının payı büyük-tür. Yine esirlik konusunu işleyen Samipaşazade Sezai’nin Sergüzeşt adlı romanı da yazarın yakından tanıdığı bir çevreyi, esirler ve cari-yeler çevresini anlatmasına karşın coşumcuların etkisinde kaldığından kişilerin psikolojik dramını yansıtmaz. Bu nedenle şöyle bir ge-nellemeye gidebiliriz: Tanzimat romanında ve öyküsünde insan bü-tün boyutlarıyla ele alınmaz. Yaşarlığı, canlılığı olan ve değişik insan-lık durumlarını simgeleyen güçlü tiplere rastlanmaz. İnsan ilişkilerin-de doğallık yoktur. Aşklar rastlantıya dayanan yıldırım aşkıdır. “Bu aşkın çevresinde iyiyle kötünün savaşını izleriz. Bu aşka karşı olan bir ana, bir baba ya da başka biri vardır. Karşı oluşlarının nedeni de bir-kaç tanedir. Erkek fakirse, baba kızını zengin birine vermek istemek-tedir. Ya da asalet girer işin içine. Kimi zaman da en büyük çatışma aşık olunan kadının kimliği yüzünden çıkar. Facia yaratmasını seven romancı bu kadını fahişe olarak çıkarıverir okuyucunun karşısına. Ele alınan konu bunlardan hangisi olursa olsun sonuç ölümle biter.”

Tanzimat romanında gördüğümüz bu niteliklerin dışına bir ölçü-de de olsa çıkan kimi sanatçılar vardır. Murat Bey bunlardan biridir. **Turfa mı Turfanda mı?** adlı yapıtında siyasal sorunlara, ülkücü genç-lik tipini özyaşam öyküsü biçiminde işlemiştir. Nabizade Nazım’ın **Karabibik** ve **Zehra** adlı yapıtları da coşumcu niteliklerden çok, ger-çekçi nitelikler taşır. Sınırlı da olsa bu yazarların eleştirel bir bakış açıları vardır.

Roman, nasıl toplumda gözlemlenen çarpıklıkları düzeltmede bir araç olarak düşünülmüşse tiyatro da aynı düşünüş içinde ele alınmıştır. Halkı seyrettirerek topluca eğitime amacında diyebiliriz buna. Bu bakımdan Tanzimat tiyatrosunun belirleyici özelliklerini şöyle özetleyebiliriz :

"Tanzimatın halka dönük iki yeniliği, tiyatro ile basın, el ele aynı amaç için, çalışıyorlardı... Dramatik edebiyata gelince burada da estetik kaygı ile toplumsal kaygı yanyanaydı. Romantikliğin, duygusallığın ağır bastığı yerler de seyirciyi duygu, beğeni, düşünce bakımından eleştirmek, yüceltmek, coşturmakla estetik bir amaç güdüüyordu. Bunun hemen yanında tiyatrolunun toplumu düzeltmek; birey, aileden giderek toplumun ilerlemesi için yol gösterici olması isteniyordu. Bu yanyanalık bir bakıma romantiklikle gerçekliğin çatışması gibidir. En yapınıt durumlarda bile boş inançların, hoşgörüsüzüğün, aile düzeninin, eğitimin gerekliliği; esirliğin, kumar ve sefahatin kötü sonuçlarını, İslâm birliğinin, vatan sevgisinin, sindirilmemiş bir kültür değişikliğinin yozlaştırdığı kişileri, zorla evlendirmeleri, kadın erkek eşitsizliği, toplumsal sınıf ayrışımı üzerine düşüncelerin, eleştirilerin izlerini bulabiliriz.⁵"

Tiyatro türünün edebiyatımızda ilk örneği sayılan **Şair Evlenmesi**'nde Şinasi, eski devirlerdeki görmeden evlenme geleneğinin sakat taraflarını güldürme yoluyla göstermeye çalışır. **Şair Evlenmesi**'nin değeri, güzel duyusal yapısından değil, işlediği konudan ve ele aldığı sorundan gelir. Kişiler, eleştirel bir yaklaşımla gerçekçi ölçüler içinde çizilmiştir. Yapıttan alıntıladığımız şu küçük parçada bunu görebiliriz :

"Ebüllâklâka — (Müşak Beyi göstererek) Vay! Sen şunun gibi bir kabahatliye sehâbet ediyorsun ha?... Rızâ-yı kabahat ayn-ı kabahattır. Sen de onun gibi cezaya müstehaksın!

Hikmet Efendi — Aman efendim, ben kendi kabahatimi anladım, ama onun kabahati noluyor anlamadım.

Ebüllâklâka — Daha ne olsun? Kendisine nikâh ettiğim kızı istemiyor da onun küçüğünü istiyor. Bu ne demektir

Hikmet Efendi — Efendim, gazaplanmayınız. (Gizlice bir para kesesi göstererek) Küçük kızı senden isteriz.

Batak Ese — Efendi, nedir o Rüşvet mi alıyorsunuz

Ebüllâklâka — (Batak Ese'ye) Ben öyle şey mi kabul ederim? İstemem. (Gizlice Hikmet Efendi'ye) Yan cebime ko. (Hikmet Efendi keseyi onun yan cebine koyar.)

Atak Köse — Gizlice "yan cebime ko"mu diyorsunuz?

Ebüllâklâka — Hayır. "Yan canibimde durma git" diyorum. Tâ ki, benden şüphelenmiyesiniz.

⁵ Metin And, Tanzimat ve İstibdat Döneminde Türk Tiyatrosu, s. 448-453.

Batak Ese — Galiba parayı almışa benziyorsunuz.

Ebüllâklâka — Hâşâ sümme hâşâ! Eğer ben paraya elimi sürdümse ellerim kırılın.

Hikmet Efendi — Aman efendim, hakikat her neyse lâıyıkıyla meydana çıkarın da, ona göre şanınıza düşeni işleyin.

Ebüllâklâka — Böyle kibarane yoluyla meramınızı ifade buyuruşunuzdan, gönlümdeki hiddet gitti de yerine merhamet geldi. (Mahalleliye) Yahu, mahalleli ben bu işte başka türlü bir hakkaniyet görmeye başladım. Zira, sonradan hatırıma bir şey geldi.

Mahalleli — Nedir o?

Ebüllâklâka — Hani, "nikâhımı kıydığım hanım küçük kızdır" diye deminden ikrar etmiştim ya.

Mahalleli — Öyle ya.

Ebüllâklâka — Fakat "büyük kız" demekten muradım, yaşta büyük değildir, boyda büyük mânasınadır. Zira büyük kız kırk yaşını geçmiş olduğu halde damat beyin dengi olamaz. İşte benim bildiğim bu kadardır. Her bir zamanda ve her bir mekânda böyle doğrucasına şahadet ederim.

Batak Ese — Siz buncaleyin dil ile ikrar ettikten geri bız de kabl (kalb) ile tasdik ederiz.

Mahalleli — Hay, hay!

Ebüllâklâka — (Habibe Kadın'a) Yenge kadın, boyda büyük, yani yaşta küçük olan asıl gelin hanımı var getir. Kendi elimle damat beye teslim edeyim, bir daha yanlışlık olmasın. (Hikmet Efendiye) Daha başka bir yanlış olmuş şeyler varsa söyleyin, onları dahi hasbice düzelteyim. Zira bu makule hayırlı hizmette bulunmağı kendime bir büyük iftihar bilirim."

Genellikle Tanzimat edebiyatı tiyatrosunda aile, gelenek, görenek, vatan ve benzeri konular işlenir. İçerik, toplumsal sorunlardan kaynaklanır. Örneğin Namık Kemal'in *Vatan Yahut Silistire* adlı yapıtında vatan konusu, Zavalı Çocuk ve Gülnihal'de Osmanlı toplumunun aile yapısı ele alınmıştır. Tiyatro türünde yazan öbür sanatçıları da da (Recaizade Ekrem Bey, Âli Bey, Ahmet Mithat, Abdülhak Hamit, Şemsettin Sami, Manastırlı Rıfat, Teodor Kasap) aile, gelenek, görenek türünden konuları işlemişlerdir. Bunlardan komedi türünde yazanlar "Klasisizm", dram türünde yazanlar da "Romantizm" (Coşumculuk) akımlarının etkisinde kalmışlardır.

Tanzimatçıların yapıtlarında sade bir dil görülür. Yazdıklarının halkça anlaşılmasını amaçlarlar. Değişik konulara el atarlar. Buna karşın bu dönem ürünlerine yetkin, etksiksiz yaratılar gözüyle bakamayız. Çoğu bir deneme niteliğindedir. Bugünkü ölçülere göre bu yaratıların birçok eksiklikleri, aksaklıkları vardır...

Edebiyat ve sanatta yaratılan ürünleri, yaratıldığı dönemin koşulları içinde değerlendirmek, ele almak gerekir. Kendi koşulları için-

de büyük işler başarmıştır Tanzimatçılar. Hepsı bir ölçüde yenilikçidir. Edebiyatın sınırlarını genişletmiş, yeni türler geliştirmişlerdir. Edebiyata insanı, toplumsal sorunları sokmuşlardır. Bugün kullandığımız birçok kavramın tohumlarını düşünce toprağıımıza Tanzimatçılar ekmışlerdir. Kendilerinden sonra gelen kuşaklara yürünecek yolu göstermişlerdir.

Şiir, roman ve öykü, tiyatro alanlarında çalışmış Tanzimatçıların başlıcaları şunlardır : Ziya Paşa (1825-1880), Ahmet Vefik Paşa (1823-1891), Ebüzziya Tevfik Bey (1849-1899), Recalzade Mahmut Ekrem (1847-1914), Abdülhak Hâmit (1852-1937), Sami Paşazade Sezai (1860-1936), Mehmet Murat (1853-1917), Ahmet Mithat Efendi (1844-1912), Şemsettin Sami (1850-1904), Muallim Naci (1850-1893), Nabizade Nâzım (1862-1893)...

Toplumsal Sorunlara El Atamayanlar : Servetifünuncular

Tarihçiler Tanzimat döneminin sona eriş tarihini 1876 yılına bağlarlar. Çünkü bu tarihten sonra Osmanlı toplumunun yaşamında yeni bir dönem başlar. Şöyle ki 1877 martında Meclis-i Mebusan (Millet Meclisi) açılır. Nisan sonlarında 93 Harbi diye anılan Osmanlı-Rus savaşı başlar. Yenilgimizle sonuçlanan bu savaştan sonra Ayastefanos antlaşması imzalanır. Meclis-i Mebusan kapatılır. Böylece Tanzimat dönemi sona erer.

Yılgı ve Korku Yılları

Yeni bir dönem başlamıştır artık. Tarihlerdeki adıyla "istibdat dönemi"dir bu. II. Abdülhamit'in korku ve yılgı saldığı bir dönem. Amcası ile ağabeyinin tahttan indirildiğini görerek kuşku ve kuruntu batağına saplanan II. Abdülhamit devlet hükümet gücünün tümünü kendi şahsında toplar. Geniş bir hafiyelelik örgütü kurar. Bütün atamaları, görev dağıtımını kendisi yapar. Belirli kişi ve zümreleri kendine bağlamak için oluk oluk paralar harcanır. Mevkiler, şanlar, memuriyetler bağışlanır. Öte yandan kişilerin temel haklarına saygı gösterilmez. Padişahın oturduğu Yıldız sarayından bütün ülkeye zulüm rüzgârları eser.

Ne askerî eğitime, ne de sivil eğitime önem verilir II. Abdülhamit döneminde. Ordu bakımsız ve perişandır. Salt İstanbul düşünülür. İmparatorluğun öbür kesimleri perişanlık içindedir. Öte yandan basına korkunç bir sıkıdenetim (sansür) uygulanır. Kitap ve yayın yasakları alabildiğine genişletilir. Aydınlar, düşünenler, yazarlar ve çizerler tam bir bunalım içine düşerler bu dönemde. Bunalan aydınların kimileri

ülke dışına kaçarak "jöntürk" hareketinin oluşum hazırlıklarına katılırlar.

Bu baskı ve yıldı döneminin ağırlığından düşünen kafalar, yazarlar ve ozanlar büyük ölçüde etkilenirler. Doğaldır bu etkilenim. Çünkü toplumsal ortamla edebiyat ortamı hiçbir zaman birbirinden ayrılmaz. Nitekim 1878'den sonra edebiyat ortamında baskı ve yıldı döneminin olumsuz yankısını açıkça görebiliriz. Yazarlar, ozanlar toplumsal ve siyasal konulardan özellikle kaçınmaya başlamışlardır. Su-ya sabuna dokunmayan konuları yeğlemeye, sanatsal sorunları sınırlı ölçüler içinde tartışma yolunu seçmişlerdir. Aşk ve duygusal yaşamla ilgili konulara dadanmışlardır. Ülke sorunları karşısında aldırma-lığı, tam bir nemegerekirciliğe düşmüşlerdir. Kısaca edebiyat, basın, sağır bir sessizliğe gömülmüştür.

Servetifünuncular böyle bir ortam içinde yetişmişlerdir. II. Abdülhamit'in tahta çıktığı yıl (1876), ileride, Servetifünun edebiyatını oluşturacak olan Halit Ziya Uşaklıgil 10, Tevfik Fikret 9, Cenap Şahabettin ve Süleyman Nazif 6, Hüseyin Cahit Yalçın 2, Mehmet Rauf 1 yaşındadır. Çocuklukları, ilk gençlik yılları bu korku, ürkü ve yıldı ortamı içinde geçmiştir. Bunun içindir ki Servetifünuncular ve onların yaratıları dolaylı ya da dolaysız II. Abdülhamit döneminin izlerini taşır. Düşünce ve duyarlılıkları sürekli bir baskı altında kalmıştır. Nitekim Halit Ziya Uşaklıgil 40 Yıl adlı anılar kitabında bu döneme değinirken şunları söyler :

"...Günden güne temas edilemeyecek mevzuların ve kalemin ucuna geldikçe atılacak kelimelerin, hele ne neviden olursa olsun saraya, idareye, ah-vale telmih denebilecek sözlerin adedi arta arta öyle bir yekûna çıkmıştı ki, matbûatın sahası artık içinde cevelân edilemeyecek kadar daralmış, kullanılabilecek kelimelerin lehçesi, iptidai bir kavmin lisanı kadar küçülmüştü."

Baskı ve yıldı ortamı içinde yetişen Servetifünuncular yetişimle-ri gereği aralarındaki ruh ve beğeni yakınlığıyla bir araya gelmiş, bir topluluk oluşturmuşlardır. Tevfik Fikret'in, Servetifünun dergisinin yönetimini üstlenmesiyle yeni ve Batılı anlamda bir edebiyat yaratmak isteyen gençler bu dergide toplanmışlardır. Böylece 1896'da edebiyatımızda yeni bir evre, yeni bir aşama başlamıştır. Bu evre ya da aşamanın belirleyici özellikleri nelerdir?

Şiirsel Görünüm

Toplumsal sorunlara yönelemedikleri için Servetifünuncular özel-likle edebiyat ürünlerinin dilsel ve biçimsel yapısı üzerinde uğraşmış-

lar, birçok yenilikler getirmişlerdir. Şiirde üzerinde durulan yönlerden biri biçim konusu olmuştur. Yeni biçimler getirmişlerdir şiire. Tanzimat döneminde hem Divan, hem de Batı şiirine bağlı kalınmış, ikili biçimler kullanılmıştır. Servetifünuncularsa kesin kurallamalara giderek Divan edebiyatı biçimlerini bıraktılar. Fransız edebiyatından “sone”yi, temelde Divan edebiyatı biçimlerinden biri olan “müstezat”ı geliştirip zenginleştirerek Fransız serbest şiirine tümüyle benzeyen “serbest müstezat”ı kullandılar. Ayrıca uyak (kafiye) örgüsünde şaire kolaylıklar sağlayan özgün biçimler yarattılar. Bu yönden denilebilir ki biçim yönünden şiirimizin Batılı bir nitelik kazanması bu dönemde olmuştur.

Anlamanın beyitte toplanması geleneğini tümüyle yıkmışlardır Servetifünuncular. Böylece şiirde parça güzelliği yerine bütünsel güzellik ilkesini getirdiler. Bunun yanı sıra yıllar yılı edebiyatımızda bir tartışma konusu olmuş olan “kafiyenin göz için mi, kulak için mi olduğu” sorununa kesin bir çözüm yolu getirerek uyağın göz için değil, kulak için olduğu görüşünü verdikleri örneklerle kanıtladılar. Ayrıca Türkçe sözcüklerin kendi söylenişleri içinde çarpıtılmadan aruza uyduruluşunu gerçekleştirdiler.

İçerik yönünden zengin bir şiir değildir Servetifünun şiiri. Belirli temalar etrafında toplanmıştır. O günkü ortam içinde hürriyet, istiklâl, ihtilâl, inkilâp, hak eşitlik... gibi sözcük ve kavramları kullanmayı kimse göze alamadığı için suya sabuna dokunmayan konular ve temalar işlenir. Bunlar “aşk”, “doğa”, “aile yaşamı”, “acıma”, “kişisel tedirginlik ve yakınma” türünden şeylerdir. Bu içeriksel sınırlılık daha önce de değindiğimiz gibi II. Abdülhamit döneminin ürkü, yıldı ve korku salan yönetiminin sonucudur. Sözelimi, bu dönemin şiirde başta gelen temsilcisi Tevfik Fikret’in şiirleri, önceleri doğa betimlemeleri (Âveng-i Şühûr, Yağmur, Ufuk ve Hilâl, Şehitlik”, bireysel duyguları anlatan kimi lirik şiirler (Tesadüf, Sen Olmazsan), günlük yaşamda karşılaşılan kimi olay ya da görünümle ilgili şiirler (Ramazan Sadakası, Hasta Çocuk, Balıkçılar) türünde şiirler yazarken II. Abdülhamit’in son yıllarında ve Meşrutiyet dönemi içinde (1901-1915) toplumsal sorunlara eğilir. Ancak bu, Tevfik Fikret’e özgü bir tutumdur. Öbür Servetifünuncularda göremeyiz.

Servetifünuncuların şiirine içerik yönünden sınırlı derken Tevfik Fikret’in Meşrutiyet dönemi içinde yazdığı şiirleri bu genellemenin dışında tutmamız gerekir. Örneğin başlangıçta dış dünyayı betimleyen şu yolda şiirler yazar Tevfik Fikret :

Döküldü son kataratı seminei rahmet
Güneş gurup ediyor pembe, mavi, leylâki
Zilâl içinde, güzel bir kadın vekarıyle;
Ufukta parçalanın, yırtılan bulutlardan
Zemine serpiliyor bir esiri safiyet.
Önümde Göksu, yeşil sathı bikarariyle
Beyaz köpük dökerek nazlı nazlı dalgalanan
Denizde bir lebi şefkat, bir incizap arıyor.
Şu anda belli ki her yer sükûnu hâp arıyor.

İnsandan, insanlık sorunlarından kopuk, katıksız bir doğa betimlemesidir bu dizeler. Renklerin, sözcüklerle yana yana getirilişidir. İlkin bu tür şiirler yazan Tefvik Fikret, sanatının ikinci döneminde toplum sorunlarını savunan, çağının pisliklerine, haksızlıklarına, zulmüne karşı çıkan şiirler yazmaya başlamıştır. Sis (1901), Sabah Olursa (1905), Tarih-i Kadim (1905), Bir Lâhza-i Teahhur (1906), Millet Şarkısı (1908), Doksan Beşe Doğru (1912), Hân-ı Yağma (1912), Rubâbın Cevabı (1912),... gibi. Şöyle seslenir "Millet Şarkısı"nda :

Çiğnendi, yeter, varlığımız cehl ile kahre;
Doğrandı mübârek vatanın bağı sebepsiz.
Birlikte bugün bulmalıyız derdine çâre;
Can kardeşi, kan kardeşi, şan kardeşiyiz biz.
Millet yoludur, hak yoludur tuttuğumuz yol
Ey hak, yaşa; ey sevgili millet! Yaşa, var ol!

Gel kardeşim, annen sana muhtaç; ona koşmak...
Koşmak ona, kurtarmak o bi-bahtı vazifen.
Karşında göğüs bağı açık, ölgün yatıyor bak;
Onsuz yaşamaktansa beraber ölüş, ehven.

Her an o güzel sineyi hançerliyor eller;
İmdâdına koşmazsak eğer mahvı mukarrer.

Zulmün topu var, güllesi var, kal'ası varsa,
Hakkın da bükülmez kolu, dönmez yüzü vardır.
Göz yumma güneşten, ne kadar nûru kararsa
Sönmez ebedi, her gecenin gündüzü vardır.

Millet yoludur, hak yoludur tuttuğumuz yol;
Ey hak, yaşa, ey sevgili millet yaşa... var ol!

Vaktiyle baban kimseye minnet ml ederdi?

Yok, kalmadı hâşâ sana zillet pederinden.

Silkin, şu mezellet tozu uçsun üzerinden.

İnsanlığı pâ-mâl eden alçaklığı yık, ez;

Billâh, yaşamak yerde sürüklenmeğe değmez.

**Haksızlığın envânını gördük... bu mu kaanûn?
En gamlı sefâletlere düştük... bu mu devlet?
Devletse de, kaanûnsa da, artık yeter olsun;
Artık yeter olsun bu deni zulm ü cehâlet...
Millet yoludur, hak yoludur tuttuğumuz yol;
Ey hak, yaşa, ey sevgili millet, yaşa... var ol!**

Kendisini "fikri, irfanı ve vicdanı hür bir şair" 'olarak nitelendiren Tevfik Fikret'in adlarını andığımız toplumsal içerikli şiirleri Servetifünun dönemi içinde ayrı bir olgudur. Oysa bu topluluğun şiirine bir bütün olarak baktığımız zaman içeriğin gerektiği gibi önemsenmediğini görmeyiz. İçerikten çok biçim ve söyleyiş kaygısı ağır basar bu şiirde. Resimsi bir şiirdir bu. Sözcüklerin yansıttığı dış görüntülerle, sözcüklerin ses değerleriyle oynamışlardır daha çok. Bu da Servetifünun şiirine resimsilikle birlikte "müzikalite"yi katmıştır.

Dil tutumları da Tanzimatçılara ters düşen bir nitelik taşır. Tanzimatçılar halkın anlayacağı bir dil ve söyleyişin özlemi içinde çalışmışlardır. Servetifünuncularsa aydınlar için, aydınların anlayacağı bir dille yazmışlardır. Bunun için sözlüklerde yaygın olmayan Arapça ve Farsça sözlükleri aramış bunları kullanım alanına çıkarmışlardır : Nahcîr, tîraje... gibi. Arapça ve Farsça sözcüklerden bu dillerin kurallarına uygun sözcükler türettiller : Mükevvep, nevin gibi Batı dillerinden aldıkları birtakım yeni kavramları karşılayan, Farsçanın kurallarıyla kurulmuş yeni yeni isim ve sıfat tamlamaları oluşturdular : Sâât-ı semen-fâm (renkli saatler), lerzîş-i bârid (soğuk titreme), karha-i hayat (hayat yarası), inkisâr-ı hayâl (hayal kırıklığı),... Yeni bileşik sıfatlar yaptılar : Tehî-baht (boş talihli), şikeste-reng (kırık renkli), zekâ-şiken (zekâ kıran), türünden... Ayrıca Fransızcadan kimi deyimleri çevirerek kullandılar : El sıkıkmak, dest-i izdivacını talep etmek... gibi.

Deyiş yönünden de Servetifünuncuların şiiri imgelerle yüklü, süslü ve sanatlı bir yapı gösterir. Özellikle benzetmeler, sıfatlarla varlıkların gerçek görünüşlerini değiştirmişlerdir. Amaçları sık sık yinellediğimiz gibi söyleyiş yoluyla güzellikler yaratmaktır. Bunda etkisinde kaldıkları simgecilik (sembolizm) ve Parnasçıların büyük payı vardır. Çünkü bu akımlar "sanat için sanat" ilkesine bağlı kalmıştır. Servetifünuncular da bu ilke doğrultusunda yaratılarını oluşturmuşlardır. Sözgelimi, Tevfik Fikret'ten sonra bu topluluğun ikinci adamı sayılan Cenap Şahabettin şöyle der : "Edebiyat için güzellikten başka gaye tanımam. İtikadımca, güzel bir eser vücuda getirerek karilerde (okuyucularda) tatlı bir hulya uyandıran şair muvaffak olmuştur."

Anlayış böyle olunca şair ister istemez sözcüklerin ses, görüntü ve çağrışımsal yönleriyle uğraşacak, bunlarla güzel biçimler yaratmaya yönelecektir. Benzetmelere, değiştirmecelere (mecazlara) ya da iğretilemelere (istiare) baş vuracaktır. Bu söylediklerimizi Cenap şahabettin'in "Elhan-ı şita" adlı şirinde gözlemleyebiliriz :

- 1 Ber beyaz lerze, bir dumanlı uçuş
Eşini gaaib eyleyen bir kuş
Gibi kar
Geçen eyyâm-ı nev-bâharı arar...
- 2 Ey kulûbun sürûd-i şeydâsı,
Ey kebûterlerin neşideleri,
O bahârın bu işte ferdâsı :
Kapladı bir derin sükûta yeri
Karlar
Ki hamûşâne dem-be-dem ağlar.
- 3 Ey uçarken dūřup ölen kelebek,
Bir beyaz rişe-i cenâh-ı melek
Gibi kar
Seni solgun hadikalarda arar.
- 4 Sen açarken çiçekler üstünde
Ufacık bir çiçekli yelpaze,
Na'sın üstünde şimdi, ey mürde,
Başladı parça parça pervâza
Karlar
Ki semâdan dūřer dūřer aęlar.
- 5 Uçtunuz gittiniz siz ey kuşlar;
Küçücük, ser-sefid baykuşlar
Gibi kar
Sizi dallarda, lânelerde arar.
- 6 Gittiniz, gittiniz siz ey mürgan,
şimdi boş kaldı ser-te ser yuvalar,
Yuvalarda - yetim-i bi -efgan-
Son kalan mâi tüyleri kovalar
Karlar
Ki havâda uçar uçar ağlar.

(1. Bir beyaz titreyiş, bir dumanlı uçuş; - eşini kaybeden bir kuş - gibi kar - geçen ilkbahar günlerini arar. 2. Ey kalplerin çılgın nağmesi, - ey güvercinlerin şiirleri, - o baharın ertesi işte bu: - Sessizce zaman zaman ağlayan

karlar yeri derin bir sükûta kapladı. 3. Ey uçarken düşüp ölen kelebek, - bir melek kanadının saçağı - gibi kar - seni solgun bahçelerde arar. 4. Sen çiçekler üstünde ufacak bir çiçekli yelpaze açarken, ey ölü, gökten düşüp düşüp ağlayan karlar şimdi cesedinin üstünde parça parça uçmaya başladı. 5. Siz ey kuşlar, uçtunuz gittiniz, - küçücük, beyaz başlı baykuşlar - gibi kar - sizi dallarda, yuvalarda arar. 6. Siz ey kuşlar, gittiniz, gittiniz, - Şimdi yuvalar baştan başa boş kaldı : - havada uçup uçup ağlayan karlar yuvalarda son kalan mavi ve ağlamayan yetim tüyleri kovalar.)

Görüldüğü gibi bu şiirde içerik oldukça yalındır : Kıştan bir görünüm betimlenmesi ve bu görünümün uyandırdığı çağrışımlar. Bu yalın içeriği karşın biçim ve söyleyiş kaygısı daha ağır basmaktadır. Şöyle ki şair karın yağışını birtakım benzetmelerle somutlaştırıyor, canlılaştırıyor. Ayrıca sözcüklerin ve dizelerin sıralanışıyla da şiire müzikal bir nitelik katıyor. Bu niteliği pekiştirmek için de ana uyakları yineliyor. Kısa ve kesik dizelerle hareketleniyor şiir. Yinelemelere yer veriliyor. Böylece görünüm durukluktan kurtuluyor. Sıfatlar, benzetmeler ve iğretilemelerle de karın yağışı somutlaşıyor.

Simgecilik akımının etkisiyle alışılmış anlatım kalıplarının dışına çıkılmış. O dönem için yepyeni olan isim sıfat tamlamalarına şiirde yer verilmiştir. Beyaz lerze (beyaz titreyiş), sürûd-i şeyda (cılgin nağme) gibi. Diyebiliriz ki şiiri düzyazıya yaklaştırma dışında kısaca değindiğimiz Servetifünün şiirinin bütün niteliklerini bir parçada bulmaktayız.

Düzyazısal Görünüm

Düzyazı türleri, özellikle roman ve öykü büyük bir gelişim göstermiştir bu dönemde. Bu gelişme roman ve öykünün tekniğinde, yapısında çıkar ortaya. Tanzimat romanında gördüğümüz olağanüstülükler, abartmalar, gerçeğin çarpıtılması gibi olumsuz niteliklerden kaçınırlar. Servetifünuncular. Konuları yönünden de, konuların işleniş yönünden de Tanzimatçılardan ayrılırlar. Gerçekçi bir yapıya kavuşturulur roman ve öykü. Anlatılanların olabilirliğinden okuyucu kuşkuya kapılmaz. Tanzimat romanında olduğu gibi, yazar araya girmez, kendi varlığını belli etmez.

Gözlemci ve gerçekçi bir anlatım roman ve öykünün başta gelen niteliklerinden biridir bu dönemde. Roman ve öykü kişileri bu anlatım içinde kendi dilleri, düşünce ve edimleriyle kahramanlaştırılır. Tek boyutlu, yazarının düşüncelerini aktarmada işe yarayan araç kişiler olmaktan çıkar öykü ve roman kahramanları. Ayrıca kahramanlar arasında cinsiyet ayırımı gözetilmeksizin tam bir eşitlik kurulur. Şöyle ki Tanzimatçılar romanda tip ve karakter oluştururken kadınlı er-

kek arasında bir ayırım gözetirlerdi. Genellikle kadın "halayık", "cariye", "odalık" ya da esir pazarlarında alınıp satılan bir varlık olarak girerdi romana. Romandaki görünümü de çokluk hayın, erdemini yitirmiş, düşkün ya da zavallı bir kişilik kazanırdı. Bu tavrı yıktılar Servetifünuncular. Kadına da erkeğe denk bir yer verdiler romanda ve öyküde.

Servetifünuncuların roman ve öykülerindeki çevre genellikle İstanbul'dur. Roman ve öyküleştirdikleri yaşamlar da aydın kişilerdir. Sözelimi hem Servetifünun topluluğunun hem de Türk edebiyatının usta romancılarından biri olan Halit Ziya Uşaklıgil'in Mâi ve Siyah, Aşk-ı Memnu yapıtlarının kişileri öğrenim görmüş, aydın, sanat ve edebiyattan anlayan kişilerdir. Mehmet Rauf'un Eylül romanı için de aynı şeyi söyleyebiliriz. Ancak aydın çevrelerin dışına çıkan örnekler de vardır. Örneğin Halit Ziya Uşaklıgil'in Mahalleye Mevkuf, Sade Bir Şey, Ferhunde Kalfa gibi öykülerinin konuları ve kişileri halktandır.

Bu dönemin roman ve öyküsünde oluşan bir başka yenilik de anlatım ve sözdiziminde görülür. Anlatımı tekdüzelikten kurtarmak için cümlelerin sonunda değişik zamanlı fiiller kullandılar. Kimi cümleleri yükleme bağlamadan, eksilteli biçimde bıraktılar. Fiil cümleleriyle birlikte ad cümlelerine de yer verdiler. Bağ fiilleri, bağlaç ve ilgeç (edat)leri kullanmadan kesik anlatım diyeceğimiz bir yol denediler. Kimi cümlelerde sıfatları adların sonuna getirerek dilin anlatım olanaklarını zorladılar. Cümleleri, ara cümlelerle genişlettiler. Şiirde olduğu gibi düzyazıda da Arapça ve Farsça sözcüklere, bu sözcüklerle oluşturdukları yeni içerikli tamlamalara düşkünlük gösterdiler.

Anlatıma ayrıntının girmesi, varlıkların ayırıcı ve belirleyici özellikleriyle yansıtılması Servetifünun roman ve öyküsünün yapısında oluşturulan temel yeniliklerinden biridir. Servetifünuncular sınırlı da olsa gözlemci gerçekçiliği romana ve öyküye uygulamışlardır. Bu türler Batılı bir kimlik kazanmıştır. Tanzimatçılar nasıl Fransız coşumcularının (romantiklerinin) etkisi altında kalmışlarsa Servetifünuncular da Fransız gerçekçilerinin (realistlerinin) etkisinde kalmışlardır. Örneğin, Halit Ziya Uşaklıgil, Goncourt'lardan, Flaubert ve Daudet'den etkilenmiş; Balzac ve Stendhal'in yazdıklarını tanımıştır. Sınırlı da olsa roman ve öykülerinde bu yazarların yönetimini kullanmıştır. Kişilerin dış ve iç dünyalarını ayrıntılarla verme, anlatımda olabildiğince nesnel bir tavır takınıp kendini gizleme, ayrıntı seçmede gözlem gücünü işletme gibi gerçekçiliğin dayandığı noktalara bağlı kalmıştır. Örneğin onun Mâi ve Siyah adlı romanının hemen ilk sayfalarından aldığımız şu kısa alıntıda açıkça görebiliriz bunu :

"Sofrada artık yemek sonuna mahsus bir dağınıklık hüküm sürüyordu; kahvenin gelmesine kadar unutulmuş bırakılmış elma, portakal kabuklarıyla dolu son tabaklar, diplerinde kırmızı cür'alar görülen şarap kadehlerinin yanında duruyor; sofranın kenarında yer yer çıkan tütün dumanı bir müddet dalgalanarak, lâmbanın etrafında dönen bir bulut teşkil ettikten sonra dağılıyor, beyaz örtünün üstünde yüksek yemiş tabaklarının, kadehlerin, oraya bırakılmış bir fesin şarap lekelerine karışan gölgeleri, lâmbanın oynak ziyası altında kâh küçülüp, kâh büyüyor... Şurada devrilmiş bir tuzluk... Ötede birisinin can sıkıntısıyla üç çataldan teşkiline çalıştığı bir ehram... Yer yer tabakların üzerine yahut şişelerin yanına bırakılmış peşkirler... Düşmüş de kaldırılmasına üşenilen bir bardak... Sofrayı baştan başa örten bir kargaşalık, sanki yedi kuvvetli çenenin hücumundan yorgun düşmüş, melûl bir enkaz kümesi şeklinde serilmiş bir sofa." (S. 7-8, sadeleştirilmiş baskıdan)

Bu sofa betimlemesi gerçekçiliğin bütün izlerini taşımaktadır. Anlatım gözleme dayanan, nesnel bir dille oluşturulmuştur. Öte yandan dış dünyanın ayrıntılarıyla yansıtımı roman kişilerinin çevreleriyle bütünleştirilerek verilmesini de sağlar. Bu da gerçekçi romanın önemli özelliklerinden biridir. Servetifünun romanında bunu da görmekteyiz. Nitekim Mâi ve Siyah'ın sadeleştirilmemiş baskısından aldığımız aşağıdaki parçaya bu açıdan bakalım :

"... Her dakika bir çamur girdâbına batmamak için tevekküfa mecbûr olur, iki ellerini ceplerine sokarak eteklerini dizlerinin üstünde zabta çalışa çalışa taşların üstünden sekerek yürür, bazan duvar kenarından bir gölge şeklinde süzülerek geçer, güzergâhına tesâdüf eden küme küme büzülmüş köpeklerden korkarak yolunu değiştirir; bazan bir virânenin boşluğundan geçerken şimdi bir el uzanıverecekmiş, yakasından tutuverecekmiş gibi kalbinde bir lertzî-i hirâs duyardı.

Sonra bir aralık yağmur başlar; omuzlarında, başında muşamba paltosunu döverek sırtından süzülüp ayaklarına doğru akar, ne kadar kıvrırsa bir türlü çamurdan muhâfaza edemediği zavallı tek pantolonunu ıslatır... Bu, yarına kadar kuruyacak, sabahleyin mangalın kenarında tüterek geceden kalan nemi alınacak. İkbâl bir yandan ütüyü hazırlarken o matbaaya geç kalmak korkusuyla üzülecek... Tenhâ, karanlık sokaklar... Soğuk rüzgârlarla karışık sık bir yağmur...

Ahmet Cemil o sokaklardan, o yağmurun altından geçr; tâ Vezneciler'e kadar gelir, kapının önünde zile dokunmadan evvel bir nefes alır; sonra kapı açılınca henüz yemeğini bitirmemiş, yağlı elini silmemiş uşağın tuttuğu mumun ziyâsıyla dar bir merdiveni çıkar, selâmlık odasına girer, orada bekler, tâ ki küçükbey kitaplarını alıp haremden çıksın...

— Hoca efendi, bugün hiç çalışmadım, affınızı ricâ ederim.

mukaddimesiyle küçükbey girer. Ahmet Cemil'in her şeyden ziyâde bu hocâefendi tâbiri canını sıkır. Niçin? Canı sıkılmağa hakkı var mı?

Çocuk küçük bir yaramazdır, fakat yaramazlıkları bir terbiye süsü altında mestûrdur. Ahmet Cemil şâkirdinin hiçbir eser-i adem-i zarâfetine. tesadûf etmemiş olmakla beraber ufak bir serzeniş çocuğun bir edâyı sun'î-yi mah-

cübâne ile gözlerini indirerek içinden: "Budala! Sen de... Sana ne oluyor? İster çalışırım, ister çalışmam. Keyfimin kâhyası değilsin ya!" diyeceğinden emindir. Onun için dâimâ affeder, zaten kendisiyle beraber bulunduğu müddetten başka çalışmadığını da bilir.

Derse başlanır; meselâ hisabdan taksim anlatılacak, ilm-ül-arzın kürevviyeti izâh edilecek, bir tilki masalı okunacak, ele geçen eski bir cerideden imlâ yazdırılacak... Ah! Ahmet Cemil bunlara bedel o küçük sıcak odada minderin üzerine boylu boyunca uzanarak Musset'in Geceler'ini, Hugo'nun temâşalarını, Lamartine'nin Tefekkürât'ını okumak için nasıl bir iştîyâkı can-sûz duyardı.

Bir vakit gelirdi ki, her ikisi de yorulur; çocuk küçücük eliyle ağzını saklayarak yalandan esnemeğe başlar, Ahmet Cemil'in yorgun gözleri süzülürdü. Bir aralık uşak görünür: "Hanımefendi haber göndermiş, küçükbey artık yorulmuştur diyor..." sözüyle derse hâtıme verilir. Çocuk bir an evvel hareme gitmek, uşak da Ahmet Cemil'i bir an evvel evine götürüp avdet etmek için sabırsızlıklarından, bunun çocukla uşak arasında bir sania olması da pek ziyâde ihtimal altında olmakla beraber Ahmet Cemil aldanmayı tercih ederdi.

Avdet ederken başka bir fasıl başlardı. Uşak yavaş yavaş Ahmet Cemil'le teklifsizleşmişti. O, bu lâubâlîliğe sükûtundan başka bir şeyle mukabele göstermediğinden uşak evde lâkırdısız hayatının öcünü Ahmet Cemil'den alırdı.

Elinde muşamba feneri sallayarak ilkönce önden gitmek mu'tâdı iken her defasında bir parmak geri kala kala nihâyet yanında gitmeğe başladığı Ahmet Cemil'e geveze uşak bütün terceme-i hâlini döktü, memlekette kendisini bekleyen kara gözlüsünden bile bahsetti... Ahmet Cemil yalnız dinler, yahut dinlemeksizin susardı. Nihâyet sokağın başına gelince Uşak:

"... artık buradan gidersiniz..." derdi; Ahmet Cemil, hafif bir selâmla ayrılır, titreyerek anahtarı sokar, çamurlu lâstikleriyle muşamba paltosunu hemen taşığa atar, odasına çıkar, ıslak esvablarını öteye beriye iliştitir, yatağına, yegâne mültecâ-yi ârâmiş olan yatağına girer..."

Bu parçada romanın kahramanı Ahmet Cemil'in günlük yaşamından bir kesit verilmektedir. Ahmet Cemil'in içinde bulunduğu ruhsal durum, bezginlik ve işini sevmeyiş, çevresindeki gerçeklerle bütünleştirilerek gösteriliyor. Başka bir deyişle yer betimlemeleriyle ruhsal betimle iç içe giriyor. Böylece anlatım hem inandırıcılık, hem de gerçeklik kazanıyor. Ayrıca kahramanın yanı sıra Ahmet Cemil'in zihin durumu da yine çevresiyle bütünleştirilerek betimleniyor. Gerçekçilere özgü bir betimleme ve anlatma biçimidir bu.

Alıntılaradığımız parçada Servetifünuncuların düzyazı dilinde yaptıkları kimi değişiklikleri de bulmaktayım. Sözelimi "lerziş-i hirâs", "iştîyâkı can-sûz", "mültecâ-yi ârâmiş" gibi tamlama ve kullanımlar; anlatımı tekdüzelikten kurtarmak için fiillerin değişik kiplerle yüklemlendirilişi ve "tenha, karanlık sokaklar... Soğuk rüzgârla karışık sık bir yağmur..." gibi, fiilsiz kısa cümleler bu değişikliklerdendir.

Parça, içerik yönünden de Servetifünun romanının özelliklerini somutlayacak niteliktedir. Karamsarlık, sürekli yakınış, düş ve umut kırıklığı, mutluluğu arayış ve bulamayış bu dönem romanında ana konular olarak çıkar karşımıza. Mâi ve Siyah'ın içeriği de böyle bir konu üzerine temellenmiştir. Romanda Servetifünun kuşağını temsil eden genç bir şairin (Ahmet Cemil) yaşamını kurmak, değiştirmek için kapıldığı türlü umutlar ve düşlerle, yaşamın ve çevresinin acımasız gerçekleri karşısında umut ve düşlerin nasıl yıkıldığı anlatılır. Umuttan umutsuzluğa; iyimserlikten karamsarlığa, gerçeklerle yüz yüze gele gele, düşüşün öyküsüdür Mâi ve Siyah.

Şiirinde olduğu gibi, roman ve öyküsünde de koyu bir karamsarlık vardır. Servetifünuncuların. Önce de değindiğimiz üzere bu karamsarlık II. Abdülhamit'in solukları daraltan yıldı ve baskısından gelir. Yıldı ve baskının etkisiyle Servetifünuncular halkla, yaşamla köklü bir bağ kuramamışlardır. Bu yüzden kentsoylu (burjuva) aydınların kişisel dramlarını, aile yaşamlarını ele almışlardır çokluk. Örneğin Halit Ziya Uşaklıgil'in bir başka önemli romanı ilginçtir bu bakımdan. Yazar Aşk-ı Memnu adlı romanında sevgiden başka bir kaygıları, dert ve sorunları olmayan, çalışmadan yaşayan, tüketici ve hazıryeyleci kişilerin yaşamlarına ayna tutmuştur. Yine bu dönemin ürünlerinden olan Mehmet Rauf'un Eylül'ünde de hiçbir hayat kaygısı olmayan, yeme içme derdi düşünmeyen insanların aşk yaşamları, bu yaşam içindeki acıları tedirginlikleri anlatılır. Her iki romana da acı, karamsarlık ve umutsuzluk yön verir. Eylül'den alıntılarımız şu küçük parçada açıkça görebiliriz bunu :

"— Ey, sonbahar bu... Artık bu kadar letâfet ve harâret verdikten sonra, Eylül'den daha ne beklenir? Eylül, mâlum a, hüzün ve mâtem ayıdır.

O zaman Suat'a da hayatının şu devresi kendi ömrünün, kendi kadınlık hayatının eylülü gibi geldi... Eylül... Birkaç gün hava ne kadar güzel olsa bu kadarcık fânî güzelliğe bile minnetdâr olmak lâzım gelen bir ay; içine birkaç günlük kış hücumundan acı düştüğü için, o güzel havaların, devamlı yazın artık nasıl geçmiş, sadece bir mâzi olmuş olduğunu hissettiren bir esef ve hasret ayı. Onun hayatı da böyle değil miydi? Son günlerin letâfeti ile berâber, şimdi yine imkânsızlığa, yine hüzün ve kasvete düşmemiş mi idi? Tıpkı şimdi düşündüğü gibi, nasıl yaz elindeki saâdetten bi-haber geçip ilk kışın hücumuyla teesüf ederse, o da demin anlamamış, tahassür etmemiş mi idi? Tekrar hayatına başlamak arzusu, bugün tekrar yaz olmak emeli gibi değil mi idi? Bir senedir onu harâb eden endişelerin, melâllerin ne olduğunu artık görüyor, "İşte benim eylülüm!" diyordu."

Bu kısacık alıntı bize romandaki kişilerin yaşama bakış açılarını göstermektedir. Roman boyunca kişilerin içinde debelendiği aşk

acılarını, tedirginliklerini tanırız. Duygusal düzeyde kalan acılar, tedirginliklerdir bunlar. Yaşamın güçlüklerinden gelen sıkıntılar değildir. Ne ki romanlarında bu kentsoylu, bir eli yağda, bir eli balda olan ama, duygusal ilişkilerinden, yasak sevgilerinden doğma acılarla kavrılan kişileri anlattığı için Halit Ziya Uşaklıgil'i de, Mehmet Rauf'u da yereyebiliriz. Çünkü onlar, o günkü ortam içinde bildikleri, yakından tanıdıkları çevreleri ve bu çevrelerin insanlarını anlatmışlardır. Sonra Batı romanından, Batıdaki sanat akımlarından etkilenmiş o gün için başarılı örnekler de yaratmışlardır. Örneğin Eylül'de, Aşk-ı Memnu'da çağdaş romana özgü birçok nitelik vardır. Her iki romanda da "görüş açısı" diye adlandıracağımız bir teknik kullanılmıştır. Olayları, kişilerin iç dünyalarını ya yazarın gözüyle, ya da kişilerin birbirini yargılayan tutumlarıyla görüyoruz. Yaşamlarına, yetişimlerine göre konuşuyor, davranıyor kişiler. Kısaca teknik ve anlatım yönünden başarılı romanlardır bunlar.

Şiirde de, düzyazıda da yeni açılımlar getirmişlerdir Servetifünuncular. Şiirimizin ve düzyazımızın Batılı bir yapı kazanmasında büyük katkıları olmuştur. Kuşkusuz o dönem için toplumun kanyan sorunlarına el atamamışlar halkla yaşamla köklü bağlar kuramamışlardır ama, şiirin ve düzyazının sanatsal düzeyini yükseltmişlerdir. Batılı yöntemleri uygulamada başarı göstermişlerdir. Üstelik kısa bir dönemde gerçekleştirmişlerdir bunları. Çünkü bir topluluk olarak bir arada çalışmaları, emek ve güçlerini birleştirmeleri uzun ömürlü olamamıştır. 1896'da Tefvik Fikret'in Servetifünun dergisinin yönetimini üstlenmesiyle oluşan topluluk 1901'de dağılmıştır. Dergide yayımlanan "Edebiyat ve Hukuk" adlı bir yazıda geçen "Fakat bir gün geldi ki 1789 idaresiyle Fransa'da talâk teessüs etti" cümlesi Fransız ihtilâlini anırtıyor gerekçesile dergi, II. Abdülhamit sıkıdenetimince(sansürünce) kapatıldı (16 Ekim 1901).

Şiir, roman, öykü alanlarında olduğu gibi, anı, gezi, eleştiri türlerinde de çalışmalar yapılmıştır. Toplulukta yer alan, Servetifünuncular diye tanınan sanatçıların başlıcaları şunlardır :

Şiir alanında : Tefvik Fikret (1867-1915), Cenap Şahabettin (1870-1934), Hüseyin Siret (1872-1959), Hüseyin Suat (1867-1942), Ali Ekrem (1867-1937), Ahmet Reşit (1870-1956), Süleyman Nazif (1870-1927), Süleyman Nesip (1866-1917), Faik Âli (1875-1950), Celâl Sahir (1883-1935),... **Düzyazı alanında :** Halit Ziya Uşaklıgil (1866-1945), Mehmet Rauf (1875-1931), Hüseyin Cahit Yalçın (1874-1957), Ahmet Hikmet Müftüoğlu (1870-1927), Saffeti Ziya (1875-1929), Ahmet Şuayp (1876-1901)...

Kendi Çizgisini Sürdürenler

Servetifünun topluluğu dışında kalan, yönelim ve yaratılarıyla bu topluluktan ayrı özellikler taşıyan sanatçılarımız da vardır bu dönemde. Hüseyin Rahmi Gürpınar bunlardan biridir (1864-1944). Romanlarında toplumsal sorunları, yanlış inançları, aile geçimsizliklerini, Batılılaşma özentisi ve bu özentinin yarattığı çarpıklıkları işledi. Gerek seçtiği konular, gerek bu konular karşısında takındığı tavır ve gerekse tipleştirdiği kişiler yönünden çağına sözcüğün tam anlamıyla tanıklık etmiş bir yazardır Hüseyin Rahmi Gürpınar. Döneminin toplumsal yaşamına ayna tutmuş bir yazardır. Onun ayna tutmuş olduğu yaşam kesiti, Servetifünuncularinkinden ayrı özellikler taşır. Servetifünuncular, varıl (zengin), aydın kesimin, başka bir deyişle köşk ve konak yaşamının görüntüleriyle oluşturmuşlardır yapıtlarını. Hüseyin Rahmi Gürpınar'ın anlattığı yaşamsa İstanbul'un yoksul ya da orta sınıfının yaşayışıyla ilgilidir. Daha doğrusu halkın yazarıdır o. Kendisini, "havâstan ziyade avâmın, akalliyetten ziyade ekseriyetin terbiye-i içtimaiyesine hasr-ı nefis etmiş" bir kimse olarak nitelendirmiştir. Halka seslenmeyi, halkı eğitmeyi amaçlayarak "toplum için sanat" anlayışına bağlı kalmıştır.

Gerçekçi ve gözlemci bir yazardır Hüseyin Rahmi Gürpınar. Şöyle der : "Bir sanatkar, tabiatı ne kadar vuzuh ve sıdk ile istinsâh edebilirse eserine o kadar ruh vermiş olur. İcadda hiçbir muhayyile tabiat kadar zengin ve rengin olamaz." Bu düşünüş onu doğalcılığa (natüralizme) ulaştırmış, kimi yapıtlarında bu akımın etkisi altında kalmıştır. Bunun için de gözlemlediği yaşamın tüm çarpık, kirli yönlerini sergilemiştir. Sergileyişini şu düşüncesine yaslandırır. "İnsanların kabahatlerini, günahlarını kendilerine açık olarak göstermeli ki onları tekrardan kaçınsınlar."

Hüseyin Rahmi Gürpınar, toplumumuzda Tanzimat'tan sonra başlayan Batılılaşma özentisinin yarattığı çöküntü ve yıkımlara parmak basmış, bunları yansıtmıştır. Yansıtışında hem bir acılık hem de bir gülmece vardır. Bu tavırla tek yönlü bir bakış açısına kayar. Sürekli olarak evlilik yaşamının, aile yaşantısının kirli yanlarını saplantılı bir biçimde işler. Bu yüzden kahramanlarını ya küçültür ya da son derece kabalaştırır. Şöyle de diyebiliriz kimi kahramanlarına karşı onda korkunç bir hınç vardır : **Tesadüf, Metres, Tebessüm-i Elem** romanlarında olduğu gibi... Kimi romanlarında bugün için izleri silinmiş eski İstanbul yaşamının betimlemelerine rastlarız. Örneğin **Mürebbiye, Cehennemlik, Metres'te Boğaziçi yalıları, Bir Muadele-i Sevda'da Kâğıthane, İffet, Şıpsevdi, Nimetşinas, Tesadüf, Hakka Sı-**

ğındık'ta Aksaray, Son Arzu'da Şehzadebaşı'nın ramazan eğlenceleri, Tebessüm-i Elem'de eski töreler ve baskın, Hayattan Sahifeler'de Edirnekapı mezarlıkları ve bu mezarlıklardaki iskatçılar... gibi.

Adlarını andığımız bu romanların çoğu büyük oyumludur. Bunların her birinde birçok insanı ortaya çıkarır Hüseyin Rahmi Gürpınar. Romanlarında bu insanların dünyasına girmiş, onların düşüncelerini, duyuşlarını kendi ağızlarından söyletmiştir. Bu yönden onun yapıtlarında anlatım ikili bir özellik gösterir. Kişileri kendi ağızlarından konuşturduğu zaman son derece doğal, yapmacıksız, bir İstanbul Türkçesiyle karşılaşırız. Sözü kendi alıp betimleme ve öykülemeye yöneldiği yerlerde ise Servetifünuncuların anlatımı dışına çıkamaz. Bütün bu eksikliklerine karşın edebiyatımızın gelişimi içinde kendine özgü bir yeri vardır Hüseyin Rahmi Gürpınar'ın...

Servetifünün topluluğu dışında kalan bir başka önemli yazarımız da Ahmet Rasim'dir (1865-1932). Anı, fıkra ve makale türünde yazdıklarıyla özgün bir yeri vardır edebiyatımızda. O da Hüseyin Rahmi Gürpınar gibi gözlemci ve gerçekçi bir yazarımızdır. Değişik halk kesimlerinin gelenek ve göreneklerini, inanç ve yaşayış biçimlerini yansıtmaya çalışmıştır yazdıklarında. Servetifünuncuların yazış tarzından bütünüyle ayrılmış, herkesin anlayabileceği, kolay anlaşılır bir dille, İstanbul Türkçesiyle yazmıştır. Yazılarında kısa, devingen bir cümle örgüsü kullanmıştır. Konuşma diliyle yazı dili arasında sağlıklı bir denge kurmuştur. Öte yandan yaşama, olaylara ve insanlara iyimser bir yaklaşımla bakmış, en kara ve acıklı olayları, durumları bile gülümseme yüklü, tatlı bir gülmece havası içinde vermiştir.

Ahmet Rasim'in edebiyatımızdaki yeri romanlarından çok, anı ve fıkraları ile oluşmuştur. İlk Sevgili, Bir Sefilenin Evrakı, Güzel Eleni, Afife, Ülfet... gibi sanat değeri olmayan romanlarından bugün için okunurluğunu koruyan hemen hemen yok gibidir. Ama Şehir Mektupları olsun, anılarından oluşan Gecelerim, Falaka, Fuhs-ı Atik, Muharrir, Şair, Edip ile izlenim ve incelemelerinin ürünü olan Gülüp Ağladıklarım, Muharrir Bu Ya, İki Hâtırat Üç Şahsiyet, İstibdattan Hâkimiyet-i Milliyeye... adlı yapıtları o dönem yaşamının türlü yönlerini yansıtmaktadır.

Edebiyatta Ulusal Değerlere Dönmek İsteyenler : Milli Edebiyatçılar

II. Abdülhamit'in baskı ve yalğı dönemi otuz üç yıl sürmüştür. 1908'de iç ve dış etkenlerle İkinci Meşrutiyet ilan edilmiştir. İkinci Meşrutiyetin ilanı bütün alanlarda birtakım yenilikler yapma girişim-

lerine yol açtı. Ne ki bu girişimler istek ve özleminden öteye geçmedi. Yeniden dış ve iç zorluklar baş göstermeye başladı. Bu zorlukları yenme, İmparatorluğu çöküşten kurtarma amacıyla yeni yeni önlemler ortaya atıldı. Bu önlemlere birer ülkü ya da siyasal akım niteliği kazandırıldı.

II. Meşrutiyet'le Gelen

İkinci Meşrutiyet döneminde Osmanlı toplumunda dört ana siyasal akımın varlığını görmekteyiz : Batıcılık, Osmanlıcılık, İslamcılık, Türkçülük.

Batıcılık, öncede değindiğimiz gibi, sürekli yenilgilerle devleti çökmekten kurtarmak için Batılı değerleri, kurum ve kuruluşları benimseme, Doğu uygarlığından çıkıp her alanda Batı uygarlığına girme çabaları idi.

Osmanlıcılık, imparatorluk sınırları içinde yaşayan Türk, Arap, Ermeni, Yunan, Arnavut, Sırp ve Bulgar gibi çeşitli ulusları Osmanlılık ruhu içinde eritme, böylece bir Osmanlı ulusçuluğu yaratma ülküsü idi.

İslamcılık, kavimcilik ve ulusçuluk düşüncesine karşı çıkan İslâm dinini temel alıp bütün İslam kavimlerinden oluşan bir "İslam birliği" kurmayı amaçlayan, daha doğrusu büyük bir İslâm devleti yaratma düşüncesi idi.

Türkçülük ise Osmanlıcılık ve İslamcılık ülkülerinin çıkar bir yol olmadığı gerçeği somut olaylarla belirlendikten sonra ortaya çıkmıştır. Şöyle ki; İkinci Meşrutiyetin ilanıyla birlikte Osmanlı devletinin sınırları içinde yaşayan çeşitli ulusların ayaklanması, bağımsızlıklarına kavuşması özlemi de hızlandı. Bulgaristan'ın bağımsızlığını ilan etmesi, Girit'in Yunanistan'a katılması, Yemen'in ayaklanması, Arnavutluk'un başkaldırması gibi olaylar birbirini izledi. Avrupalıların kışkırtmasıyla birlikte bu olayların kökeninde yatan asıl neden "ulusçuluk" düşüncesiydi. Gittikçe güçlenen ulusçuluk düşüncesi karşısında artık Osmanlıcılık ve İslamcılık ülkülerinin Osmanlı devletini ayakta tutamayacağı gerçeğini açıkça ortaya koymuştu. Başka bir deyişle "ulusçuluk" 'akımı karşısında Osmanlıcılık ve İslamcılık düşünceleri geçerliğini yitirmiş, yıkılmıştı. Bunun gibi Batıcılık düşüncesi de bir kurtuluş yolu değildi artık. Çünkü Osmanlı devleti, Batı'nın üstün ekonomik gücü karşısında giderek ona teslim olmuş, ekonomik yönden sözcüğün tam anlamıyla Batı'nın uydusu durumuna düşmüştü. Ekonomi alanındaki uyduluk, ister istemez siyasal alanda da uydu-

laşmaya yol açmış, bu da Osmanlı devletinin yıkımını hazırlayan ana etkenlerden biri olmuştur.

Batıcılık, Osmanlıcılık, İslâmcılık akımlarının bir kurtuluş yolu olmadığı artık iyice anlaşılmıştı. Öyleyse ne yapmak, nasıl bir yol tutmak gerekti? İşte bu dönemde, İkinci Meşrutiyet döneminde bu soru üzerinde durulmaya ve tartışılmaya başlandı. Bu tartışmalar şu noktada üzerinde yoğunlaştı : İmparatorluk içindeki çeşitli uluslar kendi benliklerine dönme gibi güçlü bir eğilim içindedir. Bu eğilimi önlemek olanaksızdır. Öyleyse devletin varlığı çeşitli uluslara değil, bu varlığı oluşturan ana ögeye, daha doğrusu "hâkim millet"e dayanmalıydı. Bu ana öge, "hâkim millet" de Türk halkıydı.

İşte bu düşünüş İkinci Meşrutiyet dönemi aydınlarının halka yönelmesine yol açmıştır. Ulusçuluk düşüncesinden kaynaklanan bu yönelimin yaslandığı temel ilke, "halka doğru" ilkesi olmuştur. Bu yöneline de Türkçülük adı verilmiştir.

Halka Giden Yol

Türkçülük, geniş anlamda halka ulaşma, halkla bütünleşme amacını içeriyordu. Ne ki bu amaç başlangıçta tam bir açıklık kazanmış değildi. Kimi aydınlar bunu ters anladılar. Halka ulaşmayı, halkla bütünleşmeyi halkın yaşamında yer alan kimi ev eşyalarını kullanma biçiminde yorumladılar. Mangallar, çubuklar, tesbihler, çiniler ve ibriklerle döşenmiş evlerde oturma gibi anladılar. Böylece "gelenekçilik" kılıfına bürünmüş oldu Türkçülük. Bununla da yetinilmedi. Rusya göçmeni Türk'lerin etkisiyle yanlış doğrultuda yeni bir yönelim daha kazandı Türkçülük. Bu da Asya Türklerini biraraya getirmeyi düşleyen bir Turan devleti kurma ülküsüydü. Turan ülküsüyle Türkçülük, ana ilkesi olan "halka doğru" düşüncesinden saptırılmış, Türkiye Türkleri bir yana bırakılarak gerçekleşmesi olanaksız "Turancılık" düşlerine kaydırılmış oldu.

Bütün bu siyasal tartışmalarla bir çıkış, bir kurtuluş yolu aranıyordu. Değişik yönelimlerin nedeni de buydu. "Halka doğru" gidilecekti. Sık sık yinelenen anahtar bir kavramdı bu. Ama nasıl gidilecekti? Neler yapılacaktı? Belirli olmayan da bu sorulardı. Doğal olarak bu tartışmalar edebiyata da yansyacaktı. Yansıda da. Siyasal alanda başlayan "halka doğru" gitme düşüncesi edebiyatta da bir ilke olarak benimsendi. Bu ilkenin edebiyatta uygulanmasının tek yolu vardı : Halk kaynağına, ulusal değerlere dönme. Halk kaynağına, ulusal değerlere dönme düşüncesiyle edebiyatımızın akışında yeni bir evre başlamış oldu.

“Halk kaynağına ve ulusal değerlere dönme” düşüncesi, şunları içeriyordu : Halkın anlayabileceği sade bir dile gidilecek. Roman ve öykülerde kendi yaşamımıza dönülecek, yerli konular işlenilecek. Şiirde aruz ölçüsü bırakılıp hece ölçüsü benimsenecek, ayrıca halk edebiyatı şiir biçimlerinden ve türlerinden yararlanma yolu seçilecek. Bu doğrultularda oluşan edebiyata ulusal edebiyat (milli edebiyat) adı verilmiştir.

Edebiyatla ve siyasal alanda bu tartışmalar yoğunlaşırken Servet-i Fânî'nin izinden giden kimi sanatçılar kendi aralarında kümeleşmişler, bir topluluk oluşturmışlardı. Kendilerine Fecr-i Âti adını veren bu topluluk, “sanat şahsî ve muhteremdir” ilkesinden yola çıkarak bir beyanname yayımladı. Şiirler, söyleşiler, edebiyat eleştirileri, Batı edebiyatı üzerine yazılar yazmaya başladılar. Topluluğu oluşturanların arasında Ahmet Haşim, Emin Bülent, Tahsin Nahit, Celâl Şahir, Cemil Süleyman, Hamdullah Suphi, Ali Canip, Faik Âli, Fazıl Ahmet, Fuat Köprülü, Yakup Kadri... gibi adlar vardı. Topluluk varlığını uzun süre koruyamadı, dağıldı (1909-1911).

Fecr-i Âti topluluğunun dağılması üzerine başta Ali Canip olmak üzere kimi sanatçılar Milli edebiyat ilkeleri etrafında toplandılar. Bu ilkelerin başında halkın anlayacağı sade bir dille yazma ilkesi geliyordu. Çünkü halka doğru gitmenin ilk koşulu buydu. Bunun için de Tanzimat döneminde ortaya atılan, ama kesin bir çözüm getirilemeyen bu soruna bu dönemde bir son verilmek istenmiştir. Yazı dili ile konuşma dili arasındaki uçurumu kapamak, konuşma dilini yazı dili katına yükseltmek amaç olarak seçilmiştir. Selanik'te yayımlanan; Ali Canip, Ömer Seyfettin ve Ziya Gökalp tarafından çıkarılan **Genç Kalemler** dergisinde dil sorunu ele alınmıştır. “Yeni Lisan” adıyla ele alınan bu sorunun çözümü için yabancı kuralları kullanmama, Türkçesi bulunan yabancı sözcükleri bırakıp bunların yerine Türkçelerini yeğleme öneriliyordu. “Yeni Lisan” adlı yazısında şöyle diyor Ömer Seyfettin :

“Bugünkülerin dünkülerini taklit etmekten vazgeçtikleri dakika hakiki fecir olacak, onların sayesinde yeni bir lisanla terennüm olunan milli bir edebiyat doğacaktır... Yazı lisanı ile konuşma lisanını birleştirirsek edebiyatımızı ihya veya icad etmiş olacağız.”

Ulusal edebiyatın, ulusal dilden doğacağı görüşü örneklerle de ortaya konmuştur. Ömer Seyfettin'in bir öyküsünü salt bu yönden değerlendirelim :

KESİK BİYİK

Darwin denilen adamın sözüne inanmalı. Evet, insanlar mutlaka maymundan türemişler! Çünkü işte neyi görsek hemen taklit ediyoruz; oturmayı, kalkmayı, içmeyi, yürümeyi, hâslı hâslı her şeyi...

Nekadar adamlar vardır ki hiç ihtiyaç yokken "monoki" dediğimiz tek gözlükleri takarlar. Çünkü terzide seyrettikleri moda albümlerindeki resimler tek gözlüdür.

* * *

Neyse... Lafı uzatmayalım. Ben de taklitçinin birisiyim. Her modayı yaparım. Altı yedi sene evvel, gördüm ki herkes bıyıklarını Amerikan-vari kesiyor, benim de hemen kestirdiğimi tabii tahmin edersiniz. Ah, evet ben de kestirdim hakikaten, Darwin'in istediği gibi, ecdadına benzedim.

Fakat ilk zamanlar o kadar utandım ki, size tarif edemem. Hele ilk gün bir arkadaşına rastgelmeyeyim diye arka sokaklardan eve geldim. Kapıyı açan evlâtlık beni bu halde görünce dehşetli bir nâra attı. Kurt görmüş bir kısrak heyecanı ile, haykura haykura kaçtı. Ben kapıyı iterek yukarı çıktım. Hınzır kız, kim bilir anneme neler söylemiş. Odama annem geldi. Ben, dişlerim ayrıyormuş gibi ağzımı tutuyor, bıyıklarımı göstermiyordum.

— Ah hain, alçak! Artık benim evlâdım değilsin! dedi.

Hıçkura hıçkura ağlıyordu. Zavallı kansız elleri titriyor, yüreğinin şiddetli çarpmasından derin derin geçirmeler göğsünü, başını sarsıyordu.

— Niçin anneciğim? dedim.

— Niçin mi? diye inledi, hani bıyıkların?

— Bıyıklarımı kesmekle niçin alçak, niçin hain olayım?

Annem daha beter ağlamağa, daha beter geçirmeğe başladı :

— Beni anlamaz mı sanıyorsun? dedi. Bıyıklarını, farmasonlar keserlermiş. Demek sen de farmasonmuşsun! Verdiğim süt haram olsun! Ah, demek sen de farmasonmuşsun da bizim haberimiz yokmuş!..

Ben her ne kadar bu rezaleti sırf taklitçilik yüzünden, hem âdeta haberim olmadan yaptığımı anlatmağa kalktımsa da hiç para etmedi. Annem daha beter ağladı. Laflarına innmıyordu. Dizlerini döverecek :

— Seni doğuracağıma keşke taşları doğuraydım!.. diye çarpınıyordu.

* * *

Tam bu esnada babam gelmez mi?.. Evlâtlık bıyıklarımın halini ona da yetiştirmiş. Aralık kalan kapıdan onu kalın bastonu ile beraber yukarı çıkmış görünce titredim. Korkmadım dersem yalan söylemiş oluyorum, mahvolduğumu anladım. Babam hızla içeri girdi. Ben hâlâ ellerimle bıyıklarımı tutuyordum. Bastonunu havada savurarak :

— Aç bakayım ellerini!..

diye bağırdı. Artık iş çatallaşmıştı. Hemen bir yalan uydurdum :

— Babacığım, bugün sigaramı yakarken kazarâ bıyığımın bir tarafını tutuşturdum... Onun için kestirdim.

Ama bizim ihtiyarda hacı gözü yoktu :

— Sen bana dolma yutturamazsın, dedi, demek ki sokakları dolduran züppelerin hepsinin bıyıkları kibritle mi yandı?

Sustum. Cevap vermedim.

Babam açtı ağzını yumdu gözünü...

Babamın hiddeti karşısında ne yapacağımı şaşıyorum, "bıyıklarımı kesceğime keşke kafamı kesseydim!" diye içimi çekiyordum. Babam son sözünü söyledi: Beni reddetti, evden kovdu.

— Hemen çık! bir daha sakın buraya geleyim, deme... Çünkü artık bıyıkların çıksa bile namusun yerine gelmez.

* * *

Ne yapalım? Çarnaçar çıktım. Gidecek yerim yoktu. Aklıma Topkapı'da bir arkadaşım geldi. "Bar! gidip ona misafir olayım" dedim.

Tramvay yoluna doğru yürüdüm. Köşebaşında bizim sporcu arkadaşları gördüm. Bana gözleri ilâşince:

— Bon jur, bonjur! diye haykırıştılar, işte şimdi adama benzedin... Neydi o pala bıyıklar?.. Mezardan kalkmış bir yeniçeri ağası gibii..

Ne cevap, ne selâm verdim. Yürüdüm. Annemin, babamın ayrı ayrı mâ-nalar verdiği felâketimi bu beyler çok muvafık, çok hoş buluyorlardı.

* * *

Topkapı tramvayına bindim. İçerisi تنها idi. Kabahatli gibi bir tarafa ilâş-tim. Geldi, yanıma abanı sarıklı, kır sakallı bir hoca efendi oturdu. Bile-timi aldım. Ara sıra dışarı bakıyordum. Gözüm hoca efendiye kaçtı. Dik-kat ettim. Dik dik bana bakıyor... Yüreğim hop etti. "Sakın bu da bıyık-larım için küfrüme hükmetmesin" diyordum. Gittikçe yüreğimin çarpma-sı ziyadeleşti. Kalkmak, dışarı çıkmak istedim. Hazırlanıyordum. Hoca ef-en-di gülümsedi:

— Eksik olmayınız oğlum! Var olunuz! dedi.

Heyecanıma şimdi hayret de karışmıştı:

— Niçin efendim?

diye sordum.

— Sizin gibi şık gençleri sünnetli görmek, bizim için en büyük bir ifti-hardır.

dedi.

— ?..

Hoca güldü:

— İşte bıyıklarınızı kestirmişsiniz ya oğlum, dedi, bu sünnet-i şerif değil-midir?

Bir gülmece havası taşıyan bu öyküde olay bize kahramanın ağ-zından anlatılıyor. Anlatımın en belirleyici özelliği konuşma diliyle yazı dilinin ustaca birleştirilmiş olmasıdır. Konuşma dilinde geçen de-

yimler, (hiç para etmemek, dizlerini dövmek, dolma yutturmak, ağzını açıp gözünü yummak, yüreği hop etmek) ilençler (verdiğim süt sana haram olsun, seni doğuracağıma keşke taşları doğursaydım), halka özgü söyleyiş biçimleri (neyse, lâfı uzatmayalım, ne yapalım, hınzır kız, kim bilir anneme neler söylemiş), şaşma bildiren sözde soru cümleleri (Tam bu esnada babam gelmez mi? Neydi o pala bıyıklar?) ustaca kullanılmış. Öte yandan anlatım dümdüzlük taşıyor. Süslü, özentili bir yanı yok. Cümleler, günlük konuşmalarda olduğu gibi kısa. Kimileri tek sözcüklük. Kısaca devingen, canlı bir anlatım.

Öykünün yazıldığı dönem düşünülürse dili de oldukça sade. Bugün için bile eskimiş, yaşarlığını yitirmiş sözcükler yok gibi. Yabancı dil kurallarıyla kurulmuş isim ve sıfat tamlamalarına rastlamıyoruz. Betimlemelerden, ruh çözümlemelerinden kaçınılmış. Olayın analitiğiyle yetinilmiş.

Halkın anlayacağı bir dille yazma yönelimi Milli Edebiyatçıların en belirgin özelliklerinden biridir. Bu yönelim kısa zamanda genişlemiş bu dönemin roman ve öykülerinde ortak bir tutuma dönüşmüştür. Yalnız milli edebiyat döneminin değil Cumhuriyet dönemi edebiyatımızın da ayırıcı ve belirleyici özelliklerinden biri olmuştur.

Memleket Edebiyatı

Roman ve öykülerin konularını kendi yaşamımızdan alması, bunların çevre olarak genişleyip ülkenin değişik yörelerini kuşatması milli edebiyat döneminin bir başka özelliğidir. Terimsel adlandırılmasıyla "memleket edebiyatı" çığrının açılması ve bu çığrının ilk başarılı örneklerinin verilmesi bu dönemde olmuştur. Tanzimat döneminde olsun, Serfetiî'nin döneminde olsun roman ve öykülerin konuları İstanbul'dan seçilir, çevre de bu kentimizin sınırları dışına çıkmazdı. Oysa Milli edebiyat döneminde roman ve öykünün haritası genişlemiş, yurdun her köşesi öykü ve romana girer olmuştur. Her kesimden insanımızın, özellikle köylerde ve taşrada yaşayanlarımızın durumu, başlarından geçen olay ve olgular seçilen ve işlenen konular arasında yer almıştır. Örneğin, edebiyatımızda Anadolu'ya açılımın ilk ürünlerinden biri Ebubekir Hâzım'ın **Küçük Paşa'sı** olmuştur. 1908'de yayımlanan bu romanın yalın bir konusu vardır. Anadolu'da bir sütninenin oğlu olan Küçük Paşa, İstanbul'da bir paşa konağında çok iyi büyütülmüşken paşanın ölümünden sonra köyüne dönmek zorunda kalır. Anası başka bir erkek, babası da başka bir kadınla evlenmiştir. Bu üveylik ortamında perişan olur gider. Romanın değeri, ele aldığı aile sorunundan çok, Anadolu görünümlerini, köy yaşamını gözlemci bir

gerçekçilikle yansıtmamasından ve bu yolda yazılmış ilk yapıt olmasından gelir.

Ebubekir Hazm'ın açtığı yolu başka yazarlar da izlemiştir. Refik Halit Karay bunlardan biridir. Öykücülüğümüzün sınırlarını genişleten, konularını ve çevresini Anadolu'ya aktararak ona yeni ufuklar açmıştır. Kitabına seçtiği Memleket Hikâyeleri (1922) adı bile onun bu tutumunu somutlar. O zamana değin hiçbir kalemin deşelemediği Anadolu insanının dünyasını ve sorunlarını öyküleştirmiştir. Kitapta yer alan Şeftali Bahçeleri, Yatır, Yatık Emine, Sarı Bal, Koca Öküz, Boz Eşek... gibi öykülerde kasaba memurları, köylüler, köy imamları, Anadolu kadınları gözlemci ve eleştirel bir gerçekçilikle anlatılmıştır. Kimi toplumsal sorunlara parmak basmıştır yazar bu öykülerinde. Örneğin Yatık Emine adlı öyküsünde toplumumuzda kadının yerine dokunulur. Ufak tefek, ürkek ve çekingen bir kadındır Emine. Ankara'dan iki gün uzakta, yolsuz yolaksız bir kasabaya "ıslâhı nefis" etsin diye sürülmüş düşkün bir kadın. Türlü horlama, işkence ve baskılar altında bir köşeye atılır. Açlıktan ve soğuktan ölür. Yaşamda da benzerlerine rastladığımız toplum kurbanlarından biridir Yatık Emine. Ne ki bu öykülerin önemi konusundan, yansıttığı sorunlarından gelmez. Anadolu'nun edebiyata sokulması, öykü çevresinin Anadolu'ya aktarılmış olmasıdır asıl yenilik. Sözgelimi Yatık Emine'nin sürüldüğü kasabayı şöyle anlatır yazar :

"... Burası Ankara'ya iki gün öte, anayollardan aykırı küçük bir kasabaydı. İki gün bitmez tükenmez yokuşlar çıkılarak bin zahmetle takat tükenmiş ve ezilmiş bir halde gelindiği halde orada oturulacak bir kahve, yatılacak bir han bulunmaz; şu çıplak kuru memlekete varmak için neden bu kadar yollar aşıp zahmetler çekildiğini insan bir türlü anlamazdı. Soğuk, barınılmaz bir kışı; susuz dayanılmaz bir yazı vardı.

Civara nisbetle o kadar yolsuz ve yüksekti ki sanki buraya insanlar yokuşları tırmana tırmana değil, gökten serpilerek gelmişler ve inmeye iz bulamayarak öyle, dünyadan alâkasız bir küme halinde kalmışlardı. Haymana ovasının ortasında, en yüksek bir yerde gözcü gibi bekleyen kasaba, kerpiç evleri ve ağaçsız sokaklarıyla ne kadar zevksiz, kasvetliydi... Bütün ömürlerini netice vermeyen davalar arkasında büyük ümitlerle koşa didişe geçirip nihayet umduklarını bulamadan yıkılıp ölen adamlar gibi buraya nihayet tırmananlar da hiç şüphesiz arayıp beklediklerini bulamamaktan ileri gelme bir kederle düşüp kalmışlardı.

İlk insanlar o, yanık ovaları, sarp dağları aşarak buraya çıkmaya neden lüzum görmüşlerdi? Tufan gibi nasıl bir tehlike önünden kaçarak buraya yerleşmişlerdi? O, şimdi bilinmiyordu, fakat her halde, bu derece zorluğa katlanabilmek için mühim sebepler olmalıydı.

Zaten civardaki halk ile kolayca buluşup münasebete girişmemek yüzünden bu kasaba gayet geri, gayet uyuşuk, şevksiz kalmıştı. Ne gençlerin-

de hayatın ilk tatlarını duymaktan gelen bir iştah, bir sıcaklık; ne de ihtiyarlarında rahat bir yaşlılığın verdiği çubuklu, hikâyeli bir keyif.

Kadınlar ise taş gibi hissiz, kütük kadar hareketsiz ve donuktular; fakat hepsinin de ne kadar gürbüz, ne dinç ve sağlam vücutları vardı... Sıtma-
ların turmanamadığı, hastalıkların barınamadığı bu dağ sırtında çınarlar
gibi gelişe genişleye uzun, bıkırcı bir ömür sürüyordu. Ne kadar heye-
cansız, nel derece uyuşuk bir ömür!

Hayatın aşağı tabakalarda insanları kavuran, çarpışıp didiştiren fırtına-
ları burasını tutmuyordu. Burada maneviyat itibarıyla de durgun, tahavvül-
süz bir hava, karları lapa lapa yağan, sakin bir dağ havası vardı. Köy-
lerinde ahali apaçık, kaç göçsüz gezip yaşadıkları halde bu kasabada ka-
dınların iki gözünü birden görmek imkânsızdı. Gelin bir evde kayınbaba-
sından kaçır, güvey baldızının yüzünü tanımazdı. Sazsız sözsüz, düğün-
süz derneksiz bir ölü hayatı geçiriyorlardı.

Bol bol evlenmekten ve sık sık doğurmaktan başka ömürlerinin tadı, acı-
sı yoktu. Kadınlarında ne bir oynaklık, erkeklerinde ne bir haşarlık...
Kaçma, kaçırma gibi hadiseler tek tük rastlanırdı; ahlâksızca vakalar da
binde bir görülürdü..."

Tanzimat ve Serfetifünun romanında da, öyküsünde de böyle bir
çevreye raslayamayız. Bugün bile benzerlerini Anadolu'da görebilece-
ğimiz kasabalardan biridir bu. "Halka doğru" ilkesinin edebiyata uy-
gulanması roman ve öykümüzü bu tür kasabalara, bu kasabaların köy-
lerine götürmüştür. Buralarda yaşayanları roman ve öykü kişisi yap-
mıştır. Bu kişilerin sorunları, özlemleri, tutkuları, yaşam ve yaşantı-
larıyla beslenmiştir edebiyat. "Memleket edebiyatı" terimiyle vurgu-
lanmak istenen de budur.

Memleket edebiyatı akımının ilk örneklerini veren bir başka ya-
zarımız da Reşat Nuri Güntekin'dir. Konusu yönünden duygusal bir
sevi (aşk) romanı olan **Çalıkuşu** (1922), romanımıza, çevre haritasını
genişleten, Anadolu'yu değişik yöreleriyle kuşatan bir özellik getirmiştir.
Anadolunun Bursa, Çanakkale, Tekirdağ, İzmir, Kuşadası gibi yö-
releri; bu yörelerdeki insanların sorunları **Çalıkuşu**'nda sergilenmiştir.

Memleketi ve memleket gerçeklerini yansıtmayı amaçlayan Millî
edebiyat dönemi roman ve öyküsünün anlatımı, gözlemci gerçekçili-
ğe dayanır. Bu dönem yazarlarının büyük bir çoğunluğu (Ömer Sey-
fettin, Yakup Kadri, Refik Halit Karay, Reşat Nuri Güntekin, Mem-
duh Şevket Esendal. gibi) gerçekçilik akımına bağlı kalmışlardır. Ki-
mileri de (Selâhattin Enis, F. Celâlettin Gökbulga, Osman Cemal Kay-
gılı) doğalcılık akımının ilkelerini benimsemişlerdir.

Bu dönem roman ve öyküsünün belirleyici bir başka özelliği de
toplumsal sorunlara yönelik olmasıdır. Başka bir deyişle sorunsal oluş,
ülkenin türlü dertlerine sınırlı da olsa ayna tutuş bu dönem romanının-

da, öyküsünde görülen özelliklerdendir. Örneğin Çalıklusu'nda Anadolu'nun bakımsızlığı, gerilik ve yoksulluğu, halkın boş inançlara tut-saklığı, ezilmişliği gösterilir. Bu sorunlara Ömer Seyfettin, Refik Halit Karay, Memduh Şevket Esendal da el atmıştır. Hemen belirtelim ki bu sorunların daha değişik boyutlar içinde ele alınıp işlenmesi Cumhuriyet dönemi edebiyatımızda gerçekleştirilmiştir. Çünkü II. Meşrutiyet döneminde oluşan Milli edebiyat, her yönüyle Cumhuriyet dönemi edebiyatının bir ön evresi gibidir. Kalın çizgileriyle belirlediğimiz bu nitelikleri Cumhuriyet dönemi edebiyatında daha ayrıntılı bir biçimde göreceğiz. Şöyle de söyleyebiliriz : Milli edebiyat, Cumhuriyet dönemi edebiyatının beslendiği bir kaynak olmuştur. Kaldı ki Milli edebiyat dönemi roman ve öykücülerini asıl yapıt ve yaratılarını Cumhuriyet döneminde ortaya koymuşlardır. Öte yandan II. Meşrutiyet dönemi olayların yoğunlaştığı, toplumsal tedirginliklerin alabildiğine arttığı bir dönemdir. Trablusgarp Savaşı (1911), Balkan Savaşı (1912 - 1913), Birinci Dünya Savaşı (1914 - 1918), mütareke yılları ve Ulusal Bağımsızlık Savaşı (1918 - 1922) gibi önemli olaylar Milli edebiyat döneminde olmuş, Osmanlı İmparatorluğu bu dönemde yıkılmış, tarihe karışmıştır.

Şiirde Yeni Açılımlar

Milli edebiyat döneminde roman ve öykü, yukarıda değindiğimiz özellikler içinde gelişirken şiirde de köklü değişimler ve açılımlar olmuştur. Bunların başında aruz ölçüsü yerine, şiirimizin geleneksel ve ulusal ölçüsü sayılan "hece"yi benimseme girişimi gelir. Bu konu Mehmet Emin Yurdakul'un 1897'de yayımladığı Türkçe Şiirler adlı kitabıyla ortaya çıkmıştır. O zamana değin aruz ölçüsünün belirli kalıpları içerisine sıkışmış şiirimize, hecenin esnekliği ve rahatlığı içinde şiirsel değeri pek de yüksek olmayan yeni örnekler (denemeler) katmıştır Mehmet Emin Yurdakul. Ne ki bu ilk örnekler duygusallıktan yoksun, şematik özellikler taşır. Dilinin sadeliğine karşın etkileyici bir yönü yoktur. 1897'de Yunan Savaşı dolayısıyla yazdığı "Cenge Giderken" adlı şiiri şöyle başlar :

Ben bir Türküm; dinim, cinsim uludur;
Sinem, özüm ateş ile doludur;
İnsan olan vatanın kuludur.

Türk evladı evde durmaz, giderim.

Muhammed'in kitabını kaldırtmam;
Osmancık'ın bayrağını aldırtmam;
Düşmanımı vatanıma saldırtmam.

Tanrı evi viran olmaz, giderim.

Servetifünün şiirinin egemen olduğu dönemde yazılan bu şiirler ciddiye alınmamış, hafifsenmiştir. Ancak, Mehmet Emin Yurdakul'un bu tür şiirlerini aruzdan heceye geçişteki öncülüğüyle, asıl bu işleviyle değerlendirmek gerekir.

Aruzdan heceye dönüşün öncülüğünü yapmış olanlardan biri de Rıza Tevfik Bölükbaşı'dır. Halk şiiri biçimlerinden yararlanarak, bu biçimleri örnekseyerek hece ölçüsüyle şiirler yazmıştır :

**Öyledir gün şafak söktüğü zaman,
Göllere gölgeler çöktüğü zaman
Saçını çözüp de döktüğü zaman
Dalga dalga düşüp akışı vardır**

(1897 - Göz Aşinalığı)

**Gülleri soldurmuş elem yaşları,
Karalar bürünmüş yaşlı başları;
Köyleri kuşatmış mezar taşları,
Sesime ses verir bir can kalmamış...**

(1906, Divan)

Bunlar birer ilk girişim, ilk örnekler olarak kalmıştır. Aruzdan heceye dönüşün bu ilk adımları çılgılaşmamıştır hemen. Bunun yaygınlaşıp benimsenmesi Birinci Dünya Savaşı içinde özellikle Orhan Seyfi, Yusuf Ziya, Faruk Nafiz gibi gençlerin "Şairler Derneği" adıyla bir dernekte toplanmalarından sonra olmuştur.

Hece vezninin yaygınlaşıp benimsenmesinde Ziya Gökalp'ın ve Türkçülük akımının büyük etkisi vardır. Ne ki bu dönemde yine aruz ölçüsü varlığını ve yaşarlığını korur. Heceye yönelen genç şairler bile aruzu bırakmazlar, aruz ölçüsüyle şiirler yazmayı sürdürürler. Öte yandan aruz ölçüsüyle gerçek değerde şiirler yazan üç şair (Ahmet Haşim, Mehmet Akif, Yahya Kemal) bu ölçüyle başarılı örnekler ortaya korlar. Bunlardan Ahmet Haşim düzyazı alanında da yapıtlar vermiştir. Fransız simgeçillerinin yolunda giderek konu, biçim, beğeni ve anlayış yönünden şiirde onlara bağlı kalmıştır. Açıklığın düzyazıya özgü olduğunu, şiirde ise güzelliğin ancak kapalılıktan doğabileceğini savunmuş; düzyazı ve şiirlerini bu anlayış doğrultusunda oluşturmuştur. Şiir dilinin "düzyazı gibi anlaşılacak için değil, duyulmak için oluşturmuş, musiki ile söz arasında, sözden çok musikiye yakın ortalama bir dil" olduğu görüşünü şiirlerine uygulamıştır. Gerçekte simgeçillerin şiir anlayışından kaynaklanır bu görüş. Bunun için de onun şiirleri simgesel bir nitelik taşır. Simgeçiler gibi Ahmet Haşim de "çoklukla sonbahar, akşam, gece, mehtap, sessizlik, akar sular, dur-

gun göller, havuzlar, kara ya da beyaz kuşlar(kargalar, yarasalar, kuğular, leylekler), gurup rengiyle kırmızılaşmış ağaçlar, çiçekler ve bülbüller" gibi türlü konuları işlemiştir. Konularını düş gücüyle besleyen, sözcükleri değişik anlamlarda kullanarak en soyut kavramları bile birtakım nesnelere benzeterek somutlayan bir anlatım yöntemi yaratmıştır. Önceleri karmaşık, ağıdalı bir dil kullanırken II. Meşrutiyet döneminde "Yeni lisan" akımının etkisiyle sade bir dille yönelmiştir. Onun kısaca değindiğimiz bu özelliklerini şu şiirinde açık seçik görebiliriz :

MERDİVEN

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

Sular sarardı.. Yüzün perde perde solmakta,
Kızıl havâları seyret ki akşam olmakta...

Eğilmiş arza kanar, mutasıl kanar güller,
Durur alev gibi dallarda kanlı bülbüller,
Sular mı yandı? Neden tunca benziyor mermer?

Bu bir lisân-ı hafidir ki rûha dolmakta,
Kızıl havâları seyret ki akşam olmakta...

Bu şiire değişik yorumlar getirebiliriz? Örneğin neyin simgesidir merdiven? Merdivenden ağır ağır çıkan kimdir? Eteklerindeki güneş rengi yaprak nedir? Güllerin yere eğiliş ve durmadan kanayışı niye-dir? Bu sorulara verilecek yanıtlar değişik olabilir. Şiirin böyle değişik biçimlerde anlaşılıp yorumlanması simgecilere özgü bir tutumdur. Bunun gibi şiirde geçen "güneş", "güneş rengi yaprak", "kızıl havâlar", "akşam", "kanayan güller", "kanlı bülbüller"... gibi sözcükler de simgecilerin tutkun olduğu söz değerleridir.

Mehmet Âkif de Ahmet Haşım gibi, Milli edebiyat dönemi içinde aruzla yazmıştır şiirlerini. Ancak sanat anlayışı ve tutumu onunkinden ayrıdır. "Toplum için sanat" ilkesiyle oluşturmuştur şiirlerini. Batı'nın yayılımcı siyasasına karşı koyabilmek için İslam dünyasının uyanması ve bir İslam birliğinin kurulması düşüncesini konu olarak seçmiştir kimi şiirlerine. Bunları "manzum hikâye"ler biçiminde yazmıştır. İslam dünyası içine gömüldüğü uyuşukluktan, tembellikten, bilgisizlik ve yoksulluktan nasıl kurtulacaktır? Mehmet Âkif bu sorunun yanıtını şöyle verir : "Batının bilim ve sanatı alınacak, bilimle erdem birleştirilecektir. Erdemin kaynağı da dindir. Öyleyse yapılacak

iş, dinle bilimi uyuşturmak, birbirinden ayırmamaktır. Daha doğrusu Kur'anı çağın gereklerine ve koşullarına göre yorumlamak gerekir." Süleymaniye Kürsüsünde, Fatih Kürsüsünde, Berlin Hâtıraları ve Âsım'da bu düşüncelerini işler. Bir yandan da II. Meşrutiyet döneminde uyanmış olan "ulusçuluk akımı"na İslam birliği adına karşı çıkmıştır :

**Hani milliyetin islâm idi... Kavmiyyet ne!
Sarılıp sınımsıkı dursaydına milliyetine
Arnavutluk ne demek? Var mı şeriatte yeri?
Küfr olur, başka değil, kavmini sürmek ileri**

**Müslümanlıkta anâsır mı olurmuş, ne gezer!
Fıkr-i kavmiyyeti tel'in ediyor peygamber
En büyük düşmanıdır Rûh-ı Nebî tefrikanın
Adı batsın onu İslâma sokan kaltabanın**

Kurtuluş yolunu da şöyle göstermektedir Mehmet Âkif :

**Alınız ilmini garbın, alınız san'atını
Veriniz hem de mesâinize son sür'atini
Çünkü kabil değil artık yaşamak bunlarsız
Çünkü milliyeti yok sanatın, ilmin; yalnız
İyi hâtırda tutun ettiğim ihtarı demin
Bütün edvâr-ı terakkiyi yarıp geçmek için
Kendi mahiyet-i ruhiyeniz olsun kılavuz
Çünkü beyhûdedir ümmid-i selâmet onsuz.**

Gerçekçi bir şairdir Mehmet Âkif. Düşsel öğeler oldukça sınırlıdır onun şiirlerinde. Gördüğünü yazan, "hayalle alışverişi olmayan" bir şairdir. Bunu kendisi de şöyle belirtir :

**Hayır, hayal ile yoktur benim alış verişim,
İnan ki her ne demişsem, görüp de söylemişim
Şudur cihanda benim en beğendiğim meslek
Sözüm odun gibi olsun, hakikat olsun tek.**

Bu gerçekçi tutumla, konuşma dilini şiir dili olarak kullanmış, şiiri düzyazıya yaklaştırmıştır. Türkçeyi aruz ölçüsüne büyük bir başarı ile uydurmuştur.

II. Meşrutiyet döneminde özgün şiirleriyle aruz ölçüsünü sürdüren bir başka şairimiz de Yahya Kemal'dir. Şiir anlayışı Ahmet Haşim'inkine yaklaşır. Ses ve "âhenk"i ön plana alır. Şöyle açıklamıştır şiir anlayışını : "Şiir, nesirden bambaşka bir hüviyettir; musikiden

başka türlü musıktır, diyeceğim. Şiirde “nefes” ve “ses” iki esaslı unsurdur. Mısraın ayakları yerden kopmazsa, yahut da ister en hafif perdeden olsun, ister İsrâfil’in sûru kadar gür olsun, kulağı bir ses gibi doldurmazsa halis şiir değildir... Meşrutiyet’ten evvel ve ondan sonra bir müddet daha vezin ve kafiyeyle ifade edilen, hakikatte ne-sir olan şiirimizden başka bir yol aramağa çıkmıştım.”

Bu arayışla Yahya Kemal, toplum sorunları dışında daha çok “lirik” şiirler yazmıştır. Servetifünuncuların tutumunu, onların şiiri-ni bizim beğenimiz ve yaşamımızla uyuşmayan, yabancı bir hava ta-şdığı inancına varmıştır. Şiirini bizim geleneksel Divan şiirinden kay-naklandırmayı düşünmüş, Divan edebiyatı şiir biçimlerini örnekleyerek o yolda birtakım gazeller, murabbalar, rubailer yazmıştır. Bunlarla birlikte Ses, Vuslat, Geçmiş Yaz, Erenköyünde Bahar... adlı şiirlerin-de olduğu gibi, sade dil ve yeni biçimler içinde yazdığı örnekler de vardır. Aşk, sonsuzluk özlemi, ölüm, kahramanlık temalarını işlemiş-tir. Örneğin mütareke yıllarının karanlık günlerinde şu türden şiir-ler yazmıştır :

ÖZLEYEN

Gönlümle oturdum da hüzünlendim o yerde,
Sen nerdesin ey sevgili, yaz günleri nerde?
Dağlar ağarırken konuşurduk tepelerde,
Sen nerde, o fecrin ağaran dağları nerde?

Akşam güneş artık deniz ufkunda silindi,
Hülya gibi yalnız gezinenler köye indi.
Ben kaldım, uzaklarda günün sesleri dindi,
Gönlümle hayalet gibi ben kaldım o yerde!

(Yeni Mecmua, 18 Temmuz 1918)

Birinci Dünya Savaşının bittiği, Ulusal Bağımsızlık Savaşımızın başlamak üzere olduğu günlerde “şarkılar” yazan Yahya Kemal, Os-manlı tarihinden aldığı esinle Akıncı, Mohaç Türküsü gibi şiirler de yazmıştır. Kımlı şiirlerinde (İtrî, Bir Tepeden) Osmanlı uygarlığına duyduğu hayranlığı, kimi şiirlerinde de (Hayal Şehir, Koca Mustafa-paşa, İstinye, Eylül Sonu) İstanbul’a olan derin sevgisini dile getir-miştir.

Milli edebiyat döneminde aruzdan heceye dönüş tartışmaları sürüp giderken, Ahmet Haşım, Yahya Kemal, Mehmet Âkif kendi sa-nat anlayışları doğrultusunda aruz ölçüsüyle yazarlar şiirlerini. Bu üç sanatçımız, hem Milli edebiyat dönemi, hem de Cumhuriyet dönemi

yıllarında sürdürürler bu tutumlarını. Heceye asıl geçişi sağlayanlar, Mehmet Emin Yurdakul, Rıza Tevfik Bölükbaşı'nın açtığı çığırdan yürüyen o dönemin genç şairleri olmuştur. Bunlar, Faruk Nafiz Çamlıbel, Yusuf Ziya Ortaç, Halit Fahri Ozansoy, Orhan Seyfi Orhun'dur. Tümü de ilk şiirlerini aruzla yazmış, hece ölçüsünü benimsemişlerdir sonra. Ancak bu şiirlerin sorunsal bir yönü yoktur. Yaşamın somut koşullarından uzak, bir bildirisi olmayan kişisel duygulanımlardır. Örneğin Faruk Nafiz Çamlıbel'in heceyle yazdığı ilk şiirler şu türdendir :

BAĞ BOZUMU

Hummalı bir sükûn inmiş sahile,
Dalgalar çırpınır, söğütler dalar.
Rakseden suların musikisiyle
Kayalar dinlenir guruba kadar
Kuytu ormanları, تنها bağları
Geziyor mevsimin yorgun rüzgârı.
İnce dallar kırık, yapraklar sarı,
Geçmiş bu yoldan da, belli sonbahar!
Duyulur bir ayak sesi gizlice
Hâli bahçelerden rüzgâr esince :
Geçen bir yolcu mu, yahut her gece
Yollarda beklenen bir kadın mı var?

(Dinle Neyden, 1919)

Ulusal Bağımsızlık Savaşımızın başladığı yılda yazılmıştır bu şiir. Ülkenin içinde bulunduğu acı gerçeklerden söz etmezler Millî edebiyat döneminin ozanları. Dilleri sadeleşmiş, konuları bir ölçüde yerellik kazanmıştır. Gelgelelim toplumsal gerçekleri kişisel duyarlıkları içinde eritememiş, daha doğrusu algılayamamışlardır. Sözgelimi Orhan Seyfi Orhun, Kurtuluş Savaşımızın kanlı ve karanlık yıllarında yazdığı şiirleri topladığı kitabın adı Gönülden Sesler'dir (1922). Kitapta şu türden şiirler yer alır :

Kanaryamın sülü, temiz
Küçücük bir kafesi var.
Bu çapkının -ışitseniz-
Ne de şakrak bir sesi var!
Bir avuç yem, bir parça su
Haftalarca ona yeter.
Yok ki başka bir kaygusu,
Hiç durmadan öter öter...

Yerli yaşamı yansıtmaya ölküsü ise tam olarak gerçekleşmiş sayılmaz bu dönem şiirinde. Mehmet Âkif ve Mehmet Emin'in kimi şiirlerinde görebiliriz ancak. Bu ölkünün tam olarak gerçekleşmesi Cumhuriyet döneminde olur.

Kalın çizgileriyle özetlemeye çalıştığımız Millî edebiyat döneminde sanatçılarımız halk kaynağına, "halka doğru" ilkesinden yola çıkarak ulaşmak istemişlerdir. Bu yönelimle "memleket edebiyatı" çağrısını başlatmışlardır. İnsanımızı, Servetifünunculara olduğu gibi, Batı gözüyle değil, kendi bakış açımızla görmeye, anlamaya, anlatmaya çalışmışlardır. Bu yönleriyle Millî edebiyat dönemi, Cumhuriyet dönemi edebiyatımıza kaynaklık etmiştir. Roman ve öyküde olsun, şiirde olsun bu dönem sanatçıları asıl ürünlerini, toplumun yeni koşulları içinde Cumhuriyetten sonraki yıllarda vermişlerdir. Bu yönden bu dönemin sanatçılarına, onların yaratılarına Cumhuriyet dönemi edebiyatımız bölümünde de yeri geldikçe değinilecektir.

Halktan Aldığını Halka Vermeye Çalışanlar : Cumhuriyet Dönemi Yazarları

Ulusal Bağımsızlık Savaşımız Yunan ordularının İzmir'den atılmasıyla sona erer. Uzun ve kesintili görüşmelerden sonra 23 Temmuz 1923'te Lozan'da barış antlaşması imzalanır. Ardından 29 Ekim 1923'te Cumhuriyet ilân edilerek yeni Türk Devleti kurulur. Mustafa Kemal, Cumhurbaşkanı seçilir. Böylece toplumsal yapımızda büyük değişimlere yol açan yeni bir dönem, Cumhuriyet dönemi başlar.

Cumhuriyet köklü bir düzen ve siyasal yapı değişikliğidir. Başka bir deyişle Osmanlı İmparatorluğunun çağdışı kurumlarını yıkma, çağdaş uygarlık doğrultusunda Türk toplumunun kültürel örüntüsünü değiştirme atılımıdır. Yalınlaştırarak söylersek bu atılımın kaynağında birbiriyle kesişen, birbirini bütünleyen iki anadüşünce iç içedir. Bunları, ulusalcılık (milliyetçilik), uygarlıkçılık (medeniyetçilik) kavramlarıyla belirtebiliriz. Cumhuriyet ve Atatürk devrimleri diye adlandırdığımız atılımların tümü gerçekte bu iki ana kavram üzerine temellenmiştir. Örneğin, "Saltanat ve Hilafetin" kaldırılmasını, ulusal egemenliğin halk adına Büyük Millet Meclisinde toplanmasını, daha doğrusu teokratik devlet biçiminden demokratik devlet biçimine geçişi yönlendiren düşünce, ulusalcılıktan kaynaklanır. Ulusal ekonomiyi kurma, Kur'anı Türkçeleştirme gibi girişimlerin özünde yine ulusalcılık düşüncesi yatar. Bunun yanı sıra layiklik, kılık ve kıyafetteki değişiklik, yeni Türk abecesi (alfabesi), ölçü düzenindeki yenileştirim, Türk tüzmesini (hukukunu) ve yasalarını "skolastik" yörüngeden çıkarma atılımları da uygarlıkçılık düşüncesinden beslenir.

Ulusalçılık ve uygarlıkçılık doğrultusunda gerçekleştirilmek istenen devrimsel atılımların tümü yeni bir devlet kurmak, yeni bir kültür yaratmak ülküsünde toplanır. Bunu Cumhuriyetin kurucusu Atatürk şöyle belirtir : “Yaptığımız ve yapmakta olduğumuz inkılapların gayesi, Türkiye Cumhuriyeti halkını tamamen asrî ve bütün mana ve eşkâliyle medenî bir hey’eti içtimaiye haline isal etmektir. İnkılabımızın umde-i asliyesi budur. Bu hakikati kabul edemiyen zihniyetleri târumar etmek zaruridir.”

Bu sözlerden de açıkça anladığımız gibi Atatürk devrimlerinin tümü, temelde yeni bir yaşama biçimi getirmeye eski yaşama biçimini değiştirmeye yöneliktir. Bu amaçla ülkede bir kalkınma ve eğitim seferberliği başlatılır. Okullar açılır. Okur yazarların sayısı çoğalır. Dil ve tarih araştırmalarına önem verilir. Bu erekle Türk Dil Kurumu, Türk Tarih Kurumu kurulur. Türkçeyi yabancı sözlerden arıtma, ulusal ve öz benliğine kavuşturma çalışmalarına ağırlık verilir. Halk dilinden taramalar, derlemeler yapılır. Dil devrimi diye adlandırdığımız bu çalışmalar devletin desteğiyle hızla yürütülür.

Cumhuriyetin getirdiği değerler dizgesini halka indirme, halka açılma, halkla bütünleşme Cumhuriyet döneminde bir ülkü olarak belirir. Bu ülküyü gerçekleştirme amacıyla halkevleri kurulur. Batı ve Doğu dillerinden soyyapıtlar (klasikler) dilimize çevrilir. Köylü çocuklarının okuduğu, parasız yatılı Köy Enstitüleri açılır. İlköğretim, her köye bir okul götürme sorunu üzerinde durulur. Kısaca çağdaşlaşma, başka bir deyişle ulusçuluk ve uygarlıkçılık doğrultusunda kalkınma, gelişme savaşı sürdürülür.

Yazar ve Ozanların Halklaşması

Cumhuriyetin oluşturmağa çalıştığı köklü yapı değişikliği, siyasal ve kültürel atılımlar edebiyatta da etkisini göstermiştir. Devrimlerin havası edebiyatımızda da bir doku değişikliğine yol açmıştır. Değişiklik iki açıdan ortaya çıkmıştır : Yazarlar yönünden, yazarların yaratıları yönünden.. Yazarlar yönünden değişimi şöyle açıklayabiliriz. Cumhuriyete gelinceye değin yazarların, ozanların büyük çoğunluğu Anadolu’dan değil, İstanbul’dan ya da başka büyük kentlerimizden yetişmiştir. Bunların çoğu, varlıklı ailelerin çocukları idi. Yetişimleri gereği kendi çevrelerini anlatmışlar, Anadolu’ya yabancı kalmışlardır. Böylece edebiyatımız ne Tanzimat, ne Servetifünun, ne de Millî edebiyat döneminde halkçı bir nitelik kazanamamıştır. Oysa bu durum 1923’ten sonra değişmeye başlamıştır. Okulların açılması, Köy Enstitülerinin kurulmasıyla birlikte toplumun her katından insanların ye-

tişmesi, sanata ve edebiyata yönelmesi olanakları doğmuştur. Örneğin Tanzimat döneminde yazar ve ozanlarımızın % 79,5'u İstanbul'da, % 7,1'i Anadolu'da doğmuştur. Servetifünun döneminde ise İstanbul doğumluların oranı % 73, Anadolu doğumluların oranı ise % 11,7'dir. Cumhuriyetten yani 1923'ten sonra ise bu oranlarda büyük bir değişim ortaya çıkmış, İstanbul doğumluların oranı % 29, Anadolu doğumluların oranı ise % 67 olmuştur. (Bugünkü sınırlar dışında doğanların oranı : Tanzimat döneminde % 13,4; Servetifünun döneminde % 11,7; Cumhuriyet döneminde % 4'tür..)

Doğum yerlerinin değişmesi yönünden de olsa bu sayılamalardan şunu çıkarabiliriz : Yazar ve ozanlarımızın geldikleri çevre Cumhuriyetten sonra değişmiş, büyük kentler değil, Anadolu olmuştur. Başka bir deyişle Cumhuriyet döneminde Türk yazarları ve Ozanları büyük ölçüde Anadolu'dan, halk kaynağından yetişmeye başlamıştır. Bunun da Cumhuriyet dönemi edebiyatının yapısı ve yönelimleri yönünden önemi büyüktür. Şöyle ki bu yazar ve ozanlar halk kaynağından geldikleri için yapıtlarında ve yaratılarında halkı anlatacaklardır. Nitekim böyle olmuş, Cumhuriyet döneminde edebiyatımız dil, anlatım, içerik yönünden halkçı boyutlar ve nitelikler kazanmıştır.

Yazarların, ozanların Anadolu'dan yetişimi edebiyatımızın haritasını değiştirmiştir. Anadolu köyleri, kentleri, kasabaları ile romana, öyküye, şiire girmiştir. Şöyle de söyleyebiliriz, edebiyatımızla coğrafyamız bütünleşmiştir Cumhuriyet döneminde. İç Anadolu, Doğu Anadolu, Güney ve Kuzey Anadolu bölgeleriyle Ege bölgesinden yetişen yazarlar, ozanlar bu bölgeleri doğal ve toplumsal özellikleriyle yapıt ve yaratılarında işlemişlerdir.

Yaşanılanla Yazılanların Bütünleşmesi

Cumhuriyet döneminde edebiyatımızın yapısında ve dokusunda oluşan ikinci değişiklikse içeriksel bir özellik gösterir. Toplumun temel sorunlarını yansıtırma görevini üstlenir edebiyat. Yaşanılan gerçekleri yansıtmaya yönelme de diyebiliriz buna. Bu yönelimle edebiyatımız gerçekçi, halkçı, toplumcu niteliklere kavuşmuştur. Romanlar, öyküler, şiirler, oyunlar ülkemizin ve insanlarımızın sorunlarına adanmıştır. Kestirmeden söylemek gerekirse Cumhuriyet dönemi yazarları, ozanları halktan aldıklarını yapıtlarında ve yaratılarında işleyerek yine halka vermeye çalışmışlardır.

Ulusal Bağımsızlık Savaşımızdan sonra girilen devrim ve atılımların edebiyatta yansımaları, kısaca değindiğimiz gibi yazarların halklaşması; edebiyat ürünlerinin de halkçı ve toplumcu bir nitelik ka-

zanması yönünde olmuştur. Ancak edebiyattaki bu değişim bu dönem içinde iki evre göstermiştir. Birinci evre Atatürk dönemini kuşatan evredir (1923 - 1938). İkinci evre ise 1939'dan günümüze değin sürüp gelen evredir. Bu evreleri ayrı ayrı ele alma yerine daha önceki dönemlerde olduğu gibi, Cumhuriyet dönemi edbiyatını da bir bütün olarak temel yönelimleriyle görmeye çalışalım. Nirengi noktalarıyla tanıyalım...

Düzyazısal Türlerde Temel Yönelimler

Cumhuriyet dönemi roman ve öyküsünün belirleyici niteliklerinin başında gözlemci ve gerçekçi bir anlatıma yaslandırılmış olması gelir. Roman ve öykü, insanımızın gerçeklerine eğilir. Konularını, ülkemizin ve insanımızın somut koşullarından çıkarır. Konuların işlenişinde de nesnel bir anlatıma bağlı kalınır. Anlatım yapaylıktan, duygusallıktan, özentiden kurtarılır. Ülkemizin ve insanlarımızın çıplak gerçekleri, süse püse, özentiyeye kaçılmadan çıplak bir dille anlatılır. Yaşanılan gerçeği çarpıtmadan yansıtmayı amaçlar roman ve öykücüler. Bunu, insan ve doğa betimlemelerinde, kişilerin ruhsal durumlarını çözümlemede, olay ve olguların öykülenmesinde açıkça görebiliriz.

İnsan, doğa ve toplum gerçeklerimizin Cumhuriyet dönemi roman ve öyküsünde nasıl bir anlatımla biçimlendirildiğini küçük bir alıntıyla, Fakir Baykurt'un **Kaplumbağalar** adlı romanından alıntıladığımız kısa bir bölümle örneklendirelim :

"Kır Abbas.

Göğsü bağı açıktı. Elinde orak vardı. Ekin biçiyordu. Bükülmüştü. Yüzünü toprağa, sırtını güneşe vermişti. Tarladaki ekini kurtarmağa çalışıyordu. Tozak Köyünden yaşlı bir adamdı. Yılların, uzun yılların Kır Abbasıydı. Sırtında kaput bezinden bir iç gömleği vardı. Dışlığı yoktu. İç gömleği kirden meşine dönmüştü. Ayağındaki ak don da meşine dönmüştü. Belinde eski bir yün kuşak sarıydı. Gömleğini donunun üstüne sarkıtmıştı. Etekleri dizlerine iniyordu. Başında sarı puşu bağlıydı. Tahta nalınları kurumuştü. Çorapları yoktu. Kışları donarak, yazları yanarak, omuzlarına hangi şeytanın yüklediğini kimsenin bilmediği bir yükü taşıyıp gidiyordu.

Elindeki orak küçüktü, koç boynuzu kadar bir şeydi. Bu yılın buğdayı geçen yılın buğdayından uzun gibi geliyordu gözüne. Dizine çıkmıyordu ama kıraçta ne buğdaylar olmuştü bundan boysuz! "(Biz bu cenabet topraklarda çok buğdaylar gördük bacaksız, çok arpalar biçtik cüce...)" dedi içinden.

Sağındaki karısıydı.

Solundaki torunuydu.

Daha sağda oğlu vardı.

Daha solda geleni.

Üçayak gölgeliğin küçücük gölgesinde Fatma bebe yatıyordu. Terlemişti. Orada azıkları kuruyordu, orada kırmızı testideki suları buhar olup uçuyordu.

Eşekleri anızda çiviliydi. Yayılmaya ot vardı kurusundan. Ama dermanı yoktu. Dudağını uzatıp bir tek koparamıyordu yerden. Kuyruğunu kulağını düşürmüştü. Gözlerini yummuş, kapılarını kapamıştı dünyaya.

Ardı on iki civcivli tavukları, bir çorap eskisi gibi kuruyup kalmış kedileri, dili bir karış dışarda köpekleri hep oradaydı. Kıpırdamadan duruyorlar, sıcaktan toprağa sokuluyorlardı.

Ter boşanıyordu Kır Abbas'ın göğsünden, koltuklarından. Hem de apışmalarından... Sol eliyle on sekiz—yirmi sap buğdayı kavırıyor, sağ elindeki orağı köklere yakın yerden takıp ustaca çekiyordu. Çektikçe, köklerle birlikte kalkan toprak göğsüne doluyordu.

Kır Abbas usta orakçıydı. Ama ustalık para etmiyordu kırıncın ortasında. Göğsünü inceden bir çamır kaplamıştı. Sık sık dikelip bu çamırı kazıması gerekiyordu. Dikeliyor, elini kalçasına koyup küçük, kaplumbağa gözlerini kısarak aşağılara, Ankara'ya giden yola bakıyordu. Gelip geçen «topos»ları izliyordu. Ama çok dikelemiyordu. Karısı mız mız ediyor, oğlu kararıyordu. Belki gelini de kararıyordu. Gözünün kuyruğuyla baksa anlardı. Yüzde yüz kızıyorlardı.

Köyden çıkan patika, yüz birinci kilometre taşının bulunduğu yerde Ankara yoluna ekleniyordu. Tozaklılar buraya «Yüzbir» diyorlardı. Kır Abbas, Yüzbir'in oralarda gördüğü bir kamyonu aldı, izledi, Çandır kırına geçirdi. Sonra karısına baktı: O da dikelmmişti. İki elini yumruk yapıp kalçalarına koymuştu. Bir öfke, bir hışım Kır Abbas'a bakıyordu.

Kır Abbas alındı:

«Höst ulal» dedi. «Ne bakıyon yiyecek gibi?»

Karısı Cennet, kavgadan kaçınmak için:

«Kör olayım sana bakıyorsam!» dedi. «Bu yaşlı halinle gine eyi biçtin. Biçmesen ne gereğir? Aramızda bulunuşun bir guvat bize...»

«(Sökmedi!» dedi Kır Abbas içinden. Geline döndü:

«Ya sen ne bakıyon ula Senem?»

Gelin belini büktü, onsekiz—yirmi tel buğday kavradı, orağa taktı, çekti. İyi kötü önündeki ekini biçip gidiyordu.

«Heç birinizin bana kafa tutmaya hakkı yok, duydunuz mu?» dedi Kır Abbas.

«Bu yaşa gelmiş bir adam, mämir olsa kölgeye çekilir, tıkr tıkr emekli aylığı alırdı şimdi! Siz bana bir çanak bulgur aşını çok görüyorsunuz, başımın belâları»

Gelin, elindeki demeti desteye atıp doğruldu. Töreyle aykırı bir davranışla «Bubaa!...» diye bağırdı.

Sözünü bitirmedi, kocası doğruldu:

«Eğil aşşa Senem! Kaynatana karşılık verme!»

Kır Abbas oğluna:

"Sen karışma Yusuf!" dedi. "Sen karışma, valla senin de ağzına tükürürüm şimdi bak..."

Yusuf egildi, önündeki işe baktı.

Senem çırpınmalarını hızlandırdı. "Buba" diye başladığı vakit "kötü" bir söz demeyecekti. Sadece ılımış süt dolu memelerinin sancımağa başladığını sezdirecek, "Çocuğum orda, ataşın ortasında yanarken ben dalga geçmiyorum da, sen dikelmış Ankara yolundaki otoposları izliyon! Bu yaptığın doğru mu buba? demeğe getirecekti.

Kır Abbas, birden elindeki demeti de, orağı da attı:

"İşte çalışmıyom!" dedi. "Ne haliniz varsa görün!"

Karısı, oğlu, gelini, torunu şaşıp kaldılar....."

Alıntıladığımız bu parçanın anlatımındaki belirleyici özellik gerçekçiliktir. Yazar, Kır Abbas'ın dış görünüşünü, iç dünyasını somut bir biçimde gözümüzün önüne seriyor. Ayrıca içinde bulunduğu doğal ve ruhsal ortamı ayrıntılarıyla çiziyor. Gözlem gücünü kullanarak yapıyor bunu. Öyle ki Kır Abbas'ın huysuzlanışını, durup dururken karısına, gelini ve oğluna çatmak isteğini hiç yadırgamıyoruz. İnanırcı geliyor bize. Bu da anlatımdan doğan bir özelliktir. Sonra anlatımda gördüğümüz bu gerçekçiliği anlatılan durumda da görebiliyoruz. İlkel bir tarım düzeni içinde insanların doğayla ilişkilerini, üretim biçimini de olduğu gibi yansıtıyor yazar.

Kısaca örneklendirmeğe çalıştığımız bu anlatımsal gerçekçilik Cumhuriyet dönemi roman ve öyküsünü başat niteliklerinden biridir. Bu da yazarların anlattıkları kişiler, çevreleri, olay ve olguları yakından tanımaları, onların içinde haşır neşir olmalarıyla ilgilidir. Daha doğrusu yazarlar anlatımı düş güçlerine yaslandırmaktan çok, gözleme dayandırıyorlar. Öte yandan cümle örgüsü, sözcüklerin seçimi de anlatılan durumla sıkı bir uyuşum içinde. Köylü konuşması tam olmasa da kimi sözcüklerin söyleniş biçimleriyle yaratılıyor. Anlatıma katkısı olmayan gereksiz sözcüklerden, sıfatlardan özellikle kaçınılıyor. Bütün bunlar anlatımı gerçekçi bir çizgiye ulaştırıyor.

Anlatım ve anlatılanların gerçekçi bir biçimde ortaya konması yanında Cumhuriyet dönemi roman ve öyküsünün bir başka temel yönelimi eleştirel bir tavır içinde olmasıdır. Romancılar ve öykücüler bir yandan toplumun içinde bulunduğu duruma, gerçeklerine ve sorunlarına ayna tutarken bir yandan da toplumdaki aksaklıkların, bozukluk ve çarpıklıkların nasıl düzeltileceği üzerine görüşlerini yaratılarında ortaya koyuyorlar. Kuşkusuz bu görüşlerin geçerliği, geçmezliği, doğruluğu ya da yanlışlığı tartışılabilir. Yazarın dünya görüşüne, olayları algılayış ve yorumlayışına bağlıdır bu. Ne ki önemli olan

Cumhuriyet döneminde sanatçıların eleştirel bir tavrı sürdürmekte oluşlarıdır. Bunu Talip Apaydın'ın Köprü adlı öyküsünden alıntılanan şu bölümde görebiliriz :

"Karanlık köy odasında her kafadan bir ses çıkıyordu.

— Veremeyiz! Seksen bin ne demek? Ev başına bin lira düşer. Bin lira verecek kaç komşumuz var? Hükümet bizi zengin sanıyor ellâm.

— Bu köyü satsan seksen bin etmez!

— Öbür köylere her bir şeyi yaptırıyorlar, bizim de köprümüzü yaptırıyorlar, ne olur? Demediniz mi bunları muhtar?

— Dedik yav, demiz miyiz? Veremeyiz dedik. Adımıza bakmayın biz fakir köyüz dedik.

— Ne dediler e?

— Başka yolu yok dediler. Ya kendiniz yapacaksınız, ya kalacak dediler.

— İyi ya kalsın, ne yapalım?

— He kalsın! Kalsın da tarlalarımıza geçemiyelim. Ayanlılar sahiplensin temelli.

— Olacağı o zati.

— Kendimiz yapalım yav, dedi birisi. Atalarımız yapmış da biz niye yapamıyoruz?

— Nasıl yapacağız? Güç mü yeter ona? Dee... bin torba çimento gidermiş.

— Kaç lira tutar bin torba çimento?

— Getirmesi neyi yirmi bin lirayı geçer.

— Yo yav, o kadar tutar mı?

— Tutar ya ne sandın? Kamyon sekiz—on seferde ancak getirir. Demiri, çivisi kerestesi ayrı...

Koca Ali'nin Yakup yeni gelmişti:

— Yav muhtar, dedi. Gitmişken bizim milletvekillerini bir daha görseydiniz. Onlar ne diyorlar bu işe?

— Gördük be, görmez miyiz? Hepsini bir bir dolaştık. Deminden beri onu anlatıyoruz.

— Öyle mi, ben duymadım?

— Hacı Bekir bir yandan, Rüstem ağa bir yandan, demedik söz bırakmadık. İçlerinde en yiğiti gene bizim Akoğlu. Düştü önümüze, gezilecek yerleri hep gezdirdi. Vali paşadan tut da bakan paşaya kadar hepsine götürdü. Belki on yere girdik çıktık. Camlı masaların gerisinde ak yüzlü, kara gözlüklü bir sürü adamlar... Odaları, dayraları birbirinden büyük, birbirinden güzel. Halıları koltukları, telefonları var. Çok da eyi insanlar, nazik nazik konuşuyorlar. Halı hatır soruyorlar. Sigara tutuyorlar. Kahve bile ısmarlıyorlar. Emme "bizim köye köprü" deyince "yapamayız" deyip ellerini yukarı kaldırıyorlar. "ödentimiz yok, paramız yok" diyorlar.

— Her bir şeye para bulmuşlar da buna kalmamış demek?

— Öyle besbelli. Para yokmuş.

Köylüler gene söylenmeye başlayacaklardı, Rüstem ağa köşeden,

— Susun hele! dedi. Susun da dinleyin!

Sustular. Kafalar Rüstem ağaya çevrildi.

— Bura devlet yolu değilmiş sizin anlayacağınız. Köy yolunu, tarla yolunu, köylü nasıl kendisi yaparsa köprüsünü de yaparmış. Son söz bunu öğrendik.

— Kaymakam da öyle dediydi.

— He işte, doğruymuş. Biz o köprüyü kendimiz yapacağız anladınız mı? Emme ucuza maledeceğiz, mühendizin dediği gibi değil. Yirmi iki bine bilemedin yirmi beş bine çıkaracağız. Aha Hasan ustayı çağırttık, şimdi gelir. Bakalım o ne diyecek, bir daha konuşacağız.

— Hasan usta zamanında dedi diyeceğini ağa, kulak asan olmadı. Şimdi yanaşır mı bakalım bu işe?

— Yanaşır niye yanaşmasın? Köylü olarkten rica ederiz. "Sen yapacaksın usta" deriz. Köyümüzün işidir, hem de hayırdır, girmesi lazım.

Muhtar sordu,

— Ne dersin Fazlı, girer mi?

Hasan ustanın damadı Fazlı boynunu büktü,

— Bilmem, dedi. Kendisi söylesin, şimdi gelir.

Odada bir sessizlik oldu Köylülerin kimisi sigara içiyordu. Derin derin duman çekiyorlardı.

Rüstem ağa üsteledi:

— El birliği olduktan sonra köylü her her şeyi yapar. Birer ikişer kavak veririz. Gücü yeten para verir, üç yüz lira, beş yüz lira, bin lira... Gücü yetmeyen gider çalışır. Bizim köprümüz bu, başkasının değil. Ne edip edip yapalım köprümüzü.

— Yapalım emme büyük iş ağa, altından kalkamayız.

— Kalkarız Musa. Aha ben bin lira veriyorum. İki de kavak veriyorum. Gidin beğenin, en uzununu kesin, Sevaptır yavv. Böyle hayır işlerinden kaçmayın. Hacca gitmiş gibi olursunuz. Verin, korkmayın. Bizim çocuğumuz geçecek köprüden, başkası değil.

— Bak ne iyi dedi muhtar. Komşular da böyle tutarsa, bu iş olur..."

Alıntılanan parçada değindiğimiz eleştirel tavrı görüyoruz. Devletten aradıkları yardımı bulamayan, kendi göbeklerini kendileri kesmek zorunda kalan köylülerin seçecekleri yol vurgulanıyor. Köylülerin ağzından "her şeye para buluyorlar ama, bizim köprüye para bulamıyorlar" düşüncesi de dile getiriliyor. Bu eleştirel yaklaşım çağdaş roman ve öykümüzün ana boyutlarından biri olmuştur. Yakıp Kadri Karaosmanoğlu'nun Yaban romanıyla birlikte eleştirel boyut, roman ve öykümüze girmiş, gün güne gelişip genişlemiştir. Özellikle 1950'den

sonra ortaya konan romanlarda, öykülerde ülkemizin ve insanımızın temel sorunları eleştirel bir yaklaşımla işlenmeye başlanmıştır.

Millî edebiyat döneminde başlayan Anadolu'ya, kırlık ve köy kesimine açılma eğilimi Cumhuriyet dönemi roman ve öyküsünde tam anlamıyla gerçekleştirilmiştir. Anadolu türlü bölgeleriyle roman ve öykünün doğal ve toplumsal çevresi olmuştur. Örneğin Güney Anadolu, Toroslar ve Çukurova yöreleri Yaşar Kemal'in *Teneke*, *Ortadirek*, *Yer Demir Gök Bakır*, *Ölmez Otu*, *İnce Memed*, *Demirciler Çarşısı*; Orhan Kemal'in *Vukuat Var*, *Hanımın Çiftliği*, *Kanlı Topraklar*, *Bereketli Topraklar Üzerine* adlı yapıtlarında toplumsal sorunlarıyla ele alınmıştır. Orta Anadolu bölgesi Kemal Tahir'in *Sağır Dere*, *Kör Duman*, *Rahmet Yolları Kesti*, *Yedi Çınar Yaylası*, *Köyün Kamburu*, Talip Apaydın'ın *Sarı Traktör*, *Ortakçının Oğlu*, *Define*, *Yoz Davar*, *Yar Bükü*; Fakir Baykurt'un *Yılanların Öcü*, *Irazcanın Dirliği*, *Amerikan Sarıgısı*, *Kaplumbağalar*, *Tırpan* romanlarına konu olmuştur. Ege bölgesini de *Tütün Zamanı*, *Yağmurlar ve Topraklar*, *Susuz Yaz'da Necati Cumalı*; *Yılan Hikâyesi*, *Bir Karış Toprak'ta Samim Kocagöz* işlemiştir. Kemal Bilbaşar *Cemo* ve *Memo'da* doğu; Bekir Yıldız *Reşo Ağa*, *Kaçakçı Şahan'da* Güney Doğu köylerinin yaşamına ayna tutmuştur. Böylece doğudan batıya değin Anadolu öykü ve romanımıza girmiştir.

Roman ve öykümüzün çevresi genişlerken içeriği de siyasal ve toplumsal bir nitelik kazanmıştır. Atatürk devrimleriyle amaçlanan çağdaşlaşma ülküsüne yönelik girişimler, bu girişimler karşısında gösterilen direngenlikler romana ve öyküye konu olur. Konuyu değişik yönleriyle işlemeye koyulur yazarlar. Toplumun bugününü aydınlatmak için geçmişe yönelenler olur. Atatürk devrimlerinin getirdiği yeni değerler karşısında eskiye bağlılıklarını sürdürmek isteyenlerin durumlarına, ahlâk ve kültür sorunlarına eğilen romancılarımız vardır. Yakup Kadri Karaosmanoğlu bunların başında gelir. Bir dizi romanıyla toplumumuzun Tanzimattan günümüze değin geçirdiği aşamaları, çalkantıları göstermeye çalışmıştır. Örneğin *Hep O Şarkı* adlı romanında Abdülaziz dönemini konu almış, işlemiştir. II. Abdülhamit döneminin baskı ve yıldı yönetimine baş kaldıran Jön Türklerin durumu *Bir Sürgün'e*, Tanzimattan Birinci Dünya Savaşına değin yetişen üç ayrı kuşağın aralarındaki ilişkiler *Kıralık Konak'a*, II. Meşrutiyet döneminin siyasal kavgaları *Hüküm Gecesi'ne*, Bektaşî tekke-lerinin görünümü *Nur Baba'ya*, Mütareke döneminin İstanbul'u tüm bozukluk ve çöküntüsüyle *Sodom Gomore'ye* konu olmuştur.

Yakup Kadri Karaosmanoğlu gibi Reşat Nuri de toplumumuzdaki çalkantılara, gerici ve tutucu güçlerin durumuna eğilmiştir. *Yeşil Ge-*

ce'de cahil halkı sömürmed bir araç olarak kullanılan dinin cahil molla ve softaların elinde tehlikeli bir silah haline geldiğini vurgulamıştır. Devrimci nitelikler taşıyan Şahin Hoca, Deli Necip, Komiser Kâzım Efendi gibi olumlu tiplerle Eyüp Hoca, Zühtü Efendi türünden bağnaz, molla ruhlu kişileri karşı karşıya getirmiştir Yeşil Gece'de. Bu durum Atatürk devrimlerine bağlı ilerici güçlerle, bu devrimleri benimsemeyen gerici güçlerin savaşımlı Cumhuriyet dönemi roman ve öyküsünde sık sık ele alınan konulardan bir olmuştur. Ülkücü aydın tiplerle gerici ve çıkarıcı tiplerin çatışması da diyebiliriz buna.

Reşat Nuri Güntekin Yeşil Gece'de olduğu gibi toplum yapımızdaki değişmelerin aile üzerinde yıkıcı etkilerini **Yaprak Dökümü** romanında göstermiştir. Tanzimattan beri üzerinde durulan Batılılaşma özentisinin olumsuz sonuçları yansıtılmıştır bu romanda. Bu yansıtımı Yakup Kadri Karaosmanoğlu'nun **Kiralık Konak**, Refik Halit Karay'ın **Deli**, Peyami Safa'nın **Fatih-Harbiye**; sınırlı da olsa Halide Edip Adıvar'ın **Sinekli Bakkal**, Ahmet Hamdi Tanpınar'ın **Huzur** adlı yapıtlarında da görmekteyiz. Andığımız bu yapıtlarda Batılılaşma özentisinin toplumda yarattığı çöküntüler, Türk gelenek ve göreneğiyle Batılı değerlerin bağdaşmayışı sergilenir.

Batılılaşma özentisi, töresel değerlerle Batılı değerlerin uyuşmayışı konusu değindiğimiz gibi yeni değildir. Cumhuriyetten önce de Hüseyin Rahmi Gürpınar, Ömer Seyfettin, Ahmet Hikmet Müftüoğlu gibi başka yazarlarca da işlenmiştir. Ancak son yıllarda özellikle 1960' tan sonra sorunu değişik bir yaklaşımla ele alınmaktadır. Türk toplumunun ahlâksal değerleriyle Batı'nıninkiler arasındaki ayrımlar üzerinde durulmuyor. Bunun yerine konu ekonomik düzlemde ele alınıyor. Batı'nın sömürü düzeni karşısında iç düzeni eleştirerek, sömürüye olanak veren bu düzeni değiştirmek istiyorlar. Kimi yazarlar, Batı karşısında Osmanlı toplum yapısının üstünlüğünü belirtiyorlar : Kemal Tahir'in **Devlet Ana** romanında olduğu gibi.

Cumhuriyet dönemi roman ve öykümüzün içeriğinde başlı başına bir bölge oluşturan, başka bir deyişle konu alanı olan olayların başında Ulusal Kurtuluş Savaşımız gelmiştir. Toplumumuzun yazgısını değiştiren, tarihimizde yeni bir dönemin başlamasını hazırlayan bu büyük olay türlü yönleriyle romanlara, öykülere konu olmuştur. Savaş öncesi durum, Savaş yılları, savaşa katılan sınıf ve katların yeri, çeteler türlü romanların dokusu içinde anlatılmıştır. Denilebilir ki Cumhuriyet dönemi romanında canlı ve özgün bir çizgi oluşturmuştur Kurtuluş Savaşımızla ilgili romanlar.

Kurtuluş Savaşımızla ilgili başlıca romanlar şunlardır : **Ateşten Gömlek**, **Vurun Kahpeye** (Halide Edip Adıvar), **Dikmen Yıldızı** (Aka

Gündüz), Sodom ve Gomore, Yaban, Ankara (Yakup Kadri Karaosmanoğlu), Halâs (Mehmet Rauf), Sözde Kızlar, Biz İnsanlar (Peyami Safa), Üç İstanbul (Mithat Cemal Kuntay), Esir Şehrin İnsanları, Esir Şehrin Mahpusu, Yorgun Savaşçı (Kemal Tahir), Kalpaklılar, Doludizgin (Samim Kocagöz), Hükümet Meydanı, Vatan Tutkusu (İlhan Tarus), Küçük Ağa, Küçük Ağa Ankara'da (Tarık Buğra), Toz Duman İçinde, Vatan Dediler (Talip Apaydın), Kurtlar Sofrası, Sırtlan Payı (Atilla İlhan), Kutsal İsyan (Hasan İzzettin Dinamo), Yüzbaşı Selâhattin'in Romanı (İlhan Selçuk)...

Sıraladığımız bu romanların bir bölümü dolaylı olarak Kurtuluş Savaşımızla ilgilidir. Ana konu başkadır. Örneğin Sözde Kızlar, Esir Şehrin İnsanları, Esir Şehrin Mahpusu, Biz İnsanlar, Dikmen Yıldızı gibi. Bunlarda Kurtuluş Savaşının öncesi, sonrası ya da bu savaşa girmiş çıkmış kişilerin yaşantıları anlatılır.

Kurtuluş Savaşımıza hangi güçler katılmıştır? Köylülerin, subayların, Anadolu eşrafının, din adamlarının, çetelerin bu savaşın kazanılmasındaki payları nelerdir? Nasıl başlamış, nasıl gelişmiş, nasıl sonuçlanmış bu savaş? Romancılar değişik yaklaşımlar içinde ele almışlardır bu soruları. Sözgelimi kimi romanlarda (Yaban, Yorgun Savaşçı) köylülerin ve küçük kasaba halkının savaşa katılmasının hiç te kolay olmadığını görürüz. Uzun süren savaşların, düşmanla işbirliği yapan kimi eşrafın baskısıyla, etkisiyle bu durum çıkar ortaya. Öteyandan ulusçuluk duygusu tam uyanmış değildir daha. Nitekim Yaban'da geçen şu kısa konuşma bunun somut bir örneğidir :

"Bekir Çavuş :

— Biliyorum beyim, sen de onlardansın emme.

— Onlar kim?

— Aha, Kemal Paşa'dan yana olanlar...

— İnsan Türk olur da, nasıl Kemal Paşa'dan yana olmaz?

— Biz Türk değiliz ki, beyim.

— Ya nesiniz?

— Biz İslamız, elhamdülillâh... O senin dediklerin Haymana'da yaşarlar."

Yorgun Savaşçı'nın kahramanlarından Yüzbaşı Selâhattin içinde bulunulan ruhsal ortamı çizerken şunları söyler :

"Genel durum şu : Millet savaştan yalgın... "Vuruşalım" demiyor musun. anasına sövmüşsün gibi sırtarıyor!... Yedek subaylardan yarısı evlerine kapanmış, yarısı ekmek parası derdine düşmüş... Bizimkilerin çoğu hasta, sakat... Sağlamları daha yenilginin şaşkınlığından kurtulamadı. Kala kala... Bir avuç senin gibi "Bizim aklımız ermez" diyen subayla gözünü bu-daktan sakınmaz deli aydın kaldı. Gerisi, asker kaçağı, çapulcu, kısacası : eşkiya dediğimiz rezil sürüsü..."

Bütün bu olumsuz görünüm ve ortama karşın Kurtuluş Savaşı-
mızın düzenli ordusu savaş yığını köylülerden oluşur. Kurtuluş Sava-
şının ağır yükünü omuzlarına alırlar. Talip Apaydın'ın **Toz Duman**
İçinde ve **Vatan Dediler** adlı yapıtlarında görmekteyiz bunu. Savaşır-
ken bilinçlenirler, niçin savaştıklarının anlamına varırlar. Örneğin
Vatan Dediler'de Tacımlı Hacı şöyle konuşur :

"— Sonra ne olacak biliyor musun? Geçen gün bizim teğmen söyledi. An-
kara Hôkûmatı Padişah gibi olmayacak. Yoo, geçti. Bundan sonra bizim
hökûmatımız olacak. Hele şu düşmanı koğalım, her kapı bize açılacak
gayrı. Gör de bak. Bu Aşır ne yapmış, savaşa katılmış. Yonan'a kurşun
sıkılmış. Gel kardeşim Aşır diyecekler, şu çiftlik senin. Aha şu da iki çift
öküz. Tohum, ilâç bedava. Vergi de yok. İstedğin gibi ek biç, kaldır. Bu
vatanı sen kurtardın. Hacı Nurl değil. Bundan sonra söz senin."

Din adamlarının da olumlu katkıları vardır Kurtuluş Savaşımız-
da. Samim Kocagöz **Doludizgin**'de, Kemal Tahir **Yorgun Savaşçı**'da
halkın din duygularına seslenerek onları düşmana karşı direnmeye,
savaşmaya çağıran din adamlarıyla bizi karşı karşıya getirir. Öte yan-
dan Kurtuluş Savaşımızı tehlikeli bir oyun sayan, Hallfe'ye karşı bir
başkaldırı diye nitelendiren din adamlarına da rastlarız bu roman-
larda. Tarık Buğra'nın **Küçük Ağa**'sındaki İstanbullu Hoca Mehmet
Reşit Efendi böyle bir tiptir başlangıçta. Önyargılarının etkisiyle Ku-
vâyi Milliye'ye karşı çıkar. Şöyle konuşur cemaatle :

"Millî lâfzını gasb edn bu teşekkülün başında bulunanlar kimlerdir? Rû-
beleri ref'edilen, çoğu gıyaben mahkûm olan sergüzeştçiler. Asıl tehlikeli
olanlar bunlardır. Bunlardır ki, diğer eşkiya gürûhunu kendilerine ilhak
etmek, daha da kuvvetlenmek ister, razı olmayanları tepelerler. Böyle ya-
parlar ki milletin başına tam belâ olsunlar, ihtiraslarına ulaşsınlar. On-
lar mal ve makam muhterisleridir. Resulullah sallallahü aleyhi ve sellem
"Bir koyun sürüsünün içine salıverilmiş iki aç kurdun sürüye yaptığı za-
rar ve bozgunluk, kişinin mal, şeref ve makama olan ihtirası ile dinine
yaptığı zarar kadar olamaz" buyurdu. Bunlar işte onlardır ve bunlar ya-
nında Sarıca'lar, Çakırsaraylı'lar zemzemle yıkanmış gibidirler. Çünkü dev-
let iddiaları yoktur, devlet içinde devlet, devlete karşı devlet dâvası güt-
mezler. Onlar fetva da veriyorlar. Şeyh-ul İslâma karşı konuşuyorlar. Han-
gi bilgi, hangi ehliyetle? Fahr-i Kâinat efendimiz ne buyurmuş, hatırla :
"Kim ehliyetsizliğine rağmen fetvâ verirse gök ve yer melekleri lanet eder";
hatırla... Devlet iddiasında bunlar... Bunlar Devlet-i Osmaniye'nin ve Mu-
hammed ümmetinin kaderi üzerine kumar oynuyorlar."

Kurtuluş Savaşı roman ve öykülerinde bu savaşın nasıl kazanıl-
dığını, hangi direntilerle karşılaştığını bütün boyutlarıyla gözlemleye-
biliriz. Kendini savaşa adayan, yurdu saldırganlardan arıtmak için
kan dökenlerin yanı sıra düşmanlarla çıkar birliği yapan işbirlikçi tip-
leri de tanırız.

Kurtuluş Savaşı kazanıldıktan sonra ülkenin içinde bulunduğu ana sorunlar gün ışığına çıkmıştır. Bu sorunları yansıtmaya, bunlara çözüm yolu arama sanatçılarımızda ortak bir kaygıya dönüşmüştür. Böylece edebiyatımız sorunsal bir nitelik kazanmıştır. Nelerdir bu sorunlar? Roman ve öykülerde en çok üzerinde durulanlar neler olmuştur?

Yansıtılan sorunları iki ana dilimde toplayabiliriz : Köylerde, küçük kasabalarda, kısaca kırsal kesimlerde taşıyanların sorunları; kentlerde, kentlerin kıyı mahallelerinde yaşayanların sorunları. Ana çizgileriyle görelim bu sorunları.

Köylerde, küçük kasabalarda yaşayan Anadolu insanının sorunları roman ve öykümüzde olsun, oyun ve şiirlerimizde olsun geniş bir yer tutar. Buna bakarak kimi inceleyici ve eleştirmenler başlı başına bir “Köy Edebiyatı”nın oluştuğundan bile söz ederler. Bir bakıma doğrudur bu. Cumhuriyetten sonra Köy halkının yaşayışları, inançları, gelenek ve görenekleri, doğayla ilişkileri, dünya görüşü ve yaşama biçimi birçok roman, öykü, şiir ve oyunda bütün çıplaklığıyla sergilenmeye çalışılmıştır. Daha önce de değindiğimiz gibi, köyü ve köylüyü anlatmaya yönelik kimi ürünler Cumhuriyetten önce verilmiştir. Örneğin Nabizade Nazım’ın **Karabibik**’i (1890), Ebubekir Hazım Tepeyran’ın **Küçük Paşa**’sı (1909), Refik Halit Karay’ın **Memleket Hikâyeleri** (1922) bunlar arasında sayabileceğimiz adlardır. Ne ki bu ilk ürünlerin Anadolu’yu, köyü ve köylüyü tam bir gerçekçilikle yansıttığını söyleyemeyiz. Yaşamla, gözlemlle beslenmeyen, kansız cansız yaratılardır bunlar.

Köye ve köylüye yönelişin bilinçli ürünü **Yaban**’dır. Yakup Kadri Karaosmanoğlu bu romanında Türk köyünün ve köylüsünün içinde bulunduğu acı ve korkunç gerçekleri vurgulamıştır. Bu gerçeklerden habersiz Türk aydınlarıyla Türk köylüsü arasındaki uçurumu göstermiştir. Köylünün “maddî ve Manevî sefaletine” ayna tutmuştur. Ancak **Yaban**’da sergilenen yaşam gözlemci bir gerçekliğin ürünü değildir. Yazar, “dünyadan elini eteğini çekmek” isteyen bir aydın kişinin karamsar gözüyle görmüştür Türk köyü ve köylüsünü. Bu yüzden de yaşanan gerçek tam algılanmamıştır. Ancak **Yaban**’ın önemi anlatısından, anlattığı sorunlardan gelmez. Gerçek önemi Anadolu’ya açılışı gerçekleştirmiş olmasıdır.

Yayımlandığı yıllarda büyük fırtınalar koparan **Yaban**’ı roman gerçeği ve romanın iç donanımı açısından değerlendirmemek gerekir. Gerçekte zayıf dokulu bir romandır **Yaban**. Aydın kişilerle köylüler arasındaki korkunç ve uzlaşmaz ayrılığı vurgulayan yapıtın başkışısı

Ahmet Celâl, uğruna sağ kolunu savaşta yitirdiği köylülerle yakınlaşma kuramaz. Bunun için de bir yandan aydınlar takımını bir yandan da köylüleri suçlar. Karamsar, bezgin, yakınmacı bir kişidir Ahmet Celâl. Yakup Kadri de dünyaya onun gözüyle bakar. Romanın giriş bölümünden küçük bir ayrıntıyla örneklendirelim bunu :

"Dünyadan elini eteğini çekmiş bir kimse için Anadolunun bu ücra köşesinden daha uygun neresi bulunabilir? Ben, burada diri diri, bir mezara gömülmüş gibiyim. Hiçbir intihar bu kadar şuurlu, bu kadar iradeli, bu kadar sürekli ve çetin olmamıştır.

Daha otuz beşimize basmadan her şeyin bittiğini, işin tamam olduğunu; aşkın, arzusun, ümit ve ihtirasın artık bir daha uyanmamak üzere sönüp gittiğini kendi kendimize itiraf etmek; kendi kendimize, bütün mutluluk ve başarı kapılarının kapandığını söylemek ve gelip, burada bir ağaç gibi yavaş yavaş kurumağa mahkûm olmak... Böyle mi olacaktı? Böyle mi sanmıştım? Lâkin, işte böyle oldu ve böyle olması lâzımdı.

Mehmet Ali bana : "Gel, beyim, seni bizim köye götürüyüm; buralarda, yalnız başına sersebil olursun" dediği vakit, bir Anadolu köyünün ne olduğunu bilmiyor degildim.

Mehmet Ali : "Gel beyim, seni bizim köye götürüyüm." dediği vakit, bu köyü kafamın içinde olduğu gibi görmüştüm. Hatta Mehmet Ali'nin evini, hatta bu odayı, hatta, bu delikten seyrettiğim manzarayı... Zaten, Cihan Savaşında kolumu kaybetmezden önce bütün şiir kabiliyetimi, bütün sadeliğimi kaybetmiş bulunuyordum. Korkunç, iğrenç ve yalçın gerçek "parmaklarının ucundaki kan ve alınının ortasındaki çamurla" çoktan bana görünmüştü. Biliyordum ki, toprak katı ve tabiat zalimdir ve insan, cinsi bozuk bir hayvandan başka birşey değildir; biliyordum ki, insan hayvanların en kötüsü, en bayağısı ve en az sevimli olanıdır. Evet, bilhassa en az sevimli olanıdır.

Bunu, eşekler, mandalar, kediler ve tavuklar arasında yaşamağa başladığım günden beri daha iyi anlıyorum, daha iyi görüyorum.

Bu yaratıkların sadelikleri, samimiyetleri, içgüdülerindeki doğruluk ve isabet bütün kusurlarını unutturuyor. İnsan içgüdüğü ise bozuktur. Onun için, doğruyu eğriden, çirkini güzelden faydalıyı faydasızdan ayırmasını bilmez ve akıl denilen bir cehennem adaletinin hükmü altında gülünç, kaba, sersem ve patavatsız kıvrılır durur. Gene onun için, hareketleri aksattır, sesi âhenksizdir, neşesi yavan ve iğretidir." (s. 29-30)

Dünyaya ve insana kapkara bir bakıştır bu. Ne ki bu karamsar bakışın yanı sıra gene de biz romanın dokusunda köy ve köylü gerçeklerini bütün çıplaklığıyla buluruz. Doğa ve insan gerçekliği iç içe verilir.

Yaban'ın açtığı yoldan gerçekçi bir tutumla yürüyen yazarlar, köyden yetişen ya da köy yaşamını dıştan değil içten gözlemlemiş olan yazarlar olmuştur. Köyü, doğal ve toplumsal yapısı içinde; köylüleri günlük yaşamın akışına, somut koşullarına bağlı kalarak anlatmışlar-

dır. Nesnel bir tavırla algılamışlardır yaşanan gerçekleri. Bu gerçeklerin başında “ağalık” kurumu gelir. Ağaların karşısında köylülerin ezilmişlikleri, boynu büküklükleri, öfkeleri, başkaldırıları dile getirilmiştir kimi romanlarda, öykülerde. Çünkü köyün yapısı içinde egemen güçtür ağa. Gücüyle, varsılığıyla dilediğini ezebilir, dilediğini de nimetlendirebilir. Devletin temsilcisi gibidir köyde. Sözü yerde kalmas, geçerlidir. Yakup Kadri Karaosmanoğlu’nun Yaban’ında gördüğümüz Salih Ağa’nın değişik tipleri çıkar karşımıza. Sözelimi Salih Ağa, Yaşar Kemal’in İnce Memed’inde Abdi Ağa olmuştur. Beş köyün sahibidir. Kanını, iliğini kurutur köylünün. Nasıl davrandığını romandan aldığımız bir küçük parçayla örneklendirelim :

“Her yıl böyle olurdu. Köyün yarından çoğu aç kalır, dökülürdü kapısına Abdi Ağanın.

.....

Gökte kara bulutlar yuvarlanıp duruyordu. Abdi Ağanın kapısında üşümekten iki büklüm olmuş, yırtık, el dokuması giyimli bir kalabalık, birbirlerine sokulmuş titriyorlardı. Bir tek kişi vardı kalabalığın dışında: Döne. Onlar, Abdi Ağayı bekliyorlardı. İçerden, Abdi Ağa çıkacak da onlara bir şey söyleyecek. Derken, Abdi Ağa, elinde doksan dokuzluk tesbihi, başında deve tüyünden örülmüş takkesi, sivri sakalıyla göründü:

— Gene aç mı kaldınız? diye söyledi.

Tabii, kalabalıktan hiç ses çıkmadı.

Kalabalığın arkasında tek başına duran Döne’yi gören Abdi Ağa:

— Döne! Döne! diye bağırdı. Sen doğru evine git! Sana bir tek tane bile vermem. Evine git, Döne! dedi. Şimdiye kadar benim köyümden, benim kapımdan adam kaçıp da başka köye, başka adama çoban olmadı, yavaşma olmadı. Bunu senin bir karış oğlun icat etti. Sen doğru evine...

Kalabalığa döndü:

— Siz arkamdan yürüyün!

Geniş şalvarının cebinden bir tutam anahtar çıkardı, eline aldı. Ceketinin cebinden de bir defter çıkardı.

Neden sonra kendini toplayabilen Döne, arkasından:

— Aşam, bir kımık çocuktur, diyebildi. Bizi aç koma.

Ağa durdu. Döne’ye döndü. Arkasındaki kalabalık da durdu, döndü.

— Çocuk çocukluğunu bilir, dedi Ağa. Şimdiye dek, ben kendimi bildim bileli kimse Değirmenoluk köyünden kaçıp da başka köyde çobanlık, yavaşmalık etmedi. Etmez de... Sen doğru evine, Döne!

Abdi Ağa, ambarın kapısını açınca, ıscak tozlu bir buğday kokusu fırladı dışarı.

Kapıda durdu.

— Bana bakın, dedi. O Döne’ye bir tek tane bile vermeyeceksiniz. Acından ölecek. Şimdiye kadar Değirmenoluk köyünde acından ölen olmadı. O ölecek. Ya da satacağı bir şeyi varsa satacak. Verirseniz, verdiğiniz duyarsam, hepinizin evine gelir, verdiklerimi alırım. Demedi demeyin...”

Bu parçada kalın çizgileriyle davranışını, köylülere bakışını tanıdığımız Abdi Ağa tipinin benzerlerini değişik yönleriyle Samim Kocagöz'ün **Bir Çift Öküz**, Kemal Bilbaşar'ın **Cemo ve Memo**, Fakir Baykurt'un **Yılanların Öcü**, Kemal Tahir'in **Kör Duman** adlı yapıtlarında da görürüz.

Roman ve öykülerde ağalık sorunuyla toprak sorunu iç içedir. Birbirine bağlıdır. Çünkü köklü bir toprak reformu yapılamamıştır. Bu yüzden de topraklar belirli ellerde toplanmıştır. Ortakçılık ya da yarıcılık sürüp gider. Köylünün kendisinin olan, kendisinin ekip biçeceği toprağa kavuşması en büyük özlemi ve tutkusudur. Ancak az topraklı köylüler toprağını türlü olanaksızlıklardan ötürü gereği gibi işlemezler. Hele kış boyunca yapacakları bir iş de yoktur köyde. O zaman gurbetin yolunu tutarlar. Büyük kentlere, İstanbul'a, Adana'ya, İzmir'e mevsimlik işlerde çalışmak için giderler. Ne ki köyden bütünüyle kopmazlar, kopamazlar bu köylüler. Bir ayakları kentte, bir ayakları köydedir. "Köyün besleyemediği toprağın şehre, yani işe ve ekmeğe ittiği köylülerdir" bunlar. Bunların sorunları da romanlarımıza, öykülerimize konu olmuştur. Örneğin Orhan Kemal'in **Vukuat Var**, **Hanımın Çiftliği**, **Eskici ve Oğulları**, **Kanlı Topraklar**, **Bereketli Topraklar Üzerinde** adlı romanlarında köylülükle işçilik arasında bocalayan bu insanların dramları yansıtılmıştır. Bunun gibi, Samim Kocagöz'ün **Bir Karış Toprak**, Yaşar Kemal'in **Ortadirek**, **Yer Demir Gök Bakır**, **Ölmez Otu** adlı romanlarında topraksızlığın yarattığı olumsuz sonuçlar gösterilmiştir. Özellikle Yaşar Kemal'in romanlarında **Toroslardan Çukurova'ya** pamuk toplamaya inen köylülerin acı yaşamları, eziliş ve sömürülüşleri çarpıcı bir biçimde ortaya konmuştur.

Köylerdeki tutucu güçlere, feodal kalıntılara karşı direnen ülkücü aydınların savaşımları ve serüvenleri de roman ve öykülerde işlenen konulardandır. Bu ülkücü aydınlar halkı bilinçlendirme, köyün ve köylünün sorunlarını çözme savaşını sürdürürler. Karşılarına genellikle ağalar, tutucu din adamları, egemen güçlerin temsilcisi bilgisiz muhtarlar dikilirler. Yalana dolana başvururlar. Ülkücü aydınları karamalar, çok kez yerlerinden oynatır, başka yerlere sürdürürler. Fakir Baykurt'un **Onuncu Köyü**, Yaşar Kemal'in **Teneke'si**, İlhan Tarus'un **Yeşil Kaya Savcısı**, Reşat Enis'in **Toprak Kokusu** adlı yapıtlarında gerici güçlerle ülkücü aydınların çatışmalarını izleriz.

Köylünün ilkel üretim ilişkileri, kuraklık, susuzluk, açlık... gibi türlü sorunları bütün boyutlarıyla ele alınmıştır kimi roman ve öykülerde. Talip Apaydın'ın **Yarbükü**, Dursun Akçam'ın **Kanlı Deremin Kurtları**, **Ölü Ekmeği**, Necati Cumalı'nın **Susuz Yazı**, **Yağmurlar ve**

Topraklar'ı köy insanının acımasız doğa koşulları içindeki yürekler acısı yaşamından kesitler yansıtır.

Köy gerçeği gibi kasaba gerçeği de roman ve öykümüzde gün ışığına çıkmıştır. Sabahattin Ali'nin **Kuyucaklı Yusuf**'unda kasaba gerçeği "bütün töresel, ekonomik ve sosyal gerçekliğiyle verilmiş"tir. Kasabanın eşraf takımı, bu takımın çirkin yaşamından dilimler, türlü insan ilişkileri ve insanlık durumları eleştirel ve gözlemci bir tutumla ortaya konmuştur. Yine Sabahattin Ali'nin **Yeni Dünya** adlı kitabındaki öykülerle **Değirmen**deki öykülerinin büyük bir çoğunluğu kasaba ve köy insanların yaşamından kaynaklanır. **Kuyucaklı Yusuf**'ta olsun, **Ses, Kağı, Değirmen**'de olsun sorunları dertleriyle, ezenleri ezilenleriyle değişik insan manzaralarıyla karşılaşırız :

"Toprak ağasıyla, eşrafiyle; esnafı ,tüccarıyla; yöneticisi, jandarması, memuruyla; yoksul köylüsüyle; şarkıcı, oyuncu kızlarıyla; hapisaneleri, hırsızlıkları, adam öldürmeleri, su ve toprak kavgaları, hastalıkları ,ölümleri, düşümleri, eğlenceleri, kadın oynatmaları, kadın kaçırmaları, şarkılı, sazlı kahveleriyle; bir doyumsuzluğun sonucu kadın düşkünlükleri ya da tertemiz sevdalarıyla ve bütün bunları bütünlemek ister gibi birçok hikâyede uzaktan görünüp kaybolan "golf pantolonlu, kasketli, kara gözlüklü, boyunları fotoğraf makineli" köycüler ve bürokrat kalabalığıyla tüm Anadolu köyleri ve kasabaları belli bir tarihsel konum içinde gerçekçi renk ve biçimleriyle silinmez bir şekilde çizilmiştir."

Kırsal kesimde yaşayan kadınların dramı da roman ve öykülerimizde yinelenen konulardandır. Çok eşlik, kuma sorunu, kızların parayla alınıp satılması, törel baskılar altında kadının ezilişi, erkek çocuk doğurmadığı için kocasının baskısı altında kalışı... gibi türlü durumlar öykü ve romanlarda işlenmiştir. Fakir Baykurt'un **Tırpan**'ı, Bekir Yıldız'ın **Bedrana**'sı, Sabahattin Ali'nin **Hanende Melek**'inde görebiliriz bunu.

Görülüyor ki roman ve öykümüzde köy, ve köylü sorunları geniş ölçüde yer tutmaktadır. Değindiğimiz bu sorunlardan başka eşkiyalık sorunu Yaşar Kemal'in **İnce Memed**'inde, Kemal Tahir'in **Rahmet Yolları Kesti**'sinde işlenmiştir. Sağlık sorunu, doktorsuzluk, ilkel üretim ilişkileri içinde insanların zamanından önce fiziksel ve ruhsal çöküş ve bunalımları da üzerinde durulan konular arasında yer alır. Kemal Tahir'in **Köyün Kamburu**, Fakir Baykurt'un **Can Parası**, **Karın Ağrısı**, Talip Apaydın'ın **Tütün Yorgunu**... gibi yapıtlarında yer yer değişen sorunlardır bunlar.

Köy ve köylü sorunlarını yansıtmayı amaçlayan bu romanların roman olarak değeri nedir? Bu soru üzerinde yeterince durulduğu söy-

* Mehmet Doğan, **Türk Dili**, sayı : 286.

lenemez. Köy toplumunun ilişkilerine, insanların evrenine ayna tutmaya çalışır romancılarımız. Ancak kimi ürünlerde roman gerçeği, yansıtılmak istenen gerçeğin ardında kalır. Roman, bir tür dilekçeye dönüşür. Daha doğrusu köy insanımızın iç dünyasını yansıtmaktan çok, onu bunaltan dertlerin dökümüne çalışılır kimi romanlarda. Bu da romanın güzel duyusal dokusunu yıpratır. Fetni Naci bir yazısında bu konuya değinirken şunları söyler :

"(...) Romanda önemli olan köyün toplumsal gerçekliğinden çok köyün insan gerçekliği; toplumsal gerçeklik, bu insan gerçekliğinin aydınlık kazanmasına yaradığı ölçüde önemli. Bunun için, köye bir romancı yaklaşımıyla değil de, bir toplumbilimci yaklaşımıyla eğilen yazarların romanları, genellikle bir "edebiyat eseri" katına kolay kolay erişemiyor; sıkıcı olmalarının, okunsalar bile bir iz bırakmadan unutulup gitmelerinin nede-nini burada aramak yanlış olmasa gerek. Köyden söz açtığı halde bu yanlış düşmeyen tek romancımız, bence Yaşar Kemal. Çünkü Yaşar Kemal'de insan, her şeyden önde gelir. Yaşar Kemal bilir romancının işinin insanı anlatmak olduğunu. Köy gerçekliğine bu tutumla yaklaştığı için anlattığı insanlar yaşarlar bizde, hem de yalnız insani sorunlarıyla değil, ekonomik, toplumsal sorunlarıyla da yaşarlar.

Köyden söz açan romanlarda, derlenmiş bilgilerin romana mal olabilmesi için bu bilgilerin yansıttıkları toplumsal gerçeklikle o toplumsal koşullar içinde yaşayan bireylerin karşılıklı etkileşim içinde gösterilmesi gerek; bireyler o koşullar içinde yaşamalı, bu koşulların bireyler üzerindeki etkileri görülmeli. Yoksa, işte köy böyledir, köylüler böyle ezilmektedir, ağalar böyle kötüdür gibi laflar bir yazıyı roman yapmaya yetmiyor."

Cumhuriyet dönemi romanında sorunsallık salt köye, kasabaya, kırık kesimlere özgü değildir. Kentlerde yaşayan insanların ilişkileri, yaşama sorunları da roman ve öykülerimizin kuşatımı içindedir. Kalın çizgileriyle iki biçimde görebiliriz bu kuşatımı. Bir yandan romancılarımız ve öykücülerimiz kentlerin varlıklı kesimlerine yönelirler. Terimsel söyleyişle kentsoyluların yaşamından çıkarırlar romanlarını, öykülerini. Bunlarda işlenen kimi konular Batılılaşma sorunuyla kesişir. Örneğin yapıtlarını Milli Edebiyat dönemi içinde vermeye başlayan, Cumhuriyet döneminde de yazmayı sürdüren Abdülhak Şinasi Hisar, Çamlıca'daki Eniştemiz, Ali Nizami Beyin Alafrangalığı ve Şeyhliği adlı romanlarında İmparatorluk dönemine uzanır. Bu dönem İstanbul'unun varlıklı çevrelerinin yaşantısı, bireyci ve geçmişe özlem duyan bir yaklaşımla anlatılmıştır. Peyami Safa'nın Matmazel Noralihanın Koltuğu, Yalnızız romanlarında da büyük kent yaşamının akışı içinde kimi kişilerin usdışı saplantıları sergilenmiştir. Selâhattin Enis de Zaniyeler, Cehennem Yolcuları gibi romanlarında İstanbul'un var-

7 Fethi Naci, Edebiyat Yazıları, s. 131-132.

sıl çevrelerini betimlemiş, bu çevre insanların sapıklıklarını, ahlaksal çöküntülerini göstermiştir.

Büyük kentlerin kıyı mahallelerinde yaşayan insanların yaşantıları da roman ve öykümüzün konu haritasında önemli bir yer kaplar. Osman Cemal Kaygılı'nın gerçekçi ve duygusal bir anlatımla oluşturduğu Çingeneler adlı romanı, İstanbul'da sur dışında yaşayan çingeneleri konu almıştır. Oktay Akbal'ın Garipler Sokağı, Orhan Kemal'in Kurbet Kuşları, Çamaşırcının Kızı, Sarhoşlar, Ekmek Kavgası büyük kentin kıyı mahallelerini içten içe aydınlatan birer yansıtaç görünümünü taşır. Günlük yaşamın ağırlığı altında ezilen, ekmeğin ardına düşmüş insanların acı yaşamlarını sunar bize. Bu yönelimi Sait Faik'in Mahalle Kahvesi, Havada Bulut adlı öykü kitaplarında da bulmaktayız.

Kırık kesim olsun, kent kesimi olsun tüm sorun ve yaşamıyla yansımıştır romanımıza, öykümüze. Aile düzenimizdeki bozukluklar, çarpıklıklar, kadın erkek ilişkileri; gençlerin bilinçsiz, dızensiz yaşamları, evden kaçışlar, mutluluğu arayışlar sık sık ele alınan konulardandır. Örneğin Orhan Kemal Arkadaş Işıkları, Baba Evi, Evlerden Biri adlı yapıtlarında; Sait Faik Kayıp Aranıyor, Attilâ İlhan Sokaktaki Adam, Tarık Dursun Kopuk Takımı'nda gençlerin bunalımına, evlerden kopuşlarına eğilmişlerdir. Bunun gibi ailedeki düzensizliğe, sert kuralların gençler ve çocuklar üzerindeki olumsuz etkilerine de Mehmet Seyda Yaş Ağaç'ta, Nahit Sırrı Örik Kiskanmak'ta birer yan olay olarak yer vermişlerdir.

Büyük kentlerde kadınların ve genç kızların sömürülüşü, kötü yollara düşüşü de roman ve öykülerimizin dokusu içinde yer alan olgular arasındadır. Yoksulluğun, bozuk ekonomik koşulların yarattığı bir olgudur bu. Orhan Kemal'in Kötü Yol, Yalancı Dünya, Bir Filiz Vardı, Sokaklardan Bir Kız; Tarık Dursun'un İnsan Kurdu; Burhan Arapat'ın Alnımdaki Bıçak Yarası; Füzüzan'ın Parasız Yatılı, Kuşatma... adlı yapıtlarında eleştirel bir tutumla işlenmiştir.

Kimi roman ve öykülerde ise sorunsallık daha geniş boyutlara ulaşır. Birtakım siyasal ve toplumsal görüşlerin irdelenmesi yapılır. Sabahattin Ali'nin İçimizdeki Şeytan'ında üniversite çevrelerindeki değişik akımlarının aydınlarımızın davranışlarına nasıl yansıdığı, ilerci-gerici çatışmaların nasıl boyutlandığı gösterilir. Samim Kocagöz'ün On Binlerin Dönüşü, Bir Şehrin İki Kapısı adlı yapıtlarında da yer yer değişik düşünsel yaklaşımlara el atılmıştır. Sorunsallıkla birlikte siyasallık niteliği de diyebiliriz buna; nitekim 12 Mart döneminde yaşa-

nılan fırtınalı dönem de son yıllarda oluşturulan roman ve öykülerimizde eleştirel bir yaklaşımla ele alınmıştır : Tarık Dursun'un **Gün Döndü**, Erdal Öz'ün **Yaralı**sın, Füzûzan'ın 47'liler, Samim Kocagöz'ün **Tartışma** adlı yapıtlarında olduğu gibi.

Kimi romanlarda da eleştirel yaklaşım bir yandan Cumhuriyet dönemini, Kurtuluş Savaşımızın sonuçlarını ve devrimlerini, bir yandan da Osmanlı toplum düzeninin değerlerini kuşatır. Örneğin Kemal Tahir Kurt **Kanunu**, **Büyük Mal**, **Yol Ayrımı** adlı romanlarında Osmanlı toplumuna özgü değerleri savunur, Atatürk ve devrimlerine eleştiriler yöneltir. Adalet Ağaoğlu da **Ölmeye Yatmak** romanında Atatürk devrimlerinin biçimsel girişimler olduğunu, yapısal bir değişim yaratmadığını göstermeye çalışır.

Özetlemeli bir yöntemle göstermeye çalıştığımız sorunsallık, Cumhuriyet dönemi romanında ve öyküsünde başat niteliklerinden biri olmuştur. Sorunsallığın yanı sıra asıl değişim **insan, olay, dil ve anlatım, yazarın yaklaşım biçimi...** gibi öğelerin roman ve öyküye ağırlılığında çıkmıştır ortaya. İnsan, doğal ve toplumsal çevresiyle bütünleştirilerek verilmiştir. Yaşamının somut koşulları içinde gözlemlenerek algılanmıştır. Canlı, devingen, yazgısını değiştirmeye, mutluluğunu aramaya çalışan karakterler çizilmiştir. Şöyle de diyebiliriz insan toplumun yaşama biçimindeki değişme doğrultusunda ele alınmıştır insanımız.

Toplumun yaşamındaki değişme, toplumsal değişmeyi belirler. Öykü ve romanlarımıza seçilen olaylar, bu olayların örgüsüne sindirilen sorunlar da gördüğümüz gibi toplumsal değişimin ürünleridir. Buna bakarak roman ve öykümüzün toplumcu ve gerçekçi boyutlara ulaştığını öne sürebiliriz. Daha doğrusu toplumun yapısına bağlı, aynı zamanda bu yapıyı daha insanca, daha hakça bir düzene dönüştürme kaygısındadır roman ve öykümüz.

Olayların işlenişi yönünden de bir yapı değişikliği göstermiştir roman ve öykümüz. Sözelimi bizde uzun yıllar salt olaya yaslanan bir öykü türü egemen olmuştur. Dünya edebiyatında öncülüğünü Fransız Yazarı Maupassant'ın yaptığı girişi, gelişmesi, sonucu olan, okuyucuyu bir gerilim içinde tutarak az sonra ne olacak sorusunun ardına düşüren bir öykü türüdür. Bizde de bu türün sürdürücüsü Ömer Seyfettin olmuştur. Tez'li öykü anlayışına bağlı kalarak düşüncelerini öyküdeki olaylara yaslandırma, olayların çarpıcı ve yırtıcılığından yararlanarak verme yolunu seçmiştir. Refik Halit Karay, Sadri Ertem gibi gerçekçi öykücülerimiz de öykü düzeni açısından Ömer Seyfettin'in yolundan yürümüşlerdir.

Olay öyküsü sürüp giderken bunun yanı başında yeni bir öykü yapısının oluştuğunu da görmekteyiz. Anlatımı olaya yaslandırmayan, geleneksel anlamda serimi, düğümü, çözümünü olmayan bir öykü türüdür bu. Dünya edebiyatında öncüsü Rus yazarı Çehov'tur. Bizdeyse olay-sız öykü türünün uygulayıcılarının başında Memduh Şevket Esendal gelmiştir. Öykünün dokusunu, olaylardan soymuştur. Esendal'ın başlat-tığı bu yeni öykü türü hızla gelişmiş, genişlemiştir. Sait Faik, Oktay Akbal, Ahmet Hamdi Tanpınar, Samet Ağaoğlu, Necati Cumalı, Nezi-he Meriç, Bilge Karasu, Fürtüzan, Selim İleri gibi yazarlar bu öykü türüyle, durum öyküsüyle oluşturmuşlardır yapıtlarını. Kuşkusuz bu iki yapıyı, olay ve durum öyküsünün yapılarını birleştirmiş yazarları-mız da vardır. Sabahattin Ali, Samim Kocagöz, Orhan Kemal, Fakir Baykurt, Talip Apaydın, Dursun Akçam, Bekir Yıldız, Adnan Özyal-çiner, Mehmet Başaran, Mehmet Seyda... bunlar arasında anılabilir.

Cumhuriyet döneminin öykü ve romanında asıl köklü değişim dil ve anlatımda görülür. Dil devrimi bir yandan halk ağzında yaşı-yan Türkçe söz değerlerini, deyimleri, atasözlerini gün ışığına çıkar-mış, bir yandan da halk dilinin bereketli kaynağına giden yolu açmış-tır. Yazarlarımız halk dilinin söz değerlerini romanın, öykünün çev-rimine sokmuşlardır. Bunun gibi, halk ağzından derlenen söz değer-lerinin yanı sıra eski dil anıtlarından taranan öz Türkçe sözcükler de roman ve öykü dilimizin ortamını değiştirmiştir.

Dil ortamında değişim, salt sözcük örgüsünde görülmez. Söz dizi-minde, cümle örüntüsünde de görülür. Kuşkusuz hemen oluşan bir de-ğişim değildir bu. Örneğin, Cumhuriyetin ilk yıllarında yazılmış bir yapıttan, Halide Edip Adıvar'ın 1928 yılında yayımlanmış Zinonun Oğ-lu adlı romanından alıntıladığımız şu parçaya bu yönden bakalım :

"Haso çocuk, hayat mübarezesinde vahşi ve kudretli bir hayvandan nef-sini korumak için küçük ve zayıf hayvanların tabii olarak öğrendikleri hileleri, çevikliği, anı düşünüp karar vermek hassasını gayrişuuri bir su-rette ıktisap etti. Bir gün yoktu ki Ramazan bir vesile bulup onun canı-nı yakmasın, bir gün yoktu ki K... köyü Haso çocuğun Ramazan'dan, ba-caklarının arasından, ellerinden kayarken, tarlalara, ot yığınları arkası-na kaçarken görmesin. Haso balık gibi kayan, sincap gibi koşan, may-mun gibi tırmanan ve bütün vücuduyla düşünen bir mahlûk olmuştu.

Ramazn nefes nefese taş atarak, sopa sallayarak çocuğun arkasından ko-şarken her zaman en belîğ ve galiz üslûbuyla söyler, tıpkı vaktiyle köyün dediği gibi "kahpenin piçli" diye haykırırdı.

Ramazan geldikten sonra bir zaman köyde itibarı artmış olan Haso çocuk bu aleni dayaklardan, takiplerden sonra tamamen köyde insanların du-nunda sefil ve acayip bir mahlûk vaziyetine düştü. Ona tesadûf edince sövmek, taş atmak, "Piçli" diye bağırarak çocuklar arasında bir itiyat ha-

lini aldı. Bilhassa çocuklar av ardından koşanların zalim ve gayrişuurlı heyecanı ve eğlencesi ile Haso çocuğu tutmak için hep beraber Ramazan'a yardım ediyorlar, köşe başlarını tutuyorlar, nereye kaçtığını gözetliyorlar ve kovalıyorlardı. Fakat tehlike ve düşmanları arttıkça Haso çocuk daha kurnaz, daha çevik, daha keskin oluyor, insan yavrusunun zekâsıyla hayvan yavrularının ölçülemiyen sevkitailleri küçük dimağında, vücudunda birleşiyor, inanılmayacak kadar yaman bir mahlûk oluyordu."

Yabancı sözcüklerle yüklüdür bu kısa alıntı : "Hayat mübarezesi", "anî", "hassa", "gayrişuurlı", "iktisap etmek", "mahlûk", "belğ", "ale-nî", "takip", "itiat", "sevkitabî"... gibi. Cümleler de öyle. Türkçe düşünüş dokusuna sinmemiş. Uzun bileşik, karmaşık yapıları var. Kısaca anlatımda halkça söyleyiş, sıcak bir hava yok.

Örneklendirdiğimiz bu anlatım gide gide değişir. Yazarlar deyişlerini halk söyleyişiyle bütünleştirmeye yönelirler. Geleneksl halk anlatı örneklerinden yararlanırlar. Bir küçük alıntıyla, bunu da, halk anlatı geleneğinden yararlanmayı da örneklendirelim. Kemal Bilbaşar'ın Cemo'su şöyle bir anlatımla başlar :

"Cemo'yu ben büyüttümşüm. He vallaha. Anasız büyüttümşüm hemi de onu. Kôr etmemişim, topal etmemişim. Dişi kurt kimi (gibi) yavuz, ceyran kimi tez ayak etmişim. Gözüm kimi korumuşum, sözüm kimi sakınmışım. Anasından yadigâr idi bana. Hık demiş burnundan düşmüş anasının. Kara saçları gök ışıltılı idi, anasının saçları kimi. Kömür gözleri ocak alevi kimi yanardı. Dudakları Şirvan narından kırmızı idi. Gülünce inci dizileri dökülecek sanırdın ağzından. Kaşları çatıldı mı, hançer olup yüreğine saplanacak, diye korkardın. Dişi bitmemiş yetim kaldı anasından. Ufacık, kara bir kuzu kimi emekler buldum savaş dönüşü. Ama ceyran kimi tımarlı, canavar kimi yabani yetiştirmişim onu. Derisini gülden yumuşak, bileğini çelikten sert etmişim.

Anası Kevi, beg kızı idi. Ben beg kapısında buldum. Biz dokuz köyün insanı, beğin uğruna kurbandık. Öl! dese, öldürdük. Soyumuz böyle gelmiş, böyle giderdi. İş bilenin, kılıç kuşananın, sözü bize göre değildi. İşçiliğimizde, biniciliğimizde, atıcılığımızda beğin malını, ününü yüceltmek içindi. Bu uğurda birbirimizle yarışırdık. Alın terimiz helâl, canımız feda idi beğin yoluna. Kimimiz çeltik tarlasının batağınyan, kimimiz karlı dağın kurduyan, kimimiz Osmanlı'nın zaptiyesinen boğuşurduk. Kimimiz çobanı çiftçisi, kimimiz ayıngacı, tüfekçisi, eşkiyasıydık beğin. Duada bile tanrıdan kendimiz için bir dilekte bulunmayı düşünmezdik :

— Tanrım, sen begimize uzun ömürler ihsan et, malını ziyade eyle, diye yakarırdık. Törenli günlerde güreş tutanda, at koşturup, cirit atanda, canavar koğanda kendi ünümüzü düşünmezdik. Bu yarışarda canımızı dişiimize takmamızın tek sebebi, konuk beglerin katında begimizi küçük düşürmemektir. Beğin namusu bizim namusumuzdu, beğin ünü bizim ünümüzdü. Gelenek böyle kurulmuş, böyle giderdi."

Halk anlatısının havasını ve tadını buluyoruz bu parçada. Yazar, yaşarlığını yitirmiş, kullanımdan düşmüş tek sözcük kullanmamış. Ki-

mi sözcükleri roman kişisinin söyleyişyle veriyor. Cümleler oldukça kısa. Halk dilinden gelen deyimler (sözünü sakınmak, kaşlarını çatmak, canını dişine takmak), atasözleri (böyle gelmiş böyle gider, iş bilen kılıç kuşananın) ustaca ağırdırılmış anlatıma. Devrik cümlelerle, yüklemlerin değişikliğiyle anlatım tekdüzelikten kurtulmuş, canlılık ve devingenlik kazanmıştır.

Anlatımı, halk anlatı geleneğine yaslandırma ortak bir yönelime dönüşmüş gibidir. Kimi yazarlarda eski dil anıtlarında karşılaştığımız söyleyiş havasına da rastlarız. Sözgelimi Kemal Tahir'in Devlet Ana'sından aldığımız şu kısa alıntıda görebiliriz bunu :

— Yukarda gök yarıldım... Aşaida yer yıkıldım... Öldü Ertuğrul Babamız, öldüüü...

Koca meydan taş kesilmişti. Herkes Ertuğrul'un, bu marazı alt edip kalamayacağını biliyor, gece yatarken, ölüm bağırtısıyla, uyanmayı bekliyordu. Öyleyken hiç umulmaz bir belaya uğramışlar gibi, yedi diyardan sürülüp gelmiş bu karma karışık savaşçı milleti, kan hısımlı Kayılar kadar vurulmuştu can evinden...

Herkesten önce Bacıbey boşandı, dizlerini döverek yere çöktü, davul gibi sesiyle bağırmaya başladı :

— Kaba sarıkları yere çalın adamlar. Yakaları çekip yırtın. Övündüğüm ak arslan gitti. Acı tırnakları yüzünüze çalın karılar, al yanakları yolun, düşmanlarına korku salan gitti. Uçta kızlar gülmesin kas kas, gelinler kına yakmasın. Ölüm aldı, yer gizledi. Yalan dünya kime kaldı. Gelimli girdimli dünya vay... Sonucu ölümlü dünya..."

Dede Korkut söyleyişinden izler taşımaktadır bu alıntı. Seçilen sözcükler, deyimlerle sağlanmıştı bu. Bu tür eski dil anıtlarından yararlanma, eski söyleyişle kan bağı kurma denemelerini Fakir Baykurt'ta, Dursun Akçam'da, Tarık Dursun'da görüyoruz. Elbette bu eski söyleyiş biçimlerini olduğu gibi sürdürme, ya da ona öykünme değildir. Türkçenin anlatım olanaklarını genişletme, zenginleştirme denemeleridir gerçekte.

Şiirde Yeni Arayışlar

Roman ve öykümüzde görülen, kısaca özetlediğimiz bu temel nitelikler aslında öteki edebiyat türlerinde de görülmektedir. Çünkü bir toplumun edebiyatı bir bütündür. Belli bir kesiminde oluşan değişmeler, doğal olarak öbür türleri de etkiler, onlarda da yansır. Nitekim roman ve öykümüzdeki gelişme, değişme doğrultusunda şiirimizin de değiştiğini, geliştiğini görüyoruz. Romancı ve öykücülerimiz nasıl sürekli bir arayış içinde olmuşlarsa, ozanlarımız da aynı arayışı şiir ala-

nında sürdürmüşlerdir. Bunun için de Cumhuriyet dönemi şiiri birbirini izleyen, birbirine tepki olarak doğan, boyutlanan değişik aşamalar göstermiştir. Bu aşamalar içinde öz yönünden olsun, biçim yönünden olsun şiirimiz köklü bir doku değişikliği, yapı değişikliği geçirmiştir. Nirengi noktalarıyla tanıyalım bu değişikliği.

Daha önce de değindiğimiz gibi, Cumhuriyetin ilânından sonra anlatısal türlerde Anadolu'yu anlatma yönelimi koyulaşır. Bu yönelim şiirde de göstermiştir kendisini. Şairler Anadolu'yu ve Anadolu halkını anlatan şiirler yazarlar. Romanda olduğu gibi şiirde de bu eğilim Cumhuriyetten önce vardır. Ne ki yazılanlar yapay, Anadolu gerçeği ile bağdaşmayan kişisel duygulanımlardır. Sözelimi, şiirde hece ölçüsüne dönmede, halk şiiri kaynağından yararlanmada öncülük etmiş olan Rıza Tevfik Bölükbaşı şöyle anlatır Anadolu'yu :

**Hep gaziler ordan gelip geçtiler,
O çaylardan abdest alıp içtiler
Memleketler feth eyleyip geçtiler
Erenlerin durağıdır o eller!**

**Her bir viran köşesinde bir er var,
Türbelerde nece nece server var;
Bilmem nerde böyle mutlu bir yer var?
Ulu Ka'be toprağıdır o eller!...**

**Ormanında türlü kuşlar ötüşür
Çayırında gurbüz koçlar itişir;
Tarlasında altın başak yetişir,
Gölgesinde gam dağıdır o eller!...**

Bu dizeler Anadolu'yu da, Anadolu insanını da tanımayan bir bakışın ürünüdür. Cumhuriyetten sonra da sürüp gider bu bakış. Rıza Tevfik'in "Bilmem nerde böyle mutlu bir yer var?" dizesini her şair kendi düş gücünce genişletir, süsler püsler; bir cennet Anadolu tablosu çıkar ortaya. Şu türden şiirler yazılmaya başlanır :

**Billur ırmakları var,
Buzdan kaynakları var,
Ne hoş toprakları var
Gezsen Anadoluyu**

...

**Dertlerden kurtulursun
Gezsen Anadoluyu**

Bu tür şîirler, Anadolu'ya dıştan bakan, İstanbul'da oturup Anadolu'yu anlatmaya kalkan kişilerce yazılmıştır. İçtenlik ve gerçeklikten uzak, yapay ürünlerdir. Anadolu insanını da, Anadolu doğasını da yansıtmazlar. Bunlar arasında Faruk Nafiz Çamlıbel'in yazdığı "Han Duvarları"nın özel bir yeri vardır. Şundan ki Han Duvarları 1923 yılında, Cumhuriyetin ilan edildiği yıl yazılmıştır. Sonra bu şiir, Anadolu gerçeği ile, Anadolu doğasıyla ilk kez karşı karşıya gelenlerin içrisine düştüğü ruhsal ortamı sınırlı da olsa yansıtmaktadır bir ölçüde. Bakış yine dıştandır. Anadolu insanı ve onun içinde yaşadığı doğa kalın çizgileriyle, yer yer gerçekçi bir hava içinde betimlenir. Ne ki şiirin değeri bu betimleyişten çok, gerçekler karşısında şairinin duyduğu ezikliği, suçluluğu göstermesinden gelir :

Gidiyorum, gurbeti gönlümde duya duya,
Ulukışla yolundan Orta Anadoluya.
İlk sevgiye benzeyn ilk acı, ilk ayrılık!
Yüreğimin yaktığı ateşle hava ılık,
Gök sarı, toprak sarı, çıplak ağaçlar sarı...
Arkada zincirlenen yüksek Toros dağları,
Önde uzun bir kışın soldurduğu etekler,
Sonra dönen, dönerken inleyen tekerlekler...

Gönlünde gurbeti duya duya, Anadolu'ya giden, bu gidişten derin bir acı duyan insanın doğaya bakışıdır bu. Ne zaman ki konakladığı hanlarda Anadolu insanlarıyla karşılaşır, hele onların büyük kent insanlarından çok ayrı bir yaşam serüveni sürdürdüğünü yansılayan, han duvarlarına yazılı şu türden dörtlükleri okuyunca sarsılır :

On yıl var ayrımın Kınadağından
Baba ocağından, yâr kucağından
Bir çiçek dermeden sevgi bağından
Hudûttan hudûda atılmışım ben

Savaşlar, yıkımlar içinde tükenmiş olan Anadolu insanının yazgısını dile getirir bu dizeler. Ne ki bu yazgının derinliğine inmez, onu oluşturan koşulları düşünmez. Şöyle seslenir bu dizelerin sahibine :

Artık bahtın açıktır, uzun etme, arkadaş!
Ne hudûd kaldı bugün, ne askerlik, ne savaş;
Araya gitti diye içlenme bahârına,
Hudûttan götürdüğün şan yetişir yârına!..

Değindiğimiz gibi "Han Duvarları"nın önemi Anadolu ve halk gerçekleriyle yüz yüze gelen aydınların duyduğu ezikliği göstermesinden doğar. Kuşkusuz, yazıldığı yılları düşünürsek açık, arı, yalın bir

dili vardır. Şair, şiirinin arasına serpiştirdiği koşma biçimindeki dörtlüklerle de halk şiiriyle bir kan bağı kurmak istemiştir. Ancak şairin bakış açısı dıştandır. Bu yüzden de ne Anadolu doğasını, ne de Anadolu insanının dünyasını tam bir gerçekçilikle algılayamaz. Duygusalığa kayar, kaçır gerçeklerden.

Anadoluya ve halka yönelme eğilimi içten bir bakışla birleşmediği içindir ki bu eğilimle yazılan şiirlerin çoğu insandan kopuk, içtenlikten yoksun birer yurt güzellemesine dönüşmüştür. Nitekim “Han Duvarları”nın şairi, daha sonra yazdığı “Memleket Türküleri”nde şöyle seslenir :

**El gibi dolaşma Anadolunda,
Arkadaş yurdunu içinden tanı :
Dinle bir yosmayı pınar yolunda,
Dinle bir yaylâda garip çobanı.**

**Bir ıssız ev gibi gezdiğin bu yurt,
Yıllarca döktürür sana gözyaşı.
Yavrunun derdiyle âheder Bayburt,
Turnanın hasreti yakar Maraş...**

**Bir çölü andırır bil ki dört yanın
Bağrını delmezse yanık türküler;
Varlığı bu korla tutuşmayanın
Kirpiği yaşarsa gözleri güler.**

Yurdu içten tanıma, algılama ona içten bakmaya bağlıdır. Şiirde de vurgulandığı gibi Cumhuriyetin ilk on yılında böyle bir gereksinimi duyar şairler. Uygulamaya gelince iş değişir. Duygusal düzlemin ötesine geçemezler. Çünkü koşullanmış bir duyarlıkları vardır. Faruk Nafiz Çamlıbel gibi, hecenin öbür şairleri de (Halit Fahri Ozansoy, Enis Behiç Koryürek, Yusuf Ziya Ortaç, Orhon Seyfi Orhon) aşağı yukarı aynı duyarlılığı sürdürürler. Örneğin, Faruk Nafiz Çamlıbel’in “Han Duvarları”nı yazdığı yıllarda Orhan Seyfi Orhon da şöyle betimler, şöyle algılar Anadoluyu :

**En bakımsız en kuytu bir bucağın
Bence İrem Bağı gibi güzeldir.**

Hececilerin izinden giden, Anadolu’ya ve halka yönelmek isteyen Kemalettin Kamu, Ömer Bedrettin Uşaklı, Ahmet Kutsal Tecer, Behçet Kemal Çağlar hep duygusal bir coşumculuk (romantizm) içinde kalmışlardır. “İrem Bağı” gibi bir Anadolu motifini işlemişler, mutlu insanlar diyarını çizmişlerdir. Kentin bunalımlı yaşamından kaçmak,

Anadolu'da yaşayan mutlu insanların arasına karışmak istemişlerdir. Örneğin "Bingöl Çobanları"nda şöyle der Kemalettin Kamu :

Hulyâna karışmasın ne şehir, ne de çarşı,
Yamaçlarda her akşam batan güneşe karşı
Uçan kuşları düşün, geçen kervanları an,
Mademki kara bahtın adını koydu çoban!

Nasıl yaşadığından, ne içip yediğinden,
Çıngırak seslerinin dağlara dedikinden
Anlattı uzun uzun.

Şehrin uğultusundan usanmış ruhumuzun

Nadir duyabildiği taze bir heyecanla,
Karıştım o gün bugün bu zavallı çobanla
Bingöl yaylalarının mavi dumanlarına,
Gönlümü yayla yaptım Bingöl çobanlarına.

Anadolu'ya ve halka yönelme ortak bir ülküdür Cumhuriyet döneminde. Her şair kendi yaşantısı, yetişimi, yeteneği ölçüsünde bu ülküyü gerçekleştirmek istemiştir. Sık sık yinelediğimiz gibi, çoğu Anadolu'ya dıştan baktığı ya da yaşamı Anadolu yaşamıyla bütünleşmediği için gereği gibi başaramamışlardır bunu. Bununla birlikte böyle bir gereksinimi duydukları için yaptıklarını, değerlerini yadsıyamayız. Şiirlerinden bugüne pek az şeyler kalsa da.

Anadolu'ya ve halka yönelme, ona dıştan değil içten bakan ya da halk kaynağından gelen şairlerin ortaya çıkmısıyla gerçekçi bir boyut kazanmıştır. 1930'larda Nazım Hikmet değişik bir şiir yapısı içinde, Anadolu ve Anadolu köylüsünün duygusal bir düzlemde yansıtılmasına karşı çıkmıştır. Ona göre Anadolu'yu ve Anadolu köylüsünü anlatma, onun özlemlerini, içinde bulunduğu durumu algılamakla başlar. Bunun için de duygusal bakış açısını sürdürenlere şöyle seslenir bir şiirinde :

Ey cam karınları

sarı

nargileler gibi horuldayan,

Ey üç atlı yaylısının içinden

sağır

burunsuz

kör

köylülere

Pierre Loti ahı çekip geçen

ağzı gemli

eli

kalemli

efendiler!

Tatlı maval dinlemekten gayrı usandık.

Artık

Hepinizin kafasına

şu

daaaaaank

desin :

Köylünün toprağa hasreti var,

toprağın hasreti

makinalar!

Bu karşı çıkışa yıllarca sonra bir şiiriyle Fazıl Hüsni Dağlarca da katılmıştır. Anadolu'ya ve halka yönelme adına ortaya çıkan yapay yurt güzellemelerinin hiç de gerçeğe uymadığını "Kızılırmak Kıyır-
rı" adlı şiirinde şöyle dile getirmiştir :

**Kardeş, senin dediklerin yok,
Halay çekilen toprak bu toprak değil.
Çık hele Anadolu'ya,
Kamyonlarla gel, kağnılarla gel gayrı,
O kadar uzak değil.**

**Çarın bitmiş, kavağı azalmış,
Gamla örtülü bayırlar, çıplak değil.
Yedi ay kıştan sonra
Yeşeren senin yaşamandır,
Toprak değil.**

**Parça parça yarılmış öküz ardında,
Parmağı üç pâre, tırnağı ak değil,
Utandır elin ayağın,
Korkarsın yakından görsen,
Eli el değil, ayağı ayak değil.**

Duygusal bir yaklaşımla başlayan halka ve Anadolu'ya yönelme eğilimi, yaşantısını Anadolu yaşamıyla bütünleştirmiş şairlerimizle gerçekçi bir çizgiye oturmuştur. Şiirimiz yeni bir ses ve renk kazanmıştır böylece. Değiş ve içerik yönünden zenginleşmiştir. Başka bir deyişle şiirimizin ayağı toprağa basmıştır. Anadolu ve Anadolu insanı

gerçek görünümüleriyle şiire ağıdırılmıştır. Bunu Cahit Külebi'nin "Sivas Yollarında" adlı şiiriyle örneklendirelim :

Sivas yollarında geceleri
Katar katar kağnılar gider
Tekerleri meşeden.
Ağız dil vermiyen köylüler
Odun mu, tuz mu, hasta mı götürürler?
Ağır ağır kağnılar gider
Sivas yollarında geceleri
Ne, yıldızlar kaynaşır gökyüzünde,
Ne, sevdıyla dolar taşar gönüller.
Bir rüzgâr eser ki bıçak gibi
El ayak şişer.
Sivas yollarında geceleri
Ağır ağır kağnılar gider.
Kamyonlar gelir geçer, kamyonlar gider
Toz duman içinde,
Şavkı vurur yollara
Arabalar dağılır şöförler söğer,
Sivas yollarında geceleri
Katar katar kağnılar gider.

Öbür türlerde olduğu gibi, şiirde de Anadolu'ya ve halka yönelme. Anadolu'dan ve halktan aldığını, şiirde işleyiş yine Anadolu'ya ve halka vermedir. Edebiyatta "halkçılık" budur bir bakıma. Yukardaki şiirde de bunu görmekteyiz. Konusu halkın yaşamından seçilmiştir. Halk dilinin söz değerleri (teker, meşe, şavk, ağız dil vermemek, el ayak şişmek, bıçak gibi, katar katar) şiirin dokusuna sindirilmiştir ustaca. Böylece anlatım, yaşanan gerçeğe, somut koşullarla beslenmiştir. Daha doğrusu kişisel izlenimlerin, duygulanımların ürünü olmaktan kurtulmuştur şiir.

Örneklendirdiğimiz bu yönelim doğrultusunda şiirimizde bir Anadolu boyutu oluşmuştur. Değişik kuşaklardan değişik adlar sayılabilir bu boyutta yer alan. Örneğin, Fazıl Hüsnü Dağlarca, Cahit Külebi, Necati Cumalı, Bedri Rahmi Eyüboğlu, Ceyhun Atuf Kansu, Mehmet Kemal, Ahmet Arif, Hilmi Yavuz, Talip Apaydın, Mehmet Başaran, Gülten Akın, Ali Püsküllüoğlu, Tahsin Saraç, Süreyya Berfe, Ali Yüce... gibi. Hemen belirtelim ki bu adlar arasındaki ortaklık, bunların kimi şiirlerinde sözünü ettiğimiz yönelimin varlığından kaynaklanmaktadır. Bu yönelimi biçimlendiriş bakımından köklü ayrılıklar gösterirler şiirlerinde.

Halka ve Anadolu'ya yönelmenin yanı sıra şiirimizde görülen bir başka açılım da halk şiirinden ve folklordan yararlanma doğrultusunda olmuştur. Başlangıçta bunda da yine yapaylıklar görülmüş, halk şiirinden ve folklordan yararlanma, halk şiirine dönme, onun belli biçimlerini taklit etme ya da olduğu gibi sürdürme diye anlaşılmıştır. Sözgelimi, Orhan Seyfi Orhon bu açılımın ilk yıllarında şu yolda "mâniler" yazmıştır :

Sen gül dalında konca,
Ben dağ yolunda yonca.
Sen açılıp gülersin,
Ben sararıp solunca!.

Ey benim konca gülüm
Saçların büklüm büklüm..
Baktım bir göz ucuyla,
Takılıp kaldı gönlüm!

Orhan Seyfi Orhon'un bu tutumunu Faruk Nafiz Çamlıbel de daha değişik biçimler içinde sürdürmüştür. "Koşma" adlı şiiri bir örnektir buna :

Kirpiğine sürme çek
Kına koy parmağına :
Bu yıl yaşın girecek,
Kız, gelinlik çağına.

Anlatıyor duruşum,
Ben sana vurulmuşum,
Ko, düşün gönül kuşum,
Saçlarının ağına.

Alıntıladığımız bu örneklerle bakarsak, ne biçim yönünden ne de öz yönünden bir tazelikleri olmadığını görürüz. Halk şiirinde yaygın olan biçim ve söyleyişlerin daha da yalınlaştırılarak salk birer çoğaltımıdır bunlar. Nitekim bu tutumun çıkar bir yol olmadığı anlaşılmıştır. Halk şiirinden, folklor ürünlerinden yararlanmanın onun olduğu gibi sürdürmek ve yaşatmak olmadığı görüşü geçerlik kazanmıştır. Halk şiirinden yararlanılmayacak mıdır? Yararlanılacaktır elbette. Bunun yoluysa ona bütün boyutlarıyla bağlı kalma değil, onu bir "malzeme" olarak kullanma, şiirin dokusu içinde eritmedir. Yoksa Karacaoğlan'ın Dertli'nin, Pir Sultan Abdal'ın, Emrah'ın kişiliğine sığınma değildir. Halk şiirinden ve folklordan yararlanma da gerçekte bu doğrultuda olmuştur. Şairler halk türkülerinden, ağıtlarından; halkın dil evrelerinden yararlanırken onlara yeni biçimler, yeni anlamlar yüklemişler-

dir. Böylece halk şiirinden folklordan devşirdikleri öğeleri şiire katarak renklendirmiş, zenginleştirmişlerdir. Melih Cevdet Anday'ın "Tohum" adlı şiiriyle somutlandırılın bunu :

Dört nala haberci ilk yazdan
Aşağıdan inceden beyazdan
Dumanı tüten sıcak tohum
Dolan kara toprağı dolan
Ulaş yeryüzüne ak tohum

Hey gücüne kurban olduğum
Dağ taş dinlemezim hey aman
Göster o gül yüzünü göster
Önce yeşil yeşil bak tohum
Sonra sarı sarı gülüver

Donansın donansın daneler
Kız oğlan kız, alaca kına
Tarlalar sebil tek bedava
Ver güzelim ver yiğidim ver
Pir aşkına fakir aşkına

Anladım farkı neden sonra
Tohumdan başka şeymiş bitki
Bu küçük deli fişekteki
Ne ki? Ağaç mı alı pullu

Yoksa ayırık mı, başak mı ki?
Kim bilecek... kapalı kutu
Gelir kararır nerdeyse
Tohum altta nefes nefese
Kulağı gök gürültüsünde.

Halk şiirinden ve folklordan türlü öğelerin bu şiire ağıdırılmış olduğunu görmekteyiz. İlk hece ölçüsüyle yazılmış. Ne ki yaygın ölçü birimlerine bağlı kalınmamış. Uyak düzeni de öyle. Sağlam bir yapısı var şiirin. Dizelerin örgülenişinden geliyor bu da. Bunun gibi halk şiirinde kullanılan deyişler (hey, kurban olduğum, hey aman, gül yüz, pır aşkına...), deyimler (kız oğlan kız, deli fişek, kapalı kutu, alaca kına), ikilemeler (dağ taş, yeşil yeşil, sarı sarı, nefes nefese) şiirin yapısına yeni kullanımlarla yerleştirilmiş. Yeni anlamlar yüklenilmiş bunlara. Şiirdeki ses de yer yer halk şiirinin havasını çağırıyor : "Dolan kara toprağı dolan.../ Hey gücüne kurban olduğum/ Dağ taş dinlemezim hey aman/... Donansın Donansın daneler/... Ver güzelim ver yiğitim ver... gibi.

Halk şiirinden, folklor öğelerinden yararlanma kimi şairlerimizde işlediği konudan, kişiliğinden gelen bir etkiyle daha da belirgin çizgiler kazanmıştır. Yukarıda adlarını andığımız şairlerden Cahit Külebi'de, Necati Cumalı'da, Ceyhun Atuf Kansu'da, Bedri Rahmi Eyüboğlu'da Ahmet Arif ve Gülten Akın'da böyledir. Ayrıca bu yönelimi, şiir çizgilerini sürekli arayışlarla değiştirip yenileştiren Hilmi Yavuz, Kemal Özer, Refik Durbaş... gibi şairlerde de görmekteyiz.

Anadolu'ya ve halka yönelme; halk şiirinden, folklor verilerinden yararlanma Cumhuriyet dönemi şiirimizin başat nitelikleridir. Ne ki bir genellemeye giderek söylüyoruz bunu. Cumhuriyet döneminde şiirimiz sürekli değişim ve dönüşüm çizgisi izlediğinden şairden şaire değişir bu nitelikler. Bu sürekli değişim ve dönüşümü de yine bu dönem şiirinin belirleyici özelliklerinden biri sayabiliriz. Çünkü Cumhuriyetin ilanından günümüze değin sürekli bir devinim içinde bulunmuştur şiir ortamımız.

Cumhuriyetin ilânından 1945'lere değin şiir ortamımızda birbiriyle kesişen yer yer de birbirinden ayrılan dört ana yönsemenin varlığını görüyoruz. Bu yönsemeleri şöylece adlandırabiliriz : **Hececiler, halkçılar, öz şiirciler, Serbestçiler...**

Hececiler, daha önce de açıkladığımız gibi, Mehmet Emin Yurdakul, Rıza Tevfik Bölükbaşı'nın açtığı yolu genişletmişler, onların izinden gitmişlerdir. Halk şiirinin dünyasına o şiirin dış yapısını, özellikle ölçü ve uyak düzenini benimseyerek ulaşacaklarını sanmışlardır. Ancak taklitten yola çıktıkları, duygu evrenlerini yenileyip çağdaş değerlerle donatmadıkları için şiirselliğe varamamışlardır. Şöyle de diyebiliriz, bunların şiirinde şiirsellikten çok, şairanelik ağır basmıştır. Eylemlerinin özü, seçtikleri ölçünün doğal bir sonucu olarak, örneklerini yukarıda verdiğimiz gibi, dil açısından arı, açık bir söyleyişe yönelmiş olmalarında toplanır. Ürettikleri şiirin tek düze, kalıplaşmış bir yapısı vardır. Her şair, aynı giysiyi giydirmiştir şiirine. Bu yolda ürün verenler edebiyat tarihimizde beş hececiler ya da hecenin beş şairi diye anılan Faruk Nafiz Çamlıbel, Orhon Seyfi Orhon, Yusuf Ziya Ortaç, Halit Fahri Ozansoy ve Enis Behiç Koryürektir. Onları, konu yönünden olsun, duyarlık yönünden olsun daha değişik özellikler göstermelerine karşın, şiir tekniği yönünden başka şairler de izlemişlerdir : Ömer Bedrettin Uşaklı, Kemalettin Kamu, Necmettin Halil Onan, Şükûfe Nihal Başar, Behçet Kemal Çağlar, Ali Mümtaz Arolat... gibi. Yine şiirleriyle ilk hececileri aşan, ancak şiirlerini heceyle biçimlendiren ve edebiyat tarihlerinde "Yedi Meşâleciler" diye anılan Sabri Esat Siyavuşgil, Yaşar Nabi Nayır, Muammer Lütfi, Ziya Osman Sa-

ba, Vasfi Mahir Kocatürk, Cevdet Kudret Solok... gibi şairlerin de bu yoldan yürüdüğüne görüyoruz.

Halkçılar diye adlandırdığımız şairlerse, halk şiirine, bu şiirin biçimleri yönünden bağlanmayla hececilerden ayrılmışlardır. Yoksa bunlar da hece ölçüsünü benimsemişlerdir. Bu öbeğe giren şairlerin temel kaygısı halk şiirini özellikle türsel ve biçimsel yönlerden örnek-
seme, o şiire benzer bir şiir üretmedir. Bu yönden şiir çizgileri hece-
cilerinkiyle kesişir yer yer. Örneğin, bu çizgide yer alan Sabahattin
Ali'nin "Koşma adlı şiirinden alıntıladığımız şu son iki dörtlükte açıkça
görebiliriz bunu :

**Kara saçım dik başımda kar oldu,
Ak saçımla yâr sevmesi âr oldu,
Bana vuran eller değil, yâr oldu,
Bu dert benim dertlerimin başıdır.**

**Kimi âşık dertlerine ulaşır,
Sevdiğiyle cümbüş eder, gülüşür,
Kimi benim gibi garip dolaşır,
Asıl âşık kâm almayan kişidir.**

Alıntıladığımız bu şiir, 1932'lerde yazılmıştır. Daha sonra Halkev-
lerinin kurulmasıyla birlikte halk şiirine dadanma eğilimli güçlenmiştir
ilyce. Sabahattin Ali, Nihal Atsız, Orhan Şaik Gökyay, Ahmet Kutsi
Tecer, Ceyhun Atuf Kansu, Osman Atilla, İbrahim Zeki Burdurlu...
gibi adlar bu devinim içinde yer almışlardır. Ne ki hececiler gibi, halk-
çılar da giderek bir kalıplaşmaya uğramışlardır. Bunların içinden bir
Ceyhun Atuf Kansu şiirimizin gelişim çizgisine ayak uydurarak yeni
yönelimler içine girmiş, ötekilerinse şair olarak defteri kapanmıştır.

Öz şiircilerse, hececilerden ve halkçılardan apayrı bir şiir üreti-
mine yönelmişlerdir. Bu yönelimin öncüleri Ahmet Haşim ve Yahya
Kemal Beyatlı olmuştur. Onların, Fransız simgecilerinden (Baudelaire,
Verlaine, Rimbaud, Mallarmé), Parnasçılarından yararlanarak oluşturu-
dukları öz şiir anlayışını ve çizgisini sürdürenlerse değişik konulara,
içeriklere yönelmelerine karşın, temelde bir özdeşlik göstermişlerdir.
Şiirin bir dil ve yapı işçiliği gerektirdiğinin bilincine varmışlardır. Da-
ha kestirmeden söylersek şiirlerini Ahmet Haşim ve Yahya Kemal'in
oluşturduğu "zemin" üzerine kurmuşlardır. Ölçüden ve uyaktan kop-
mamışlar; bireysel, düşsel bir içeriğe yaslandırmışlardır şiirlerini. Söz
gelimi öz şiirciler arasında yer alan Necip Fazlî Kısakürek başlangıç-
ta ilk hececiler doğrultusunda şu türden şiirler yazmıştır :

**Dağlar, omuz omuza yaslanan dağlar,
Sular kararınca paslanan dağlar,
Bir ince dumanla yaslanan dağlar,
Bu dağlara gönül verdi Koroğlu.**

Ne ki sürdürmemiştir bu çizgiyi. Öz şiire yöneldikten sonraya sıyrılmıştır bu söyleyişten. Bunun yerini şu türden bir söyleyiş almıştır :

**Ne hasta bekler sabahı,
Ne kanlı şehidi mezar,
Ne de şeytan, bir günahı,
Seni beklediğim kadar.**

**Geçti, istemem gelmeni,
Yokluğumda buldum seni;
Bırak vehmimde gölgeni,
Gelme, artık neye yarar?**

1930'la 1945 arasında öz şiir devinimini sürdüren şairlerin arasında Necip Fazıl Kısakürek, Ahmet Hamdi Tanpınar, Ahmet Muhip Dranas ve Cahit Sıtkı Tarancı'yı sayabiliriz.

Serbestçilere gelince bunlar hem içerik hem de biçim yönünden hececlerden de, halkçı ve öz şiircilerden de ayrı bir özellik göstermişlerdir. Hece ve aruzu bir yana atma, geleneksel dize örgüsünü değiştirme eğilimini sürdürmüşlerdir. Öz ve biçim yönünden şiirin soluğunu genişletmek istemişlerdir. Gerçekçi ve toplumcu bir öze şiir üretme çabası içine girmişlerdir. Ne ki bu çizgiye gelmeden önce serbest şiirciler de birtakım şiir deneyimlerinin içinden geçmişlerdir. Örneğin serbest şiir akımının yaygınlık kazanmasında önemli bir yerli olan Nazım Hikmet 1920'lerde şu yolda şiirler yazmıştır :

**Bir gece bir odada dört arkadaş toplandık;
Bir uzak rüya olan geçmiş günleri andık.
Gözlerimiz yaşlıydı, gönüllerimiz mahzun,
Hepimiz memleketten konuştuk uzun uzun.
Dördümüzden ikisi Aydın uşaklarından,
Efelerin kanıydı damarlarındaki kan.**

1932'lerde ise öz ve biçim yönünden tümüyle değişik şu türden şiirler yazdığını görmekteyiz :

**Ben yanmasam
sen yanmasan
biz yanmasak**

nasıl

çıkır

karan-

lıklar

aydın-

lığa...

Nazım Hikmetin yöneldiği bu çizgiye Ercüment Behzat, İhami Bekir, Hasan İzzettin Dinamo, Asaf Halet Çelebi de katılmışlardır. Onları başka adlar, Cahit Saffet Irgat, A. Kadir, Suat Taşer, Rıfat Uğaz, Ömer Faruk, Mehmet Kemal, Fethi Giray gibi şairler izlemiştir.

Kalın çizgilerle yaptığımız bu özetleme de gösteriyor ki 1923'ten 1940'a değin şiir ortamımız sürekli bir devinim içindedir. Bir süre içinde şiir yazarlar şiir dörtgeninin ya hececiler, ya halkçılar, ya öz şiirciler ya da serbest şiirciler diye adlandırdığımız boyutlarının birinde yer almışlardır. Ancak 1940'tan sonra bu boyutlarda köklü bir değişme olmuştur. Orhan Veli Kanık, Melih Cevdet Anday, Oktay Rıfat Horozcu üçlüsünün Garip (1941) adlı ortak kitaplarında öne sürdükleri görüşler, bu görüşler doğrultusunda oluşturdukları şiirler etkileyici bir yankı uyandırmıştır. Şöyle ki Garipçiler diye adlanan bu şairler, yeni bir şiir anlayışı getiriyor, şiirimizin yapısında köklü değişimler yapmak istiyorlardı. Onlara göre şiirden uyak atılmalıydı. Uyağın işlevi ilkel insanın şiiri akılda tutmasından başka bir şey değildir. Bugünkü insan, ilkel insan olmadığına göre uyak bırakılmalıdır, şiirde bir işlevi kalmamıştır. Uyakla birlikte her türlü söz ve anlam sanatları da bırakılmalıdır. Gerçekte bu sanatların amacı doğayı değiştirme, nesne ve varlıkları olduğundan başka türlü göstermedir. Bu yol bugüne değin yüzlerce, binlerce sanatçı tarafından denenmiş, edebiyata hiçbir şey kazandırmamıştır. Bunun gibi hece ölçüsü de, aruz ölçüsü de gereksizdir. Ölçüye bağlanma yaratıcılığı engeller. Ayrıca şiir, duygudan çok "akla" dayanmalı; duygunun ya da duyarlığın ürünü olan "şairanelik"ten arındırılmalıdır. Bu arındırma müzik, resim gibi öteki sanatlardan gelen tüm öğeleri de içermelidir. Daha doğrusu geleneksel şiirin benimsediği her şey, yeni şiirin dışında tutulmalıdır. Şiirde önemli olan anlamdır. Bu anlam da çoğunluğun tadına varabileceği bir nitelik taşınmalıdır. Bugüne değin yalnız varlıklı kesimlere seslenmiş olan şiir, artık çoğunluğa seslenmelidir. Bu bakımdan şiire özgü bir dil yoktur, halkın dilinde ve yaşamında bulunan her sözcük şiire girer.

Bu görüşler Garip şiirinin niteliklerini de oluşturmuştur. Örneğin Orhan Veli'nin "Kitabe-i Seng-i Mezar" adlı şiirinde bu nitelikleri görebiliriz :

**Hiçbir şeyden çekmedi dünyada
Nasırdan çektiği kadar;
Hattâ çirkin yaratıldığından bile
O kadar müteessir değildi;
Kundurası vurmadığı zamanlarda
Anmazdı ama allahın adını,
Günahkâr da sayılmazdı.
Yazık oldu Süleyman Efendiye.**

Ölçüsüz, uyaksız, söz ve anlam sanatlarından soyulmuş, çıplak, yalın anlatımlı bir şiiirdir bu. Dize örgüsü yönünden de değişik bir yapısı vardır. Konusunu sıradan bir insanın yaşamından almıştır. Dili de alışılmış şiir dilinden ayrılıklar gösterir. Örneğin “nasır, kundura” gibi sözcükler şiire sokulmuştur. Böylece şiirin dili yapaylıktan, kitaplıktan yurtulmuştur. Şiir bütünüyle duyguya değil “akla” dayanırılmış, şairanelikten olabildiğince uzaklaşmıştır.

Başlangıçta yadırganmıştır bu tutum. Alaya alınmış, tepkiyle karşılanmıştır Garipçilerin şiiri. Ancak bu alay ve tepki giderek azalmış, bu şiirin yandaşları çoğalmıştır. Hececi, halkçı, öz şiirciler ve serbestçiler arasından da bu yeni akıma kayanlar çıkmıştır. Öte yandan bu yıllarda şiir yazmaya başlayanların tümü Garip şiirini örneksemleridir. Örneksemeler arttıkça, kişiliklerin ayrılığını yansıtmayan, kumaşı aynı tezgâhta dokunmuş tek tip bir şiir çıkmıştır ortaya. “Şiirsiz şiir” üretme ortak bir tutuma dönüşmüştür. 1950'lere değin sürüp gıtmıştır bu eğilim. Gerçi Orhan Veli olsun, öbür arkadaşları olsun şairaneliği yaktıktan, yerleşik beğeniye sarstıktan sonra kimi şiirlerinde karşı çıktıkları öğelere yeniden dönmüşlerdir. Çünkü girişimlerinin, şiiri nasıl bir noktaya ulaştırdıklarının ayrımlına varmışlardır. Sözgelimi Orhan Veli 1949'da şunları söylemektedir :

“Şiirlerimizin yadırganışı sadece alışılmış kalıpların dışına çıkışından değil, çıkmak isteyişinden, bunda ayrı bir keyif buluşundandı. Gayretimizin nasıl bir sebebe dayandığı anlaşılınca biz de yumuşar gibi olduk. Gelgelelim, bu arada şiire girmiş olan bazı şeyler, şiirin öz malı imiş gibi, yerleşti kaldı. Bunlardan biri eski şiirin yüksekte konuşmasına karşılık, şiire sokulan alelâde konuşma; bir de eski şiirin büyük konularının büyük heyecanlarının yanbaşında yer alan, küçük alelâde olaylar, küçük alelâde insanlardı. İlk niyet hiçbir şeyin şiir dışı kalmamasını sağlamaktı. Ama, bu yeni şiir yavaş yavaş yayılıp birçok kimse tarafından da tutulunca iş değişti. Genç okur yazarlar, hatta bu işle uğraşanlar, sandılar ki şiir yalnız küçük olayların, yalnız alelâde bir dille anlatılmasından meydana gelir. Böyle böyle bu basitlik, bu alelâdelik şiirin bir tarifi, bir şartı oldu.”

Garip şiirinin kolayca tutunuşunda içerdği kolaylığın büyük payı olmuştur. Ayrıca bu şiir serbestçilerin şiiriyle de kimi yönleriyle uyuyordu. Çünkü Garipçilerin gerçekleştirmek istedikleri şairaneliği yıkmak, çalışan geniş yığınların şiirini yaratma, ölçüye bağlanmama, günlük dile yaslanma, doğal ve içten olma, insan ve toplum sorunlarına yönelme başta Nazım Hikmet olmak üzere serbest şiire yönelmiş öteki şairlerin de ardından koştukları özelliklerdi. Buna karşın aralarında kimi ayrılıklar da vardı. Garip şiiri coşku ve söylev havasından uzak bir söyleyişle; üstü kapalı, yergici bir tutumla toplumsal sorunlara eğilirken Nazım Hikmet ve onun çizgisinde gidenlerse açıktan, coşkuyla yapmaya girişmişlerdir bunu.

Nazım Hikmet şiir çizgisi de, Orhan Veli şiir çizgisi de konuşma dilinin toprağında kesişir birbiriyle. Ne ki görüntülü, çağrışım dokusu zengin bir şiirdir Nazım Hikmet'in. İmgesel yapısı, toplumcu özüyle de Orhan Veli şiirinden büyük ayrılıklar gösterir. Şiiri üzerine şöyle der bir konuşmasında :

"(...) Şiirimin kökü yurdumun topraklarındandır. Ama dallarıyla bütün topraklara, Doğuda, Batıda, Güneyde, Kuzeyde uçsuz bucaksız yayılan bütün topraklara, o topraklar üstünde kurulmuş medeniyetlere, büyük dünyamıza uzanmak istedim. İnsanoğlu nerede, ne zaman, hangi dilde olursa olsun, yüreğine v' kafama uygun bir şiir söylemişse, onun söylenişindeki ustalığı incelemeye, ondan bir şeyler öğrenmeye çalıştım."

Şiirimizin gelişim serüveninde iki ayrı dönemec oluşturan N. Hikmet ve O. Veli şiirinin belirleyici özelliklerini şu örneklerde görebiliriz :

DAVET

Dörtnala gelip Uzak Asyadan
Akdenize bir kısrak başı gibi uzanan
bu memleket, bizim.

Bilekler kan içinde, dişler kenetli, ayaklar çıplak
ve ipek bir halıya benzeyen toprak.
bu cehennem, bu cennet bizim.

Kapansın el kapıları, bir daha açılmasın.
yok edip insanın insana kulluğunu!
Bu davet bizim.

Yaşamak! Bir ağaç gibi tek ve hür
ve bir orman gibi kardeşesine,

bu hasret bizim!

(Nazım Hikmet, 1947)

KARŞI

Gerin, bedenim gerin;
Doğangünekarşı.
Duyur, duyurabilirsen.
Elinin, kolunun gücünü
Ele güne karşı.

Bak! dünya renkler içinde!
Bu güzel dünya içinde
Sevin sevinebilirsen
İnsanlığın haline karşı

Durmadan işleyen saatlerde
Dişli dişliye karşı
Dişlilerin arasında
Herkes bir şeye karşı.
Güçsüz güçlüye karşı
Küçük Hanım, yatağında, uykuda

Rüyalarına karşı.

Gerin, bedenim gerin,
Doğan güne karşı.

(Orhan Veli)

Garip devrinin tam bir egemenlik kazandığı yıllarda (1941-1945) kimi şairler (Behçet Necatigil, Cahit Külebi, Necati Cumalı, Sabahattin Kudret Aksal, Fazıl Hüsnü Dağlarca... gibi), bir yandan bu devrinin şairanelikten uzak, süssüz ve özentisiz bir dille şiir oluşturma ilkesine bağlı kalmışlar bir yandan da kendi kişiliklerinin şiirini sürdürmüşlerdir. Toplumsal sorunlara yönelimin yanı sıra değişik insanlık durumlarını konu alan, bireyci, içe dönük şiirlere de ağırlık vermişlerdir. Aşk, yaşama sevinçli, doğa sevgisi... gibi Garip şiirinin çevriminde fazla yer almayan konular ve temalar üzerinde durmuşlardır. Kimi şairler de kendi şiir deneyimlerini zenginleştirmişlerdir. İçlerinde Halk şiiri verilerin yeni toplumsal koşullar içinde değerlendirilmeye yönelenler (Cahit Külebi, Ceyhan Atuf Kansu), Anadolu ve Anadolu insanına değişik bir yaklaşımla eğilenler (Ahmet Arif) olmuştur.

Şiirimizdeki bu açılımı Ahmet Arif'in o yıllarda (Garip şiirinin egemen olduğu yıllar) yazdığı şiirlerde açıkça görebiliriz. Andığımız şairlerle birlikte kendi şiir çizgisini sürdürür. İmgeleri örtmecesiz ve

vurucu bir nitelik taşır. Halk kaynağından beslenen gür bir şîirdir bu. Gürlüğü de dizelerinin sözcük dokusundan gelir. "Vay Kurban" adlı uzunca şîirinden aktardığımız şu dizelerde görebiliriz bu özellikleri :

Dağlarının, dağlarının ardı.
Nazlıdır.
Uçurum kıyısında incecik bir yol
Gider dolana-dolana
Bir hastan vardır, umutsuz.
Belki Ayşe, belki Elif
Endamı kuytuda başak,
Memesinin, memesinin altında
Bir sancı,
Bir hayın bıçak...

Ölüm bu,
Fıkara ölümü
Geldim, geliyorum demez.
Ya bir kuşluk vakti, ya bir akşam üstü,
Ya da seher, mahmurlukta,
Bakarsın, olmuş olacak,
Bir hastan vardı umutsuz,
Hasreti uykularda,
Hasreti soğuk sulara.
Gayrı, iki korku çiçeğidir gözleri,
İki mavi, kocaman korku çiçeği,
Açar, derin kuyularda...

Garip şîirinin üzerine temellendiği görüşleri gerçekte bu şairlerin yenilik yönelimleriyle açıklayamayız. Bu devinimin ardında da toplumsal etkenler vardır. İkinci Dünya Savaşı, bu savaşın ülkemiz üzerinde olumsuz etkileri, özgürlüklerin kısıtlanması, geçim sıkıntısının yoğunlaşması bu etkenlerin başında gelmiştir. Sanatçılar bunların etkisiyle toplumsal sorunlara eğilmek, şîirde halkın yaşamını yansıtmak istemişlerdir. Alışılmış kurallara karşı çıkma; toplumsal sorunlara yönelik, süssüz, yalın bir şîir oluşturma yönelimi bu istekten kaynaklanmıştır. Böylece bu isteğin uygulamaya konusu 1950'lere değin sürmüştür.

1950'de siyasal ortam değişmiş, bu değişme ekonomik koşullarda, bunun doğal sonucu olarak beğenilerde de etkisini göstermiştir. İster istemez şîire de yansımıştır bu etkilenim. Ayrıca Garip şîirli kalıplaşmış, kendi kendini yineleyen birörnek şîir durumuna düşmüştür. Bu

olgu 1950 kuşağını, yeni bir şiir aramaya yöneltmiştir. İkinci Yeni ya da değişik adlandırmalarla "soyut şiir", "anlamsız şiir" denilen şiir akımı böyle bir yönelimin ürünü olarak ortaya çıkmıştır.

Özgünlüğünü yitiren, taklitçilerin elinde katılaşıp sıcaklığını yitiren Garip şiiri karşısında 1950 kuşağında da önce yeni bir şiir arayışı sürdürülmüştür. Özellikle Garip devrimine kendini tümüyle kaptırmayan Fazıl Hüsnu Dağlarca böyle bir arayış içindedir. Bu arayışı Garipçilerden Melih Cevdet Anday, Oktay Rıfat'ta da görmekteyiz. Behçet Necatigil olsun, Garip şiirinden geniş ölçüde beslenmiş Metin El-oğlu olsun aynı arayışın içine girmişlerdir. Bu arayışla Garip şiirinden yeni bir şiire geçişin ilk açılımlarını yapmışlardır. Sözcükleri zorlama, söyleyiş rahatlığını aşma, imgesiz, sığ, yalın konuşma dilinden sıyrılma olarak nitelendirebileceğimiz bir açılımdır bu. İkinci Yeni şiirini de bu açılıma bağlayabiliriz.

İkinci Yeni şiiri, Garip şiirine bir tepkidir. Başka br deyişle anlamdan, gerçekten, yaşamadan kopmanın şiiridir. Batı'da gerçeküstücülerin şiirlerde kullandıkları bilinçaltını devindirme yönteminden kaynaklanmıştır. Anlamdan kurtulmak, soyutluğu sağlamak için duyulmadık yeni sözcükler üretme yoluna gidilmiştir. Sözdizimi değiştirilmiş, yeni tamlamalar kurulmuştur. Sözcükleri çekirdek anlamlarından uzak bir anlam örgüsü içinde kullanmaya ağırlık vermişlerdir. Bunun gerekçesini Oktay Rıfat Perçemli Sokak adlı şiir kitabının girişinde şöyle açıklamıştır :

"Dil bir anlaşma aracıdır. Karşımızdakine, vapurun yüzdüğünü anlatmak mı istiyoruz, vapur'la yüzmek 'eyleminin dildeki işaretlerini, vapur'la yüzmek kelimelerini yanyana getiririz. Bir dilin kelimeleri birer işaret olarak gerçeği gözümüzün önüne getirmekle ödevlidir. Ama bizler konuşurken gerçeği kurcaladığımızı, gözden geçirdiğimizi pek anlamayız. Bir dili kullanmak; kelimelerin bizde uyandırdığı görüntülerin (imge, hayal) yardımıyla bir şey anlatmak demektir. O şeye anlam diyoruz. Bir sözün anlamı çoğu zaman o sözün gözümüzün önüne getirdiği görüntüden başka bir şey değildir. Ahmet Yürürken düştü sözünde olduğu gibi. Yürürken düşen Ahmet'in görüntüsü bu sözün anlamıdır. Her söz bir görüntü ile karşımıza çıktığına göre her sözün bir anlamı vardır demek yanlış olmaz. Ama biz sözle arasında bir ayırım yaparız. Bir sözün gözümüzün önüne gelen görüntüsü olabilecek bir şeyse o sözün anlamlı, olmayacak bir şeyse anlamsız deriz. Ahmet düştü sözünün bir anlamı vardır, çünkü Ahmet düşebilir. Lambanın saçları ıslak sözünün bir anlamı yoktur, çünkü lambanın saçları olmaz. Bir kelime sanatı olan şiirin sadece olabilecek görüntülere bağlanması istenemeyeceğinden anlamla da bağlı kalması istenmez."

Oktay Rıfat'ın bu düşüncelerinin değişik düzeylerde uygulanması konmasıdır İkinci Yeni şiiri. Görüldüğü gibi ideolojik bir bağlanma söz konusu değildir. Biçime öncelik verilir. İmgenn her türlüşüne

şîirin kapıları açılır. Konuşma diline ve halk dilinin ortak değerlerine boş verilir. Şîir bir yandan duygu ve çağrışımsal bir doku kazanırken bir yandan da us dışına düşer. Sözgelimi **Perçemli Sokak**'tan alın-
tıladığımız şu dize öbeklerinde bu özellikleri bulabiliriz :

I

**Bulutların çıkınında
Mis kokulu güvercinleri gökyüzünün
Çıldırırlar insan gözü kedileri
Ay doğar kuyulara yalın ayak
Telgraf tellerinde gemi leşleri**

II

**İşte kara dutları güneşin
Papatyaların renkli camları
Başakları evlerin
Kırmızı rengi kız çocukları yeşil
Lokma lokma ağaçların altında
Tiren yolunda eğri büğrü
Damları doğrayan makas
Gel bulutsuz masalara yaslan
Elimi tut büyüsün
Yüzüme bak çalsın
İçimdeki çalar saat
Dönüş yollarında sarmaş dolaş
Vapurlar geçsin aramızdan**

İkinci Yenilciler, bu yolda üretirler şîirlerini. Sözcükler arasındaki anlamsal bağlantıları kopararak yeni yeni görüntüler yaratma (bulutların çıkınında, gözleri taranmış, telgraf tellerinde gemi leşleri, geri rahvanımda ön akşam tülü, nisan yağmuru yeşersin... gibi) yolunu seçmişlerdir. Hem eski kuşaklardan (Oktay Rifat, Melih Cevdet Anday, Sabahattin Kudret Aksal, Metin Eiloğlu, Behçet Necatigil, İlhan Berk... gibi), hem de ilk ürünlerini **Garip** şîiri doğrultusunda vermiş genç kuşaklardan (Turgut Uyar, Edip Cansever, Cemal Süreyya Seber, Ahmet Oktay, Kemal Özer, Ece Ayhan, Atıf Behramoğlu, Refik Durbaş, Ülkü Tamer, Hilmi Yavuz, Tevfik Akdağ... gibi) birçok şair bu yola girmişlerdir.

Değindiğimiz gibi İkinci Yeni şîiri sözcükleri zorlayan bir şîirdir. Ayrıca biçimci bir şîirdir büyük ölçüde. Bunu akımın önde gelen şairlerinden Cemal Süreyya Seber şöyle belirtiyor :

“... Günümüzün şiiri ve bu arada benim şiirim kelimeyi zorlayan bir şiir... Genç kuşakla yeni bir anlatım dönemine girdik. Yeni şairler şiirin araçlarını yalnız kullanmıyorlar, o araçlarla oynuyorlar... Biz şiir salt biçimdir demiyoruz, belki en çok biçimdir diyoruz. Bunu belirtmek için de soyut bir metodla diğer herşey aynı kaldığı takdirde biçimin beklenebilir değişmelerini arıyoruz. Biçimi önemsiyoruz. Bunu da gerekli buluyoruz.”

Bu dönemde yazılmış şiirleri örneklendirmek için Cemal Süreyya Seber'in “San” adlı şiirini alıntılıyalım buraya :

**Kırmızı bir kuştur soluğum
Kumral göklerinde saçlarının
Seni kucağıma alıyorum
Tarifsiz uzuyor bacakların**

**Kırmızı bir at oluyor soluğum
Yüzümün yanmasından anlıyorum
Yoksuluz gecelerimiz çok kısa
Dört nala sevişmek lâzım**

1960'tan sonra ülkemizin siyasal ortamında yeni bir değişiklik ortaya çıkar. 27 Mayıs devrimi yeni düşünsel esintilerin doğmasına yol açar. Ülke ve yurt sorunları yeniden gündeme gelir. Bu durum doğal olarak şairlerimizi de etkilemiş, onların duyarlıklarında, bakış açılarında değişiklikler yaratmıştır. Şiirde yeniden bir dönüşüm başlamıştır. Soyutan somutta, anlamsızlıktan anlamlıya, sözcük oyunlarından yaşanan gerçekleri yansıtmaya yeniden bir dönüştür bu. Şiirimizin sesini gürleştiren bir atılımdır bu.

Belirtmek gerekir ki İkinci Yeni, şiir dilimizin boyutlarını genişletmiştir. Dil devriminin getirdiği yeni sözcükleri şiirsel yaratışın sınavından geçirmiştir. Eklerin, takıların dil içindeki önemini, sözcüklerin çağrışım gücünü ortaya çıkarmıştır. Buna karşın şiiri geniş ölçüde toplumun dışına çıkarmıştır. Dille dış gerçekler, yaşanan gerçekler arasındaki bağlantıyı koparmıştır. Konu alanı yönünden de yaşantısal bir zenginlik taşımaz. Ama bir deneyimdir bu. Dilin olanaklarını sergilemesi yönünden önemlidir de.

27 Mayıs devriminin getirdiği yeni siyasal ortam içinde İkinci Yeni yörüngesinden çıkmıştır kimi ozanlar. Ahmet Arif, Ceyhan Atuf Kansu gibi bu akımın dışında bulunan, toplumcu çizgiyi sürdüren şairlerin doğrultusuna girmişlerdir. Şiirlerine gerçekçi ve devrimci bir öz koymaya yönelmişlerdir. Bu yönelim bugünkü şiirimizin belirleyici niteliklerinden biri olmuştur. Ülkenin içinde bulunduğu durumun anlatımı olma, bu durumu insanlık onuruna yaraşır bir düzeye ulaştırmanın özlemi içindedir. Bu özlemle 1960'tan günümüze değin sürüp

gelen şiirimiz hem sorunsal hem de toplumsal bir boyut kazanmıştır. Şiirin kapısından yeni giren genç şairler bile bu boyutlar içinde oluşturmaktadırlar şiirlerini. Bunlar Ahmet Arif, Ceyhun Atuf Kansu, Fazıl Hüsnü Dağlarca, Cahit Külebi, Gülten Akin, Ataol Behramoğlu, Nihat Behram, Kemal Özer, Hilmi Yavuz, Refik Durbaş, Tahsin Saraç, Ali Püsküllüoğlu, Tekin Sönmez, Süreyya Berfe, Can Yücel, Ali Yüce, Erol Çankaya, Mehmet Başaran... gibi adlar zincirinde yeni halkalar oluyor, halkın ve toplumun duyarlılığı olma görevini üstleniyorlar...

Şiirimizin Cumhuriyet dönemindeki görünümünden şöyle bir sonuca ulaşabiliriz : Toplumsal yapımızdaki gelişme ve değişmelere bağlı olarak şiirimiz de sürekli bir değişim ve gelişim göstermiştir. Şairlerin şiir grafiğinde yansımıştır bu değişme ve gelişmeler. Öyle ki başlangıçta hece ölçüsüyle yazan kimi şairler, heceden serbeste geçmişler; bireyci, düşü bir içerikten toplumcu devrimci bir öze yönelmişlerdir. Kimi şairler de halk şiirinin bereketli toprağından şiirlerine öğeler ağıdırma, ulusal birikimden yararlanma yollarını denemişlerdir. Bu yönelim ve deneyimlerle şiirimiz yaşamdan, insandan ve toplumdan kendini soyutlamayan bir düzeye erişmiştir bugün. Şairlerimiz küçük umutların, düşlerin, hüznünlerin, bireysel yalnızlıkların, umutsuzlukların şarkısını söyledikleri gibi, insanın yücelmesi, insancıl olanın yengi kazanması uğrunda verilmekte olan kavganın da şiirini söylüyorlar.

Tiyatroda Görünüm

Romanımızda, öykümüzde, şiirimizde gözlemlediğimiz bu özellikler Cumhuriyet döneminin tiyatro ürünlerinde de bulabiliriz. Toplumumuzu ve insanımızı derinden etkileyen sorunlar, olayla ve olgular tiyatro eserlerinde de tüm çıplaklığıyla yansıtılmıştır. Örneğin, nasıl Batılılaşma özentisinin yıkıcı etkileri romanımızda ele alınmışsa tiyatro yapıtlarında aynı sorun ele alınmıştır. Batılılaşmanın yarattığı değerler karmaşası, ekonomik sorunların aile üzerindeki olumsuz etkileri, aydınlarla geniş halk yığınları arasındaki kopukluk, yoksul halk ve köylü kesiminin yaşamını etkileyen ekonomik ve toplumsal koşullar (topraksızlık, sömürü, sağlık, törelerin baskısı) sahneye aktarılmıştır. Bu aktarım, salt saptayıcı, betimleyici açıdan değil; toplumumuzun gelişim ve değişim yönünde olmaktadır.

Tiyatro yazarlarımız da öykü ve roman yazarlarımız gibi toplumumuzun her kesimine uzanmakta konularını (kent, kasaba ve köy yaşamının somut gerçeklerinden çıkarmaktadırlar. Yapıtlarına seçtikleri tipler, insan yapımızı yansıtacak bir zenginlik taşımaktadır. Ka-

dın tipleri, erkek tipleri, memur, asker iş adamı ve tüccar tipleri, politikacı tipleri, köylü tipleri, türlü insan ilişkileri içinde yansıtılmıştır. Sözgelimi köylü anası ya da karısının belirleyici özellikleri nelerdir? Nasıl duyar, nasıl davranır? Bunu Necati Cumalı'nın **Nalınlar**, Cahit Atay'ın **Ana Hanım Kız Hanım**, Orhan Asena'nın **Fadik Kız**, Hidayet Sayın'ın **Topuzlu** adlı oyunlarında görebiliriz. Gecekondularda nasıl bir yaşam sürdürülmektedir? Toplumumuzda kadın nasıl sömürülmektedir? Bu soruların yanıtını konusunu köy yaşamından alan ya da gecekondu mahallelerinden çıkaran türlü oyunlarda bulabiliriz: Haldun Taner'in **Keşanlı Ali Destanı**, Vasıf Öngören'in **Asiye Nasıl Kurtulur?**, Cahit Atay'ın **Sultan Gelin**, Oktay Rıfat'ın **Çil Horoz**'unda bulabiliriz. Fırsatçıların, üçkâğıtçıların, halkı yalan ve dolanla kandıranların kirli yüzlerini de Cevat Fehmi Başkut'un **Hacıyatmaz** ve Sana Rey Veriyorum, Refik Erduran'ın **Ayı Masalı**, Haldun Taner'in **Günün Adamı**, Reşat Nuri Güntekin'in **Tanrıdağı Ziyafeti** adlı oyunlarında tanıyabiliriz. Köyü ve köylüyü, insanımızı sömüren acımasız ağalar karşısında halkı bilinçlendirmeğe çalışan kişilerin durumunu Orhan Asena'nın **Şeyh Bedrettin** ve Atçalı Kel Mehmet, Recep Bilginer'in **İsyancılar**, Cevat Fehmi Başkut'un **Hepimiz Birimiz İçin**, Güngör Dilmien'in **Kurban**, Orhan Kemal'in **72. Koğuş** adlı yapıtlarında izleyebiliriz...

Cumhuriyet döneminde yazılan tiyatro yapıtları edebiyatımızın öbür alanlarında olduğu insanımıza ve toplumumuza dönük bir nitelik taşımaktadır. Bu dalda her kuşaktan yapıt vermiş birçok yazarımız vardır. Bunların başlıcalarını temel yapıtlarıyla şöylece sıralayabiliriz : Faruk Nafiz Çamlıbel (**Canavar Kahraman**), Musahipzade Celâl (**Balaban Ağa**, **Bir Kavuk Devrildi**, **Fermanlı Deli Hazretleri**, **İstanbul Efendisi**), Vedat Nedim Tör (**Hep ve Hiç**, **İşsizler**, **Kör**, **Üç kişi Arasında**), Reşat Nuri Güntekin (**Eski Şarkı**, **Hülleci**, **Tanrıdağı Ziyafeti**, **Yaprak Dökümü**), Necip Fazıl Kısakürek (**Bir Adam Yaratmak**, **Para Tohum**), Cevat Fehmi Başkut (**Buzlar Çözülmeden**, **Emekli**, **Göç**, **Hacıyatmaz**, **Harputta bir Amerikalı**, **Hepimiz Birimiz İçin**, **Küçük Şehir**, **Kadıköy İskelesi**, **Sana Rey Veriyorum**, **Paydos**), Sabahattin Kudret Aksal (**Bir Oda Üç Ayna**, **Kahvede Şenlik Var**, **Şakacı**, **Tersine Dönen Şemsiye**), Çetin Altan (**Çemberler**, **Dilekçe**, **Mor Defter**), Haldun Taner (**Fazilet Eczanesi**, **Gözlerimi Kapatırım**, **Vazifemi Yaparım**, **Günün Adamı**, **Keşanlı Ali Destanı**, **Sersem Kocanın Kurnaz Karısı**, **Huzur Çıkmazı**), Turgut Özakman (**Güneşte On Kişi**, **Kanaviçe**, **Ocak**, **Duvarların Ötesi**, **Pembe Evin Kaderi**), Orhan Asena (**Fadik Kız**, **Kocaoğlan**, **Korku**, **Simavnalı Şeyh Bedrettin**, **Yalan**, **Hürrem Sultan Sultan**, **Tohum** ve **Toprak**), Refik Erduran (**Bir Kilo Namus**, **Deli**, **Ayı Ma-**

sah, Karayar Köprüsü), Aziz Nesli (Biraz Gelir misiniz?, Çiçu, Bir Şey Yap Met, Toros Canavarı), Necati Cumalı (Mine, Nalınlar, Vur Emri, Ezik Otlar, Gömü, Tehlikeli Güvercin), Güngör Dilmien Kalyoncu (Midasin Kulakları, Kurban, Canlı Maymun Lokantası), Oktay Rıfat (Birtakım İnsanlar, Çil Horoz, Yağmur Sıkıntısı), Recep Bilginer (İsyancılar, Utanç Dünyası, Gazeteciden Dost), Cahit Atay (Ana Hanım-Kız Hanım, Hamdi ve Hamdi, Pusuda, Ormanda, Sultan Gelin, Karaların Memetleri), Turhan Oflazoğlu (Deli İbrahim, Kezban), Erol Toy (Pir Sultan Abdal), Hidayet Sayın (Pembe Kadın, Kördüğüm, Topuzlu),...

Cumhuriyet döneminde gezi, anı, eleştiri ürünleri de edebiyatımızın zengin bir dilimini oluşturur. Bu türlerde de başat nitelik, gerçekçiliktir. Başka bir deyişle edebiyatımızın öbür türlerindeki egemen tavır (eleştirel yaklaşım, sorunsal oluş, insana ve topluma dönüklük, yaşamdan soyutlanmamak) gezi, anı ve eleştiri yapıtlarında görülür. Dilde açıklık, yalnlık; anlatımda somutluk bu türlerin de belirleyici özellikleri arasında yer alır.

Ayrıntılara inmeden, kalın çizgilerle yaptığımız bu özetlemeli açıklamalar gösteriyor ki Cumhuriyet döneminde edebiyatımız sorunsal, toplumsal boyutlar kazanmıştır. İnsanımıza, insanımızın yaşadığı somut koşullara sıkı sıkıya bağlı bir edebiyattır. Bu dönemde sanatçılar halktan aldığını halka vermekte, toplumun önduyarlığı olma çabasını sürdürmektedirler. Edebiyatımızın temel yönelimleri bu noktada toplanmaktadır.

Melih Cevdet Anday, 1951'de yazdığı "Telgrafhane" adlı şiirinde sanatçıların üstleneceği görevi şöyle çizer :

Uyuyamayacaksın
Memleketin hali
Seni seslerle uyandıracak
Oturup yazacaksın
Çünkü sen artık o sen değilsin
Sen şimdi ıssız bir telgrafhane gibisin
Durmadan sesler alacak
Sesler vereceksin
Uyuyamayacaksın
Düzelmeden memleketin hali
Gözüne uyku girmez ki...
Uyuyamayacaksın
Bir sis çanı gibi gecenin içinde
Ta gün ışıyınca kadar
Vakur, metin, sade
Çalacaksın.

Romancılarımızın, öykü ve oyun yazarlarımızın, şairlerimizin böyle bir duyarlık içinde bulunduklarını söyleyebiliriz bugün. Toplumumuzun, çağdaşlaşması, gelişmesi doğrultusunda üretiyorlar yapıtlarını. İnsanımızın ve ülkemizin sorunlarını anlatarak, bu sorunların çözümüne katkıda bulunmaya çalışıyorlar. Çağdaş edebiyatımızın sorun-sallığı, toplumsallığı, gerçekçiliği, insanımıza ve ülkemize bağlılığı da buradan geliyor işte...

3.

DÜNYA EDEBİYATINDA TEMEL AŞAMALAR

Her ulusun kendi öz edebiyatına “ulusal edebiyat” denir. Ulusal edebiyatların tümüne birden de “Dünya edebiyatı” adı verilir. Bu adlandırmadan da anlaşılacağı gibi, alabildiğine geniş bir kavramdır Dünya edebiyatı. Meksika edebiyatından Mısır edebiyatına, Alman edebiyatından Japon edebiyatına değin yeryüzündeki ulusların edebiyatlarını kuşatır bu kavram. Bir başka bağlamda da insan usunun ürettiği, çağlar boyunca değerini yitirmemiş, “güzellik hazinesi” büyük kitapların toplamı demektir Dünya edebiyatı.

Böylesine geniş bir kavramı bütün boyutlarıyla inceleme ciltlerce kitap yazmayı gerektirir. Her ulusun edebiyatını karşılaştırmalı bir yöntemle ele almayı zorunlu kılar. Böyle olunca Dünya edebiyatı kavramını sınırlı bir bağlam içinde ele alacağız. Tarihin akışı içinde nasıl bir gelişim göstermiştir bu edebiyat? Gelişimini yönlendiren temel düşünce ve yönsemeler neler olmuştur? Hangi anıt yapıtlar yaratılmıştır? Bu sorular doğrultusunda kuşbakışı bir yaklaşımla eğileceğiz konuya. Dünya edebiyatı haritasına toplu bir bakış yönelteceğiz. Başlıca dağlarını, tepelerini, ova ve yaylalarını tanıyacağız...

İNSAN DÜNYASINA İLK IŞIK TUTANLAR

Sanat, daha sınırlı bir söyleyişle edebiyat imgelerle düşünmeye dayanır. İmgelerlerse sanatçının dış dünyadan algıladığı gerçekleri düşüncesinde yeniden yaratması, biçimlendirmesiyle oluşur. Yaratıcılık dediğimiz süreç de budur. İnsanoğlunun dış dünyayı algılayıp imgele-

re dönüştürmesi, bunu söze, yazıya, sese geçirmesi, daha doğrusu yaratıcı süreç içine girmesi birdenbire olmamıştır elbette. Nice yüzyıllar geçmiştir. Geçen bu süreye insanlığın karanlık dönemleri diyoruz.

Edebiyat tarihçileri ve kuramcıları, edebiyatın doğuşunu insan-
oğlunun söze büyüğü bir anlam yüklemesine bağlarlar. Büyüğü anlam-
la donatılmış sözlerse şiirdir onlara göre. Bu da insanoğlunun doğaya
egemen olma, büyüğü sözler yardımıyla yaşamını düzenleme gerek-
sesiyle oluşmuştur. Bu varsayımdan kalkarak bütün edebiyatların
şiirden, daha doğrusu şiirin ulusların oluşma evresinde aldığı biçim
olan **destan**lardan kaynaklandığını, dallanıp budaklandığını öne sür-
müşlerdir. Çünkü destanlar, ulusların çocukluk döneminin ürünleri-
dir. İnsan dünyasına ilk ışık tutan ilkel şiirlerdir. Örgüsü, konusu,
kahramanlarıyla oluşum evresinde bulunan ulusların, özelemlerini,
tutkularını, savaşım ve serüvenlerini yansıtırlar.

Homeros'un Destanları

Dünya edebiyatındaki büyük destanların başında İsa'dan aşağı
yukarı bin yıl kadar önce yazılmış İlyada (İlias) ve Odyesseia gelir.
Bu iki yapıt üzerinden yüzyılların geçmiş olmasına karşın bugün de
tazeliliğini, yaşarlığını korumaktadır. Nerden gelmektedir bu? Düş gü-
cümüzü aşan olağanüstü olayları anlatmasından mı? Tarihe ayna tut-
masından mı? Şiirsel ve renkli dilinden mi? Bunların tek tek hepsi-
nin de payı vardır. Ama bu yapıtların zamana dayanmasının asıl ne-
deni insanoğlunun iç dünyasını aydınlatmasından, insanı insana ta-
nıtmasındandır.

İlyada'nın konusu kısaca şöyle özetlenebilir : Tanrıça Eris (= kav-
ga), tanrılar tarafından deniz tanrıçası Thetis, evlendirilen Peleus
(Zeus'un torunu)un düğününe çağrılmadığına kızarak, konukların
arasına altın bir elma fırlatıp atar. Elmanın üzerine "en güzel kadın
için" sözleri yazılıdır. Üç yüce tanrıça, Hera (Zeus'un karısı), Athena
(savaş tanrıçası), Aphrodite (sevgi ve güzellik tanrıçası), elmanın ki-
me verilmesi konusunda tartışmaya ve kavgaya başlarlar. Her biri
kendisinin en güzel olduğunu söyleyerek elmayı almak ister. Sonunda
Zeus'un önerisiyle Troya Kralı Priamos'un oğlu güzel Paris'i yargıç
olarak seçerler. Her üç tanrıça da kendisini seçmesi için Paris'e vaat-
ler de bulunur. Hera, ona iktidar ve egemenlik; Athena, ün ve şeref;
Aphrodite, kadınların en güzeli, Isparta Kralı Menelaos'un karısı gü-
zel Helena'yı vermeyi vaad eder. Paris, Aphrodite'in teklifini kabul
eder ve onun yardımıyla Helena'yı kaçıır. Buna kızan Menelaos, kar-
deşi Argos kralı Agamemnon, Yunan Prensları ve komşu adaların as-
kerleriyle birlikte Troya'yı kuşatır. Kuşatma on yıl sürer. On yıl bo-

yunca birçok savaş olur. Ama Yunanlılar bir sonuç alamazlar. Bunun üzerine bir oyuna başvururlar. İçinde Menelaos'un, Odysseus'un, başka savaşçıların gizlendikleri tahta bir at bırakarak denize açılırlar. Troyalılar buna kanar, geceleyin tahta atı içeri alırlar. Tahta atın içindekiler gizlice çıkarak kentin kapılarını geri dönen Yunanlılara açarlar. Böylece Troya Yunanlıların eline geçer.

Homeros, bu çok yönlü olayı örgensel bir bütünlük içinde işler. Daha önemlisi olayın akışını kişilerin tutkularını yansıtacak, birbiriyle ilişkilerini somutlayacak biçimde düzenlemiştir. Bu düzenleyimi Odysseia'da görmekteyiz. Onda da olaylar ustaca zincirlenmiştir birbirine. Şöyle ki destanın temel kişisi İthaka adası kralı Odysseus'un, Troya savaşından dönerken yolda birçok tehlikeli serüvenler geçer başından. Tam on yıl denizlerde ordan oraya sürüklenir durur. Kendisinin yokluğunda yakın adaların beyleriyle kralların oğullarından bir sürü genç, onun karısına talip olmuş, sarayına yerleşerek yiyip içmiştir. Karısı ise tam yirmi yıl sabırla bekler onu. Kendisiyle evlenmek isteyenleri oyalamak için bir hiyleye başvurur. Kayınpederi için dokuduğu bir kefenlik vardır. Kefenliği bitirdiği gün onlardan birini koca olarak seçeceğini söyler. Fakat zaman kazanmak için gündüz dokuduğunu gece söker. Bin bir sıkıntıya katlanır. Sonunda Odysseus değişik bir kılıkla sarayına döner. Karısıyla evlenmek için onu zora koşanları öldürür.

Böylesine serüvenler, sıkıntılar, olaylarla yüklü on yılı Homeros ustaca yansıtmıştır. Geriye dönüş yöntemini kullanarak başarmıştır bunu. İlyada da olduğu gibi bu destanında da asıl üzerinde durulacak yön kişileri çizmede, anlatmadaki gücüdür. Aslında edebiyat eserlerinde olay, kişilerin iç dünyasını, onların karakterlerini yansıtmada bir araçtır. Bütün büyük yapıtlar anlattıkları olaylarla değil, kişileriyle yaşarlık kazanmışlardır. Örneğin Hamlet'in olayını unutabiliriz ama, Hamlet'i asla. Dostoyevski'nin Suç ve Ceza'sında anlatılanları anımsamayız ama, Raskalnikof için aynı şeyi söyleyemeyiz. Tolstoy'un Nataşası, Balzac'ın Goryo Babası, Gogol'ün Müfettiş'i hep unutamadığımız kişilerdir. Çünkü yaratıcıları onları, özlemleri, tutkuları, özverileri, bencillikleriyle sevmiş, öylece yaratmışlardır. Büyük yazarlarda gördüğümüz bu insanlık sevgisini Homeros'ta da görmekteyiz. Destanlarını dolduran kişilere sevgiyle yaklaşır. Tutsaklara da, prenslere de aynı sevgiyi göstermiştir.

Homeros'un destanlarında gördüğümüz bu sınırsız insan sevgisinin, sevecenliğin yanında anlatımı da oldukça canlıdır. Öyküleme yöntemi, olayların birbirine bağlanması, yer ve kişi betimlemelerinden gelir.

bu canlılık. Gözlemlediği, çok iyi bildiği şeyleri anlatır. Soyut kavramları somutlamak, görünür kılmak için sık sık benzetmelere başvurur. Tanrıları, tanrıçaları, yeryüzünü, gökyüzünü, denizi belirleyici yönleriyle yansıtır. Bu niteliklerini A. Erhat ve A. Kadir'in *İlyada* çevirisinden alıntılarımız şu kısa parçada görebiliriz :

Troia'lılarsa, zengin bir ağarın ağıldaki
koyunlar gibi duruyorlardı, sürü sürü,
nasıl dururlarsa sağılırken ak sütleri,
kuzuların sesini duyup çığırışlarsa nasıl,
öyle yükseliyordu yaygın ordu boyunca çığlıklar,
sesler çıkıyordu karmakarışık,
başka başkaydı her birinin dili,
ayrı yerlerden gelme erlerdi bunlar.
Kimini Ares kışkırtıyordu,
Gök gözlü Athena kışkırtıyordu kimini;
üç tanrı daha vardı onları kışkırtan :
Deimos (Korku), Phobos (Bozgun), bir de kızgın Eris (Kavga)
.....

Hep birden alana yığılıp kapıştılar,
vuruştı kalkanlar, kargılar kıyasıya,
girdi birbirine tunç zırhlı erlerin öfkeleri,
göbekli kalkanlar yapıştı birbirine.
Koptu bir uğultu, bir kıyamet,
çıktı ölenlerin iniltisi, öldürenlerin çığlığı ta göklere
toprak oldu kan ırmağı.
Karlara erir de seller nasıl akarsa dağlardan,
oyuk bir yarın dibinden kaynayan gür sularla
iki dağ arasında birleşirlerse nasıl,
uzaktan bir çoban uğultuları dinler hani,
işte girdi karıştı böylece birbirine
insanların korkuları, gürültüleri.

Bu kısa alıntıda Homeros'un anlatım özelliklerini görebiliriz. Bol bol benzetmelere yer vermiş. Troya'lıların gürültüleri koyunların çağırışlarına, çarpışanların bağırışları sellerin derelere karışırken çıkardığı seslere benzetilmiştir. Ayrıca benzetilen öğeler ve bunların nitelikleri (ak sütleri sağılan koyunlar, oyuk bir yarın dibinden kaynayan gürsu) doğadan seçilmiştir. Canlı ve cansız varlıklar devinim içinde, belirleyici özellikleriyle gösterilmiştir. Ayrıntılarıyla anlatmıştır her şeyi.

Eski çağlardan günümüze kalan, bugün de yaşarlığını koruyan bu iki destanın özet olarak verdiğimiz konularından da anlaşılacağı gibi, Homeros, hem insanların hem de tanrıların tutkularını, özlemlerini, sevdelerini ve kinlerini işlemiştir. Destanların yaşarlığı anlatım gücünün yanı sıra, somutladığı insanlık durumlarından da gelmektedir. Sözgelimi Odysseus, insan olarak, insan soyunun temel duygularını (sabır, öfke, sevgi, kin, bağlılık) kişiliğinde toplamıştır. Ayrıca üstün insan örneğidir. Masalsı, abartılı yönlerine karşın bu destanların yaşarlığı bu yönlerinden gelmektedir.

Hesiodos'un ve Sappho'nun Şiirleri

Edebiyat tarihçileri eski çağlardan günümüze kalan yapıtlar arasında Hesiodos'un şiirlerine de önemli bir yer ayırırlar. Bu şiirler Homeros'tan yüz yıl sonra (M.Ö. VIII. yüzyıl) yazılmıştır. İnsan ilişkilerini düzenleme, yaşamını güzelleştirip yönlendirme bakımından ilginç düşünceler içerir bu şiirler. Düşünceye yaslandırıldıkları, kimi gerçekleri insanlara öğretme amacıyla yazıldıkları için de dünya edebiyatında öğretici (didaktik) şiirin ilk örnekleri sayılır.

İki önemli yapıtı vardır Hesiodos'un. Bunlardan biri Homeros'un yolunda yazdığı **Tanrıların Yaratılışı**dır. İkincisi ise yurttaşlarını eğitmeye, onları adaletli kılmaya çalıştığı **İşler ve Günler** adlı yapıtıdır. Bu yapıtında köylü yaşamını ve insanların günlük işlerini anlatmıştır. Bu yönüyle de ilginçtir. Adından da anlaşılacağı gibi, iki bölümden oluşmaktadır bu yapıt. İşler bölümünde adaletin önemi, tarım işlerinin nasıl yapılması gerektiği, yolculuk ve ticaretin nasıl olacağı üzerinde durmuştur. Günler bölümünde de o devrin inançları doğrultusunda hangi günlerin uğurlu, hangilerinin uğursuz olduklarını göstermeye çalışmıştır.

Öğüt verici bir havası vardır Hesiodos'un şiirlerinin. Dili Homeros'ununki gibi renkli değildir. Durgun ve kurudur. Varlıklar ve nesneler sıfatlarla donatılmadan şiirlere girmiştir. Bu özelliğini **İşler ve Günler**'den alıntılarımız, "adaletin" önemini vurgulayan şu küçük parçada görebiliriz :

.....

Rüşvet yiyecekler işleri eğri hükümlere bağlayıp

Dike'yi (adaleti) götürmek istedikleri yere sürükleyince bir

gürültüdür kopar.

Dike sislere bürünerek,

kendisini kovan, doğruyu dağıtmayanlara yıkım getirerek,

ağlaya sızlaya kenti, insanların oturma yerlerini dolaşır.
Ama yabancıya, yerliye doğru hüküm verenlerin,
kenti çiçeklenir, her biri bolluk içinde yaşar;
topraklarında barış, gençleri besler, onlar için,
engin bakışlı Zeus uğursuz savaş kararı vermez;
doğruyu gözetenlerin başına ne açlık gelir,
ne de yıkım, sofralarında emeklerinin ürününü paylaşırlar;
Toprak onlara bol yiyecek verir, dağlarda meşe ağacı,
tepesinde palamut, gövdesinde arı taşır;
sık yünlü koyunlara yünleri ağır gelir;
kadınlar babalarına benzeyen çocuklar doğurur;
bol ürünlerle mutlulukta yaşarlar, gemilerle
denizlere açılmazlar, bereketli tarlalar onlara ürün verir.

Hesiodos'tan iki yüzyıl sonra yaşamış olan (M.Ö. VI. yüzyıl) Şappho'nun şiirleri de günümüzde değerini koruyan edebiyat ürünleri arasında yer alır. İnsanoğlunun evrensel bir yönünü, aşk duygusunu işlemiştir şiirlerinde. Tanrının kutsal bir armağanı olarak algılamıştır aşkı. Bunu incelikli, duygusal ve içten bir söyleyişle yansıtmıştır şiirde. Bu yönüyle de dünya edebiyatında lirik şiirin öncüsü sayılır. İnce bir duyarlık katmıştır şiirlerinin dokusuna. Görüntülemelere, benzetmelere başvurmuştur. Onun şiirlerinden kimileri çevrilmiştir dilimize. A. Erhat ve O.V. Kanık'ın ortaklaşa çevirilerinden şu iki küçük parçayı akataralım buraya :

— 1 —

Kızaran nara benzersin dalın tepesinde
En yüksek dalında unutulmuş, bir ağacın.
Hayır, unutulmuş değil, yetiştilememiş.

— 2 —

Bir dağ rüzgârı nasıl allak bullak ederse
Meşeleri... İçimi öyle sarstı Eros.

Hesiodos'un şiirleri de, Sappho'nun şiirleri de hem çağdaşları hem de kendisinden sonra gelen birçok şairin esin kaynağı olmuştur. Bu şiirleri örnekseyerek oluşturmuşlardır yapıtlarını. Örneğin Latin edebiyatının şairleri onların izinden yürümüşlerdir. Vergilius (M.Ö. 70 - M.Ö. 19) Georgica (Çiftlik Şiirleri) adlı yapıtını Hesiodos'un İşler ve Günler'ine benzeterek oluşturmuştur. Bunun gibi, yine Latin şairi Horatius'un kimi şiirlerinde Sappho'nun etkisini görebiliriz açıkça. Örneğin Oktay Rifat'ın, Horatius'tan dilimize çevirdiği bir şiirden alıntıladığımız şu parçada gözlemleyebiliriz bunu :

.....

Ay böyle kıpkırmızı kalmaz, solar,
Bahar çiçekleri düşer dalından.
Umutlar ardında, insanı tüketen,
Boynumuzdan büyük işler peşinde
Koşmak neden?

Güller takınalım başımıza gel,
Saçımızın aklarına ıtırılar
Sürelim, uzanalım sere serpe
Şu ulu çamın ya da çınarın
Gölgesine,

.....

Bu şairler şiir yoluyla insanoğlunun dünyasına ilk ışık tutanlardır. Dünya edebiyatı onların yolundan gidenlerle gelişmiş, zenginleşmiştir.

Ağlatı ve Güldürüler

İnsanoğlunun dünyasına ışık tutan yaratılardan biri de ilk ağlatı ve güldürülerdir. Edebiyat kuramcıları ve inceleyicileri bu yaratıların doğuşunu dinsel törenlere yaslandırırlar. Şöyle ki Zeus'un oğlu Dionysos'u düşmanları öldürür, parçalar ve yerler. Sonradan babası onu yeniden diriltir. İşte bu diriltim adına eski Yunanistan'da yılda iki kez şölen düzenlenirdi. Birincisi ocak-şubat, ikincisi de mart ve nisan aylarında yapılırdı. Halk sabahın erken saatlerinde tören yerlerine koşar, koronun çıkmasını beklerdi. Elli kişiden oluşan koro, bir sunağın çevresinde toplanır, dönerek dans ederdi. Bunlar Dianysos'un çektiklerinin yasını tutan, onların acılarını dile getiren insanları temsil ederdi. Seyircinin acıma, korku ve ürkü duygularını kamçılayıp coşturarak onları kötü tutkulardan arındırmayı amaçlayan ağlatılar (tragedyalar) bu temsillerden doğmuştur.

Aristo (M.Ö. 384-322) edebiyat üzerinde ilk kuramsal inceleme sayılan Poetika adlı yapıtında ağlatıların yapısını incelemiş, kurallarını saptamıştır. Ona göre ağlatıların konusu ya seçkin, soylu kimse-lerin yaşamından alınmalı ya da mitolojiden, söylencelerden (efsanelerden). Sıradan kişiler bu tür yaratıların kahramanı olamaz. Çünkü bir kralın tahtını yitirmesi, bir soytarı ya da dilencinin içine düşeceği durumlardan daha ilgi çekicidir. Kahramanların yaşam çizgilerinde mutluluktan yoksulluğa, tatlı günlerden acı sonlara doğru bir düşüş olmalıdır. Kahramanın kendi, bilmediği eylemlerinden gelen yazgısal bir durumdur bu da. Sonra yapıt bir bütün olmalı, bu bütünlük

yerde, zamanda, olayda sağlanmalıdır. Tek bir yerde, tek bir zaman dilimi içinde, tek bir ana olayın yörüngesinde oluşturulmalıdır ağıltı. Bunu da üç birlik kuralı denmiştir.

Ağılatılar yoluyla insan dünyasını aydınlatan ozanların başında Aiskhylos (M.Ö. 525-457) gelir. İnsanoğlunu yüceltmeye, onu başına gelen ve gelebilecek yıkımlar karşısında diri tutmaya çalışmıştır. Akıl biyolojik yazgılara karşı, tepeden inme adaletin klan yasalarına karşı savaşımını yansıtmıştır. Bunun için de ağılatılarındaki kişilerin hiçbirini bayalığa düşürmez. İnsanoğlunun karşılaştığı acıları, yıkımları günaha, gurur ve para tutkusuna bağlamıştır. Yıkımların en büyüğü olarak göstermiştir savaşı : “İnsanları altınla, yaşayanları da ölümlerle değiştiren savaş.”

Hugo'nun “eskilerin Shakespeare'i” diye adlandırdığı Aiskhylos'un ağılatılarını ayakta tutan niteliklerin başında günah ve kötülük düşüncesini dengeli bir biçimde işlemiş olması gelir. **Yalvaran Kızlar, Persler, Agamemnon, Zincire Vurulmuş Prometheus** adlı yapıtlarında sık sık yinelenmiştir bu düşünce. Bunun gibi, bireylerin özgürlüğü, insanlarla tanrılar arasındaki ilişkiler, insanoğlunu kötülüğe sürükleyen tutkular üzerinde de durmuştur.

Ağılatı türünün ikinci büyük ustası Sofokles'tir (M.Ö. 496-405). Birçok yönden Aiskhylos'tan ayrılır. İnsanların tanrılarla çatışmasından çok, insanların insanların çatışmasını ele almıştır. Ona göre değişmek, yaşamın kuralıdır. Varlık, mutluluk gibi insan yaşamıyla ilgili öğeler gelip geçicidir. İnsan için tek güç ruhsal dirençtir. Oyunlarında kaçınılmaz olana başkaldıran, onun üstüne yürüyen insanın tutumundan yola çıkar. Kişiler, yazgılarının birer aracıdır, oyuncaktır. Onların yaşam serüvenlerini yazgıları çizer. Bu yönüyle çağdaş tiyatro yazarlarına da öncülük etmiştir.

Sofokles'in başlıca yapıtları **Kral Oidipus, Oidipus Kolonos'ta, Antigone, Elektra, Aias, Trakhis'li Kadınlar, Philoktetes**'dir. Bunlar yazgısıyla boğuşan sonuçta yenilen insanoğlunun ağılatısal durumu üzerine kurulmuştur. Bunun içinde dünya edebiyatının yapı taşları sayılmışlardır. Yapıtlarından **Kral Oidipus, Oidipus Kolonos'ta ve Antigone** bir üçlü oluşturur. Onun bütün özelliklerini yansıtır. Kalın çizgilerle bu üç oyunun dokusuna baktığımızda görebiliriz bunu :

Bir bakıcı tanrının dileklerini Tebai kralı Laios'a bildirerek çocuk yapmamasını, kendi öz oğullarından birinin onu öldüreceğini söylemiştir. Bunun üzerine karısı Iokasta Oidipus'u doğurunca babası onu bir dağ yamacına bırakmış, çocuğun öleceğini sanmıştır. Ne ki çocuk ölmemiştir. Çocuğu orada bulan bir çoban, Korent kralına götürmüş,

kral ve kraliçe de çocuğu evlat edininip büyütmüşlerdir. Bir gün Oidipus, Delphoi tapınağı bakıcılarından kendisinin babasını öldürüp öz annesiyle evleneceğini öğrenmiştir. Babası Korent kralını öldürmek için Korent'e dönmemiştir bir daha. Tebai şehrinin yolunu tutmuştur. Yolda dar bir boğazda Laios'la karşılaşmıştır. Laios'un uşağı ile Oidipus arasında kavga çıkmıştır. Bu kavgada Oidipus öz babası Laios'u öldürmüştür. Tebai'e gelmiştir sonra. Sfenksin sorduğu bilmeceyi çözmüştür. Bilmeceyi çözüp şehri Sfenksten kurtaran, kralın dul karısıyla evlenecektir. Oidipus da böylece öz annesiyle evlenmiş kral olmuş, iki kız iki de erkek çocuğu dünyaya gelmiştir.

Sofokles oyunu bu noktada başlatır. Artık ağılatısal bir insanlık durumu çıkmıştır ortaya. Çünkü şehirde büyük bir veba salgını başlamıştır. Bu salgının ortadan kalkması Laios'un katilinin bulunmasına bağlıdır. Tanrılar böyle istemektedir bunu. Oysa seyirciler katilin kim olduğunu bilmektedir. Ama Oidipus bilmez bunu. Oyunun dramatik gerilimi de böyle başlar. Adım adım yazgısının üstüne yürür Oidipus. Arananın kendisi olduğunu öğrenince de gözlerini oyar. Yazgının yönettiği bu oyunda o, hem yargıç hem suçludur.

İnsanların türlü duygularını anlatma ve somutlama yönünden ilginç özellikleri vardır bu yapıtın. Oyunun bitimine doğru, Oidipus'un kendi kirlerinden ve günahlarından arınmasını seyrederek. Kimseden acıma dilemez, kimseye yalvarmaz Oidipus. Yazgısının elinde nasıl güçsüz bir oyuncak olduğunun bilincine varmıştır artık. Acı çekerek boyun eğer ona. Sofokles şöyle söyler kahramanı için : "Evet daha zalim bir günah bulunsaydı o muhakkak Oidipus'un başına gelirdi." Oyunun özünü de sonunda koro şöyle vurgular : "...Ölümlerden kimseyi, hayatın sınırını geçip acılardan kurtuluncaya kadar mutlu sayamayız."

Tebai'liler bu kara yazgılı insanı şehirden kovmuşlardır. Oradan oraya dolaşıktan sonra Kolonos'ta sığınacak bir yer bulmuştur. Oidipus Kolonos'ta adli yapıtta da onun son günlerini ve ölümünü görürüz.

Antigone'nun konusu da yine insanoğlunun yasalarıyla tanrıların yasaları arasındaki çatışmayı içerir. Oidipus'un iki oğlu, Eteokles ile Polinelkes, Tebai önünde ölürler. Ancak krallığı elde etmek için isyan etmiş olan Polinelkes'in gerektiği gibi gömülmesine Kreon izin vermez. Kız kardeşi Antigone, gizlice gömer kardeşini. Bunun üzerine Kreon da diri diri Antigone'yl toprağa gömdürür. İnsan usunun, kardeşlik duygusunun sesi gibidir Antigone bu oyunda. Bu ses yükselttiği içindir ki yücelir, çağdaş değerler kazanır. Şöyle der Kreon'a : "Ben dünyaya kin değil, sevgi paylaşmaya geldim."

Ağlatı alanında yapıtlarıyla bugüne değin yaşarlığını korumuş bir üçüncü ad da Euripides'dir (M.Ö. 484-407). Dünya kitaplıklarında bulunan başlıca yapıtları *Medeia*, *İphigeneia*, *Aulis'te İphegeneia*, *Tauris'te*, *Orestes*, *Elektra*, *Andromakhedir*. İnsanı herşeyin ölçüsü olarak ele almıştır yapıtlarında. Bu ölçüyü bulmak için de her sınıftan insanların dünyasına eğilmiştir. Yaşlı tutsakları, imnelileri, yoksulları ve dilencileri yakından incelemiştir. Umutsuzluk ve kuşku onun bakış açısını geniş ölçüde etkilemiştir. "Efsaneleri ve geleneksel yorumlarını ince elekten geçiren bir eleştirmendir Euripides; melankolik ve kuşkucu bir dehadır. Zamanının çok ilerisinde olduğu için zamanında iyi anlaşılmamıştır... Aydın kafası, duyarlılığı, tutkuları incelemesindeki kesinlik ve her şeyden çok kadın tiplerini çizisindeki ustalık, kadınlığı anlayışı, kısacası insancılığı, onu kesinlikle çağımızın yazarları arasına sokmaktadır."¹

Troya Kadınları adlı oyununda Troya'nın alınışı anlatılır. Bu alınış bir zaferdir ama, kan, gözyaşı, ölüm getiren bir zafer. Zaferi kazanan kahramanlar da övülecek, yüceltilecek kişiler değildir; taş yürekli, acımasız yaratıklardır onlar. Bunun gibi *Media* adlı oyununu da eski bir öyküden çıkarmıştır. Altın postu bulmaya giden Jason, Argo adlı gemisiyle bir ülkeye varmıştır. Ülkenin kraliçesi Media ona tutulur. Her şey yaptırır aşkı. Postun bekçisi yılanı öldürür Media, babasını kandırır, kardeşini bıçaklar. Sonunda Jasonla birlikte Yunanistan'a gelir. Ancak türlü zorluklar çıkar ortaya. Bir Yunanlı'nın, Yunanlı olmayan biriyle evlenmesi, Media'nın duyduğu yabancılık, Jason'un ondan yüz çevirmesi gibi. Bu yalın öyküyü değiştirmemiştir fazla. Ağlatısal öğeler üzerinde durmuştur daha çok. Onun için önemli olan aşk değil, sonuçtur. Nitekim sonuçta nefrete dönmüştür bu aşk. Nefretin itisiyle Media kocasından öç almak için çocuklarını öldürmüştür.

Dünya tiyatro edebiyatında özel bir yeri avrdır Euripides'in. Etkileri ölümünden sonra özellikle Roma ağlatı ve güldürülerinde göstermiştir kendisini. Daha sonra da Rönesans tümünü etkilemiştir. Racine'den Ibsen'e kadar türlü yazarların yararlandığı bir kaynak olmuştur. Melodramdan tezli oyuna kadar türlü oyun biçimlerinin ilk tohumlarını onun oyunlarında bulmuşlardır inceleyiciler.

Ağlatılar gibi güldürüler de Dionosos şölenlerinden doğmuştur. Güldürüler (komediler) güldürme amacını güder. Olaylarda olsun, dil ve anlatımda olsun ağlatıların tersine soyluluk aranmaz. Her türlü olay ve her kattan kişiler güldürünün öğeleri olabilir. Halkın hoşlan-

¹ Robert Pignarre, *Tiyatro Tarihi*, s. 27.

dağı bir türdür. İlk örnekleri M. Ö. 487'de Atina'da düzenlenen bir yarışmayla ortaya konmuştur.

Güldürü türünün ilk büyük ustası Aristofanes'tir (M.Ö. 447-385). Yazdığı oyunlardan birçoğu günümüze değin yaşarlığını sürdürmüştür. Bunların en ünlüleri **Bulutlar**, **Kuşlar**, **Lysistrata** ve **Kurbağalar**'dır. Yapıtlarında koyu bir yergi, siyasetçileri alaya alma yönelimi ağır basar. Savaş düşmanlığı da bu yönelimlerden biridir. **Lysistrata** adlı yapıtında kocalarının savaşmalarını engellemek Yunanlı kadınlara "cinsiyet grevi" yaptırır. Siyasetçilerin başarılı olmaları için "kösele derili", "kalın derili", "sağlam mideli ve kötü kalpli" olmalarını söyler. Öte yandan **Kuşlar**'da geleneklerle, **Kurbağalar**'da Aiskylos ve Euripides'le, **Bulutlar**'da başta Sokrates olmak üzere birçok düşünür ve aydınla alay eder. Bunların yanı sıra günlük sevinçleri, acıları, aptallıkları abartılı bir gülünçlkle sergiler yapıtlarında. Böylece toplumsal ve siyasal olaylara parmak basarak insan dünyasına ışık tutmuştur Aristofanes.

Şiir alanında olsun, ağılatı ve güldürü alanında olsun Dünya edebiyatının ilk tohumları eski Yunan düşüncesinin toprağında yeşermeye başlamıştır. Nitekim İsa'dan önce ikinci yüzyılın ortalarına doğru Yunanistan Romalıların siyasal egemenliği altına girmiş, böylece Latin edebiyatının ilk ürünleri Yunan edebiyatının etkisi altında oluşmuştur. Latin yazarları Yunanlı yazarların yapıtlarını örneklemiş, onlara benzeterek oluşturmuşlardır yaratılarını. Bununla birlikte kimi ayrımlar da vardır arasında. Sözgelimi Latin güldürüleri oldukça eğlendiricidir. Karışık, düğümlü, gülünç oyunlara özellikle değer verilmiştir. Örneğin ikiz kardeşlerin birbiriyle karıştırılması, akıllı tutsakların, efendilerine gönül işlerinde yol göstermeleri, tutsak kızların tutsak olmayıp ünlü ve zengin bir tüccarın kızı olduğunu anlaması gibi karmaşık işlere sık sık rastlanır Latin güldürülerinde. Türlü türlü tiplere (sevgililer, askerler, başkalarının sırtından geçinen asalaklar, kadınlardan ürken erkekler, hırsızlar, kılıbkı kocalar) yer verilmiştir. Ancak derinlemesine işlenmiş tipler değildir bunlar. Öte yandan güldürü sanatı özgürlüğü gerektirir. Eski Atina'da sanatçılar yönünden sınırsız bir özgürlük vardı. Çekinilmeden yaşayan kişilerle alay ediliyor, bugün söylene suç sayılabilecek şeyleri söylüyorlardı yapıtlarında. "Bir ulus kendi haline gülemiyorsa acınacak duruma düşmüş demektir" diye düşünüyorlardı. Oysa Latin güldürü yazarları bu düşünüşle davranmamışlardır. Yaşayan kişileri alaya almayı, yermeyi göze alamamıştır. Kalemının ucuna devletin gölgesi takılmış gibidir. Bir tür sansür vardır.

Latin edebiyatında güldürü türünün başarılı örneklerini veren yazar Plautus (M.Ö. 254?-184) olmuştur. Başlıca yapıtları **Amphitruo**,

Çömlek, İkizler, Urgan, Eşekler Güldürüsüdür. Seçtiği kişiler hemen her gün her yerde rastlayabileceğimiz niteliktedir. Onların belirli bir yönünü, gülünç ve aksak yanlarını yansıtmıştır yapıtlarında. Örneğin Çömlekte cimriliği, Eşekler güldürüsünde karı koca kavgalarını anlatır. Terentius'un (M.Ö. 190-159) **Kaynanalar** adlı güldürüsünde de bugünün insanına dünden bir şeyler getiren özellikler bulabiliriz.

Güldürü yazarları gibi Latin şairlerinin de eski Yunan şairlerinin izinde gittiğini daha önce belirtmiştik. Bugün de şiirlerinin bir bölümü okunurluğunu koruyan Vergilius (**Çoban Şiirleri, Çiftçilik Şiirleri**), Horatius (**Od'lar, Epod'lar, Yergiler**) insanoğluna yeni duyarlıklar getirmiştir.

Düşünsel Ürünler

Şiir, güldürü, ağılatı yoluyla insanoğlunun duygu evreni genişlerken, onun düşünce evrenini de genişletmeyi amaçlayan ürünler ortaya konmuştur. Terimsel anlamıyla edebiyatın içinde yer almaz bu ürünler. Ancak bu çağlarda katkısız bir edebiyat düşünülemez. Sonra bu düşünsel ürünlerin çoğunda sanat ve edebiyat sorunları da tartışılmıştır. Bunların bir bölümü tarihle, bir bölümü felsefeyle ilgilidir. Eflâ-tun'un (M.Ö. 427-347) **Devlet'i**, Herodotus'un **Tarihi**, Livius'un **Tarihi**, Cicero'nun (M.Ö. 106-43) deneme ve nutukları, Ovidius'un **Değişmeler'i** Seneca'nın (M.S. 4-65) diyalogları, mektup, oyun ve denemeleri bu çağın düşüncesine damgasını vuran yapıtlar arasında yer almıştır. Birçok yapıt adı sayılabilir. Bunların arasına Lucretius (M.Ö. 106-43) gibi bilimsel nitelikli şiirler yazmış kişilerin ürünlerini, Apuleius'un Hristiyanlığa karşı bir tutumla oluşturduğu **Altın Eşek** türünden yapıtları da koyabiliriz. Değinmek istediğimiz nokta şudur. Eski Yunan ve Latin yazarları insanoğlunun duygu ve düşünce evrenine inmeye, bu evreni aydınlatmaya, insanoğlunu yüceltmeye çalışmışlardır. Bir düşünce ve edebiyat ortamı yaratmışlardır. Daha sonraki yüzyıllarda nice yazarlar, şairler bu ortamdan beslenmiş, bu ortamdan aldıkları esinlerle yeni yeni ürünler vermişlerdir. Örneğin Latin yazarı Apuleius'un dilimize **Altın Eşek** diye çevrilen büyük masalı, büyücülük yoluyla eşek olan, birkaç kez sahip değiştirdikten sonra gül yiyerek yeniden insanlığına kavuşan bir adamın serüvenlerini anlatır. Olağanüstü olaylarla yüklü bir masaldır. Ne ki daha sonraki yüzyıllarda oluşturulan yapıtlarda, sözgelimi **Don Quijote, Gil Blas, Decameron'da Altın Eşek'ten** izler bulmaktayız.

İnsanoğlunun dünyasına ışık tutan ve dünya edebiyatını ilk yapı taşları olan bu yapıtlar zamana dayanıp günümüze değin geldikleri için birer klasik sayılır her biri. Dünya edebiyatının gelişmesi, dalla-

nıp budaklanması, yeni düşünce akımları doğrultusunda yeni boyutlar kazanması, bu kaynağın, eski Yunan ve Latin kaynağının değişik yaklaşımlar içinde değerlendirilmesiyle olmuştur.

KARANLIKTAN AYDINLIĞA YÖNELENLER

Tarihin akışı içinde insan düşüncesinin donduğu, daha doğrusu gelişim yönünden duraklamaya uğradığı dönemler vardır. Siyasal tarihçiler, Batı Roma İmparatorluğunun yıkılış tarihinden (İ.S. 476) Türklerin İstanbul'u alışı tarihine (1453) değin geçen aşağı yukarı bin yıllık süreyi, insan düşüncesinin gelişimi açısından "karanlık yıllar" diye nitelendirmişlerdir. Ortaçağ olarak adlandırılan bu bin yıllık süre içinde insanın düşünme özgürlüğü alabildiğine sınırlandırılmıştır. Kuşkusuz türlü nedenleri vardır bu olgunun. Bir kez çok tanrılı dinlerden tek tanrılı dinlere geçilmiştir. Din, düşüncenin gelişip çiçeklenmesini önleyen etkenlerden biri olmuştur. Kilisenin, din adamlarının ve din kitaplarının egemenliği güçlenmiştir. Şöyle ki eski çağlarda insanlar dünyanın nasıl yaratıldığı, doğa olaylarının nedenleri, insan-oğlunun tanrılar karşısındaki durumları üzerinde düşünüp tartışabiliyorlardı. Bu konulardaki düşüncelerini şiirde, denemede, oyun ya da masalda yansıtabiliyorlardı. Örneğin Latin şairi Lucretius, "Eşyaların Doğası Üzerine" 'adlı altı bölüme ayrılmış uzun şiirinde evren ve insan kavramını değerlendirmiş, şöyle bir varsayım öne sürmüştür: "Hiçbir varlık hiçlikten gelip hiçliğe gitmez. Bütün varlıklar (tanrılar ve insanlar da) küçük parçacıklardan (atomlardan) oluşmuştur. Bu yönden bir şey ölünce, o şeyi oluşturan atomlar ondan ayrılıp başka bir şeye geçer, başka bir şeyin oluşumunu hazırlar." Oysa Ortaçağla birlikte böyle düşünmenin yolu tıkanmıştır. Çünkü din kitaplarının yazdıkları, din adamlarının söyledikleri dışında düşünmek günah sayılmıştır.

Ortaçağ boyunca Avrupa'nın toplumsal yapısı da değişmiştir. İmparatorluklar ve güçlü devletler yıkılmış, bunların yerine derebeylikler kurulmuştur. Derebeylik düzeninde sınıflar arasındaki ayrılıklar alabildiğine artmıştır. Soylulara ve papazlara büyük ayrıcalıklar tanınmıştır. Topraklar soyluların ve kilisenin malı olmuştur. Topraklarda çalışan köylülerin hiçbir hakkı yoktur. Bu insanlar topraklarla birlikte alınıp, satılır olmuştur. Kısaca tek güç kral ve kralın kolu olan derebeyinin elinde toplanmıştır.

Böylece papalık ve derebeylik düzeni içinde sanatçılar ya derebeylerinin koruyuculuğu altına sığınma, ya da kilisenin baskısı altında "öteki dünya" düşüncesini işleme yolunu seçmiştir. İster istemez her

İki yol da sanatın ve sanatçının özgürce yaratımını engellemiştir. Belirli konular etrafında dolanmaya, karanlıktan aydınlığa çıkmanın yollarını aramaya başlamıştır.

Kahramanlık ve Şövalyelik Destanları

Ortaçağ boyunca üzerinde en çok durulan konulardan biri kahramanlık ve şövalyelik destanları olmuştur. Başlangıçta kimi şairler tarafından yaratılan, dilden dile dolaşan bu destanların yazıya geçirilişi 12. yüzyıla raslamıştır. Serüvenleri büyük ölçüde birbirine benzemesine karşın İskandinavların, Keltlerin, İslâvların, Saksonların ayrı ayrı kahramanlık şarkıları olmuştur. Daha sonraki yıllarda kahramanlığın yanı sıra bu ürünlerin içine dinde girmiş, böylece destanlar doğa öğeleriyle dinsel öğelerin karıştığı öyküler niteliğini kazanmıştır.

Finlilerin baladları Kalevala'da; iki kahramanın, Cuchulain ile Finn'in serüvenlerini büyük bir doğa sevgisiyle birleştiren İzlanda destanları, Olwen ve Mobinogion adını taşıyan Gallilerin destanları, Anglo-Saksonların Beowulf destanı ortaçağ içinde yazıya geçirilmiştir. Bunların tümü kahramanlık destanlarıdır. Yine 12. yüzyılda yazıldığı sanılan ve "Alman İlyadası" diye adlandırılan Nibelungenlied'i de anmak gerekir burada. Bir bakıma bu destan, kahramanlık destanlarıyla daha sonraki şövalyelik ve derebeylik destanları arasında bir köprü gibidir. Bir yandan Avrupa'nın söylencesel (efsanevi) geçmişiyle, bir yandan da şövalyeliğin geleceğine ışık tutar.

Şövalyelik destanlarının oluşumu derebeylik düzeni ve bu düzenin ruhuyla sıkı sıkıya ilgilidir. 12. yüzyılın bir düşünürü, John of Salisbury, şöyle belirtmektedir şövalyelerin ödevlerini: "...Kiliseyi savunmak, yoksulları kötülüklere karşı korumak, kardeşleri için kanlarını dökmek ve gerekirse bu yolda canlarını vermek..." Nitekim şövalyeliğin ülkülerini ve onların savaşlarını anlatan birçok destan oluşturulmuştur. Birçok kahramanlık ve savaş şarkısı yazılmıştır. Bunlar arasında ikisinin üzerinde durulabilir. Biri Fransızların Chanson de Roland (Roland'ın Şarkısı), öteki de İspanyolların Cid'dir. Roland'ın Şarkısı'nda birbirine sevgiyle bağlı iki arkadaş olan Roland ile Oliver'i, onlar gibi başka öldürülmüş şövalyelerin öcünü alan Charlemagne'ı anlatır. Cid de yapısı bakımından Roland'ın Şarkısı'nı anımsatır. İspanya'da Araplarla yapılan bir savaşta olağanüstü kahramanlıklar göstermiş bir şövalyenin dillere destan olmuş öyküsü yansıtılır.

On ikinci yüzyıldan sonra kahramanlık şiirleri yaygınlaşmıştır. İskender, Charlemagne, Kral Arthur gibi yiğit kişiler üstüne şiirler yazılmaya başlamıştır. Çoşkulu bir dille onların serüvenlerini anlatma-

ya başladılar. Bu şiirlerin dokusuna aşk da kattılar. Bunların çoğu halkın ortak yaratısı olarak ortaya çıkmıştır. Bu şiirlerden bir bölümünü Thomas Malory (1400-1470) bir araya getirmiş, Arthur'un Ölümü' nü ortaya çıkarmıştır.

Unutulmayan İki Ad

Gerçekte tarihsel dönemlerin hangi yılda başlayıp hangi yılda bittiğini kesinlikle söyleyemeyiz. Edebiyat dönemleri için de böyledir bu. Çünkü insan yaşamı ve bu yaşamın aynası olan edebiyat sürekli bir gelişim, değişim içindedir. Gelişim ve değişimin başlama, bitme noktaları da kesenkes saptanamaz. Bunun en güzel örneği yaşamı Ortaçağın sınırları içinde kalan İtalyan şairi Dante'dir. (1265-1320). Rönesans döneminin dışındadır ama, Rönesans'ın yaslandığı anadüşüncenin tohumları onun yapıtlarındadır. Başka bir deyişle Rönesans'a giden yolun açıcılarından. Bu yönden onun değeri yaşadığı günlerin içinde kalmamıştır. Çağlarını aşmış şairlerden biridir Dante. Yirminci yüzyıl şair ve eleştirmenlerinden T.S. Eliot'un şu yargısı onun büyüklüğünü belirler : "Dante ile Shakespeare dünyayı paylaşırlar. Bir üçüncüye yer yoktur. Kuşkusuz abartılı da olsa Homeros, Sofokles, Virgilius ve Shakespeare gibi büyük edebiyat devlerinin arasında sayılabilecek adlardan biridir Dante.

Dante evrensel bir konuyu, "aşk ve sevgi" konusunu işlemiştir şiirlerinde. Ortaçağda yazılan aşk şiirlerinde dünyasalla ülküsel arasında sağlıklı bir denge yoktu. Bu dengeyi kurmuştur Dante. Kadını, salt et ve kemik olarak algılamamış, onu ölümsüzlüğün bir simgesi gibi görmüştür. Bunun en güzel örneği dinsel bir destan olan *Divina Commedia* (Tanrısal Komediya)dır. Üç bölüme ayrılmıştır yapıt : Cehennem, Araf, Cennet. Cehennem yerin altında bir çeşit kuyudur. Araf, yeryüzünde başlar, dağ biçiminde bir adadır. Cennet gökyüzündedir. Dante, Latin şairi Virgilius'un kılavuzluğunda düşsel bir yolculuk yapar buralara. Cehenneme girişle başlar yolculuk. Katlara ayrılmıştır Cehennem. Her katta belli bir günahkârlar topluluğu vardır. Acılar içinde kıvranmaktadırlar bunlar. Dante bu kıvranan, lânetlilere bakarak gururun, tutkunun, kıskançlığın insana ne gibi kötülükler yaptığını gözlemler.

Arafta azıcık gün ışığı vardır. Buradakiler de acı çekerler. Ancak az günah işlemişlerdir. Bunun için de umutla kurtuluşu beklerler. Sonsuz mutluluğun özlemi içinde.

Cennet, apaydınlık bir yerdir. Burada şaire yolu, dinin, sevginin ve ölümsüzlüğün simgesi olan sevgilisi Beatrice gösterir. Dante, inanç,

umut, acıma gibi dinsel değerlere inanmış, iyi yürekli kişilerle karşılaşır.

Bu uzunca şiirde zengin görünümle karşı karşıya geliriz. Öz ve biçim tam bir uyuşum içindedir. Tutku, mutluluk özlemi, türlü insanlık durumları yer yer yalın, yer yer süslü bir anlatımla bize verilir. Küçük bir alıntıyla, Sabahattin Eyüpoğlu çevirisinden örneklendirelim bunu :

Cehenneme Giriş

**Dert şehrine benden gidilir
Bitmeyen azap içine benden gidilir,
Lânetliler arasına benden gidilir.**

**Haktan aldı yüce ustam ilhamını
Tanrı gücü yarattı beni
Akıllar aklı, sevgiler sevgisi.**

**Bir şey var olmadı benden önce Tanrıdan başka
Ve ben var olacağım varlık oldukça
Girenler, her umudu bırakın benden içeri.**

**Bir kapının başında yazılı gördüm
Bu karanlık, bu kapkara sözleri.
Dedim : Hocam, acı geldi bu sözler bana**

**İçimden geçeni anlayan hocam
Dedi : kayguların yeri yok burada.
Her çeşit korku bitmeli burada.**

**Geldik gayri geleceğimiz yere
Sana göreceksin dediğim dertli sürü,
Akıl nurunu kaybetmişler sürüsüdür.**

Şiirde Dante'nin "hocam" diye seslendiği kimse, şiirlerinden büyük ölçüde etkilendiği şair Virgilius'tur. Ancak Kutsal Komedi'nin dil ve anlatımı özgün bir nitelik taşır. İçeriği de evrenseldir. Dünya edebiyatının ana yapıtlarından biri oluşu bununla açıklanabilir.

Dante'den sonra Ortaçağ edebiyatında unutulmayan adlardan biri de İngiliz şairi Geoffrey Chaucer'dir (1340-1400). Dante gibi o da Rönesansın müjdecileri arasında yer almıştır. Belirleyici özelliği yaşamı, kendi çevresini bütün somutluğuyla şiirlerinde yansıtmış olmasıdır. **Ün Evi, Kuşlar Parlamentosu, Canterbury Masalları** adlı yapıtları vardır. Değerini belirleyen yapıtı sonuncusudur. Ortaçağ yaşamını

Canterbury Masalları'nda bütün boyutlarıyla yansıtmıştır. Yüz yirmi masaldan oluşan bu yapıtta Canterbury kentine giden hacılar, yolculukta iyi vakit geçirmek için birer masal anlatırlar. Masallar arasında bir bütünlük vardır. İnsan sevgisini vurgulayan bir öz üzerine kurulmuştur her biri. Yapıtın öndeyişi başlı başına bir değer taşır. Bu öndeyişte şair, çeşitli karakterleri tam bir gerçekçilikle çizer...

İNSAN DÜŞÜNCESİNDE YENİ AÇILIMLAR

Ortaçağ boyunca insan düşüncesi donuklaşmaya, yer yer kabuklaşmaya uğramıştır. Ne ki yüzyıllar ilerledikçe, özellikle XIV. yüzyıla doğru bu kabuklaşma kırılmaya başladı. İtalya'da aydınlar, sanatçılar, bilginler eski Yunan ve Latin edebiyat ürünlerine dadandılar. Okumaya başladılar bunları. Eserlerin ardındaki düşünceleri tanıdılar. Bu düşünceler, insan evrenini bütün boyutlarıyla kuşatıyor; "yaşam ve ölüm, doğa ve sanat, birey ve toplum" gibi türlü sorunları içeriyordu. Onlar da bu sorunlar üzerinde düşünmeye, tartışmaya başladılar. Böylece kilisenin insan kafasında oluşturduğu : "Ben bir hicim; onun için duygularımı, düşüncelerimi, tutkularımı boğmalyım; nefsimi yok saymalıyım. Tek görevim : Evreni yaratan, onu yöneten Tanrının iradesine köle olup adını yüceltmektir. Her halde Tanrının gizlerine ermek bana düşmez." tavrın karşısına çıktılar. Kestirmeden söylersek usu (aklı) tutsaklıktan kurtardılar. Bunu gerçekleştirenlere, insanlık sevgisini temel alıp insanoğlunu yüceltmek isteyenlere "hümanist" bunların oluşturduğu düşünceye de "hümanizm" adını verdiler.

Yunan ve Lâtin edebiyat ürünlerini incelemeye başlayan hümanist akım temelde şu iki anadüşünceye dayanıyordu : İnsan, Tanrının yarattığı bir avuç balçık diye küçük görülmemeli, insan olarak önemle ele alınmalıdır. Öte yandan doğa ve doğayı oluşturan varlıkların tümü Tanrı sanatının bir ürünü, bir yaratısı olarak görülmemeli; bunlar insan ortamı olarak incelenmelidir. Aslında bu iki düşünce de Eski Yunan ve Lâtin düşünüşünden kaynaklanıyordu. Çünkü onlar, akıl ve iradenin insan yaşamında ağır bastığını benimsemişler; insanı biyolojik, toplumsal, ahlaksal ve güzelduyusal (estetik) yönlerden çevresiyle bütünleştirerek, bir bütün olarak ele almış ve incelemişlerdir. Daha doğrusu insanı her şeyin tek ölçüsü saymışlardır. Tanrıları bile insanlaştırmışlar, insana özgü niteliklerle donatmışlardır onları.

Hümanistler sıkı sıkıya bu düşüncelere bağlı kalmışlardır. Kuşkusuz bu düşünceleri besleyen, insanın düşünce ufkunu genişleten

başka değişimler de vardır bu yüzyıllarda. Yeni ticaret yollarının bulunuşu, keşifler ve icatlar, Galileo ve Copernicus'ın dünya üzerine görüşleri, matbaanın bulunuşu ve kitapların basılışı... gibi etkenler bunlar arasındadır. Edebiyatla çağın düşünüşü, yaşayışı arasındaki ilişkiyi düşünürsek kısaca özetlediğimiz bu ortamın edebiyatta da yansımaları bekleyebiliriz. Yansımıştır da. Dünya edebiyatında XIV. yüzyılın sonlarıyla XVII. yüzyıllar arasında egemen olan "insana dönüş" düşünüşü bir akım olarak belirmiştir. Bu akımın uzantısı ya da o uzantılara tepki olan başka akımlar doğmuş, günümüze değin sürüp gelmişlerdir bunlar. Başlıcalarını tanıyalım :

Gerçeğe Dönüşün Yollarını Açanlar : Rönesansçılar

Hümanizm akımı, sanat ve edebiyatta eski Yunan ve Lâtin yazarlarının güzelliksever (estetik) ülkülerine bağlanma, onların yaratılarını sevmeye ve değerlendirmeye anlayışını getirmişti. Bir tür yeniden doğuş demektir bu. Çünkü Lâtin ve Yunan edebiyatları örnek alınacak, bu edebiyatlarda işlenen duygular düşünceler benimsenecekti. Böyle oldu. Kimi sanatçılar, hümanizmanın getirdiği bu anlayışa yöneldiler, onu uygulamaya koydular. Bunu yapanlara Rönesansçılar adı verildi.

Rönesans edebiyatının belirleyici özelliklerinin başında halk dilini yazı dili durumuna getirme yönelimi gelir. İtalya'da bunun ilk örneğini veren Dante olmuştu. Dante'nin yapıtları Rönesans düşüncesinin tohumlarını içerdiğini belirtmiştik. Bu tohumlar kendisinden sonra gelenlerin yapıtlarında yeşerir. Petrarca (1304-1374) bunlardan biridir. Özellikle halk diliyle yazdığı şiirler bugün de yaşarlığını korumaktadır. Lirik ve insancıl özellikler taşır bu şiirler. Sone biçiminin en iyi uygulayıcılarından. Sabahattin Eyüboğlu'nun Petrarca'nın bir sonesinden yaptığı çevirinin şu dördüğü alıntılalım buraya :

**Dağlır yele karşı altın saçları
Uçuşurdu bin bir büklüm içinde.
Bir hoş ışık vardı gözlerinde
Pırıl pırıl; sönmüş o zamandan beri.**

Boccaccio (1313-1375) da Rönesans'ın en önemli sanatçılarından. Dünya edebiyatında küçük hikâye türünün yaratıcısı ve ilk ustasıdır. En önemli yapıtı Decameron'dur. Bir veba salgınından kaçan ve bir villaya sığınan on kişinin anlattığı yüz hikâyeden oluşmuştur bu kitap. Çoğu eski halk masallarından alınmıştır. İçlerinde, rahibeler, saçları sarıya boyanmış sevgililer aldattılmış kocalar, aldatan karılar, hizmetçiler, uşaklar... gibi değişik insan tipleri vardır. Bunları

canlı, eğlenceli bir hava içinde yansıtmış, böylece Ortaçağın dinsel konularını bir yana atarak, doğrudan doğruya insandan söz etmiştir. Boccaccio'dan başka Aristo'nun (1474-1533), Yunan ve Lâtin geleneklerine bağlı kalarak oluşturduğu **Çılgın Orlando**, Tasso'nun (1544-1595) Homeros'u taklit ederek yazdığı **Kurtarılmış Kudüs** adlı yapıtları Rönesans döneminde İtalya'da, bugün de değerini koruyan yapıtlardandır.

Rönesans döneminin en önemli yapıtı Dünya edebiyatının büyük yazarlarından biri olan İspanyol yazarı Cervantes'in (1547-1616) **Don Kişot**'udur. Çağdaş romanın öncüsü ve temel yapı taşlarından biridir bu yapıt. İnsan gerçeğini bütün boyutlarıyla kuşatır. İnsanı ve evrensel değerler taşır. Aslında şövalyeliğin yergisi düşüncesinden kaynaklanan Don Kişot, gerçekte düşün çatışmasını dile getirir. Yapıtın baş kişileri Don Kişot ile ona yürekte bağlı Sancho Panza'dır. Don Kişot gezgin bir şövalye, yarı çılgın, gözünü budaktan sakınmaz bir ülkücüdür; Panza ise gerçekçi, sağduyulu, ayağı toprakta olan biridir. Cervantes bunların gözüyle dünyayı görmeye, yorumlamaya çalışır. Bütün insanın, gerçek insanın bunların birleşmesiyle oluşacağını vurgular. Zengin bir içerik üzerine kurulur roman. Kısaca şövalyeliğin çöküşünü alaycı bir dille karikatürize ederken düşle gerçeği çarpıştırırken insanlığın destanını yazmıştır Cervantes. Eskimezliği, dünya kitaplıklarında baş köşeyi alışı da buradan gelir işte. Bir bilgin bu ölümsüz yapıtı değerlendirirken şöyle der : "İnsan Don Kişot'u hayatında üç kere okumalıdır. Kahkahanın kolayca dudaklara fırlayıp duyguları harekete geçireceği gençlikte, mantığın hakim olmaya başladığı orta yaşta, her şeye felsefe açısından baktığı ihtiyarlıkta."

Rönesans akımı başka adlar, başka yapıtlarla da zenginleşir. Fransa'da XV. yüzyılda yetişen François Villon, Rönesans şiirinin ilk mustucuları arasında yer alır. Şiirlerinde çağının havasını yansıtarak alay ve yergiden hüzne, suçtan pişmanlığa sıçrayan karmaşık bir görünüm çizmiştir. **Küçük Vasiyetname**, **Büyük Vasiyetname** adlı şiir kitapları bugün de yaşarlığını korumaktadır. Bunlarda insana dönüşün, ona sevgiyle bakışın izlerini görürüz. Orhan Veli'nin dilimize çevirdiği "Asılmışların Baladı" adlı şiirinden alıntılarımız şu küçük parça güzel bir örneğidir. bunun :

**Olmayın bu kadar katı yürekli,
Ey dünyada kalan insan kardeşler;
Allah da sizden razı olur belki
Sizler acırsanız bizlere eğer;
Şurada asılmış üçer beşer;**

**Kuş sütüyle beslenen şu bedene
Bir bakın, dağılmada günden güne;
Bakın kül olan kemiklerimize
Gülmeyin dostlar, bu hale düşene;
Tanrıdan mağfiret dileyin bize.**

Yunan ve Lâtin edebiyatlarında gördüğü şiir türlerini ve biçimlerini Fransız edebiyatına sokan Ronsard (1524-1585); **Gargantua ve Pantagruel** adlı romanlarıyla Rabelais (1490-1533); **Denemeler**'iyle özgür düşüncenin öncüsü olan Montaigne (1533-1592)de Rönesans döneminin edebiyatta yaratıcılarındandır.

İngiliz edebiyatında da Rönesansçılar arasında yer alan adların başında **Utopia** adlı yapıtıyla kötülüğün, tutkunun, bencilliğin olmadığı, insanların birbirini severek yaşadığı güzel bir dünyanın özlemi-ni dile getiren Thomas More (1478-1535) gelir. Bilimsel yöntem ve düşünüşün babası sayılan **Denemeler** adlı yapıtıyla Francis Bacon (1561-1626); Virgilius'tan etkilenererek önceleri çoban şiirleri yazan, sonra zengin görüntüler ve imgelerle donatılmış **Peri Kraliçe** adlı şiirleriyle çağında özgün bir yer kazanan Edmund Spenser (1552-1599); betimleme ve ruhsal çözümlemelerde büyük başarı gösteren, **Kaybolmuş Cennet**'le bugün de yaşarlığını koruyan John Milton (1608-1674); döneminin kötülük ve çirkinlikleriyle savaşı, günlük olayları gerçekçi bir tutumla yansıtan, **Valpone**, **Sessiz Kadın**, **Simyacı** adlı yapıtlarıyla güldürü türünde büyük bir başarı gösteren Ben Janson (1573-1637) da İngiliz Rönesansçılarındandır.

İngiliz Rönesansçıları arasında Willilam Shakespeare'in (1564-1616) özel bir yeri vardır. O, Ben Janson'un dediği gibi, "bir çağın değil, bütün çağların adamıdır." Nerden gelir Shakespeare'in, çağların adamı oluşu? Bu soru üzerinde bugüne değin ciltlerce kitap yazılmıştır. Çünkü o, insan denilen yarattığı bütün yönleriyle aydınlatmış, insanın edimlerine yönlendiren ölç alma, kin, yükselme, aşk, bağlılık, dostluk...gibi olumsuz ve olumlu yönsemelerini gözlerimizin önüne sermiştir. Oyunlarının çağları aşması, her okunuş ya da seyredilişte yeni bir tad vermesi buradan gelir. İnsanın belli bir yönünü derinliğine işlemesi, bunu somutlayan canlı tip ve karakterler çizmesi değerini artıran yönlerdendir. Hamlet'i, Macbeth'i, Lear'i, Cleopatra'yı, Desdemona'yı, Lady Macbeth'i ister kitaptan, isterse sahneden tanımış olalım bir kez, kolay kolay unutamayız. Bizimle birlikte yaşar giderler onlar.

Hem ağılatı hem de güldürü türünde oyunlar yazmıştır Shakespeare. Ağılatı türünde yazdıklarının en ünlüleri : **Romeo ve Juliet**, **Ham-**

let, Macbeth, Othello, Kral Lear; güldürü türünde de : Venedik Taciri, Yanlışlıklar Komedyası, Windsor'lu Şen Kadınlar'dır... Ağlatılarda düşsel öğeler çokluk arka planda kalır. Bunların yerini tarih alır. Olaylar ve eylemler belirler kişilerin karakterini. Güldürülerindeyse düşlemlerle (fantazi) dolu, aydınlık, müzikli bir dünya yaratır. Her iki türde de şiirsellik ağır basar. Hem düzyazı, hem şiir, hem de ikisinin karışımıyla oluşturmuştur eserlerini Shakespeare. Sözcükler çarpıcı ve sarsıcı görüntüleri yansıtacak biçimde kullanılır bu oyunlarda Dolaylı benzetmelere canlılaştırmalara baş vurulur. Örneğin mevki tutkusu uğruna Macbeth Kral Duncan'ı öldürmüştür. İşlediği suçun ağırlığı altında ezilmektedir. Uykusunu yitirmiştir. Bunu, şöylesine bir dille Macbeth'in ağzından ortaya kor :

Bir ses duyar gibi oldum :

"Kimseler uyumasın artık! Macbeth uykuyu öldürdü!"

Evet, masum uyku, kaygılar yumağını

Çözen uykuyu, her günkü hayatın ölümünü,

Yorgunlukları yıkayan suyu,

Yaralı canların merhemini.

Yüce tabiatın baş yemeği,

Hayat sofrasının cana can katan nimeti...

Kuralların Kılavuzluğunda Yürüyenler : Klasikçiler

Hümanist düşünüş ve bu düşünüşün sanata, edebiyata yansımaları olan Rönesans, insana dönüşün yollarını açmıştı. Kısaca özetlediğimiz gibi şairler, yazarlar, oyun yazarları insana dönmüş; onu bütün yönleriyle algılamaya, anlatmaya yönelmişti. Eski Yunan ve Latin kaynaklarına bağlı kalmış, bu kaynaklardan esinlenilerek yeni yaratımlara gidilmişti. Böylece Rönesans döneminin edebiyatında çeşitli ülkelerde halk dili, yazı dili kimliğini kazanmış, ulusal edebiyatlar doğmuştu. Doğan bu ulusal edebiyatlarda epik şiir (destan), lirik şiir, öykü, roman, güldürü, ağılatı, deneme türlerinde yapıtlar üretilmişti.

XIV. yüzyıldan XVII. yüzyılın başlarına değin Batı Avrupa ülkelerinin edebiyatlarında egemen olmuştu Rönesans akımı. XVII. yüzyılın başlarında Rönesans akımı değişik boyutlar ve yeni bir görünüm kazanır Fransa'da. Bütün değişimlerde olduğu gibi, bu değişimin nedenleri de toplumsaldır. Şöyle ki bu yüzyılın ilk yıllarında Fransa bir kargaşalık döneminden yeni çıkmıştır. Her alanda düzenleyici yasaların, kuralların özlemi içindedir. Başboşluktan, kuralsızlıktan kurtulmak; ülkeye çekli düzen verebilmek için tek güç olan kiralık etrafında birleşmek gerekir. Toplumsal yapıyı, siyasal düzeni korumak zorunludur.

Bu düşünceler XIII. Louis döneminde Richellieu tarafından uygulamaya konmuştur. Bütün direntilere karşın “mutlak monarşi” düzeni egemen olmuştur ülkede. Siyasal alanda görülen bu yönelim edebiyatta da göstermiştir etkisini. Siyasal alanda olduğu gibi, edebiyatta da esin özgürlüğü, kuralsızlık bir yana itilmiştir. Bunun yerine yazarların yaratılarına yön verecek birtakım ilkeler konmuştur. Bu ilkeler doğrultusunda beğeniyl oluşturmak için Akademi kurulmuştur. Şiir ve oyun için kurallar saptanmıştır. Öte yandan yeni bir salon hayatı doğmuştur bu yıllarda. Bu salon hayatının giysilerinden konuşmalarına değin her şeyinde bir incelik, bir süs vardır. Böylece yeni bir çevre, yeni bir aydın tipi doğmuştur.

Ortaya çıkan bu yeni aydın ya da sanatçı tipinin belirleyici özelliği, Kırallığa ve Hıristiyanlığa saygılı oluşudur. Onun için tek yönetim monarşi, tek inanç Hıristiyanlıktır. Toplumun bireye değil, bireyin topluma uyması gerektiğine inanmıştır. Bu inançla uyumlu kişiye seslenen bir edebiyat yaratmayı amaçlamıştır. Dengeli ve uyumlu bir edebiyat olacaktır bu. Bunun için de bu edebiyatın ürünlerinde sağduyu ve akıl egemen olacaktır. Yaratılarda çocuklar, halktan kişiler değil, seçkinler ele alınacak, dış görünüşleriyle değil, ruhsal özellikleriyle işlenecektir. Konu işlenirken kişilerin ruhsal durumlarının gerçeğe uygun olmasına önem verilecek, insan dışındaki her şey (elbise, dekor, doğa görünüşleri, yerel renkler...) yaratının dışında kalacaktır. Anlatım da her türlü süsten, bezek ve donaktan uzak olacak; halk deyimleri, teknik terimler, yerel sözcükler kullanılmaktan özellikle kaçınılacaktır.. Önemli olan konu değil, konunun işlenişi, anlatımıdır çünkü. Bu bakımdan biçimsel yetkinliğe ağırlık verileceği gibi, anlatıcının yani yazarın anlatımda kişiliğini gizlemesi gerekecektir. Eski ve Yunan edebiyatı geleneğine de bağlı kalınacaktır.

İşte bu kurallar içinde oluşan, seçkin çevrelere yönelik edebiyata klasik edebiyat, bu edebiyatın oluşturucularına da klasikçiler adı verilmiştir.

Klasikçiler arasında sayabileceğimiz ilk adlar arasında insan varlığını kanıtlayan “düşünce ve akıl” evrenin ve Tanrı’nın da varlığını kanıtlar görüşünden yola çıkarak yöntemsel kuşkuculuğun öncüsü olan, **Metod Üzerine Konuşmalar Tutkular Kitabı** adlı yapıtlarıyla düşünsel denemenin örneklerini vermiş olan René Descartes (1596-1650); Tanrı’nın varlığını bilimsel yollardan kanıtlamanın olanaksızlığını savunan, matematik alanında da özel bir yeri olan, **Taşra Mektupları** ve **Düşünceler** adlı denemeleriyle bilinen Blaise Pascal (1623-1662) gelir.

Klasik edebiyatın ilkelerini tiyatroya uygulayan büyük adlardan biriyse Pierre Corneille'dir (1606-1684). Ağlatı türünün babası sayılır. bir bakıma. Ağlatılarında aşk, onur, tutku, istenç (irade) gibi insanın temel kişiliğini belirleyen kavramlar önemli bir yer tutar. Tutkuların tanımlanmasında kişilerini sürekli bir ikilem içinde tutar. Genellikle yapıtlarındaki kahramanlar, görevleriyle tutkuları arasında bir çatışmayı sürdürürler. Bu çatışmada tutkularını yenerler. İnsanüstü yönleri vardır. Ne ki bu insanüstülük seyirciyi yadırgatmaz. Canlı, renkli kişilerdir bunlar. Bu yönden şöyle de diyebiliriz Corneille insanları olduğu gibi değil, olmaları gerektiği gibi çizmiştir oyunlarında. Robert Pignarre'nin dediği gibi, "Trajediye yüceler katına çıkaran odur; yeryüzünün yüceleri yüce ruhlar, yüce olaylar, yüce üslup"...

Otuzu aşkın yapıtı vardır Corneille'nin. Bunlar arasında en tanınmış olanları : **Le Cid, Horace, Cinna, Medée, Andromède**'dir.

Corneille birlikte Kalasisizm akımının en büyük ağlatı şairlerinden biri de Jean Racine (1639-1699)'dir. Ağlatı türünü yeni ilkelerle donatmış, bu türe yepyeni bir görünüm kazandırmıştır. Ağlatının temel kurallarına uyarak bu kurallar içinde insan yüreğinin türlü tutkularını, duygularını işlemiştir. Onun yapıtlarında kişiler, genellikle yazgının elinde oyuncaktır. Bu yönüyle Tanrıların ve yazgının kişilerin yaşamında egemen olduğu eski Yunan tiyatrosuna bağlanmıştır. Ancak yapıtlarında tutku ve duygular ne denli azgınlaşırlarsa azgınlaşırlar "olağan"ın sınırını aşmaz, başka bir deyişle gerçeğin dışına çıkmaz. Anlatımı da çıplaktır. Çözümlemeye yöneldiği insan yüreğine ayna tutmakla yetinmiştir Racine. Kişileri abartmadığı, onları tek boyuta indirgemediği için oyunlardaki kahramanlar birer tip değil, birer karakterdir. Bu yönüyle de Klasisizmin temel ilkelerinden biri olan tipleştirmeye sıkı sıkıya bağlı kalmamıştır. Kısaca Racine, Boris Suchkov'un dediği gibi, "...Klasikçiliğin sınırları içinde ve onun kendisine verdiği imkânlardan iyi bir şekilde yararlanması sonucu, Racine, tutkuların yönettiği insan ilişkilerini olduğu kadar, bireyin manevî dünyasında yer alan çelişme ve çatışmaları da saptayan, büyük bir iç uyuma ve güzelliğe sahip yapıtlar yaratmıştır." Bunların en önemlileri **Andromaque, İphigénie, Phédre, Esther, Mithridate**'dir... Bu yapıtlarında insan ruhunun karanlıklarına inmiş, bu karanlığı sahnenin aydınlığına çıkarmıştır. Tutkuların kişiyi nasıl yıkıntıya götürdüğünü; aşkın ,onuru nasıl yerle bir ettiğini göstermiştir.

Güldürü alanında en büyük ad ise Molière'dir (1622-1673). Yalnız Fransa'nın değil, dünyanın en büyük güldürü yazarlarından biridir. Tıpkı Cervantes, Aristophanes, Shakespeare, Gogol, Mark Twain..

gibi dünya güldürü edebiyatının yapı taşlarından biridir. Salt güldürmek için güldürü anlayışını yıkmış, bunun yerine güldürerek eğitime ve öğretme anlayışını getirmiştir tiyatroya. İnsanların ve toplumun iç yüzünü oyunlarında yansıtmış; çirkinlikleri, gülünçlükleri, küçük-lükleri, ikiyüzlülükleri, dalkavuklukları gözler önüne sermiştir. İnsan-çığının bu yönlerini genelleyip bütünleştirerek ayrı ayrı tiplerde toplamıştır. Böylece adına "töre ve karakter güldürüsü" dediğimiz bir tür oluşturmuştur tiyatrodaki. Bu yönden onun güldürülerinde çağlar boyunca rastlanan, bugün de rastlayacağımız kibarlığa özenen sonradan görme kentsoylular (burjuvalar), züppeler, hastalarını sömüren bilgisiz hekimler, çaçaron kadınlar, yüzlerine din maskesini geçirip türlü ahlâksızlıklar yapan ikiyüzlüler, parayı Tanrılaştıran cimriler...le karşılaşırız.

Molière'in insana yaklaşımı acımasız değildir. Sevgiyle yönelir. Robert Pignarre, onun bu yönelimini **Tiyatro Tarihi** adlı yapıtında değerlendirirken şunları söyler :

"Molière güldüren yargıya bir sempati, bir acıma katarak bu kahkahayı insancılaştırmıştır. O söz anlamaz inatçılar, o aşırı öfkeli benciller bizim benzerlerimizdir; onların o aşırı davranışları bizim davranışlarımızdır; ... böylece güldürü, hümanizmanın manevi kalıtını geliştiren bir bilgeliliğin yorumcusu olmuştur... Molière, çevre, ortam incelemesini çok derinlere götürmüş, örf-âdet komedyasından ördüğü geri perdenin önünde karakterleri en belirgin biçimde sergilemiş, toplumsal disiplin karşısında doğanın tepkilerini açıkça göstermiştir. Böylece karakter komedisinin düşebileceği şematik katılıktan kurtulduğu gibi, örf-âdet komedyalarının çabuk yaşlanmalarına yol açan güncel olaylar dizisi havasına da hiç girmemiştir."

Gerçek yaşama yöneltmiştir güldürüyü Molière. İnsanoğlunun evrensel çarpıklıklarını oyunlarına odak noktası olarak seçmiştir. Evrenselliliği de buradan gelmektedir. Kişileri toplumsal çevreyle bütünleştirmiş, toplumsal çevreyi çözümlemede birer tip olarak kullanmıştır onları. Çünkü tipteştirmenin belirleyici özelliği, kişiyi biçimlendiren çevrenin niteliklerini kişide toplamaktır. Boris Suchkov bir yapıtında bu noktayı vurgularken şunları söyler :

"...Molière estetik görüşleriyle ve yaratıcı yöntemiyle bir klasikçiydi. ...Klasikçiliğinin popüler öğelerle yakından bir bağlantısı olduğu gibi, karakterleri de belli bir dereceye kadar yapılmış bir toplum çözümlemesi (sosyal analiz) doğrultusundaki somut tarihsel çizgileri taşıyor. Molière karakterleri karikatürleştirme noktasına varacak derecede abartılmış olup, tam gerçekçi derinlikten yoksundurlar. Tek yanlıdırlar, tek bir tutkunun tutsağı olmuşlardır; meselâ Harpagon'un gözüdoymazlığı, Tartuffe'nin ikiyüzlülüğü. Hep tek yanlıdır bu karakterler, çünkü Molière, klasikçiliğin altında yatan akılcı (rasyonalist) estetiğin ve felsefenin izinden gidiyordu."²

² Gerçekçiliğin Tarihi, s. 22-23.

Doğanın çizdiği yoldan ayrılmamak, doğal olmak Molière'in oyunlarında temel görüşlerden biridir. İnsanoğlunun mutluluğunu buna bağlar : Uyumlu ve dengeli olmasına. Yapıtlarının başlıcaları şunlardır : **Gülünç Kibarlar, Kocalar Mektebi, Kadınlar Mektebi, Zorla Evlenme, Tartuffe, Don Juan, Adamcıl, Zoraki Hekim, Cimri, Kibarlık Budalası, Ccapin'in Dolapları, Bilginç Kadınlar, Hastalık Hastası.**

Klasikçiler arasında özellikle öğretici şiir türünde ürün vermiş bir ad da La Fontaine (1621-1695)dir. En önemli yapıtı **Fabl'ler** (masallar)dır. Bunlarda işlediği konuların çoğunu, bütün klasik şairler gibi, eski Yunan ve Latin yazarlarından, daha çok da Aisopos'tan almıştır. Her fablı başlangıcı, gelişim ve sonucu olan küçük bir oyun gibidir. Bunlarda hayvanlar, ağaçlar, bitkiler kişileştirilmiş, doğayla insan bütünleştirilmiştir. Türlü insan karakterlerini temsil eden aslan, kargı, tilki, karınca, kurt, eşek, ayı, köpek, fare, balıkçıl kuşu, öküz, maymun, kurbağa, kaplumbağa... gibi hayvanlar ve kuşlar konuşan varlıklar olarak çıkarlar karşımıza. La Fontaine bunlardan söz ederken gerçekte insanlar hakkında düşündüklerini ortaya kor. Dilin bütün olanaklarından, inceliklerinden yararlanarak yapar bunu. Bunun için de yediden yetmişe değin herkes rahatlıkla okuyabilir onu. Asık suratlı olmayan bilgece bir tutumu vardır. Fabllarının birinde iki amaç güttüğünü belirterek şöyle der :

**Can sıkar kupkuru bir ahlâk. Oysa hikâye
Benimsetir ahlâk ilkesini de.
Hem öğretelim, hem de gönülleri saralım.**

La Fontaine'e çocukların şairi gözüyle bakılmıştır. Gerçekten böyle midir bu? Sabahattin Eyüboğlu onu Türkçeye çevirirken şöyle diyor bu konuda :

"Bütün cömert sanat çeşmeleri gibi La Fontaine'den çocuklar da içebilir; ama La Fontaine masallarını onlar için yazmış olmak şöyle dursun, masalları çocukların elinden alıp, çocuk oyuncuğu olmaktan çıkarıp kendi oynamış onlarla; bir olgun insan eğlencesi yapmış masalları. Konuşan hayvanlar çocukları eğlendirebilir, belki biraz düşündürebilir de; ama aslında; kurtta, tilkide, gazetelerde adı çıkan şu veya bu ünlü insanı görmek, kurtla kuzu masalını falan mahkemenin kararıyla birleştirmek hangi çocuğun aklından geçebilir? Geçmeyince de okuduğu ya La Fontaine olmuş, ya da herhangi bir hayvan masalı. Ancak büyüdükten sonra anlar La Fontaine'nin ne demek istediğini..."³

Fransız klasik yazarları arasında **Özdeyişler** adlı yapıtıyla insanoğlunun doğuştan kötü olduğunu, bencil güdülerle donandığını belir-

³ Denemeler, s. 515.

ten La Rochefoucauld'u; karamsar bir tutumla insanların kötülüklerini, aksak yanlarını sağlıklı bir anlatımla **Karakterler**'de portreleştiren La Bruyere'i (1645-1696) anabiliriz.

İngiltere'de, klasik akım oldukça kısa sürmüştür. Şiir ve tiyatro alanında Drydon (1631-1700), salt şiir türünde de Pope (1688-1744) gibi adlar vardır bu akımın içinde. Alman edebiyatında ise doğrudan doğruya klasikçilerin kurallarına sıkı sıkıya bağlı kalarak şiir, oyun ya da başka türde yapıt veren sanatçılara rastlayamıyoruz. Bunun nedeni XVIII. yüzyıla değin süren savaşlar, çekişmeler Almanya'nın bir Rönesans dönemine girmesini önlemiştir. Ancak aydınlatma çağı olarak adlandırılan XVIII. yüzyılın sonlarına doğru Alman edebiyatının yapısında büyük bir değişimin olduğunu görüyoruz. İleride Coşumculara (romantiklere) değinirken de söyleyeceğimiz gibi, eski Yunan etkisini sürdüren bundan ötürü de kimi edebiyat tarihçilerine klasik yazarlar arasında sayılan birtakım büyük yazarlar (Goethe, Lessing ve Schiller... gibi) çıkmıştır ortaya. Ancak bunlar terimsel anlamıyla klasisizm akımını sürdürmüştür aydınlan çağının ülkülerine bağlı kalarak coşumculuğun, daha doğrusu ön coşumculuğun yol açıcıları olmuşlardır. Bunun gibi İtalyan edebiyatında da klasisizm akımının etkileri ancak XVIII. yüzyılda başlamış, tiyatro alanında güldürü yazarı Goldoni (1707-1793), ağılatı şairi Alfieri (1749-1809), güçlü bir yergil şairi olan Parini (1729-1799) bu akım içinde yer almıştır. Rusya'da da bu akımın güçlü yazarı diyebileceğimiz adlar yok gibidir.

Gerçekte klasisizm, bir edebiyat yöntemi olarak merkezi iktidarın, daha doğrusu monarşinin egemen olduğu dönemde ortaya çıkmıştır. Esinli, dill, konuyu kısaca yazarların, şairlerin yaratma evrenini belirli ölçülere, kurallara dayandırma amacını gütmüştür. Düşünsel yapısı monorşiktir. Bu bakımdan klasisizmin yaşamı da monarşiyle, merkezi otoritenin varlığıyla sınırlı kalmıştır.

Kurallara Baş Kaldıranlar : Coşumcular

Sanat ve edebiyatta, her akım ya kendinden öncekinin bir uzantısı ya da kendinden öncekine bir tepkidir. Bu da toplumsal yapı ve yaşamda ki değişimlerle sıkı sıkıya ilgilidir. Klasikçiliğin yaslandığı kurallara karşı bir tepki olarak doğan, toplumsal yapı ve yaşamdaki değişimlerden kaynaklanan coşumculuk (romantizm) için de böyle olmuştur bu. Ancak coşumculuğun bir edebiyat yöntemi, bir edebiyat akımı olarak belirmesinden önce klasisizmin değişik boyutlar içinde sürdüğünü, yeni kavramlarla genişlediğini görüyoruz. Coşumculuğu doğuran toplumsal koşulları, niteliklerini ve ürünlerini belirtmeden

önce coşumculuğa giden yolu açan bir dönemin, “Aydınlanma Dönemi”nin üzerinde duralım kısaca.

Klasisizmin temel ilkesi “aklın egemenliği”dir. Bu ilke XVIII. yüzyılda alabildiğine işlerlik kazanır. Akıl tek kılavuz olarak seçilir. Bilimsel yöntem her alanda saygınlık ve geçerlik kazanır. Eleştirel düşünüş genişler. Monarşi ve merkezi otorite sürekli olarak eleştirilir. Bilimsel buluşlar usa duyulan güveni artırır. Düşünürler usun kılavuzluğunda doğayı inceler, onu yöneten yasaları bulmağa çalışırlar. Önyargılar; usa, gözleme dayanmayan düşünceler, doğmalar inceden inceye didiklenir. Düşünürler insanoğlunu mutlu kılabilcek yeni bir toplum düzeninin özlemine dile getirirler. Böyle bir düzende kişiler ezilmeyecek, özgür ve eşit olacak, hakları yasaların güvencesi altında bulunacaktır. Böyle bir özlemle mutlak yönetim, zorbalık eleştirilir.

Aklın tek güvenilir yargıç sayıldığı bu döneme “Aydınlanma çağı” denilmiştir. İnsanlığın mutlu geleceğinin geçmişte değil gelecekte olduğu düşüncesi bu çağ boyunca işlenmiştir. Geleceğin mutlu dünyasına da giden tek yol aklın kılavuzluğu’nda ilerlemedir. Bu düşünüş, başka bir deyişle aklın aydınlığına sığınış ilkin on sekizinci yüzyıl İngiltere’sinde başlamıştır. Bu dönemde ülkeyi parlamanto yönetiyordu. Özgürce bir tartışma ortamı vardı. Her türlü sorunun tartışılarak çözümlenebileceği inancı yaygındı. Bilimle din arasında “bir köprü kurulmuş, Tanrıya o köprüden bakılmaya” başlanmıştı. Bu köprünün kuruluşunda düşünür John Locke’un (1632-1704) büyük payı olmuştur. Günlük yaşamı türlü yönlerden etkileyen gazete ve dergilerin oluştuğu ortamı da belirtmek gerekir.

Aydınlanma çağı içinde bu çağın havasını yansıtan yeni bir edebiyatın oluştuğunu görmekteyiz. İngiltere’de Jhonatan Swift (1667 - 1745) bunlardan biridir. Dönemindeki toplumsal çalkantıyı gözlemlemiş, parti ve din çekişmelerini yakında izlemiş, düş kırıklığına uğramıştır bu yüzden. Toplumdaki aksaklıkları düzeltmek için onun çirkin, çarpık yanlarını yergici ve alaycı bir tutumla ortaya koymuştur. En ünlü yapıtı, Gulliver’in Gezileri’dir. Ütopyacı bir bakışla oluşturduğu bu yapıtında Swift, gemilerde cerrahlık yapan Gulliver’in düşsel dört ülkeye yaptığı gezl, bu gezilerde gördüklerini, başından geçenleri anlatır. Bunları anlatarak kendi ülkesindeki insanların düşkünlüklerini, kötülüklerini vurgulamak istemiştir Swift. “İnsanların çıkabilecekleri en yüksek tepeyle, düşebilecekleri en derin çukuru” yansıtmıştır bu kitabında.

Swift gibi, Daniel Defoe de (1661-1731) Aydınlanma çağı İngiliz edebiyatında önemli bir yer tutar. Dünya edebiyatında en çok okunan

ve en güzel serüven romanı sayılan **Robinson Crusoe** Defoe'nun en önemli romanıdır. Romanda ıssız bir adada yirmi sekiz yıl yaşayan, bir başına doğanın acımasız koşullarıyla didişerek bütün gereksinimlerini karşılayan bir insanın serüveni anlatılmıştır. Başka bir deyişle doğayla insanın savaşımını göstermiştir Defoe. Bireyin kendine güvenerek her türlü güçlüğü yenebileceğini yalın, duygusallıktan uzak, gerçekçi bir anlatımla işlemiştir.

Bu dönemde İngiltere'de başka yazarlar da vardır. Ruhsal ve ağılatısal yönü ağır basan, kadın kalbinin derinliklerini duygusal bir anlatımla yansıtan **Pamala** ve **Clarissa Harlowe** romanlarıyla **Samuel Richardson** (1689-1761); bütün toplumsal katların değişik kişilerini **Tom Jones** adlı romanında çizen **Henry Fielding** (1707-1754); **Şairlerin Hayatları** kitabıyla **Samuel Johnson** (1709-1784); **Wakefield Papazının** yazarı **Oliver Goldsmith** (1728-1774); lirik şiirleriyle **Robert Burns** (1739-1796) ve **William Blake** (1757-1827) bu yüzyılda yapıt ve ren adlar arasında yer alırlar.

Aydınlanma çağı diye nitelendirdiğimiz on sekizinci yüzyılda İngiltere'de edebiyat andığımız adlarla zenginleşip gelişirken bir yandan da Fransız edebiyatını alttan alta etkilemiştir. Yüzyılın ilk yarısında düşünsel bir devinim içindedir Fransa. Edebiyatla felsefe özdeşleşmiş gibidir. Düşünürler doğaüstü sorunlardan çok, yasaları incelemeye, eleştirmeye, daha iyi bir toplum düzeninin kurulmasını sağlayacak yolları araştırmaya başlamışlardır. Öte yandan siyasal ortam alabildiğine ağırlaşmıştır. XV. Louis vergileri artırmış, adalet ve özgürlük kavramını toplum yaşamından kaldırmıştı. İşte toplumsal sorunlar üzerinde düşünen, bunlara çözüm yolları araştıran düşünür ve yazarların etkisiyle toplumsal yaşamında büyük değişimler oldu. Böylece sanat ve edebiyat yeni bir gelişme aşamasına girdi.

Fransız İhtilâlini doğuran etkenlerin kimileri, toplumsal eleştiri-den doğmuş halkın ortak inancı olmuştur. Toplumsal eleştiriye yönelen yazar ve düşünürlerin başında Montesquieu (1689-1755) gelir. İranlı Mektupları, Romalıların Büyüklük ve Çöküşlerinin Sebepleri, Kanunların Ruhu... gibi yapıtlarında monarşik yönetimin kötülüğünü; özgürlük, cumhuriyet ve demokrasinin yararları üzerinde durmuştur sık sık. Montesquieu'nun üzerinde durduğu kavramlar ve konular başta Denis Diderot (1713-1784) olmak üzere tüm ansiklopedistlerin tartıştıkları sorunlar olmuştur. Bilim ve aklın üstünlüğünü savunmuşlar, gerçek devlet yönetiminin halka dayanmakla oluşabileceğini savunmuşlardır.

On sekizinci yüzyıla damgasını vuran **Voltaire** (1694-1778) dönemindeki tüm baskı ve kötülüklerle savaşmıştır. Hemen hemen her

türde ürün vermiş, özellikle vicdan ve düşünce özgürlüğünü savunmuştur. **Henriade** adlı destanı şiirsellikten yoksundur. Tarihi konuları içeren **Charles XII.'nin Tarihi**, **Louis XV. asrı** adlı yapıtlarında uygarlığın bilgisizliği ve geriliği yeneceğini belirtmiş, çağından kesitler vermiştir. Roman türünde yazdığı **Zadig** ve **Candide**'de de toplumsal eleştirilerini dile getirmiştir.

Jean Jacques Rousseau (1712-1778) da on sekizinci yüzyılın en büyük yazarlarından biridir. Kimi yazarlara göre : "Voltaire, Fransız İhtilâlinin kafasıyla Rousseau da kalbidir. Voltaire bilgi ve aklı, Rousseau da duygu ve güzelliği savunmuştur. Ama her ikisinin de ortak yönü monarşiye savaş açmış olmalarıdır." Doğrudur bu yargılar. Halk egemenliği, eşitlik ve özgürlük üzerine temellenen yeni bir toplum düzeninin özlemini uyandırmıştır gönüllerde Rousseau. **Bilimler ve Sanatlar Üstüne Söylev**, **İnsanlar Arasında Eşitsizliğin Doğuşu ve Esasları Üstüne Söylev**, **Toplum Sözleşmesi** adlı yapıtlarında toplumsal sorunlar üzerinde durmuştur. Bilim ve sanatta ilerlemeyi, ahlak alanında da ilerleme izlemediği için duygularla "akıl" arasında denge kurulmadığını savunmuş, aklın üstün gelişini mutsuzluğun kaynağı olarak göstermiştir. Doğal ve toplumsal eşitsizlik kavramları üzerinde durarak uygarlığın toplumsal eşitsizliği yarattığını vurgulamıştır. Öyleyse tutulacak yol doğaya dönmek, toplumun bozduğu doğal insanı yeniden yaratmaktır. Doğaya karşı duyduğu bu derin inanç ve sevgi onun **Yeni Heloise** adlı romanında da dile gelmiştir. Kendisini anlattığı **İtirafılar**'ında da doğayı, kırları içtenlik ve açıklıkla veren bölümler vardır. Ondaki doğaya yönelme tutusu edebiyatta coşumculuğun oluşmasında başlı başına bir etken olmuştur. **Emil yahut Eğitim Üstüne** adlı yapıtı da çocuk eğitiminde yeni ufukların açılmasına olanak sağlamıştır.

Aydınlanma çağı İngiliz ve Fransız edebiyatlarının kalın çizgileriyle görünümü böyledir. Alman edebiyatında ise asıl açılım yüzyılın sonlarında başlamıştır. Aydınlanma çağı içinde anılabilecek tek yazar, eleştiri ve tiyatro alanında yapıtlar vermiş olan (**Laokoon**, **Hamburg Dramaturgisi** eleştiri; **Emillia Galotti**, **Minna-von Barnhelm**, **Bilge Nathan...** tiyatro) **Lessing** (1729-1781) dir. İtalyan edebiyatında da anılacak tek ad güldürülerıyla tanınmış olan **Carlo Goldoni** (1707-1793) dir.

Aydınlanma çağı dediğimiz on sekizinci yüzyılın en belirleyici özelliği feodal ve monarşik düzenin yapısını değiştirmek, toplumda özgürlüğü, eşitlik ve kardeşliği egmen kılmak diye özetlenebilir. Nitekim bu yüzyılın sonlarına doğru gerçekleşen Fransız İhtilâli bu ana dü-

şünceden kaynaklanmıştır temelde. Bu ihtilâlle birlikte dünya edebiyatında yeni bir evre başlamıştır : Coşumculuk (romantizm).

Fransız İhtilâliyle ortaya atılıp yaygınlık kazanan “özgürlük, eşitlik, kardeşlik” kavramları sanatçıları derinden etkilemişti. Öte yandan kentsoylu (burjuva) sınıfın yükselişi, bu sınıfın yaşamında oluşan büyük değişmeler, tecimsel ilişkilerin artışı, yeni yeni fabrikaların kuruluşu, paranın tek güç durumuna gelişi de yine sanatçıların dünyasını sarsmıştı. Ayrıca sanatçılar kapitalist yeni anamalcı düzenin çelişkilerini gözlemliyor, ama nedenlerini anlıyamıyorlardı. Kısaca bir bunalım içine düşmüşlerdi. Ne işçi sınıfının yanında yer alabiliyor, ne sermaye sınıfının. Boşlukta, yalnızlıkta duyuyorlardı kendilerini. İşte bu etkenlerle anamalcı düzeninin çelişkilerine baş kaldıran bir yol seçtiler. Kentlerden, süslü cilalı salonlardan kaçma; özgürlüğü doğada, kendi iç dünyalarında arama yolunu seçtiler. Seçkin sınıfların klasik ölçülerine, onların saptadıkları kuralların tümünü bir yana attılar. Bunları insanın yaratma özgürlüğünü engelleyen birer bağ gibi gördüler. En iyi kural, kuralsızlıkta coşumcular için. Bunun gibi Yunan mitolojisine değil Hristiyanlığın mucizelerine, ulusal değerlere ve söylencelere eğilmek, halka ve doğanın kucağına dönmenin gerekliliğini savundular. Salt aklıyla davranan, düşünen insan “yozlaşmış bir hayvan”dır görüşünden yola kalkarak insanların duygularını, düş güçlerini geliştirmeyi amaçladılar. İnsanı toplumsal çevresiyle birlikte algılamaya çalıştılar. İnsanı düzeltmenin, toplumu düzeltmekle gerçekleştirebileceğine inandılar.

Kestirmeden söylemek gerekirse coşumculuğun en belirleyici özelliği “sanatçının kendi yerini bulamadığı bir dünyadaki iç tedirginliği, yeni bir toplumun özlemini yaratan güvensizlik ve kopmuşluk”dur. Bunu, coşumcuların belirleyici özelliklerini Heinrich Heine’nin ünlü “Harz Dağları” adlı şiirinde görebiliriz :

**Siyah setreler, ipekli çoraplar,
Beyaz, kibar kolluklar,
Nazik konuşmalar, kucaklaşmalar...
Ama ne olurdu biraz da kalpleri olsaydı!**

**Göğüslerinde kalpleri, kalplerinin içinde de
Sevgi, sıcak bir sevgi olsaydı...
Onların yalancı aşk acılarından söz açan dilleri
Beni kahrediyor.**

Ben dağlara çıkmak istiyorum :
İyi kalpli insanları barındıran kulübelerin bulunduğu
İnsan göğsünün özgürce soluk aldığı,
Özgür rüzgârların estiği dağlara...

Ben dağlara çıkmak istiyorum :
Koyu çamların boy gösterdiği,
Derelerin çağladığı, kuşların öttüğü,
Mağrur bulutların akıştığı dağlara...

Hoşça kalın ey cilâlı, parlak salonlar,
Ve onlar kadar dümdüz baylar, dümdüz bayanlar!
Ben dağlara çıkmak, yükseklerden
Sizlere bakıp gülmek istiyorum.

Görüldüğü gibi şair, kentsoylu (burjuva) yaşamının boğuntulu havasından kurtulmak, doğanın sessizliğine ve güzelliğine sığınmak istiyor. Kentsoyluların acıma duygusundan yoksunluklarını, iki yüzlülüklerini, yabancılaşmışlıklarını vurguluyor. Salonlara olan tiksintisini, kulübelere duyduğu sevgiyi belirtiyor. Özgürlüğü doğada, kulübeleri barındıran dağlarda bulacağına inanıyor. "Salonlar ve saraylarla savaş, kulübelere barış" bütün coşumcular gibi, Heine'nin de yaslandığı görüş oluyor. Şiir böylesine bir yönelimin ürünüdür bir bakıma. Bu şiirdeki yönelimler coşumcuların tümünde görülebilir.

Coşumculuk akımı değişik ülkelerde değişik biçimlerde çıkmıştır ortaya. Ancak belirttiğimiz bu özellikler değişmez genellikle. Nitekim Alman edebiyatına baktığımız zaman coşumculuk akımının ilk izlerine XVIII. yüzyılın ikinci yarısında oluşan "coşkunluk" sözcüğüyle karşılayabileceğimiz **Strum und Drang** deviniminde rastlayabiliriz. Bu devinim öncüleri olan Klopstock (1724 - 1803), Herder (1744 - 1803) coşumculuğun müjdesini verirler. Ancak coşumculuğa giden kapıyı dünya edebiyatının büyük adlarından bir olan Johann Wolfgang Goethe (1749 - 1832) olmuştur. **Genç Werther'in Acıları** adlı romanında döneminin acılarını, duygularını, duygusal bir dille sergilemiştir. **Wilhelm Meister ve Wilhelm Meister'in Seyahat Yılları** romanlarında da toplumun yeniden düzenlenmesi sorununa dokunur. Ama onun en büyük yapıtı **Faust**'dur. Bu ağılatısında Goethe, yaşamın bütün bilgilerini ve varlıkların gizlerini öğrenmek için ruhunu şeytana satan, türlü acılar çektikten sonra gerçeği ülküsel güzellik ve şiir gibi yüce kavramlarda bulabileceğini anlayan Faust'un dramını vurgular.

Goethe'nin açtığı yoldan Friedrich Von Schiller (1759 - 1805) yürüyerek yapıtlarını oluşturmuştur. Özgürlük, isyan, doğa, ihtilâl gi-

bi coşumcuların yaslandıkları temel kavramlara ve tarihe çevirmiştir gözlerini Schiller. Haydutlar'da olsun, Hile ve Sevgi, Mary Stuart, Wilhelm Tell de olsun kötü ve despot bir yönetime baş kaldırma temalarını işlemiştir. Fransız İhtilâlinin getirdiği havayı yansıtmıştır oyunlarında.

Schiller'de gördüğümüz bu geçmişe ve tarihe açılma yönelimi daha sonraki Alman coşumcularınca da geliştirilmiştir. Daha doğrusu edebiyat tarih duygusu ile zenginleştirilmiştir. Wilhelm Cchlegel kardeşler (1767 - 1845), Johann Ludwig Trleck (1773 - 1853), bir şiirini yukarıda verdiğimiz Heinrich Heine (1797 - 1856) bunlardandır. Bu yazar ve şairler geçmişten yararlanmanın yanı sıra halk söylencelelerinden, türkü ve şarkılarından da yararlanmış, folklor verilerini edebiyata getirmişlerdir.

İngiliz edebiyatında coşumculuk kalın birer çizgi gösterir. Bu çizgide yer alan ilk ad, tabiata karşı kutsal saygı düşüncesi üzerine şiirlerini temellendiren, dağları, tepeleri, dere boylarını şiirlerinde yapmacıksız bir dille anlatan Willimam Wordsworth'dür (1770 - 1850). Onun yanı sıra şiirlerinde dinsel ve gizemsel bir havanın ağır bastığı, olağanüstü kişilere ve olaylara yer verdiği görülen Samuel Taylor Coleridge (1772 - 1834); her türlü baskıya ve yönetime tutkusuna baş kaldıran, şiirlerinde doğaya, adaletin mutlaka gerçekleşeceği inancına yer veren Percy Bysshe Shelly (1792 - 1822); şiirlerini büyülü bir düş dünyasıyla ören, musiki ve incelikle biçimlendiren, bunları St. Agnes Akşamları, Isabella, Hyperion adı altında toplayan John Keats (1795 - 1821)... gibi adlar bu çizgide yer alır. Çizginin en kabartılı adı ise Lor Byron (1788 - 1824) dur. Coşumcuların en ustasıdır bir bakıma. Doğa görünümelerini, kişilerin duygusal evrenini incelikle betimlemiştir. Yapıtları : Childe Harlond'un Gezisi, Chillon Esiri, Don Juan (manzum hikâyeler); Kaabil, Sardanapal da dramlarıdır.

Coşumculuk, İngiliz edebiyatında daha çok şiirde göstermiştir kendisini. Fransız edebiyatında ise daha yaygın bir özellik gösterir. François René de Chateaubriand (1768 - 1848) coşumculuğu müjdecisi olarak roman, deneme, gezi yazıları türünde yapıtlar vermiştir. Doğayı, ilkel yaşamı, engin bir düş gücüyle öven Chateaubriand Rousseau'nun bir uzantısı gibidir. Onun Mezar Ötesinden Anılar adlı yapıtıyla Rousseau'nun İtirafı arasında sıkı bir benzerlik vardır. Atala ile René bu akımın klasikleri arasında sayılır. Romanlardaki kişiler sürekli bir yalnızlık içinde, benmerkezci bir nitelik taşırlar. Bunu yine bir coşumcu yazar olan Fransız kadın romancısı Benjamin Constant (1767 - 1830) ın Adolphe adlı romanında da görmekteyiz. Bunun gibi Fransız ede-

biyatının ilk coşumcuları arasında anacağımız bir ad da Alphonse Marie de Lamartine (1790 - 1869) dir. Şiirlerinde dîn, doğa ve aşk duygularını bütünleştirerek vermiştir. **Graziella** ve **Raphael** adlı romanları ise aşk ve doğa öğeleri üzerine oturtulmuştur.

Fransız edebiyatının olduğu gibi Dünya edebiyatının da eskimeyen yazarları arasında yer alan Victor Hugo (1802-1885) da coşumculuk akımının büyük ustalarından biridir. Şiir, dram, roman türlerinde yapıtlar vermiş olan Hugo coşumculuğun ilkelerini saptamış; doğa, özgürlük, vatan ve insanlık sevgisi gibi değişik duyguları işlemiştir. Oyunlarında olsun, romanlarında olsun toplum dışına itilmiş kişi tipini bütün yönleriyle canlandırmıştır. **Sefiller** Dünya edebiyatının anıt romanlarından. Romanın kahramanı Jean Valjean, pişmanlık ve uğraşma sayesinde yükselen bir ruhu yansıtan bir tiptir. Bu tipin yaşam serüveni üzerinde kurulan romanda savaş, ayaklanma, halk yaşayışıyla ilgili başarılı betimlemeler vardır. **Notre-Dame de Paris** romanında da Hugo, ortaçağ şiirini, gotik sanatın güzelliğini, gülünç ve kaba şeylerde de güzellik bulunabileceğini vurguladı. Romanlarının yanı sıra dram türünde **Hernani**, **Kıral Eğleniyor**, **Ruy Blas**; şiirde de **Sonbahar Yaprakları**, **Akşam aŞrkıları**, **Işıklar ve gölgeler** adlı yapıtları vardır Hugo'nun.

Hugo'nun izinde yürüyen ve onun etkisinde kalan Fransız coşumcu şairlerinden biri de Alfred de Vigny (1797-1863)dir. Hüzünlü bir havayı yansıtan, yalnızlık, yakınma duygularını dile getiren şiirlerinin başında **Kurdun Ölümü**, **Çoban Evi**, **Zeytin Dağı**, **Askerliğin Kulluğu** ve **Büyüklüğü** gelir.

Andığımız bu adlar dışında Fransız coşumcuları arasında şiirlerinde kendi iç dünyasını duygulu bir dille getiren, roman ve öykülerinde de çağının çelişkilerini yansıtan Alfred de Musset (1810-1857), yapıtları : **Geceler**, **Tanrıya Bağlanan Umut**, **Bir Zamane Çocuğunun İtiraf-ları**); sanat sanat içindir görüşünü savunan bir yönüyle de Parnasiyenlerden olan Théophile Gautier (1811-1872) de yer alır.

Coşumculuk simgecilik (sembolizm) arasında bir kan bağı vardır. Şöyle ki coşumcularda ben duygusu ağır basar, şair gözlerini kendi iç dünyasına çevirir Bir ölçüde bu özelliği simgecilerde de görebiliriz. Ancak simgeciler iç dünyalarından devşirdiklerini simglerle anlatmışlardır. Açıklığa değil kapalılığa, anlatmaya değil sezdirme ve telkine yönelmişlerdir. Bu yönden XIX. yüzyıl içinde yetişen ve XX. yüzyıl şairlerini büyük ölçüde etkilemiş olan kimi Fransız şairlerine de bütününle coşumcu olmasalar da kısaca değineceğiz burada.

Charles Baudelaire (1821-1867) coşumculukla simgecilik arasında bir geçiş şairidir. Şiirde kendi izlenimlerine ağırlık vermiştir. Simgeciliğin nitelikleri olan biçime, kapalılığa önem verme; duyguları sözcüklerin ses değerleriyle sezdirme Baudelaire'nin şiirlerinde belirleyici niteliklerdendir. **Kötülük Çiçekleri, Küçük Şiirler** başlıca yapıtıdır.

Sanat sanat içindir anlayışına bağlı kalmış, evrene ve topluma fil-dışı kuleden bakmış şairlerden biri olan Paul Verlaine (1844-1896) de coşumculuktan yola çıkmıştır. Ne ki şiirin şiir dışında başka bir amaç gütmemesi gerektiğini savunmuştur. O da Baudelaire gibi şiirlerinde kapalılığa ve musikiye önem vermiştir. Başlıca yapıtları: **İyi Şarkı, Sözsüz Romanlar, Usluluk**'tur.

Bir yazarın dediği gibi simgeciler, "ruhsal deneylerini simgelerle biçimlendiren coşumculardır." Coşumculuğun ve simgeciliğin tüm özelliklerini şiirlerinde toplayan bir başka şair de Stephane Mallarmé (1842-1898)'dir. Katıksız, öz şiir yaratma amacını gütmüş, sözcüklere yeni anlamlar yükleyerek, birer simge gibi kullanmıştır onları. Aynı tutumu sürdüren, **Cehennemde Bir Mevsim** adlı yapıtıyla gerçekte düş karışımı yepyeni bir evren ve görüntüler yaratan Arthur Rimbaud (1854-1891) da coşumcu ve simgeci şiirin başarılı örneklerini vermiştir.

Bir kez daha yineleyelim ki andığımız bu şairler gerçekte coşumculuk akımının içinde yer almazlar. Ancak çıkış ve besleniş kaynakları coşumculuktur. Yapıt ve yaratılarında ağır basan yön simgeciliktir. Coşumculuktan da izler taşırlar. Biz yine asıl coşumculuk akımı içinde doğrudan doğruya yer almış yazarlara, şairlere dönelim. İtalyan edebiyatından anacağımız ilk ad Alessandro Manzoni (1785-1873)'dir. Şiir, tiyatro türlerinde vermiştir yapıtlarını. En önemli yapıtı **Nişanlılar** adlı romanıdır. Manzoni'den sonra İtalyan edebiyatında coşumcu çizgide bulunan ikinci ad, hüznü, acıyı, doğa sevgisini karamsar bir tutumla şiirlerinde yansıtan Giacomina Leopardi (1798-1873)'dir.

Rus edebiyatında coşumculuk akımının tek temsilcisi Alaksandr Puşkin (1799-1837)'dir. Byron ve Schiller'den etkilenmiş, coşumculuğu Rus toplumunun yaşamından aldığı yerel renklerle zenginleştirmiştir. Yapıtlarındaki bu yerel renklerden ötürü onu gerçekçiliğe (realizme) giden yolun Rus edebiyatında öncüsü diye adlandıranlar da vardır. Şiir, manzum tiyatro, roman ve öykü türlerinde yapıtlar vermiştir. Şiirlerinin en ünlüleri birer manzum öykü yapısını taşıyan **Kafkas Esiri, Bahçesaray Çeşmesi, Çingeneler, Evgenly Onegin**'dir. Bunlardan **Çingeneler**'in konusu ve yapısıyla ilginç bir yanı vardır. Anamalcı (Kapitalist) toplum düzeninin eleştirisine yönelir bu yapı-

tında Puşkin. Salt kendi çıkarı ardından koşan kişinin nasıl bir yalnızlık cehennemine düşebileceğini vurgular. Boris Godunov adlı oyununda da yine bencil çıkarlarının ardından koşup iktidarı ele geçiren ve topluma yüz çeviren bir insanın acıklı sonunu sergilemiştir. Roman ve öykülerinde de aynı yönelimin, insanın bencilliği ve çıkarıcılığı üzerinde durmanın, ağır bastığını görürüz. **Yüzbaşının Kızı, Dubrovski, Maça Kızı, Biyelkin'in Hikâyeleri** adlı yapıtlarında dönemindeki Rus toplumsal yaşayışının çelişkili görünümlerinden canlı kesitler sunmuştur. Bu sunuşu yaparken çizdiği karakterlere karşı eleştirel bir tavır takınışı, insan ile çevresi, insan ile toplum arasındaki ilişkileri bütünleştirerek vermiş olması Puşkin'i gerçekçiliğin hazırlayıcısı ve öncüsü katına da yükseltmiştir.

Ayrıntılara yönelmeden değişik ulusların edebiyatlarından aldığımız örnek adlarla coşumculuğun dünya edebiyatında nasıl bir aşama oluşturduğunu belirtmeye çalıştık. Ne ki bir edebiyat yöntemi olarak coşumculuk toplumların gelişme ve değişme süreçleri içinde ortaya çıkan çelişkileri yansıtmaya soluğu yetmemiştir. Çünkü coşumculuk XVIII. yüzyılın sonunda gerçekleşen ve dünyayı sarsan ihtilallerin sonunda ortaya çıkan büyük çelişkiler karşısında bir duygusal başkaldırı olarak doğmuştur; XIX. yüzyılın ilk yarısına değin varlığını sürdürmüştür. XIX. yüzyılın ikinci yarısında ise dünya edebiyatında yeni bir aşama başlamıştır.

Toplum ve İnsan Gerçeklerine Eleştirel Bir Ayna Tutanlar : Gerçekçiler

Kentsoylu ve anamalcı toplum düzeninin çelişkilerine karşı duygusal bir ayaklanma olan coşumculuk giderek XIX. yüzyılın ikinci yarısında yerini edebiyat ve sanatta yeni bir akıma bırakmıştır : Gerçekçilik (realizm). Bu akım, toplumu incelemek, toplum ve insan gerçeklerini aldatmacasız bir biçimde yansıtmak, eleştirmek düşüncesinden kaynaklanmıştır. Akımın oluşmasında bu yüzyılda doğan olguculuk (positivisme) felsefenin büyük payı olmuştur. Şöyle ki olguculuk, araştırmalarını olgulara, gerçeklere dayayan, fizik-ötesi açıklamaları kuramsal, olanaksız, kılışal olarak yararsız gören; deneyle denetlemeyen soruları sözde soru olarak niteleyen bir görüş getirmiştir. XIX. yüzyılın ikinci yarısını derinden etkilemiştir bu görüş. Doğal olarak edebiyata da yansımıştır. Araştırma, gözlemlleme, olay ve olguları ortaya çıkış, geliş süreci içinde değerlendirme tutumu sanatçıların seçtikleri bir yol olmuştur. Coşumcular bu yoldan gitmedikleri için anamalcı ve kentsoylu düzenin çelişkilerini tam olarak ortaya koya-

mamışlardır. Çünkü onlar, insan ile çevresi, insan ile toplum arasındaki ilişkileri gözlemleyip çözümleyememişler, günlük yaşamın acı gerçeklerinden kaçınıp kendi benlerine sığınmışlardır. Coşumcuların bu tutumuna bir tepkidir gerçekçilik.

Gerçekçilik XIX. yüzyılın ikinci yarısında doğmuş, günümüze değin de süregelenmiştir. Coşumculuk gibi, gerçekçiliğin de her ülkede doğuş ve gelişimi aynı çizgiyi izlememiştir. Bu çizgi, değişik görünümler almış, değişik adlarla adlandırılmıştır. Bu akım içinde yer alan ya da ona bağlanan başlıca yazarları ve ürünlerini tanıyalım kısaca.

Öncede değindiğimiz gibi, sanat ve edebiyatta akımların başlayış ve bitişleri kesin çizgilerle birbirinden ayrılmaz. Bir akım varlığını sürdürürken onun yanı başında bir başka akım da oluşup gelişir. Nitekim Fransız romancısı Honoré de Balzac (1799 - 1850) coşumculuk akımının egemen olduğu yıllarda yaşamasına karşın gerçekçiliğin öncüsü ve kurucusu olmuştur. "Bir kitap yazmadan önce yazar, ya karakterleri çözümlemeli, bütün törelerin içine girmeli, dünyayı gezmeli, bütün tutkuların yaşantısına katılmalı; ya da tutkular, ülkeler, töreler, karakterler, doğal olgular, ahlâk olguları, bütün bunların hepsi yazarın zihninden geçmelidir." diyen Balzac, bu doğrultuda davranmıştır. Yaptıkları bireyin yaşamıyla toplum yaşamını, tarihle toplum gerçeğini bir bütün içinde çizmeyi ve yansıtmayı içermiştir. Eugénie Grandet, Goriot Baba, Vâdideki Zambak, César Birotteau, la Cosine Bette, le Cosin Pons adlı romanlarında dönemine eleştirel bir ayna tutmuştur. Dönemini ve içinde yaşadığı toplumu bir tarihçi tutumuyla incelemiş; insanların ilişkilerini yozlaştıran, onları acıklı durumlara düşüren etkenleri göstermeye çalışmıştır. Bunun yaparken kentsoylu topluma, anamalcı düzene karşı eleştirel bir tavır takınmıştır. Tam bir gözlemcilikle "töreleri, görenekleri, alışkanlıkları, zevkleri, bilimse buluşları, malî ve banka işlemleri, ipotek işleri, toprak alışverişleri, hukukî işleri içinde hukuk kurumlarını kilise devlet arasındaki ilişkileri, miras yollarını ve ekonomik yaşamayı inceleyerek ve süslü salonları, tefecilerin odalarını, şehirde ayak takımının yaşadığı yerleri, kırsal Fransa'nın töre ve ahlakını" yansıtmıştır. Bunları toplumsal tipleştirmeye başvurarak, toplum çözümlemesine giderek çizmiştir. Böylece dünya edebiyatında dev romancılardan biri olmuştur Balzac.

Balzac gibi, Henri Beyle Stendhal (1783 - 1842) de coşumculuk döneminde yaşamasına karşın gerçekçiliğin öncüleri ve kurucuları arasında yer almıştır. "Bir roman yol boyunca gezdirilen ayna demektir" düşüncesinden kalkarak döneminin çelişkilerini, insan ve toplum ilişkilerini kuru denilecek denli, yalın ve süssüz bir anlatımla vermiştir

romanlarında, öykülerinde. **Kırmızı ve Siyah, Parma Manastırı** gibi romanlarında savaşı, sevgiyi, kiliseye karşı duyulan nefreti insan açısından gerçekçi bir biçimde ele almıştır. Bu yapıtlarında insan duygularının ve tutkularının derin bir çözümlemesini yapmıştır. Gerçekçiliğin ana ilkesi olan insanı toplumsal çevresiyle birlikte alma ilkesine sıkı sıkıya bağlı kalmıştır. Toplumsal çevrenin insanın ruhsal evreni üzerindeki etkilerini göstermiştir. Julien Sorel, Mösyö de Renal, Fabrice, Kont Mosca gibi roman kahramanlarının ruhsal zenginlikleri, çok değişik nitelikleri kendilerinde toplayışları onun bu sağlıklı tutumundan ileri gelir. O, roman ve öykülerinde çizilecek karakterlerin, canlılığını, yaşarlığını; bunların, toplumsal çevrenin ve durumların ürünü olmasına bağlı görmüştür. Bu anlayış ve uygulamasıyla, romana getirdiği iç konuşma (iç monoloğ) yöntemiyle çağdaş romancılığın babası olmuştur Stendhal. Romanlarının Dünya edebiyatının temel yapıtları arasında yer alışının bir nedeni de budur.

Gerçekçilik akımının temel yapı taşlarından biri de Gustave Flaubert (1821 - 1880) dir. **Madam Bovary, Salambo, Duygusal Eğitim, Üç Hikâye...** gibi yapıtlarıyla hem dünya, hem de Fransız edebiyatının büyük yazarları arasında yer almıştır Flaubert. Yapıtlarında kişiliğini gizlemiş, kahramanlarının duygu ve düşüncelerini gözlemci bir gerçekçilikle çözümlenmiş, bunların yaşamdakilere benzer olmasına özen göstermiştir. Balzac ve Stendhal'den ayrı bir tutumla toplumun anatomisini çizme yerine toplumsal yapının etkisiyle oluşan insanlık durumlarına eğilmiştir. Örneğin, onun ünlü romanı **Madam Bovary**, "kentsoylu yaşamın, insanı nasıl emip bitirdiğini, gücünü ve mutluluk özlemlerini nasıl tükettiğini" gösterir bize. Bunu, gerçekçilik akımının temel ilkelerinden biri olan yaşam çözümlemesi ve tipleştirme yöntemiyle gerçekleştirmiştir. Romanın kahramanı Emma ve Charles Bovary'i unutamıyorsak; onların acılarını, düşlerini, pişmanlıklarını, kırılan onurlarını, kalabalık içindeki yalnızlıklarını okurken bugün de duyabiliyorsak bunların ustaca tipleştirilmesindendir.

Gerçekçilik akımı adlarını ve kimi yapıtlarını andığımız bu üç edebiyat devinin yapıtlarıyla oluşmuş, boyutlanmıştır Fransız edebiyatında. Bu boyutlandırmayı güzelduyusal açıdan daha da zenginleştirip geliştiren, yazdığı küçük öykülerle dünya edebiyatında özgün bir yeri olan Guy de Maupassant olmuştur. **Tombalak, Ayışığı, Küçük Roque** gibi öykü yapıtlarında; **Bir Hayat, Güzel Dost, Ölüm Gibi Kuvvetli, Pierre ve Jean...** gibi romanlarında insanı ve çevresini, karakter ve onu oluşturan toplumsal ortamı bir bütün olarak, gözlemci ve yalın bir anlatımla yansıtmıştır. Yaşamı çözümsel yönden ele almış, çelişkileriyle görüntülemiştir :

"Köylüler, askerler; masalarında geviş getiren, gırtlaklarına kadar kırtasiyeciliğe batmış bürokratlar; genç burjuva bohemler, hanımefendiler, taşra eşrafı, refahı yerinde ama vahşi bakışlı çiftlik sahipleri, bir kurusu bile sayan ve elinden geldiğince para yapmaya bakan açgözlü küçük burjuva, küçük lokanta sahipleri, genelev işletmecileri, yosmalar, büyük işadamları, parababaları, gazeteciler, taşra rahipleri, denizciler, rahibeler, küçük tüccarlar, doktorlar; lekeli ya da saf bir aşk; her yönüyle amansız çıkar çatışmaları, aile bağlarının çözülmesi, duygularını ve bir bütün olarak burjuva toplumunun çürümeye yüz tutması, basit insanların vatanseverliği, burjuvazinin nüfuz ticareti, taşra hayatındaki budalalık, sonu gelmez servet mücadelesi, insan ilişkilerindeki korkunç, acımasız tavır..." bütün yönleriyle Maupassant'ın yapıtlarında sergilenmiştir.

Gerçekçiliğin bu temel yönelimleri XIX. yüzyılın ikinci yarısından sonra değişik bir yaklaşımla uygulanmaya konmuş, dünya edebiyatında ayrı bir akım olarak adlandırılmıştır bu uygulama : Doğalcılık (natüralizm). Uygulamanın öncüsü Fransız romancısı Emile Zola (1840 - 1902) dır. Deneyisel bilimlerdeki olguculuk yöntemini edebiyata aktarmıştır. Olguculuk yönetimen göre doğa olaylarında aynı koşullar altında aynı nedenler nasıl aynı sonuçları doğuruyorsa, toplumsal ve ruhsal olaylarda da aynı yasa geçerlidir. Şöyle ki insanın huy ve davranışlarını anlatabilmek için, soyunu sopunu ve içinde yetiştiği çevreyi incelemek gerekir. Bu bakımdan sanatçı bir bilim adamı gibi davranmalı; olayları ve insanları bir fizikçinin, bir doğa bilgini-nin gözüyle incelemelidir. Zola da böyle bir yaklaşım içinde oluşturmıştır yapıtlarını. Romanlarına kahraman olarak seçtiği kişileri, soyaçekimin ve içinde yetiştikleri doğal ve toplumsal çevrenin koşullarına göre incelemeyi denemiş, bu deneyiminin ürün olan romanlarına **deneyisel roman** adı vermiştir. Doğalcılığın kurallarına uygun yapıtlar verebilmek amacıyla İkinci İmparatorluk döneminde bir aile çevresini ele almış, **Rougon-Macquart'lar**, **İkinci İmparatorluk devrinde bir ailenin tabii ve sosyal tarihi** başlığı altında yirmi ciltlik bir roman dizisi yazmıştır. Bu dizide bir ırkın başına gelen, sinir ve kanla ilgili hastalıkların nasıl birbirini izlediğini göstermiştir. **Meyhane**, **Germinal**, **Toprak**, **Thérèse Raquin** diziyi oluşturan romanların başında gelir. Bu romanlarda çevre ile soyaçekimin insanlar üzerindeki etkisini gösterir. Öte yandan bu romanlarda anamalcı düzenin gerçek yüzünü de tanıtmaktan geri kalmaz. İnsanın insan tarafından nasıl sömürüldüğünü, yaşamın korkunç koşullarının insanı nasıl hayvanlaştırdığını yansıtır.

Fransız yazarlarından Alphonse Daudet (1840 - 1897) nin yapıtlarında da (**Pazartesi Hikâyeleri**, **Değirmenimden Mektuplar** hikâye;

⁴ Boris Suchkov, a.g.y., s. 165.

Jak, Tarascon'lu Tartarin roman) doğalcılığın niteliklerini görebiliriz. Norveçli oyun yazarı **Henrik İbsen'in** (1826-1906) **Hortlaklar, Rosmersholm, Yapı Ustası Solnes** gibi oyunlarında da doğalcılık akımının izleri vardır. Hemen ekleyelim ki doğalcılık gerçekleri betimleyip bunları sınıflandırma yolunu seçmiştir. Gerçekleri çarpıtmadan yansıtması bu akımı gerçekçiliğin bir uzantısı yapmıştır. Ancak toplum çözümlemesiyle eğrçekleri gösterme, tiplleştirme yoluyla karakterlerin ve çevrenin belirleyici niteliklerini belirtme yolunu seçmediği için de ayrılmıştır ondan. Bir edebiyat yöntemi ve akımı olarak gerçekçiliğin içinde ayrı bir deneyim olarak kalmıştır. Doğalcılığın bu özelliklerine değindikten sonra gerçekçiliğin edebiyattaki işçilerine, yaratıcılarına dönelim yine.

İngiliz edebiyatında **Pickwick'in Kâğıtları, Oliver Twist, Nicolas Nicleby, Antika Dükkânı, Davit Copperfield, Büyük Ümitler...** adlı romanlarıyla **Charles Dickens** (1812-1870) gerçekçiliğin usta adları arasında yer almıştır. Özellikle karakterleri çizmede büyük bir ustalılık göstermiştir Dickens. Kişilerin soyut bir yönüyle değil, davranışlarını belirleyen toplumsal çevreleri üzerinde durmuştur. Nesnel dünyaları içinde ele almıştır onları. Ayrıntıya, gözleme, insan doğasını değişik yönleriyle yansıtmaya çalışmıştır. Bunu yaparken insanlar arasındaki sınıfsal çatışmaları da vermiştir. Örneğin **Oliver Twist'te** varsıllarla yoksullar arasındaki dengesizliğe ayna tutmuş, çocukluğundan beri yakından tanıdığı yoksul kesimlerin dertlerini ve sıkıntılarını dile getirmiştir.

Dickens gibi kişileri nesnel dünyadan soyutlamayan, onların hem ruhsal hem de toplumsal çevrelerini gözlemci bir gerçekçilikle yansıtan; **Adam Bede, Silas Marner, Romola** adlı romanlarıyla İngiliz edebiyatında özgün bir yeri olan **George Eliot** (1819-1890) da gerçekçi akım içinde yer almış yazarlardandır. Öte yandan **Çılgın Kalabalıktan, Uzak, Yerlinin Dönüşü, Casterbridge Valisi** adlı romanlarında dümdüz, yalın bir anlatımla insan gerçeğini ayrıntılarla çizen **Thomas Hardy** (1840-1928); insanların tutkularını, sevgi ve iyilikle dengelemeye çalışan, bunu **Jane Eyr, Rüzgârlı Bayır** romanlarıyla somutlayan **Charlotte Bronte** (1816-1855); **Define Adası, Doktor Jekyll ile Mr. Hyde** gibi serüven romanlarıyla tanınmış olan **Robert Louis Stevenson** (1850-1894) da gerçekçilik akımı içinde anacağımız adlardandır. Yine yapıtlarını toplum ve ekonomik sorunların bireyler üzerindeki etkilerini göstermeye adanmış, kahramanlarını büyük ölçüde halkın dertlerini dile getirmede sözcü olarak çizen ve **Candida, Caesar ve Kleopatra, Ermiş Jeanne** adlı oyunları ile Dünya edebiyatında yaşarlığını koruyan **Bernard Shaw** (1856-1950) da gerçekçiliğin büyük adlarından biridir.

Amerikan edebiyatında ise gerçekçilikle coşumculuk iç içe gelişmiştir. Washington Irving (1783-1859), Edgar Allan Poe (1809-1849); Walt Whitman (1819-1892); James Fenimore Cooper (1789-1851)... gibi katkısız coşumcuları bir yana bırakırsak yapıtlarında gerçekçi ve coşumcu öğeleri dengeli bir biçimde kullanan iki önemli yazar vardır. Bunlardan biri Nathaniel Hawthorne (1804-1864)dur. **Kızıl Harf, Yedi Çatılı Ev** adlı romanlarında insanların toplumsal koşullar altında içine düştükleri ruhsal çatışmaları yansıtmıştır. İkincisiyse insanoğlunun kötülükle, daha doğrusu doğanın kötü güçleriyle savaşını **Moby Dick** romanıyla destanlaştıran Herman Melville (1819-1891)dir. Bu iki yazarın çizgisinde **Misisipi'de Hayat, Tom Sawyer'in Maceraları, Huckleberry Finn'in Maceraları** adlı yapıtlarıyla Mark Twain (1835-1910); **Kumrunun Kanatları, Bir Hanımın Portresi, Elçiler** adlı kitaplarıyla Henry James (1843-1916); değişik konularda yazdığı öykülerle O. Henry (1862-1910); **Küçük Kadınlar** adlı romanıyla Louisa May Alcott (1832-1898) sürdürmüşlerdir gerçekçilik akımını.

Gerçekçilik akımının dünya edebiyatında önemli izler bırakmış ürünlerine Rus edebiyatında da raslıyoruz. Bu ürünleri veren adların başında roman, öykü ve oyun türlerinde yapıtlar vermiş olan Nikolai Gogol (1809-1852) gelmektedir. Yapıtlarında toplumun çürümüş ve aksak yanlarını işlemiştir. Alaycı, yergici bir tutumla yansıtmıştır bunları. Rus edebiyatının olduğu kadar Dünya edebiyatının da büyük güldürülerinden bir olan **Müfettiş**, bir taşra kasabasının bürokratik yaşamına yöneltilmiş buruk bir taşlamadır. Oyunun kahramanı Hlestakov, parasız, plusuz, kendince canlı gözlemleri olan bir gençtir. **Müfettiş** bekleyen bir kasabaya gider, müfettiş olarak tanıtır kendini. Kasabanın yöneticileri, önde gelenlerinin içinde bulunduğu kirli durumlardan yararlanmasını bilerek kısa zamanda paraya, saygınlığa ve aşka kavuşur. Bu yalın konuyu canlı bir taşlama, toplumsal bir yergi durumuna getirmiştir Gogol. **Ölü Canlar** romanı ise toprak köleliğinin hüküm sürdüğü Çarlık Rusya'sına tutulmuş bir ayna gibidir. Romanında tiplendirdiği, ölü canlar satın alarak kendini zengin gibi göstermeye çalışan **Çiçikov**'un çevirdiği dolaplar tam bir gerçekçilikle çizilmiştir. Karakterlerin çizimindeki bu gerçekçiliği onun **Mirgorot Hikâyeleri**'ndeki kahramanların verilisinde de görürüz. **Taras Bulba** destan niteliği ağır basan tarihsel romandır.

İvan Aleksandroviç Gonçarov'un (1812-1891) **Oblomov** adlı romanı da gerçekçilik akımının dev yapıtlarından biridir. Eski Rusya ve Rus insanının bütün yönleriyle canlandırıldığı bir romandır **Oblomov**. Romanın baş kişisi Oblomov, dünya edebiyatının ölmez tiplerinden biridir. Yıkılmakta olan Rus derebeylik düzeninin çocuğudur. Varsıdır.

Çiftliği, köleleri vardır. Bunları bir kâhyaya bırakmış, kente göçmüştür. Devlet kapısında memur olmuştur. Dramı da memuriyete girişiy-le başlar. Başkalarının hazırladığı ekmekle beslenmeye alışan bu kişi, kentte ekmeğini kendi emekleriyle kazananların arasına düşünce bo-calar. Bocalar, kendi kabuğuna çekilir, sonunda toplum dışı bir insan olur. Uyuşukluğun, işsizliğin batağında tükenir günden güne. Roman, Oblomov'un bu romantik yaşantısı üzerine kurulmuştur. Romanı di-limize çeviren S. Eyüboğlu - E. Güney'in dediği gibi :

"Rus edebiyatının hiçbir kahramanı, ne Raskolnikov, ne Mişkin, ne Prens Andrey, eski Rus insanını, hatta bütün Doğuluları Oblomov kadar açıklık-la, en özlü yanıyla temsil etmez. Doğu, belki de ilk defa olarak Gonça-rof'un bu büyük eserinde kendi kendini tanımaya, Batıdan farkını anlama-ya başlamıştır. Oblomov klasik kahramanlar gibi genel bir tip, Don Quic-hotte gibi, Tartuffe gibi insanlığın bir halini göstermekle birlikte, zamanı-na, çevresine sıkı sıkıya bağlı bir insandır."⁵

İvan Turgenyev'in (1818-1883) *Bir Avcının Notları*, (hikâyeler), romanları *Rudin*, *Bir Asilzade Yuvası*, *Babalar ve Çocuklar*; oyunları : *Köyde Bir Ay*, *Taşralı Kadın...* gibi yapıtları da gerçekçi bir yaklaşı-mın ürünleridir. Günlük sorunlar, toplumsal yapıyı ve yaşayışı sar-san önemli olaylar bu yapıtlarda gerçekçi bir anlatımla işlenmiştir. Ancak Turgenyev'in anlatımı öbür gerçekçi yazarların tersine şiirsel özellik taşır. *Bir Avcının Notları* adlı öyküleriyle, *Duman* ve *Bakir Toprak* adlı yapıtlarında bu şiirsellik en doruk noktasına ulaşmıştır. Günümüzde de yaşarlığını koruyan *Babalar ve Oğullar*'sa özellikle ku-şaklar arasındaki çatışmayı göstermesi, eski Rus toplumunda oluşmak-ta olan düşünsel değişmeyi yansıtmaya yönünden ilginçtir. "Liberal asilzadeleri temsil eden Kirsanov'lar ile devrimci demokratları temsil eden Bazarov karşılaştırılmıştır."

Gerçekçiliğin ana boyutlarından biri de insanın iç dünyasına bü-yük bir dikkatle eğilmesidir. Başka bir deyişle insanın ruhsal gerçeğini doğa ve toplumsal çevresiyle bütünleştirerek vermesidir. Dünyanın en büyük romancılarından biri sayılan Fiodor Mihayloviç Dostoyevski (1822-1881) gerçekçiliğin bu boyutunu oluşturmuş yazarlardan biridir. "İnsan zihninin ve ruhunun anatomisini çıkarıp, insan bilincinin en saklı kalmış yerlerine" girmiştir Dostoyevski. İnsanoğluna duyduğu derin bir acıma ve sevgi duygusuyla, onun saplantılarını, bilinçaltı dünyasını yapıtlarında sergilemiştir. *Suç ve Ceza*, *Karamazof Kardeş-ler*, *Budala*, *Ölü Bir Evden Anılar...* gibi ünlü romanlarında insan psi-kolojisini derinlemesine bir çözümlemeden geçirmiştir. İnançla inanç-

⁵ Oblomov, s. 1.

sızlığı, bayağılıkla güzelliği insanların değişik güdülerini, tutkularıyla yoğurarak vermiştir. İnsanı çevreden soyutlamadan gerçekleştirmiştir bunu. Örneğin Suç ve Ceza'nın unutulmaz kahramanı Raskolnikov bir üstün insan saplantısı içindedir. Ancak onda bu saplantıyı oluşturan yaşadığı, içinde debelendiği umutsuz ortamdır. Baba Karamazov'un o tiksiniç ruhsal yapısı için de aynı şeyi söyleyebiliriz. Şunu da eklemek gerekir, Dostoyevski, insanların ruhsal gerçeklerini inceden inceye didiklerken onların ezilmişliklerine, içlerine düştükleri karanlık ortama yol açan koşulları da yermiştir. Yüreğini ezilmişlerden, acı çekenlerden yana koymuştur.

Gerçekçilik akımı içinde Rus romancısı Lev Nikolayeviç Tolstoy'un (1828-1910) özgün bir yeri vardır. Denilebilir ki insanların yaşamı tüm somut ayrıntılarıyla, her türlü yapmacıklıktan uzak, yalın bir anlatımla Tolstoy'un yapıtlarında işlenmiştir. Dünya edebiyatının anıt romanları arasında yer alan Harp ve Sulh, Anna Karenina, Ölümünden Sonra Dirilme, İvan İlyiç'in Ölümü, Hacı Murat,... gibi yapıtlarında halk yığınlarının, özellikle de köylü kesiminin yaşayış ve düşüncesi biçimini tam bir gerçekçilikle yansıtmıştır. Yaşamın akışını keskin bir gözlem gücüyle değerlendirmiş; yığınlar arasındaki didişmeleri, kişisel dramları, töresel aldatmacılıkları, köy ve köylü dünyasının küçük ayrıntıları destansı bir dille anlatmıştır. Halk yığınları toplumsal ve ruhsal değerleriyle algılanmıştır onun romanlarında. Daha doğrusu içten tanımıştır halkı. Onların bilincini yönlendiren etkenleri çok iyi gözlemlemiştir. Başarısı da bu etkenleri romanlarının olay örgüsü içinde ustalıkla eritmesinden doğmuştur.. Kişilerin ruhsal çözümlemesiyle toplumsal çözümleme arasında sağlıklı bir denge kurmuş, yer yer eleştirel bir bakışla sürdürmüştür bu çözümlemelerini. Tolstoy'un, halk kitlelerini çizmede başvurduğu bu gerçekçi yaklaşım, dünya edebiyatında birçok sanatçıyı etkilemiş, ileride değineceğimiz çağdaş ve toplumcu gerçekçiliğin doğuşuna olanaklar sağlamıştır. Çünkü çağdaş ve toplumcu gerçekçiliğin çıkış noktası olan insanı ve toplumu değiştirme yöneliminin tohumları Tolstoy'un yapıtlarında vardır. Örneğin Hacı Murat romanında Çar Nikola'nın ruhsal çözümlemesi, onun karakterindeki değişimin vurgulanması, aldatmacaya sığınışın gösterilmesi gerçekte baskıcılığın (despotizmin) da irdelenip eleştirilmesidir. İvan İlyiç'in Ölümü'nde de İlyiç'in kendi kendisiyle hesaplaşması, iç dünyasının ayrıntılı bir biçimde sergilenişi, bundan da öte İlyiç'in zalim bir toplum düzeninin temsilcisi oluşu topluma, toplumdaki eşitsizliğe yöneltilmiş bir eleştiridir. Kestirmeden söylemek gerekirse Tolstoy kişilerin ruhsal çözümlemelerini, toplumdaki dengesizlikleri, eşitsizlikleri yansıtmada bir araç olarak kullanmıştır. Bu da onu çağdaşlarından ve

öbür gerçekçilerden ayıran bir üstünlük sayılabilir. Nitekim Tolstoy'un bu yönü kendisinden sonra gelen birçok sanatçıyı etkilemiştir. Bilişçilik akımı diye adlandırılan ve Joyce gibi romancılarca kullanılan iç konuşma tekniğini işlevsel yönden yerli yerinde kullanmanın ilk örneğini Tolstoy vermiştir. Ayrıca karakterleri çizmede, romandaki kişilerin çizilecek karakter hakkındaki yargı ve görüşlerinden yararlanma yolunu seçmiş, çok yönlü karakter çizmenin örneklerini de vermiştir. Bu yönden onun yapıtları toplumun her kesiminden gelen türlü insanların bir arada bulunduğu büyük bir kışla gibidir. Yoksul köylülerden eşrafa, liberallerden tutuculara, sosyete güllerinden hizmetçilere değin her türlü insana açıktır Tolstoy'un romanları.

Tolstoy'un izinden giden, ancak günlük gerçeğin ve yaşamın şiirini yakalamaya çalışan bir yazar da Anton Çehov (1860-1904) tur. Öykü ve oyun türlerinde yapıtlar veren Çehov, günlük yaşamda rastlanabilecek her türlü olayı öykülerine konu olarak seçmiş, dünya öykücülüğünde büyük bir çıkış açmıştır. Ayrıntı seçimine özen göstermiş, öyküde anlatılan durum ya da olayla ilgili olmayan hiçbir şeye yer vermemiştir öykülerinde ve oyunlarında. Tolstoycu geleneği sürdürerek halktan kişileri ustalıkla canlandırmıştır yapıtlarında. Kişileri karakterlendirirken bunlara bir araç gözüyle bakmaktan kaçınmış; öykülerini ve oyunlarını bir propaganda ya da ahlâksal öğretinin buyruğuna vermekten kaçınmıştır. Bir konuşmasında şöyle der : "Yazar geveze bir kuş değildir hanımefendi... Eğer yaşıyorsam, düşünüyorsam, karşı koyuyor, acı çekiyorsam bunların hepsi yazdıklarım içinde yansılar olan şeylerdir. Ben size hayatı doğru yani bir sanatçı olarak tanımlayacağım ve o zaman görmediğiniz şeylere tanık olacaksınız: Hayatın normalden ayrıldığını, çelişmelere düştüğünü bizzat göreceksiniz."

Gerçekçiliğin temel ilkesi olan kişileri doğal ve toplumsal çevrelerinden soyutlamadan verme, ruhsal gerçeklerini çözümleyerek toplum gerçeklerini yansıtır Çehov'un öykülerinde, romanlarında asal bir yönelimdir. Bunun yanı sıra o, oyunlarında olsun, öykülerinde olsun insanların yaşamlarını zehirleyen boğucu etkenlere de ayna tutar. Güldürü ve acıma öğelerini birbiri içinde eriterek verir. Martı, Vanya Dayı, Üç Kızkardeş, Vişne Bahçesi... adlı oyunlarında açıkça görebiliriz. Öte yandan üretmeyen, tüketici, işsiz okumuşlara karşı da acı bir yergi yöneltir Çehov. Toprak sahibi soylulara, çıkarlarının tutsağı bencil laf ebelerine, kör kütük cahil, yaşamın akışından habersiz kişilere acı bir gülümsemeyle bakar. Öykülerinde de böyledir bu. Öte yandan anlatımında ayrıntıların yerli yerinde kullanılışı, süssüz ve be-

zeksizlik anlatısına yalın bir şırsellik katmıştır. Çehov'u dünya edebiyatının büyük adları arasına katan bir özelliği de bu olsa gerek.

Gerçekçilik akımı XIX. yüzyılın ikinci yarısından günümüze değin sürüp gelen bir edebiyat akımıdır. Bu süre içinde dünya edebiyatında ürün vermiş tüm yazarlar şu gerçeğin ayırımına varmışlardır : Sanayileşmenin gelişmesi, bu gelişimin yarattığı toplumsal çelişkiler insanoğlunun mutsuzluğunu hazırlayan ana etkenlerdir. Sermaye ile emek arasında sürekli bir çatışma vardır. Sanatçıya düşen insanoğlunun mutsuzluğunu hazırlayan bu çatışmayı, bu çatışmanın ürünü olan çelişkileri sanatsal olarak saptama, yansıtmadır. Bunun için de insan toplumsal çevresiyle birlikte algılanmalı, toplumsal çevresiyle bir bütün olarak işlenmelidir. Öyküde, romanda, oyunda yapılan da budur. Kuşkusuz bir genellemeye giderek söylüyoruz bunu. Elbette bu anlayış çizgisinden uzaklaşmış olan, onu değişik biçimde yorumlamış olan sanatçılar da vardır. Örneğin, anamalcı düzenin ağır baskısı altında insanoğlunun ezilmişliğini bir yerde doğal karşılayan daha doğrusu insanın gerçek anlamda hiçbir zaman özgür olamayacağı görüşüne saplanan yazarlar da çıkmıştır. İngiliz şairi ve oyun yazarı Oscar Wilde (1900-1938) bunlardan biridir. **Leyli Vindermer'in Yelpazesi, Önemsiz Bir Kadın, İdeal Koca... gibi oyunlarını bir yana bırakırsak, Wilde'in en önemli romanı olan **Dorian Grey'in Portresi** adlı romanında insanoğlunun düşünce ve eylemlerinde özgür olamayacağı düşüncesini vurgular. Güzelliği tek değer sayan Grey, ahlâk dışı bir kahraman. Toplumun tüm değerlerine baş kaldırır. Ancak bu baş kaldırı, onun özgür olmadığının bir belirticisidir.**

Belçikalı şair ve oyun yazarı Maurice Maeterlinck (1862-1949)'in **Mavi Kuş, Fakirlerin Hazinesi, Usluluk ve Kader...** gibi yapıtlarında, kahramanlar simgeleştirilir, kendi yazgılarının kurbanı olurlar. Özgür değillerdir çünkü. Kendi yazgıları önceden çizilmiştir, ona başkaldırmayı düşünemezler. Bunu bir ölçüde Norveçli romancı Knut Hamsun'un (1859-1952) **Açlık, Pan, Victoria, Dünya Nimeti** adlı romanlarındaki kahramanlarda da görebiliriz. Onların edimleri, yaşam serüvenleri bilinmeyen gizli bir elce düzenlenmiş gibidir. Ne denli çırpınırlarsa çırpınsınlar kendilerini bağlayan zincirleri kıramazlar. Bu güçten yoksundurlar. Birbirlerine yaklaşamazlar bir türlü. Yakınlaşmak istedikleri zaman da araya yine bir gizli el girer. Çünkü toplumun kapıları o gizli elce kapanmıştır bireylerin yüzüne. Bu yüzden Hamsun'un kahramanları kentlerin boğucu yaşamından kaçır; doğaya, doğanın ortasında yalın bir yaşam sürdüren köylere sığınır.

Bu örnekleri daha da çoğaltabiliriz. Ne ki bunlar dünya edebiyatında gerçekçilik akımı içinde oluşan kişisel ayrılmalar ya da küçük

adaçlıklardır. Değindiğimiz gibi, gerçekçiliğin dayandığı temel düşünce birey ile toplumsal çevresi arasındaki her türlü çatışmayı yansıtmada edebiyatı bir ayna olarak kullanmaktır. Bu çatışmayı yaratan ve yönlendiren etkenleri saptamaz. Gerçekçilik akımı bu düşünce üzerine temellenmiştir.

İnsanı ve Toplumu Değiştirmek İsteyenler : Çağdaş ve Toplumcu Gerçekçiler

Toplumsal yaşamdaki değişim ve dönüşümler, edebiyatın içeriğini de, biçimini de etkiler. Bunu buraya değin değişik örneklerle görmeye ve göstermeye çalıştık. XIX. yüzyılın sonlarına doğru toplumların yaşamında ve yapılarında oluşmaya başlayan yeni değişimlerin edebiyat alanında da yeni yönelimlerin doğmasına yol açtığını gözlemliyoruz. Nedir edebiyat alanında ortaya çıkan bu yeni yönelimler? Nasıl bir düşünceden kaynaklanmaktadır?

Kestirmeden söylersek edebiyatta ortaya çıkan bu yeni yönelimler, insanı ve toplumu değiştirme özleminden kaynaklanmaktadır. Şöyle de diyebiliriz, gerçekçiliğe yeni ve çağdaş anlamlar yüklemiyor bu yönelimler. Bu bakımdan gerçekçiliğin nirengi noktalarını bir kez daha yineleyelim burada; gerçekçiliğin belirleyici özelliklerinden biri, örneklerle de gösterdiğimiz gibi, toplumun her günkü yaşamından seçiliyordu konular. Konu seçiminde güzel, çirkin diye bir ayrım gözetilmiyordu. Konuyu işleyip yansıtırken de kendi gözlemlerine dayanıyordu yazar. Söz oyunlarına, simgeleştirmeye, düş gücüne sığınmıyordu. Tam bir yansızlıkla davranıyor, deney yapan bir bilim adamı gibi, anlattığı olayların ve durumların nedenlerini araştırıyordu. Öte yandan insanı doğal ve toplumsal çevresinden soyutlamadan nesnel yaşamın koşulları içinde vermeyi amaçlıyordu. Ruhsal çözümlemelere giderken de ana kaygısı toplumsal çözümlemeydi.

Çağdaş ve gerçekçiler de gerçekçiliğin bu yöntemini, yönelimini benimsemişlerdir. Ancak yeni bir anlam ve içerik yüklemişlerdir ona. Yükladıkları anlam ve içerik de şöyledir kısaca : Eğer insanı biçimlendiren, onun duygu ve düşünce evrenini oluşturan, tüm ahlaksal tutum ve değerlerini yaratan toplumsal çevresiyse; insanı, insancıl nitelikler doğrultusunda değiştirebilmek, bu niteliklerle donatabilmek için toplumsal çevresini değiştirmek gerekir. Dahası bu çevreyi "İnsancıllaştırmak" gerekir. Öyleyse edebiyatın üstleneceği temel görev, insanı ve onu biçimlendiren toplumsal çevreyi değiştirmelidir. Bu çevrenin koşullarını saptama ve yansıtmaya yetmez, önemli olan o koşulları değiştirmedir.

Hemen belirtelim ki bu düşünüşe gerçekçilik akımı içinde ürün vermiş birçok sanatçıda değişik biçimde raslayabiliriz. Örneğin İngiliz romancısı George Herbert Wells (1866-1946) çağdaş uygarlığın artmasıyla toplumda oluşabilecek çatışmalara **Dünyalar Savaşı**, **Zamanı Keşfetme Makinesi**, **Ayda İlk İnsanlar...** gibi düşlemsel (fantastik) yapıtlarında yer vermiştir. Bu yapıtlar kentsoylu (burjuva) yaşamının çöküşünden duyulan korkuyu dile getiren bilim-kurgu (science fiction) türündendir. Bunun gibi bir başka İngiliz yazarı Leonard Aldous Huxley (1894-1965) de **Cesur Bir Yeni Dünya**, **Zamanın Bir Sonu Olmalı**, **Cennet ve Cehennem...** adlı yapıtlarında makineleşmenin insan ahlakı üzerindeki yıkıcı etkilerine değinmiştir. Tarihsel değişme karşısında duyduğu tedirginliği açıklamıştır bu yapıtlarında. Bir bakıma yürürlükteki düzenin korunulmasını savunmuştur. Huxley'in savunduğu bu görüşü, teknolojik ilerlemelerin yığınların mutsuzluğa ittiği görüşünü ondan önce de yine bir İngiliz romancısında görüyoruz. David Herbert Lawrence (1885-1930)dir bu romancı. **Oğullar ve Sevgilileri**, **Kayıp Kız**, **Araya Giren**, **Lady Chatterley'nin Aşkı...** gibi romanlarında sanayileşmenin eski gelenekleri yıkmasından duyduğu tedirginliği dile getiriyor, insanı cinsel güdülerinin elinde bir oyuncak olduğu düşüncesini vurguluyordu.

Görülüyor ki XX. yüzyılın başlarında gerçekçiliğin temel ilkesi olan insanın kişiliğini belirleyen ana etmen çevresiyle kendi arasındaki çatışmadır düşüncesi, şematik bir nitelik kazanmıştır. Diyebiliriz ki gerçekçilerin bir kesimi tarihin gelişim yönünü ilyce kestirmiş değiller. Bu yüzden de olaylara değişik anlamlar yüklemekte, değişik yorumlar getirmektedirler. Nitekim andığımız bu üç yazar da açıkça görebiliriz bunu. Sanayileşmenin, insanın çevresiyle olan çatışmalarını artırdığı düşüncesine ulaşırlar. Ancak bu çevreyi insancillaştırma üzerinde düşünme şöyle dursun, insanı bu çevreden soyutlayarak anlatmaya kalkarlar. Böylece de uzaklaşırlar gerçekçilikten.

Çağdaş ve toplumcu gerçekçiler arasında adlarını anacağımız, ama, insana ve insanın çevresiyle olan ilişkilerine değişik bir açıdan yaklaşan bu nedenle özanlatı yönünden aralarında yakınlıklar bulunan bir bölük yazar daha vardır. Varoluşçulardır bunlar da. İnsanın dünya içindeki yeri, öbür insanlarla ilişkileri üzerinde dururlar. Onlara göre insanın var oluşu, var olma, özden önce gelir. Bu şu demektir : İnsan önce dünyaya gelir, sonra da kendi özünü yaratır. Dünyada kendisine yol gösterecek, kendisine yardım edecek tek varlık yine kendisidir. Bunun içinde özgürdür, daha doğrusu özgür olmaya yargılıdır. Özünü şu ya da bu yönde yaratabilmek için sürekli bir seçme sorunuyla karşı karşıyadır. Seçme durumunda kalışı, insanda bunalım

yaratır. Edimlerinden doğacak sorumluluğu kendisinin dışında başka bir varlığa yükleyememesinden doğar bu bunalım.

Varoluşçu yazarların yapıtlarında karakterler yoktur. Durumlar vardır bunların yerine. Durumlarla karşı karşıya gelen insanlar, davranışlarını saptamada ve seçmede özgürdürler. Karşılaştıkları durumlara göre yapacakları eylemler, gösterecekleri davranışlar onların özlerini oluşturur. Bu kişilerin neler yapacağı, olaylar ve durumlar karşısında nasıl davranacakları önceden kestirilemez. Çünkü belirlenmiş bir karakterleri yoktur.

Varoluşçu yaklaşım, insanın karanlık evrenini tanıma, insanın insanla ilişkilerini yansıtmaya yönünden ilginç nitelikler taşır. Yapıtlarını bu yaklaşımla oluşturan yazarların başında Fransız düşünürü ve romancısı Jean Paul Sartre (1905-1980) gelir. Öykü, roman, oyun türlerinde yapıtlar vermiştir. Duvar adlı öyküsü varoluşçuluğun edebiyata uygulanmasının güzel bir örneğidir. Öykünün konusu İspanya iç savaşıyla ilgilidir. Cumhuriyetçilerden Ramon Gris'yi evinde bir süreye gizlediği için, öykünün kahramanlarından Pablo Ibbieta tutuklanır ve ölüm cezasına çarptırılır. Kendisine Ramon Gris'nin nerede olduğunu bildirirse bağışlanacağını söylerler. Böylece Pablo, ölüm kalem arasında bırakılmıştır. İki seçenektten birini yeğleyerek kendi özünü yaratacaktır.

Duvar öyküsünde gördüğümüz insanın seçmeye yargılı oluşu düşüncesini Sartre'ın üç ciltlik yapıtı **Özgürlük Yolları**'nda da görmekteyiz. İkinci Dünya Savaşı Fransa'sının karmaşık ortamı içinde romanın kahramanı değişik seçme olanaklarıyla karşı karşıya getirilir. Bu olanakları sıkı bir tartıdan geçirir yapıtın kahramanı. Ayrıca onun, romanın öbür kişilerle olan ilişkileri de varoluşçu bir açıdan yansıtılır romanda. Kahramanın savunduğu iç özgürlük de yoktur. Çünkü başkalarıyla varolmaya yargılıdır insan. Sartre'ın bu yaklaşımını ilk romanlarından **Bunaltı**'da ve oyunları olan **Sinekler**, **Saygılı Yosma**, **Kirli Eller**, **Gizli Oturum**'da görebiliriz.

Varoluşçuluğu, edebiyata değişik bir açıdan uygulayan bir başka Fransız yazarı da Albert Camus (1913-1960)dür. Sartre, nasıl insanın seçme özgürlüğünden doğan bunaltı üzerine oturmuşsa yapıtlarını Camus'de "saçma" kavramı üzerinde durmuştur. Ona göre akıl ve mantıkla donatılmış insan, gerçekte usdışı, anlamsız, saçma sapan bir evrende yaşamaktadır. Bu bakımdan eninde sonunda ölecek olan, yine de mutluluğa gereksinme duyan insanın yaşamı da saçmadır. Çünkü insana da, yaşama da anlam kazandıracak, insanı umut verecek herhangi bir belirti yoktur evrende. Öyleyse insanoğlu, bu anlamsız, saç-

ma evrende aklını ve mantığını kullanarak hareket etmeli; her türlü saçma ve haksızlığa baş kaldırarak yaşamayı seçmeli; karşılık düşünmeden yaşamayı sevmelidir. Bunun gibi saçmaya karşı, haksızlığa elbirliğiyle savaşılarak adalet, dostluk, düşünceye saygı, eşitlik, hoşgörü değerler de ortaya konmalıdır. Bu düşüncelerini Camus, roman türünde yazdığı *Yabancı*, *Veba*, *Düşüş*, *Sıkıyönetim*; tiyatro türünde yazdığı *Yanlışlık*, *Caligula*; deneme türünde de *Sisyphé Efsanesi*, *Başkaldıran İnsan*, *Bir Alman Dosta Mektuplar...* adlı yapıtlarında işlemiştir. Camus'nün kahramanları bu yapıtlarda çevreleriyle bir çatışma içinde çıkarlar karşımıza. Yeryüzünde iğretli bir durumları vardır. Örneğin *Yabancı*'da kendini yığınlar içinde sürgün duyan bir insanın acıklı serüveni dile getirilmiştir. Bu yabancı kişi, çevresindekilerle sağlıklı bir ilişki kuramaz, insanların hiç bir şeyini paylaşmadığı gibi, onların yasalarına da, törelerine de uyamaz. Uyumsuzdur tek sözcükle. *Veba* romanında da Camus, bir simgeleştirmeye giderek kitle halindeki ölümleri, kıyımları ve öldürmeleri yansıtmak istemiştir. Doğanın ve yazgılarının haksızlığına, saçmalığına karşı insanların direnişleri gösterilmiştir *Veba*'da. Onların saygı ve acıma bağıyla birbirlerine destek oluşları; mutluluğu tek tek değil, toplumsal mutlulukta bulabileceklerine değinilmiştir.

Sartre ve Camus'den başka edebiyatta varoluşçu düşünceye bağlı kalarak insanın varlığını, toplum içindeki konumunu didikleyen iki yazar daha vardır. Simone de Beauvoir (1908-...) bunlardan biridir. Tiyatro türünde *Pyrrhus ve Cineas*, *Gereksiz Ağızlar*; deneme ve roman türünde de *Varoluşçuluk ve Ulusların Bilgeliği*, *İkinci Cins*, *Düzenli Bir Genç Kızın Anıları*, *Başkalarının Kanı* adlı yapıtları vardır. Beauvoir, özellikle çağdaş dünyada ve günümüzde kadının cinsel sorunlarını, toplumsal sıkıntılarını ele almış, işlemiştir. İkinci yazar da André Malraux (1901-1976)dur. *İnsanlık Durumu*, *Büyük Yol*, *Umut*, *Melekle Savaş* adlı yapıtlarında insanın yeryüzündeki serüvenini didiklemiştir. Ona göre insan yalnızdır yeryüzünde. Acımasız, sert, kaba bir evrende kendi yazgısıyla başbaşa kalmanın dramını yaşamaktadır insanoğlu. Nietzsche'ci bir yaklaşımla Tanrı'nın öldüğünü, dinlerin dönemlerini tamamladığını savunur. İnsanı içinde bulunduğu yalnızlık ortamından, boşluktan kurtaracak tek güç vardır onun için kültür ve sanat.

Varoluşçu düşünceyi edebiyata uygulayan, insanın yeryüzündeki konumunu algılamaya çalışan bu yazarlardan önce Çek romancısı Franz Kafka (1883-1924) olmuştur. *Yaşadığımız dünyada insanoğlunun içinde bulunduğu saçma ortamı çizmiştir. Onun kişileri, insanı bunaltan karanlık bir evrende yaşarlar. Anlamına varamadıkları bu*

karanlık evrenin ortasında bocalar dururlar. İçinde bulundukları ortamın yasalarıyla uzlaşmak ister, uzlaşamazlar. Bu durumu Kafka Dava, Açlık Şampiyonu, Şato, Amerika, Çin Seddi, Değişim, Ceza Sömürgesi... gibi yapıtlarında yansıtmıştır. Çağdaş Dünya edebiyatında bu yapıtlarıyla yeni ufuklar açmıştır.

Varoluşçuluk çağdaş gerekçelik içinde düşünsel yönelimlerden biridir. İnsanın varoluş sorunlarına felsefede olduğu gibi edebiyatta da bir açıklık getirmeye çalışmıştır. İnsanı tanımadan, insanın varoluş sorunlarını (bunaltı, ilişki, seçim, umutsuzluk, başarısızlık, yokluk ve hiçlik, başkaları karşısındaki durumlarımız, yalnızlık ve alışkanlıklarımız) algılamadan insanı değiştirmek gerçekleştirilemez elbette. Oysa toplumcu eleştirmenlerin kimilerine göre varoluşçu yönelimi gerçekçilik akımı içinde ele almak doğru değildir. Çünkü bu yönelim düşünsel yönden gerçekçiliğe karşıdır. İnsanı toplumsal çevresinden koparmış, onu şematik ve akılcı bir düzen içinde algılamaya çalışmıştır. Bu da edebiyat yapıtlarındaki gerçekçi dünya görüşünü yaralamıştır.

Bir yönüyle çağdaş gerçekçiliğin bir uzantısı sayılan “psikolojik gerçekçiliğin başlı başına bir edebiyat yöntemi olarak kullanılmasıyla oluşan bilinç akımı tekniği de varoluşçuluğun sınırları içinde düşünülebilir. İnsanın iç dünyasını, bilinçaltını, zihnini doğru olarak yansıtmayı amaçlar bu teknik. İnsanı, düşüncelerinin dümdüz akışı içinde değil, düşleri, izlenimleri, düşünceleriyle bir bütün olarak, bir arada vermeye çalışır. Kişilerin düşünceleri mantıksal ve zamansal bir sıra izlemez. Tam tersine birbiriyle bağıntılı olmayan sıçramalar, atlamalar yapar. Bilinç akımı tekniğinde zaman ve uzay ayrımı yapılmaz. Yaşam iç içe geçmiş yaşantılar bütününden oluşmuştur bu akıma göre. Sözgelimi kişi içinde bulunduğu zaman diliminden çıkar, aynı anda hem geçmiş, hem gelecek hem de şimdiki zamanda yaşayabilir. Onun düşüncesinde geçmişle ilgili anılar, bu anıların uyandırdığı çağrışımlar, geleceğe yönelik düşler, yaşanan an dönük izlenimler hep bir arada bulunur. Bunları tümüyle vermek, geleneksel gerçekçi romanın anlatım biçimiyle, dilin yerleşik kurallarıyla olası değildir. Bu yüzden bilinç akımı tekniğinde sık sık yerleşik dil kurallarının dışına çıkılır; olayların akışında zamansırasal (kronolojik) bir yol izlenmez. İç konuşmalar, oradan oraya atlamalarla gelişir anlatı. İnsanın içinde bulunduğu ruhsal ortama, daha doğrusu insanın iç gerçekliğine uygun bir yöntemdir bu.

Bilinç akımı tekniğinin edebiyatta önde gelen uygulayıcılarından biri James Joyce (1882-1941)dur. Dublin’liler, Bir Delikanlının Sanatçı Olarak Portresi, Ulysses, Anna via Plurabelle... adlı yapıtlarında insanı iç gerçekliği içinde ele almış, onları duyuşsal verilere yaslanarak

düşünsel dünyalarını bütünselliği içinde yansıtmıştır. Bu yapıtlar çağdaş gerçekçilik içinde yenilikçi bir çizgi oluşturmıştır. Örneğin, *Ulysses* adlı romanında, Homeros'un ünlü destanı *Odyssela*'sının biçimi örneksenerek, onun düzeni içinde Leopold Bloom adlı kişinin Dublin'deki bir günlük zihinsel yolculuğu anlatılır. Bilinç akımı tekniğinin bir gereği olarak anlatımda nesnellikten uzaklaşmış, sözcüğün tüm anlamıyla öznelliğe yönelmiştir Joyce. Şöyle de söyleyebiliriz, dış gerçekçilikten kaçınmış, iç gerçekçiliğe sığınmıştır. Joyce'dan önce de bilinç akımı tekniğinin kimi ipuçlarına Fransız romancısı André Gide'in (1869-1951) *Dar Kapı*, *Kalpazanlar*, *İmmoraliste* adlı romanlarında; Marcel Proust'un (1871-1922) *Geçmiş Zaman Peşinde*'sinde rastlarız.

Gerçekte iç konuşmaya geniş ölçüde dayanan bilinç akımı, bir anlatı sorunu, bir edebiyat yöntemidir. Tüm edebiyat yöntemleri gibi bunun da temel sorusu "insan nedir?" sorusuna bağlanır. Yalnız roman ve öyküye özgü bir yöntem değildir bu... Çağdaş gerçekçi oyun yazarları da kullanmışlardır bu yöntemi İrlandalı ünlü oyun yazarı Samuel Beckett (1906-...) oyunlarında işlediği özün, çağdaş insanın anlamsız bir bekleyiş içinde tükenişinin, yansıtmı için yararlanmıştır bu yöntemden. Daha doğrusu yerleşik düzene, yaşamın anlamsız akışına baş kaldırır. Bu baş kaldırıyı "dil'in her şeyi anlatamadığı, hayatla ölümün birleştiği, varlıkla bilincin eridiği" uç noktalara uzanarak görüntülendirir. *Molloy*, *Malone Ölüyor*, *Godot'u Beklerken*, *Oyunun Sonu* adlı yapıtlarında görürüz bunu. Bunun gibi Fransız tiyatro yazarı Eugene Ionesco (1912-...)nın *Kel Şarkıcı*, *Sandalyeler*, *Gergedanlar*, *Krallar*, *Havada Yürüyenler* adlı oyunlarında da insanın iç dünyasını simgeleştirmelere aktararak çağdaş gerçekçiliğin içinde ayrı bir arayışın, insan nedir? sorusuna bir yanıt bulmaya çalışışın izlerini görüyoruz. Hemen ekleyelim ki varoluşçu bir yaklaşımla oluşturulan bu çağdaş tiyatro yapıtlarında bilinç akımı tekniğinden yararlanma tiyatronun kendi iç yasalarına göre olmuştur.

Çağdaş gerçekçi yazarlar arasında bilinç akımı tekniğinden yararlanan başka yazarlar da vardır. İngiliz kadın yazarlarından Virginia Woolf (1882-1941) *Mrs. Dalloway*, *Orlando*, *Dalgalar*, *Yıllar* adlı romanlarında kişilerin düşünsel evrenlerini aydınlatır, olayları onların zihinlerinde geçirir, izlenim ve çağrışımlara büyük yer verir. Kısaca James Joyce'un izinden yürümüştür Woolf. Öte yandan konuları, çevreleri, kişilerin kökenleri andığımız bu yazarlardan çok değişik olmasına karşın Amerikalı romancı William Faulkner (1897-1963) de bilinç akımı tekniğinden kalkarak insanların dünyasını aydınlatmaya çalışmıştır. *Tapınak*, *Ağustos Işığı*, *Absolon*, *Yenilmeyen*, *Yaban Palmiyeleeri*, *Gürültü ve Kızgınlık*... gibi yapıtlarında iç konuşmalar yoğunlaş-

tırılmış, zaman parçalanmış, olayların akışındaki mantıksal düzen bozulmuş, öyküleme yöntemi değişik bir nitelik kazanmıştır. Ancak öz-anlatı ve edebiyat yöntemi olarak bilinç akımından yararlanmasının yanı sıra konusal yönden de toplumcu gerçekçiliğin ilk aşaması saydığımız eleştirel gerçekçiliğe yönelmiştir Faulkner. Daha doğrusu onda öznel gerçekle nesnel gerçek yan yanadır. Karışık ve karmaşık bir biçimde verir bunları. Konularını kendi yetişim çevresi olan Amerika'nın aşağı güney kesimlerinden seçmiştir. Kahramanlarını da doğal olarak bu çevreden çıkarmıştır. Kahramanlar birbirine karşıt nitelikte kişilerdir çoğu zaman. Yarıcılar, toprak ağaları, kıracı çiftçiler, gündelikçiler, Negrolar, beyazlar, polisler, mahkûmlar, sığırtmaçlar, küçük aydınlar karmaşık bir yığın oluşturlar Faulkner'in yapıtlarında. Bunların içgüdüsel yanları, doyumsuzlukları, türlü açlık ya da coşkuları doğalcılığa ulaşan bir gerçekçilikle anlatılmıştır kimi yapıtlarında. Şöyle de söyleyebiliriz, insanın içinde yaşadığı çevrede yaşamın somut koşulları ve baskısı altında insanlıktan nasıl çıktığını göstermiştir Faulkner. Ancak bu koşulların tarih açısından, gelişen ve değişen dünya açısından bir bileşimini yapamamıştır. İnsanı ve insanın toplumsal çevresini usçu bir yaklaşımla çözümleyememiştir.

Her çağda, her ülkede değişmeyi ve gelişmeyi konu almıştır edebiyat. Bu gelişme ve değişimin yarattığı çelişkileri, insanın iç dünyasında oluşturduğu fırtınaları yansıtmaya çalışmıştır. XX. yüzyıl dünya edebiyatında da temel görünüm budur. Romancılar, öykücüler, şairler, oyun yazarları yaşamın anlamını, çağın bütünsel bir görünümünü yansıtmaya yönelimi içindedir. Bu görünüm hangi doğrultuda gelişmektedir? Gelişimin yarattığı temel çelişkiler nelerdir? Bireyle toplum arasındaki ilişkiler, bu ilişkiler açısından yığınların özlemini çektikleri yaşam düzeninin koşulları nelerdir? Çağımız yazarının üzerinde durduğu düşündüğü sorulardır bunlar? Nitekim buraya değin özetlemeye çalıştığımız uygarlığın geliş karşısında gösterilen tepki, insanın varoluş sorunlarına yönelme aşlında bu sorular üzerinde düşünmenin ortaya çıkardığı değişik yaklaşımlardır. Ne ki soruların algılanışı, yazarın kendi eğilim ve sınıfsal kökenine göre onlara yüklediği anlam değişik olmuştur elbette. Bunun için de edebiyat akımları yaşamın kendisinde olduğu gibi, dümdüz bir çizgi izlememiştir. Yaşamla birlikte sürekli bir değişim süreci içinde olmuştur.

Özetleyerek verdığımız çağdaş gerçekçiliğin bu değişik çizgileri yanında asal çizgi, ana yön; yepyeni bir geleceği kurmaya yönelmiş güçlerin, çalışan yığınların özlemlerini, tutkularını, edimlerini yansıtmaya eğilimidir. Kestirmeden söylersek tarihsel ve toplumsal gelişimi bir bütün olarak ele alma, insanı ve dünyayı değiştirme yönsemesidir. Bi-

reyin bireyle, bireyin toplumla çatışmalarını toplumun çıkarları açısından ele alma ve göstermedir. İnsanda kendi mutluluğunu, toplumun mutluluğunda gören yeni bir ruh ve ahlâk değerleri kurmadır. Toplu bir deyişle yaşamı ve insanı tüm zenginlikleriyle ele alma, insanı üyesi olduğu toplumun bilincine vardırılmazdır. Gerçeğin dural bir kavram olmadığını, onun sürekli bir değişim içinde olduğunu anlamadır. Bu anlayışla sanatçının gerçeğin derinliklerine inebilme, onu yeniden biçimlendirebilme eylemidir. İşte çağımızın toplumcu gerçekçiliğine yön veren de bu görüş ve anlayıştır.

Toplumcu gerçekçilik anlayışı, geleneksel gerçekçiliğin toprağında yeşermiştir. Çağımız gerçekçi yazarlarından kimileri bu akımın ilk yol açıcılarıdır. Bunların başında Fransız romancısı Anatole France (1884-1924) gelir. Yaşadığı toplumun içinde bulunduğu çarpıklıkları, çelişkileri ortaya koymuştur. Kilisenin, ordunun, devletin ulusal çıkarlar için değil, belli bir azınlığın çıkarlarına hizmet ettiğine parmak basmıştır. Yığınların ezilişini göstermiş, toplumdaki adaletsizlik ve eşitsizlikleri deşelemiştir. Kısaca kentsoylu demokrasisini acımasız bir eleştiriden geçirmiştir France. Tarihsel önsesiyle, Birinci Dünya Savaşını, Rusya'da oluşan Ekim ihtilâlini değerlendirmiş, bir yazısında şöyle demiştir :

"Plutokrasi ölecek. Güçlü bünyesinde yıkım belirtileri görülmeye başladı bile. Plutokrasi ölecektir, çünkü her kast rejimi ölmeye mahkûmdur; adaletsiz olduğu için ölecektir bu emeği satın alma sistemi. Hem de tıpkı kölelik ve serflik sistemi gibi, kendi iktidarıyla övünüp dururken ölecektir."

Tarihsel gelişimin bir saptanımıdır bu yargılar. Anamalcı düzenin değişeceğini vurgulamadır. France, değişeceğini söylediği bu düzenin eksik çarpık yanlarını Sylvestre Bonnard'ın Suçu, Kızıl Zambak, Bay Bergeret Paris'te, Penguenler Adası, Tanrılar Susamışlardı, Meleklerin İsyanı... gibi yapıtlarında sergilemiştir.

Anatole France gibi bir başka Fransız yazarı Romain Rolland (1866-1944) da yaşamı ülkücü ve ihtilâlcı açıdan yansıtmış, insanın davranışlarını yönlendiren törel değerlerin eleştirisine girişmiştir. Bireyle toplum arasındaki çatışmaların derinine inmiştir Romain Rolland. İrmak roman türünün başarılı bir örneği sayılan on ciltlik Jean Cristophe dizisinde kentsoylu kültürünün değerlendirmesini yapmıştır. Böylece bireylerin ruhsal dünyasını genişleterek mutluluğun yolları üzerinde durmuştur. Kurtlar, Danton, Beethoven'in Hayatı, Robespierre... gibi oyun ve denemelerinde de yer yer aynı temaya rastlarız.

Romain Rolland çizgisinde yürüyen kentsoylu geleneklerine, değer yargılarına gözlemci bir gerçekçilikle karşı çıkanlardan biri de

Alman romancısı Thomas Mann (1875-1955)dir. İlk önemli romanı olan *Buddenbrocklar*'da oldukça zengin ve soylu bir kentsoylu ailesinin yaşayış, düşünüş biçimini ve bu ailenin yıkılışını anlatmıştır. Toplumdaki çelişkileri tüm acılığıyla ortaya koymuştur. *Büyülü Dağ*, *Dr. Faustus*, *Değişen Kafalar*, *Yusuf ve Kardeşleri* adlı yapıtlarında insan düşüncesini ve özgürlüğünü boğan güçlere karşı dolaylı bir savaş açmıştır. Özellikle *Dr. Faustus*'ta savaşın yıkımlarını, acılarını gösterirken de çalışan ve emeğiyle yaşayan yığınların durumunu yansıtmıştır. Tıpkı o da Anatole France gibi içinde bulunduğu toplumun değişmekte olduğunu gözlemlemiş, yapıtlarında sezdirmiştir bunu.

Kentsoylu yaşamın ve anamalcı düzenin insan üzerindeki olumsuz etkilerini dile getirme, bu yaşam ve düzenin insanı nasıl hırpaladığını gösterme çağımız sanatçılarının sık sık üzerinde durduğu ortak konulardan biri olmuştur. Amerikan Romancısı Théodore Dreiser (1871-1945)'in *Dahi*, *Amerikan Tragedyası*, *Jennie Gerhardt*... adlı yapıtlarında para tutkusu içinde kıvranan, bu tutkusunu gerçekleştiren ya da gerçekleştiremeyen insanların toplum içindeki görünümlerinden canlı kesitler vermiştir. Kişilerin karakterlerini, onların sınıfsal çıkarlarına göre çizmiş, daha doğrusu insanı dirimbilimsel (biyolojik) güdülerine göre değil, toplumsal güdülerine göre ele almıştır. Çıkarların, yalan ve dolanların, bencil tutkuların insanı nasıl nesnelleştirdiğini, ahlâk değerlerini nasıl tükettiğini göstermiştir. Dreiser, anamalcı düzende herkes ilerleyip başarı kazanabilir görüşünü yıkmıştır yapıtlarında. Öte yandan bu düzen içinde yarışı yitirenlerin nasıl bir kenara atıldığını, varsılların varlıklarını korumak için kimsenin gözünün yaşına bakmadıklarını vurgulamıştır açık açık. Onun vurguladığı bu gerçekleri daha önce başka romancılar da ele almışlardır. Örneğin bir başka Amerikalı yazar, Sinclair Lewis (1885-1951) de anamalcı düzenin eleştirisine yönelen romanlar yazmıştır. *Ana Cadde*, *Bizim Mr. Wrenn*, *Suçsuzlar*, *İş*, *Babbitt*, *Elmer Gantry*, *Dodsworth*... gibi yapıtlarında Amerika'nın büyük iş adamlarını ve onların çevrelerini gerçekçi bir dille anlatmıştır. Özellikle *Babbitt*'te anamalcı düzenin tüm ahlâk ve insanlık değerlerini öldürdüğü bir tip, *Mister Babbitt*'le karşı karşıya geliriz. Paraya pula tapan, onun dışında hiç bir değer tanımayan korkunç bir yaratıktır *Mister Babbitt*. Mutluluğu her şeye sahip olma da arar. Kişiliği, tüm duyarlığı içinde bulunduğu ortamın doğal bir sonucu olarak körelmiştir. Hiçbir ahlâk ilkesi tanımaz. Lewis, yarattığı bu tiple anamalcı düzenin insanı nasıl yozlaştırıp kişiliğini öldürdüğünü, daha doğrusu kişiliksizleştirdiğini yansıtmak istemiştir.

Dreiser, Lewis gibi toplumsal çelişkileri ve bu çelişkilerin insanın kişiliği üzerindeki yıkımlarını yansıtan sanatçıları Amerikan edebiya-

tında başka yazarlar da izlemiştir. John Dos Passos biridir bunlardan (1896-...). Önce *Bir Erkeğin Yetişmesi*, *Üç Asker* adlı yapıtlarında savaşın insan duyguları üzerindeki etkilerini göstermiştir. Daha sonra da Amerikan toplumunun içinde bulunduğu anamalcı düzenin çelişkileri üzerinde düşünmeye başlamıştır. Toplumsal eşitsizliğin, insanca özden yoksun bir zenginliğin, toplumdaki dengesizliğin romanlarını yazdı : *42. Paralel*, *Büyük Para*, *Genç Adamın Serüvenleri*, *Bir Uluşun Bilânçosu*, *Seçtiğimiz Ülke...* gibi. Bu yapıtlar toplumcu gerçekçiliğin ürünü olan yaratılar zincirinin önemli halkalarıdır. Onlara *Jak London* (1876-1916)ın *Ormanın Çağırışı*, *Hayatı Sevmek*, *Demir Ökçe*, *Martin Eden*, *Son Şans Kabaresi*, *Büyük Evin Küçük Hanımı*, *Adaların Jerry'si...* gibi yapıtlarını da ekleyebiliriz. Bu yapıtlarında *Jack London* yoksul yığınların savunucusu olarak toplumsal düzene karşı çıkmıştır. Özellikle *Demir Ökçe*'sinde dobra dobra bu karşı çıkışını ortaya koymuştur. Bunda, yoksulları savunmasında öbür yazarlarda olduğu gibi içinden geldiği sınıfın, yaşam serüveninin büyük payı vardır. Bir genellemeye giderek şöyle de diyebiliriz, her yazar içinden geldiği sınıfı en iyi bir biçimde anlatabilir. *Jack London*'ın yaşamı da yapıtlarının kaynağı olmuş, karakterleştirdiği kişileri yakından tanımıştır.

John Steinbeck (1902-1968) de Amerikan edebiyatında toplumsal düzene baş kaldıran, ezilen ve yoksul yığınların yanında yer alan yazarlardandır. Başka bir deyişle toplumcu gerçekçiliğin yol açıcıları arasında sayacağımız adlardan biridir. Anamalcı bir toplum düzeninde insanların acı ve sıkıntılı yaşamına ayna tutmuştur *Steinbeck*. Örneğin *Gazap Üzümleri*, *Bitmeyen Kavga* adlı yapıtlarında yoksul tarım işçilerinin umutlarını, özlemlerini, düş kırıklıklarını şaşılacak bir başarıyla anlatmıştır. Topraksızlık, iç göç, işçiler arasında dayanışma gibi türlü sorunlara parmak basmıştır bu yapıtlarında. *Sardalya Sokağı*, *Bilinmeyen Bir Tanrıya*, *Cennetin Bahçesi*, *Fareler ve İnsanlar...* adlı yapıtları da toplumsal yapının bozukluklarından doğan değişik durumları doğalcılığa yaklaşan gerçekçi bir anlatımla işlemiştir.

John Steinbeck gibi, doğalcı bir gerçekçilik doğrultusunda yapıt veren yazarlar arasında *Ernest Hemingway* (1898-1961) de yer alır. Anamalcı düzenin yarattığı iç savaşları, uluslararası savaşları *Silâhlara Veda*, *Çanlar Kimin İçin Çalıyor?* adlı romanlarında işlemiştir. Savaşın yıkımlarını yansıtmakla kalmamış, savaşın gerekliliği ve haklılığı düşüncesini de yıkmıştır temelinden. Yıkıldığı ve karşısına dikildiği bu düşüncenin yerine sınırsız bir doğa ve yaşam sevgisini, tutkusunu koymak istemiştir. Öte yandan toplumun acımasız baskısı karşısında insanın direnme gücünü artırma, yaşamın tüm adaletsizliğine karşın

insanın boyun eğmeme gerekliliğini vurgulamıştır. Baskıya, zorbalığa, kötülöklere karşı direnmeyi, savaşımayı öğütlemiştir insanlara. Yenilmezler, Klimanjora Karları, İhtiyar Adam ve Deniz... gibi yapıtlarında kendi kaderleriyle kumar oynayan, yiğit, gözünü budaktan sakınmayan, yürekli kişiler çıkarmıştır karşımıza. Ancak bu kişiler direnirler, savaştıkları güçleri yenmeye ya da onların baskısına onurlarından hiç bir ödün vermeden katlanmaya çalışırlar. Hemingway'in bildirisi şudur kısaca : İnsan; onurunu, dayanma gücünü, yürekliliğini yitirmezse dünyanın kötölüklerine karşı koyabilir.

Hemingway'in bu yaklaşımını değışik biçimde de olsa oyun yazarı O'Neill de de (1888-1953) görmekteyiz. Anamalcı düzen içinde insanın davranışlarını yargılarken şu sorudan kalker : İnsan kendi davranışlarına egemen, özgür bir ruhsal ortam içinde midir? Yoksa, toplumsal ortamın ya da kendi içgüdülerinin elinde bir oyuncak mıdır? Bu soruyu yanıtlamaya yönelir yapıtlarında O'Neill. İnsanın kişiliğine bütünlük kazandırmaya çalışır. Bunu, Karaağaçlar Altında Arzu, Araya Giren Garip Oyun, Günden Geceye, Sonsuz Günler, Elektra'ya Yas Ya-raşır... adlı oyunlarında görmekteyiz.

Çağımızın insan gerçeğini bireyin çevresiyle, toplumuyla çatışmasından ortaya çıkan insanlık durumlarını yeni özlere dönüştürerek güzel-duyusal bir düzen içinde anlatmayı amaçlar çağdaş gerçekçilik. Bu da yazardan yazara, ülkeden ülkeye değışiklikler göstermiştir. Ama değışmeyen ortak özellik, insanı toplumdan soyutlamadan, toplumu da gelişme çizgisinden ayırmadan ele almadır. Toplumcu dünya görüşünü edebiyata uygulamadır. Bu ortak özellik toplumcu gerçekçilik doğrultusunda yaratılarını üreten tüm sanatçılar da görülebilir. Ülkeleri, yetiştikleri zaman dilimleri değışik olsa da. Örneğin çağdaş İspanyol edebiyatına baktığımızda romancı Miguel de Unamuno (1864-1936) yaşamın gerçekleri içinde insanoğlunun varoluş sorunu üzerinde durur. Yaşamın anlamını açıklamaya, insanoğlunun ölümsüzlüğe karşı duyduğu özlemi dile getirmiştir. Sis, Örnek Olacak Üç Hikâye, adlı öykü ve romanlarında olsun, deneme türünde yazdığı Don Quijote ile Sancho'nun Hayatı, Hayatın Uyandırdığı Facia Duygusu'nda olsun, Terasa ve Öbürü adlı oyunlarında olsun insanoğlunun çağı içindeki gerçeklerini yansıtmaya çalışmıştır. Bu gerçekleri ondan bir kuşak sonra gelen Federico Garcia Lorca'da (1898-1936) daha değışik boyutlar içinde buluruz. Halk ve doğa sevgisine dönüşmüş özler olarak yansır bu gerçekler Lorca'nın şiirlerinde, oyunlarında. Bir konuşmasında şiir ve şair üzerine şöyle der : "Çağımızda şair, başkaları için damarlarını açmak zorundadır." Bir başka konuşmasında da şunları söyler :

"Dünyada iktisadi eşitsizlik hüküm sürdükçe, düşünmek diye bir şey olmayacaktır. Ben şöyle bir benzetme yapıyorum. İki adam bir nehir kıyısında yürüyorlar. Biri zengin öteki yoksul. Birinin işkembesi dolu, öteki esneye esneye havayı kirletiyor. Zengin adam konuşuyor: "Suyun üstündeki küçük sandal ne güzel! Kıyıda çiçeklenen zambaga bak!" Yoksul adam bağıyor: "Açım hiçbir şey görmüyorum. O kadar açım ki... Tabii. Açlık kökünden sökülüp atıldığı gün dünyanın hiç görmediği manevi bir çöşku olacak. Büyük ihtilâl geldiği zaman kopacak sevinçli gözümüzün önüne getiremeyiz."

Doğa sevgisi uç noktasına ulaşmış bir tutkudur Lorca'da. Ancak insandan soyutlanmış bir doğa değildir bu. Onun yapıtlarında halkla, insanla doğa özdeşleşmiş gibidir. Şiirlerinde de, **Kanlı Düşün**, **Yerma**, **Bernarda Alba'nın Evi** adlı oyunlarında da görebiliriz bunu.

Gerçekçilik akımı dümdüz bir yol izlememiştir dünya edebiyatında Sanatçılar içinde böyle olmuştur. Belli bir dönemde çoşumcu olan bir sanatçı, belli bir dönemde gerçekçiliğe yönelmiştir. Çağımızın kimi büyük şairlerinde de bu gelişimi görmekteyiz. Sözgelimi Fransız şairi Louis Aragon (1897- ...) gerçekçiliğe bir tepki, ya da onun bir edebiyat yöntemi olarak kullanımına karşı çıkanların oluşturduğu **Dadacılık** ve **Gerçeküstücülük** akımları içinde yer almış bir sanatçıdır. Bu akımların ilkeleri olan, kişiyi aklın tutsaklığından kurtarma; şiiri, dil, ölçü, uyak ve biçim gibi öğelerden soyma, sözcükleri bilinen anlamları ve güzelduyusal değerleri dışında birleştirmeye yönelmiştir. Bilinçaltının derinliklerine eğilme; oraya itilmiş ve bilincin baskısı altında tutulan türlü özlem, istek ve tutkuları dışlaştırma istemiştir Aragon. Bu isteğin ürünü olan şiirler yazmıştır. Ne ki 1932'lerden sonra şiir anlayışında köklü bir değişim olmuş, toplum için ya da insanın sevi, sevgi, dostluk... gibi evrensel duygularını kuşatan şiirler yazmıştır. Şiirlerini **Parisli Köylü**, **Can Sıkıntısı**, **Elsa'nın Gözleri** adlı kitaplarında toplamıştır. Dünya edebiyatının en güzel aşk şiirlerinden biri sayılan "**Elsa'nın Gözleri**" adlı şiirinden (O.V. Kanık çevirisi) bir bölümü alıntılatalım buraya :

Öyle derin ki gözlerin içmeğe eğildim de
Bütün güneşleri pırl pırl orada gördüm
Orada bütün ümitsizlikleri bekleyen ölüm
Öyle derin ki her şeyi unuttum içlerinde

Bir başka çağdaş Fransız şairi Paul Eluard'ın (1895-1952) şiir serüveninde de aynı gelişimi görebiliriz. Eluard da sanat yaşamının ilk yıllarında Dadacılık, Gerçeküstücülük akımlarına katılmış, daha sonra bu akımlardan ayrılarak gerçekçi ve toplumcu şiire dönmüştür. Aşk, özgürlük, toplum sorunları üzerinde şiirler yazan Eluard Fransız ede-

blyatının olduğu kadar dünya edebiyatının da en büyük şairlerinden biridir. İnsan soyunun ezilmişliğine; savaşlara, zulümlere baş kaldırdığı içindir ki birçok dillere çevrilmiştir şiiri. Örneğin İspanya iç savaşı-
nı konu alan “Guernica Zaferi” adlı şiirinin son dizelerinde şöyle ses-
lenir :

**Ey gerçek kişiler
Umutsuzluktur umudu yok kılan besleyen ateşi
Gelin birlikte açalım son tomurcuğunu geleceğin**

**Parya ölüm toprak ve kötülük
Rengine bürünmüş düşmanlarımız
Gecemizin tekdüzeliğinde karanlıklar içindeyiz
Bir gün mutlaka haklarından geleceğiz**

“Geleceğin son tomurcuğunu nasıl açabiliriz birlikte?” Eluard bu sorunun yanıtını bir şiirinde “Gerçek Tüze” adlı şiirinde vermiştir. Bu şiiri Tahsin Saraç’ın çevirisinden alıntılayalım buraya :

**Üzümden şarap
Kömürden ateş
Öpücükten kişi yapmak**

**Savaşlara yoksulluğa
Binbir ölüme karşı
El değmemiş olarak kalabilmek
Kişilerde güç bir yasa bu**

**Suyu ısık
Düşü gerçek
Yağayı kardeş kılmak
Kişilerde güzel bir yasa bu**

**Başlayıp yüreğinden çocucağın
O en yüce usa dek
Evrinip olgunlaşarak giden
Hem eski, hem yeni bir yasa bu**

Aragon ve Eluard gibi, şiirini insanlığın mutluluğuna adanmış, çağımızın büyük şairlerinden biri de Şilili Pablo Neruda (1904-1973)dir. Yaşanan somut gerçekler, insana özgü tüm duygu ve insanlık durum-
larını şiirlerine konu olarak seçmiştir. İleride de değineceğimiz gibi, çağdaş ve toplumcu gerçekçiliğin temel yönsemelerinden biri olan ya-
şamı tüm zenginlikleriyle yansıtmaya, en gerçek uygulamasını Neruda’nın şiirlerinde bulmuştur. Şiirini, bilimsellik ya da insanı bilinçlendir-

me adına siyasal savların buyruğuna vermemiş, şiirselliği ön plana almıştır. Daha doğrusu şiirselliği yitirmeden çağımızın sancılarını, gerçeklerini yansıtmıştır şiirlerinde. Başlıca yapıtları : Yüreğimdeki İspanya, İlksel Şeylere Şiirler, Yüz Aşk Sonesi, Kara Ada Defteri, Yaşadığımı İtiraf Ediyorum (anılar). Bunların tümünde insanla doğa, iç içedir. Şiirlerindeki havayı örneklendirmek için E. Gökçe'nin Türkçelediği "Oğulları Ölen Analara Türkü" adlı şiirinin son bölümünü aktaralım buraya :

Bende sizler gibiyim, analar.
Benim de kalbim yas dolu, ölüm dolu.
Gülüşlerinizi öldüren kanla,
Serpilip gelişmiş;
Bir orman gibidir kalbim.
Günlerin kahredici yalnızlığı,
Uyanışın sisli öfkeleri
Girmiştir içine.

Susamış sırtlanları
Bitip tükenmez ürmeleriyle
Afrika'dan gürleyen hayvan sesini;
Öfkeyi, iniltileri, hoşgörmeleri,
Bırakın, bir yana bırakın.
Ölümün ve tasanın
Çemberinden geçmiş anlar
Doğan ulu günün ortasına bakın :
Bu topraktan güler ölümleriniz.
Kalkık yumrukları titrer
Buğdayın üstünde,
Bilesiniz.

Çağlar boyunca edebiyat insanı kavramaya, anlamaya ve anlatmaya çalışmıştır. Ancak her çağın insana bakışı, yaklaşımı değişik olmuştur. Çünkü sürekli bir devinim ve değişim içindedir yaşam. Önemli olan bu devinim ve değişimin yönünü iyi algılayabilmek, insanı bu yönde değiştirebilmektir. Sanatın da edebiyatın da asal işlevi budur bir bakıma. William Faulkner bir konuşmasında edebiyatın işlevi üzerinde düşünürken şunları söyler :

"İnsan ölümsüzdür, bütün yaratıklar arasında yalnız onun tükenmez bir sesi olduğu için değil, gönlü olduğu için. Şairin ve yazarın ödevi işte bunları yazmaktır. İnsanın gönlünü yükseltilere çıkarmak ve ona geçmişin zaferi ve şanı olan mertliği ve onuru, umut ve vekarı, merhamet, acıma

ve feragati hatırlatarak dayanma ve kalımlı olma çabasında insana yardımcı olmak sanatçıya vergidir. Şairin sesi, sadece insanı yansıtmakla yetinmemelidir; o ses, insanın hem kalımlı olmasına, hem hüküm sürmesine yardım eden desteklerden, direklerden biri olabilmelidir."

Çağdaş gerçekçi ve toplumcu sanatçılar, Faulkner'in belirttiği bu görevi üstlenmişlerdir. Ancak bu görevin yerine getirilişi daha önce de değindiğimiz gibi tek bir yönde olmamıştır. Hele XX. yüzyılda dünyamızın geçirdiği iki büyük savaş, devrimci patlamalar, üretim ve tüketimin artışı, insanoğlunun özdeksel gereksinmelerinin artışı, gelenek ve törelerin sarsılışı, sınıflar arasındaki çatışmaların güçleniş dünyamızın tedirginliğini koyulaştırmıştır. Günden güne artan tedirginliği ortadan silmeye çalışma çağdaş edebiyatın başlıca kaygısı olmuştur. Bu da çağımız edebiyatına siyasal bir içerik kazandırmıştır. Ancak edebiyatın içerik yönünden siyasallaşması ülkeden ülkeye, toplumdan topluma değişik bir özellik göstermiştir; göstermektedir. Çünkü sanat da, edebiyat da her ulusun geçirdiği evrim içinde, bu evrim doğrultusunda gelişmiştir.

Evrimin ve gelişimin doğrultusu nedir? Bu soru 1930'lardan sonra sık sık ortaya atılmış, tartışılmıştır. Nitekim Rusya'da 1934 yılında toplanan "Sovyet Yazarlar Birliğinin Birinci Kongresi"nde kesin saptamalara gidilmiştir. Buna göre sanat toplumsal gerçekçiliği yansıtır. Ancak bu yansıtma devrimci bir doğrultuda olmalıdır. Devrimci doğrultu ise; sanatçının, tarihin akışını doğru algılaması, "toplumun kölelik çağından feodalizme, feodalizmden kapitalizme ve kapitalizmden sosyalizme doğru geliştiğini" kavramasıyla ortaya çıkabilir. Bu yönden edebiyat toplumun hangi yönde gelişeceğini göstermelidir. Yoksa toplumdaki aksaklıkları, çarpıklıkları sapatamak, sergilemek yetmez. Önemli olan bunların nasıl bir toplum düzeni içinde giderilebileceğini göstermektir. Balzac, Dickens, Stendhal, Flaubert, Zola, Maupassant, Tolstoy... gibi yazarlar, toplumun türlü yaralarına parmak basmışlardır, bu yaraları gerçekçi bir anlatımla yansıtmışlardır. Ancak bu yaraların nasıl sarılacağını, iyileştirme yollarının neler olduğunu gösterememişlerdir. Öyleyse gerçekçilik, "çöken kapitalizmi ve onun çürüten kültürünü yansıtmak değildir sadece; aynı zamanda yeni bir toplumu ve yeni bir kültürü yaratabilecek sınıfın doğuşunu yansıtmaktır."

Siyasal boyutun ağır bastığı bu anlayış sanatçıyı da, edebiyatı da belirli kalıpların içine sokmuştur başlangıçta. Günlük yaşamdan ya da tarihten alınan basmakalıp düşünceleri yayan; ülküleştirmeci, propagandacı, sıg örnekler ortaya konmuştur. Önceden saptanmış düşünceleri yaşama ve insana uygulayan şematik, insana özgü tüm insanlık

durumlarına kapalı yapıtlar verilmiştir. Daha doğrusu pir parti edebiyatı oluşturulmuştur. Gelgelelim, bu anlayışa da tepkiler gösterilmiş, sert kurallara bağlanılarak edebiyatta yaratma gücünü kısırlaştırdığı belirtilmiştir zaman zaman. Sovyet yazarlarının yirminci kongresinde toplumcu dünya görüşünden ayrılmamak koşuluyla sanatçının yaratma eylemine özgürlük tanınmıştır.

Sık sık yinelediğimiz gibi çağdaş ve toplumcu gerçekçiliğin ilk koşulu, sanatçının gerçek yaşamla bağlarını koparmaması, içinde bulunduğu somut koşullara da sırtını çevirmemesidir. Edebiyat ürünlerinin yaşamın zenginlikleriyle beslenmesi, insanın bilinç ve duyarlılığını tarihin gelişim sürecine göre biçimlendirmesi buna bağlıdır büyük ölçüde. İnsanı bütün yönleriyle tanınması, algılaması da. Bir genellemeye giderek diyebiliriz ki sanatçıyı sanatçı kılan, onu toplumun ve insanlığın önduyarlığı yapan özelliği de budur. Macar eleştirmeni ve edebiyat kuramcısı György Lukacs (1906-...) bu önduyarlık konusuna değinirken şöyle diyor bir yazısında :

"Edebi kültür nedir? Gerçek insani büyüklüğü kavrayabilme duygusu her şeyden önce. Gizli de olsa, açık bir anlatıma uygun bir biçime daha girmemiş de olsa, insani büyüklüğü, hayatta belirdiği her yerde görme yeteneği. İnsanlığın büyümesini keskin bir gözle görme, içten bir anlayışla bu gelişimi birlikte yaşama yeteneği Yeniyi, geleceğe gebe olanı, hemen ilk belirtilerinden tanıma yeteneği.⁶"

Çağdaş ve toplumcu gerçekçi bir yazar, Lukacs'ın belirttiği bu yetenekle donatılmış kişidir. Ona göre de bu yazarların başında Rus yazarı Maksim Gorki (1866-1936) gelir. Gerçekten de Gorki, çağdaş ve toplumcu gerçekçiliğin öncüsü olduğu gibi bu akımın dayanacağı güzelduyusal ilkeler üzerinde de durmuş, açıklığa kavuşturmuştur bunları. Yapıtlarıyla olsun, düşünceleriyle olsun çağdaş dünya edebiyatını etkilemiştir. Nereden gelir ondaki bu etkileme gücü?

Gorki yapıtlarında, anamalcı düzeni ve bu düzenin insanoğlu üzerindeki acımasız baskılarını, onu nasıl köleleştirip insanlık değerlerinden uzaklaştırdığını eleştirel bir tutumla işlemiştir. Öte yandan insanın, kendi alınyazısının demircisi olduğunu vurgulamış; kendi kendinin efendisi olabilmesi için savaşması gerektiğini belirtmiştir. Bilinç taşımıştır yığınlara. Dönemindeki Rus toplumunu tüm kesitleriyle yansıtmıştır yapıtlarında. Öyle ki onlarda yıkılmaya yüz tutan bir toplum düzeninin değişik "insan manzaraları"nı görebiliriz. İşçileşmiş yoksul köylüler, canavarlaşmış varıl köylüler, yaşamın durgunluğu içinde yozlaşmış, hiçbir değere tutunamayan taşralı küçük aydınlar,

⁶ Yeni Dergi, sayı : 47.

başıboş serseriler, yaşamın ağır koşulları arasında insanlığını yitirmiş, zavallı yaratıklar, bilinçlenmiş işçiler; kısaca ezenlerle ezilenler kitaplarının sayfalarında kaynaşmış dururlar. Bunları çizimlerken, tiplleştirirken kendi sınıfsal kökenlerini yansıtacak bir kişilikle karşımıza çıkarmıştır Gorki. Her biri toplum içindeki yerlerinin, başka bir deyişle kendi durumlarının bilincine varmış kişilerdir bunlar. Düzenle sürekli bir çatışma içine düşmüşlerdir. İçinde bulundukları özdeksel ve ruhsal kölelikten kurtulmanın özlemi ve eylemi içindedirler. Bunun için de karamsar değildirler.

Gorki'nin yapıtlarında gördüğümüz bu zengin insan manzaraları, bunların çizimindeki tamlik ve dirimsellik onun yaşam öyküsüyle de sık sıkıya ilgilidir. Gençlik yıllarında boydan boya Rusya'yı dolaşmış, türlü ilşerde çalışmış, toplumun her katındaki insanları yakından tanımıştır. Yaşamın hem güzel, hem de sancılı yanlarını derinlemesine gözlemlemiştir. Anlatımında gerçekçilik, şiirsellik, açıklık ve gülümserlik buradan gelmektedir. Serseriler, Stepte, Yaşanmış Hikâyeler adlı öykü yapıtlarında, kendi özyaşam öyküsü üzerine temellendirdiği Çocukluğum, Ekmeğimi Kazanırken, Benim Üniversitelerim üçlemesinde çok belirgindir bu yönü. Ana, Artamonof'lar, Klim Samgin'in Hayatı, Foma... igbi roman türünde verdiği yapıtlar; Ayaktakımı Arasında, Küçük Burjuvalar adlı oyunların yaşadığı dönemdeki Rusya'nın iç ve dış yapısını bireşimsel bir yöntemle aydınlanmaktadır.

Gorki'nin gerçekçiliğe getirdiği toplumcu boyut başka Rus yazarlarınca da geliştirilmiş, genişletilmiştir. Örneğin Leonid Maksimoviç Leonov (1899- ...)un oyunlarında (İşe Yaramaz Bir Adamın Sonu, Hırsız, Sot Nehri, İstila...) da ihtilal döneminin yarattığı sorunları buluruz. Ne ki bunlar Gorki'deki gibi insan gerçeğiyle toplum egrçeğinin bileşimi olarak işlenmemiştir. Anamalcı düzenin eleştirisi, yeni düzenin övgüsü şematik bir yapı içinde verilmiştir. Ancak Gorki'nin yöndeşleri arasında, kendisinin de değerini vurguladığı yazarlardan biri Mihail Şolohov (1905-...) olmuştur. Don kazaklarının 1914 savaşındaki ve ihtilâl sırasındaki serüvenlerini konu alan Ve Durgun Akardı Don adlı geniş soluklu romanı bir savaş romanı olmaktan daha çok, başka yönleriyle üzerinde durulmuştur. Yazar bu romanında insanın eski düzenin kendisine aşıladığı görüş ve düşüncelerden nasıl sıyrıldığını; geçmişin çağdışı kalmış toplumsal ilişkilerinin çöküşünü destansı bir anlatımla göstermiştir. Toplumun yapısını bireşimsel bir yöntem içinde topluma yansıtmaya, kişilerin karakterlerini belirleyen somut koşulları olduğu gibi verme bu romanın belirleyici yönlerinden biridir. Öte yandan toplumun ve onun çekirdeği olan ailedeki töreleri eleştirme, törelerle romanın temel kişileri arasındaki çatışmayı yansıtmaya, eski düze-

nin insan dışılığını vurgulama, savaşın insanoğluna yüklediği derin acıları gösterme Ve Durgun Akardı Don'a çok katlı bir roman olma özelliğini kazandırmıştır. İnsana ve yaşama özgü tüm zenginlikleri kurutmadan, canlı, kıvrak bir anlatımla gerçekleştirmiştir bunu Şolohov. Öteki romanlarında (Uyandırılmış Toprak, Onlar Vatan İçin Çarpıştılar) da tarım işçilerinin yaşamını, "sosyalist düzen"e ve bu düzenin getirdiği reformlara karşı gösterdiği tepkileri işlemiştir. Bu tepkileri dile getirirken çağdaş gerçekçiliğin temel dayanaklarından biri olan eleştirel bakış açısıyla bir değerlendirmeden geçirmiştir kişileri, olayları, durumları. Ülküleştirmenin çekiciliğine kapılmadan halka yönelmiştir Şolohov. Ve Durgun Akardı Don'un unutulmaz kişisi Grigori Melekhov'un dünyasında ve kişiliğinde oluşan büyük değişimin indiriciliği da onun dramının çarpıtılmadan, aklıla karasıyla yansıtımından gelir. Edebiyatın işlevi de bu olmalıdır. Şolohov'a göre. İnsanlara doğruyu söyleme, iyiliği ve güzelliği sevdirmek. Nobel ödülünün kendisine verilmesiyle ilgili konuşmasında bunu şöyle belirtir :

"... Okuyucuya namuslu söz söylemek, halka doğruyu anlatmak-gerçeği anlatırken kimi zaman sert ama her zaman yürekli olmak, insanların yüreğine, gelecek adına, kendi güçleri adına, geleceği biçimlemekteki yetenekleri adına güçlü inanç salmak. Bütün dünyada barış için mücadele etmek ve yazdıkları kanalıyla yazılarının ulaşabileceği her yerde barış savaşçıları yetiştirmek, insanları ilerletmek için duydukları soylu ve doğal isteklerinde birleştirmek. Sanat, insanların kafalarını ve yüreklerini etkileyecek büyük güce sahiptir. Bir insanın sanatçı tanımına hak kazanması için, bu güçlü insanların ruhunda güzel yaratmaya yönelmesi, insanlığın iyiliğine yöneltmesi gerektiğine inanıyorum."

Şolohov'un bu sözlerinde çağdaş sanatçıların, yazar ve şairlerin temel yönelimlerini bulabiliriz. Örneğin çağdaş Rus edebiyatında Soluk Almaksızın, Paris Düşerken, Fırtına... adlı yapıtlarıyla Ehrenburg (1891-1968); İlk Çember, Kanserliler Koğuşu, Ağustos 1914... adlı romanlarıyla Soljenitzin (1918-...) bu yönelimi sürdüren sanatçılardandır. Bunların arasına Konstantin Simonov (1915- ...) yapıtları : Yaşamak ve Ölmek, Bizim Köyün Delikanlısı, Ruslar, İnsan Asker Doğmaz ; Cengiz Aytmatov (1928- ...) yapıtları : Cemile, Toprak Ana, Öğretmen Duyşen, Dağlar ve Stepler Üzerine Hikâye, Kopar Zincirlerini Gülsarı..) adlarını da katabiliriz.

Hemen belirtelim ki toplum ve insan gerçeği belirli kalıplar içinde dondurulamaz. Alabildiğine geniş, devingen, kapsamlı bir nitelik taşır gerçekçilik kavramı. Bu yüzden de insan ve toplum gerçeğini yansıtmaya yönelen sanatçıların tümünü aynı "kompartıman"a yerleştir-

⁷ Sanatta Sosyalist Gerçekçilik, s. 84-85.

me, yapıt ve yaratılarına aynı giysiyi giydirme olanaksızdır Çünkü gerçeğe yüklenen anlam sanatçıdan sanatçıya değişmektedir. Sözgelimi yukarıda adlarını andığımız Rus sanatçılarında toplumsal sorunları saptama, bunları çözecek önlemleri gösterme gerçekçiliğin vazgeçilmez ilkesi sayılırken günümüz Amerikan edebiyatında ise kişilerin bunalımları, aralarındaki gerginlikleri, ruhsal ve töresel çatışmaları yansıtmaya gerçekçilik olarak adlandırılmaktadır. Başta Norman Mailer, James Jones olmak üzere Saul Bellow, J.D. Salinger, John Hersey, Henry Miller, Mark Harris gibi roman ve öykücüler topluma ayak uyduramayan, toplumun dışına itilmiş kişilerin serüvenlerini yazıyorlar. Bunun gibi Joyce Cary, John Osborne, John Braine, Lawrance Durrell adlı İngiliz yazarları da bireyin iç dünyasındaki, bilinçaltındaki tutkulara eğiliyorlar.

Gerçeğe yönelimin tek yolu yoktur kuşkusuz. Bir genellemeye giderek diyebiliriz ki günümüz Dünya edebiyatı yeni yönelişler, yeni arayışlar içindedir. Hemen her ülkede sanatçılar bir yandan kendi toplumlarına özgü sorunların üzerinde düşünürken bir yandan da evrensel konulara yöneliyorlar. Değişik yaklaşımlarla yapıyorlar bunu. Ama birleşilen ana yön, edebiyatın “malzemesi” olan insanoğlunu tüm özellikleri, eylemleri, tutkuları; toplumsal ve dirimsel güdülerıyla anlatmak. İnsanı ruhsal ve özdeksel tutsaklığın her türlüşünden kurtararak onu tam insan yapmak. Baskının, barbarlığın yeryüzünden, kafalardan ve yüreklerden kazınmasına çalışmak. Dünya edebiyatında temel yönelimlerdir bunlar.

4.

KISA KAYNAKÇA

- Alcock, Richard, *Kısa Dünya Edebiyatı Tarihi*, İstanbul : Varlık Yayınevi, 1961
- Alangu, Tahir, *Cumhuriyetten Sonra Hikâye ve Roman* (üç cilt), İstanbul : Asaf Ertekin Yayınları, 1965.
- And, Metin, *Tanzimat ve İstibdat Döneminde Türk Tiyatrosu*, İstanbul : Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, 1972.
- Aytekin, Yakar, *Türk Romanında Milli Mücadele*, Ankara : Dil ve Tarih-Coğrafya Fakültesi Yayınları, 1973.
- Aytür, Necla, *Amerikan Romanında Gerçekçilik*, Ankara : Dil ve Tarih-Coğrafya Fakültesi Yayınları, 1974.
- Boratav, Pertev Naili, *100 Soruda Türk Halk Edebiyatı*, İstanbul : Gerçek Yayınevi, 1969.
- Caudwell, Christopher, *Yanılsama ve Gerçek*, İstanbul : Payel Yayınevi, 1974.
- Demiray, Kemal, *Edebiyatta Türler*, İstanbul : İnkılâp ve Aka Kitabevi, 1971.
- Doğan, H. Mehmet, *100 Soruda Estetik*, İstanbul : Gerçek Yayınevi, 1975.
- Eyüboğlu, Sabahattin, *Denemeler*, İstanbul : Cem Yayınevi, 1974.
- Fischer, Ernest, *Sanatın Gerekçillliği*, İstanbul : De Yayınevi, 1968.
- Göktürk, Akşit, *Okuma Uğraşı*, İstanbul : Çağdaş Yayınları, 1980.
- Kaplan, Mehmet, *Cumhuriyet Devri Türk Şiiri*, İstanbul : Devlet Kitapları, 1973.
- Yurdakul, Şükran, *Şairler ve Yazarlar Sözlüğü*, Ankara : Bilgi Yayınevi, 1973.
- Kudret, Cevdet, *Türk Edebiyatında Hikâye ve Roman*, (iki cilt), İstanbul : Varlık Yayınevi, 1967.
- Kudret, Cevdet, *Batı Edebiyatından Seçme Parçalar*, İstanbul : İnkılâp ve Aka Kitabevi, 1972.
- Kudret, Cevdet, *Türk Edebiyatından Seçme Parçalar*, İstanbul : İnkılâp ve Aka Kitabevi, 1973.

- Lukacs, György, *Çağdaş Gerçekçiliğin Anlamı*, İstanbul: Payel Yayınevi, 1969.
- Lukacs, György, *Avrupa Gerçekçiliği*, İstanbul, Payel Yayınları, 1979.
- Macy, Öohn, *The Story Of The World's Literature*, New York: Liveright Inc., 1950.
- Moran, Berna, *Edebiyat Kuramları ve Eleştirisi*, İstanbul: Edebiyat Fakültesi Yayınları, 1972.
- Mutluay, Rauf, *50 Yılın Türk Edebiyatı*, İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, 1973.
- Necatigil, Behçet, *Edebiyatımızda İsimler Sözlüğü*, İstanbul: Varlık Yayınevi, 1975.
- Nutku, Özdemir, *Dünya Tiyatrosu Tarihi 2. cilt*, Ankara: Dil ve Tarih-Coğrafya Fakültesi Yayınları, 1972.
- Parkhomenko, M., *Sanatta Sosyalist Gerçekçilik*, Yenidünya Yayınları, 1976.
- Pignarre, Robert, *Tiyatro Tarihi*, İstanbul: Gelişim Yayınları, 1975.
- Suckhov, Boris, *Gerçekçiliğin Tarihi*, İstanbul: Bilim Yayınları, 1976.
- Şener, Sevda, *Çağdaş Türk Tiyatrosunda İnsan*, Ankara: Dil ve Tarih-Coğrafya Fakültesi Yayınları, 1972.
- Uygur, Nermi, *İnsan Açısından Edebiyat*, İstanbul: Edebiyat Fakültesi Yayınları, 1969.
- Tuna, F. Yahya, *Dünya Edebiyatı Tarihi*, İstanbul: Üçler Basımevi, 1948.
- Yetkin S. Kemal, *Denemeler*, Ankara: İş Bankası Yayınları, 1978.

YAPIT VE YAZAR ADLARI DİZİNİ

- Abasıyanık, S.F. 131, 132.
 Absalom, 208.
 Açlık, 202.
 Açlık Şampiyonu, 207.
 Adam Bede, 197.
 Adamcıl, 183.
 Adivar, H.E. 121, 132.
 Adolphe, 190.
 Aduların Jerry'si, 212.
 Affe, 97.
 Agamennon, 166.
 Ağah Efendi, 74.
 Ağaoğlu, A. 131.
 Ağaoğlu, S. 132.
 Ağustos 1914.
 Ağustos Işığı, 208.
 Ahmedî, 62.
 Ahmet Arif, 140, 143, 149, 153, 154.
 Ahmet Haşim, 100, 107, 108, 109, 110, 144.
 Ahmet Mithat, 74, 76, 81, 83, 84.
 Ahmet Paşa, 62.
 Ahmet Rasim, 97.
 Ahmet Resmi Efendi, 62.
 Ahmet Reşit, 95.
 Ahmet Şuayp, 95.
 Ahmet V. Paşa, 39, 78, 84.
 Alas, 166.
 Aisopos, 183.
 Aiskhylos, 9, 38, 166, 169.
 A. Kadir, 148, 162.
 Aka Gündüz, 122.
 Akbal O., 41, 130, 132.
 Akçam. D. 127, 132, 134.
 Akdağ, T., 152.
 Akın, G., 140, 143, 154.
 Aksal, S.K., 149, 152, 155.
 Akşam Şarkıları, 191.
 Alcott, L.M., 198.
 Alfieri, 184.
 Âli Bey, 83.
 Ali Ekrem, 95.
 Ali Nizami Beyin Alafrangalığı ve Şeyh-
 liği, 129.
 Ali Suavi, 74.
 Alnımdaki Bıçak Yararı, 130.
 Altın Eşek, 170.
 Amerika, 207.
 Amerikan Sargısı, 120.
 Amerikan Tragedyası, 211.
 Amphitruo, 169.
 Ana, 219.
 Ana Cadde, 211.
 Ana Hanım Kız Hanım, 155, 156.
 And, M., 82.
 Anday, M.C., 142, 146, 151, 152, 156.
 Andromaque, 181.
 Andromakhe, 168.
 Andromède, 181.
 Ankara, 122.
 Anna Karenina, 200.
 Anna via Plurabelle, 207.
 Antigone, 166, 167.
 Antika Dükkanı, 197.
 Apaydın, T., 24, 118, 120, 122, 123, 127,
 128, 132, 140.
 Apuleius, 170.
 Aragon, L., 214, 215.
 Araya Giren, 204.
 Araya Giren Garip Oyun, 213.
 Arkadaş İshıkları, 130.
 Arolat, A.M., 143.
 Aristot., 177.
 Aristophanes (Aristo), 9, 28, 30, 165, 169,
 181.
 Arpat, B., 150.
 Artamorollar, 219.

- Asena, O., 155.
 Asiye Nasıl Kurtulur? 155.
 Aşık, 70.
 Aşık Çelebi, 62.
 Aşık Garip, 70.
 Aşık Paşa, 62.
 Aşık Paşazade, 62.
 Aşık Ömer, 70.
 Aşk-ı Memnu, 91, 94, 95.
 Ataç, N., 11.
 Atala, 80, 190.
 Atay, C., 155, 156.
 Atçalı Kel Mehmet, 155.
 Ateşten Gömlek, 121.
 Atsız, N., 144.
 Attila, O., 144.
 Ayaktakımı Arasında, 219.
 Ayda İlk İnsanlar, 204.
 Ayhan, E., 152.
 Ayrı Masalı, 155.
 Aynığı, 195.
 Aykaç, F.A., 100.
 Aytmatov, C., 220.
 Babbitt, 211.
 Bacon, F., 178.
 Baba Evi, 130.
 Babalar ve Çocuklar, 109.
 Bağdatlı Ruhi
 Bahçesaray Çeşmesi, 192.
 Baki, 56, 61, 62.
 Bakır Topraklar, 199.
 Balaban Ağa, 155.
 Balzac, Honoré de, 1, 2, 17, 40, 41, 91,
 181, 194, 195, 217.
 Başar, Ş.N., 43.
 Başaran, M., 132, 140, 154.
 Başkalarının Kanı, 206.
 Başkaldıran İnsan, 206.
 Başkut, C.F., 155.
 Baudlaire, 25, 144, 192.
 Bay Bergeret Paris'te, 210.
 Bayburtlu Zihni, 70.
 Baykurt, F., 40, 120, 127, 128, 134.
 Beauvoir, Simone de, 206.
 Beckett, S., 208.
 Bedrana, 48.
 Beethoven'in Hayatı, 210.
 Bellow, Saul, 221.
 Ben Jonson, 178.
 Benim Üniversitelerim, 219.
 Behram, N., 154.
 Behramoğlu, A., 154.
 Bereketli Topraklar Üzerinde, 120, 127.
 Berfe, S., 140, 154.
 Berk, İ., 152.
 Berkes, N., 75.
 Bernarda Albanın Evi, 214.
 Beyatlı, Y.K., 107, 109, 110, 144.
 Bilbaşar, K., 120, 125, 133.
 Bilge Nathan, 187.
 Bilgiç Kadınlar, 183.
 Bilginer, R., 156.
 Bilimler ve Sanatlar Üstüne Söylev, 187.
 Bilinmeyen Bir Tanrıya, 212.
 Bir Adam Yaratmak, 155.
 Bir Alman Dosta Mektuplar, 206.
 Bir Asilzade Yuvası, 199.
 Bir Avcının Notları, 199.
 Biraz Gellir mişiniz?, 156.
 Bir Çift Öküz, 127.
 Bir Delikanlının Sanatçı Olarak Portre-
 si, 207.
 Bir Erkeğin Yetiştirilmesi, 212.
 Bir Filiz Vardı, 130.
 Bir Hanımın Portresi, 198.
 Bir Hayat, 195.
 Bir Karış Toprak, 120, 127.
 Bir Kavuk Devrildi, 155.
 Bir Kilo Namus, 155.
 Bir Muadele-i Sevda, 96.
 Bir Odada Üç Ayna, 155.
 Bir Sefilenin Evrakı, 97.
 Bir Sürgün, 120.
 Bir Şehrin İki Kapısı, 130.
 Bir Şey Yap Met, 156.
 Birtakım İnsanlar, 156.
 Bir Ulusun Bilançosu, 212.
 Bir Zamane Çocuğunun İtirafı, 191.
 Bitmeyen Kavga, 212.
 Biyelkin'in Hikâyeleri, 183.
 Bizim Köyün Delikanlısı, 220.
 Bizim Mr. Wrenn, 211.
 Biz İnsanlar, 122.
 Blake, W., 186.
 Boccacio, G., 176, 177.
 Boratav, P., 71.
 Boris Godunov, 193.
 Bölükbaşı, R.T., 107, 111, 135, 143.
 Braine, J., 221.

- Bronte, C., 197.
 Budala, 41, 199.
 Buddenbrokklar, 211.
 Buğra, T., 122, 123.
 Burdurlu, İ.Z., 144.
 Burns, Robert, 186.
 Bulutlar, 189.
 Bunaltı, 205.
 Buzlar Çözülmeden, 155.
 Büyülü Dağ, 214.
 Büyük Evin Küçük Hanımı, 212.
 Büyük Mal, 131.
 Büyük Para, 212.
 Büyük Ümitler, 197.
 Büyük Vasiyetname, 177.
 Büyük Yol, 208.
 Byron, 190, 192.
 Ceaser ve Kleopatra, 197.
 Calderon, 40.
 Caligula, 206.
 Camus, A., 205, 206.
 Canavar, 155.
 Candida, 187, 197.
 Canlı Maymun Lokantası, 156.
 Can Parası, 128.
 Cansever, E., 152.
 Can Sıkıntısı, 214.
 Canterbury Masalları, 174.
 Cary, J., 221.
 Casterbridge Vallisi, 197.
 Caudewell, C., 19, 28, 29, 31.
 Cehennemde Bir Mevsim, 192.
 Cehennemlik, 96.
 Cehennem Yolcuları, 129.
 Celalettin Harzemşah, 58, 79.
 Cemile, 220.
 Cemil Süleyman, 100.
 Cemo, 120, 127, 133.
 Cenap Şahabettin, 85, 88, 89, 95.
 Cennetin Bahçesi, 212.
 Cennet ve Cehennem, 204.
 Cervantes, M., 177, 181.
 Cesar Birotteau, 194.
 Cesur Yeni Bir Dünya, 204.
 Ceza Sömürgesi, 207.
 Cezmi, 80.
 Cid, 172.
 Cımrı, 16, 17, 181, 183.
 Cinna, 181.
 Chanson de Roland, 172.
 Chateaubriand, F.R., 190.
 Chaucer Geoffry
 Childe Harlond'un Gezisi, 190.
 Chillian Estri, 190.
 Clarissa, H., 186.
 Coleridge, S.T., 190.
 Constand, B., 190.
 Cooper, J.F., 198.
 Corneille, P., 30, 181.
 Cumalı, N., 120, 127, 132, 140, 143, 149,
 155, 156.
 Cüveyzi, 48.
 Çağlar, B.K., 132, 143.
 Çalikuşu, 105, 106.
 Çamaşırcının Kızı, 130.
 Çamlıbel, F.N., 111, 136, 137, 141, 143, 155.
 Çamlıçadaki Eniştemiz, 129.
 Çanlar Kimin İçin Çalışıyor?, 212.
 Çankaya, E., 154.
 Çelebi, A.H., 146.
 Çehov, A., 132, 201, 202.
 Çemberler, 155.
 Çetin, A., 155.
 Çiçi, 156.
 Çılgın Kalabalıktan Uzakta, 197.
 Çılgın Orlando, 177.
 Çil Horoz, 155, 156.
 Çingeneler, 130, 192.
 Çin Seddi, 207.
 Çocukluğum, 219.
 Çoban Şiirleri, 170.
 Çömlek, 170.
 Dağlarca, F.H., 139, 140, 149, 151, 154.
 Dağlar ve Stepler Üzerine Hikâye, 220.
 Dalgalar, 208.
 Dante, A., 173, 174.
 Danton, 210.
 Dar Kapı, 208.
 Darwin, C., 29.
 Daudet, A., 91, 196.
 Dava, 207.
 Davit Copperfield, 197.
 Decameron, 170, 176.
 Dede Korkut, 69, 70, 134.
 Define, 120.
 Define Adası, 197.
 Deofe, D., 185.

- Değirmen, 128.
 Değirmenden Mektuplar, 196.
 Değişen Kafalar, 211.
 Değişim, 207.
 Dehhanî, 82.
 Demir Ökçe, 212.
 Deli, 121, 155.
 Deligönül, M., 60.
 Deli İbrahim, 156.
 Demiray, K., 31.
 Demirciler Çarşısı, 120.
 Denemeler, 178.
 Dertli, 70, 141.
 Descartes, R., 180.
 Devlet, 1, 170.
 Devlet Ana, 121, 134.
 Dickens, C., 187, 217.
 Diderot, D., 186.
 Dikmen Yıldızı, 121.
 Dilekçe, 155.
 Dinamo, H.İ., 122, 146.
 Dino, Güzin, 54.
 Divânü Lügat-İt Türk, 46, 48, 52.
 Divina Comedia, 173.
 Dodsworth, 211.
 Doğan, H.M., 19, 128.
 Doktor Faustus, 214.
 Doktor Jekyll ile Mr. Hyde, 197.
 Doludizgin, 122, 123.
 Don Juan, 183, 190.
 Don Quijote, 40, 170.
 Don Quijote ile Sancho'nun Hayatı, 213.
 Dorian Grey'in Portresi, 202.
 Dosteyvski, F., 39, 41, 161, 194, 200.
 Dranas, A.M., 145.
 Drayden, J., 184.
 Dreiser, T., 211.
 Dublinliler, 207.
 Dubrovski, 193.
 Duman, 199.
 Durbaş, R., 143, 152, 154.
 Durrel, L., 221.
 Duvar, 205.
 Duvarların Ötesi, 155.
 Duygusal Eğitim, 195.
 Dünyalar Savaşı, 204.
 Dünya Nimeti, 202.
 Düşünceler, 180.
 Düşüş, 206.
 Düzenli Bir Genç Kızın Anıları, 208.
 Ebubekir Hazım, 103, 104, 124.
 Ebüzziya Tevfik, 84.
 Edebiyatta Türler, 31.
 Ehrenburg, İ., 220.
 Eisler, H., 23.
 Ekmek Kavgası, 130.
 Ekmeğimi Kazanırken, 219.
 Elçiler, 198.
 Elektra, 166, 168.
 Elektraya Yas Yaraşar, 213.
 Eliot, G., 197.
 Eliot, T.S., 173.
 Elmer Gantry, 211.
 Eloglu, M., 151, 152.
 Elsa'nın Gözleri, 214.
 Eluard, P., 20, 214, 215.
 Emekli, 155.
 Emillia Galotti, 187.
 Emil Yahut Eğitim Üstüne, 187.
 Emrah, 141.
 Epodlar, 170.
 Erduran, R., 155.
 Erozan, C.S., 95, 100.
 Erhat, A., 162, 164.
 Ermiş Jeanne, 197.
 Ersoy, M. Akif, 107, 108, 109, 110, 112.
 Ertem, S., 131.
 Erzurumlu Emrah, 70.
 Esendal, M.Ş., 105, 106, 132.
 Esir Şehrin İnsanları, 122.
 Esir Şehrin Mahpusu, 122.
 Esther, 181.
 Eugénie Grandet, 17, 194.
 Eugely Onegin, 192.
 Euripides, 39, 168, 169.
 Evlerden Biri, 130.
 Evliya Çelebi, 62.
 Eylül, 91, 94, 95.
 Eyüboğlu, B.R., 140, 143.
 Eyüboğlu, S., 173, 176, 183, 199.
 Ezik Otlar, 156.
 Fabllar, 183.
 Fadık Kız, 155.
 Faik Ali, 55, 100.
 Fakirlerin Hazinesi, 202.
 Falaka, 97.
 Fareler ve İnsanlar, 212.
 Fatih Harbiye, 121.
 Faulkner, W., 208, 209, 216, 217.

Faust, 189.
Fazilet Eczanesi, 155.
Fermani, 70.
Fermanlı Deli Hazretleri, 155.
Fetri Naci, 129.
Fırtına, 220.
Fieling, H., 188.
Fischer, E., 10, 11, 23, 38, 39.
Flaubert, G., 91, 195, 217.
Foma, 219.
France, A., 210, 211.
Fuhşî-i Atık, 97.
Fuzuli, 25, 28, 62.
Fürûzan, 130, 131, 132.

Gargantua, 178.
Garip, 140.
Garipler Sokağı, 130.
Gauter, T., 191.
Gazap Üzümleri, 212.
Gazeteciden Dost, 156.
Geceler, 191.
Gecelerim, 97.
Genç Adamın Serüvenleri, 212.
Genç Werther'in Acıları, 40, 189.
Gerçekçiliğin Tarihi, 40, 182.
Gereksiz Ağızlar, 206.
Gergedanlar, 208.
Germinal, 196.
Gevheri, 70.
Gide, A., 208.
Gil Blas, 170.
Giray, F., 146.
Gizli Oturum, 205.
Godotyu Beklerken, 208.
Goethe, J.W., von, 23, 40, 184, 189.
Gogol, N., 39, 181, 181, 198.
Goldoni, C., 184, 187.
Goldsmith, O., 186.
Goncourtlar, 91.
Gonçarov, İ.A., 198.
Goriot Baba, 25, 194.
Gorki, M., 218, 219.
Göç, 155.
Gökçe E., 214.
Göktulga, F.C., 105.
Göktürk, Akşit, 20.
Gökyay, O.Ş., 14.
Çömü, 158.
Gönülden Sesler, 111.

Gözlerimi Kapatım, Vazifemi Yaparım,
155.
Grabbe, 23.
Graziella, 191.
Gulliver'in Gezileri, 185.
Gurbet Kuşları, 130.
Gülünç Kibarlar, 183.
Gülüp Ağladıklarım, 97.
Gülnihal, 83.
Güneşte On Kişi, 155.
Günden Geceye, 213.
Güney, E., 199.
Güntekin, R.N., 105, 120, 121, 155.
Günün Adamı, 155.
Gürpınar, H.R., 98, 97, 121.
Gürültü ve Kızgınlık, 208.
Güzel Dost, 195.
Güzel Eleni, 97.

Hacı Murat, 200.
Hacıyatmaz, 155.
Hakka Sığındık, 98.
Halas, 122.
Hamlet, 181, 178.
Hamsun, K., 202.
Hanımın Çiftliği, 120, 127.
Hamdi Hamdi, 158.
Hardy, T., 197.
Harp ve Sulh, 200.
Harputta Bir Amerikalı, 155.
Harris, M., 221.
Hastalık Hastası, 183.
Havada Bulut, 130.
Havada Yürüyenler, 208.
Hawthorne, N., 198.
Hayatı Sevmek, 212.
Hayatın Uyandırdığı Facia Duygusu, 213.
Hayali, 62.
Hayattan Sahifeler, 97.
Haydutlar, 190.
Heine, H., 188, 190.
Hemingway, E., 212, 213.
Henriade, 187.
Hepimiz Birimiz İçin, 155.
Hep ve Hiç, 155.
Hep O Şarkı, 120.
Herder, 189.
Heredotus, 3, 170.
Hernani, 191.
Hersey, J., 221.

Hesiodos, 9, 28, 163, 166.
Hırsız, 219.
Hile ve Sevgi, 190.
Hisar, A. Şinasi, 129.
Hobbes, 34.
Homeros, 9, 31, 32, 41, 161, 162, 163, 173, 177, 208.
Horace, 30, 181.
Horatius, 164, 170.
Hortlaklar, 197.
Huckleberry Finn'in Maceraları, 199.
Hugo, V., 188, 191.
Hürrem Sultan, 155.
Huzur, 121.
Huzur Çıkma, 155.
Huxley, L.A., 204.
Hüküm Gecesi, 120.
Hükümet Meydanı, 122.
Hüseyin Siret, 95.
Hüseyin Suat, 95.
Hyperion, 180.
İlgaz, R., 146, 151, 152.
Ionesco, E., 208.
Iphigénie, 181.
İraccanın Dirliliği, 120.
İrgat, C.S., 146.
Isabella, 190.
Işıklar ve Gölgeler, 191.
İbretnüma, 80.
İbsen, H., 197.
İçimizdeki Şeytan, 130.
İdeal Koca, 202.
İffet, 98.
İhtiyar Adam ve Deniz, 213.
İki Hatırat Üç Şahsiyet, 97.
İkinci Cins, 208.
İktizler, 170.
İleri, Selim, 132.
İlhami, Bekir, 146.
İlhan, A., 122.
İliada, 31, 32, 160, 161, 162.
İlk Çember, 220.
İkisel Şeylere Şiirler, 216.
İlk Sevgili, 97.
İmmoraliste, 208.
İnce Memed, 15, 16, 120, 126, 128.
İnsan Asker Doğmaz, 220.
İnsan Kurdu, 130.

İnsanlar Arasında Eşitsizliğin Doğuşu ve Esasları Üstüne Söylev, 187.
İnsanlık Durumu, 206.
İntibah, 80.
İranlı Mektupları, 180.
İrving, W., 198.
İstanbul Efendisi, 155.
İstibdattan Hakimiyeti Milliyeye, 97.
İstila, 219.
İsyancılar, 156.
İş, 211.
İşler ve Günler, 103.
İşe Yaramaz Bir Adamın Sonu, 219.
İşsizler, 155.
İtiraf, 187.
İvan İlyiç'in Ölümü, 200.
İyi Şarkı
Jak, 197.
James, Hanry, 198.
Jane Eyre, 197.
Jean Cristophe, 210.
Jennie Gerhard, 211.
Johnson, S., 180.
Jones, James, 222.
Joyce, J., 201, 207, 208.
Kaçakçı Şahan, 120.
Kadıköy İskeleyi, 155.
Kafka, F., 206, 207.
Kafkas Esiri, 192.
Kadınlar Mektebi, 183.
Kağı, 128.
Kahvede Şenlik Var, 155.
Kahraman, 155.
Kalevala, 32, 172.
Kalpaklılar, 122.
Kalyoncu, G.D., 156.
Kamu, K., 143.
Kanaviçe, 155.
Kanık, O. Veli, 146, 147, 148, 164, 177, 214.
Kanlı Derenin Kurtları, 127.
Kanlı Topraklar, 120, 127.
Kanserliler Koğuşu, 220.
Kansu, C.A., 21, 22, 140, 143, 144, 149, 153, 154.
Kant, E., 3.
Kanunların Ruhunu, 186.
Kaplumbağalar, 115, 120.
Kara Ada Defteri, 216.

Karabiblik, 81, 124.
Karabul, 190.
Karacaoğlu, 66, 70, 141.
Karaların Memetler, 156.
Karasu, B., 132.
Karakterler, 184.
Karamazov Kardeşler, 19.
Karaosmanoğlu, Y. K., 100, 105, 119, 120,
121, 122, 124, 125, 126.
Karay, R.H., 104, 105, 106, 107, 121, 124.
Karayar Köprüsü, 155.
Kaşgarlı Mahmut, 46, 48, 52.
Kâtip Çelebi, 62.
Kaybolmuş Cennet, 178.
Kaygılı, O.C., 105, 130.
Kaygusuz Apdal, 69, 70.
Kayıkçı Kul Mustafa, 67.
Kayıp Aranıyor, 130.
Kayıp Kız, 204.
Kaynanalar, 170.
Keats, J., 190.
Kel Şarkıcı, 208.
Kemal Tahir, 24, 120, 121, 122, 127, 131,
134.
Kerem ile Aslı, 70, 80.
Keşanlı Ali Destanı, 155.
Kezban, 156.
Kırk İkinci Paralel, 212.
Kırk Yedililer, 131.
Kırk Yıl, 42.
Kırmızı ve Siyah, 17, 41, 195.
Kısakürek, N.F., 144, 145, 155.
Kıskanmak, 130.
Kızıl Harf, 198.
Kızıl Zambak, 210.
Kibarlık Budalası, 183.
Kıralık Konak, 120, 121.
Kirlil Eller, 205.
Klimanjanın Karları, 213.
Klim Samgin'in Hayatı, 219.
Klopstock, 189.
Kocagöz, S., 12, 120, 127, 128, 130, 131, 132.
Kocaoğlu, 155.
Kocalar Mektebi, 183.
Kocatürk, V.M., 144.
Kopar Zincirlerini Gülsarı, 220.
Konumuz Edebiyat, 41.
Kopuk Takımı, 130.
Korku, 155.
Koryürek, E.B., 137, 143.

Köprülû, M. Fuat, 100.
Kör, 120, 155.
Kör Duman, 120, 127.
Koroğlu, 71.
Köyde Bir Ay, 199.
Köyün Kamburu, 120, 128.
Fâtûlûk Çiçekleri, 25, 192.
Kötü Yol, 130.
Kral Eğleniyor, 191.
Krallar, 298.
Kral Lear, 178.
Kral Oidipus, 166.
Kudret, Cevdet, 58, 144.
Kuloğlu, 70.
Kumrunun Kanatları, 198.
Kuntay, M.C., 122.
Kurbaglar, 169.
Kurban, 155.
Kurtlar, 210.
Kurtarılmış Kudüs, 32, 177.
Kurt Kanunu, 131.
Kurtlar Sofrası, 122.
Kuşatma, 130.
Kuşlar, 169.
Kuşlar Parlamentosu, 174.
Kutadgu Billig, 51, 52.
Kuvayı Milliye Destanı, 33.
Kuyucaklı Yusuf, 128.
Küçük Ağa, 122, 123.
Küçük Ağa Ankara'da, 219.
Küçük Burjuvalar, 219.
Küçük Paşa, 103, 124.
Küçük Kadınlar, 198.
Küçük Roque, 195.
Küçük Şehir, 155.
Küçük Şiirler, 192.
Küçük Vasiyetname, 177.
Külebi, C., 13, 149, 154.

La Bruyere, Jean de, 184.
La Coisne Bette, 194.
Lady Chatterley'nin Aşkı, 204.
La Fontaine, Jean de, 183.
Lamartine Alphonse de, 191.
La Rochefoucauld, 184.
Latifi, 62.
Lav, E. Behzat, 146.
Lawrence, D.H., 204.
Le Cid, 181.
Leonov, L. Maksimoviç, 219.

Leopardi, G., 192.
 Lessing, 23, 184, 187.
 Letâif-i Rivâyet, 81.
 Lewis, S., 211.
 Levent, A.S., 66.
 Leydi Vindermer'in Yelpâzesi, 202.
 Leyla ile Mecnun, 25, 26.
 London, J., 41, 212.
 Lookoon, 187.
 Lorca, F. Garcia, 213, 214.
 Lönnrot, 32.
 Lucretius, 170.
 Ludvig, Johann, 190.
 Lukacs, G. 218.

 Macbeth, 178.
 Maça Kızı, 193.
 Madame Bovary, 195.
 Maeterlinck, M., 202.
 Mahalle Kahvesi, 132.
 Mahir, 57.
 Mahzunî, 71.
 Mailer, Norman, 221.
 Mai ve Siyah, 91, 92, 94.
 Mallarmé, S., 144, 192.
 Malone Ölüyor, 208.
 Malreaux, A., 206.
 Manastırlı Rifat, 83.
 Mann, T., 23, 211.
 Manzoni, A., 192.
 Mark Twain, 181.
 Martı, 201.
 Martin Eden, 212.
 Mary Stuart, 190.
 Marx, K., 3.
 Matmazel Noralyanın Koltuğu, 129.
 Maupassant, Guy de, 131, 195, 217.
 Mavi Kuş, 202.
 Medie, 181.
 Mehmet Kemal, 140, 146.
 Mehmet Murat, 78, 84.
 Meleklerle Savaş, 208.
 Mehmet Rauf, 85, 91, 94, 95.
 Meleklerin İsyanı, 210.
 Melville, H., 198.
 Memleket Hikâyeleri, 104, 124.
 Memleketimden İnsan Manzaraları, 33.
 Memo, 120, 127.
 Meriç, N., 132.
 Mercimek Ahmet, 62.

Metot Üzerine Konuşmalar, 180.
 Metres, 96.
 Meyhane, 196.
 Mezar Ötesinden Anılar, 190.
 Mıdasın Kulakları, 156.
 Miller, A., 33.
 Miller, Henry, 221.
 Milton, J., 178.
 Mine, 156.
 Minna von Barnhelm, 187.
 Mirgorot Hikâyeleri, 198.
 Mıslıplı'da Hayat, 198.
 Mithridate, 181.
 Moby Dick, 198.
 Molière, J.B., 18, 17, 181, 182, 183.
 Montaigne, Michel de, 178.
 Monte Kristo, 80.
 Montesquieu, 77, 186.
 Molloy, 208.
 Mor Defter, 155.
 More, T., 178.
 Mrs. Dalloway, 208.
 Muallim Naci, 84.
 Muammer Lütfi, 143.
 Muharri Bu Ya, 97.
 Muharrir, Şair Edip, 97.
 Muhayyelat, 80.
 Murat Bey, 81.
 Musahipzade Celâl, 206.
 Mustafa Reşit Paşa, 72, 78.
 Musset Alfred de, 191.
 Müfettiş, 198.
 Müftüoğlu, A. H., 95, 121.
 Mürebbiye, 96.
 Myasnikov, A., 2.

 Nabi, 62.
 Nabizade Nazım, 81, 84, 124.
 Naili, 62.
 Naima, 62.
 Nalınlar, 155.
 Namık Kemal, 25, 39, 58, 74, 77, 78, 79, 80, 83.
 Nayır, Y.N., 143.
 Necati, 62.
 Necatigil, Behçet, 149, 151, 142.
 Nedim, 61, 62.
 Nef'i, 62.
 Nerkisi, 62.
 Neruda, P., 215.

- Nesin, A., 156.
 Nesimi, 70.
 Nev'i, 62, 63.
 Nibelungenlied, 172.
 Nicolas Nicleby, 197.
 Nimetşinas, 96.
 Nişanlılar, 192.
 Notre-Dame de Paris, 191.
 Nur Baba, 120.

 Oblomov, 198.
 Ocak, 155.
 Odlar, 170.
 Odyesseia, 32, 160, 161, 208.
 Ofıazoğlu, T., 156.
 Oğullar ve Sevgilileri, 204.
 O. Henry, 198.
 Oldipus Kolonos'ta, 166, 167.
 Oktay, Ahmet, 152.
 Okuma Uğraşı, 20.
 Oliver Twist, 197.
 Onan, N.H., 143.
 On Binlerin Dönüşü, 130.
 On Dokuzuncu Asır Türk Edebiyatı Tarihi, 60.
 O'Neill, 213.
 Onlar Vatan İçin Çarpıştılar, 220.
 Onuncu Köy, 127.
 Orestea, 38.
 Orhan Kemal, 40, 120, 127, 130, 132, 155.
 Orhun, O.S., 111, 137, 141, 143.
 Orlando, 208.
 Ormanda, 156.
 Ormanın Çağırışı, 212.
 Ortaç, Y.Z., 107, 111, 137, 143.
 Ortadirek, 120, 127.
 Ortakçının Oğlu, 120.
 Osborne, J., 221.
 Othello, 16, 17, 178.
 Oyunun Sonu, 208.
 Ozankaya Özer, 36, 37.
 Ozansoy, H.F., 137, 143.

 Öğretmen Duyşen, 220.
 Ölü Ekmeği, 127.
 Ölü Bir Evden Anılar, 199.
 Ölü Canlar, 198.
 Ölmeye Yatmak, 131.
 Ölüm Gibi Kuvvetli, 195.
 Ölümünden Sonra Dirilme, 200.

 Ömer Seyfettin, 100, 105, 106, 130, 131.
 Önemli Bir Kadın, 202.
 Öngören, V., 155.
 Örık, N.S., 130.
 Örnek Olacak Üç Hikâye, 213.
 Öz, Erdal, 131.
 Özakman, T., 155.
 Özdeyişler, 183.
 Özer, K., 143, 152, 154.
 Özgürlük Yolları, 205.
 Özyalçın, A., 132.

 Pascal, B., 180.
 Pamala, 186.
 Pan, 202.
 Para, 155.
 Parasız Yatılı, 130.
 Parini, 184.
 Paris Düşerken, 220.
 Parisli Köylü, 214.
 Parkhomenko, 2.
 Parma Manastırı, 41, 195.
 Passos, J. Dos., 212.
 Paydos, 155.
 Pazartesi Hikâyeleri, 196.
 Pembe Evin Kaderi, 155.
 Pembe Kadın, 156.
 Pelnguenler Adası, 210.
 Perçemli Sokak, 151, 152.
 Persler, 166.
 Petrarca, 176.
 Pickwick'in Kâğıtları, 197.
 Pierre ve Jean, 195.
 Pigrarre, R., 168, 182.
 Pir Sultan Abdal, 63, 64, 69, 70, 141, 150.
 Philoktetes, 166.
 Platon, 1.
 Piautus, 169.
 Plehanov, G.V., 2.
 Poe, E.A., 198.
 Poetika, 165.
 Poi ve Virjini, 80.
 Pope, 184.
 Pusuda, 156.
 Proust, M., 208.
 Puşkin, A., 192, 193.
 Püküllüoğlu, A., 140, 154.
 Pyrrhus ve Cineas, 206.

 Racine, J., 30, 181.

- Rabelais, F., 178.
 Ragıp Paşa, 62.
 Rahmet Yolları Kesti, 120, 128.
 Raphael, 191.
 Ran, N. Hikmet, 33, 41, 138, 145, 146, 148.
 Rezaizade Mahmut Ekrem, 39, 41, 78, 83, 84.
 Rene, 190.
 Reşat Enis, 127.
 Reşo Ağa, 120.
 Richardson, S., 186.
 Rifat, Oktay, 34, 146, 155, 156, 164.
 Rimbaud, A., 144.
 Robespierre, Maxmillien de, 210.
 Robinson Crusoe, 186.
 Rolland, R., 210.
 Romalıların Büyüklük ve Çöküşlerinin Sebepleri, 186.
 Romeo ve Juliet, 178.
 Romola, 197.
 Ronsard, Pierre de, 178.
 Rousseau, J.J., 77, 187, 190.
 Rougon-Macquartlar, 196.
 Rüzgârlı Bayır, 197.
 Rudin, 199.
 Ruhsati, 70.
 Ruslar, 220.
 Ruy Blas, 191.
 Saba, Z.O., 143.
 Sabahattin Ali, 128, 130, 132, 144.
 Safa, Peyami, 121, 122, 129.
 Saffeti Ziya, 95.
 Sağır Dere, 120.
 Salambo, 195.
 Salinger, J.D., 221.
 Sami Paşazade Sezai, 39, 78, 81, 84.
 Sana Rey Veriyorum, 155.
 Sanatın Gerekliği, 23, 38.
 Sandalyeler, 208.
 Santayancı, G., 18.
 Sappho, 19, 39, 163, 164.
 Saraç, Tahsin, 140, 154, 215.
 Sardalya Sokağı, 212.
 Sardanapal, 190.
 Sarhoşlar, 130.
 Sarı Traktör, 120.
 Sartre, J.P., 205.
 Satıcının Ölümü, 30.
 Savaş ve Barış, 41.
 Saygılı Yosma, 205.
 Sayın, H., 155.
 Scapin'in Dolapları, 183.
 Schiller, F. Von, 184, 189, 190, 192.
 Seber, C.S., 152, 153.
 Seçtiğimiz Ülke, 212.
 Sefiller, 80, 191.
 Sehi Bey, 62.
 Selahattin Enis, 105.
 Shakespeare, W., 173, 178, 179, 181.
 Shaw, B., 197.
 Shelly, P.B., 190.
 Serdari, 67.
 Serdaroglu, E.B., 100.
 Sergüzeşt, 81.
 Sersem Kocanın Kurnaz Karısı, 155.
 Serseriler, 219.
 Ses, 128.
 Sessiz Kadın, 179.
 Seyda, M., 130, 132.
 Seyrani, 70.
 Sıkıyönetim, 208.
 Şıpsevdi, 96.
 Sırtlan Payı, 122.
 Silahlara Veda, 212.
 Silas Marner, 197.
 Silahtar Mehmet Ağa, 62.
 Simonov, K., 220.
 Simavna Kadısı Oğlu Şeyh Bedrettin Destanı, 33.
 Simyacı, 178.
 Sinan Paşa, 62.
 Sinekler, 205.
 Sıs, 213.
 Sisyphe Efsanesi, 208.
 Siyavuşgil, S.E., 143.
 Siyvestre Ronnard'ın Suçu, 210.
 Smith, Adam, 3.
 Sodom Gomore, 120, 122.
 Sokaklardan Bir Kız, 130.
 Soljenitsin, 41, 220.
 Solon, 28.
 Soluk Almaksızın, 220.
 Son Arzu, 97.
 Sonbahar Yaprakları, 191.
 Son Şans Kabaresi, 212.
 Sonsuz Günler, 213.
 Sophokles, 9, 173, 166, 167.
 Sot Nehri, 219.
 Sönmez, Tekin, 154.

- Sönmüş Hayaller**, 41.
Sözde Kızlar, 122.
Sözsüz Romanlar, 192.
Spenser, E., 178.
Suchkov, B., 2, 40, 182.
Suçsuzlar, 211.
Suç ve Ceza, 181, 199, 200.
Sultan Gelin, 155.
Susuz Yaz, 120, 127.
Süleyman Çelebi, 62.
Süleyman Nazif, 85, 95.
Süleyman Nesip, 95.
Sultan Veled, 62.
St. Agnes Akşamları, 190.
Steinbeck, J., 212.
Stendhal, H.B., 1, 2, 17, 41, 91, 194, 195, 217.
Stepte, 219.
Stevenson, R.L., 197.
Swift, J., 40, 185.

Şair Evlenmesi, 82.
Şairlerin Hayatları, 186.
Şakacı, 155.
Şehir Mektupları, 97.
Şemsettin Sami, 83, 84.
Şeyh Bedrettin, 155.
Şeyh Galip, 59, 62.
Şeyhi, 62.
Şeyhülislam Yahya, 56, 62.
Şinasi, 74, 82.
Şolohov, M., 219, 220.

Tahir ile Zühre, 70.
Tahran, A.H., 78, 79, 83, 84.
Tahsin Nahit, 100.
Tamer, Ülkü, 152.
Taner, Haldun, 155.
Tanpınar, A.H., 60, 121, 132, 145.
Tanrıdaki Ziyafeti, 155.
Tanrılar Susamışlardı, 210.
Tanrıların Yaradılışı, 163.
Tanrıya Bağlanan Umut, 191.
Tanzimat ve İstibdat Döneminde Türk Ti-
yatrosu, 82.
Tapınak, 208.
Tarancı, C.S., 145.
Taras Bulba, 198.
Tarascon'lu Tartarin, 197.
Tarık, Dursun K., 130, 131, 134.
Tarus, İhan, 122, 127.

Tartuşma, 131.
Tartuffe, 183.
Tasso, T., 32, 177.
Taşer, S., 148.
Taşra Mektupları, 180.
Taşralı Kadın, 199.
Tebessüm-i Elem, 96.
Tecer, A.K., 137, 144.
Tehlikeli Gâvercin, 156.
Telemak, 80.
Teneke, 120, 122.
Teodor Kasap, 83.
Terasa ve Öbürü, 213.
Tersine Dönen Şemsiye, 155.
Tesadüf, 96.
Tevfik Fikret, 41, 85, 86, 87, 88, 95.
Thérèse Raquin, 196.
Thomson, 48.
Tırpan, 120, 128.
Tiyatro Tarihi, 181.
Tohum, 155.
Tohum ve Toprak, 155.
Tolstoy, L., 39, 41, 200, 201, 217.
Tombalak, 195.
Tom Jones, 186.
Tom Sawyer'in Maceraları, 198.
Topal Şeytan, 80.
Toplumbilime Giriş, 36, 37.
Toplum Sözleşmesi, 187.
Toprak, 196.
Toprak Ana, 220.
Toprak Kokusu, 127.
Toprak, Ö.F., 148.
Toros Canavarı, 156.
Topuzlu, 155.
Toy, E., 156.
Toz Duman İçinde, 122, 123.
Tör, V.N., 155.
Trakhis'li Kadınlar, 166.
Troya Kadınları, 166.
Turfa mı Turfanda mı?, 81.
Turgenyev, İ., 39, 199.
Tutkular Kitabı, 180.
Türkçe Şiirler, 106.
Türkiye'de Çağdaşlaşma, 75.
Türk Romanının Doğuşu, 54.
Tütün Yorgunu, 128.
Tütün Zamanı, 120.
Twain, M., 198.

- Ulyassa, 207. 208.
Ümüt, 206.
Unamino, Miguel de, 213.
Ürgan, 170.
Usluluk, 192.
Usluluk ve Kader, 202.
Uşaklı, Ö.B., 137, 143.
Uşaklıgil, H.Z., 85, 91, 94, 95.
Utanc Dünyası, 156.
Uyandırılmış Toprak, 220.
Uyar, Turgut, 152.
Uygur, Nermi, 4.
Üç Asker, 212.
Üç Hikâye, 195.
Üç İstanbul, 122.
Ülfet, 97.
Üç Kızkardeş, 201.
Üç Kişi Arasında, 155.
Ün Evi, 174.
Vadideki Zambak, 194.
Valpone, 178.
Vanya Dayı, 201.
Varoluşçuluk ve Ulusların Bölgeği, 206.
Vassilikos, V., 41.
Vatan, 25.
Vatan Dediler, 24, 122, 123.
Vatan Tutkusu, 122.
Vatan Yahut Silistre, 83.
Veba, 206.
Ve Durgun Akardı Don, 219, 220.
Vergilius, 28, 164, 170, 173, 174, 178.
Verlaine, P., 144, 192.
Venedik Taciri, 178.
Veysi, 62.
Villon, F., 41, 177.
Vişne Bahçesi, 201.
Voltaire, 186, 187.
Vukuat Var, 120, 127.
Vur Emri, 156.
Vurun Kahpeye, 121.
Wakefieldde Papazı, 186.
Wells, G.H., 204.
Windsor'lu Şen Kadınlar, 178.
Wilde, O., 202.
Wilhelm Meister, 189.
Wilhelm Meister'in Seyahat Yılları, 189.
Wilhelm Tell, 190.
Whitman, W., 198.
Woolf, V., 208.
Wordsworth, W., 190.
Yaban, 119, 122, 124, 125, 126.
Yabancı, 206.
Yaban Palmiyeleri, 206.
Yağmur Sıkıntısı, 156.
Yağmurlar ve Topraklar, 120, 127.
Yalan, 155.
Yalancı Dünya, 30.
Yalçın, H.C., 95.
Yalnızız, 129.
Yalvaran Kızlar, 166.
Yanılsama ve Gerçek, 28.
Yanlışlık, 206.
Yanlışlıklar Komedyası, 178.
Yapı Ustası Solnes, 197.
Yaprak Dökümü, 121.
Yar Bükü, 120, 127.
Yaşadığımı İtiraf Ediyorum, 216.
Yaşamak ve Ölmek, 220.
Yaşanmış Hikâyeler, 219.
Yaş Ağaç, 130.
Yaşar Kemal, 15, 40, 41, 120, 126, 127, 128.
Yavuz, H., 22, 140, 152, 154.
Yedi Çınar Yaylası, 120.
Yer Demir Gök Bakır, 120, 127.
Yergiler, 170.
Yeni Dünya, 128.
Yeni Heloise, 187.
Yenilmeyen, 208.
Yenilmezler, 213.
Yerlinin Dönüşü, 197.
Yenişehirli Avni, 62.
Yerma, 214.
Yeşil Gece, 120, 121.
Yeşilkaya Savcısı, 127.
Yetkin, S.K., 25.
Yılan Hikâyesi, 120.
Yılanların Öcü, 120, 127.
Yıldız, B., 128, 132.
Yıllar, 208.
Yirmi Sekiz Çelebi Mehmet, 62.
Yorgun Savaşçı, 24, 122, 123.
Yol Ayrımı, 131.
Yoz Davar, 120.
Yöntem, A.C., 100.
Yuğnaklı Edip Ahmet, 51, 52.
Yurdakul, M.E., 106, 107, 111, 112, 143.

Yunus Emre, 64, 68, 69, 70.
Yusuf Has Hacıp, 51.
Yusuf ve Kardeşleri, 211.
Yüce, A., 140, 154.
Yücel, C., 154.
Yüreğimdeki İspanya, 216.
Yüz Aşk Sonesi, 216.
Yüz Soruda Estetik, 19.
Yüz Soruda Türk Halk Edebiyatı, 71.
Yüzbaşının Kızı, 193.
Yüzbaşı Selahattin'in Romanı, 122.

Zadig, 187.
Zamanın Bir Sonu Olmalı, 204.
Zamanı Keşfetme Makinesi, 204.
Zaniyeler, 129.
Zati, 62.
Zavallı Çocuk, 83.
Zehra, 81.
Zincire Vurulmuş Prometheus, 166.
Zinonun Oğlu, 132.
Ziya Gökalp, 100, 107.
Ziya Paşa, 39, 74, 77, 78, 79, 84.
Zola, E., 146, 214.
Zoraki Hekim, 183.
Zolra Evlenme, 183.

