

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>

Emin Özdemir

Türk ve Dünya

Edebiyatında

Dönemler-Yönelimler

SAİT FAİK•AHMET RASİM•ARAGON
ASIK CELEBİ•YUSUF ATILGAN•BACON
ECE AYHAN•BAUDELAIRE•BOCCACCIO
FAKİR BAYKURT•ATAOL BEHRAMOĞLU
BEYATLI•SALAH BİRSEL•AYLA KUTLU
T.S.ELLIOT•NAZLI ERAY•B.K.ÇAĞLAR
H.R.GÜRPINAR•HEMINGWAY•CAMUS
HASAN HÜSEYİN•PİR SULTAN ABDAL
ATTİLA İLHAN•JAMES JOYCE•BYRON
SHAKESPEARE•RIMBAUD•VERGILIUS
HALDUN TANER•C.A.KANSU•ÇEHOV
T.ÖZAKMAN•DICKENS•ORHAN KEMAL
ZİYA PAŞA•YASAR KEMAL•TOLSTOY
KEMAL TAHER•HOMEROS•CALVINO
EDİP CANSEVER•ORHAN VELİ KANIK

Bilgi Yayınevi

Ücretsiz PDF Kitap Arşivi - <https://ranney.org>

BİLGİ YAYINLARI / BİLGİ DİZİSİ : 128
EMİN ÖZDEMİR : 1

ISBN 975 - 494 - 831 - 3
99 . 06 . Y . 0105 . 1587

Üçüncü Basım
(Bilgi Yayınları'nda
Birinci Basım)
Eylül 1999

BİLGİ YAYINEVİ
Meşrutiyet Caddesi, No: 46/A, Yenişehir 06420 / Ankara
Telf : (0-312) 434 49 98 - 434 49 99 - 431 81 22 - 434 12 71
Faks : (0-312) 431 77 58

<http://www.bilgiyayinevi.com.tr>
e-mail: info@bilgiyayinevi.com.tr

●
BİLGİ KİTABEVİ
Sakarya Caddesi, No: 8/A, Kızılay 06420 / Ankara
Telf : (0-312) 434 41 06 - 434 41 07
Faks : (0-312) 433 19 36

●
BİLGİ DAĞITIM
Narlıbahçe Sokak, No: 17/1, Cağaloğlu 34360 / İstanbul
Telf : (0-212) 522 52 01 - 526 70 97
Faks : (0-212) 527 41 19
Özellik: PDF Kitap Arşivi - <https://rantey.org>

EMİN ÖZDEMİR

Türk ve Dünya Edebiyatında Dönemler-Yönelimler

**EMİN ÖZDEMİR'İN
BİLGİ YAYINLARI'NDAN
ÇIKAN KİTAPLARI**

- 1. Türk ve Dünya Edebiyatında
Dönemler-Yönelimler**
- 2. Yazınsal Türler**

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 tanııtma ereğıyle 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 etkileşim yasasına bağlı kalınarak Türk ve Dünya Edebiyatının gelişim serüveni gösterilmiştir.

Hemen belirtelim ki Türk ve Dünya Edebiyatının 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 örneklemelemlere, somutlamalara gidilmiştir. Böylece toplumların yaşama biçimlerinde, duygu ve düşünce evrelerinde oluşan değişimlerin edebiyatlarında da nasıl yansıyıp çiçeklendiğı 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 Edebiyatının 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 " ğretici boyutlu yazılar" diye adlandırdıkları "fıkra", "makale", "deneme", "eleştiri", "röportaj" gibi türlerle; öğretici boyutlu yazıların ikinci kesimini oluşturan, "gerçek bir yaşam ve ya antıdan kaynaklanan yazılar" diye adlandırılan "anı", "günlük", "mektup", "ya am y k s ", " zya am y k s ", "gezi" ele alınmamıştır. Çünkü bu kitap bütün türlerin tarih içinde gelişim serüvenlerini yansıtmaya amacıyla olu turulmamı tır. Asıl amaç, Türk ve Dünya Edebiyatının gelişimini, temel yönelim ve özelliklerini tanımak isteyenlere yardımcı olmaktır.

İKİNCİ BASKI İÇİN

"Türk ve Dünya Edebiyatı"nın bu ikinci baskısı, ilk baskının geliştirilmiş ve geni letilmi  biçimidir. Kavramlar, dönemler ve yönelimler bir deneme havası içinde ele alınmış, söylenilenler yeni örneklerle peki tirilmi tir. İlk baskıda kitabın d  nsel düzeni dışında tutulan deneme, eleştiri, günlük, anı ve gezi yazılarına bu baskıda yer verilmiştir. İlk baskıda olduğu gibi, bu baskıda da konu alanıyla ilgili uzmanların tanıklığına ba vurulmu , onlardan alıntılar yapılmıştır.

Kitabın bu ikinci baskısının da ilgiyle okunacağını umuyorum.

Emin ÖZDEMİR

ÜÇÜNCÜ BASKI ÜZERİNE

Elinizdeki yapıt, birinci ve ikinci baskılarında **Türk ve Dünya Edebiyatı** adıyla yayımlanmıştı. Üçüncü baskıya hazırlarken adını **Türk ve Dünya Edebiyatında Dönemler-Yönelimler** olarak değiştirdim. Neden gereksinim duydum buna? Kitabın adıyla içerdiği konular arasında tam bir örtüşüm kurmak için. Çünkü hazırlanışını yönlendiren temel amaç, hem Türk hem de Dünya Edebiyatındaki temel gelişim ve dönüşümleri, açılım ve yönelimleri somutlayıcı, eleştirel bir yöntemle tanıtmak. Bu bağlamda yeni adın işlev ve içerik açısından kitaba daha uygun olduğunu düşünüyorum.

Değişme ve gelişme edebiyatın temel yasasıdır. Bu nokta kitabın bu baskısında da göz önünde bulundurulmuştur. Daha önceki baskılarda bulunmayan "postmodernizm" gibi konular bu kez ele alınmıştır. Uzmanların tanıklığını içeren metinler düzleminde.

Yapısı ve yaslandığı düşünsel düzen yönünden benzerlerinden farklı nitelikler taşımaktadır bu kitap. İnsanoğlunun düş, duygu ve düşünce evrenindeki çiçeklenmeleri ve açılımları gösterme açısından onun okunurluğunu koruyacağına, edebiyatseverler için bir elkitabı olduğuna inanıyorum.

8 Temmuz 1999
Emin ÖZDEMİR

İÇİNDEKİLER

1. EDEBİYATTA DEĞİŞİK BOYUTLAR	13
Edebiyat Nedir?	13
Kurallar ve Ölçütler	16
Edebiyatın Konusu ve İşlevi	28
Edebiyat Ürünlerini Oluşturan Öğeler	45
Dil	45
Söylem ve Biçim	47
İçerik	49
Konu	51
Öz	53
Biçim	53
İzlek	55
Edebiyat Ürünlerinin Türlendirilişi	56
Yazınsal Türlerin Anası: Şiir	56
Geleneksel Türler	59
Dramatik Şiir	62
Epik Şiir	62
Lirik Şiir	65
Didaktik Şiir	66
Pastoral Şiir	66
Düzyazısal Ürünler	68

Edebiyat ve Toplumsal Yapı.....	69
Yansıtın ve Yansıtılan.....	73
2. TÜRK EDEBİYATININ GELİŞME EVRELERİ.....	79
Göçebe Kültüründen Yerleşik Kültüre.....	79
Söylencesel Ürünler.....	81
Yaşantısız Ürünler	85
Yazılı İlk Ürünler ya da Anıtlar ve Yazıtlar.....	87
Kültürel İkileşmeden Edebiyatta İkileşmeye	93
Lehçeleşmeler ve İlk Ürünler	93
Toplumsal Yapı ve Yaşamdaki Katmanlaşmalar	96
Divan Edebiyatının Yapısı ve Yönelimleri	100
Halk Edebiyatının Yapısı ve Yönelimleri	113
Batılılaşma İsteminden Ulusallaşma Özlemine.....	129
Çağdaşlaşma Özlemini Sürdürenler: Tanzimatçılar.....	130
Tanzimat Şiir ve Düzyazısında Temel Yönelimler.....	135
Toplumsal Sorunlara El Atamayanlar: Servetifünuncular.....	146
Korku ve Yılgı Yılları.....	146
Şiirsel Görünüm	148
Düzyazısız Görünüm	155
Kendi Çizgisini Sürdürenler.....	163
Edebiyatta Ulusal Değere Dönmek İsteyenler:	
Milli Edebiyatçılar	166
II. Meşrutiyet'le Gelen.....	166
Halka Giden Yol	168
Memleket Edebiyatı	173
Şiirde Yeni Açılımlar ve Yönelimler	177
Yazar ve Ozanların Halklaşması	186
Yazılanlarla Yaşanılanların Örtüşmesi	187
Bağımsızlık Savaşımızın Ardından.....	188

Halktan Aldığını Halka Verenler: Cumhuriyet Dönemi

Yazar ve Ozanları	190
Düzyazısal Türlerde Yönelimler.....	190
Kılgınlı Söylemden Yazınsallığa.....	191
Gözlemci ve Eleştirel Gerçekçilik.....	193
Yazınsal Coğrafya ile Ulusal Coğrafyanın Örtüşmesi.....	194
Değişim ve Dönüşümler.....	195
Kurtuluş Savaşımızı Öyküleştirme	197
Bireysel ve Toplumsal Sorunları Yansıtırma.....	200
Yapıda ve Yöntemde Değişme	210
Renklilik ve Çok Seslilik.....	216
Şiirde Yeni Arayışlar ve Yönelimler.....	217
Yapay Bir İmge	217
Yapay İmgenin Yıkılışı ve Gerçeğin Acı Yüzü	222
Halk Şiirinden ve Folklorlardan Yararlanma	226
Akımlar ve Öbekleşmeler	229
Hececiler	230
Öz Şiirciler	231
Serbestçiler.....	235
Garipçiler	236
Toplumcu Gerçekçiler.....	240
Kendi Seslerini Sürdürenler	241
İkinci Yeni Hareketi.....	244
Dilin Toprağında Sürüp Giden.....	251
Tiyatroda Görünüm.....	255
Edebiyatımızda İki Ana Yönelim	262
Öğretici Boyutlu Ürünler	263
Deneme ve Denemeciler	264
Eleştiri ve Eleştirmenler	266
Günlük ve Günlükçüler	268
Anı ve Anılarını Yazarlar	268
Gezi ve Gezi Yazarları.....	271

3. DÜNYA EDEBİYATINDA TEMEL AŞAMALAR	273
İnsan Dünyasına İlk Işık Tutanlar	273
Homeros'un Destanları	274
Hesiodos'un ve Sappho'nun Şiirleri	278
Ağlatılar (Tragedyalar)	280
Ağlatı Dünyasının İki Büyük Adı: Aiskhylos-Sophokles	281
Ağlatıların Artalanında Yatan	285
Güldürüler (Komedyalar)	287
Yaşayan Bir Usta: Aristophanes	287
Düşünsel Ürünler	289
Karanlıktan Aydınlığa Yönelenler	290
Kahramanlık ve Şövalyelik Destanları	292
Unutulmayan İki Ad	294
İnsan Düşüncesinde Yeni Açılımlar	298
Gerçeğe Dönüşün Yollarını Açanlar: Rönesansçılar	299
Kuralların Kılavuzluğunda Yürüyenler: Klasikçiler	308
Kurallara Başkaldıranlar: Coşumcular (Romantikler)	318
Toplum ve İnsan Gerçeklerine Eleştirci Ayna	
Tutanlar: Gerçekçiler	330
İnsanı ve Toplumu Değiştirmek İsteyenler: Çağdaş ve	
Toplumcu Gerçekçiler	349
İnsanın Varoluş Yazgısını Sorgulayanlar: Varoluşçular	366
Bilinçaltına Işık Tutanlar: Psikolojik Gerçekçiler	373
Yeni Arayışların Ardına Düşenler: Postmodernistler	377
4. KISA KAYNAKÇA	383
5. YAPIT VE YAZAR ADLARI DİZİNİ	385

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 örtüşen ya da çelişen kuramlar, varsayımlar, düşünceler atılmıştır ortaya. Sorular, yanıtlar, savlar, karşısavlar birbirini izlemiştir. Ne ki değişmemiştir durum. Değişeceği de benzemez. Çünkü edebiyatın doğasından, yapısından gelen bir özelliktir bu.

EDEBİYAT NEDİR?

Çağların eskitemediği bir sorudur, "Edebiyat nedir?" Çok 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 hemen her çağda yaşarlılığını korumuştur. Değişik dünya ve toplum görüşünde olan sanatçılar, kuramcılar sık sık bu benzetmeye başvurmuşlardır. Örneğin Fransız roman-

cısı Stendhal'ın roman tanımı, okul kitaplarına değin girmiştir: "Bir roman yol boyunca gezdirilen ayna demektir." Bunun gibi Balzac'ın birçok romanında da tüm ayrıntılarıyla Balzac dönemi- nin Fransa'sına ayna tutulmuştur. Onlarda "töreleri, görenekleri, alışkanlıkları, zevkleri, bilimsel buluşları, mali ve banka işlemleri, ipotek işleri, toprak alışverişleri, hukuki işler içinde hukuk ku- rumlarını, kilise ile devlet arasındaki ilişkileri, miras yasalarını... süslü salonları, tefecilerin odalarını, şehirde ayaktakımının yaşa- dığı yerleri..." bulabiliriz. Stendhal'ın, Balzac'ın bu edimini bir başka kuramcı, Marksist G.V. Plehanoov şöyle kurallaştırarak özetler: "Edebiyat ve sanat, hayatın aynasıdır."

Sanat ve edebiyatı açıklamak için başvurulmuş bu ayna ben- zetmesi yadsınmıştır kimilerince. Yaşanılanın, olduğu gibi yansı- tımı değildir edebiyat. Böyle olsaydı yaşamın kendisi olurdu ede- biyat. Oysa yaşam edebiyat değil, edebiyatı besleyen bir kayna- ktır ancak. Sözelimi yaşanılanı, başka bir deyişle yaşam gerçeği- ni değiştirmeden yansıtmak sanat olsaydı, yargılama tutanakları- nın en soylu romanlar olması gerekirdi. Nitekim M.Parkhomen- ko 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 inebil- mek için gerçeği seçer, çözümler ve yeniden biçimlendirir."¹

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 yapıtları- nın 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 ha- yatının en özlü yanlarını ele almıştır. Her hakiki sanat yapıtının bir bildirisi olması gerekir; bu, bir sanat yapıtının varolabilmesi-

1) **Sanatta Sosyalist Gerçekçilik**, Çev. Seçkin Cılızoğlu, Yeni Dünya Yayınları, s.19.

nin temel koşulu ve hayati ögesidir. Sanat, gerçekliğin büyük disiplinine ancak boyun eğebilir, ona yardım edemez..."²

Yaşamı, yaşanılanı ya da düşleneni yansıtmaya, edebiyatın en belirleyici niteliğidir. Yansıtmanın güzelduyusal bir tat kazanması da 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 değerlendirecek özgünlüğü olan yaratılara ulaşabilir ancak. Yaratılarının okuruna haz vermesi, güzelduyusal bir tat duyurması, onları coşkulanması çokluk dili kullanma gücüne bağlıdır.

Değişik tanımlar yapılmıştır edebiyat için. Ders kitaplarında bu tanımların birçok örneği 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 hiçbir ölçüte vurulmamıştır bu kitaplar. Sözelimi bu tanıma göre Herodot da, Adam Smith de, Kant da, K.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 ül-

2) **Gerçekçiliğin Tarihi**, Çev. Aziz Çalışlar, Bilim Yayınları, s.13.

kenin, bir çağ ya da dönemin sanatsal yapıtlarının tümü anlamını da üstlenmiştir: Divan edebiyatı, halk edebiyatı, Fransız edebiyatı gibi. Bunların yanı sıra edebiyat 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.

Görülüyor ki çok anlamlı bir sözcüktür edebiyat. Ancak hangi anlamda kullanırsak kullanalım, edebiyat sözcüğü temelde yazıya dayanan bir anlatım biçimini çağırıştırır. 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 geleneklerine dayanan, ulusların çocukluk dönemi ni 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 başlanmıştır.

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?

Kurallar ve Ölçütler

Edebiyatla edebiyatın dışında kalan dilsel ürünleri ayırmanın kesin kuralları yoktur. "Şu edebiyattır, bu edebiyat değildir" gibi-

sinden 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 rastlandığı yazıya edebiyat yazısı denemez,' diye kestirip atmak gerçekliğe de, akla da aykırı.

Bazı kimseler edebiyat yazılarını üslûptan tanıdığımızı söyleyebilir. Öyle ama, üslûbun ne olduğu bir yana, çeşit çeşit üslûplardan söz edildiği; üstelik ister yerbilgisi, ister gökbilgisi, ister tarih olsun, bazı bilim yazılarının edebiyat yazılarından üslûpça hiç de bambaşka şeyler olmadığı gözden yitirilmemelidir. Edebiyat dışında olduğu gibi edebiyatta da 'renksiz', 'soluk', 'kuru' üslûplarla karşılaşırız.

Ne peki bir edebiyat yazısını edebiyat yazısı kılan şey? Bana kalırsa konu da, bilgisel içerik de, sözcüklerin seçimi de, üslûp da edebiyatı belirler belirlemesine bir bakıma. Gene de edebiyatın özelliğini aydınlatmada yetersiz her biri. Çok görünümlü bir yapısı olan edebiyatın ne olduğunu kavramak için başka özellikleri de işe karıştırmak gerekir. Bunlardan belki de en önemlisi bir edebiyat yazısının **insan açısından** yazılmış bir yazı olmasıdır. Nasılsa örtük kalmış bir özellik bu bence. Edebiyat yapıtlarının ortaklaşa kuruluşunu günışınına çıkarma çabaları şimdiye dek tam üzerinde durmamış nedense bu özelliğin. Kimse kuşkulalmaz edebiyatın insan başarısı olduğundan. 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 ayırım 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 başkalıklar gösterir. Güzelduyusal 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 dağıtıcımızı zenginleştirir. Yapıtlarımızdaki etkileşim tek yönlü, tek boyutludur. İçten değil, dıştandır.

Nermi Uygur'un bir denemeci sezgisiyle belirlemeye çalıştığı bu ayırım, birçok yazın kuramcısının ilgi alanı içine girmiştir. Anlatım aracı olarak yazıyı seçenlerin, ortaya koyduğu ürünlerden hangisi edebiyattır, hangisi değildir sorusu tartışılmalıdır. Nitekim R.Wellek ile A.Warren'in ortaklaşa hazırladığı *Yazın Kuramı* adlı yapıtta bu soru değişik boyutlarıyla ele alınır. Yazınsal olanla yazınsal olmayana ayırmada dilin kullanımı temel ölçüt olarak gösterilir. Bununla birlikte sorunun başka yönleri olduğuna da değinilir. Yazınsal dille gündelik dil arasındaki ayırımın tanımlanıp belirlenmesindeki güçlükler gönderme yapılır. Şöyle denir bu konuda:

"Yazının öteki sanatlardan ayrı olarak kendine özgü bir aracı yoktur; sonra yazında pek çok karışık biçim ya da ince ayrımlı geçiş türü bulunduğu kuşku götürmez. Bilim diliyle yazın dili arasındaki ayırımı belirlemek oldukça kolaydır. Bununla birlikte, 'düşünce'yle 'coşku' ya da 'duygu' arasındaki karşıtlık, söz konusu ayırımın belirlenmesinde yeterli değildir. Yazında kesinlikle düşünce vardır; oysa duygusal dil hiç de yalnızca yazınla sınırlandırılmaz: Sevgililerin konuşma-

sına ya da sıradan bir tartışmaya kulak vermek yeter. Yine de ideal bilim dili, salt 'düz anlam gösterici'dir; göstergeyle gönderilen arasındakı teke tek bir çakışmayı amaçlar. Göstergê bütünüyle rastlantısaldır, bu nedenle de onun yerine eşdeğer başka göstergeler konabilir; aynı zamanda da saydamdır, başka deyişle, gösterge dikkati kendi üstüne çekmeden, bizi doğrudan doğruya gönderilene yöneltir.

Bu nedenle bilimsel dil, matematik ya da simgesel mantık gibi bir göstergeler dizgesine doğru gitme eğilimi gösterir. Bilim dilinin ideali, Leibniz'in daha on yedinci yüzyıl sonlarında planlamaya başladığı, evrensel nitelikler gibi bir evrensel dildir. Bilimsel dille karşılaştırıldığında, yazın dili birçok bakımdan yetersiz görünecektir. Yazın dili belirsizliklerle doludur; öbür tarihsel diller gibi eşadlı sözcüklerle, dilbilgisindeki isim cinsleri gibi rastgele ya da usdışı ulamlarla yüklüdür; yazın dilinde tarihsel rastlantılardan, anılardan, çağrışımlardan geçilmez. Kısacası, bu dil büyük ölçüde 'yananlam gösterici'dir. Bundan başka, yazın dili yalnızca göstergesel olmakla kalmaz. Bu dilin kendine özgü bir dışavurumcu yanı da vardır; konuşmacının ya da yazarın tonunu ve tutumunu aktarır. Söylediklerini yalnızca bildirmekle, dışavurmakla kalmaz; aynı zamanda okurun tutumunu etkilemeyi, onu inandırmayı, en sonunda da değiştirmeyi amaçlar. Yazın diliyle bilim dili arasında önemli bir ayrım daha vardır: Yazın dilinde vurgulanan, göstergenin kendisi, sözcüğün taşıdığı ses simgesidir. Dikkati buna çekebilmek için ölçü, ses-yinelemesi ve ses örüntüleri gibi birçok teknik yaratılmıştır.

Çeşitli yazınsal sanat yapıtlarında, 'yazın diliyle bilim dili arasındaki bu ayrımlar, değişik ölçülerde gözetilmiş olabilir: Örneğin, romanda ses örüntüsüne, tam olarak çevrilmesi olanaksız bazı lirik şiirlere göre daha az önem verilir. Yazarın tutumunu örten ya da neredeyse saklayan 'nesnel roman'da dışavurumcu öge, 'kişisel' lirik şiire göre, çok daha az belirgin olacaktır. 'Arı' şiirde çok hafif kalan yazarıcı öge, belli bir amaçla yazılan romanda, yergileyici ya da öğretici şiirde oldukça baskın olabilir. Bundan öte, dilin anlıksallaştırılma derecesi de büyük ölçüde değişiklikler gösterebilir. Arada bir de olsa, dil açısından bilim dili kullanılışına yaklaşan düşüncel ve öğretici şiirler, sorun işleyen romanlar vardır. Yine de somut yazınsal sanat yapıtlarının incelenmesiyle ortaya çıkacak karışımlar ne olursa olsun, dilin yazınsal-kullanımıyla bilimsel kullanımı arasındaki ayrımlar açık-

ça bellidir. Yazın dili, dilin tarihsel yapısıyla çok daha derinden ilgilidir; bu dilde gösterge bilinçli olarak vurgulanır; yazın dilinin, bilim dilinde her zaman olabildiğince en aza indirgenmeye çalışılan bir dışavurumcu ve yararçı yanı vardır.

Belirlenmesi daha zor bir ayırım da, gündelik dille yazın dili arasında olandır. Gündelik dil, tekdüze bir kavram değildir. Bu kavramın içine konuşma dili, ticaret dili, resmi dil, din dili, öğrenci argosu gibi geniş çeşitlemeler girer. Oysa açıkça görüldüğü gibi, yazın dili için söylenenlerin çoğu, bilim dili dışında, dilin bütün öteki kullanımları için geçerlidir. Renksiz, resmi bildirilerden, duygusal bir bunalım anında doğan tutkulu yalvarışlara dek değişiklik göstermesine karşın, gündelik dilin de dışavurumcu bir işlevi vardır. Gündelik dil, tarihsel gelişiminden gelen usdışılıklarla, bağlamsal değişikliklerle doludur.

Ama bu dilin; bilimsel tanımlardaki kesinliğe ulaşmayı amaçladığı da olur. Gündelik konuşmalarda pek ender olarak göstergelerin farkına varılır. Yine de –adların ve eylemlerin taşıdığı ses simgelerinde ya da söz oyunlarında– bu türden bir farkına varış kendini belli eder. Kuşkusuz gündelik dille amaçlanan, belli sonuçlara varmak, eylem ve tutumları etkilemektir. Ama bu dili yalnızca iletişimle sınırlamak yanlış olur. Bir çocuğun, çevrede dinleyen kimse olmadan saatlerce kendi kendine konuşması, bir yetişkinin topluluk içinde nerdeyse anlamsız bir biçimde çene çalması, dilin kesinlikle ya da hiç değilse öncelikle, iletişim aracı olmaktan öte pek çok kullanımı olduğunu göstermektedir.

Yazın dilinin, gündelik dilin çeşitli kullanımlarından her şeyden önce böyle niceliksel bakımdan ayrımlanması gerekir. Burada dilin olanakları çok daha bilinçli, çok daha dizgesel olarak kullanılmaktadır. Öznel bir ozanın yapıtlarında, gündelik durumlarda gözlemlediğimiz insanlara göre, çok daha tutarlı ve geniş kapsamlı bir 'kişilik'in ortaya çıktığını görürüz. Belli şiir türlerinde karşıtlam, belirsizlik, bağlama göre anlam değişmesi, hatta isim cinsleri ve zaman kipleri gibi dilbilgisi ulamlarının taşıdığı usdışı çağrışımların bile kullanıldığını görürüz. Şiir dili, gündelik dilin olanaklarını düzenler, yoğunlaştırır, zaman zaman da bilinçlendirme ve dikkatimizi çekme çabası içinde zorlar bunları. Yazar söz konusu olanakların çoğunu, birçok kuşağın sessiz ve adsız işlemleri sonunda hazırlanmış, önceden biçimlendirilmiş olarak bulacaktır. Çok gelişmiş yazınların bazılarında,

özellikle de belli çağırılar içinde ozan, yalnızca yerleşmiş bir töreden yararlanır. Dil, bir bakıma şiirleştirme işini onun adına yapmıştır. Yine de her sanat yapıtı, dilin malzemelerine bir düzenleme, bir örgütlenme, bir birlik getirir. Bu birlik, bazen kısa öykülerin ya da serüven romanlarının çoğunda görüldüğü gibi, çok gevşek dokulu olabilir; ama belli şiirlerin karmaşık, sıkı dokulu düzenlemelerinde gittikçe yoğunluk kazanır; bu tür şiirlerde tüm etkiyi zedelemekten bir tek sözcüğü çıkarmak, bir tek sözcüğün yerini değiştirmek hemen hemen olanaksızdır.

Yazın diliyle gündelik dil arasındaki yararcı ayrım çok daha açıktır. Bizi belirli bir dış eyleme yönelten her şeyi, şiir diyerek yadsır ya da uzanlatım diye adlandırırız. Gerçek şiir çok daha ince bir biçimde etkiler bizi. Sanat, yapıtın bildirisini gerçeklik dünyasından çekip ayıran bir tür çerçeve getirir. Böylece estetiğin bazı ortak kavramlarını anlambilimsel çözümlememize, yeniden katabiliriz: 'Çıkar gözetmeden düşünme', 'estetik uzaklık', 'çerçeveleme' gibi. Bununla birlikte, yine şu noktayı unutmamak gerekir: sanatla sanat olmayan, yazınla yazınsal olmayan dilsel anlatımlar arasındaki ayrım çizgisi kaypaktır. Estetik işlev en değişik dilsel bildiri türlerine dek uzanabilir. Tüm propaganda sanatını ya da öğretici ve yerici şiiri dışta bırakmak, çok dar bir yazın görüşünü benimsemek olur. Deneme, yaşamöyküsü ve büyük bir kesimiyle uzanlatım yazını gibi geçiş türlerini de dikkate almak gerekir. Tarihin değişik dönemlerinde estetik işlevin alanı genişlemiş ya da daralmış gibidir: Örneğin, kişisel yazışmalar gibi vaızlar da zaman zaman bir sanat biçimi sayılmıştır; oysa günümüzde türlerin birbirine karıştırılmasına karşı doğan çağdaş eğilime uygun olarak estetik işlevde bir daralma, sanatın arılığı üzerinde belirgin bir direnme, ve on dokuzuncu yüzyılın sonunda estetiğin dile getirdiği tüm estetikçiliğe ve onun savlarına karşı bir tepki görülmektedir. Ama elbette en iyisi, yalnızca estetik işlevi ağır basan yapıtları yazın olarak kabul etmek olacaktır; bununla birlikte bilimsel incelemeler, felsefe tezleri, yasal kitapçıklar ve vaızlar gibi bütünüyle apayrı ve estetik amaç taşımayan yapıtlarda da biçim ve düzenleyim türünden estetik öğelerin bulunduğunu kabul etmek gerekir.

Ne var ki, yazının özü, en açık olarak onun göndergesel yanlarında ortaya çıkar. Yazın sanatının ağırlık merkezini lirik şiir, des-

tan. tiyatro gibi geleneksel türler oluşturur. Bunların hepsinde gösterilen, bir kurmaca dünyası, bir imgelem dünyasıdır. Roman, şiir ya da oyundaki bildiri tümceleri gerçek anlamda doğru değildir; mantıksal önermeler değildir bunlar. Gerçek olaylar üzerine bilgi verir gibi görünen bir tarihsel romanda ya da bir Balzac romanında bile bildiri tümceleriyle, aynı bilginin bir tarih ya da toplumbilim kitabında verilışı arasında büyük bir ayırım vardır. Öznel lirik şiirde bile ozanın 'ben'i kurmaca, dramatik bir 'ben'dir. Roman kişisi, tarihteki gerçek bir kişiden ya da gerçek yaşamdaki bir insandan başkadır. Bu kişi kendisini betimlemek için kullanılan ya da yazar tarafından kendisine söylenen tümcelerden oluşur. Bir geçmiş ya da geleceği yoktur."⁴

Bir dilsel ürünün yazınsallığını belirleyen dilin kullanım ölçütünün yanı sıra, "düzenleme, kişisel anlatım, uygulamaya dönük bir amacın bulunmaması ve elbette kurmaca olma özelliği" gibi ölçütler de vardır. Bunu iki küçük örnekle somutlayalım.

I

"... 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 kanununun 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 da-

4) **Yazın Kuramı**, Çev. Y. Salman-S. Karantay, Altın Kitaplar, s. 32.

ralmasıdır (bencilliğe 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 presbiofreni gibi zihin bozuklukları yaşlılık devresinde baş gösterebilir."⁵

II

"Evlenmişler, sevişmişler, çoluk çocuk yetiştirmişler; gelinler, damatlar, torunlar 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 huylar 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. Gıcıgım kalkıyor. Sanki bilmiyor musun?

– Ben çekildim işte... Artık uyu bakalım.

Biraz sustuktan sonra, gene hanım:

– Sıcak soğuk değil, seninki huysuzluk! Sabahtan akşama kadar uyukluyorsun, gece olunca çenen açılıyor. Artık ne söyleyeceğini bilmiyorsun...

– Ben uyukluyorum da sen duruyor musun? Geçen gün yeni

5) **Meydan Larousse**, Cilt 7, s. 795.

damattan utandım. Ben uyandırmasam, mufassal horluyordun...

– Aa, a, iftira, vallahi! Bari ömrümde bir horlasam! Yeni damattan utanmış. Yeni damattan ne utanayım, yatar uyurum da! Yabancı mı? Ben acıklı kadını. Kırk yılda bir gaffet basmış! Şükür, bu kadar yılda bir kusur buldunuz...

Biraz sustuktan sonra yine hanım:

– Sen kendini niye söylemiyorsun? Bir yabancı gördün mü, çenen açılıyor. 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 tabiatın değişti... Söz söylemem bile! Allah beterinden saklasın.

– Benim hiçbir 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 ki!

– 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 edersen 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, öl-

dü 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?"⁶

(Memduh Şevket Esendal)

Alıntıladığınız bu iki 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", "heyecan gevşekliği", "benmerkezcilik", "ihtiyarlık bunaması", "presbiofreni" örneklerinde olduğu gibi. Yaşlılığın kimi belirtilerini (zihin etkinliğinin azalması, eski anıların bilinç alanını kapsamaması, yeni durumlara uymada güçlük çekilmesi, yetersizliklerin gizlenmesi, duygunluk hayatının bozulması, bencilliğe kapılma, çabuk öfkelenme, kuruntu ve alınganlık) öğreniyoruz. Hepsi bu kadar.

İkinci parçada da yaşlılığın belirtileri, özellikleri anlatılmış. Ne ki insana ağdırılarak, insana bağlanarak yapılmıştır bu. Örneğin yazar, söyleyeceklerini doğrudan yargılara dönüştürerek

6) **Ev Ona Yakıştı**, Dost Yayınları, s. 233-234.

vermiyor. Konuşmanın akışı içinde, karı kocanın birbirlerine yöneltiltikleri 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, kimimize 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.

Bu dilsel ölçütün dışında ikinci parçanın "kurmaca bir metin" olduğunu da söyleyebiliriz. Yazar, yaşlılığı kişilere aktararak, bunu kendince düzenleyerek anlatıyor. Uygulamaya yönelik bir amacı da söz konusu değil. Okuyucu bundan öğrendiklerini yaşama uygulayamaz. Olsa olsa yaşamdaki yaşlı kişilerin dünyasını daha iyi anlamaya çalışır bu parçadan edindikleriyle...

Baştaki soruya, çağların eskitemediği *edebiyat nedir* sorusuna dönelim yine.

Edebiyatın, örneklendirdiğimiz gibi değişik tanımları yapılmaya çalışılmıştır bugüne değin. Gelgelelim bunların hiçbir 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 benzerlikten 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 ulaşmıştır. Çünkü terimsel bir adlandırmayla *açık dokulu* bir kavramdır edebiyat. Kavramsal kuşatımı ve özellikleri sürekli bir gelişim, değişim içindedir. Sözelimi düne değin "ölçülü ve uyaklı söz" diye tanımlanmıştır şiir. Bugün geçerliliğini 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, yaşarlığını 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 yapılamayışı 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 taşırılarak 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 tartışılabilmişse, edebiyatın konusu ve işlevi için de böyle olmuştur bu. Sanat kuramcıları, eleştirmenler, sanatçılar sık sık tartışma gündemine getirmişlerdir bu soruyu. 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 önemsemeyenler 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 genellemeye gidilebilir: Edebiyatın konusu İNSANDIR. Öyle ki en eski çağların ürünlerine, insan dünyasına söz ve yazıyla ilk ışık tutanların yaratılarına baktığınızda bile bunun böyle olduğunu görüyoruz. Homeros'un destanlarından, Heseiodos ve Sappho'nun şiirlerine; Aiskhiyos ve Sophokles'in ağıtlarından (trajedi) Aristophanes'in güldürülerine (komedi) değin tüm edebiyat yaratıları insandan yola çıkmıştır.

İnsanın edebiyata ana konu olması eskil çağlarda olduğu gibi orta, yeni ve yakın çağlarda da değişmemiştir. Edebiyat ürünlerinin, romanların, öykülerin, oyunların, şiirlerin, denemelerin dokusunu örgülendiren temel öge 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 yansıtmı, değişmeyen işlevidir edebiyatın. Yansıtmı biçimi değişse de yansıtmı eylemi sürüp gider.

Edebiyatın bu ana işlevini, insanı insana tanıtmı gücünü, şu soru'nun bağlamı içinde daha iyi anlayabiliriz: Edebiyat ürünlerini niçin okuruz? Bizi romanların, öykülerin sayfalarına bağlayan, şiirlerin evrenine çekip götüren güç nereden gelmektedir? Eğlenmek, avunmak, hoşça zaman geçirmek isteğinden mi? Böyle değil de günlük yaşamımızın tekdüze'liğinden, yavanlığın-dan kurtulma yöneliminden mi? Bu sorular üzerinde durup düşünen ünlü sanat kuramcısı Ernest Fischer, 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, anlaşılmaz eğlencedir bu? Eğer yetersiz yaşayıştan daha zengin bir yaşayış, 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 sahnesinde yalnızca oyun olduğunu bildiğimiz bir şeye soluğumuz kesilmesine kapılıyoruz?

Belli ki kendini aşmak istiyor insan. Tüm insan olmak istiyor. Ayrı bir birey olmakla yetinmiyor: bireysel yaşamının kopmuşluğundan kurtulmaya, bireyciliğinin bütün sınırlılığıyla onu yoksun bıraktığı, ama gene de onun sezip özlediği bir doluluğa, daha doğru, daha anlamlı bir dünyaya geçmek için çabalıyor. Kişiliğinin geçici, rastge-

le sınırları. yaşayışının kapanıklığı içinde kendini tüketmek zorunluluğuna baş kaldırıyor. İstiyor ki, benliğinden ötede, 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 toplum-sallaştırmayı özlüyor..."⁷

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. Bu yolla, E. Fischer'in dediği gibi *tüm insan* oluruz.

Tüm insan sözüyle belirtilmek istenen nedir? Kime diyebiliriz tüm insan? Böyle bir insanın ilk niteliği duygu ve düşün evreni arasında sağlıklı bir dengeleşim kurmuş olmasıdır. Tek yönlülükten kurtulmuş insandır tüm insan. Kendini başkalarıyla özdeşleyen, başkalarını seven sayan insandır tüm insan. Kişiliğimizin bu niteliklerle donanması yetişimimize bağlıdır elbette. Edebiyat da, okuduğumuz romanlar, öyküler, oyunlar, şiirler de yetişimimizin bir parçasıdır bir bakıma. Öyleyse eğitime, insan kişiliğini değiştirme 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 kısılcasından, benbenciliğin yırtıcılığından 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:

7) **Sanatın Gerekliliği**, De Yayınları, s. 6.

"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 kendisinkiler gibi kavrayamaz. Onlara omuz silkmezse, gülmezse, eğlenmezse onlarla, gene iyil...

Bizi bu bencillikten edebiyat kurtarır, şiirler, hikâyeler, romanlar, tiyatro eserleri, denemeler kurtarır. Öteki insanların içlerini bize onlar açar, 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 Tartuffe!' dersiniz, başkalarını içlerinden anlıyorsunuz, onları kendi içinizde, hayalinizde gerçekleştiriyorsunuz demektir. İlim bize dışı öğretim, onun öğrettikleri bizim dışımızda kalır; sanat, edebiyat ise öğretmez, sezdirir, kavratır. Ahlakın istediği de asıl bu sezme, kavrama gücüdür. Edebiyattan geçmemiş insanın hayali işlemez ki kendisinden başkalarının acılarına, dertlerine ortak olabilsin, onlarla 'hem-hal' olabilsin..."⁸

Edebiyatın, daha doğrusu romanların, öykülerin, şiirlerin kısaca edebiyat bağlamı içinde yer alan dilsel ürünlerin işlevi üzerinde günümüze gelinceye değin birçok kuram öne sürülmüştür. Bu kuramcılar değişik açılardan yaklaşmışlardır yazınsal yaratılara. Berna Moran'ın dediği gibi; "Bazıları sanatı sanat yapan özellikleri, eserin dış dünya ile olan ilişkilerinde bulur ve bir aynaya benzetir sanat eserini; insanı, hayatı, toplumu yansıtan bir aynaya. Bazı kuramlarsa sanatçıda ararlar sanatın sırrını. Bunlara göre duyguların anlatımıdır (ifadesidir) sanat. Yine başka bir takım kuramlar, dış dünya ve sanatçıyı değil de okuru alırlar ön plana. Bu defa sanatın özü okurda (dinleyicide, seyircide) uyanırdığı estetik zevk ve heyecanda aranır. Nihayet, sanatın özünü

8) **Sözden Söze**, Varlık Yayınları, s. 116.

eserin başka şeylerle ilişkisinde değil de doğrudan doğruya eserin kendisinde arayan biçimci kuramlar var. Bunlara göre sanat eserini diğer yapıtlardan ayıran özellik, sanat eserlerine özgü bir yapıdır."

Edebiyatın işlevi Platon'dan bu yana tartışılmakta, bu işlev üzerine değişik görüşler, yorumlar, açıklamalar yapılmaktadır. Bu konuda da yine R.Wellek ve A.Warren'ın tanıklığına başvuralım:

"Tek tek ele alındıklarında bu görüşleri kabul etmek güçtür. Şiirin 'oyun', bir anlık eğlence olduğu söylendiğinde, sanatçının dikkati, ustalığı ve planlamasına, üstelik şiirin taşıdığı ağırbaşlılığa ve öneme haksızlık edilmiş duygusu uyanır bizde; şiirin 'iş' ya da 'zanaat' olduğu söylendiğinde de, şiirin coşkusunun ve Kant'ın 'amaçsızlık' diye adlandırdığı şeyin hiçe sayıldığı duygusuna kapılırız. Sanatın işlevini hem dulce'nin, hem de utile'nin hakkını verecek biçimde tanımlamak gerekir.

Eleştiri terimlerinin kullanımda ancak son zamanlarda kesinlik kazandığını unutmadan, Horace'in kullandığı terimlere Roma'nın ve Yenidendoğuş'un yaratıcılık ürünlerini kapsayacak bir genişlik tanıdığımız sürece, onun formülü yararlı bir başlangıç sağlayacaktır. Sanatın yararlılığı, Le Bossu'nün Homeros'un Iliad'ı yazma nedeni olarak gösterdiği, Hegel'inse en çok sevdiği tragedya olan Antigone'de gördüğü zorla ahlak dersi verme niteliği olarak anlaşılmamalıdır. 'Yararlı' olmak, 'zamanı boşa harcamamak'la, 'zaman doldurma aracı' olmamakla, ciddi dikkat isteyen bir şey olmakla aynı anlama gelir. 'Tatlı' olmaksızın, 'can sıkıcı olmamak', 'görev sayılmamak', 'kendi başına bir ödül oluşturmak' anlamını taşır.

Bu ikili ölçütü yazının tanımına temel oluşturacak biçimde, daha doğrusu büyük yazının ölçütü olarak kullanabilir miyiz? Daha önceki tartışmalarda büyük yazın, iyi yazın ve 'yazın-altı' yazın arasındaki ayrımlar hemen hemen hiç gözetilmemiştir. Yazın-altı yazının (hafif dergilerin) 'yararlı' ya da 'öğretici' olup olmadığı gerçekten kuşkuludur. Bu konudaki genel kanı, bunların salt 'kaçış' ve 'eğlence' olduğu yolundadır. Ama bu soruya 'iyi yazın' okurları açısından değil, yazın-altı yazın okurları açısından yanıt bulmak gerekir. Mortimer Ad-

ler, aydın denemeyecek bir roman okurunun yazına duyduğu ilgide bile hiç değilse birazcık öğrenme isteği bulunabileceğini söylemiştir. 'Kaçış'a gelince, bunun ne denli kolaycı bir suçlama olabileceği konusunda Kenneth Burke bizi uyarmıştır. Kaçıp sığınılan bu düş, **okurun içinde bulunduğu ortama karşı duyduğu hoşnutsuzluğun nedenlerini açıkça görmesine yardımcı olabilir. Sanatçı... tüm saflığıyla, Missisipi ırmağı kıyısında yalnızca dinlenip ezgiler söylerken aslında 'düzeni yıkma' hazırlığı yapıyor olabilir.**

Öyleyse sorumuza yanıt olarak tüm sanatların, seslendiği kişilerin düzeyine göre hem 'tatlı', hem de 'yararlı' olduğunu; sanatın dile getirdiklerinin, insanların kendi yarattığı düş ya da düşüncelere ağır bastığını; sanatın da onlara, düş ya da düşüncelerine benzettikleri şeyleri dile getirmedeki ustalık ve bu dile getirişin yarattığı rahatlık yoluyla haz verdiğini söyleyebiliriz.

Bir yazın yapıtının başarılı olabilmesi için, bu haz ve yararlılık 'belirtileri'nin yalnızca birarada bulunmakla kalmaması, kaynaşmış da olması gerekir. Şunu belirtmek gerekir ki, yazının verdiği haz, bir sürü olası haz arasından seçilen belli bir haz değil, daha yüce bir etkinlik, başka deyişle, çıkar gözetmeyen bir düşünce yoğunlaşması olduğundan, 'daha yüce bir haz'dır. Yazının yararcılığı –öğreticiliği, ağırbaşlılığı– da haz veren bir ağırbaşlılıktır; başka deyişle bu, yerine getirilmesi gereken bir görevin, öğrenilmesi gereken bir dersin ağırbaşlılığı değil, estetik bir ağırbaşlılık, algılamada bir ağırbaşlılıktır. Anlaşılması güç olan modern şiirden hoşlanan görecilik yanlısı kişi, beğenisini sanki bulmacayla satranç arasında bir seçme yapıyormuşçasına, kişisel bir yeğlemeye dönüştürerek her zaman hiçe sayabilir estetik yargıları. Eğitim amacı güden kişi de büyük şiir ya da romanın ağırbaşlılığını, yanılığa kapılarak, yapıtın içerdiği ruhsal bilgiye ya da ahlak dersinin yararlılığına göre ölçebilir."⁹

Bu saptayımdan ya da açıklamadan sonra edebiyatın işlevi konusundaki değişik görüşleri sergileyen R.Wellek ve A.Warren şöyle diyorlar: "... Yazının işleviyle ilgili sorunun –Batı dünyasında Platon'dan günümüze dek gelen– uzun bir tarihçesi vardır.

9) Yazın Kuramı, s. 39.

Bu, ozanların ya da şiirseverlerin kendiliklerinden ortaya attıkları bir sorun değildir. Çünkü böyleleri için, Emerson'ın bir zamanlar söylemek zorunda kaldığı gibi, 'güzel olmaktan öte bir varoluş nedeni yoktur.' Bu sorun daha çok yararcılar, ahlakçılar, ya da devlet adamları ve düşünürler, daha açık söylersek başka özel değerlerin temsilcileri ya da tüm değerleri amaca göre çarpıtanlar tarafından yaratılmaktadır."

Edebiyata ya da başka bir deyişle edebiyat ürünlerine hangi işlev yüklenirse yüklensin insanı insana tanıtmaya, bu işlevleri belirlemede çıkış noktası olmuştur. Ancak bu işlevini ya da görevini edebiyat kendine özgü, kendi özüne bağlı yasalar içinde gerçekleştirir.

Bu yasaların başında 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. Sözcüğümü, çoğumuz daha ilkokul sıralarında Ömer Seyfettin'in *Diyet*'ini okumuştur. Koca Ali'nin eğilmez kişiliği, yüce onuru içimizi ürpertmiştir. Öte yandan Hacı Kasabın acımasızlığı, insanı ezen yanı karşısında da tiksinti duymuştur. 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 karşılamamıştır?

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, düşümler, 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 derimci 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.

Burada bir başka soruyla karşılaşyoruz: 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 deneylerle kanıtlama, tanıtlama olanaksızdır. 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 düşenler, sıcak havayla karşılaşınca yeniden bu-

harlaşıp yükselirler. Soğuk hava tabakalarına gelince de, yeniden yoğunlaşarak bulutları meydana getirirler. Bulutlar bazı hava şartları altında yağmur haline gelirler.”¹⁰

Bir de şu küçük şiire bakalım:

BİR 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 esinti,
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 gözyaşı, öyle düş, öyle sevinç..."

(Cahit Külebi)¹¹

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 damlacıklarından oluşması, su damlacıklarının buharlaşması, soğuk havayla karşılaşınca su buharının yoğunlaşıp buluta dönüşmesi... gibi) kanıtlamak, gözlem ve deneylerle yanlış mı, doğru

10) **Hayat Küçük Analklopedi**, Hayat Yayınları, s. 214.

11) **Bütün Şiirleri**, Adam Yayıncılık, s. 234.

mu olduğunu göstermek olanaklı. İkinci parçaysa, bir küçük pembe bulutun, şairin ya da şiirsel ben'in üzerinde uyandırdığı türlü çağrışımları yansıtıyor. Duygusal bir örüntüye bürünüyor bu çağrışımlar. Küçük, pembe buluta bakarak türlü türlü şeyler düşünüyor; anımsıyor, kaçırılmış fırsatların ardından yazıklanıyor şiirsel ben. Var mıdır, olmuş mudur böyle bir şey? Kesinle-mek olanaksızdır.

Örneklendirdiğimiz parçaların birincisinin düzyazı, ikincisinin 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 ayrımına bağlamamalıyız. Düzyazılarda da görebiliriz bunu. Konuları aynı olan iki düzyazıdan edebiyat olmayanı öğretir, bilgiseldir; edebiyat olanıysa duygusaldır. Aşağıdaki örneklere 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 sınırları arasına Adana ovası gibi geniş düzlükler girer.

Bu bölge özelliğini kendine komşu olan ılık denizden alır. Fakat denizin 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, kıyıdan başlayarak 5-6 yüz metre yükseltiyeye 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 dağınık tarlalarda yaptıkları oldukça çeşitli tarım ile geçinirler. Fakat eskiçağlarda ve ortaçağlarda bu dağlık alan, şimdikiinden canlıydı. Kıyıda birçok küçük koy, ticaret ve korsanlıkla geçinen gemicilere sığınak ve antrepo yeri hizmeti görüyordu. Bu devirlerden kalma, birçok kale ve şehir harabeleri, 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."¹²

(Besim Darkot)

II

"Toros dağlarının etekleri ta Akdeniz'den başlar. Kıyıları döven ak köpüklerden sonra doruklara doğru yavaş yavaş yükselir. Akdeniz'in üstünde daima, top top, ak ak bulutlar salınır. Kıyılar dümdüz, cıllanmış 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. Örülmüş-çesine sık çalılar, kamışlar, böğürtlenler, 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,

12) Türkiye Coğrafyası, Ders Kitapları, s. 112.

kamış, çürümüş toprak kokar. Kışınsa duru, pırıl pırıl taşkın bir sudur. Yazın otlardan sazlardan suyun yüzü gözükmaz. Kışınsa çarşaf gibi açılır. Bataklıklar geçildikten sonra, tekrar sürülmüş tarlalara gelir. Toprak yağlı, ıslı ıslıdır. Bire kırk, bire elli vermeye hazırlanmıştır. Sıcacık, yumuşacaktır.

Üstleri ağır kokulu mersin ağaçlarıyla kaplı tepeler geçildikten sonradır ki, kayalar, birdenbire başlar. İnsan, birden ürker. Kayalarla birlikte çam ağaçları da başlar. Çamların birer billur pırıltısındaki sakızları buralarda toprağa sızar. İlk çamlar geçildikten sonra, gene düzlüklere varılır. Bu düzlükler boz topraktır. Verimsiz, kıraç... Buralarda Toros'un karlı dorukları yanındaymış, elini uzatırsan tutacaktıymışın gibi gözüktür."¹³

(Yaşar Kemal)

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. Bilgilendirmeyi 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

13) *İnce Memed*, cilt I, s. 4.

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, bencilliğe, düşçülüğe, kuşkuçuluğa düşüren fiziksel ve toplumsal nedenleri gösterip açıklayabilir. Bu duyguların tanımlarını yapar, belirleyici niteliklerini saptayabilir. Bunu değişik bir açıdan kimi romanlarda, oyunlarda da görebiliriz. Shakespeare'in ünlü dramı *Othello*'yu anımsayalım burada. Genç ve yakıcı bir güzelliği olan Desdemona, Venedik hizmetindeki mağripli kumandan Othello ile gizlice evlenmiştir. Othello'ya derin bir sevgi, güçlü bir tutkuyla bağlıdır. Othello'nun subaylarından biri, sinsi ve müzevir yaradılışlı Iago, Desdemona'nın gönlünü çelmek ister. Ne ki onu öfkeyle reddeder Desdemona. Kötü yaradılışlı Iago bunun öcünü almak ister. Bunun için de Desdemona'nın genç subaylarından 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 dökücü korkunç bir canavar kesilir. Biz ondaki bu büyük değişime bakarak kıskançlığın insan kalbinde ve kişiliğinde ne denli büyük yıkımlara yol açtığını öğrenebiliriz. Bunu hiçbir ruhbilim kitabı böylesine etkili bir biçimde gösteremez. Gelgelelim önce de değindiğimiz gibi, buna salt bilgi gözüyle bakamayız. Eyleme dönüştürülmüş ya da eylem ve edimlerden çıkarılmış bir yaşantıdır bu.

Othello, kıskançlığı nasıl yaşantıya dönüştürerek canlı bir biçimde yansıtırsa Molière de ünlü güldürüsü *Cimri*'de tüm kaba ve yırtıcı yönleriyle cimriliği somutlar. Oyunda parayı tapınırcasına seven ve varıl bir kentsoylu olan Harpagon'un bu aşırı para

tutkusuyla içine düştüğü gülünç durumlara tanık oluruz. Evinde kurduğu düzen, hizmetçisinin hem aşçılık hem arabacılık yapması, parasını tefecilikle çoğaltması, cimriliği yüzünden kızını çeyiz istemeyen yaşlı biriyle evlendirmek 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 paraları çalınınca kendini bile hırsız sayacak ölçüde çılgına dönmesi bize cimriliğin insanoğlunu nasıl alçalttığını gösterir. Böylece insanoğlunun doğasını oluşturan çarpık yönlerden birini tanımış oluruz. Harpagon yeryüzündeki cimrilerin tüm temsilcisi gibidir, onların ortak nitelikleriyle donatılmıştır. Bu nitelikleri ruhbilim de bize öğretebilir. Ama bu, hiçbir zaman *Cimri*'de olduğu kadar, yaşatılarak verilmez.

İnsan doğasının değişik özelliklerini yansıtan başka yapıtları da düşünelim bir. Bencilliği tüm ilkelliği içinde vurgulayan *Eugène Grandet*'yi; "Sancho, dostum, şunu bil ki gezici şövalyelerin yaşaması bin bir tehlikeyle, talihsizlikle doludur; buna karşılık kısa zamanda kral ya da imparator olurlar; romanlardan her yönüyle tanıdığım bazı şövalyelerin yaşayışı bunun böyle olduğunu göstermiştir." diyerek inanılmaz serüvenlere girişen ve türlü acılara katlanan *Donkişot*'u, Julien Sorel'in kişiliğinde yükseltilere 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 tanıtmak, bu yolla yaşantımızı zenginleştirme nasıl edebiyatın bir işlevi sayılmışsa insan ruhunda güzellik duygusunu geliştirme, güzeli tadına ve ayırımına varma gücünü oluşturma da edebiyatın işlevlerinden biri olarak öne sürülmüştür hep. Ta ilk çağlardan beri sanatın ve edebiyatın bu işlevi üzerinde durulmuştur. Gelgelim bu konuda da açık seçikliğe varılamamıştır. Çünkü tanımlanması, açıklanması güç kavramlardan biridir güzellik. Yüzyıllar boyunca bilgeler, düşünürler, eleştirmenler, sanat tarihçileri ve kuramcılar, güzelduyucular (estetler) bu kavramı açıklamaya,

belirlemeye çalışmışlardır. Güzelliği tanımlayacak, somutlayacak ölçütler aramışlardır. Gelgelelim, bu ele avuca sığmaz kavramı şöyle kolay kavranır; açık, aydınlık, kavrayıcı, kuşatıcı ve tüketici 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 anlatılmayacak denli soyut, devingen, değişik yorumlara açık bir kavram olduğunu vurgulayarak şöyle bir çıkarıma ulaşmıştır:

"Güzellik, bizim duyduğumuz şekliyle güzellik, anlatılmayacak 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 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 duygusudur bu."

Ruhun bir duygusudur ama, alabildiğine karmaşık bir duygu. Hem öznel, hem nesnel yanları vardır. Hem nesnedir hem gözde. Hem sestedir hem kulakta... Sözlükler bu karmaşık kavramı oldukça yalınlaştırarak şöyle bir tanıma bağlamışlardır: "Görme ve işitme duyularının aracılığıyla hoşla giden, hayranlık uyandıran biçim ve ölçülerin oluşturduğu uyumlu bir bütün..."

Edebiyattaki anlamı bu sözlüksel tanımından ayrıdır. Çünkü böyle düşünülürse çirkinliği yansıtan edebiyat ürünlerini edebiyat dışı saymamız gerekir. Bu olguyu görenler edebiyattaki "ho-

şa giden, hayranlık ve coşku uyandıran biçimlere" ayrı bir ad vermiş, güzelduyusal güzellik (estetik güzellik) demişlerdir. Dış dünyadan algılananlara sanatçının kattığı, daha doğrusu sanatçının onları duygu ve us gücüyle yeniden yarattığıdır güzelduyusal güzellik. İnsan duyarlılığının, us ve düş gücünün katkısı olmayan, buna karşın bizde hoşlanma ve coşku uyandırmayan varlıkların, nesnelerin durumlarındakiyse "doğal güzellik"tir. Öyle ki bir romanda, bir oyun ya da öyküde korku, yılgı, baskı, aldanma, aldatılma, yalancılık, ikiyüzlülük... 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 varsayıma 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 romani 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 aktarmaya 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. Caudwell, karısı ölen bir adamın bu ölümü bir-iki sözcüklük bir telgrafla öğrendiğinde büyük bir üzüntüye kapılacağını, bu üzüntüsünü gazetelere verdiği ölüm ilanlarıyla başkalarına da duyurmaya, başkalarıyla paylaşmaya çalışacağını söyler. Oysa ne duyulan acı, sanat yapıtından alınacak bir çeşit duygudur, ne de alınan telgrafın ya da gazetelere verilen ölüm ilanlarının şiirle ilgisi vardır. Caudwell 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 şiirin bu coşkusal anlam yüküyle yüklü olması yetmez. Coşku, biraraya gelmiş insanların yaşantısından çıkmış olmalıdır... Şiirdeki 'Ben' birarada yaşayan bütün insanların coşkusal dünyalarınca 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 çağırان 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 ÖĞELER

Türü ne olursa olsun her edebiyat ürünü düşsel bir yaratıdır. Dış dünyadan algılanan, sanatçının düş ve us gücüyle zenginleştirilen birtakım 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 anlatısal düzeninin oluşmasını sağlar.

Dil

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 çokdeğerlilik 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 iletilebilmesi için gerekli değişikliklerle kullanır. Doğal dil gerek dizimsel gerekse anlambilimsel yönden, ilkeleri kolayca iz-

lenebilecek bir nitelik gösterirken bir yazınsal metinde dizimsel öğelerle anlambilimsel öğeler kolayca birbirinin alanına taşar, birbiri içinde erir. Doğal dilin gündelik kullanımında, bilim dillerinde, göstergelerin anlamları ile nesneleri genellikle bellidir, bir yazınsal metnin dilinde ise göstergelerin sınırları, başka bir deyimle, 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 kalemle nişi 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 genişletmeye, zenginleştirmeye de çalışırlar. Bu bağlamda bir roman, bir oyun, bir öykü, bir deneme ya da bir şiirin dilsel örüntüsünü değerlendirmek, onu kavrama ya da algılama değişik yönlerden bakmayı gerektirir. Sesbirimlerden anlambirimlere 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 sımsıcak 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 ya-

ratacak, daha doğrusu düşünsel resimler oluşturacak sözcükler seçiyor ozan. Şöyle ki "evrende var olan her şeyin yaratıcısı ve koruyucusu olduğuna inanılan, nesnel bir varlığa bağlanılarak düşünilemeyen yüce bir güç" olarak şimdiye değin algılanagelmış "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 kullanıyor: "...gülün insanda açması..." gibi. Öte yandan yeni çağrışımlar yaratacak 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 bes sözcükten oluşan bu şiirde 'tanrı' üç kez, 'insan' beş kez, 'el' dokuz kez yineleniyor. 'i', 'e', 'a' ünlüleri; 'l', 'n', 'r' ünsüzlerinin yinelenme oranı da fazla. Dize içi uyaklar da belirli bir sıra izliyor. Buna kimi dizelerini doğal tümce düzenini aştığını da ekleyebiliriz.

Söylem ve Biçem

Belirttiğimiz gibi doğal dile yaslanan, ancak doğal olmayan bir dildir edebiyat dili. Çünkü iletişimsel ve bildirimsel 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 zenginleştirmek için değişik sözcük kurgulamalarına başvurur. Anlatılanla anlatışını bütünlemeye çalışır. Kurulan ya da gerçekleştirilen bu bütünlüğe *biçim* denir. 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. Yazarların ve ozanların bu tutumuna edebiyatta *biçem* (üslûp) diyoruz. Bir örneğe yaslandı-

ralım bunu. Hilmi Yavuz'un aşığıdaki şiiri de 'Pir Sultan' adını taşımaktadır. Biçim, sözcük kurgusu yönünden bakalım bu şiire:

alçacıktan uçarken yaza dokunan
sessizliktir belki ahşap kanatlı
kulluğa acı tuz vuran son atlı
bir hüznün soyadıdır pir sultan

kalın turnalarda balkuyan gizle
gök ekin çilerken geceye sazı
bir gül derneğinin börklü sonyazı
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 deyileyiş 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. İnsanları birliğe, dostluğa ve kardeşliğe çağıran yönünü vurgulamaya yöneliyor. Oysa ikinci şiirde Pir Sultan'ın somut kişiliğinden, eylem ve yaşamından söz edildiği öne sürülebilir. Dizeler de, dizeleri oluşturan sözcükler de betimleyici bir nitelik taşıyor. Sanki her dize "Pir Sultan Abdal kimdir?" sorusunun bir yanıtı gibi... "Kulluğa acı tuz vuran son atlı", "bir hüznün soyadı", "bir gül derneğinin börklü sonyazı", "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 simgelerken ikinci şiirde gül bir derneğin adı ve düşlenen bir ovanın bezeği oluyor. Birinci şiirde bildirimsel yön daha öne çıkarken

ikinci şiiirde sezdirimsellik, simgesellik, bunun doğal bir sonucu olarak da güç kavranırılık beliriyor.

İçerik

Burada bir soru çıkıyor ortaya: Aynı konu ya da izleği işlemlerine karşın bu iki şiiirdeki dilsel ayrılık nereden geliyor? Bu soruyu yanıtlamak, edebiyat ürünlerini oluşturan bir başka öğeyi, içerik öğesini tanımamızı gerektirir. Yalınlaştıarak söylesek içerik, bir yapıt ve yaratının kapsadığı duygular, imgeler, düşümler bütünüdür. Duygu ve düşünce örüntüsü de diyebiliriz. Ne ki bu bütün, gerçekten esinlenerek yaratılmış, oluşturulmuş da olsa; başka bir deyişle salt gerçekten de kaynaklansa iletisi denetlenebilir bir nitelik taşımaz. Öyleyse edebiyat ürünlerini oluşturan içsel öğelerin tümüne (ileti, öz, anlam) *içerik* adını veriyor, bu terimi dar anlamda değil, geniş anlamda kullanıyoruz. Nitekim edebiyat ürünlerini oluşturan içsel öğeler çokluk birbirine karıştırılır. Bu, biraz da aralarındaki yakınlıktan, iç içelikten doğan bir durumdur. Ernest Fischer *Sanatın Gerekliiliği* adlı yapıtında 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, anlamıyla mı yoksa bildirisiyle 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 bağlıdır, ama gene de aynı şey değildir. İki sanatçı arasında nerdeyse ortak hiçbir şey bulunmaz. Konunun seçimi elbette çok önemlidir, sanatçının ya da yazarın tutumunu anlamamıza yardım eden öğelerden biri de bu konu seçimidir. Goethe **Faust** ve Götz konularını seçtiği zaman ne yaptığını 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 te-

ma'sını Marlowe'un, Lessing'in, Lenau'nun, Grabbe'nın, Thomas Mann'in 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. Sözelimi iki romanı anımsayalım burada. Talip Apaydın'ın *Vatan Dediler* adlı romanının konusu da Ulusal Kurtuluş Savaşımızla ilgilidir, Kemal Tahir'in *Yorgun Savaşçı's*ının 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 Hacıli şöyle belirtir:

"Sonra ne olacak biliyor musun? Geçen gün bizim teğmen söyledi. Ankara Hükümeti Padişah gibi olmayacak. Yoo, geçti. Bundan sonra bizim hükümetimiz olacak. Hele şu düşmanı koğalım, her kapı bize açılacak gayrı. Gör de bak. Bu Aşır ne yapmış, savaşa katılmış. Yonan'a kurşun sıkmış. Gel Kardaşım 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 sövölmüş 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 yapmak zorunda kalır. İlkın üzerinde duracağı, yazıya dönüştüreceği bir olay, bir olgu, bir durum ya da daha geniş anlamda bir sorun seçer. Terimsel söyleyişle belirtildiğinde seçilen şey konudur.

Konu

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

"Neyi anlatırsa anlatsın, şiirin veya romanın biçimle kaynaşarak değeriyeceğı apaçık bir gerçektir. En derin düşünceler, en soylu duygular, en büyük davalar, gerçık derinliklerini, gerçık 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 gerçık sanat eserlerinin o derin heyecanını dökebiliyor. Aksine birtakım önemsiz görünen konular bazen birer şaheser değeri almaktadır. Burada Chardin'in natürmortlarını, Van Gogh'un bütün bir hayatın faciasını aksettiren *Eski Pabuçlar*'ını nasıl hatırlamalı? Edebiyattan 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 uçtuğı 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 değili bir vesile olduğunu birçok şairin ayrı konuları almaları da gösterir. Leyla ile Mecnun konusu üzerinde birçok şairimiz eser vermiştir. Ama bunlardan ancak Fuzuli'ninki yaşamakta ve gerçık bir değeri taşımaktadır. Baudelaire, *Kötülük Çiçekleri*'ndeki şiirlerinden pek çoğunun konusunu, romanları dilimize bol bol çevrilmiş olan Xavier de Montépın'in Alçıdan Kızlar adlı bayağı şiir kitabından almıştır. Fakat bugün Montépın'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 çoktur."¹⁴

14) **Denemeler**, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, 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 yetişi, dünya görüşü, bilgi ve yaşantı birikimi bu seçimi etkiler. Sözgelimi köy kökenli romancılarımızın yapıtlarında konu alanı özellikle köy ve köylü sorunları olmuştur. Bunu, bir ölçüde köyden gelmesiyle, yetişiyle açıklayabilirim.

Öz

Konunun seçiminde olduğu gibi konunun algılanış, yorumlanış biçiminde de andığımız etkenlerin payı vardır. Çünkü konuyu algılamak, yorumlamak onu belirli bir yaklaşıma göre değerlendirmedir; ona, anlam yüklemektir. Öz terimiyle adlandırdığımız da budur: Seçilen konuyla dışlaştırılmak istenilen düşünsel boyut... Ancak öz devingendir, duru 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 durumları edebiyatta eskitilmeyen konulardır. Bunlar üzerinde yüzlerce şiir, roman, öykü ya da oyun yazılmıştır. Ne ki bu yazılanların çoğu unutulmuş, edebiyat gömütlüğünün malı olmuştur. Bizim edebiyatımızdan bir örnek verelim. Leylâ ve Mecnun konusunda birçok ozan çalışmıştır. Çalışmalardan yaşarlığını koruyan Fuzulî'ninkidir. Demek oluyor ki bir yapıt ve yaratıyı yaşar kılan, ayakta tutan konu değildir genellikle. Konuyu ele alış, yorumlayış, algılayış, daha doğrusu ona yüklenilen anlam ve anlatış biçimidir. Çünkü yüklenilen anlam insanlığın gelişimi doğrultusunda varlığını koruyacaktır ister istemez.

Bîçim

Gerçekte her yapıt ve yaratının bir tür hammaddesidir ko-

nu. Adına ister öz, ister içerik diyelim konunun öz ya da içeriğe dönüştürülmesinde de yeni bir seçme yapacaktır yaratıcı. Bu da yaratıyı oluşturan bir başka öğeyle, biçim ögesiyle karşı karşıya getirecektir onu. Konunun içerik ya da öz aşamasına dönüştürülmesi hangi yolla gerçekleştirilecektir? Bu sorunun yanıtı biçimini belirleyecektir yapıtın. Çünkü öz'le biçim arasında sıkı bir etkileşim vardır. Kimi sanat ve edebiyat kuramcılarına göre biçim doğuran, biçimi belirleyen özün kendisidir. Biçim teriminin bir dar anlamı vardır bir de geniş anlamı. Dar anlamıyla yol ve kalıp demektir biçim. Örneğin tüm edebiyat ürünleri şu iki yoldan biriyle biçimlendirilip oluşturulur: Düzyazı, şiir. Bir üçüncü yol yoktur. Yapıtı da düzyazısal türlerden (öykü, roman, oyun vb.) birine girecektir. Düzyazısal türlere değilse, şiirsel 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 vardır. Bunlardan birini seçer. Bu seçim konuyu öze dönüştürme, konuya anlam yükleme olgusuyla ilgili değildir. Örneğin Leylâ ve Mecnun yapıtını anımsayalım. Biçimi mesnevidir bu yapıtın. Gelgelelim özün işlenip boyutlandırılması sonucunda 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 biçim. 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, tümcelemeğe 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 ürününün 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 izlediği, bu izleğin yansıtılışında oluşturulan imge düzeni, sözcüklerin seçim ve istifleniş, dizeleyim ve bunları belirli kümelandirimler içinde örgütleyim de birbirini etkiler.

İzlek

Bir edebiyat ürününün örgensel bütünlüğü içinde yer alan öğelerden biri de *izlek*'tir (tema). Konuyla izleği karıştırmamak gerekir. Şöyle ki bir yapıt ya da yaratının anlamca sürdürdüğü temel yönelimleri içerir izlek. Bu yönden konu, önce de vurgulandığı gibi yazılmadan önce vardır. Oysa izlek konunun işleniş aşamasında ya da aşamalarında çıkar ortaya. Konu somut, genel bir nitelik taşımasına karşın, izlek soyut ve içe yöneliktir. Kimi yazın kuramcıları bu öge arasındaki ayrımı şöyle ortaya koyuyorlar: "Konu, bir hikâye okuduğumuz, bir resme baktığımız, sahne ya da perdede bir oyun izlediğimiz zaman, doğrudan doğruya algıladığımız bir aksiyondur. Tema ise görmesek de, işitmek de kavramamız gereken şekilde bu aksiyonun iç anlamıdır. Son olarak konu, sanatın kendi araçlarıyla yaratılacak olan fizik, maddi bir süreçtir. Buna karşılık tema, toplumsal yaşamın akışından çıkarsanacak manevi sorundur; etiksel, dinsel, felsefi ya da başka mahiyetteki insan ilişkilerinin manen çatışmasıdır." (M.Kagan) Sözelimi kuşaklar arasındaki çatışma birçok yazınsal ürüne konu olmuş bir toplumsal sorun ya da olgudur. Bu olgu işlenir ya da gösterilirken gençlerin bunalıma düşmesi, başkaldırısı, yaşlılara karşı duydukları öfke birer izlektir. Bunun gibi köyden kente göç olgusu bir konudur. Ama doğup büyüyen topraklardan kopuşun acısı, oraları unutmama izlektir.

Bir kez daha yineleyelim: Yazınsal yapıt ve yaratıları oluşturan öğeler birbirini bütünleyen, aralarında etkileşim bulunan bir nitelik taşırlar. Ancak bu öğeler birer bağımsız birim değil, yapının bütünlüğü içinde eriyip örtüşerek bir yapı oluştururlar.

EDEBİYAT ÜRÜNLERİNİN TÜRLENDİRİLİŞİ

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.

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 yapıttan yapıta, yaratıdan 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.

Yazınsal Türlerin Anası: Şiir

Edebiyat ürünlerini yapısal özelliklerine, benzeşen ve benzeşmeyen yönlerine göre kümelenendirme, adlandırma çalışmaları Aristo'dan, Platon'dan bu yana süregelmektedir. Ne ki başlangıçta dilsel ürünlerin kümelenendirim ve adlandırımı şiire göre yapılmışlardır. Bunu da doğal saymak gerekir. Çünkü bütün ulusla-

rın 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:

"... 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 alelâde 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 Heseiodos 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 Romalıları, yitirdikleri zevki aşılama ereğiyle çiftçilik şiirleri yazmış, şiire başvurmuştur. Öte yandan kuşaktan kuşağa süzüle süzüle gelen, doğa ve insanla ilgili türlü gerçekleri açıklayan atasözlerinin büyük bir dilimi de şiirsel bir yapı taşır. Kutsal kitapların sözcük ve tümce örüntüsünde de şiirselliği buluruz. Din adamları da sürekli olarak ölçülü, uyumlu, şiirsel dokusu olan bir dille konuşma yolunu seçmişlerdir. Dinsel ve tarımsal törenlerden, bu törenlerin sonunda ortaya çıkan Atina ağlatıları (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 dayana 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:

"... işbölümü 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 dilinkilerden 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."

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 süre-

lilik kazanması 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 süreçte, türün değişen yönleri değişmeyen yönlerinin önüne geçer, daha ağır basarsa edebiyatta o tür değişerek sürekliliğini yitirir. Bu yönden edebiyatta her tür değişerek kendine özgü yasaları vardır.

Edebiyattaki türlerin değişebilirlik gösterdiğine en iyi örnek, ağlatı (tragedya) türünün, Fransız edebiyatındaki durumudur. Ağlatı türünün öteki edebiyat türlerine göre bir gelişmişliği, bir zenginliği vardı. Corneille, Racine... gibi adların elinde doruk noktasına ulaşmıştı. Sonra bu türün yaşamında bir dönüş başladı. Daha doğrusu bir değişme görüldü. Giderek ağlatısal öğelerin yerini dramatik öğeler aldı. Böylece ağlatısal tür bir başka türün varlığında sürüp gitti. Bugünse çağdaş ağlatı türünün varlığına tanık oluyoruz yine. Ama bir Arthur Miller'in *Satıcının Ölümü* ile bir Jean Baptiste Racine'nin *Phaidra*, *Andromak* adlı ağlatıları arasında derinlemesine bir soy zincirinden söz edilebilir. Yoksa öğeleri ve öğelerin işlevi yönünden aralarında büyük ayrımlar vardır.

Geleneksel Türler

Eskiden beri edebiyat ürünlerini türlendirme yönelimine karşın edebiyatta türler donup kalmamıştır. Sürekli bir değişme ve gelişme göstermiştir. Öte yandan türlere ayırma, kümelendirme de kullanılan ölçütler de değişmiştir. Sözgelimi 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 ayırlama. Bir şiirin içeriksel ve biçimsel dokusunu değerlendirerek geleneksel şiir türleriyle bağlantı kuran eleştirmenler, şiir kuramcıları vardır.

Tür kavramı hiçbir zaman donmuşluk göstermez. Tarihsel gelişim içinde değişik açılardan ele alınmış, irdelenmiştir bu kavram. Gennaydiy N. Pospelov, *Edebiyat Bilimi* adlı yapıtında bu değişim sürecine değinirken şöyle der:

"Tür kavramı, daha, antik Yunan estetiğinde, Platon'un ve Aristoteles'in yazılarında oluşmuştu. Örneğin Aristoteles, *'Poetika'*sının üçüncü bölümünde, üç çeşit gösterim tarzından, yani kendi deyişiyle, nesneleri 'taklit etmenin ayrı ayrı üç tarzı'ndan söz etmiştir: 'Aynı bir dil sanatının türleri içinde aynı bir nesne, farklı tarzlarda taklit edilebilir. Hem kendi adına, hem de yerine göre başkalarının kişiliğine girerek anlatmak yoluyla olabilir. Homer böyle yapıyor. Veya, hep taklidi yapan aynı kişi olarak kalınıp, hiç başka kişiğe geçilmez. Ya da nihayet, taklidi yapılan tüm kişiler, hareketli olarak, eylemleriyle gösterilebilir.' Aristoteles'in burada tasvir ettiği tarzlar, sanat eserlerinin içerik ve biçim ölçülerinden çıkan 'üç ayrı tür öğretisi'nin temeli olmuştur.

Epik, lirik ve dramatik, daha, ilk toplumun sinkretistik yaratışının bağnında da oluşmuşlardı. *'Tarihsel Açından Dil Sanatı'* çalışmasında, edebiyat türlerinin oluşumlarını inceleyen Aleksander Veselevski, bu türlerin en eski gelenek edebiyatında doğup gelişmiş olduklarını kanıtlamaktadır. Dansa ve mimik eylemine eşlik eden törensel koro şarkısı, Veselevski'ye göre, topluca bir duygusal tutum ifadesi olan sevinç ve yas haykırışlarını içeriyordu. Bu haykırışlardan, sonraki zamanlarda giderek törensel uygulamanın dışına çıkıp kendi sanatsal özerkliğine kavuşan lirik doğdu. Koro başlarının bölümleri ise lirik-epik şarkıların (kantik'lerin)* kaynağı oldu. Sonra tören eyleminden kopan bu şarkılar gelişerek kahramanlık şarkılarına, destanlarına (epos) vardı. Öte yandan, koro üyelerinin söylem ve karşı-söylemleri de giderek dram'ı oluşturdu.

*) Kantik: "ilahi", dinsel bir konuyu ele alan ve dinsel törenlerde okunan şarkı.

Edebiyat türlerinin oluşumuna ilişkin Veselovski'nin kuramını, bilimin bugün elde ettiği sayısız kanıt da doğrulamaktadır. Örneğin dram türünün, tören uygulamalarından –söz konusu törenlerde, katılanların, dansa ve sözsüz oyuna gittikçe daha fazla karşılıklı konuşmalarla eşlik etmelerinden– doğduğu, artık kesin olarak kabul edilebiliyor.

Fakat öte yandan, Veselovski, epik ile lirik'in tören eyleminden bağımsız olarak da ortaya çıktıklarını göz önüne almıştır. Sonradan söylencelerin ve masalların kaynağı olan mitolojik aktarımlar, koroyla ve törensel düzenlemelerle bağlantılı değillerdi. Bunlar şarkı olarak da söylenmemiş, düz anlatımla ve kuşaktan kuşağa sözlü olarak aktarılmışlardır. Lirik ise, iş şarkılarına ve gündelik yaşamın başka gelenek biçimlerine kadar uzanıyor. Demek ki koro, edebiyat türlerinin doğup geliştiği kaynaklardan yalnız biridir.

Tür kavrayışları, edebiyat sürecinin etkisi altında sürekli değişti. Bu kavrayışları tam biçimlenmiş tasarımlar düzeyine ulaştıranlarsa, 18. yüzyılın sonları ile 19. yüzyılın başlarında, Schiller ile Goethe, Schelling ve Hegel olmuştur. Ardından da Belinski, 'Dil Sanatının Türleri ve Dallara Ayrılışı' makalesiyle o gelişimi sürdürmüştür (1841). Belinski, epik, lirik ve dramatik'e, içerikleri yoluyla belirlenen değişik edebiyat tipleri olarak bakıyor ve türleri, bunların sanatsal bilginin 'nesne'sine ve 'özne'sine göre durumları temelinde ayırıyordu. Epik eserler, Belinski'ye göre, bilginin nesnesiyle bağlantılıydı. Epik dil sanatı, hem sanatın kendisi yönünden, hem yazarı yönünden ve hem de okuru yönünden, öncelikle nesnel'di. Sanatçı geriye çekiliyor ve olayları, sanki kendisinden bağımsız akıp gidiyorlarmış gibi anlatıyordu. Buna karşılık lirik, gene Belinski'ye göre, öznel'di ve şairin kendisini dile getirmekteydi. Dramatik'teyse Belinski, epik nesnellikle lirik özneliğin bir bileşimini görüyordu. Belinski'nin ileri sürdüğü şeylerin pek çoğu, insanlığın yüzyılları kapsayan edebiyat deneyimleriyle çakışmaktadır. Onun birçok düşüncesini, öncelikle de tür biçimlerinin içeriksel işlevine yönelişini, Sovyet edebiyat bilimi benimsemiştir. Ne var ki, Belinski'de gene belli bir tek yanlılıkla karşılaşılıyor. Yalnız dramatik değil fakat türlerin her üçü de ve her sanat eseri de, hem öznel, hem nesnel öğeleri içinde taşır; çünkü bunlar, yalnız gerçekliğin kendisini değil, aynı zamanda yazarın o gerçekliğe yaklaşımını da birlikte dile getirmektedirler. Kaldı ki, Be-

linski de bunu daha sonraki çalışmalarında –sözgelimi, öznel öğenin roman ve öyküdeki öneminin altını çizerek– sık sık vurgulamıştır." (Cilt I, s. 234)

G.N. Pospelov'un kalın çizgilerle özetlediği geleneksel türlerin gelişimi ve kuşatımı üzerine bugüne değin birçok kitap yazılmıştır. Bu kitaplarda şu noktalar üç aşağı beş yukarı yinelenegelmiştir.

Dramatik Şiir: İnsan 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. Ağlatı 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 durumu ağlatılarda 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 şiirden beklenenler değişmiştir. Burada Christopher Caudwell'in şu sözlerini analım yine:

"... Yunanlılarca şiirin açık bir özelliği, şöyle ya da böyle bir hikâye söylemesiydi. Şiir, tanrılarının ya da insanların yaşamları üzerine ya da şairin, doğru olmasalar bile doğru gibi görünen coşkuları üzerine bir şeyler söylerdi. Destan sahte bir tarihtir, dram ise sahte bir eylemdir. Aşk şiirinde bile şair, ortada Chole diye biri yokken tutup 'Chole'nin uğruna ölüyorum' diyebilir. O halde şiirin özü Yunanlılara bir yanılısama, bilinçli bir yanılısama gibi görünmekteydi."

Epik Şiir: Dramatik şiir gibi epik şiir de hem niteliksel hem de işlevsel görünümüne göre yapılmış bir adlandırmadır.

Epik, epope, destan sözcükleriyle karşıladığımız bu şiir türünü şöyle tanımlar edebiyat sözlükleri: Konusu olağanüstü kahramanlıklar olan ya da ulusların yaşamını derinden etkileyen savaş, göç... gibi tarihsel ve toplumsal olayları anlatan, genellikle ulusların doğuşu sırasında ağızdan ağıza geçerek oluşan çok uzun öyküsel şiirlerdir. Hem yapısal hem de içeriksel yönden değişik özellikler gösterir bu tür şiirler. Bir kez epik şiirlerde, daha doğrusu destanlarda masalla tarih, gerçekle düş gücü birbirini kuşatan katmanlar oluşturur. Düzyazının olanaklarından da yararlanır. Dramatik biçimde olduğu gibi epik biçimde de şiir terimi arı şiir anlatımında kullanılamaz.

Epik şiirin dokusunda düş gücünün büyük payı vardır. Olağanüstülüğün kapısını sonuna değin aralar bu şiirde düşgücü. Şöyle bir benzetme de kurulabilir:

"... İnsan nasıl çocukluk evresinde masaldan, olağanüstülüklerden, kahramanca maceralardan zevk alırsa uluslar da oluşma evrelerinde bu gibi şeylere karşı ilgi gösterirler. Onun için epopeler ulusların çocukluğu sırasında ortaya çıkmıştır. Epopeler yüceliğe dayanan ilkel şiirlerdir. Ulusların ilgi gösterdiği masal ihtiyacına cevap verdiği gibi, onların başından geçen tarih olaylarını yansıtmaya, bu tarih olaylarını hafızalarda yaşatmaya yarayan saf bir tarih niteliğini de taşırlar. Epope öyle bir tarihtir ki onu halkın hayal gücü kuşaktan kuşağa işler, genişletir, geliştirir ve yüceltir. Böylece hayal gücünün etkisi altında, gerçeğin bir ulusun gelenekleriyle yoğurduğu bir eser ortaya çıkar."¹⁵

Her epope ya da epik şiir bir tarihsel gerçekten kaynaklanır. Bir gerçek üzerine temellenip kurulur. Örneğin Homeros'un ünlü epik şiiri *İliada*'nın çekirdeği Troia savaşlarıdır. Ancak bu savaşlar tarihe özgü bir nesnellikle değil, düşgücüyle beslenip zenginleştirilerek anlatılır. Gerçek değiştirilir büyük ölçüde, ona olağanüstülükler, şaşırtma öğeleri katılır. Ayrıca öyküsel bir yapıları olduğu için de hem olay örgüsü, hem de bu

15) K. Demiray, *Edebiyatta Türler*, s. 50.

örgüyü yönlendiren kişiler bulunur. Kişiler değişik öbeklerde toplanabilir: Tarihten alınan gerçek kişiler, tanrılar, tanrıçalar, 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 özlemini 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 olayları, o çağların saz ozanları ya da ulusal bir ozanın şiirleştirmesiyle oluşmuştur. Genç ulusların özelemlerini, tutkularını, güçlerini yansıtır bu tür destanlar. Kuşaktan kuşağa geçerek geldikleri için de bir ortak yaratı niteliği taşırlar. Ne ki bu ortak yaratıyı günün birinde bir ulusal ozan çıkar ve kişisel bir yapıya 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 *Kalevala*'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 düşgücüyle 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 yaşa-

dığı, 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 türlerinde olduğu gibi epik şiir de yeni boyutlar kazanmıştır. Bir kez olağanüstülük ögesini belirli bir insanlık durumuna dönüştürme, bir insanlık gerçeğini açıklama çağdaş epiğin belirleyici yönlerinden biridir. Ayrıca doğaüstü güçlerin yerini insanın kendisi, doğal ve toplumsal çevresiyle savaşımı almıştır. Bunun en güzel örneklerini de Nâzım Hikmet vermiştir. *Simavna Kadısı Oğlu Şeyh Bedrettin Destanı*, *Kuvayı Milliye Destanı*, *Memleketimden İnsan Manzaraları* adlı yapıtları çağdaş epiğin bütün özelliklerini taşır. 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 tarihseli de şiirleştirir Nâzım Hikmet. Kısaca geleneksel anlamda epik şiir de edebiyat gömütlüğünün malı olmuştur. Ama, çağdaş anlamda varlığını sürdürmektedir.

Lirik Şiir: 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 şiirlerine 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 türküleri, birlikte çıkardıkları ezgili sesler şiirle müziği iç içe kılmıştır. Bu yönden kimi kuramcılar müziği şiirin atası olarak gösterirler; insanlığın ilk şiirlerini lirik olarak nitelendirirler. Tümüyle 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 söylemektedirler bugün.

Didaktik Şiir: Geleneksel ayırmamaya göre şiirsel türlerden biri de didaktik şiirdir. Didaktik sözcüğü, "öğretiyorum" anlamına gelen Grekçe *didaska* sözcüğünden gelir. Bu tür şiirlerin belirleyici özelliği yüreğe değil, kafaya seslenmesi; duyguyu değil düşüncüyü konu olarak almasıdır. Şöyle de diyebiliriz, sağıtöre (ahlak), düşünbilim (felsefe), din, sanat, bilim gerçeklerini şiirsel bir yapı içinde okurlara aktarma, iletme ereğıyle 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 şiir, 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, sessiz ve temiz kır yaşamının tadını duyurma, çobanlı yaşayışı ülküleştirme ereğıyle yazılmıştır. Her türlü süsten, donak ve bezekten uzaktır bu şiirlerin anlatımı. Eskiden iki ana biçimde oluşturulurdu: idil ve eglog. Doğrudan doğruya ozanın ağzından kırların betimlemesini ya-

panlara idil; bir küçük oyun biçiminde çobanları karşılıklı konuşturarak kır yaşamının koşullarını dile getirenlere 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. Sözelimi 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 kümelendirmenin ürünüdür. Aristo'dan beri böyle adlandırıldığı için böyle sürüp gitmiştir. Kimi edebiyat kuramcıları da şiirlerin anlamsal özelliklerine değil de çevreyi göz önünde bulundurarak ayırma, kümelendirme 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 kümelendirmenin gerekliliğini savunmuştur Hobbes. Buna göre şiirlerin bir bölümünü, saray çevresiyle ilgili olan, kahramanlığı dile getiren yaratılar oluşturur: Epik yaratılar, ağılatılar... gibi. Kent yaşamıyla ilgili olan ve bu yaşamın özdeksel yönleriyle beslenen yaratılarsa ikinci bölüm şiirlerdir: Yer-giler, 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 türleendirme 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. Edebiyat tarihi de gerçekte bu değişim ve gelişimin bir öyküsü sayılabilir.

Düzyazısal Ürünler

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

Edebiyatta düzyazıyı başlıbaşına bir ana tür sayanlar olduğu 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, bilimkurgu gibi türler birinci öbekte; makale, fıkra, deneme, eleştiri, anı, günlük, mektup, yaşamöyküsü, özyaşamöyküsü, gezi... gibi türler de ikinci öbek içinde düşünülmüştür. Öte yandan ikinci öbeğe giren düzyazısal türleri edebiyatdışı sayanlar da vardır. Hemen belirtelim ki bu türler kesin sınırlarla birbirinden ayrılmış değildir. Aralarında aşılma duvarlar yoktur. Kimi durumlarda bir yaratının dokusunda birkaç türle ilgili özellikler bulunabilir. Sözelimi bir roman, anı biçiminde yazılabileceği 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: Edebiyatta türler sürekli bir değişim içindedir.

Bu değişim, kimi yazın kuramcılarını yeni tür tanımlarına götürmüştür. N.H. Pearson şöyle bir tanım getiriyor tür kavramına: "Yazarı kendine uymaya zorlayan, daha sonra da yazar tarafından zorlanan kurumlaşmış ilkeler olarak bakılabilir." Denilebilir ki yazınsal türlerdeki gelişim ve değişimleri yazarların bu tutumuyla açıklayabiliriz.

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 gerçeği 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 işbirliği yapan (bir ölçüde çatışmakla birlikte) insanlardan oluşan, göreceli 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 biraraya gelmiş insan yığınlarıdır. Gösterinin ya da yolculuğun bitiminde bu yığınlar da ortadan kalkarlar. Toplumun ise belli bir örgütleniş düzeni, eşdeyişle yapısı ve göreceli 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 benzetilen toplumbilimciler vardır."¹⁶

Toplumun sürekliliğine karşın, değişmezlik söz konusu değildir. Toplum da, toplumu oluşturan bireyler de sürekli bir de-

16) Özer Ozankaya, *Toplumbilimine Giriş*, s. 12.

ğişim 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 adlandırırlar kimi toplumbilimciler. Nüfus, çevre, yerleşim, ekonomi, toplumsal sınıflar, eğitim, siyasa, türe, tüze, aile, din, ekin... 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. İlk 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.

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 ilişki-

leri 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, İlk 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. İlk 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 zenaatkâr 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 sınıfı (=tarihsel adı proletarya) bulunduğunu söylüyor."¹⁷

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

17) Özer Ozankaya, **Toplumbilimine Giriş**, s. 118.

mada, açıklamada 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 çizirken onu toplumsal yapının içinde düşünürler. Üretim biçimlerinin değişmesiyle birlikte, ortaya çıkan yeni toplumsal düzenle birlikte edebiyatta da bir değişmenin, bir açılımın oluşturduğunu 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, nitelikleri 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 Fischer, *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 yararları için kullanmaya çalışırlar. Pythia'nın kendisinden geçerek söylediği coşkun sözleri soylu sınıfın rahipleri ustalıklı 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, par-

çalanmış toplu yaşama düzeninin gizli derneklerde, gizli öğretilerde dile gelen toplumun bölünüp parçalanışına, özel mülkiyet tutkusuna, sınıflı toplumun kötülüklerine karşı çıkan, eski düzenin ve tanrıların, eski düzenin ve eski tanrıların, doğruluğunu ve zenginliğini herkesin paylaşacağı bir altın çağın 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 *Oresteia*'sında temel öge budur... Edebiyata özneliliği ilk getiren ticaret olmuştur. Bireysel yaşantı öylesine önem kazanmıştı ki, oymak tarihiyle, kahramanlık destanıyla, dinsel ezgiyle, savaş türküsüyle atbaşı gidebiliyordu. Efsaneye göre Hazreti Süleyman'ın yazdığı *Ezgiler Ezgisi* işte böyle yeni bir çağı dile getiriyordu. Deniz ticaretiyle uğraşan Yunan dünyasında kendi alinyazısının ve acılarının ağıdını 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.

Yansıtın ve Yansıtılan

Edebiyatın konusunu, işlevini belirtirken de söylediğimiz gibi toplumsal yaşamı yansıtın bir ayna olarak görülmüştür yüzyıllar-

ca edebiyat. Bu, önce kullandığı araçtan gelir. Çünkü dil toplumsal bir kurumdur. 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 ekinsele 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, Turgenyev, Dostoyevski 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 bulunduğu anamalcı (kapitalist) toplum düzeninin tüm ilişkilerini, yozlaşmışlıklarını yansıtır.

Edebiyat, toplumsal yapıdan, toplum düzeninden, o düzeni

biçimlendiren. üretim ilişkilerinden etkilendiği 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. Örneğin 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 görenekleri, 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 *Gerçekçiliğin 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 tragedyalarından, Don Quijote'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 çağ'ına bir prelüddür sanki." (s. 12)

Denebilir 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. Çağına 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 biçimlendirilişiyile ilgilidir. Çağlarına tanıklık etmiş nice sanatçılar vardır ki unutulup gitmiştir bugün.

Çağına tanıklık doğal bir olgudur. Çünkü belirtmeye çalıştığımız gibi istese de istemese de çağının havasını solur sanatçı. Duyarlığını, yaşantısını, ekinse birikimini çağı biçimlendirmiştir. Öyleyse salt tanıklık etme ereğiyle bir sanatsal yaratı oluşturulmaz, oluşturulursa da öyle bir yaratının ömrü uzun olmaz:

"Geçmiş çağlardan günümüze kalan büyük yapıtları düşünelim. Örneğin Tolstoy'un *Savaş ve Barış*'i, Stendhal'in *Parma Manastırı*, Balzac'ın *Sönmüş 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 üstüne çıkabildikleri için tanıklık görevini gereğince başarmışlardır. Sadece tanık olsun diye yazılan kitapların uzun bir yaşama süresine sahip olmadıkları da bir gerçektir. Yaratıcılar çağlarının havasını kendi kişiliklerinde eritirler, ister istemez çağının etkileri o yapıtlarda belirir. Bir yazarın, bir sanatçının çağını yansıtmayı, 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. yüzyılın okuru, Napoléon çağının bir gencinin anlayışını, isteğini, sevisini bir inceleme kitabında okurcasına bulursa, bu, o yapıttaki sanat gücünün çağının öteki yapıtlarına üstün oluşundandır..."

Demek oluyor ki edebiyatla çağı arasında doğrudan bir etki-

leşim 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 Nâzım 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 etkileyim ve etkilenimlerin sonunda oluşur.

2. TÜRK EDEBİYATININ GELİŞME EVRELERİ

Bir ulusun toplumsal yapısı, yaşayışla 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 girmediği boy, aşiret ya da kabile yapısını koruduğu dönemlerde ayrı bir edebiyatı olmuştur. Ne zaman ki bu ilkel toplum biçiminden, konargöçer yaşamından sıyrılmış, İslam uygarlığına girmişiz, bu girişle birlikte edebiyatımız da değişikliğe uğramıştır. Kendi içinde katmanlaşmalar, dilimleşmeler olmuştur. İslam uygarlığından Batı uygarlığına geçişte de böyle olmuştur bu. Çünkü edebiyat, toplumsal yapıyı oluşturan kurumlardan biridir.

Başlangıcından günümüze değin edebiyatımız, toplumsal yapı ve yaşayışımızdaki değişmelere 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 bastığı-

nı görüyoruz. Bu sınırlı konu haritası ile o zamanki Türklerin yaşama koşulları arasında sıkı bir bağıllık 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, şöenler, 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 şiirler okurlardı. Salt

okumakla kalmaz, bu şiirleri kopuz denilen bir tür sazla da çalıp çağırırlardı. Besteli olan ve büyüğü bir yanı olduğuna inanılan bu sözler, Türk şiirinin ilk örneklerini oluşturmuştur.

Eski Türk Edebiyatını başka bir deyişle İslamlıktan 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 gerçekdışı değildir destanlar. Kimilerinde tarihsel bir gerçek vardır. Kimi 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: Millattan 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. Firdevsi'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, Iskender'in savaşlarına geçilir. Iskender'in bir gece baskınında Türklerce nasıl yenildiği öykülenir.

II. Hun Destanı: Bu destana Oğuz Kaan destanı da denir. Hunların güçlü hükümdarı Oğuz (Mete)'un Orta Asya'da Türk birliğini nasıl sağladığı ve Hun İmparatorluğu'nu nasıl kurduğu 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. Hepsi yok olmuş bu saldırılarda. Tek bir yaralı genç kalmış. Düşmanlar bu yaralı gencin de elini 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 kaçırılmış. Mağaranın önü düzlük ve yeşillik bir yurtmuş. Kurdu 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 Türkeli'ne göçlerini anlatan Göç destanı da bu halka içinde yer alır.

Geleneksel bir ayırmayla eski Türk Edebiyatında söylen-cesel ürünleri oluşturan destanlar kısaca belirttiğimiz bu dört daire içinde değerlendirilir.

Yukarıda da değindiğimiz gibi bu söylencesel ürünler kuşaktan kuşağa geçerek varlıklarını sürdürmüşlerdir. Ancak bunlar ne ulusal bir ozan tarafından topluca işlenmiş, ne de folklorcuların ilgi alanı içine girmiştir. Bu yüzden bu destanların özgün bi-

çimleriyle karşılaşamıyoruz. Yalnızca konularıyla ilgili bilgileri-miz var. Bu bilgiler de genellikle Çin, İran ve Arap kaynakların-dan derlenmiştir. Türklerin sözlü edebiyatını oluşturan bu des-tanların birinden Oğuz Kaan destanından bugünkü dile çevrilmiş bir bölümü aktaralım buraya:

"... Günlerden bir gün Ay Kağan'ın gözü parladı, bir erkek ço-cuk doğurdu. Bu çocuğun yüzü mavi, ağzı ateş kızılı, gözleri ala, saç-ları kaşları kara idi. Güzel perilerden daha güzeldi.

Bu çocuk anasının göğsünden ağızı (ilk sütü) emdi, bir daha emmedi. Çiğ et, aş, şarap diledi. Dile gelmeye başladı. Kırk günden sonra büyüdü, yürüdü, oynadı. Ayağı öküz gibi, beli kurt beli gibi, omuzu samur omuzu gibi, göğsü ayı göğsü gibi idi. Bütün vücudu tüylü idi. At sürüleri güder, atlara biner, av avlardı. Günlerden gece-lerden sonra yiğit oldu.

Bu çağda (o zaman), bu yerde bir ulu orman vardı. Çok dere-ler, çok ırmaklar vardı. Buraya gelen (dört ayaklı) hayvanlar çok çok, burada uçan kuşlar çok çok idi. Bu orman içinde büyük bir ger-gedan vardı. At sürülerini yer, halkı yer idi.

Büyük, yaman bir hayvandı. Ağır eziyetle halkı basardı.

Oğuz Kağan bir cesur, kahraman kişi idi. Bu gergedanı avla-mak diledi. Günlerden bir gün ava çıktı. Cıda (**kargı, mızrak**) ile, yay, ok ile, ayrıca kılıç ile, kalkan ile atlandı. Bir erkek geyik aldı, bu erkek geyiği söğüt çubuğu ile ağaca bağladı, gitti. Ondan sonra ertesi gün oldu. Tan ağardığı çağda geldi, gördü ki gergedan erkek geyiği almıştır. Yine bir ayı aldı, altınlı belbağı (**kemeri, kuşağı**) ile ağaca bağladı, gitti. Bundan sonra ertesi gün oldu. Tan ağardığı çağda geldi, gördü ki gergedan ayıyı almıştır. Yine o ağacın dibinde durdu. Gergedan gelip başı ile Oğuz'un kalkanına vurdu. Oğuz cıda ile gergedanın başına vurdu, onu öldürdü, kılıç ile başını kesti, aldı, gitti.

Yine günlerden bir gün Oğuz Kağan bir yerde Tanrıya yalvar-makta idi. Karanlık bastı. Gökten mavi bir ışık düştü (**indi**), güneş-ten (daha) aydınlık, aydan (daha) parlaktı. Oğuz Kağan yürüdü, gör-dü ki, bu ışığın arasında bir kız vardı. Yalnız oturuyordu. Çok güzel bir kızıdı. Onun başında ateşi, ışıklı (**parlak**) bir beni vardı, Altın-kazık (**Demir-kazık, Kutup yıldızı**) gibi idi... Oğuz Kağan onu gö-

rünce akli kalmadı, gitti (aklı başından gitti), sevdi, aldı... Günlerden sonra, gecelerden sonra kız, üç erkek çocuk doğurdu. Birincisine 'Gün' (**güneş**) adını koydular, ikincisine 'Ay' adını koydular, üçüncüsüne 'Yıldız' adını koydular.

Yine günlerden bir gün Oğuz Kağan ava gitti, bir göl ortasında, karşısında bir ağaç gördü. Bu ağacın kovuğunda bir kız vardı. Yalnız oturuyordu. Çok güzel bir kızdı. Onun gözü gökten mavi idi, onun saç ırnak suyu gibi, onun dişi inci gibi idi... Oğuz Kağan onu görünce akli gitti, yüreğine ateş düştü, onu sevdi, aldı... Kız gebe kaldı. Günlerden sonra, gecelerden sonra üç erkek çocuk doğurdu. Birincisine 'Gök' adını koydular, ikincisine 'Dağ' adını koydular, üçüncüsüne 'Deniz' adını koydular.

Ondan sonra Oğuz Kağan büyük ziyafet verdi, kırk sıra yaptırdı. Türlü yemekler, türlü şaraplar, tatlılar, kırmızlar yediler, içtiler. Ziyafetten sonra Oğuz Kağan beylere, halka yarlık (**ferman, emir**) verdi, dedi ki:

Ben sizlere olduğum kağan
Alalım yay ile kalkan,
Uğur bize olsun nişan.
Gök-Kurt bize olsun uran (parola),
Demir kargılardan orman,
Avlakta yürüsün kulan (yaban eşiği),
Hem aşalım deniz, muran (ırmak),
Gün tuğ olsun, gök kan (çadır)"

Destanın özgün dili ve anlatımı konusunda da şu cümleler bize bir fikir verebilir:

- Kırk künden son bedükledi yürüdi, oynadı.
(Kırk günden sonra büyüdü, yürüdü, oynadı.)
- Künlerdin son, keçelerdin son iğit boldu.
(Günlerden sonra, gecelerden sonra yiğit oldu.)
- Bu çağda, bu yirde bir uluğ orman bar irdi.
(Bu çağda bu yerde bir ulu orman var idi.)
- Oşul orman içinde bedük bir kıyandkat bar irdi.
(Bu orman içinde büyük bir gergedan var idi.)
- Oğuz Kağan bir iriz, kakız kişi irdi.

- (Oğuz Kağan bir cesur, kahraman kişi idi.)
– Bu kıyandkatnı avlamak tiledi.
(Bu gergedanı avlamak diledi.)
– Künlerden bir kün avğa çıktı.
(Günlerden bir gün ava çıktı.)

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 Lûgat-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 yuğ 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
İsız ajun kaldı mu
Özlek öcin aldı mu
Emdi yürek yırtulur

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

Uluşup eren börleyü
Yırtıp yaka urlayu
Sıkıp 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 söylenen şiirlerdir koşuklar. Bunları ozanlar kopuz eşliğinde söyleyip çalarlar. Dörtlükler biçiminde kurulmuş bir yapıları vardır. Bunlarda yiğitlik, aşk, doğa sevgisi konuları işlenir genellikle. Şu örneklerde görebiliriz koşukların bu özelliklerini:

1
Türlük çeçek yerildi
Barçın yadım kerildi
Uçmak yeri körüldü

Türlü çiçek açıldı
Çimene yaygılar yayıldı
Cennet ili göründü

2
Öpkem kelip agram
Arslanlayu kökredim
Alplar başın doğradım
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
Bağrımdaki yarayı deştim
Kaçmış mutluluğumu istedim
(Gözlerim) yağmur gibi kan saçar

Birinci parçada doğa sevgisinin, ikinci parçada yiğitlik duygusunun, üçüncü parçadaysa sevginin dile getirildiğini görüyo-

ruz. Ayrıca bu parçalara bakarak, XI. yüzyıldan bu yana dilimizde oluşan kimi ses değişmelerini 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, yarım uyak örgüsü içinde biçimlendiğini, her dörtlüğün ilk üç dizesinin kendi aralarında, dördüncü dizele-
rin birbiriyle uyaklı olduğunu görmekteyiz.

Yukarıda da değindiğimiz gibi İslamlıktan önceki Türk Edebiyatının sözlü ürünleri olan ve yaşantısal bir nitelik taşıyan sav-
lar, sagular gibi koşukları da yine Kâşgarlı Mahmut'un *Divânü Lügat-it 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 çiz-
gisi çizilemez sözlü ürünler için.

Yazılı İlk Ürünler ya da Anıtlar ve Yazıtlar

İslamlıktan önceki Türk Edebiyatının yazılı ürünleri neler-
dir? Edebiyat tarihçileri Göktürk (Kök-Türk) yazısıyla oluşturulan
Orhun anıt ve yazıtlarını bu ürünlerin ilk örnekleri sayarlar. Di-
kili taşlar üzerine yazılmış bu yazıtlarda (kitabelerde) Doğu Gök-
türklerin 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 öncesinin işlenmiş, gelişmiş bir dili-
nin ürünleri olarak değerlendirilmiştir. Başta gelenleri şunlardır:

Tonyukuk Anıtı: Göktürklerin dört kağanına vezirlik eden
Bilge Tonyukuk tarafından kendi adına 720'de yazdırılıp dikil-
miştir. 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 Tiğin'in ölümü ve onun yas töreni işlenmiştir anıtta.

Bilge Kağan Anıtı: Bu anıt da 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 ipuçlarından yola çıkılarak bulunmuştur bu anıtlar. XVIII. yüzyılın ortalarına doğru varlıkları ortaya çıkarılmıştır. Üzerindeki yazıları da Danimarkalı Doğubilimci (müteşrik) 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 şey 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 temrimsel deyişle Anadolu ya da Türkiye Türkçesinin kökenidir. Şu örnekte olduğu gibi: "...Türk budun için tüm uımadım, küntüz olurdım; inim Kül Tiğin 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 oturdum; küçük kardeşim Kül Tiğin ile, iki şad ile ölesiye, bitesiyeye 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** iledir. "Demiş"... "timiş"... 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 yaşananlarla yazılanlar arasında sıkı bir etkileşim vardır. Destanlarda olsun, anıtlarda olsun, yazılan daha doğrusu söylenip çağrılan sagularda ve koşuklarda olsun konargöçerliğin izleri açıkça bellidir. Bunu doğa sevgisi, savaş coşkusu, yiğitlik, kahramanlık duygularının işlenişi için de yineleyebiliriz.

Bu yazıtların söylemsel özelliklerini tanımak için Kül Tiğin Yazıtı'ndan bugünkü dile çevrilmiş bir bölümünü buraya aktaralım.

"... en Tanrı gibi gökte doğmuş Türk Bilge Kağan, şimdi tahtıma oturdum. Sözlerimi sonuna kadar işit, bütün küçük kardeşlerim, yeğenlerim, oğullarım, bütün soyum, budunum, sağdaki şadapıt beyler, soldaki tarkanlar, buyruk beyleri. Otuz-Tatar, Dokuz-Oğuz beyleri, bu sözlerimi iyice işit, dikkatle dinle:

... Türk kağanı şimdiki gibi kargaşalık olmaksızın Ötüken ormanında oturursa ilde sıkıntı olmayacaktır. (...) Ötüken ormanında yabancı hükümdar yoktur, yurdu yönetecek yer Ötüken ormanıdır. Burada yerleşip Çin budunuyla aramı düzelttim. Altın, gümüş, ipeği sayısız, öylece veren Çin budunun dili tatlı, hediyeleri yumuşakmış.

Bu tatlı dili, yumuşak hediyeleriyle kandırarak uzaktaki budunları yaklaştırmış.

... Ey Türk budunu! Onun tatlı diliyle, yumuşak hediyesiyle bozulup çoğunuz öldünüz. İçinizdeki kötü kişiler sizi şöyle kışkırtmışlardı: 'Uzakta iseler kötü hediye verirler, yakında iseler iyi hediye verirler'. Bilgisiz kimseler bu sözlere inanıp yaklaştılar; çoğunuz öldünüz. Türk budunu! Oraya yine varırsan öleceksin... Ötüken ormanında otursan yurdunu sonuna kadar tutacaksın. Türk budunu! Açken tokluk nedir bilmezsin, bir defa tok olunca da açlık nedir bilmezsin.

... Tanrı yardım ettiği için, talihim var olduğu için, kağan oldum. Kağan olup yok yoksul budunu hep topladım, yoksul budunu zengin kıldım, az budunu çok kıldım. Acaba bu sözümde yalan var mı?

... Üstte mavi gök, altta yağız yer yaradılıktaki, ikisi arasında kişi oğlu yaratılmış. Kişi oğlu üzerine de atalarım Bumin Kağan, İstemi Kağan tahta oturmuş; tahta oturarak Türk budunun ilini, töresini kurmuşlar, düzenlemişler. Dört bucak hep düşmanmış, asker yollayıp dört bucaktaki budunları hep almış, Kadirkan ormanına kadar, batıda Demirkapı'ya kadar yerleştirmişler. Bilgili kağanlarmış, yiğit kağanlarmış, buyrukları (yüksek memurları) yine bilgili imişler, yiğit imişler. Beyleri de, budunu da doğru imişler. Onun için yurdu öylece tutmuşlar, yurdu tutup töre yapmışlar.

... Ondan sonra küçük kardeşler kağan olmuş, oğullar kağan olmuş. Küçük kardeş ağabeyi gibi yaratılmadığından, oğlu babası gibi yaratılmadığından, bilgisiz kağanlar tahta oturmuş, kötü kağanlar tahta oturmuş. Buyrukları da yine bilgisiz, kötü imiş.

... Çin hududuna soylu erkek çocuğun köle oldu, temiz kız çocuğun cariye oldu. Türk beyleri Türk adını bıraktı, Çin beylerinin Çince adlarını alarak Çin kağanına tâbi oldular, elli yıl işlerini güçlerini ona verdiler. Türk avam halkı şöyle demiş: 'İlli budundum, İlim şimdi hani? Kime il kazanacağım? Kağanlı budundum, kağanım hani? Hangi kağana işimi gücümü vereceğim?' dermiş. Böyle deyip Çin kağanına düşman olmuş.

Yukardaki Türk Tanrısı, Türk'ün kutsal yir-sub'ları şöyle etmiş: Türk budunu yok olmasın diye tekrar budun olsun diye, babam İlteriş Kağanı, anam İlbilge Hatunu Tanrı tepesine tutup yukarı götürmüşler (**=yükseltmişler**). Babam kağan on yedi erle dışarı çıkmış. 'Dışarı çı-

kıyor' diye haber işitip şehirdeki dağa çıkmış, dağdaki inmiş, derlenip yetmiş er olmuşlar. Tanrı güç verdiği için babam kağanın askeri kurt gibi imiş, düşmanı koyun gibi imiş. Doğuya, batıya sefer edip adam derlemiş, hepsi yedi yüz er olmuş. Yedi yüz er olup, ilsizleşmiş, kağansızlaşmış budunu; carieleşmiş, kullaşmış budunu, Türk töresini kaybetmiş budunu atalarımın töresince yaratmış, hareketlendirmiş.

... Türk Oğuz beyleri! Budunu! İşitin: Üstte gök basmasa (**çök-mese**), altta yer delinmese, Türk budunu, ilini, töreni kim bozar? Türk budunu! Kendine dön! Bağımsız, iyi yurduna, kendin yanıldın, kötülük ettin. Silahlılar nereden gelip seni dağıtıp götürdü? Süngülüler (mızraklılar) nereden gelip seni sürüp götürdü? Kutsal Ötüken ormanının budunu! Kendin vardın. Doğuya varanın vardı, batıya varanın vardı. Vardığın yerde iyiliğin (yararın) şî oldu: kanın suca aktı, kemiğin dağca yattı; asil erkek çocuğun kul oldu, temiz kız çocuğun cariyeye oldu.

... İçi aşsız, dışı elbisesiz, zayıf zavallı budun üzerine kağan oldum. Küçük kardeşim Kül Tiğın'le sözleştik babamızın, amcamızın kazandığı budunun adı sanı yok olmasın diye, Türk budunu için gece uyumadım, gündüz oturmadım, kardeşim Kül Tiğın ile, iki şad ile ölesiye bitesiyeye çalıştım. (...) Ondan sonra, Tanrı yardım ettiği için, ölecek budunu dirilttim, çıplak budunu giydirdim, yoksul budunu zengin ettim, az budunu çok ettim. Başka ülkeli, başka kağanlı budunlardan daha iyi kıldım.

... Kardeşim Kül Tiğın öldü. Ben yaslandım. Görür gözüm görmez gibi, bilir bilgim bilmez gibi oldu. (...) Kişi oğlu hep ölümlü türemiş (doğmuş).

... İki şadla birlikte küçük kardeşlerimin, oğullarımın, beylerimin, budunumun gözü kaşı ağlamaktan hasta olacak diye yaslandım.

... Kül Tiğın koyun yılının on yedisinde öldü. Dokuzuncu ayın yirmi yedisinde yağ yaptık. Mezarını, nakışlarını, yazıtını maymun yılında, yedinci ayın yirmi yedisinde (21 Ağustos 732) hep kutladık. Kül Tiğın kırk yedi yaşında öldü.

... Bütün bu yazıları ben, Kül Tiğın'ın yeğeni Yolağ Tiğın yazdım."

Şu cümlelerse metnin özgün biçimindeki dil ve anlatımı yansıtmaktadır:

–...Tabğaç budunka beğlik ırı oğlın kul boldı, silik kız oğlın künğ boldı.

(Çin sınırına soylu erkek çocuğun kul oldu, temiz kız çocuğun carıye oldu.)

–...Türk kara kamığ budun ança timiş: "İlliğ budun ertim, ili amatı kanı? Kemke ilig kazganur men?" tir ermiş. "Kağanlığ budun ertim, kağanın kanı? Ne kağanka işig küçig birür men?" tir ermiş. Ança tip Tabğaç kağanka yağı bolmış.

(Türk avam halkı şöyle demiş: "İlli budun idim, ilim şimdi hani? Kime ili kazanacağım?" der imiş. "Kağanlı budun idim, kağanım hani? Hangi kağana işi gücü vereceğim?" der imiş. Böyle deyip Çin kağanına düşman olmuş.)

–...Türk budun üçün tün uımadım, küntüz olurmadım: inim Kül Tiğın birle, eski şad bire ölü yiti kazgadım.

(Türk budunu için gece uyumadım, gündüz oturmadım; küçük kardeşim Kül Tiğın ile, iki şad ile ölesiye, bitesiyе çalıştım.)

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

İslam dinini benimseyiş, göçebelik koşullarından sıyrılarak kent yaşamına geçiş, Türk toplumunun düşünce yapısını, dünyayı algılayış biçimini derinden etkiler. Dilde, sağıtörede (ahlakta), tüzede, sanat ve kültürel örüntüde köklü değişimlerin tohumları yeşermeye başlar. İster istemez bu değişimler edebiyatta da etkisini gösterir. Türk Edebiyatında yeni bir evre, İslam dinini benimseyiş, atlı ya da çadır kültüründen, başka bir söyleyişle göçebe kültürden yerleşik kültüre geçiş evresi başlar.

KÜLTÜREL İKİLEŞMEDEN EDEBİYATTA İKİLEŞMEYE

Türklerin İslam dinini benimseyişleri birdenbire gerçekleşmemiştir. Aşamalı bir düzen içinde olmuştur bu. VII. yüzyıldan XI. yüzyıla değin uzun bir süreyi almıştır. Başlangıçta gelenek ve göreneklerin üzerine titremiş, İslam 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 dilin öğrenimi bir gereksinim sayılmıştır. Öte yandan edebiyat dili olarak da Farsça yeğlenmiştir. Böylece Türkçenin kapısı Arapça ve Farsçaya açılmıştır.

Çok tanrılı inanç düzeninden tek tanrılı inanç düzenine, "tek ve yüce Tanrı" anlayışına, başka bir deyişle "ümme düşünce"ne geçiş ne denli önemli bir değişkense, dilin yabancı öğelerle doldurulduğu da 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 diyelek denir. Türkçede lehçeleşme İslam dinini benimseyişten önce başlamış, Göktürk (kuzey), Uygur (güney) lehçesi adıyla adlandırılmıştır. İslamlıktan önceki dilsel ürünler ya Göktürk ya da Uygur lehçelerinden biriyle oluşturulmuştur. İslamlığı 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 Çağataycanın 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: Azeri lehçesi, Türkiye lehçesi. Ancak aralarında büyük ayrılıklar yoktur bu iki lehçenin.

Kutadgu Bilig: İslam uygarlığına girişten sonra Doğu lehçesiyle oluşturulan temel yapıtlardan biridir Kutadgu Bilig (1069-1070). Yusuf Has-Hacib'in yazdığı bu yapıtta sağtöre, 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 yanıtlı 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 kişi, 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, yetingenlik ve yalnızlığı simgeler. Aşağıdaki parça yapıtın Reşid Rahmeti Arat çevirisinden alınmıştır:

Şairler ile Münâsebeti Söyler

"4392 Sonra söz dizener, insanları ögen ve yeren bu şairler gelir. 4393 Bunların dili kılıçtan daha keskindir ve kalplerinin yolu

işe, kıldan incedir. 4394 Derin ve ince mânalı sözleri anlamak istersen, sözü bunlardan dinle, anlarsın. 4395 iyice dikkat edersen, onlar denize dalarak, güher, inci ve yâkut 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 öğülmek, 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 Hakayık: İslam dinini benimseyiş, İslam uygarlığı alanına girişten sonra Doğu lehçesiyle oluşturulan yapıtlardan biri de Yuğnaklı Edip Ahmet'in XII. yüzyılın ilk yarısında yazdığı *Atabet-ül Hakayık*'tır. Yazarının yaşamı birtakım söylencelere konu olmuş bu yapıt, seçkinler için hazırlanmıştır. Bu da *Kutadgu Bilig* gibi bir tür sağıtöre ve öğüt kitabıdır. Türk töreleriyle İslam inanç ve düşünceleri yapıtın dokusuna ustaca sin-dirilmiştir. Dörtlüklerle oluşan kitap 11'li hece ölçüsünü andıran bir kalıpla yazılmıştır. "Gerçekler Eşiği" 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

Divanü Lügat-it Türk: Türk dilleri sözlüğü demek olan bu yapıt, çeşitli Türk lehçelerinin ansiklopedik bir sözlüğü görünümündedir. Sözlüğün hazırlayıcısı Kâşgarlı tam bir anadili bilinciyle davranmış, 1072'de bitirdiği yapıtında Türkçenin Arap-

çayla 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 ara sıra içime doğar dururdu... Kitaba Türklerin görgü ve bilgilerini göstermek ereğiyle 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 atasözüyle 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, Yağma, Kırgız boylarının şiirlerini belleyerek yararlandım. Bana sonsuz bir onur, bitmez tükenmez bir azık olsun diye yazdığım bu kitabın adına da Tanrıya sığınarak *Divanü Lügat-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 olmaya başlar. Ancak bu yüzyıllarda (XII. ve XIII. yüzyıllar) toplumsal yapı ve yaşamda belirgin bir ayrılaşma göze çarpar. Çünkü Anadolu'da Selçuklu İmparatorluğu yıkılmış, beylikler dönemi başlamıştır. Uzun süren savaş ve kargaşa ortamı içinde (Haçlı seferleri, Moğol istilasları 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-

fasiyla, müderrisiyle bilim ve din adamları; tarikatlara 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 medresede 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 oluşturmuştur. 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 tarikatlara bağlı olanların toplandığı tekelerdir.

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. Kur'an 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 tat aldığı her şe-

yi kaba, ilkel saymışlardır. Yaşayış ve düşünceleriyle halk arasına derin uçurumlar koymuşlardır. Öte yandan ikinci çevreyi oluşturanlar, türlü tarikatlara bağlı olanların oluşturduğu tekke-lerde toplananlarsa genellikle düşünce ve inançlarını halka yaymak için halka yaklaşma, halkla bütünleşme yollarını aramışlardır.

Bu katmanlaşma ve çevreleşmelere üretim ve tüketim ilişkileri açısından da bakılabilir. Sözelimi medrese, enderun çevresinden yetişen, sarayın koruyuculuğu altında İslamlığın dinsel, düşünsel ve tüzel ilkelerini koyanlar tüketici sınıfını oluştururlar. Buna, egemenliği elinde tutan, yönetici ve koruyucu bir güç olan sarayı da katabiliriz. Emegi 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, İslamlığı benimsedikten sonra kültürel yaşamda oluşan ikileşme, değindiğimiz 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 çizgilerini şöyle çiziyor:

"... Gösterişli ve büyük bir askeri gücü besleyen, Ortaçağ ticaret yollarını elinde tutan Müslüman-Türk İmparatorluğunun ardarda gelen yöneticileri uzun süre 'imansız' batılların, hiçbir alanda kendilerine üstün gelemeyeceklerine inanmışlardı.

Savaşsal ve siyasal Osmanlı üstünlüğü, gitgide 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 süregelmiştir; aslında bu toplum, salt sultanın yetkisini uygulayıp şeyhülislamın onayladığı şeriat düzenine bağlı bir topluluktur. Hilafet hem dinsel, hem siyasal yönden sul-

tan tarafından temsil edilenlerle devlet piramidi daha da güçleniyordu.

'Nizam'ı âlem' (evrenin düzeni) terimiyle belirtilen yürürlükteki düzenin güvencesi, sultanla şeyhülislamın atanması sultana bağlıydı ama, bir fetvayla sultan düşürülebilirdi. Devlet işleminin bu ilkesi, XVIII. yüzyılın sonlarından başlayarak, Türkiye'nin modernleşme çabaları boyunca tutucu geleneklerden kopmamak da başlıca etken olacaktı.

Yerleşmiş düzenin sosyal yapısında kesin katlar oluşmuştu: 'Ulema', 'Askeriye', 'Reaya'. Bunların iç hiyerarşi sırası da değişmez bir biçimde saptanmıştı. Düzen ve adalet hep sultanın atadığı kadılar tarafından dinsel kurallara göre uygulanır, şeyhülislama bağlı müftüler tarafından denetlenirdi; böylece günlük yaşantıyla din yasalarının ilişkisi bir elden yönlendirilmiş olurdu. Bundan da anlaşıldığına göre şeyhülislamın 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 yaşardı. 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 İmparatorluğu'nun ekonomisi, temel olarak, bir yandan ganimete ve alınmış topraklardan kesilen vergiye, diğer taraftan geçici olarak sultanın malı sayılan, çeşitli koşullarla düzenlenen Timar sistemini bağlı olmakla gelişen bir güçten yoksundu." (s. 15-16)

İleride de değineceğimiz gibi Osmanlı toplumsal düzeni, üretici ve tüketici güçler arasındaki ilişkiler, sultanın ve şeyhülislamın 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.

İslam dinini benimseme, İslam uygarlığı alanına girmeye başlamaya başlamıştır Divan Edebiyatı. Onu yapılandıran öğeler de genellikle İslamîliğe bağlıdır. Bu öğeler ayrıntılara yönelmeden şöylece sıralanabilir: Kur'an, hadis, peygamber ve evliya öyküleri ya da söylenceleri, 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 konular da 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 bunları 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 bun-

da bulmuşlardır. Arapça ve Farsçaya duyulan aşırı bağlılık yanında bu dillerin medreselerde okunması, Kur'an dilinin Arapça olması, ayrıca Divan Edebiyatının oluşma evresinde Acem şiirinin altın çağını yaşaması Divan ozanlarının bu iki dile dadanmasını büyük ölçüde kamçılamıştır. Adına Osmanlıca dediğimiz, yappay, konuşulmayan, salt yazıda kullanılan dilin doğması da böyle olmuştur. Divan Edebiyatında öyle ürünler ortaya konmuştur ki fiillerin dışında tüm sözcükler yabancı kökenlidir, tek bir Türkçe sözcüğe rastlanamaz. Sözelimi Bâki'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 sâki 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 yönden de üç ana öbekte toplanabilir Divan şiiri. Birinci öbeğe giren şiirler beyitlerle yazılanlardır: *Gazel, kaside, müstezat, kıt'a, mesnevi*.

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

Üçüncü öbek içinde düşünülenlerse 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 sürdürülmüştür. Hiçbir ozan bu yapının dışına çıkma, değiştirme, kendi kişiliğinin damgasını taşıyan bir yapı oluşturma yoluna gidememiştir. Bunun için de şiirde biçimselliği sağlayan kuralların içine sıkışıp kalmıştır. Ölçü, uyak düzeni için de böyle olmuştur bu. Ölçü, Türkçenin ses yapısına uymayan "aruz"dur. Uyaksa kesin kurallara bağlı olan, eski söyleyişle "mukayyed", bugünkü deyişle zincirleme, bağlı 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 çağrışımlı sözcükler düzeni üzerinde çok durulmuştur:

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

Karnı ol gül gülerək geldiği demler şimdi
Ağlarım hatıra 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 **gülerək**

sözcükleri arasında bir ses ve biçim benzerliği vardır; bir de, gülün açılması gülmeye benzetilmiştir. 2. dizede ise, iki karşıt kavram, **ağ-lamak** ile **gülmek** karşılaştırılmıştır.

Divan ozanı, 'sanayi-i lâfziyye' (söz sanatları) ve 'sanâyii mânevîyye' (anlam sanatları) diye ikiye ayrılan söz oyunlarına başvurmadan hemen hiçbir şey yazamaz. Kimi zaman bir beyit içinde o kadar çeşitli sanatları biraraya 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, gözlemleme, 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 anlatacak; onu kendine özgü, gerçekçi boyutlarıyla vermez. Boyunu, ağzını, kirpiklerini, kaşlarını, dişlerini, zülfünü önceden saptanılmış, kullanıla kullanıla kalıplaşmış mazmunlara bağlayarak çizer. Sözelimi **boyu:** servi, tûbâ, nihâl, elif...dir. **Ağız:** 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 organları için de aynı mazmunları vardır. Gözlerini mi anlatacak, bildiğimiz gözler değil onlar. Ahû, kara, kâfir, mest, mahmur, katildir. **Teri** de gevherdir, jaledir, gülsuyudur.

1) C. Kudret, "Divan Şiirine Uzaktan Merhaba", Türk Dili, s. 200.

Bu ortak mazmunlar ister istemez Divan Edebiyatı sanatçı-
larının duyuş ve düşünüş evrenlerini tekdüzeleştirmiş. Anlatılan-
ların ölküleştirilip abartılması da diyebiliriz buna. Nitekim bu tu-
tumu değerlendirirken *Celâlettin Harzemşah* adlı yapıtının ön-
sözünde alaysayıcı bir söyleyişle N. Kemal şunları yazar:

"Divanlarımızdan biri mütalâa olunurken, insan, muhtevi olduğu
hayalâtı, zihninde tecessüm ettirirse, etrafını maden elli, deniz gönül-
lü, ayağını Zuhâl'in tepesine basmış, hançerini Merih'in göğsüne sap-
lamış memduhlar; feleği tersine çevirmiş de, kadeh diye önüne koy-
muş, cehennemi alevlendirmiş de dağ diye göğsüne yapıştırmış, ba-
ğırdıkça arş-ı âlâ sarsılır, ağladıkça dünya kan tufanlarına gark olur
âşıklar; boyu serviden uzun, belli kıldan ince, ağzı zerreden ufak, kılıç
kaşlı, kargı kirpikli, geyik gözlü, yılan saçlı maşukalarla mâlâmal gö-
receğinden, kendini devler, gulyabaniler âleminde zanneder."

Divan şiirinin tadına varma, daha doğrusu ozanın ne yap-
mak istediğini kestirme, öncelikle onun sözcük örüntüsünü "me-
cazlar ve mazmunlar" açısından çözmeyi gerektirir. Oysa bu me-
caz ve mazmunların çoğu yaşarlığını yitirmiştir. Öte yandan or-
talamanın üstünde şariat bilgisi, İslam ve Fars mitolojisi bilmeye
de gereklilik vardır Divan şiirini anlayabilmek için. Sınırlı da olsa
bir küçük alıntıyla örneklendirelim bunu:

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

Gösterüb mir'ât hüsnün İsi-i mu'ciz-deme
Hasta-i nevmid edüb çeşm-i suhan-gü koymuş ad

Günümüz Türkçesine beyit, şöyle çevrilebilir: 'Güzelliğin, solu-
ğu muçize olan İsa'ya ayna gösterip (onu), umutsuz bir hasta duru-
muna düşürmüş, (kendisine) konuşan göz adını koymuş.'

Bu çeviri, aşağıda bununla ilgili olarak verilen bilgilerden yok-
sun 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 konuş-
ma, kıyamete dek yaşama gibi mucizeler yer alır. Öte yandan beytin

odak noktası, **çeşm-i suhan-gû** (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 kucağına 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-gû** tamlamaları birlikte düşünülmünce, 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 **kırpık'lerse ok**"u andırır. Bilindiği gibi bütün bunlar öldürücü niteliği olan şeylerdir. Bundan dolayı İsa, hasta-i nevmid olmuştur. Ayrıca, mir'at göstermek, dem ve hasta-i nevmid sözleri, son soluklarına ayna tutulması çağrışımını da getirmektedir. Yine mir'at ile suhan-gû 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. Mir'at sözcüğü ile hüsn sözcüğü arasındaki bağlantıyı da gözden kaçırmamak gerekir. Tasavvufa göre Tanrı, hüsn-i mutlak (salt güzellik, gerçek güzelliştir). Bunun için her güzellik, bu salt güzelliği, yani Tanrısal güzelliği yansıtan bir aynadır. İsa'yı ölümcül 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 öl-

2) M. Deligönlü, "Divan Şiirinden Günümüze", *Türk Dili*, sayı 317.

üde bu edebiyatın bağlandığı, kaynaklandığı dünya görüşüyle açıklanabilir. Yalınlaştıarak söylersek, insanı, toplumu, doğayı değiştmez, değiştirilemez olarak gören Divan Edebiyatı kulluk anlayışı üzerine kurulmuştur. İnsan, Tanrı'nın kuludur. Yazgısını Tanrı çizmiştir. Osmanlı toplum düzeninde Tanrısal g sarayda toplanır. Çünkü yönetimi elinde tutan, ülkenin yazgısına yön veren tek merkezdir saray. Tüm yetkiler padişahda toplanmıştır. Padişah yeryüzünde Tanrı'nın temsilcisi gibidir. Böyle olunca insan aynı zamanda sarayın da kuludur. Çünkü Tanrı nasıl insanoğlunu bolluklara boğarsa, yoksulluklara düşürürse aynı g sarayın da elinde vardır. Bu denkserlik zerine Ahmet Hamdi Tanpınar, *19. Asır Türk Edebiyatı Tarihi* adlı yapıtında şunları söyler:

"... Sarayda olan her şey hükümdarın iradesi itibariyle keyfi, az çok ilāhi veya Allahlaştırmış z itibariyle de sabetli yani hayrın kendisidir. Hükümdar gölgesi telāki edildiği mānevi ālemi, Allah'ı Müslüman şarkta olduğu kadar Hristiyan garpta da nasıl yeryüzünü temsil ediyorsa hayatı da öyle düzenler. Bütün tabiat ve eşya, mseseler, onun temsil ettiği bir hiyerarşıye göre tanzim edilmiştir. Aşk, zihni hayat, hayvanlar ve bitkiler ālemi, kozmik nizam, varlık hatta ādem (nk ölümün ve ahiretin karşılığı olarak bir saray - saray-ı ādem vardır) bütün mefhumlar, vücudumuzun kendisi, hepsi saraydır. Hepsinin hükümdarları vardır.

İşte edebiyatımızın aşk etrafındaki hayalleri bize bu sistemi verir. Sevgilinin bütün davranışlarıdır. Sevmez, bir nevi tabii vergi gibi seilmeyi kabul eder. İsterse iltifat ve lutf eder. Hatta hükümdar gibi ihsanları vardır. Yine onun gibi, bu ltfu 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 oluşturmışlardır. Öte yandan, insanın in-

sanla, 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 boynunun "lâleye", saçlarının da "samura" benzetildiğini görüyoruz.

Çünkü bu yüzyılda saray yaşamında lale 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, nisâr için
Hanlar yolunda cümle revân etti canları
(Baki)

2

Şarâbı aşk ile Nev'i gibi mest-i müdâm olmak
Bakıp bu ni'met-i dünyâya hayrân olmadan yeğdir
(Nev'i)

3

Güllü dibâ giydin amma korkarım âzâr eder
Nâzeninim sâye'i hâr-ı gül-i dîbâ seni
(Nedim)

Birinci beyit, Kanuni Sultan Süleyman'ın ölümü üzerine Bâki'nin yazdığı ünlü mersiyyeden 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 say-

dıklarını, onlardan nasıl kaçtıklarını bize somutlamaktadır: "Aşk şarabıyla Nev-i 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.

Seçmeler: Divan Edebiyatında başta da söylediğimiz gibi şiir, ağırlıklı bir yer tutar. Ne var ki bu şiirlerin büyük bir bölümü sözcük örgüsü, söz ve anlam sanatlarının çeşitliliği, dilinin eskimişliği yüzünden çağdaş okurun rahatlıkla alımlayacağı, tadına varacağı türden değildir. Ama kimi dizeler ve beyitler vardır ki bugün de tazeliğini korumaktadır. İşte onlardan kimi seçmeler:

Bu dünyâyı seninle sevmişem ben,
Benim sensiz bu dünya nemdir, ey dost?
(Zeynep Hatun [?]-1474)

Yanında bunca kulundan bir âdemî bile yok,
Beyim, bu nice seferdir ki ihtiyar ettin?

Beni ağlar beni kim, üstüme gelmez ölicek
Bir avuç toprak atar bād-sabâdan gayn.

Adeti hûbların cevri ü cefâdır ammâ
Bana ettiklerini kimselere etmediler.
(Necati [?]-1508)

Senin mahzûnun olmak bana şâdan olmadan yeğdir
Gamınla ağlamak ellerle handân olmadan yeğdir

Gönüldendir şikâyet, kimseden feryadımız yoktur
(Nevî, 1533-1599)

Bülbüller öter, güller açar, şâd gönül yok
Hiç böyleliğin görmemişiz fasl-ı bahârın

Neler çeker bu gönül, söylesem şikâyet olur.
(Şeyhülislâm Yahya, 1522-1643)

Vuslat sizin diyârda âdet değil midir?
(Nabi, [?]-1712)

Göz gördü, gönül sevdi seni, ey yüzü mâhım!
Kurbânın olam, var mı benim bunda günâhım?
(Nahifi, [?]-1738)

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 şiir alanında başlıca sanatçıları şunlardır:

XIII. yüzyıl: Dehhanî (?-XIII. yüzyılın ikinci yarısı), Sultan Veled (1227-1312)

XIV. yüzyıl: Ahmedî (?-1413), Âşık Paşa (1272-1333)

XV. yüzyıl: Şeyhî (?-1428), Ahmet Paşa (?-1497), Necatî (?-1508), Süleyman Çelebi (?-1421)

Düzyazı alanında:

XVI. yüzyıl: Fuzulî (?-1556), Zâtî (1471-1546), Hayalî (?-1556), Nev'î (1533-1599), Bağdatlı Ruhî (?-1605), Bâkî (1526-1600)

XVII. yüzyıl: Nef'î (1572-1635), Şeyhülislam Yahya (1552-1643), Nailî (?-1666), Nabi (1642-1712)

XVIII. yüzyıl: Nedim (?-1730), Şeyh Galip (1757-1799)

XIX. yüzyıl: Leskofçalı Galip (1829-1876), Yenişehirli Avni (1826-1883)

Divan Edebiyatında şiirin ağır bastığını daha önce belirtmiş-tik. Ancak bu, düzyazının hiç bulunmadığı anlamına gelmez. Tarihler, tezkireler, seyahatnameler, sefaretnameler, münşeâtlar... düzyazıyla oluşturulmuş ürünlerdir. Bunların bir bölümü süslü, bezekli ve donaklıdır; bir bölümü ise sade. Sade olanlar halk için, bezekli ve donaklılar da aydınlar içindir. Sinan Paşa'nın *Tazar-ru'-Nâme*'sinden alınan şu parça Divan Edebiyatı düzyazısında süslü düzyazıya örnektir.

İlâhi! Ben yoğiken ne olacağımı ve beni yaratmadan ne edeceğimi bilirdin. Benim ne kulpa yapışacağımı başıma yazmış, ne yola gideceğimi ezelden çizmiş idin. Eğer ezelde kulluğa kabul ettinse fazla senindir, ni'met bana. Eğer reddeyledinse adı senindir, hasret bana.

İlâhi! Kabul senden, red senden. İlâhi! Şifâ senden, derd senden.

İlâhi! Her neyi gülzâr ettinse anı ittim. İlâhi! Elime her ne sundunsa anı tuttum.

İlâhi! Gönlüm oduna her ne yaktınsa ol tüter. İlâhi! Vücudum bağına her ne diktinse ol biter.

İlâhi! Dil verdin, zikrinden ayırma; gönül verdin, fikrinden çevirme; iman verdin, dâim eyle; ihsan verdin, kaaim eyle.

Evliya Çelebi'nin *Seyahatnâme*'sinden alınan şu parçada da Divan düzyazısının sade türüne özgü nitelikleri bulabilirim.

Hikmet-i Hüdâ, Kadızâde İbrahim Paşa efendimiz cısr yapmağa Tuna'nın karşı tarafına gemilerle geçip bu hakîr Estergon temâşâsiy-çin beri tarafta kalıp ta'yinâtımız olmadığından on bir re's atlarımız aç kalıp zahire peydâ etmek için beş aded gulâmımla ve on aded yâr-ı gaar refiklerimizle sahrâ-yı Estergon'un cânib-i garbisine beş saat gidip bir lâtif yulafı ve arpalı tarla bulup cümle atlarımızı yağlı yulafa salıp biz dahi arpa demeti dövmeğe başladık. Fil-hal birer yük arpa peydâ edip:

– Bre meded, asker bu mahalle gelmeden daha arpa dövelim. derken anı gördük ki üç yüz aded cirit atlı şehbâz gaazi yiğitler bize doğru gelip:

– Bak a kişiler, nişlersiz? Demet mi döversiz? Kalkın hey gidiler, arpa dövmeden ne bulursuz? Varalım kıralım, mal alalım, esir alalım, orduya yüz aklığıyla geelim.
dediklerinde, hakir:

– Bre gaazi yiğitler, atlarımız açtır, hizmetkâraımız aşı, ekmeğe muhtaçtır. Bu düşman diyarında bildiğimiz yer yok. Ne yol biliyoruz ne de kılavuzlarımız var. Kande gideriz? Arpamızı dövdük, biz orduya gideriz.
dediğinde:

– Bre vay, hey demetçi gidiler!
diye hemen o üç yüz şehbâz yiğitler at boynuna düşüp dağlar içre gaaib olup gittiler.

Bizler de sehi arpa dövelim derken hemen nim saat geçmeden bu gaaziler bir kale altına varırlar, görürler ki kale kapıları mesdüd. Kenârına varıp çakal gibi çağırışmaya başlarlar:

– Bre dizdar, bre kale gidileri, bre açın kapıları. Bre yoğurt, bre ayran, bre ekme, bre arpa, bre at nalı var mı?
diye her biri bir güne feryâd edip çakal gibi çağırışır. Kimileri de:
– Bre ser-had gidileri, göğsünüzde imân yok mu? Bre ekme, kesekiyle bir çanak ayranınız yok mu? derler.

Meğerse bu kale Nemse çasarının Tata kalesi imiş. Düşman mazgal deliklerinden bu kavmı görür ki, kimi hendek dibinde yatar, kimi durur, kimi oturur

ve kimi yoğurt ister. Hemen müşâvere ederek bit-tedârik bunları cümle kale içine alıp esir etmeğe karar verirler ve yed-dil ve yek-cihet olup birkaç Türkçe bilirleri kale bedenleri üzre gelip:

– Ne istersiz adamlar?
derler. Bunlar da Aydın, Saruhan, Menteşe Türk'leri olup:
– Bre canım ser-hadli kardeşler, açız. Bize yoğurt, ayran, ekme, atlarımıza da arpa verin yiyelim ve size dua edelim, andan ordumuza gidelim.

derler. Kale bedenleri üzerindeki de:

– Bak a yiğitler, biz bir alay ser-had gaazileriyiz, size at nalı ve yemi ve her ne isterseniz verelim, amma korkarız akçasına cefâ edersiz.

derler. Bu gaaziler bellerinde ve kemer keselerinde olan altın kuruşlarını gösterdiklerinde hemen düşman kalenin kapısını açıp asma cisrini yerine koyarak:

– Geliniz, cümmeniz atlarınızla içeri giriniz.

dedikte bunlardan iki yüz mikdarı atlarıyla kaleye girip yüz mikdarı da cısr üzerinde dururlar, kimis ide kale kapısını alırlar. Hemen bu kapı önündeki yiğitleri düşman içeri koyup kapıyı kapamak isterler. Bunlar dahi:

– Biz atlarımızdan ayrılmayıp burada dururuz.

dedikte düşmanla aşağı yukarı azışıp nihâyet vur ederler. Hemen sâ-ir düşmanlar da içerde olanlara girişince, içerde olanlar henüz bilirler ki, bu kale düşmanın imiş.

– Bre vurun gaaziler düşmanı!

diye düşman içine cümlesi birden tâûn gibi girip iç kalede düşmanı kıra kıra taşraya çıkıp dış kaleye ateş verirler. Düşman bunlara iç kaleden elli yedi pâre top attığını biz arpa dövdüğümüz yerden işittik.

Yarım saat sonra bu üç yüz babayığit altmış aded esiri derbend-i zercir edip, yüz yetmiş de saçlı düşman kellelerini ârayış-i nize ederek gülbang-ı Muhammedi çekip elleri, kolları kan, ciğerleri nâlân bir alay gaaziyân-ı Aydın ve Saruhan yanımıza gelip:

– Bre adamlar, daha arpa demeti mi döversiz? Görün, biz ne güne gazaalar ettik. Müslüman kalesi sanıp kale altına vardık, düşman bizi hiyle ile kale altına koymak istedi, hamd-i Hûdâ biz anları koyduk. İşte bu gümüş değnekli ve başı telli de kale kaptanı imiş. diye ser-güzeşt ve ser-encamlarını hakîre bir bir takrir ettiler. Biz dahi atlarımıza arpalarımızı yükletip bu gaazilerle atbaşı beraber orduya gidip dosdoğru sadrazam kethudası İbrahim Kethüdâ'ya varıp kussa-i mâcerayı naklettiklerinde hakir daha o arada eşhedci idim.

Divan Edebiyatında düzyazıyla sade ya da süslü bir dille ürün veren sanatçılar da şunlardır:

XV. yüzyıl: Mercimek Ahmet (XV. yüzyılın ilk yarısı), Âşık Paşazade (1400-1493), Sinan Paşa (1437-1486)

XVI. yüzyıl: Ferudun Bey (?-1583), Lâmi (1472-1532), Sehi Bey (?-1586), Lâtîfî (1491-1582), Âşık Çelebi (1520-1572)

Düzyazı alanında:

XVII. yüzyıl: Veysî (?-1627), Nerkisî (?-1634), Evliya Çelebi (1611-1680), Kâtip Çelebi (1609-1656), Naimâ (1655-1716)..

XVIII. yüzyıl: Ragıp Paşa (1699-1763), Düzyazı... Silah-
tar Mehmet Ağa (1658-1723), Yirmisekiz Çelebi Mehmet (?-
1732), Ahmet Resmi Efendi (1663-1700)

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, İslamlıktan önceki göçebe kültür döneminin ve o dönem edebiyatının bir uzantısı gibidir. Divan Edebiyatı nasıl tüketici sınıfın, tüketim ilişkilerinin edebiyatı ise bu edebiyat da geniş anlamda 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 olmak, 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 yazar:

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 yaşanılanın doğal bir yansıtmıdır.

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. Mani-ler, destanlar, türküler, masallar, türkölü türküsüz halk hikâyeleri, ninniler, ağıtlar, bilmeceleler, tekerlemeler, atasözleri, deyim-ler, meddah hikâyeleri, karagöz ve benzeri oyunlar... halkın ortak yarattısı 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 başlanmıştır. Bu yönden ortak halk edebiyatı yazılı değil, sözlü bir edebiyattır.

Halk edebiyatı teriminin içinde düşünülen ikinci tür dilsel yaratılarsa sanatçısı ve yaratıcısı belli olan ürünlerdir. Bunların nerede, kimin tarafından yazıldığı, söylendiği 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 çağırma geleneğine dayanır. Böylece bu tür ozanlar şiirlerini yazıyla değil, söz ve saz ile yayarlar. Sazları omuzunda o diyar 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, yiğitlik, doğruluk aşulamaya çalışan, yaşamla kan bağı olan konular da işlerler. Yetiştikleri yerlerse köy ve obalar, asker ocakları, kasaba ve şehirlerdir. Ürünleri de güzelleme, koçaklama, taşlama, ağıt... gibi adlar altında türlendirilir.

Halk tasavvuf edebiyatına gelince, bu, tekkelerde gelişen bir edebiyattır. Genellikle bu edebiyatın içine giren ürünleri verenler, tarikatlarda yetişmiş şeyh ve dervişlerdir. Şiirlerinde her türlü bağnazlığa karşı çıkmış, hoşgörüyü ve katkısız Tanrı sevgisini savunmuşlardır. Bağnazlık ve umutsuzlukla halkı korkutmaktansa, onu, umut, sevgi ve seviyle Tanrı'ya yaklaştırmamanın 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 söylenceler 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 kötülüğü, tutku ve hırsları öldürmenin yüceliği, hoşgörü... gibi konuları işleyen ozanlar genellikle Arapça ve Farsça bilirler. Ne ki halktan kopmamış özleri 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 geldiği gibi biçimlendirmiştir. Konularını da genellikle yaşananlar oluşturmuştur. Savaşlar, kıtlık ve kıranlar, yıkımlar, sevgiler, sevilir, ölümler; düşünlenen, ama ulaşılamayan nimetler, yaşamın ağır koşullarına başkaldırı ve yakı-

nılar... halk şiirimizin (ortak ve saz) konu haritası olmuştur. Bunları türkölere, manilere, ağıtlara, destanlara dökmüş, yaşadığını söze dönüştürmüştür. Sözelimi bir ağıttan aldığımız şu küçük dörtlüğe bu açıdan bakalım:

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

Ölen ya da öldürülen bir kimsenin ardından onun iyiliklerini, 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 türkölere de halkın yaşamında ve belleğinde derin izler bırakmış olan savaşların yarattığı dramları gözlemleyebiliriz:

Al yeşil bayrağı gelin mi sandın
Sefere gideni gelir mi sandın
Trampet sesini davul mu sandın

.....

Çanakkale içinde bir uzun servi
Kimimiz nişanlı kimimiz evli

.....

Sarıkamış'ta var maşın
Urus yığmış 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 alıntılادیımız bu parçalarda halk şiirinin dilsel ve içeriksel özelliklerini tüm yönleriyle bulabiliriz: Hece ölçüsüyle yazılması, uyak düzeninin özgür olması, şiir biriminin dördtlük olması, ses ve sözün içe içe gitmesi, çağrılıp söylenmesi, bezekten do naktan uzak olması, içten geldiğı gibi tam bir doğallıkla söylenmesi... gibi. Bu da somut koşullardan 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 etmeye özenir. Kişiliğini ancak yeni bir mazmun bulmakla göstermeye çalışır. Hayatı bu çerçeveden görüp değerlendirir. Bu yüzden tabiattan uzak kalmıştır, hayatla ilgisi azdır. Halk şiirinin karakteri ise tabiiilik ve canlılıktır. Şair özentiye ve yapmacılığa kapılmadan hayatta ve tabiatta gördüklerini, başkalarıyla yaşamış olmaktan duyduğu sevinçleri ve acıları, toplumdaki olayların kendi üzerindeki etkisini belirtmek ister. İçtenlik, kolay ve hazırlıksız söyleyiş, halk şiirinin en üstün niteliğidir. Özgün olması ve Türk ruhunu yansıtması bakımından, ulusal karakter taşıyan canlı bir şiirdir."³

Halk Edebiyatında sazla söz, birbirinden ayrılmaz. Âşık ya da saz şairi diye adlandırılan ozanlar ürünlerini bağlama adı verilen bir sazla çalıp çağırırlar. Bu yönden âşık hem yaratıcı bir sanatçı hem de yarattığı ürünü çalıp çağırان kişidir. Şiirlerde işlediğı konu ve temalar, aşk, özlem, doğa, yiğitlik, sevgi, gurbet, ayrılık, ölüm, yaşanan günlerden ve koşullardan yakınma... gibi değişik alanları kuşatır. Öte yandan bu tür konu ve izleklerin yaygınlığı yanında birtakım mecazlar da âşık edebiyatında ya da daha geniş bir söyleyişle Halk Edebiyatında ortaklık, yaygınlık gösterir. Divan şiirindeki gibi dizgesel bir bütünlük göstermeme-

3) A. Sırrı Levent, *Türk Dili*, sayı: 207.

sine karşın halk şiirinde de kullanıla kullanıla çağrışımsal boyutları ortaklaşmış kalıp sözler vardır: Ak kuğu, akça ceren, sefil baykuş, servi boy, coşkun sular, ala göz, telli turna, şirin dil, sabah yeli, ince bel, siyah saç... gibi.

Halk şiirini edebiyat kuramcıları ve eleştirmenleri konu yönünden de değişik adlar altında toplarlar: Güzelleme, taşlama, koçaklama, 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. Karacaoğlan'ın şu koşması bu türün güzel bir örneğidir.

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

Hörü, melek var mı senin soyunda?
Kız, nazarım kaldı usul boyunda;
Kadir gecesinde, bayram ayında
Üstüne gölg(e) olan dallar öğünsün.

Karac(a)oğlan der ki garip kalırsam,
Ordular bozun da işler görürsem
Nazlı yâri bir tenhada bulursam
Yâr ile konuşan diller öğünsün.

Bir kişiyi, bir yeri, bir şeyi ya da olayı acı, alaycı bir dille veren taşlama, gerçekte Divan Edebiyatındaki *hicvin*, Halk Edebiyatındaki karşılığı gibidir. Serdari'nin uzunca bir taşlamasından alınan şu iki dörtlükte bu türe özgü özellikleri bulabiliriz:

Sekiz ay kışımız dört ay yazımız
Açlığından telef oldu bâzımız
Kasım demeden buz tutuyor özümüz
Mayısta çözülür gölümüz bizim.

Tahsildar da çıkmış köyleri gezer
Elinde kamçısı fakiri ezer
Yorganı döşeği mezatta gezer
Hasırdan serilir çulumuz bizim

Coşkulu ve yiğitçe bir söyleyişle kahramanları öven, savaş ve döğüşleri anlatan, kahramanlık duygularını canlandıran koçaklamalara kahramanlık türküleri de denir. Koçaklama türünün en güzel örneklerini Dadaloğlu ve Köroğlu vermiştir. Köroğlu'nun şu parçası bir koçaklama örneğidir:

Tan yeri atmadan şafak sökende
Düşmanın üstüne hörelenmeli
Yerden kalkan alıp kılıç çekende
Yiğit on beş yerden yaralanmalı

Haber aldım ihvanından, kulundan
Doyuk olduk akçasından pulundan
Hey ağalar, kızıl kanın alından
Aktımızda kır at kınalanmalı

Köroğlu der: "Mirza gele, Han gele
Ben isterim günde yüz tufan gele;
Derelerden oluk oluk kan gele
Sele düşüp gövde kürelenmeli."

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 ele alınır destanlarda. Bunların yanı sıra bir komutanın, askerin, yiğit bir kişinin mertlik, yiğitlik ve kahramanlığı da destanlarda işlenir. Bunların içinde ağır başlı, ciddi bir hava taşıyanların yanında güldürüsel yapısı ve havası olanlar da vardır. Ayrı 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 ektim yolu ile
Felek vurdu dolu ile
Cilve eyler kulu ile
Harap etti bostanımı
Hıyar gibi cıvanları
Vurdu yakıtı doğanları
Kargı gibi soğanları
Harap etti bostanımı
(Sedari)

Ağıtlar, yukarıda örneklendirdiğimiz gibi, acıklı durum ve olaylar üzerine yakılır. Ölümler üzerine, seferberlik, deprem, su baskını... gibi toplu ölümlere yol açan üzüncü olaylar için de ağıt yakılır.

Halk tasavvuf edebiyatının ürünleriyse dinsel boyutludur. İslam dininden ve tasavvuftan kaynaklanır. Ürünleri de ilahi, 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 altüst olmuştur. Bu boz bulanık ortamdan sıyrılma, kurtuluşu arama özlemi birtakım tarikatların doğmasına, bu tarikatların toplanma merkezleri olan tekkelerin oluşmasına 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 aşılamaya çalışır.

Dahîa 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. Onu birliğe, dirliğe, kardeşliğe ve dostluğa çağırır:

Gelin tanış olalım
İşi kolay kılalım
Sevelim sevilelim
Dünya kimseye kalmaz

Sen sana ne sanırsan
Ayrığa 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 eyleyeyim
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, konusuy-la, söyleyişyle halkın gerçek yaşamıyla beslenmiş olmasıdır.

Halk Edebiyatında "halk hikâyesi" diye adlandırılan ürünlerin de yeri büyüktür. Bu hikâyeler, halk yaşamından izler taşıdığı gibi ilkçağlardaki destanların anahtar kavramlarını da içerir.

Halk hikâyesi terimiyle adlandırılan ürünlerin çeşitleri ve bunların belirleyici özellikleri üzerinde dururken şunları söylüyor Pertev Naili Boratav:

"... Somut örnek vermek gerekirse, Köroğlu, Kerem ile Aslı, Âşık Garip, Tahir ile Zühre vb. hikâyeleri anlıyoruz. Bu anlatı geleneğinin bugün de canlı kaldığı bölgelerde (Kars, Erzurum gibi Kuzey-doğu ve Maraş, Çukurova gibi Güneydoğu Anadolu illerinde) onlara hikâye adı veriliyor.

Bizim kanımıza göre bu tür, XVI. yüzyıldan bu yana eski ozanların anlatma geleneğinin ürünü olan destanın (épopée) yerini aldı. O gelenekten pek çok şeyler hikâyeciliğe de miras kaldı: anlatıya sazın-ezginin koşulması, mimik ve ses taklitlerinin önemli bir yer tutması, anlatının büyük boyutu (3, 5, 7 gece süren hikâyeler vardır), dinleyici-anlatıcı ilişkilerinin destan geleneğindeki benzeşi (yani hikâyecinin de, tıpkı destancı gibi, sadece dinleyicilerini eğitmek ve eğlendirmek değil, onların 'ideal' saydıkları insan tiplerine ve özledikleri toplum düzenine duygulanmalarını dile getirmesi), anlatıcının uzun bir öğreti dönemi sonunda bir 'uzmanlık' yeterliği elde etmiş olması, hikâyelerin çoğu kez erkek ve yetişkinler çevresine (kahvelerde ve düğün süresince erkek meclislerinde) seslenmesi, özellikle Köroğlu hikâyelerinde birçok kolların (épisode), her biri başı sonu belli bir anlatı bütünü olmakla beraber aynı kahramanların yeni maceralar peşinde yeniden sahneye çıkmaları sonucu olarak, gevşek de olsa, birbirine bağlanarak 'çok halkalı bir çember' meydana getirmeleri gibi.

Bununla beraber, halk hikâyeleri, yeni ve ayrı bir türe girerler; biçim ve üslupları destanlardan farklıdır: Dede Korkut Kitabı'ndaki

nazım tekniği, âşıkların nazım tekniğine dönüşmüştür: nazımlı parçaların metin içinde yerleşme düzeni de tamamiyle değişiktir: destanlarda 3'üncü şahısla anlatı parçaları da nazımlı olabildiği halde, bunlarda nazım kimi etkin konuşmalara sınırlanmıştır ve anlatı tüm nesir olarak yürütülür. Böylece Koroğlu hikâyeleri gibi, konuları destansı olanlar bile üslup, teknik ve anlatıcıların nitelikleri bakımından yeni bir tür, 'halk hikâyesi' türü olarak incelenmek gerekir.

Konuları ve toplum içindeki görevleriyle de halk hikâyeleri destanlardan farklılaşmaya yönelmiş bir türe girerler: destanda bir toplumu tüm olarak temsil eden kahramanların toplum adına dış düşmanlarla, ya da insan-dışı (Tanrımsı ya da şeytanımsı) varlıklarla savaş ya da barış halindeki ilişkilerinin, tabiat-üstü güçlerle uğraşlarının dile getirilmesine karşılık, halk hikâyesinde anlatılan ilişkiler toplum-içi, bireyler ya da tabakalar arasındakilerdir; çatışmalar da aynı çerçeve içinde kalır. Hikâyelerde olağanüstü öğelerin azaldığı, olayların ve kişilerin normal boyutlara indirilmesine –bir kelime ile gerçekçiliğe– doğru bir eğilimin belirdiği görülür. Anlatıcının bu gerçekçilik kaygusu bakımından âşık hikâyeleri, anlatı türlerinin gelişmesinde kahramanlık destaniyle modern 'bogergeois' romanı arasında ve aşağıda göreceğimiz meddah hikâyelerinden bir basamak geride bulunur."⁴

Halk Edebiyatında öyküleme geleneğiyle oluşturulan, şiirle düzyazının içiçe olduğu önemli bir kanıt da *Dede Korkut Kitabı*'dır. XIV. yüzyılda yazıya geçirildiği varsayılan bu kitaptaki hikâyeler için Orhan Şaik Gökyay şöyle demektedir:

"Dede Korkut hikâyeleri masallar değildir. Bir başka deyişle olağanüstü, hikâyecinin kendisinin de inandığı bir baştan geçmiş olay değildir. Dede Korkut hikâyelerini andıran hikâyelere, Orta Asya Türklerinin destanlarında rastlanabilir. (...) Dede Korkut hikâyeleri dil yönünden ayrı bir önem taşır. Hikâyelerde kullanılan kelimelerin ve deyimlerin sayısı sekiz bine yaklaşmaktadır. Bunların çoğu da öz Türkçedir. Deyimlerin de önemli bir yeri vardır."

Dede Korkut hikâyelerindeki dil ve anlatım özelliklerini şu küçük parçada görebiliriz:

4) 100 Soruda Türk Halk Edebiyatı 4, s. 55.

Kazan, oğlunu alıp kara taşlar üzerine ava çıktı. Av avladı, kuş kuşladı, sığın (**yabani**) geyik yıktı. Gök alan, görklü (**güzel**) çemene çadır tiki, birkaç gün beylerle yedi içti. Meğer başı açık Tatyân kalesinden, Ak-Saka kalesinden kâfirin casusu vardı. Bunları görüp teküre (**tekfura**) geldi. Aydur:

– Hay ne oturursun? Alplar (**kahramanlar**) başı Kazan oğlan-cık ile sarhoş olup yatarlar, dedi.

On altı bin kara tonlu kâfir ata bindi. Kazan'ın üzerine ılgar yetti (**at sürüp gitti**). Baktılar, gördüler, altı bölük toz indi. Kimi aydur:

– Geyik tozudur.

Kimi aydur:

– Yağı (**düşman**) tozudur.

Kazan aydur:

– Geyik olsa bir, ya iki bölük olurdu. Bu gelen bilmiş olun yağıdır, dedi.

Toz yarıldı, gün gibi şıladı, deniz gibi yıkandı, meşe gibi karardı. On altı bin it ürümekli (**köpek gibi uluyan**), gece yürekli, azgın dinli, kızgın dilli kâfir çıka geldi.

Kazan konur (**koyu kırmızı**) atın çekti, batun (**hemen**) bindi. Oğlu Uruz cılavısın (**dizginini**) çekti, bedevi atın oynattı karşı geldi. Aydur:

– Beri gelgil, ağam Kazan! Deniz gibi kararıp, gelen nedir? Od (**ateş**) gibi şılayıp, ıldız gibi parlayıp gelen nedir? Ağz dilden beş kelime haber mana, kara başım kurban olsun babam sana! dedi.

Kazan aydur:

– Beri gelgil, aslanım oğul! Kara deniz gibi yıkanıp gelen kâfirin leşkeridir (**askeridir**). Gün gibi ıslayıp gelen kâfirin başında ışıgıdır (**tulgasıdır**). İldız gibi parlayıp gelen kâfirin cıdasıdır (**mızrağıdır**). Azgın dinli yağı kâfirdir, oğul! dedi.

Oğlan aydur:

– Yağı deyü neye derler?

Kazan aydur:

– Oğul anınçin yağı derler ki biz anlara yetsevüz (**yetişsek**) öldürürüz, anlar bize yetse öldürürler, dedi.

Uruz burada söylemiş, görelim hânım ne söylemiş. Uruz aydur:

Beri gelgil ağam Kazan!
Kalbubanı yerimden bedevi atım saklar idim,
Bugün için günü geldi,
Ağ meydanda seğirdeyim senin için.

Karu pulat (**çelik**) öz kılıcım saklar idim,
Bugün için günü geldi.
Sası (**kötü**) dinli kâfir başın kestireyim senin için.

Kırk yiğidim saklar idim,
Bugün için günü geldi,
Kâfir başın kestireyim senin için.

Aslan adam saklar idim senin için,
Yaka tutup kâfir ile uğraşayım senin için.

Ağız dilden birkaç kelime haber mana,
Kara başım kurban olsun ağam sana.

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-XV. yüzyılın ilk yarısı)

XVI. yüzyıl: Pir Sultan Abdal (1524-1576), Karacaoğlan (XVI. 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), Seyrani (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?

XIX. 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 teybe, teypten radyoya ve televizyona 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, âşıkların çalıp çağırmalarını dinlerdi. Oysa âşıkların 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. Kopakların, 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:

"1960 yıllarına kadar âşık geleneği, sadece eski toplum düzeninin bütün şartlarına uygun bir yaşam süren çevrelerde güçlü kalabiliyordu. Bölge olarak, Doğu ve Kuzeydoğu illerinde, Orta Anadolu'nun 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."⁵

Bugün Fermanî, Nesîmî, Mahzunî... gibi değişik bir doğrultuda şiir yazan âşıklar bu çizgilerini sürdürebilecekler midir? Sürdürürlerse de âşık geleneğinin bir uzantısı sayılabilir mi? Şimdi-den bir şey söylenemez...

5) P.N. Borotav, **100 Soruda Türk Halk Edebiyatı**, s. 35-36.

BATILILAŞMA İSTEMİNDEN ULUSALLAŞMA ÖZLEMİNE

XVII. yüzyıldan sonra Osmanlı İmparatorluğu'nun 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 soluğunu tıkamış, sayrılık bir duruma düşürmüştür. Öte yandan Osmanlı yöneticileri Batıda oluşan ekonomik değişmelerin, üretim ilişkilerindeki gelişmelerin de ayırımına varamamışlardır. İmparatorluğun kanıyla beslenen Batılı ülkelerde yükselmekte olan kentsoylu sınıfın itici gücünden, anamalcılığın palazlanmasından da habersizlerdir. 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 uyarlama 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 İmparatorluğu'nun 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 Ocağı'nın kaldırılması gibi birtakım temel girişimlerde bulunulmuştu. Ne ki yeterli değildi bu girişimler. Osmanlı Devleti'ni çağdaşlaştırmak için daha köklü ve geniş oylumlu atılımlar gerekiyordu.

Mustafa Reşit Paşa'nın hazırlayıp 3 Kasım 1839'da Gülhane meydanında okuduğu ünlü Tanzimat Fermanı, Osmanlı İmpara-

torluğu'nun 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 harcamalarının bir gider bütçesiyle saptanarak sınırlandırılması için türlü önlemlere başvurulmuş, 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 Cemiyeti'nin çalışmaları, 23 Temmuz 1908 İkinci Meşrutiyet hareketi bunlar arasında sayılabilir.

Saydığımız bu hareketlerin hiçbirinin akışını durduramamıştır. 1914'te başlayan Birinci Dünya Savaşı, bu savaşın sonunda imzalanan Mondros Mütarekesi, 19 Mayıs 1919'da başlayan ve 29 Ekim 1923'te yeni Türkiye Cumhuriyeti'nin kuruluşuyla birlikte Osmanlı İmparatorluğu 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 Devleti'ni çağdaşlaştırmak 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 ilanından yirmi yıl kadar sonra 1860'ta, Şinasi'nin, Agâh Efendi ile birlikte *Tercü-*

mân-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-ydi.

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 mültezem 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 erişirme, 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 savaşımı 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 resmi 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, Slav dillerinden gelen zengin, fakat halkın anlamadığı bir dildi. Osmanlıca, Hindistan'daki Moğol İmparatorluğu'nun ordu ve saray dili olarak geliştirdiği Urdu dili gibi 'yapma' bir dildi. Temeli 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 olmuştu. '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 bunun ne 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. İslam 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 arasındaki 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 ende-

rundan gelmiştir.) Fener aristokrasisi içinde bile bu dili Müslüman olanlar kadar bilen kişiler yetiştirdi ve bunlar en çok tercümanlık işlerinde kullanılırdı.

(...) Devlet ve saray çevresinde gelişen Osmanlıcanın edebi ifadesi Divan Edebiyatı denen edebiyatta en zengin ve en yapma düzeye ulaşmıştı. Bu edebiyat dili, yalnız toplumdaki kopuk bir dil değil, aynı zamanda tabiatı yabancı bir dildir. Nasıl medresenin modeli, Arapçanın hâkim olduğu kelâm 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, edebi kuralları da uzun bir eğitim ve marifet isteyen bir sanattı. Bu kuralların kafesi içine sıkışmış olan bu edebiyat, Tanzimat dönemine gelindiği zaman tamamiyle kalıplaşmış, kısırlaşmış, edebi yaratıcılık niteliğini yitirmiş bir edebiyat olmuştur." (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 çığırını açmışlardır. Bunda Batılı kavramlarla tanışmalarının, gazeteci oluşlarının büyük payı vardır.

Durağan, yazgıcı bir yaşam anlayışı yerine, devingen ve dirik bir yaşam anlayışına bağlı kalan 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 değişim 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, toplumsal 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 bu yeni tip. Namık Kemal'in şu dizeleri bu insan tipinin görüşlerini yansıtır:

Eder tedvir'i âlem bir mekînin kuvve-i azmi
Cihan titrer sebat-ı pa-yı erbab-ı me'tanetten

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

Batının değerlerini, uygarlık ve tekniğini almayı, bunları benimsemeyi amaçlamıştır Tanzimatçılar. Bunun için de "toplum için sanat" anlayışına bağlı kalmışlardır. Eski edebiyata hâkim olan "âhiret fikri"nin yerine bu edebiyata "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 Edebiya-

tinde bulunmayan *makale, tiyatro, roman, hikâye, anı, eleştiri* gibi yeni edebiyat türlerini Batıdan getirmişlerdir. Öte yandan düzyazıda 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 bilinçlendirip uyarmaya çalışmışlardır ama, halk kökenli değildir. Çoğunun adında "paşa" ya da "zade" sözcükleri yer alır, ya da "bey"le biter. 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 güzel-duyusal (estetik) evreninden tat alırlar, bir yandan da Batı edebiyatının verimlerine bağlanırlar. Gerçekte bunu da Tanzimat döneminin her alandaki ikili durumuyla, eski ve yeni kurumların yan yanılığıyla açıklayabiliriz. Örneğin Namık Kemal, "hürriyet" sevgisini, "vatan" aşkını Divan Edebiyatı şiirinin kaside biçimiyle dile getirir. Şinasi de "uygarlık elçisi ya da peygamberi" 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 yetişımleri 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 de-

ğindiğimiz gibi, eski şiirin tanışık olmadığı yeni kavramlar üzerine temellenmiştir Tanzimat şiiri. Örneğin *medeniyet, hak, adalet, kanun, eşitlik* gibi kavramlar Şinasi'nin 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 ıtlık-nâmedir insâna senin kaanûnun
Bildirir haddini sultâna senin kaanûnun

4

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

(1. Can ile mal ve nâmûs kalbimizin mumudur - [bu mumu] zulüm rûzgârından korumak için adaletin fanus olur. 2. Zulme esir olmuşken bizi azat ettin - cahilliğimiz 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 ağır. Bunlar, yeni başka kavramlarla zenginleşir, genişler. Sözgelimi, Namık Kemal ve Ziya Paşa bunlara **vatan ve hürriyet sevgisini** ekler:

1

Ne gam pür-âteş-i hevil olsa da gavaa-yi hürriyet
Kaçar mı merd olan bir cân için meydân-ı gayretten

2

Kemend-i can-güdâzı ejder-i kahr olsa cellâdın
Müreccaktır yine binkerre zencir-i esâretten

3

Felek her türlü esbâb-ı cefâsın toplansın gelsin
Dönersem kahbeyim millet yolunda bir azîmetten

4

Ne efsunkâr imişsin âh ey didâr-ı hürriyet
Esîr-i aşkın olduk, gerçi kurtulduk esâretten
(Namık Kemal)

(1. Hürriyet kavgası korku ateşiyle dolu olsa da ne gam - mert olan, bir can için gayret meydanından kaçır mı? 2. Celladın, canı mahvedici kemendi bir ölüm yılanı olsa da - yine esaret zincirinden bin kere yeğdir. 3. Felek her türlü cefa sebeplerini toplansın gelsin - millet yolunda bir gidişten dönersem kahpeyim. 4. Ey hürriyetin yüzü ne büyüleyici imişsin - gerçi esirlikten kurtulduk, [bu sefer de] aşkının esiri olduk.)

Görüldüğü gibi bu şiirlerde yepyeni bir öz vardır. Ancak biçim yönünden yer yer eski şiiri anıştırmaktadır. Şöyle de söyleyebiliriz: Tanzimat şiirinde yeni şekillerle birlikte eskileri de (gazel, kaside, terakib-i bend ve kıt'a) kullanılmıştır. Bunun gibi içerik de Tanzimat şairlerinin hepsinde toplumsal bir nitelik taşımaz. Nitekim Tanzimat şiirinin ikinci kuşağı olarak bilinen Recaizade Ekrem, Abdülhak Hâmit'te bireysel nitelikli temaların işlendiğini görürüz. Ölüm, Tanrı, yokluk, ruh, varlığın niteliği gibi kavramların yanı sıra, bireyin iç dünyası da şiire girmiştir: Bu değişimde özellikle coşumcuların (romantiklerin) etkisi vardır. Doğanın, Tanzimat şiirine girişini de yine bu etkiyle açıklayabiliriz.

Değindiğimiz gibi Tanzimat şairlerinin şiirleri bireysel duygulara tümüyle kapalı değildir. Örneğin Abdülhak Hamit'in karısının ölümü üzerine yazdığı Makber adlı uzunca şiirinden alıntıladığımız şu dizelerde bireyselliği bütün boyutlarıyla bulabiliriz.

Eyvah!.. ne yar, ne yâr kaldı,
Gönlüm dolu âh ü zâr kaldı,
Şimdi buradaydı gitti elden,
Gitti ebede gelip ezelden,
Ben gittim, o hâksâr kaldı;
Bir gûşede târmâr kaldı;
Bâki o enî-i dilden eyvâh!?.
Beyrût'ta bir mezar kaldı.

Şiirde gördüğümüz b 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 önsözünde bu gerçeğe değinir. Siyasal makalelerin, romanların, tiyatro eserlerinin Tanzimattan sonra ortaya çıktığını söyler. Şöyle der roman için: "Roman kısmını yeni çıkmış saydığımıza şaşılmayın. 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 tabiat ve gerçeğin dışında birer konusu olan ahlak anlatımı ve yaşayış açıklaması, duygu incelemesi gibi gerekli şartların hepsinden yoksun olduğu için roman değil, kocakarı masalı çeşidindendir."

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 ahlakın düzeltilmesine çalışılır. Yer yer gerçekçi gözlemlere dayandırılmasına karşın romanda coşumcu bir anlatıma bağlı kalındığı

için bu gerçekler arka planda kalır. Abartmalar, olağanüstü benzetmeler romanın inandırıcılığını yaralar. Sözelimi 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. Sözelimi 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, âşıkane gibi hazin idi. Endamına bakılsa, mayası elmas madeninden alınmış zannolunurdu. O kadar nazik, o kadar ruhani bir vücut içinde bir âteşin fikir, bir ahenin kalp mestur idi, ki o fikri âteşin afıtının ziyası gibi, dokunduğu yerleri tenvir edebilir, o kalbi ahinen kürei zeminin selâbeti gibi, değme bir hadise 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 bilinçlendirmede 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 olduklarını öğrenirler. Evlenmekle işledikleri günahı silmek için canlarına kıyarlar. Bu hikâye ile vurgulanan anadüşünce şudur: "Böyle ana kuzularını analarından, babalarından ayırıp da bu emsali nice bin vakayi-i müellimeye sebebiyet gösterdiklerinden dolayı satanlara ve alanlara lanet..."

Bu kısa özetlemeden de anlaşılacağı gibi Tanzimat romanında ve öyküsünde toplumsal sorunlara yüzeyden bakılır. Bu sorunları doğuran nedenlere inilmez, değilmez bunlar. Bu tutumda da Tanzimat romancılarının etkisinde kaldıkları çoşumculuk akımının payı büyüktür. Yine esirlik konusunu işleyen Samipaşazade Sezai'nin *Sergüzeşt* adlı romanı da yazarın yakından tanıdığı bir çevreyi, esirler ve cariyeler çevresini anlatmasına karşın çoşumcuların etkisinde kaldığından kişilerin psikolojik dramını yansıtmaz. Bu nedenle şöyle bir genellemeye gidebiliriz: Tanzimat romanında ve öyküsünde insan bütün boyutlarıyla ele alınmaz. Yaşarlığı, canlılığı olan ve değişik insanlık durumlarını simgeleyen güçlü tiplere rastlanmaz. İnsan ilişkilerinde 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 birkaç tanedir. Erkek fakirse, baba kızını zengin birine vermek istemektedir. Ya da asalet girer işin içine. Kimi zaman da en büyük çatışma âşık olunan kadının kimliği yüzünden çıkar. Facia yaratmasını seven romancı bu kadını fahişe olarak çıkarır okuyucunun karşısına. Ele alınan konu bunlardan hangisi olursa olsun sonuç ölümle biter."

Tanzimat romanında gördüğümüz bu niteliklerin dışına bir ölçüde de olsa çıkan kimi sanatçılar vardır. Murat Bey bunlardan biridir. *Turfanda mı Yoksa Turfa mı* adlı yapıtında siyasal sorunlara ilgi duyan, ülkesinin durumu üzerinde düşünen ülkücü

gençlik tipini özyaşam öyküsü biçiminde işlemiştir. Nabizade Nâzım'ın *Karabibik* ve *Zehra* adlı yapıtları da çoşumcu niteliklerden çok, gerçekçi nitelikler taşır. Sınırlı da olsa bu yazarların eleştirel bir bakış açıları vardır.

Gerçekte Tanzimatçılar edebiyatı, insanı ve toplumsal yapıyı etkileyerek değiştiren bir bağlamda algılamışlardır. Bunun için de yapıtlarında Batılılaşma sorunsalı önemli bir yer tutar. Başta da vurguladığımız gibi Tanzimat döneminde hemen her alanda bir *ikilik* söz konusudur. Örneğin Batılılaşma, Batılı yaşam biçimi özlem olarak hep dile getirilmiştir. Bu özlemin yaşama geçişi ise "toplumun hayatında yerleşmiş değerlerden, geleneklerden, yaşayış biçimlerinden uzaklaşma"ya yol açmıştır. Öte yandan yüzyıllarca İslam ideolojisinin kalıpları içinde yaşamış bir toplumda Batılılaşma kimi sorunları da beraberinde getirmiştir. Toplumun alt katmanları bir yana üst katmanları bile ne Osmanlı kalabilmiş, ne de Batılı olabilmıştır. İki uygarlık arasında bocalayıp durmuşlardır. Bu nedenle Tanzimat romanında Batı sorunsalı önemli bir yer tutar, Berna Moran *Türk Romanına Eleştirel Bir Bakış* adlı yapıtında bu soruna değinirken şöyle der:

"Tanzimat yazarlarının romanın işlevi konusunda aynı görüşü paylaştıklarını söylemek, roman aracılığı ile vermeye çalıştıkları eğitimin de aynı nitelikte olduğu anlamına gelmez. Siyasal görüşlerinin ayrı olması aşılacak istedikleri düşüncelerde de gösterir kendini. Örneğin, istibdada karşı savaşı ve meşrutiyete inanmış olan Namık Kemal özgürlük, eşitlik ve vatan gibi siyasal rengi olan fikirleri aşılama çalışır. Başta Yeni Osmanlılarla birlikte hareket ettiği sanısını uyandırmış olan Ahmet Mithat ise romancılığını ve gazeteciliğini eğitim yolunda kullanırken, halkı, Namık Kemal gibi siyasal amaçlarla etkilemeyi düşünmemiş, onlara ansiklopedik bilgi vererek kültürlerini artırmak istemiştir. Çünkü Namık Kemal gibi devrimci değildi ve ilerleme için genel kültür düzeyinin yükselmesinin şart olduğuna inanıyordu. Halka özellikle aşılacak istediği ve övdüğü şey ticarete çalışkanlık ve başarılı iş hayatıydı. Doğrusu bunlarla yetindiği de söylemez. Abdülhamit'in baskı rejimiyle uzlaştıktan sonra görüşleri din-

ci ve ahlakçı doğrultuda geliştirse de kadın hakları ve esaret konusunda o da ileri görüşler savunuyordu.

Daha sonraki kuşaktan Mizancı Murat da edebiyatın eğitici olması gerektiği kanısındaydı. Ama edebiyattan, halka ansiklopedik bilgi vermek yolunda yararlanmak değildi amacı. Çünkü, ona göre, Türkiye'nin kurtuluşu için çare, ahlakı sağlam, dürüst bir seçkinler grubu yetiştirmektir. *Turfanda mı Yoksa Turfa mı* (1891) romanında idealist, dürüst ve vatansever Mansur Bey tipiyle, kafasındaki yönetici aydın örneğini sunar. Tanzimat romancılarının görüşlerindeki bu ayrılığa karşın birleştikleri nokta, İslam'ın manevi değerlerinin üstünlüğüne olan inançtır.

Demek oluyor ki bizde romanı başlatanlar iki yoldan 'terakki'ye hizmet etmiş oluyorlardı. Birincisi, edebiyatta ilerlemiş Avrupalıların geliştirdiği ve uygar insanlara yakışır bir anlatı türünü Türkiye'ye getirmek ve tanıtmak suretiyle. Yani edebiyatta Batılılaşmamıza yardım ederek. İkincisi, gazete gibi romanı da eğitim amacıyla kullanarak yine 'terakki'ye (terakkiden anladıkları şey başka da olsa) yardımcı olmakla.

Romanı bu amaçla yazan Tanzimat romancıları, ister istemez Batıdan yararlanmanın yolu ve ölçüsü sorununu romanda gündeme getirmiş oldular. Kendilerini geleneklerine bağlı uygar birer Müslüman olarak gören bu Osmanlı aydınlarına göre hem Batı örneğine bakarak çağdaşlaşmak hem de dinine bağlı bir Osmanlı olarak kalmak mümkündü. Doğu ve Batı değerleri arasında bocalamak, bir ikileme düşmek pek söz konusu değildi. Ne var ki durum zamanla değişti. Yeni Osmanlıların istediği meşrutiyeti II. Abdülhamit 1876'da ilan etti, ama sonra ortadan kaldırarak tek başına ülkenin yönetimini ele aldığı zaman, bir toplum tabanına dayanmayan Tanzimat Batıcılığını durdurma ve İslam ideolojisine dayanma siyasetini güttü. Ne var ki tohumları Yeni Osmanlılarca atılan, Jön Türklerce sürdürülen fikirler, dinsel yönleri törpülenerek yeni kuşaklara aktarıldı. Bu akım, aydın subay ve sivillerin II. Meşrutiyeti getirmesiyle sonuçlandı.

Bizi burada ilgilendiren, bu süre içinde Batılılaşma sonucu meydana gelen 'kültür ikileşmesi'dir." (Cilt I, s. 18-19)

Tanzimat romanında "kültürel ikileşme"den kaynaklanan sorunlar, başlıca konu alanı olmuştur. Batı sorunsalı ana izlek niteliğini kazanmıştır.

Roman, nasıl toplumda gözlemlenen çarpıklıkları düzeltmede bir araç olarak düşünülmüşse tiyatro da aynı düşünüş içinde ele alınmıştır. Halkı seyrettirerek topluca eğitime amacı da diyebiliriz buna. Bu amaç doğrultusunda Tanzimat döneminde ortaya konan tiyatro ürünlerinde halkı uyandırma, bilinçlendirme kaygısı ağır basar. Toplumu yozlaştıran, geri bırakan etkenler üzerinde durulur. Boş inançlar, hoşgörüsüzlük, ailedeki çatışmalar ele alınır. Esirliğin, kumar ve eğlence tutkusunun yol açtığı kötü sonuçlar gösterilir. Çünkü tiyatro bir kılavuzluk, bir öğretmenlik yapacaktır topluma. Öyleyse tiyatro ürünlerinde işlenecek konular bireyleri eğitici, onlara ders verici nitelikte olacaktır. Bu nedenle bu türde ürün verenler kültür değişikliğini sindirememiş kişilerin içine düştüğü gülünç durumların yanı sıra zorla evlendirmeler, kadın erkek eşitsizliği üzerinde dururlar.

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, güzelduyusal 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 – (Müştak Bey'i göstererek) Vay! Sen şunun gibi bir kabahatliye sehâbet ediyorsun ha?.. Rızâ-yı kabahat ayn-ı kabahattir. Sen de onun gibi cezaya müstehaksın!

Hikmet Efendi – Aman efendim, ben kendi kabahatimi anlamadım, 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 canımda durma git' diyorum. Tâ ki, benden şüphelenmiyesiniz.

Batak Ese – Galiba parayı almışa benziyorsunuz.

Ebüllâklâka – Hâşâ sümme hâşâ! Eğer ben paraya elimi sürdümse ellerim kırılınsın.

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

Ebüllâklâka – Böyle kibarane yoluyla meramınızı ifade buyurunuzdan, 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, 'nikâhını kıydığım hanım küçük kızdır' diye deminden ikrar etmiştim ya.

Mahalleli – Öyle ya.

Ebüllâklâka – Fakat 'büyük kız' demekten muradım, yaşta büyük değildir, boyda büyük mânâsınadır. 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 biz de kal (kabl) 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 Efendi'ye) Daha başka bir yanlış olmuş şeyler varsa söyleyin, onları dahi hasbice düzelteyim. Zira bu makule hayırlı hizmette bulunmayı 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 Silistre* adlı yapıtında vatan konusu, *Zavallı Çocuk* ve *Gülnehal*'de Osmanlı toplumunun aile yapısı ele alınmıştır. Tiyatro türünde yazan öbür sanatçılar da (Recaizade Ekrem Bey, Âli Bey, Ahmet Mithat, Abdülhak Hamit, Şemsettin Sami, Manastırlı Rı-

fat, Teodor Kasap) aile, gelenek, görenek türünden konuları işlemişlerdir. Bunlardan komedi türünde yazarlar "Klasisizm", dram türünde yazarlar da "Romantizm" (Coşumculuk) akımlarının etkisinde kalmışlardır.

Şiirde olduğu gibi tiyatrodan da bireyin iç dünyasına eğilen karakterleri ön plana çıkaran bir yol izledi Abdülhak Hamit. *Finten, Nesteren, Eşber*, oynanmaktan çok, okunmaya yönelik bir yapısı ile öteki oyunlarından farklı özellikler içerir. Abdülhak Hamit'in oyunlarında yer yer Shakespeare ve Corneille'in etkileri görülür.

Tanzimat döneminin bu alanda anılması gereken bir adı da Ahmet Vefik Paşa'dır. Özellikle Molieré'den yaptığı uyarlamalarla dönemindeki tiyatro etkinliklerine önemli bir katkıda bulunmuştur.

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

Edebiyat ve sanatta yaratılan ürünler, yaratıldığı dönemin koşulları içinde değerlendirmek, ele almak gerekir. Kendi koşulları içinde büyük işler başarmıştır Tanzimatçılar. Hepsi bir ölçüde yenilikçidir. Edebiyatın sınırlarını genişletmiş, yeni türler geliştirmişlerdir. Edebiyata insanı, toplumsal sorunları sokmuşlardır. Bugün kullandığımız birçok kavramın tohumlarını düşünce toprağıımıza Tanzimatçılar ekmişlerdir. 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), Recaizade 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 Ayestefanos Antlaşması imzalanır. Meclis-i Mebusan kapatılır. Böylece Tanzimat dönemi sona erer.

Korku ve Yılgı Yılları

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

Ne askeri 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 sıkı-denetim (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 yılgı döneminin ağırlığından, düşünen kafalar, yazarlar ve ozanlar büyük ölçüde etkilenirler. Doğaldır bu etkile-

nim, 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. Suyu sabuna dokunmayan konuları yeğlemeye, sanatsal sorunları sınırlı ölçüler içinde tartışma yolunu seçmişlerdir. Aşk ve duygusal yaşamla ilgili konulara dadanmışlardır. Ülke sorunları karşısında aldırmaçlığa, tam bir nemegerekçiliğe düşmüşlerdir. Kısaca edebiyat, basın, sağır bir sessizliğe gömülmüştür.

Servetifünuncular böyle bir ortam içinde yetişmişlerdir. II. Abdülhamit'in tahta çıktığı yıl (1876), ileride, Servetifünün 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 *Kırk 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, ahvale telmih denebilecek sözlerin adedi arta arta öyle bir yekûna çıkmıştı ki, matbûatın sahası artık içinde cevelân edilemeyecek kadar daralmış, kullanılabilecek kelimelerin lehçesi, iptidâî bir kavmin lisanı kadar küçülmüştü."

Baskı ve yıldı ortamı içinde yetişen Servetifünuncular yetişimleri gereği aralarındaki ruh ve beğeni yakınlığıyla biraraya gelmiş, bir topluluk oluşturmuşlardır. Tevfik Fikret'in, Servetifünün 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 özellikle edebiyat ürünlerinin dilsel ve biçimsel yapısı üzerinde uğraşmışlar, 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" sorusuna kesin bir çözüm yolu getirerek uyağın göz için değil, kulak için olduğu görüşünü verdikleri örneklerle kanıtladılar. Ayrıca Türkçe sözcüklerin kendi söyleişleri içinde çarpıtılmadan aruza uyduruluşunu gerçekleştirdiler.

İçerik yönünden zengin bir şiir değildir Servetifünün 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, yığı ve korku salan yönetiminin sonucudur. Sözgelimi, bu dönemin şiirde başta gelen temsilcisi Tefik Fikret'in şiirleri, önceleri doğa betimlemeleri (Âveng-i

Şuhûr, Yağmur. Ufuk ve Hilâl, Şehitlik), bireysel duyguları anlatan kimi lirik şiirler (Tasadüf, 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 Servetifünuncular da göremeyiz.

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

Döküldü son kataratı seminei rahmet
Güneş gurup ediyor pembe, mavi, leylaki
Zilâl içinde, güzel bir kadın vekarıyle;
Ufuktan parçalanan, 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 sükunû hâp arıyor.

İnsandan, insanlık sorunlarından kopuk, katıksız bir doğa betimlemesidir bu dizeler. Renklerin, sözcüklerle yan yana getirilişidir. İlkin bu tür şiirler yazan Tevfik 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 cehi 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 bî-bahtı vazifen.
Karşında göğüs bağı açık, ölgün yatıyor bak;
Onsuz yaşamaktansa beraber ölüş, ehven.

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

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

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

Vaktiyle baban kimseye minnet mi 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 envânı gördük... bu mu kaanûn?
En gamlı sefâletlere düştük... bu mu devlet?
Devletse de, kaanûnsa da, artık yeter olsun;
Artık yeter olsun bu denî zulm ü cehâlet...

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

Kendisini "fikri, irfanî ve vicdanî 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 önemsendiğini görmeyiz. İçerikten çok biçim ve söyleyiş kaygısı ağır basar bu şiirde. Resimsi bir şiirdir bu. Sözcüklerin yansıttığı dış görüntülerle, sözcüklerin ses değerleriyle oynanmışlardır 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 yaygın olmayan Arapça ve Farsça sözcükleri aramış, bunları kullanım alanına çıkarmışlardır: *Nahcîr, tîraje...* gibi. Arapça ve Farsça sözcüklerden bu dillerin kurallarına uygun sözcükler türettiler: *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), *lerzi-î bârid* (soğuk titreme), *karha-i hayat* (hayat yarası), *inki-sâr-ı hayâl* (hayal kırıklığı)... Yeni bileşik sıfatlar yaptılar: *Tehibaht* (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.

Yazın kuramcıları ve tarihçilerinin değişik açılardan yaklaşımları olmuştur Tefik Fikret'in şiirine. Onun şiirlerinin büyük bir bölümünü Servetifünun şiirinin temsilcisi saymışlardır. Ahmet Hamdi Tanpınar, Tefik Fikret'in *Rübâb-ı Şikeste*'si üzerinde düşünürken şöyle der:

"Rübâb-ı Şikeste'de oldukça mühim bir yer tutan tabiat manzumeleri bu hiçbir sûretle tatminkâr olmayan hayattan birer kaçıştan başka birşey değildir. Fakat bu firarların da hemen hepsi fena gizlenen bir şikâyetle biter. Fikret, tabiatı dolduran ruhlardan değildir. Onun tabiat manzumelerinde hiçbir panteizmden eser yoktur. Tabiat ona sadece, insanlardan uzak, basit, riyâsız ve endişesiz bir hayatın, bir sükûnet hayatının dekorunu verir. Hani, kıraat kitaplarında küçükken hepimize okuttukları ve tekrar eden temiz hava, dağdağsız hayat nakaratıyla bizi köye ısındırmaktan ziyade şehir hayatının

zarûretlerine ve bittabi o yaşta, vazifeye düşman yapan güyâ ahlâki parçalarda tasvir edilen hayat yok mu, işte onu yaşamak arzusu!.. Fikret'in ve Servet-i Fünûncu arkadaşlarının Yeni Zelânda'ya kaçmak ve o olmayınca Manisa civarında bir çiftliğe çekilmek hülyaları hemen herkesin bildiği şeylerdir. Belki de bir sohbet ânının lezzetine kapılarak kurulan bu çocukça tasavvurlar iflâs edince Fikret, canlı bir mahlûk ölmüş, etrafından hakikaten bir şey eksilmiş gibi mersiyeler yazdı.

Bu münfail hassasiyet, uykunun muvakkat uyuşukluğunu, bakınız Fikret'e nasıl bir şifa olarak kabul ettiriyor:

Nesim-i rehavet nisârunla, ey hâb,
Dolaş kâse-i pür tanin-i serimde;
Uyuşsun rahik-i sükûnunla âsâb,
O müz'ic yılanlar ki zir ü berimde
Dolaştıkça pür zehr ü pür pîç ü pür tâb
Acır birtakım yâreler her yerimde...

Daha fazla ısrara lüzûm yok... Rübâb-ı Şikeste'nin hemen her sahifesinde bu 'depression'u bulmak mümkündür.

Fikret, hususî hayatında nasıl yavaş yavaş evine ve Kolej'deki derslerine kaçarsa, şiirlerinden de zaman zaman aile hayatına kaçır. Rübâb'ın aşk şiirleri, hiçbir fevkalâdelik taşımadan güzel ve şâyân-ı dikkat olan manzûmelerdir. Fazlaca tatlı bir şâirânelik, içli bir hava içinde, yumuşak bir lisanla devam eder. Fakat aynı inkisar, bunlarda da vardır ve doğrusu istenilirse, bunlardaki (ev) ve sevgili mefhumları anlattığım hissi tesir altında sadece bir sığınak hâlinindedir."⁶

Deyiş yönünden de Servetifünuncuların şiiri imgelerle yüklü, süslü ve sanatlı bir yapı gösterir. Özellikle benzetmeler, sıfatlarla varlıkların gerçek görünüşlerini değiştirmişlerdir. Amaçları sık sık yinelediğimiz 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

6) Edebiyat Üzerine Makaleler, s. 287.

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 hülya 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 eğretilemelere (istiare) başvuracaktır. Bu söylediklerimizi Cenap Şahabettin'in "Elhan-ı Şita" adlı şiirinde gözlemleyebiliriz:

1
Bir 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 neşîdeleri,
O bahârın bu işte ferdâsı:
Kapladı bir derin sükûta yeri
Karlar
Ki hamûşâne dem-be-dem ağlar.

3
Ey uçarken düşüp ölen kelebek,
Bir beyaz rîşe-i cenâh'î 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 düşer düşer ağlar.

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 bî-efgan-
Son kalan mâî 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 solgun bahçelerde uçar. 4. Sen çiçekler üstünde ufacık bir çiçekli yelpaze açarken, ey ölü, gökten düşüp düşüp ağlayan karlar şimdi cesedinin üstünde parça parça uçmaya başladı. 5. Siz ey kuşlar, uçtunuz gittiniz - küçük, 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 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 içeriğe 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 eğretilemelerle de karın yağışı somutlaşıyor.

Simgecilik akımının etkisiyle alışılmış anlatım kalıplarının dışına çıkmış. O dönem için yepyeni olan isim, sıfat tamlamalarına şiirde yer verilmiştir. *Beyaz lerze* (beyaz titreyiş), *sürûd-i şeyda* (çılgın nağme) gibi. Diyebiliriz ki şiiri düzyazıya yaklaştırmada dışında kısaca değindiğimiz Servetifünun şiirinin bütün niteliklerini bu 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 ayrımı gözetilmeksizin tam bir eşitlik kurulur. Şöyle ki Tanzimatçılar romanda tip ve karakter oluştururken kadınla erkek arasında bir ayrım 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 ki-

şilerdir. Sözelimi hem Servetifünün 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 ilgeçleri (edat) 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 Servetifünün roman ve öyküsünün yapısında oluşturulan temel yeniliklerden biridir. Servetifüncular sınırlı da olsa gözlemci gerçekçiliği romana ve öyküye uygulamışlardır. Bu türler Batılı bir kimlik kazanmıştır. Tanzimatçılar nasıl Fransız coşumcularının (romantiklerinin) etkisi altında kalmışlarsa Servetifüncular da Fransız Gerçekçilerinin (Realistlerinin) etkisinde kalmışlardır. Örneğin, Halit Ziya Uşaklıgil, Goncourt'lardan, Flaubert ve Daudet'den etkilenmiş; Balzac ve Stendhal'ın yazdıklarını tanımıştır. Sınırlı da olsa roman ve öykülerinde bu yazarların yöntemini 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 ayrıntılarla 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 çalış çalış 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 lerzi-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 geçer; 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 ziyasıyla dar bir merdiveni çıkar, selamlık odasına girer, orada bekler, tâ ki küçükbey kitaplarını alıp haremnden çıksın...

– Hoca efendi, bugün hiç çalışmadım, affınızı ricâ ederim. mukaddimesiyle küçükbey girer. Ahmet Cemil'in her şeyden ziyâde bu hocaefendi 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 mahcûbâne 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'nin Geceler'ini, Hugo'nun temâşâlarını, Lamartine'in Tefekkürât'ını okumak için nasıl bir iştiyâk-ı 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 hâtime 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 senia o âfâsı da pek ziyâde ihtimal altında olmakla beraber Ahmet Cemil aldandığıyi tercih ederdi.

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

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

'...artık buradan gidersiniz...' derdi. Ahmet Cemil, hafif bir selamla ayrılır, titreyerek anahtarı sokar, çamurlu lâstikleriyle muşamba paltosunu hemen taşığa atar, odasına çıkar, ıslak esvablarını öteye beriye iliştirir, yatağına, yegâne mültecâ-yi ârâmişi 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 betimlemeler iç içe giriyor. Böylece anlatım hem inandırıcılık, hem de gerçeklik kazanıyor. Ayrıca kahramanın yani Ahmet Cemil'in zihin durumu da yine çevresiyle bütünleştirilerek betimleniyor. Gerçekçilere özgü bir betimleme ve anlatma biçimidir bu.

Alıntıladığımız parçada Servetifünuncuların düzyazı dilinde yaptıkları kimi değişiklikleri de bulmaktayız. Sözelimi "lerzi-i hirâs", "iştiyâk-ı 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 romanı ilginçtir bu bakımdan: *Aşk-ı Memnu*. Neyi anlatıyor yazar *Aşk-ı Memnu*'da. Fethi Naci, *Türkiye'de Roman ve Toplumsal Değişme* adlı yapıtında şöyle yanıtıyor bu soruyu:

"... Halit Ziya Uşaklıgil, *Aşk-ı Memnu*'da, XIX. yüzyılın sonunda yaşayan zengin ve aylak bir toplum katının yaşam biçimini, varlıklı, geleneksel Türk ailesinin 'Batılı' yaşama biçiminin etkisi altında çözülüp altüst oluşunu, yozlaşmasını; bu toplum katının yaşadığı ve eğlendiği yerleri (Konaklar, yalılar, Boğaziçi, Büyükaada, Göksu, Concordia vb.); birey olarak bütün somutluklarıyla bu toplum katının insanlarını, bu insanların sorunlarını, dünyaya insanlara bakış açılarını, bu insanlar arasındaki ilişkileri anlatıyor." (s. 61)

Roman tekniği yönünden de başarılı bir yapıttır *Aşk-ı Memnu*. Romanın başarısını vurgularken Ahmet Hamdi Tanpınar şunları söylüyor:

"Pek az roman, *Aşk-ı Memnu* kadar bir satranç oyununa benzer. Kitabın mahdut kahramanları, Bihter'in kızkardeşi çok ahenkli ve rahat, evinde tatmin edilen Peyker ve onun çok mes'ut yaradılışlı kocası dramın dışında kaldığına göre, Firdevs Hanım'la beraber beş kişi birbirine karşılıklı vaziyetlerle kenetlenmişlerdir. Nihal, ölen annesi nâmına babasını ve evi genç kadından kıskanır. Bihter, hanımı olduğu evi ve kocasını eline alamamaktan muztariptir. Behlül'ün Nihal'e olan sevgisi, Adnan Bey'in kızına olan sevgisi kadar onu muztarip eder. Adnan Bey kızı ve karısı arasında parçalanmıştır. Yalnız Behlül, Edebiyat-ı Cedide'nin alafrangalık nâmına icat ettiği her türlü moral

endişeden uzak, sinik, septik, ten hazlarından yorgun, fakat ondan başkasını da bilmeyen bir çeşit kadın avcısı. – Bible'nin hem yılanı, hem de bizzat 'adulter'in kendisi – bir çeşit hürriyeti muhafaza eder gibidir. Bu yalnız aşk ve aile münasebetleri üzerinde duran insanlarda bütün bu ihtiraslara yol açan bu can sıkıntısı ve işsizlik de, İstanbul'un kuruluşundan beri en işlek caddesi olan Boğaziçi'nin üstündeki bu yalıda önlerinde akan hayat ve bu yalnızlık, iyi okunursa bu romanı, devrindeki Türkiye'nin değilse bile, İstanbul'un yahut bir sınıfın romanı yapar. Aşk-ı Memnu, muharririnin örnekleriyle olan münasebetlerini en iyi gösteren eserlerindendir. Üslup, küçük teferruata dikkatleri ve 'écriture artistique'i ile daimâ Goncourt kardeşler ve Daudet'ye bağlıdır. Seçilmiş kelimeler üzerinde ısrarla elde edilen atmosfer yaratma arzusu, kahramanlarına garip bir şefkatle bağlanan muharririn insan işleri karşısındaki davranışını gizlemeğe çalıştığı hafif bir alay çeşnisi yine Daudet'ye; buna mukabil, dış âlem üzerindeki ısrarı, ruhi sitüasyonları uzun tahlile rağmen, Goncourt'lara bağlanabilir.

Hakikatte Zola hâric, bu virtüözün üzerinde bütün realistlerin az çok tesiri vardır. Bu 'artisan' onları okuya okuya kendisine sade bir üslup değil, bir görüş tarzı ve bir konstrüksiyon ustalığı, hatta bütün meleklerle yaratılacak bir realite âlemi icat etmiştir. Çünkü bütün bu insanların hakikaten etrafındaki hayatla âlâkası azdır. Bu santimentalin idealize ettiği, yarattığı şey, belki de bu kadar inceden inceleme tasvirini yaptığı, nüansları üzerinde durduğu hayatın kendisiyle ruh hâletlerini bu kadar sahihe yakın verdiği insanlardır. Bu realist, hikâyelerinde, bize o kadar güzel anlattığı realiteye sırtını çevirerek çalışıyordu. Bir romancı için garip bir 'attitude'. Hiçbir kitap Edebiyat-ı Cedide Bovarizmini, Fikret'in ânında yakalanan bazı jestlere benzeyen şiirleri müstesna, bu iki roman kadar izah edemez."⁷

Servetifünun romanında Mehmet Rauf'un *Eylül*'ü de önemli bir yer tutar. Bu romanda da Cevdet Kudret'in söyleyişiyle "...Aşktan başka kaygıları olmayan, aylak, hazır yiyici kişilerin yaşayışları; yazarın kendi söyleyişiyle 'hep aşk, hep garâm ve hep şiir ve musiki' üzerine oturtulmuş yükümsüz ve sorumsuz tutumları anlatılmıştır."

7) Edebiyat Üzerine Makaleler, s. 304.

Karamsarlık ve umutsuzluk romanın dokusuna bütün yönleriyle sinmiştir. *Eylül*'den alıntıladığımız şu küçük parçada açıkça görülebilir bu özellikler:

"- Ey, sonbahar bu... Artık bu kadar letâfet ve harâret verdikten sonra, Eylül'den daha ne beklenir? Eylül, mâlum a, hüznün 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 kadcırcık fâni güzelliğe bile minnetdâr olmak lâzım gelen bir ay; içine birkaç günlük kış hücumundan acı düştüğü için, o güzel havalarn, devamlı yazın artık nasıl geçmiş, sadece bir mâzi olmuş olduğunu hissettiren bir esef ve hasret ayı. Onun hayâtı da böyle değil miydi? Son günlerin letâfeti ile berâber, şimdi yine imkânsızlığa, yine hüznün 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, 'işte benim eylülüm!' diyordu."

Bu kısacık alıntı bize romandaki kişilerin yaşama bakış açılarını göstermektedir. Roman boyunca kişilerin, içinde debelenedikleri 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 kıvranan kişileri anlattığı için Halit Ziya Uşaklıgil'i de, Mehmet Rauf'u da yeremeyiz. 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 kanayan 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 birarada çalışmaları, emek ve güçlerini birleştirmeleri uzun ömürlü olamamıştır. 1896'da Tevfik Fikret'in **Servetifünün** 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: Tevfik 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 (1870-1927), Saffeti Ziya (1875-1929), Ahmet Şuayıp (1876-1901)...

Kendi Çizgisini Sürdürenler

Servetifünün topluluğu dışında kalan, yönelim ve yaratılışla bu topluluktan ayrı özellikler taşıyan sanatçılarımız da var-

dir bu dönemde. Hüseyin Rahmi Gürpınar bunlardan biridir (1864-1944). Romanlarında toplumsal sorunları, yanlış inançları, aile geçimsizliklerini, Batılılaşma özentisini 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, Servetifünuncularınkinden 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 sanatkâr, tabiatı ne kadar vuzuh ve sıdk ile istinsâh edebilirse eserine o kadar ruh vermiş olur. İcadda hiçbir muhayyile tabiat kadar zengin verengi 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 kaçınınsınlar."

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 di-

yebiliriz, 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 Sevdâ*'da Kâğıthane, *Iffet*, *Şıpsevdi*, *Nimetsinas*, *Tesadüf*, *Hakka Sığındık*'ta Aksaray, *Son Arzu*'da Şehzadebaşı'nın ramazan eğlenceleri, *Tebessüm-i Elem*'de eski töreler ve baskın, *Hayattan Sahifeler*'de Edirnekapi mezarlıkları ve bu mezarlıklardaki ısıkatçılar... 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, duyularını 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 bugüri için okunurluğunu koruyan hemen hemen yok gibidir. Ama *Şehir Mektupları* olsun, anılarından oluşan *Gecelerim, Falaka, Fuhş-ı Atik, Muharrir, Şair, Edip* ile izlenim ve incelemelerinin ürünü olan *Gülüp Ağladıklarım, Muharrir Bu Ya, İki Hâtırat Üç Şahsiyet, İstibdattan Hâkimiyyet-i Milliyeye...* adlı yapıtları o dönem yaşamının türlü yönlerini yansıtmaktadır.

Edebiyatta Ulusal Değerlere Dönmek İsteyenler:

Millî Edebiyatçılar

II. Abdülhamit'in baskı ve yılgı dönemi otuz üç yıl sürdü. 1908'de iç ve dış etkenlerle İkinci Meşrutiyet ilan edildi. İkinci Meşrutiyetin ilanı bütün alanlarda birtakım yenilikler yapma girişimlerine yol açtı. Ne ki bu girişimler istek ve özleminden öteye geçmedi. Yeniden dış ve iç zorluklar başgöstermeye 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, İmparatorluk 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, İslam dinini temel alıp bütün İslam kavimlerinden oluşan bir "İslam birliği" kurmayı, daha doğrusu büyük bir İslam devleti yaratmayı amaçlayan düşünce idi.

Türkçülük ise Osmanlıcılık ve İslamcılık ülkülerinin çıkar bir yol olmadığı gerçeği somut olaylarla belirlendikten sonra ortaya çıkmıştır. Şöyle ki, İkinci Meşrutiyetin ilanı ile birlikte Osmanlı Devleti'nin 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" düşüncesi idi. Gittikçe güçlenen ulusçuluk düşüncesi karşısında da artık Osmanlıcılık ve İslamcılık ülkülerinin Osmanlı Devleti'ni ayakta tutamayacağı gerçeği açıkça ortaya çıkmıştı. 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, Batının üstün ekonomik gücü karşısında giderek ona teslim olmuş, ekonomik yönden sözcüğün tam anlamıyla Batının uydusu durumuna düşmüştü. Ekonomi alanındaki uyduluk, ister istemez siyasal alanda da uydulaşmaya yol açmış, bu da Osmanlı Devleti'nin yıkımını hızlandıran ana etkenlerden biri olmuştu.

Batıcılık, Osmanlıcılık, İslamcılık akımlarının bir kurtuluş yolu olmadığı artık iyice anlaşılmıştı. Öyleyse ne yapmak, nasıl bir yol tutmak gerektiği? İşte bu dönemde, İkinci Meşrutiyet döneminde bu soru üzerinde durulmaya ve tartışılmaya başlandı. Bu tartışmalar şu nokta 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 doğru-
su "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 olmuş-
tur. Bu yönelime 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 ulaş-
mayı, halkla bütünleşmeyi halkın yaşamında yer alan kimi ev eş-
yalarını kullanma biçiminde yorumladılar. Mangallar, çubuklar,
tespihler, çiniler ve ibriklerle döşenmiş evlerde oturma gibi anla-
dılar. Böylece "gelenekçilik" kılığına bürünmüş oldu Türkçülük.
Bununla da yetinilmedi. Rusya göçmeni Türklerin etkisiyle yan-
lış 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 ya-
na bırakılarak gerçekleşmesi olanaksız Turancılık" düşlerine kay-
dırılmış oldu.

Bütün bu siyasal tartışmalarla bir çıkış, bir kurtuluş yolu
aranıyordu. Değişik yönelimlerin nedeni de buydu. "Halka doğ-
ru" gidilecekti. Sık sık yinelenen anahtar bir kavramdı bu. Ama
nasıl gidilecekti? Neler yapılacaktı? Belirli olmayan da bu sorula-
rın cevaplarıydı. Doğal olarak bu tartışmalar edebiyata da yansı-
yacaktı. Yansıdı da. Siyasal alanda başlayan "halka doğru" gitme
düşüncesi edebiyatta da bir ilke olarak benimsendi. Bu ilkenin
edebiyatta uygulanmasının tek yolu vardı: Halk kaynağına, ulu-
sal değerlere dönme. Bu düşünceyle edebiyatımızın akışında ye-
ni 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 işlenecek. 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.

Edebiyatta ve siyasal alanda bu tartışmalar yoğunlaştıkça Servetifünuncuların 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 Hâşim, Emin Bülent, Tahsin Nahit, Celâl Sahir, 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 diyordu Ömer Seyfettin:

"Bugünkülerin dünkülerini taklit etmekten vazgeçtikleri daki-
ka hakiki fecir olacak, onların sayesinde yeni bir lisanla teren-

nüm olunan milli bir edebiyat doğacaktır... Yazı lisanı ile konuşma lisanını birleştirecek 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 BIYIK

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

Ne kadar adamlar vardır ki hiç ihtiyaç yokken 'monokl' dediğimiz tek gözlükleri takarlar. Çünkü terzide seyrettikleri moda albümlerindeki resimler tek gözlüktür.

Neyse... lâfı uzatmayalım. Ben de taklitçinin birisiyim. Her moda'yı 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, ecdadıma benzedim.

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

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

Hıçkırı hıçkırı 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 âdetâ haberim olmadan yaptığımı anlatmağa kalktımsa da hiç para etmedi. Annem daha beter ağladı. Lâğlarıma inanmıyordu. Dizlerini döverek:

– Seni doğuracağıma keşke taşları doğuraydım!?. diye çırpınıyordu.

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 olurum, 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 kazara bıyığımın bir tarafını tutuşturdum... Onun için kestirdim.

Ama bizim ihtiyarda hacı gözü yoktu:

– Sen bana dolma yutturamazsın, dedi, demek ki sokakları dol-duran züppelerin hepsinin bıyıkları kibritle mi yandı?

Sustum. Cevap vermedim.

Babam açtı ağzını yumdu gözünü...

Babamın hiddeti karşısında ne yapacağımı şaşıyor, 'Bıyıklarımı keseceğime 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. 'Bari gidip ona misafir olayım' dedim.

Tramvay yoluna doğru yürüdüm. Köşe başında bizim sporcu arkadaşları gördüm. Bana gözleri ilishince:

– Bonjour, bonjur! diye haykırıştılar, işte şimdi adama benzedin... Neydi o pala bıyıklar?... Mezardan kalkmış bir yeniçeri ağası gibi!..

Ne cevap, ne selam verdim. Yürüdüm. Annemin babamın ayrı ayrı manalar verdiği felaketimi bu beyler çok muvafık, çok hoş buluyorlardı.

Topkapı tramvayına bindim, işerisi تنها idi. Kabahatli gibi bir tarafa iliştim. Geldi, yanıma abani sarıklı, kır sakallı bir hoca efendi oturdu. Biletimi aldım. Ara sıra dışarı bakıyordum. Gözüm hoca efendiye kaçtı. Dikkat ettim. Dik dik bana bakıyor... Yüreğim hop etti. 'Sakin bu da bıyıklarım için küfrüme hükmetmesin' diyordum. Gittikçe yüreğimin çarpması ziyadeleşti. Kalkmak, dışarı çıkmak istedim. Hazırlanıyordum. Hoca efendi gülümsedi:

– Eksik olmayınız oğlum! Var olunuz! dedi.

Heyecanıma şimdi hayret de karışmıştı:

– Niçin efendim? diye sordum.

– Sizin gibi çık gençleri sünnetli görmek, bizim için en büyük bir iftihardır.' dedi.

– ?.

Hoca güldü:

– İşte bıyıklarınızı kestirmışsiniz, ya oğlum, dedi, bu sünnet-i şerif değil midir?"

Bir gülmece havası taşıyan bu öyküde olay bize kahramanın ağzından anlatılıyor. Anlatımın en -belirleyici özelliği konuşma diliyle yazı dilinin ustaca birleştirilmiş olmasıdır. Konuşma dilinde geçen deyimler (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, lafı 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 anlatımıyla 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" çağırının açılması ve bu çağırının ilk başarılı örneklerinin verilmesi bu dönemde olmuştur. Tanzimat döneminde olsun, Servetifünun 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 girmeye başlamıştır. 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 açılışın 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 yansıtmassından ve bu yolda yazılmış ilk yapıt olmasından gelir.

Ebubekir Hâzım'ın açtığı yolu başka yazarlar da izlemiştir. Refik Hâlit Karay bunlardan biridir. Öykücülüğümüzün sınırlarını genişletmiş, 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 imamı, 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 "islahı 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 sorunlardan 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 takatı 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 aşır zahmetler çekildiğini insan bir türlü anlamazdı. Soğuk, barınılmaz bir kış; 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 girişememek yüzünden bu kasaba gayet geri, gayet uyuşuk, şevksiz kalmıştı. Ne gençlerinde hayatın ilk tatlarını duymaktan gelen bir iştah, bir sıcaklık; ne de ihtiyarlarında rahat bir yaşlılığın verdiği çubuklu, hikâ-yeli bir keyif.

Kadınlar ise taş gibi hissiz, kütük kadar hareketsiz ve donuktu-lar; fakat hepsinin de ne kadar gürbüz, ne dinç ve sağlam vücutları vardı... Sıtmaların tırmanamadığı, hastalıkların barınamadığı bu dağ sırtında çınarlar gibi gelişe genişleye uzun, bıktırıcı bir ömür sürüyor-lardı. Ne kadar heyecansız, ne derece uyuşuk bir ömür!

Hayatın aşığı tabakalarda insanları kavuran, çarpışıp didiştiren fırtınaları burasını tutmuyordu. Burada maneviyat itibarıyla da dur-gun, tahavvülsüz bir hava, karları lapa lapa yağın, sakin bir dağ ha-vası vardı. Köylerinde ahali apaçık, kaç göçsüz gezip yaşadıkları hal-de bu kasabada kadınların iki gözünü birden görmek imkânsızdı. Gel-in bir evde kayınbabasından kaçır, güvey baldızının yüzünü tanı-mazdı. Sazsız sözsüz, düğünsüz derneksiz bir ölü hayatı geçiriyorlar-dı.

Bol bol evlenmekten ve sık sık doğurmaktan başka ömürlerinin tadı, acısı yoktu. Kadınlarında ne bir oynaklık, erkeklerinde ne bir haşarılık... Kaçma, kaçırma gibi hadiselerle tek tük rastlanırdı; ahlâk-sızca vakalar da binde bir görülürdü..."

Tanzimat ve Servetifünun romanında da, öyküsünde de böyle bir çevreye rastlayamayız. Bugün bile benzerlerini Anado-

lu'da görebileceğimiz kasabalardan biridir bu. "Halka doğru" ilkesinin edebiyata uygulanması, roman ve öykümüzü bu tür kasabalara, bu kasabaların köylerine götürmüştür. Buralarda yaşayanları roman ve öykü kişisi yapmıştır. Bu kişilerin sorunları, özellikleri, tutkuları, yaşam ve yaşantılarıyla beslenmiştir edebiyat. "Memleket edebiyatı" terimiyle vurgulanmak istenen de budur.

Memleket edebiyatı akımının ilk örneklerini veren bir başka yazarımız 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. Anadolu'nun Bursa, Çanakkale, Tekirdağ, İzmir, Kuşadası gibi yöreleri; bu yörelerdeki insanların sorunları *Çalıkuşu*'nda sergilenmiştir.

Memleketi ve memleket gerçeklerini yansıtmayı amaçlayan Milli Edebiyat dönemi roman ve öyküsünün anlatımı, gözlemci gerçekçiliğe dayanır. Bu dönem yazarlarının büyük bir çoğunluğu (Ömer Seyfettin, Yakup Kadri, Refik Hâlit Karay, Reşat Nuri Güntekin, Memduh Şevket Esendal... gibi) gerçekçilik akımına bağlı kalmışlardır. Kimileri de (Selâhattin Enis, F.Celâlettin Gök-tulga, Osman Cemal Kaygılı) 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 romanında, öyküsünde görülen özelliklerdendir. Örneğin *Çalıkuşu*'nda Anadolu'nun bakımsızlığı, gerilik ve yoksulluğu, halkın boş inançlara tutsaklığı, 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 dö-

nemi 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 ve Yönelimler

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 içerisinde 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 vatanının kuldur.
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 Âşinalığı)

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 çığırlaşmamıştır 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'in 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 değerinde şiirler yazan üç şair (Ahmet Hâşim, Mehmet Âkif, Yahya Kemal) bu ölçüyle başarılı örnekler ortaya korlar. Bunlardan Ahmet Hâşim, düzyazı alanında da yapıtlar vermiştir. Fransız simgecilerinin 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 oluşturulmuş, musiki ile söz arasında, sözden çok musikiye yakın ortalama bir dil" olduğu görüşünü şiirlerine uygulamıştır. Gerçekte simgeciğin şiir anlayışından kaynaklanır bu görüş. Bunun için de onun şiirleri simgesel bir nitelik taşır. Simgeciğin gibi Ahmet Hâşim de çoklukla "sonbahar, akşam, gece, mehtap, sessizlik, akar sular, durgun 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, ağırlı bir dil kullanırken II. Meşrutiyet döneminde "Yeni Lisan" akımının etkisiyle sade bir dile 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 ağılayarak.

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

Eğilmiş arza kanar, muttasıl kanar güller,
Durur alev gibi dallardakanlı 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 niyedir? 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 havalar", "akşam", "kanayan güller", "kanlı bülbüller"... gibi sözcükler de simgecilerin tutkun olduğu söz değerleridir.

Mehmet Âkif de Ahmet Hâşim gibi, Milli Edebiyat dönemi içinde aruzla yazmıştır şiirlerini. Ancak sanat anlayışı ve tutumu onunkinden ayırdır. "Toplum için sanat" ilkesiyle oluşturmuştur şiirlerini. Batının 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 uyumsuzluktan, 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'an'ı 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 İslam idi... Kavmiyyet ne!
Sarılıp sımsıkı dursaydın a milliyetine
Arnavutluk ne demek? Var mı şeriatte yeri?
Küfr olur, başka değil, kavmini sürmek ileri
.....
Müslümanlıkta anâsır mı olurmuş, ne gezer!
Fikr-i kavmiyyeti tel'in ediyor peygamber
En büyük düşmanıdır Rûh-ı Nebî tefrikanın
Adı batsın onu İslama sokan kaltabanın

Kurtuluş yolunu da şöyle göstermektir Mehmet Âkif:

Alınız ilmini garbın, alınız san'atını
Veriniz hem de mesâinize son sür'atını
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-î ruhiyeniz olsun kılavuz
Çünkü beyhûdedir ümmid-i selâmet onsuz.

Gerçekçi bir şairdir Mehmet Âkif. Düşsel öğeler oldukça sınırlıdır onun şiirinde. 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 Hâşim'inkine yaklaşır. Ses ve "âhenk"i ön plana alır. Şöyle açıklamıştır şiir anlayışını: "Şiir, nesirden bambaşka bir hüviyettedir; musikiden başka türlü musikidir, 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 nesir olan şiirimizden başka bir yol aramaya çıkmıştım."

Bu arayışla Yahya Kemal, toplum sorunları dışında daha çok "lirik" şiirler yazmıştır. Servetifünuncuların tutumunun, on-

ların şiirinin, bizim beğenimiz ve yaşamımızla uyuşmayan, yabancı bir hava taşıdığı inancına varmıştır. Şiirini bizim geleneksel Divan şiirinden kaynaklandırmayı düşünmüş, Divan Edebiyatı şiir biçimlerini örnekleyerek o yolda birtakım gazeller, muhabbalar, rubailer yazmıştır. Bunlarla birlikte *Ses*, *Vuslat*, *Geçmiş Yaz*, *Erenköyünde Bahar...* adlı şiirlerinde olduğu gibi, sade dil ve yeni biçimler içinde yazdığı örnekler de vardır. Aşk, sonsuzluk özlemi, ölüm, kahramanlık temalarını işlemiştir. Örneğin mütareke yıllarının karanlık günlerinde şu türden şiirler yazmıştır:

ÖZLEYEN

Gönlümle oturdum da hüznlendim o yerde,
Sen neredesin 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 Savaşı'nın bittiği, Ulusal Bağımsızlık Savaşımızın başlamak üzere olduğu günlerde "şarkılar" yazan Yahya Kemal, Osmanlı tarihinden aldığı esinle *Akıncı*, *Mohaç Türküsü* gibi şiirler de yazmıştır. Kimi şiirlerinde (*İtrî*, *Bir Tepeden*) Osmanlı uygarlığına duyduğu hayranlığı, kimi şiirlerinde de (*Hayal Şehir*, *Koca Mustafapaşa*, *İstinye*, *Eylül Sonu*) İstanbul'a olan derin sevgisini dile getirmiştir.

Milli Edebiyat döneminde aruzdan heceye dönüş tartışmaları sürüp giderken, Ahmet Hâşim, Yahya Kemal, Mehmet Âkif kendi sanat anlayışları doğrultusunda aruz ölçüsüyle yazarlar şiirlerini. Bu üç sanatçımız, hem Milli Edebiyat dönemi, hem de Cumhuriyet dönemi yıllarında da sürdürürler bu tutum-

larını. Kendi şiir çizgilerini koyulaştırırlar. Özellikle de Yahya Kemal. Cemal Süreya'nın şu yargıları onun şiirimizdeki yerini belirler:

"... Yahya Kemal'in asıl büyük şiirleri konuşma dilinin inceliklerini yakaladığı, gününün duyarlığını yitirmediği ya da onu eski duyarlıkla uzlaştırdığı şiirlerdir: 'Kar Musikileri', 'Erenköyünde Bahar', 'İtrî' gibi. Yahya Kemal'in gelenek sevgisi de, geçmiş özlemi de ancak bu şiirler üzerinde tartışılabilir. 'Eski Şiirin Rüzgârıyla' yazdıkları ise, bugün için de, yazıldıkları günler için de ölü, duruk metinlerden, nazirelerden ileri gitmiyor."

Yahya Kemal bir yandan geleneği sürdürme adına şiirler oluştururken bir yandan da konuşma dilinin söz değerlerine dayanan şiirler yazar. Bu tutumuyla kendindenliğini kurmaya çalışır. Mehmet Emin Yurdakul ve Rıza Tevfik Bölükbaşı da kendi şiir çizgilerini genişletmeye, hece ölçüsünü kullanmaya yönelirler. Onların bu yönelimini ortak bir tutuma dönüştüren o dönemin genç şairleri olmuştur. Yazın tarihçilerinin daha sonraki yıllarda *Hececiler* ya da *Hecenin Beş Şairi* diye adlandırdığı ozanlar, Faruk Nafiz Çamlıbel, Orhan Seyfi Orhon, Yusuf Ziya Ortaç, Halit Fahri Ozansoy ve Enis Behiç Koryürek'tir.

Hecenin beş şairi, ilk şiirlerini aruzla yazmıştır. Aruzla yazdıkları bu ilk ürünlerde seslerini duyuramamışlardır pek. Heceyle yazdıkları ilk ürünlerde de içerik oldukça zayıftır. 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 dilenir 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 Milli Edebiyat döneminin ozanları. Dilleri sadeleşmiş, konuları bir ölçüde yerellik kazanmıştır. Gelgelelim toplumsal gerçekleri kişisel duyarlıkları içinde eritememiş, daha doğrusu algılayamamışlardır. Sözgelimi Orhan Seyfi Orhon, Kurtuluş Savaşımızın kanlı ve karanlık yıllarında yazdığı şiirleri topladığı kitabın adı *Gönülden Sesler*'dir (1922). Kitapta şu türden şiirler yer alır:

Kanaryamın süslü, temiz
Küçücük bir kafesi var.
Bu çapkının –işitseniz–
Ne de şakrak bir sesi var!

Bir avuç yem, bir parça su
Haftalarca ona yeter.
Yok ki başka bir kaygusu,
Hiç durmadan öter öter...

Hece ölçüsünü benimseme, halk şiiri geleneğinden yararlanma yolunu seçme, hececilerin şiirlerini etkiler giderek. Ziya Gökalp'in dile getirdiği şu düşünceler üzerine oturtmaya çalışırlar şiirlerini:

Aruz sizin olsun, hece bizimdir,
Halkın söylediği Türkçe bizimdir;
Leyl sizin, şeb sizin gece bizimdir,
Değildir bir mana üç ada muhtaç.

Hececiler, Anadolu'yu ve Anadolu insanının dünyasını da anlatma yönsemesi daha doğrusu özlemi içindedirler. Bu özlemi duyarlar duymasına, ancak bunu uygulama alanına koyamazlar. Faruk Nâfîz Çamlıbel'in *Sanat* adlı şiiri onların bu özlem ve yönsemesini yansıtmaya yönünden ilginçtir:

Yalnız senin gezdiğin bahçede açmaz çiçek,
Bizim diyarımız da binbir baharı saklar;
Kolumuzdan tutarak sen istersen bizi çek,
İncinir düz caddede dağda gezen ayaklar.

Sen kubbesinde ince bir mozayik arar da,
Gezersin kırk asırlık bir mabedin içini;
Bizi sarsar bir sülûs yazı görsek duvarda,
Bize heyecan verir bir parça kırık çini.

Sen raksına dalarken için titrer derinden,
Çiçekli bir sahnede bir beyaz kelebeğin;
Bizim de kalbimizi kımlıdattır yerinden.
Toprağa diz vuruşu dağ gibi bir zeybeğin.

Fırtınayı andıran orkestra sesleri,
Bir ürperiş getirir senin sinirlerine;
İstirap çekenlerin acıklı nefesleri,
Bizde geçer en hazin bir musiki yerine.

Sen anlayan bir gözle süzersin uzun uzun,
Yabancı bir şehirde bir kadın heykelini;
Biz duyarız en büyük zevkini ruhumuzun,
Görünce bir köylünün kıvrılmayan belini.

Başka sanat bilmeyiz, karşımızda dururken,
Söylenmemiş bir masal gibi Anadolu'muz;
Arkadaş, biz bu yolda türküler tutturdurken,
Sana uğurlar olsun... ayrılıyor yolumuz.

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 oluşturmaya 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 Milli Edebiyat döneminde halkçı bir nitelik kazanabilmiştir. Oysa bu durum 1923'ten sonra değişmeye başlamıştır. Okulların açılması, Köy Enstitülerinin kurulmasıyla birlikte toplumun her katından insanların yetişmesi, sanata ve edebiyata yönelmesi olanakları doğmuştur. Örneğin Tanzimat döneminde yazar ve ozanlarımızın %79,5'i İstanbul'da, %7,1'i Anadolu'da doğmuştur. Servetifünun döneminde ise İstanbul doğumluların oranı %73, Anadolu do-

ğumluların 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, edebiyatımızda 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.

Yazılanlarla Yaşanılanların Örtüşmesi

Cumhuriyet döneminde edebiyatımızın yapısında ve dokusunda oluşan ikinci değişiklikse içeriksel bir özellik gösterir. Toplumun temel sorunlarını yansıtmaya 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.

Halktan aldığını işleyip halka verme isteği, Cumhuriyetin ilk yıllarında hemen bütün ozanların, yazarların gönlünde yatar. Bu özlemin bir ölçüde gerçekleşmesi, Cumhuriyet döneminde olur.

Buraya değin kalın çizgileriyle özetlemeye çalıştığımız Milli Edebiyat döneminde sanatçılarımız halk kaynağına "halka doğru" ilkesinden yola çıkarak ulaşmak istemişlerdir. Bu yönelimle "memleket edebiyatı" çığrını başlatmışlardır. İnsanımızı, Servetifünunculara olduğu gibi, Batı gözüyle değil kendi bakış açımızla görmeye, anlamaya, anlatmaya çalışmışlardır. Bu yönleriyle Milli 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.

Bağımsızlık Savaşımızın Ardından

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 ilan edilerek yeni Türk Devleti kurulur. Mustafa Kemal, Cumhurbaşkanı seçilir. Böylece toplumsal yapımızda büyük değişmelere yol açan yeni bir dönem, Cumhuriyet dönemi başlar.

Cumhuriyet köklü bir düzen ve siyasal yapı değişikliğidir. Başka bir deyişle Osmanlı İmparatorluğu'nun çağ dışı kurumlarını yıkmak, çağdaş uygarlık doğrultusunda Türk toplumunun kültürel örüntüsünü değiştirme atılımıdır. Yalınlaştırarak söylersek bu atılımın kaynağında birbiriyle kesişen, birbirini bütünleyen iki ana düşünce iç içedir. Bunları *ulusalcılık* (milliyetçilik), *uygar-*

lıkçılık (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 Meclisi'nde toplanmasını, daha doğrusu *teokratik* devlet biçiminden *demokratik* devlet biçimine geçişi yönlendiren düşünce, ulusalcılıktan kaynaklanır. Ulusal ekonomiyi kurma, Kur'an'ı Türkçeleştirme gibi girişimlerin özünde yine ulusalçılık düşüncesi yatar. Bunun yanı sıra laiklik, kılık ve kıyafetteki değişiklik, yeni Türk abecesi (alfabesi), ölçü düzenindeki yenileştirim, Türk tüzmesini (hukukunu) ve yasalarını "skolastik" yörünge-den çıkarma atılımları da uygarlıkçılık düşüncesinden beslenir.

Ulusalcılık 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 inkılâpların gayesi, Türkiye Cumhuriyeti halkını tamamen asrî ve bütün mana ve eşkâliyle medenî bir hey'eti içtimaiye haline îsal etmektir. İnkılâbımızın umde-i asliyesi budur. Bu haki-kati kabul edemeyen zihniyetleri târumar etmek zarurîdir."

Bu sözlerden de açıkça anladığımız gibi Atatürk devrimlerinin tümü, temelde yeni bir yaşama biçimi getirmeye, eski yaşama biçimini değiştirmeye yöneliktir. Bu amaçla ülkede bir kalınma 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.

Ulusal Bağımsızlık Savaşımızdan sonra girilen devrim ve atılımların edebiyata yansımaları, kısaca değindiğimiz gibi yazarların yetişim ve köken yönünden halklaşması, edebiyat ürünlerinin de halkçı ve toplumcu bir nitelik kazanmasını sağlamıştır. Ancak bu, birdenbire olmaz. Dirimbilimciler ve toplumbilimcilerin vur-

guladığı gibi her yirmi yılda bir, bir kuşak değişir. Her kuşak, so-
luduğu ve yetiştiği ortamın ürünüdür. Böyle olunca Cumhuriyet
dönemi edebiyatımızdaki değişimi bir bütün olarak ele alacağız.
Bunu önce de belirttiğimiz gibi ne evreler ne de kişiler düzlemin-
de ele alacağız. Bunun yerine betimleyici ve açıklayıcı bir yakla-
şım la Cumhuriyet dönemi edebiyatının temel yönelimlerini, belir-
leyici özelliklerini nirengi noktalarıyla tanıyacağız.

Halktan Aldığını Halka Verenler: Cumhuriyet Dönemi Yazar ve Ozanları

Türü ne olursa olsun her yazınsal yaratı dilsel bir üründür.
Cumhuriyet döneminde kültürel örüntüyü değiştirme doğrultu-
sunda yapılan atılımların başında da halk diliyle yazın dili arasın-
daki kopukluğu giderme gelir. Halk dilinde yaşayan ama yazın
diline girmemiş söz değerleri derlenir; yazarların, ozanların kul-
lanımına sunulur. Böylece yazarların, ozanların sözdağarı deği-
şir. Halktan gelen söz değerleri işlenerek yazınsal yaratıların do-
kusu içinde yine halka verilir.

Yazarların, ozanların dil evrelerini, halk diline yaslandırma-
sının yanı sıra konu haritaları da halkın yaşamını kucaklayacak
biçimde genişler. Halkın yaşamını, dil ve kültür örüntüsünü bir
kirizmadan geçirir yazarlar, ozanlar. Bu da yazınınımızın havasını
halktan aldığı halka verme yönünde değiştirir. Başka bir söyle-
yişle değişik yönelimler içine girer yazınınımız.

Düzyazısal Türlerde Temel Yönelimler

Cumhuriyet dönemi roman ve öyküsünün belirleyici nitelik-
lerinin başında gözlemci ve gerçekçi bir anlatıma yaslandırılmış
olması gelir. Roman ve öykü, insanımızın gerçeklerine eğilir.
Konularını, ülkemizin ve insanımızın somut koşullarından çıkar-
rır. Konuların işlenişinde de nesnel bir anlatıma bağlı kalınır.

Anlatım yapaylıktan, duygusallıktan, özentiden kurtarılır. Ülke-
mizin ve insanlarımızın çıplak gerçekleri, süse püse, özentiyeye
kaçılmadan çıplak bir dille anlatılır. Yaşanılan gerçeği çarpıtma-
dan yansıtmayı amaçlar roman ve öykücüler. Bunu, insan ve
doğa betimlemelerinde, kişilerin ruhsal durumlarını çözümleme-
de, olay ve olguların öykülenmesinde açıkça görebiliriz.

Kılçıklı Söylemden Yazınsallığa: Cumhuriyet dönemi
roman, öykü... gibi düzyazısal türlerin dokusundaki en belirgin
yenilenme yazarların söyleminde çıkar ortaya. Sözcük düzlemin-
de olsun, tümce düzleminde olsun yazarlar Türkçenin soluğuyla
ısıtmaya çalışırlar söylemlerini. İki küçük örnekle görelim bunu.

I

"Haso çocuk, hayat mübarezesinde vahşi ve kudretli bir hay-
vandan nefsinin korumak için küçük ve zayıf hayvanların tabii olarak
öğrendikleri hileleri, çevikliği, ani düşünüp karar vermek hassasını
gayrişuurlu bir suretle iktisap etti. Bir gün yoktu ki Ramazan bir vesi-
le bulup onun canını yakmasın, bir gün yoktu ki K.. köyü Haso ço-
cuğun Ramazan'dan, bacaklarının arasından, ellerinden kayarken,
tarlalara, ot yığınları arkasına kaçarken görmesin. Haso balık gibi
kayan, sincap gibi koşan, maymun gibi tırmanan ve bütün vücuduy-
la düşünen bir mahlûk olmuştu.

Ramazan nefes nefese taş atarak, sopa sallayarak çocuğun ar-
kasından koşarken her zaman en belîğ ve galiz üslûbuyla söyler, tıpkı
vaktiyle köyün dediği gibi 'kahpenin piçi' diye haykırırdı.

Ramazan, geldikten sonra bir zaman köyde itibarı artmış olan
Haso çocuk bu aleni dayaklardan, takiplerden sonra tamamen köy-
de insanların dununda sefil ve acayip bir mahlûk vaziyetine düş-
tü. Ona tesadûf edince sövmek, taş atmak, 'Piçi' diye bağırarak çocuk-
lar arasında bir itiyat halini aldı. Bilhassa çocuklar av ardından ko-
şanların zalim ve gayrişuurlu 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."

II

"Zebercet:

Orta boylu denemez; kısa da değil. Askerliğindeki ölçülere göre boyu bir altmış iki, kilosu elli dört. Şimdilerde, otuz üç yaşında, gene don-gömlek kantara çıksa elli altı ya da elli yedi kiloyu bulur. İki yıldır karın kasları gevşemeye başladı. Başı bedenine göre büyükçe, alnı geniş; saçları, kaşları, gözleri, bıyığı koyu kahverengi; yüzü kuru, biraz aşağıya çekik ama gecikmeli Ankara treniyle gelen kadının gittiği sabah aynaya baktığında gördüğü kadar da değil. Elleri küçük, tırnakları kısa; omuzları, göğsü dar. Yedi aylık doğmuş. 1930 yılı Kasımının 28'inde akşama doğru ağırları tutmuş anasının. Önce biraz beklemiş; bakmış olacak gibi değil, başını örtüp aşağıya inmiş, merdiven başından bağırarak; 'Ebeye koş Ahmet Efendi.' Evindeymiş ebe, çabuk gelmişler; sağdaki odanın yatağına yatırmışlar. 'Vaktime iki ay var; gene mi düşecek ebanım?' demiş anası. 'Çık da su ısıt sen' demiş ebe babasına. 'Dış kapıyı kilitledim. Suyu koydum. Isınırken iki kere mi ne bağırırdı. Kapı aralandı, suyu istedi ebe, 'Bir oğlun var' dedi. Az sonra odaya çağırdı. Belemiş, avcuna almış, el kadar bir şey. 'Pamuğa sarıp inci kutusuna yatırılır bu; Zebercet koyun adını' dedi. Hemen kulağına eğildim...' Böylece bu pek rastlanmayan ad konmuş çocuğa. O gece otelde ilçelerin birinden bir yakınlarının Ağır Cezadaki duruşmasına gelmiş dört adam kalıyormuş; akşam yemeğinden dönünce sırayla Ahmet Efendi'nin elini sıkıp 'Ömrü uzun olsun' demişler."

İlk örnek, Cumhuriyetin ilk yıllarında (1928) yayımlanmış bir romandan, Halide Edip Adıvar'ın *Zino'nun Oğlu* romanından alınmıştır. Sözcük ve cümle örgüsüne baktığımız zaman Türkçenin soluğunu tıkayan bir yapısı olduğunu görürüz. Salt eskimiş sözcüklerden gelmiyor bu. Söylemden kaynaklanıyor. Oysa ikinci örnekte, Yusuf Atılgan'ın 1973'te yayımlanan *Anayurt Otel*i adlı romanından alıntılıdığımız parçadaysa hem cümle üstü, hem de cümle altı birimler yönünden birinciye benzemeyen bir tutum egemen.

Gözlemci ve Eleştirel Bir Gerçekçilik: Cumhuriyet dönemi roman ve öykülerinde gördüğümüz bir başka temel yönseme de gözlemci gerçekçiliğin bir anlatım yöntemi olarak seçilmesidir. Bunu F.Baykurt'un *Kaplumbağalar* adlı romanından alıntılıdığımız bir örneğe yaslandıralım:

"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 Abbas'ıydı. 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 sarılıydı. Gömleğini donunun üstüne sarkıtmıştı. Etekleri dizlerine iniyordu. Başında sarı puşu bağlıydı. Tahta nalınları kurumuştı. 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 olmuştu 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 gelini.

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

Eşekleri anızda çiviliydi. Yayılmaya ot vardı kurusunda. 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 apışaralarından... Sol eliyle on sekiz-yirmi sap buğdayı kavıyor,

sağ elindeki orağı köklere yakın yerden takıp ustaca çekiyordu. Çektikçe, köklerle birlikte kalkan toprak göğsüne doluyordu.

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

Gördüğümüz gibi yazar, Kır Abbas'ı ve çevresini betimlerken söylediklerini ayrıntılıyor. Bunları seçerken duyu organlarını kullanıyor, sayıp dökmelerle anlattıklarını somutluyor. Böylece anlatım gerçekçi bir boyut kazanıyor.

Anlatımın gerçeklik kazanmasında yazarın bakış açısı kadar başvurduğu tekniğin de önemli bir payı vardır. Doğayla insanı bütünselliği içinde vererek bir ortam yaratıyor. Bu, Yakup Kadri Karaosmanoğlu'nun *Yaban*'ından bu yana roman ve öykülerimizde kullanılan bir yöntemdir.

Yazınsal Coğrafya ile Ulusal Coğrafyanın Örtüşmesi:

Milli Edebiyat döneminde başlayan Anadolu'ya açılma, ülkeyi bütün bölgeleriyle edebiyata sokma özlemi Cumhuriyet dönemi roman ve öyküsünde yaşama geçirilmeye çalışılır. Bir genellemeye gidilerek denilebilir ki ulusal coğrafya ile yazınsal coğrafya örtüşür.

Bu dönemde 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 Üzerinde* adlı yapıtlarında toplumsal sorunlarıyla ele alınmıştır. Orta Anadolu bölgesi

Kemal Tahir'in *Sağır Dere*, *Kör Duman*, *Rahmet Yolları Kesti*, *Yedi Çınar Yaylası*, *Köyün Kamburu*, *Büyük Mal*; Talip Apaydın'ın *Sarı Traktör*, *Ortakçının Oğlu*, *Define*, *Yoz Davar*, *Yar Bükü*; Fakir Baykurt'un *Yılanların Öcü*, *Irazcanın Dirliği*, *Amerikan Sargısı*, *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*; Ferit Edgü *Kimse*, *O*; Ömer Polat *Mahmudo ile Hazel*, *Saragöl*; Dursun Akçam *Kanlı Derenin Kurtları* adlı yapıtlarında doğu; Bekir Yıldız *Reşo Ağa*, *Kaçakçı Şahan* adlı yapıtlarında güneydoğu köylerinin yaşamına ayna tutmuşlardır. Böylece doğudan batıya değin Anadolu, öykü ve romanımıza girmiştir. Bunların arasına bir kasabayı anlatan S. Ali'nin *Kuyucaklı Yusuf'u* da katılabilir.

Değişim ve Dönüşümler: Cumhuriyet dönemi roman ve öykümüzün konu haritası içinde toplumsal yaşamımızdaki değişim ve dönüşümler önemli bir yer tutar. Çünkü 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. Toplumunu, bugününü aydınlatabilmek için geçmişe yönelenler olur. Atatürk devrimlerinin getirdiği yeni değerler karşısında eskiye bağlılıklarını sürdürmek isteyenlerin durumlarına, ahlak 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 dönemi konu almış, işlemiştir. II. Abdülhamit döneminin baskı ve yığılma yönetimine başkaldıran Jön Türklerin durumu *Bir Sürgün'e*, Tanzimattan Birinci Dünya Savaşı'na değin yetişen üç ayrı kuşağın aralarındaki ilişkiler *Kiralık Konak'a*, II. Meşrutiyet dönemi-

nin siyasal kavgaları *Hüküm Gecesi*'ne, Bektaşî tekkelerinin görünümü *Nur Baba*'ya, mütareke döneminin İstanbul'u tüm bozukluk ve çöküntüsüyle *Sodom Gomore*'ye konu olmuştur.

Yakup Kadri Karaosmanoğlu gibi Reşat Nuri de toplumdaki çalkantılara, gerici ve tutucu güçlerin durumuna eğilmiştir. *Yeşil Gece*'de cahil halkı sömürmede 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, yani Atatürk devrimlerine bağlı ilerici güçlerle, bu devrimleri benimsemeyen gerici güçlerin savaşımlı, Cumhuriyet dönemi roman ve öyküsünde sık sık ele alınan konulardan biri 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 da göstermiştir. Tanzimattan beri üzerinde durulan Batılılaşma özentisinin olumsuz sonuçları yansıtılmıştır bu romanda. Bu yansıtımı Yakup Kadri Karaosmanoğlu'nun *Kiralık Konak*, Refik Hâlit 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.

Genç kuşak romancılarımızda da toplumsal değişmeyi yansıtmaya yönelik bir yönseme görülür: O. Pamuk'un *Cevdet Bey ve Oğulları*, *Beyaz Kale*... gibi.

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 işlenmiştir. Ancak son yıllarda, özellikle 1960'tan sonra sorun, değişik bir yaklaşımla ele alınmaktadır. Türk toplumunun ahlaksal değerleriyle Batının-

kiler arasındaki ayrımlar üzerinde durulmuyor. Bunun yerine konu ekonomik düzlemde ele alınıyor. Batının sömürü düzenini değiştirmek istiyorlar. Kimi yazarlar, Batı karşısında Osmanlı toplum yapısının üstünlüğünü belirtiyorlar: Kemal Tahir'in *Devlet Ana* romanında olduğu gibi.

Kurtuluş Savaşımızı Öyküleştirme: Cumhuriyet dönemi roman ve öykümüzün konu haritası içinde önemli bir yer tutar Kurtuluş Savaşımız. Toplumumuzun yazgısını değiştiren, tarihimizde yeni bir dönemin başlamasını hazırlayan bu büyük olay, türlü yönleriyle romanlara, öykülere konu olmuştur. Savaş öncesi durum, savaş yılları, savaşa katılanların sınıfsal özellikleri, 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 Adivar); *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*, *Köylüler* (Talip Apaydın); *Kurtlar Sofrası*, *Sırtlan Payı* (Attilâ İlhan); *Kutsal İsyan* (Hasan İzzettin Dinamo); *Yüzbaşı Selahattin'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*, A. İlhan'ın *Dersaadet'te Sabah Ezanları*, A. Kutlu'nun *Bir Göçmen Kuştı* O gibi romanlarında Kurtuluş Savaşı'nın 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 sonuçlanmıştı bu savaş? Romancılar değişik yaklaşımlar içinde ele almışlardır bu soruları. Sözgelimi kimi romanlarda (*Yaban*, *Yorgun Savaşçı*) köylülerin ve küçük kasaba halkının savaşa katılmasının hiç de kolay olmadığını görürüz. Uzun süren savaşların, düşmanla işbirliği yapan kimi eşrafın baskısıyla, etkiyle bu durum çıkar ortaya. Öte yandan 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 nesisiz?

- Biz İslamızı, elhamdülâh... O senin dediklerin Haymana'da yaşarlar."

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

"Genel durum şu: Millet savaştan yılgin... '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 budaktan sakınmaz deli aydın kaldı. Gerisi, asker kaçığı, çapulcu, kısacası eşkiya dediğimiz rezil sürüsü..."

Bütün bu olumsuz görünüm ve ortama karşın Kurtuluş Savaşımızın düzenli ordusu savaş yılgını köylülerden oluşur. Kurtuluş Savaşı'nın ağır yükünü omuzlarına alırlar. Talip Apaydın'ın

Toz Duman İçinde ve Vatan Dediler adlı yapıtlarında görmekteyiz bunu. Savaşırken bilinçlenirler, niçin savaştıklarının anlamına varırlar. Örneğin *Vatan Dediler*'de Tacımlı Haceli şöyle konuşur:

"- Sonra ne olacak biliyor musun? Geçen gün bizim teğmen söyledi. Ankara Hökûmatı Padişah gibi olmayacak. Yoo, geçti. Bundan sonra bizim hökûmatımız olacak. Hele şu düşmanı koğalım, her kapı bize açılacak gayri. Gör de bak. Bu Aşır ne yapmış, savaşa katılmış. Yonan'a kurşun sıkılmış. Gel kardaşım 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."

Din adamlarının da olumlu katkıları vardır Kurtuluş Savaşı-mıza. 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 yandan Kurtuluş Savaşımızı tehlikeli bir oyun sayan, Halife'ye karşı bir başkaldırı diye nitelendiren din adamlarına da rastlarız bu romanlarda. Tarık Buğra'nın *Küçük Ağa*'sındaki İstanbullu Hoca Mehmet Reşit Efendi böyle bir tiptir başlangıçta. Önyargılarının etkisiyle Kuvâyi Milliye'ye karşı çıkar. Şöyle konuşur cemaatle:

"Millî lâfzını gasb eden bu teşekkülün başında bulunanlar kimlerdir? Rütbeleri 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 yaparlar ki milletin başına tam bilâ olsunlar, ihtiraslarına ulaşsınlar. Onlar mal ve makam muhterisleridir. Resulullah sallallahü aleyhi ve sellem 'Bir koyun sürüsünün içine salıverilmiş iki aç kurdun sürüye yaptığı zarar ve bozgunluk, kişinin mal, şeref ve makama olan ihtirası ile dinine yaptığı zarar kadar olamaz' buyurdu. Bunlar işte onlardır ve bunlar yanında Sarca'lar, Çakırsaraylı'lar zemzemle yıkanmış gibidirler. Çünkü devlet iddiaları yoktur,

devlet içinde devlet, devlete karşı devlet dâvası gütmezler. 'Onlar fetvâ verirse gök ve yer melekleri lânet eder'; hatırla... Devlet iddiasında bunlar... Bunlar Devlet-i Osmaniye'nin ve Muhammed ümmetinin kaderi üzerine kumar oynuyorlar."

Kurtuluş Savaşı roman ve öykülerinde bu savaşın nasıl kazanıldığını, hangi direntilerle karşılaştığını. bütün boyutlarıyla gözlemleyebiliriz. Kendini savaşa adanmış, yurdu saldırganlardan arıtmak için kan dökenlerin yanı sıra düşmanlarla çıkar birliği yapan işbirlikçi tipleri de tanırız.

Bireysel ve Toplumsal Sorunları Yansıtma: Söylemek bile fazla: Edebiyat, toplumun kültürel örüntüsünü oluşturan öğelerden biridir. Bunun için de yaşamla, yaşananlarla beslenir. Bu bağlamda Cumhuriyet dönemi öykü ve romanlarımıza baktığımızda bunların olay örgüsü içinde bireysel ve toplumsal sorunların yer aldığını görürüz. Kurtuluş Savaşı'ndan sonra uzun yıllar sorunları yansıtma, yazarlar için ortak bir sorumluluk sayılmıştır. Şöyle ki, Kurtuluş Savaşı kazanıldıktan sonra ülkenin içinde bulunduğu ana sorunlar gün ışığına çıkmıştır. Bu sorunları yansıtma, bunlara çözüm yolu arama, sanatçılarımızda ortak bir kaygıya dönüşmüştür. Böylece edebiyatımız sorunsal bir nitelik kazanmıştır. Nelerdir bu sorunlar? Roman ve öykülerden en çok üzerinde durulanlar neler olmuştur?

Yansıtılan sorunları iki ana dilimde toplayabiliriz: *Köylerde, küçük kasabalarda, kısaca kırsal kesimlerde yaşayanların 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 görüşleri ve yaşama biçimleri birçok roman, öykü,

şiiir ve oyunda bütün çıplaklığıyla sergilenmeye çalışılmıştır. Daha önce de değindiğimiz gibi, köyü ve köylüyü tam bir gerçekçilikle yansıttığını söyleyemeyiz. Yaşamla, gözlemle 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 "maddi ve manevi sefaletine" ayna tutmuştur. Ancak *Yaban*'da sergilenen yaşam gözlemci bir gerçekçiliğin ürünü değildir. Yazar, "dünyadan elini eteğini çekmek" isteyen bir aydın kişinin karamsar gözüyle görmüştür Türk köyünü 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 değerlendirmek gerekir. Gerçekte zayıf dokulu bir romandır *Yaban*. Aydın kişilerle köylüler arasındaki korkunç ve uzlaşmaz ayrılığı vurgulayan yapıtın baş kişisi 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 Anadolu'nun bu ücra köşesinden daha uygun neresi bulunabilir? Ben, burada diri diri, bir mezara gömülmüş gibiyim. Hiçbir intihar bu kadar şuurulu, 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 kurumaya mahkûm olmak... Böyle mi olacaktı? Böyle mi sanmıştım? Lâkin, işte böyle oldu ve böyle olması lazımdı.

Mehmet Ali bana; 'Gel beyim, seni bizim köye götürüyem,' 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 bir şey 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 yaşamaya 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 aksaktır, 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 anlatmışlardır. Nesnel bir tavırla algılamışlardır yaşanan gerçekleri. Bu gerçeklerin başında *"ağalık"* kurumu gelir. *Ağaların karşısında köylülerin ezilmişlikleri, boynu bükük-lükleri, öfkeleri, başkaldırıları dile getirilmiştir* kimi roman-

larda, öykülerde. Çünkü köyün yapısı içinde egemen güçtür ağa. Gücüyle, varıllığıyla dilediğini ezebilir, dilediğini de nimetlendirebilir. Devletin temsilcisi gibidir köyde. Sözü yerde kalmaz, geçerlidir. Yakup Kadri Karaosmanoğlu'nun Yaban'ında gördüğümüz Salih Ağa'nın değişik tipleri çıkar karşımıza. Sözgelimi 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 yarısından çoğu aç kalır, dökülürdü kapısına Abdi Ağa'nın.

.....

Gökte kara bulutlar yuvarlanıp duruyordu. Abdi Ağa'nın kapısında üşümekten iki büklüm olmuş, yırtık, el dokuması giyimli bir kalabalık, birbirlerine sokulmuş titriyorlardı. Bir tek kişi vardı kalabalığın dışında: Döne. Onlar, Abdi Ağa'yı 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, yanaşma 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;

– Ağam, 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, yanaşmalık etmedi. Etmez de... Sen doğru evine, Döne!

Abdi Ağa, ambarın kapısını açınca, sıcak tozlu bir buğday koku 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 işleyemezler. Hele kış boyunca yapacakları bir iş de yoktur köyde. O zaman gurbetin yolunu tutarlar. Büyük kentlere, İstanbul'a, Adana'ya, İzmir'e mevsimlik işlerde çalışmaya 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 Toroslar'dan 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 karalar, çok kez yerlerinden oynatır, başka yerlere sürdürürler. Fakir Baykurt'un *Onuncu Köy*, Yaşar Kemal'in *Teneke*, İlhan Tarus'un *Yeşilkaya 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 Derenin Kurtları*, Ölü Ekmegi; Necati Cumalı'nın *Susuz Yaz, Yağmurlar ve Topraklar* adlı yapıtları 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 insanlarının 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; ha-

pishaneleri, hırsızlıkları, adam öldürmeleri, su ve toprak kavgaları, hastalıkları ölümleri, düğünleri, 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."⁸

Kırsal kesimde yaşayan kadınların dramı da roman ve öykülerimizde yinelenen konulardandır. *Çok eşlilik, 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*, Bekir Yıldız'ın *Bedrana*, Sabahattin Ali'nin *Hanende Melek* adlı yapıtlarında 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 çöküşü 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 deşilen sorunlardır bunlar.

Köy ve köylü sorunlarını yansıtmayı amaçlayan bu romanların roman olarak değeri nedir? Bu soru üzerinde yeterince durulduğu söylenemez. Köy toplumunun ilişkilerine, insanların evrenine ayna tutmaya çalışır romancılarımız. Ancak kimi ürünlerde roman gerçeği, yansıtılmak istenen gerçeğin ardında kalır. Roman, bir dilekçeye dönüşür. Daha doğrusu köy insanımızın iç dünyasını yansıtmaktan çok, onu bunaltan dertlerin dökümüne

8) M. Doğan, *Türk Dili*, sayı: 286.

çalışılır kimi romanlarda. Bu da romanın güzelduyusal dokusunu yıpratır. Fethi 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 gitmelerin nedenini burada aramak yanlış olmasa gerek. Köyden söz açtığı halde bu yanlışla düşmeyen tek romancımız, bence Yaşar Kemal. Çünkü Yaşar Kemal'de insan, her şeyden önce 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."⁹

Cumhuriyet dönemi romanında sorunsallık salt köye, kasabaya, kırılık 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,

9) Edebiyat Yazıları, s. 131-132.

Çamlıca'daki Eniştemiz, Ali Nizami Bey'in 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 Noralya'nın Koltuğu, Yalnızız* romanlarında da büyük kent yaşamının akışı içinde kimi kişilerin usdışı saplantıları sergilenmiştir. Selâhattin Enis de *Zaniyeler, Cehennem Yolcuları* gibi romanlarında İstanbul'un varsıl çevrelerini betimlemiş, bu çevre insanların sapıklıklarını, ahlaksal çöküntülerini göstermiştir.

Büyük kentlerin kıyı mahallelerinde yaşayan, ya da buralara köyden gelmiş 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 *Gurbet 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 insanlarımızın acı yaşamlarını sunar bize.* Bu yönelimi Sait Faik'in *Mahalle Kahvesi, Havada Bulut* adlı öykü kitaplarında da bulmaktayız. Latife Tekin'in *Sevgili Arsız Ölümü* de bu çizgi içinde görülebilir.

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

Adalet Ağaoğlu'nun *Ölmeye Yatmak* adlı romanında aydın kadının konumu ele alınır.

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 Arpat'ın *Alnımdaki Bıçak Yarası*; Füzün'ün *Parasız Yatılı, Kuşatma...* adlı yapıtlarında bu sorun 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 akımların aydınlarımızın davranışlarına nasıl yansıdığı, ilerici-gerici çatışmalarının 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 yaşanan fırtınalı dönem de son yıllarda oluşturulan roman ve öykülerimizde eleştirel bir yaklaşımla ele alınmıştır: Tarık Dursun'un *Gün Döndü*, Erdal Öz'ün *Yaralısın*, Füzün'ün *47'liler*, Samim Kocagöz'ün *Tartışma*, Çetin Altan'ın *Büyük Gözaltı*, Sevgi Soysal'ın *Şafak*, Pınar Kür'ün *Yarın Yarın*, Adalet Ağaoğlu'nun *Bir Düşün Gecesi*, Tarık Buğra'nın *Gençliğim Eyvah* adlı romanlarında 12 Mart, tarihsel zamanı oluşturur.

Sağ-sol çekişmesi de kimi roman ve öykülerde bir izlek olarak çıkar karşımıza: S. Ali'nin *İçimizdeki Şeytan*, Tahsin Yücel'in *Peygamberin Son Beş Günü*, Ahmet Altan'ın *Sudaki İz*, L. Tekin'in *Gece Dersleri* adlı yapıtlarında olduğu gibi.

Kimi romanlarda da eleştirel yaklaşım bir yandan Cumhuriyet dönemini, Kurtuluş Savaşımızın sonuçlarını ve Atatürk devrimlerini, bir yandan da Osmanlı toplum düzeninin değerlerini kuşatır. Örneğin Kemal Tahir *Kurt Kanunu, Büyük Mal, Yol Ayrımı* adlı romanlarında Osmanlı toplumuna özgü değerleri sa-

vunur, Atatürk ve devrimlerine eleştiriler yöneltir. Adalet Ağaoğlu da *Ölmeye Yatmak* romanında Atatürk devrimlerinin biçimsel girişimler olduğunu, yapısal bir değişim yaratmadığını göstermeye çalışır.

Cumhuriyet dönemi roman ve öykülerimizde ele alınan bir başka sorun da çok partili yaşama geçişle gelen dalgalanmalardır. Çok partili yaşamın getirdiği dalgalanmalar, bu yaşamın keşintiyeye uğramasıyla doğan ortamdan kaynaklanan sorunlar kimi romanların konu katını oluşturur. Samim Kocagöz'ün *Yılan Hikâyesi* ve *İzmir'in İçinde*, Vedat Türkali'nin *Bir Gün Tek Başına*, Ayla Kutlu'nun *Kaçış*, Attilâ İlhan'ın *Yaraya Tuz Basmak*, *Kurtlar Sofrası* romanlarında da kimi bunalımlı günler işlenir.

Kimi romanlarda ve öykülerdeyse bireysel sorunlar, ayakları yere basmayan, gerçeklerden kopuk küçük kentsoylu aydınların serüvenleri öne çıkarılır. Yusuf Atılgan'ın *Anayurt Otel*i, Oğuz Atay'ın *Tutunamayanlar*'ı, Güven Turan'ın *Dalyan*'ı, Adalet Ağaoğlu'nun *Yaz Sonu*, Selim İleri'nin *Her Gece Bodrum'u*, Demir Özlü'nün *Bir Uzun Sonbahar*'ı, Erhan Bener'in *Yalnızlar*'ı bu bağlamda düşünülebilir.

Yapıda ve Yöntemde Değişme

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

Toplumun yaşamındaki değişme, toplumsal değişmeyi belirler. Öykü ve romanlarımıza seçilen olaylar, bu olayların örgüsü-

ne 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 çarpıcılığından 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*, *çözümü* olmayan bir öykü türüdür bu. Dünya Edebiyatında öncüsü Rus yazarı Çehov'dur. Bizdeyse olaysız öykü türünü uygulayıcılarının başında Memduh Şevket Esandal gelmiştir. Öykünün dokusunu, olaylarda soymuştur. Esandal'ın başlattığı bu yeni öykü türü hızla gelişmiş, genişlemiştir. Sait Faik, Oktay Akbal, Ahmet Hamdi Tanpınar, Samet Ağaoğlu, Necati Cumalı, Nezihe Meriç, Bilge Karasu, Füzühan, Selim İleri gibi yazarlar bu öykü türüyle, 'durum öyküsü'yle oluşturmuşlardır yapıtlarını. Şu öykü yazarlarımız da bu çizgi içinde düşünülebilir: Leyla Erbil, V.O. Bener, Sevim Burak, Tahsin Yücel, Demir Özlü, Orhan Duru, Tomris Uyar, Ferit Edgü, Nedim Gürsel, Nazlı Eray, Ayla Kutlu, Erendiz Atasü. Kuşkusuz bu iki yapıyı, olay ve durum öyküsünün yapılarını birleştirmiş yazarlarımız da vardır; Sabahattin Ali, Samim Kocagöz, Orhan Kemal, Fakir Baykurt, Adalet Ağaoğlu, Zeyyat Selimoğlu, Muzaffer Buy-

rukçu, Osman Şahin, Necati Güngör, Adnan Özyalçiner, Mehmet Başaran, Mehmet Seyda... bunlar arasında anılabilir.

Cumhuriyet dönemi roman ve öykümüzde asıl değişim anlatılanlardan çok anlatış biçimlerinde olmuştur. Roman ve öykülerde geleneksel benöyküsel, elöyküsel, ikinci kişili benöyküsel anlatıcı ve değişik bakış açıları kullanılmaya başlanmıştır. Öte yandan anlatımsal çok düzlemsellik terimiyle karşılayabileceğimiz bir tutum, romanda değişik yazı türlerinin sunduğu olanaklardan yararlanma, giderek yaygınlaşmıştır. Bunun yanı sıra içmonolog yöntemi ya da kişilerin kendi kendileriyle konuşması, öykülerde olsun, romanlarda olsun kullanılmıştır. Bunlara bilinçakımı ve kurgu (montaj) tekniklerini de ekleyebiliriz. Gürsel Aytaç, *Çağdaş Türk Romanları Üzerine İncelemeler* adlı yapıtında bunları şöylece özetliyor:

1. İçmonolog

Edebiyat bilminde "içmonolog", yazarın roman figürlerinin aklarılarından geçeni, içlerinden geçirdiklerini, onların kendi kendileriyle konuşmaları tarzında yansıtmaya tekniğine verilen addır. Roman figürlerinin içini okumaktır bir bakıma. Örneğin Adalet Ağaoğlu'nun *"Bir Düşün Gecesi"*nde Aysel'in annesi, düşün töreninde dalıp dalıp gider, çocuklarının birbirleriyle ilişkisini, ailenin geçmişini, halini düşünüp kendi kendine içinden şunları geçirir:

"Bak şimdi aklıma geliyor, Aysel kaç gündür beni aramadı. Bir telefon etmedi. Çoktandır Tezel'in adını da andığı yok. Hiç böyle yapmazdı, ne olursa olsun beni arardı. Hiçbir şeyine aklım ermese insanlığını bilirim. Çıkarı olacak yeri tanımaz, tek kusuru bu. Oldum olası çıkarını bilmedi zaten. Ben onlara iyi kötü bir düşün yapabilirdim. Böylesini yapamazdım tabii, ama bir gelinlik giysin isterdim. Dul kadınlar gibi evlendi. Yirmi yıldır unutamıyorum. Yirmi yıldır bu da içime ayrı dert. Tek çöp istemedi. Yanaklarımdan öptü o zaman da: Anne, beni okuttunuz, bitti. Bundan sonra ben kendi başımın çaresine kendim bakacağım. Düşüne gelince anacağım, unut düşünü. Düşün içimizde olsun, dışımızda değil." (s. 151)

"Fikrimin İnce Gülü" de Bayram'ın içmonologları üzerine kurulmuştur.

"Len dürzü, basa geçeydin ya İzmit üstünden. Ne vardı sanki yolunu yordamını bilmediğin, huyuna suyu yabancı olduğun bir altı civık vapurun peşine düşecek? Sıkışığa bak sen. Bunlar nasıl yüklenecek şimdi teker teker? Nasıl geçireceğim ben şurdan Balkız'ımı suya düşürmeden? Altını maltını vurdurmadan? Baksana şu dingildek şeye... sen o İstanbul benzincisine kanmayacaktın Bayram. Onun aklıyla hareket etmeyecektin." (s. 145)

2. Bilinçakımı

•

Modern psikoloji ve felsefede görecelik ilkesinin edebiyattaki uygulaması sayılan bilinçakımı tekniği, insanın gerçek hayatta olduğu gibi her an aklından geçenleri zaman ve mekân kategorilerine bakmaksızın birinden ötekine çağrışım esasına dayalı geçişler şeklinde yansıtmaktır. Batı edebiyatında James Joyce'un başlattığı ve çağdaş romanın en yaygın tekniği haline gelen "bilinçakımı"nın Türk romanında da başarıyla uygulandığını çok çeşitli örneklerde görüyoruz. Oğuz Atay (1934-1979), "Tutunamayanlar" (1971-72) romanında bilinçakımının Türkiye'deki en kapsamlı uygulayıcısıdır. Romanın anlatıcı figürü Turgut, intihar etmiş olan arkadaşı Selim'in annesini ziyaret eder. Orda başsağlığına gelen Burhan'la tanışılır. Bu sırada Turgut'un aklından geçenler, bilinçakımı tekniğiyle şöyle anlatılır:

"Demek Burhan bu. Selim'in bahsettiği Burhan. Neden beklemedim? Belki de o, 'Selim sizden bahsederdi,' diye atılırdı. Hayır. Atılmazdı. Benimle ilgisi sınırlı. İşte gene kaybettim. Neden acele ettim? Burhan kendini tuttu, konuşmadı. Böyle bir mesele yok aslında. O zaman da kendi kaybeder. Kaybeder ama, şu Burhan da neden ağırlık taslar, mollalar gibi? Bu Selim de, insandan hiç anlamazdı. 'Sigara kullanıyor musunuz Burhan Bey?' İntikamımı aldım işte: hem 'kullanmak' hem de 'Bey' dedim. Beni küçümsemem için açık verdim. 'Bey dedi bana, pis burjuva' diye sevin bakalım. Bu çeşit intikamdan ne anlarsın sen! Turgut kendine gel, adamın bir şey dediği yok. Eski huyların ortaya çıktı gene. Çıksın! Eski huylarımdan kaçmakta acele etmişim anlaşılan. Bu 'olay' karşısındaki zayıflığımdan anladım bunu. Yeni huylarımla büsbütün gülünç oldum. 'Teşekkür ederim. O beni öksürtüyor, bundan içeyim.' O dediği Yeni Harman, bu dediği Birinci. Nasıl 'dolayısıyla' anlatıyor aramızdaki farkı. Selim

muhakkak sana benden 'bahsetmiş olacak'. Yoksa, kendi kendine akıl edemezdin bu inceliği." (s. 74)

3. Montaj

Aslında film yapımcılığından edebiyata geçmiş bir kurgu tekniğidir montaj. Yazarın gerçekliği çok boyutlu yansıtmak amacıyla çok çeşitli alanlardan hazır ifade kalıplarından yararlanması, bu kalıpları kendi romanının anlatım dokusuna ustalıkla monte etmesidir.

Montaj tekniğinin uygulanışına bir iki örnek:

Attilâ İlhan, "*Ayna'nın İçindekiler*"de romanların bölüm başlarını genellikle tarih belgeleri, gazete haberleri, ajans haberleri, bildirimler gibi nereden aldığını gösteren ifade kalıplarıyla başlatıyor. Mesela "*Yaraya Tuz Basmak*"ta I. Bölüm, VII. Amerikan Ordusu Komutanı General Walker'ın şu beyanatından alınma bir parçayla başlıyor:

"Türk Tugayı, yiğitlik sembolüdür. Düşman karşımızda çok üstün bir güçle belirdiği ve onun önünden çekilme zorunda kaldığı zaman Türkleri savaşa soktum.

Eğer elimin altında Türk birliği var olmasaydı, bugün bütün Amerikan birlikleri yok edilmiş bulunacaktı."

Oğuz Atay, "*Bir Bilim Adamı'nın Romanı*"nda Mustafa İnan'ın hayatını anlatırken onunla ilgili bazı belgeleri roman dokusuna monte eder: Mesela Emekli Sandığı'nın Mustafa İnan'ın ölümüyle ilgili kaydı:

"1.9.1967 tarihinden itibaren oğluna 931.50 lira aylık bağlandığı T.C. Emekli Sandığı Genel Müdürlüğü'nün 9.11.1967 tarih ve 20-111-691-09 sayısıyla bildirilmiştir." (s. 257)

Roman ve öykümüzde bir başka yönseme de *geleneksel halk söyleminden yararlanma yoluna* gidilmesi, halk anlatı geleneği ile çağrışımsal bir bağ kurulmaya çalışılmasıdır. Örneğin Kemal Bilbaşar'ın *Cemo*'su şöyle bir anlatımla başlar:

"Cemo'yu ben büyüttüm. He vallaha. Anasız büyüttüm hemi de onu. Kör etmemişim, topal etmemişim. Dişi kurt kimi (gibi) yavuz, ceyran kimi tez aya etmişim. Gözüm kimi korumuşum, sözüm kimi sakınmışım. Anasından yadigâr idi bana. Hık demiş burundan düşmüş anasının. Kara saçları gök ışıltılı idi, anasının saçları

kimi. Kömür gözleri ocak alevi kimi yanardı. Dudakları Şirvan narından kırmızı idi. Gülünce inç i 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 timarlı, canavar kimi yabani yetiştirmişim onu. Derisini gülden yumuşak, bileğini çeliktent 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. İşçiliğimiz de, biniciliğimiz de, atıcılığımız da beğin malını, ününü yüceltmek içindi. Bu uğurda birbirimizle yarışırdık. Alın terimiz helâl, canımız feda idi .beğin yoluna. Kimimiz çeltik tarlasının batağıynan, kimimiz karlı dağın kurduynan, kimimiz Osmanlı'nın zaptiyesiynen boğuşurduk. Kimimiz çobanı çiftçisi, kimimiz ayıngacı, tüfekçisi, eşkiyasıydık beğin. Duada bile tanrıdan kendimiz için bir dilekte bulunmayı düşünmezdik:

– Tanrım, sen beğimize uzun ömürler ihsan et, malını ziyade eyle; diye yakarırdık. Törenli günlerde güreş tutanda, at koşturup cirit atanda, canavar koğanda kendi ünümüzü düşünmezdik. Bu yarışlarda canımızı dişimize takmamızın tek sebebi, konuk beğlerin katında beğimizi 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.

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

"– Yukarda gök yarıldı mı... Aşağıda yer yıkıldı mı... Öldü Ertuğrul Babamız, öldüüü...

Koca meydan taş kesilmişti. Herkes Ertuğrul'un, bu marazı alt edip kalkamayacağını biliyor, gece yatarken ölüm bağırtısıyla, uyan-

mayı bekliyordu. Öyleyken hiç umulmaz bir belâya uğramışlar gibi, yedi diyardan sürülüp gelmiş bu karma karışık savaşçı milleti, kan hı-sımı 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. Övün-düğüm ak arslanlar gitti. Acı tırnakları yüzünüze çalın karılar, al ya-nakları yolun, düşmanlarına korku salan gitti. Üçta kızlar gülmesin kas kas, gelinler kına yakmasın. Ölüm aldı, yer gizledi. Yalan dünya kime kaldı. Gelimli gidimli dünya vay... Sonucu ölümlü dünya..."

Dede Korkut söyleyişinden izler taşımaktadır bu alıntı. Se-çilen 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 genişlet-me, zenginleştirme denemeleridir gerçekte.

Renklilik ve Çok Seslilik

Roman ve öykücülüğümüz son yıllarda bir renklilik, bir çok seslilik gösterir. Hem geleneksel roman ve öykünün özelliklerinden hem de çağdaş romanın arayışlarından yararlanmayı dene-yen sanatçılarımız kendi çizgilerini genişletirler. Tahsin Yücel, Tarık Dursun, Erendiz Atasü, Ayla Kutlu, Mehmet Eroğlu, Er-han Bener, Adalet Ağaoğlu, Murathan Mungan, Buket Uzuner, İnci Aral, Şemsettin Ünlü, Burhan Günel çağdaş romandaki açılımlarla geleneksel romanın özelliklerini emiştirmeye yönelenler arasında yer alır.

Özellikle 70'li yıllardan sonra roman ve öykücülüğümüzde görülen somuttan soyuta; toplumsal sorunlarla bunlara çözüm arayıştan bireysel sorunlara yönelim hızlanır. Daha önce Oğuz Atay, Yusuf Atılgan ve Ferit Edgü'de gördüğümüz bu yönelim

Orhan Pamuk'ta "postmodernist" boyutlar kazanır. Biçim ve kurgu yönünden geleneksel roman öğelerini dışlayan ürünler kor ortaya. Aynı yönelimi çok daha keskin çizgilerle sürdüren bir başka ad da Hasan Ali Toptaş'tır.

Şiirde Yeni Arayışlar ve Yönelimler

Roman ve öykümüzde görülen, nirengi noktalarıyla verme-ye çalıştığımız bu temel nitelikler aslında öteki edebiyat türlerinde de görülmektedir. Çünkü bir toplumun edebiyatı bir bütündür. Belli bir kesiminde oluşan değişimler, doğal olarak öbür türleri de etkiler, onlara 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 alanında 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. Temel noktalarıyla tanıyalım bu değişikliği.

Yapay Bir İmge

Daha önce de değindiğimiz gibi, Cumhuriyetin ilanından 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 gülbüz 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 Anadolu'yu

...
Dertlerden kurtulursun
Gezsen Anadolu'yu

Bu tür şiirler, 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 içerisine düştüğü ruhsal ortamı sınırlı da olsa yansıtmaktadır, bir ölçüde. Bakış yine dıştan-

dır. 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 Anadolu'ya.
İlk sevgiye benzeyen 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 ayrım 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 dizelelerin 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 düşünersek 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. Duygusallığa kayar, kaçır gerçeklerden.

Anadolu'ya ve halka yönelme eğilimi içten bir bakışla birleşmediği içindir ki bu eğilimle yazılan şiirlerin çoğu insandan kopuk, içtenliken 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 yaylada garip çobanı.

Bir ıssız ev gibi gezdiğin bu yurt,
Yıllarca döktürür sana gözyaşı.
Yavrunun derdiyle âheder Bayburt,
Turnanın hasreti yakar Maraş'ı.

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,

Orhan Seyfi Orhon) aşığı yukarı aynı duyarlığı sürdürürler. Örneğin, Faruk Nafiz Çamlıbel'in "Han Duvarları"nı yazdığı yıllarda Orhan Seyfi Orhon da şöyle betimler, şöyle algılar Anadolu'yu:

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 Kutsi Tecer, Behçet Kemal Çağlar hep duygusal bir coşumculuk (romantizm) içinde kalmışlardır. "İrem Bağı" gibi bir Anadolu motifi 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,
Madem ki kara bahtın adını koydu çoban!

Nasıl yaşadığından, ne içip yediğinden,
Çingirak seslerinin dağlara dediğinden
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.

Yapay İmgenin Yıkılışı ve Gerçeğin Acı Yüzü: Anadolu'yu, köy ve köylü gerçeğini anlatma ereğiyle oluşturulan yapay imge değişir. Şöyle ki Anadolu'ya ve halka yönelme, ona dıştan değil içten bakan ya da halk kaynağından gelen şairlerin ortaya çıkmasıyla gerçekçi bir boyut kazanmıştır. 1930'larda Nâzım Hikmet değişik bir şiir yapısı içinde, Anadolu'nun 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 ahi çekip geçen
ağız 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 Hüsnu Dağlarca da katılmıştır. Anadolu'ya ve halka yönelme adına ortaya çıkan yapay yurt güzellemelerinin hiç de gerçeğe uymadığını "Kızılmak Kıyıları" 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.

Çamı bitmiş, kavağı azalmış,
Gamla örtülü bayırlar, çıplak değil.
Yedi ay kıştan sonra
Yeşeren senin yaşamandır,
Toprak değil.

Parça parça yanılmış öküz ardında,
Parmağı üç pâre, tırnağı ak değil,
Utanır 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. Deyiş ve içerik yönünden zenginleşmiştir. Başka bir deyişle şiirimizin ayağı toprağa basmış, kas-ket giymiştir, Anadolu ve Anadolu insanı gerçek görünüşleriyle şiire ağıdırılmıştır. Hem de şiire özgü yasalar içinde. Bunu, Cahit Külebi'nin "Sivas Yollarında" adlı şiiriyle örneklendirelim:

Sivas yollarında geceleri
Katar katar kağnılar gider
Tekerleri meşeden,
Ağız dili 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 söyler,
Sivas yollarında geceleri
Katar katar kağnılar gider.

Öbür türlerde olduğu gibi, şiirde de Anadolu'ya ve halka yönelme, Anadolu'dan ve halktan aldığı, şiirde işleyip 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 gerçekle, somut koşullarla beslenmiştir. Daha doğrusu salt 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. Sözelimi Ahmet Arif'in "Anadolu" şiiri değindiğimiz bu bireysel ayrılıkları somutlaması yönünden ilginçtir. Halk dilinin sunduğu söz değerlerinden yararlanmanın yanı sıra, ozan kendindenliğini

yansıtan somut imgeler oluşturuyor. Bu imgeleri şiirinin dokusu içinde istiflerken, dizeleri kendince biçimlendiriyor:

ANADOLU

Beşikler vermişim Nuh'a
Salıncaklar, hamaklar.
Havva Ana'n dünkü çocuk sayılır,
Anadoluyum ben
Tanıyor musun?
Utanırım,
Utanırım fıkralıktan,
Ele, güne karşı çıplak...
Üşür fidelerim,
Harmanım kesat.
Kardeşliğin, çalışmanın,
Beraberliğin
Atom güllerinin katmer açtığı,
Şairlerin, bilginlerin dünyalarında,
Kalmışım bir başıma,
Bir başıma ve uzak,
Biliyor musun?
Binlerce yıl sağılmışım,
Korkunç atlılarıyla parçalamışlar
Nazlı seher-sabah uykularımı,
Hükûmdarlar, saldırganlar, haydutlar,
Haraç salmışlar üstüme.
Ne İskender takmışım,
Ne Sultan Murat.
Göçüp gitmişler, gölgesiz!
Selam etmişim dostuma
Ve dayatmışım...
Görüyor musun?
Nasıl severim bir bilsen,
Köroğlu'nu,
Karayılan'ı,
Meçhul Askeri...

Sonra Pir Sultan'ı ve Bedrettin'i.
Sonra kalem yazmaz,
Bin nice sevda...
Bir bilsen,
Onlar beni nasıl severdi.
Bir bilsen, Urfa'da kurşun atanı,
Minareden, barikattan,
Selvi dalından,
Ölüme nasıl gülerdi,
Bilmeni mutlak isterim.
Duyuyor musun?
Öyle yıkma kendini,
Öyle mahzun, öyle garip...
Nerede olursan ol,
İçerde, dışarda, derste, sırada,
Yürü üstüne üstüne,
Tükür yüzüne celladın,
Fırsatçının, fesatçının, hayının...
Dayan kitap ile,
Dayan iş ile,
Tırnak ile, diş ile,
Umut ile, sevda ile, düş ile,
Dayan rüsva etme beni.
Gör, nasıl yeniden yaratılırım,
Namuslu genç ellerinde.
Kızlarım,
Oğullarım var gelecekte,
Her biri vazgeçilmez cihan parçası.
Kaç bin yıllık hasretimin koncası,
Gözlerinden,
Gözlerinden öperim,
Bir umudum sende,
Anlıyor musun?

Halk Şiirinden ve Folklordan Yararlanma: 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. Sözelimi, Orhan Seyfi Orhon bu açılımın ilk yıllarında bu 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, düşsün gönül kuşum,
Saçlarının ağına.

Alıntıladığımız bu örneklerle bakarsak, biçim yönünden de öz yönünden de bir tazelikleri olmadığını görürüz. Halk şiirinde yaygın olan biçim ve söyleyişlerin daha da yalınlaştırılarak silik birer çoğaltımıdır bunlar. Nitekim bu tutumun çıkar bir yol olmadığı anlaşılmıştır. Halk şiirinden, folklor ürünlerinden yararlanmanın, onu olduğu gibi sürdürmek ve yaşatmak olmadığı görüşü geçerlik kazanmıştır. Halk şiirinden yararlanılmayacak mıdır? Yararlanılacaktır elbette. Bunun yoluysa ona bütün boyutla-

rıyla bağı kalma değil, onu bir "malzeme" olarak kullanma, şiir-
rin dokusu içinde eritmedir. Yoksa Karacaoğlu'nın, Dertli'nin,
Pir Sultan Abdal'ın, Emrah'ın kişiliğine sığınma değildir. Halk şi-
irinden ve folklordan yararlanma da gerçekte bu doğrultuda ol-
muştur. Şairler halk türkülerinden, ağıtlarından; halkın dil evre-
ninden yararlanırken onlara yeni biçimler, yeni anlamlar yükle-
mişlerdir. Böylece halk şiirinden folklordan devşirdikleri öğeleri
şiire katarak renklendirmiş, zenginleştirmişlerdir. Melih Cevdet
Anday'ın "Tohum" adlı şiiriyle somutlandıralım 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 gülöver

Donansın donansın danieler
Kız oğlan kız, alaca kına
Tarlalar sebil tek bedava
Ver güzelim ver yığidim ver
Pir aşkına fakir aşkına

Anladım farkı neden sonra
Tohumdan başka şeymiş bitki
Bu küçük deli fişekteki
Ne ki? Ağaç mı alı pullu

Yoksa ayrık 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, pir 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 çağırıştırıyor: "Dolan kara toprağı dolan.../ Hey gücüne kurban olduğum/ Dağ taş dinlemezim hey aman/ ...Donansın donansın daneler/ ...Ver güzelim ver yigdim 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 biz 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.

Akımlar ve Öbekleşmeler

Sürekli bir devinim ve arayış içinde oluş, Cumhuriyet dönemi şiirimizde kimi halkaların oluşumuna yol açmıştır. Şöyle

ki Cumhuriyetin ilanından 1940'lı yıllara değin şiir ortamımızda, birbiriyle kesişen, yer yer de birbirinden ayrılan dört ana yönelimin varlığını görüyoruz. Bu yönelimleri şöylece adlandırebiliriz: *Hececiler, Halkçılar, Öz Şiirciler, Serbestçiler...* Kuşkusuz bunlar içinde birtakım alt ya da yan öbekleşmeler de vardır.

Hececiler: Daha önce de açıkladığımız gibi, Mehmet Emin Yurdakul ve Rıza Tevfik Bölükbaş'ının 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, Orhan Seyfi Orhon, Yusuf Ziya Ortaç, Halit Fahri Ozansoy ve Enis Behiç Koryürek'tir. 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, Şukûfe 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 Saba, Vasfi Mahir Kocaturk, Cevdet Kudret Solok... gibi şairlerin de bu yoldan yürüdüğünü görüyoruz.

Halkçılar diye adlandırdığımız şairlerse, halk şiirine, bu şiirin biçimleri yönünden bağlanmayla hececilerden ayrılmışlardır. Yoksa bunlar da hece ölçüsünü benimsemişlerdir. Bu öbeğe gi-

ren şairlerin temel kaygısı halk şiirini özellikle türsel ve biçimsel yönlerden örnekseme, o şiire benzer bir şiir üretmedir. Bu yönden şiir çizgileri hececilerinkiyle 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'de yazılmıştır. Daha sonra Halkevlerinin kurulmasıyla birlikte halk şiirine dadanma eğilimi güçlenmiştir iyice. Sabahattin Ali, Nihal Atsız, Orhan Şaik Gök-yay, Ahmet Kutsi Tecer, Ceyhun Atuf Kansu, Osman Attılâ, İbrahim Zeki Burdurlu... gibi adlar bu devinim içinde yer almışlardır. Ne ki hececiler gibi, halkçılar 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 Şiirciler: Hececilerden ve halkçılardan apayrı bir şiir üretimine yönelmişlerdir. Bu yönelimin öncüleri Ahmet Haşım ve Yahya Kemal Beyatlı olmuştur. Onların, Fransız simgeçilerinden (Baudelaire, Verlaine, Rimbaud, Mallarme), Parnasçılardan yararlanarak oluşturdukları öz şiir anlayışını ve çizgisini sürdürenlerse değişik konulara, içeriklere yönelmelerine karşın, temelde bir özdeşlik göstermişlerdir. Şiirin bir dil ve yapı işçiliği gerektirdiğinin bilincine varmışlardır. Daha kestirmeden söylersek şiirlerini Ahmet Haşım ve Yahya Kemal'in oluşturduğu "zemin" üzerine kurmuşlardır. Ölçüden ve uyaktan kopma-

mışlar; bireysel, düşsel bir içeriğe yaslandırmışlardır şiirlerini. Sözelimi Öz şiirciler arasında yer alan Necip Fazıl Kısakürek başlangıçta ilk hececiler doğrultusunda şu türden şiirler yazmıştır:

Dağlar, omuz omuza yaslanan dağlar,
Sular kararınca paslanan dağlar,
Bir ince dumanla yaslanan dağlar,
Bu dağlara gönöl verdi Köroğlu.

Ne ki sürdürmemiştir bu çizgiyi. Öz şiire yöneldikten sonra sıyrılmıştır bu söyleyişten. Bunun yerini şu türden bir söyleyiş almıştır:

Ne hasta bekler sabahı,
Ne kanlı şehidi mezar,
Ne de şeytan, bîgünahı,
Seni beklediğim kadar.

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

1930 ile 1945 arasında Öz şiir devinimini sürdüren şairlerin arasında Necip Fazıl Kısakürek, Ahmet Hamdi Tanpınar, Ahmet Muhip Dranas ve Cahit Sıtkı Tarancı'yla Ziya Osman Sa-ba'yı sayabiliriz. Bu şairleri birlikte anışımızın nedeni bunların ki-mi hececilerde gördüğümüz manzumeci tutumdan ayrılışlarıdır. Yoksa Öz şiirciler de temelde *Hececiler* kümesi içinde düşünölabilir. Ancak bunlar, şiirselliği hece kalıplarında ya da ölçü ve uyağın gücünde aramamışlardır. İmgelerin yeniliği ve tazeliğinde aramışlardır. Bir de sözcükleri seçip istiflerken yarattıkları ses ve uyum zenginliğinde. Öz şiircilerin bu özelliklerini aşağıdaki örneklere bulabiliriz.

FAHİRİYE ABLA

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

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

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

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

(Ahmet Muhip Dranas)

OTUZ BEŞ YAŞ

Yaş otuz beş! Yolun yarısı eder,
Dante gibi ortasında yız ömrün,
Delikanlı çağımızdaki cevher,
Yalvarmak, yakarmak nafîle bugün,
Gözünün yaşına bakmadan gider.

Şakaklarıma kar mı yağdı ne var?
Benim mi Allahım bu çizgili yüz?
Ya gözler altındaki mor halkalar?
Neden böyle düşman görünürsünüz;
Yıllar yılı dost bildiğim aynalar?

Zamanla nasıl değişiyor insan!
Hangi resmime baksam ben değilim,
Nerde o günler, o şevk, o heyecan?
Bu güler yüzlü adam ben değilim;
Yalandır kaygısız olduğum yalan

Hayal meyal şeylerden ilk aşkımız;
Hatırası bile, yabancı gelir,
Hayata beraber başladığımız.
Dostlarla da yollar ayrıldı bir bir;
Gittikçe artıyor yalnızlığımız.

Gökyüzünün başka rengi de varmış!
Geç farkettim taşın sert olduğunu,
Su insanı boğar, ateş yakarmış!
Her doğan günün bir dert olduğunu,
İnsan bu yaşa gelince anlarmış.

Ayva sarı nar kırmızı sonbahar!
Her yıl biraz daha benimsediğim.
Ne dönüp duruyor havada kuşlar?
Nerden çıktı bu cenaze? Ölen kim?
Bu kaçınıcı bahçe gördüm tarumar?

Nâzım Hikmet'in yöneldiği bu çizgiye Ercüment Behzat, İlhami Bekir, Nail V., M.Zeki Taşkın, Hasan İzzettin Dinamo, Asaf Halet Çelebi de katılmışlardır.

Ancak serbest şiir akımı içinde de tek bir çizgiden söz edilemez. Örneğin Nâzım Hikmet'in tutumuyla, Ercüment Behzat Lav'ın şiir tutumu biçimsel yönden birbiriyle örtüşür. Söylem ve sözcük örgüsü yönünden farklılıklar gösterir. Kaldı ki Nâzım Hikmet'in şiiri de kendi içinde değişik evreler içerir. Örneğin onun 1929'da yazdığı 835 Satır'la 1940'tan sonra yazdıkları karşılaştırıldığında hem ses ve sözcük örgüsü hem de ton yönünden büyük ayrılıklar görülür. *Memleketimden İnsan Manzaraları* serbest şiir akımına özgü nitelikleri tümüyle içermez. Bunların kimileri yüksek sesle, "şarkı söyler gibi okunan", kesik dizeli bir özellik taşımaz. Şu örnekte olduğu gibi:

VAPUR

Yürek değil be, çarıkılmış bu, manda gönünden
teper ha babam teper,

paralanmaz

teper taşlı yolları

Bir vapur geçer Varna önünden,
uy Karadeniz'in gümüş telleri,
Bir vapur geçer Boğaz'a doğru,
Nâzım usulcacık okşar vapuru
yanar elleri.

Garipçiler: Şiirimizin gelişim serüveni içinde önemli halkalardan biri de *Garipçiler* adıyla anılan ozanların eylemidir. Serbestçilerin şiir tutumunu andıran bir yaklaşımla eğilirler şiire. Şöyle ki Garipçiler diye adlandırılan şairler (Orhan Veli Kanık, Oktay Rıfat, Melih Cevdet Anday) 1941 yılında Garip adlı ortak bir kitap yayımlarlar. Yapmak istedikleri kısaca şöyle özetlenebilir: Şiirden uyak atılmalıydı. Uyağın işlevi ilkel insanın şiiri akılda tutmasından başka bir şey değildir. Bugünkü insan, ilkel in-

san 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 şiirdir bu. Dize örgüsü yönünden de değişik bir yapısı vardır. Konusunu sıradan bir insan yaşamından almıştır. Dili de alışılmış şiir dilinden ayrılıklar gösterir. Örneğin "nasır, kundura" gibi sözcükler şiire sokulmuştur. Böylece şiirin dili yapaylıktan, kitapsılıktan kurtulmuştur. Şiir bütünüyle

duyguya değil "akla" dayandırılmış, şairanelikten olabildiğince uzaklaşılmıştır.

Başlangıçta yadırganmıştır bu tutum. Alaya alınmış, tepkiyle karşılanmıştır Garipçilerin şiiri. Ancak bu alay ve tepki gide-rek azalmış, bu şiirin yandaşları çoğalmıştır. Hececiler, Halkçı-lar, Öz şiirciler ve Serbestçiler arasından da bu yeni akıma ka-yanlar çıkmıştır. Öte yandan bu yıllarda şiir yazmaya başlayan-ların tümü Garip şiirini örneksemişlerdir. Örneksemeler arttı-ça, kişiliklerin ayrılığını yansıtmayan, kumaşı aynı tezgâhta do-kunmuş tek tip bir şiir çıkmıştır ortaya. "şiirsiz şiir" üretme, or-tak bir tutuma dönüşmüştür. 1950'lere değin sürüp gitmiştir bu eğilim. Gerçi Orhan Veli olsun, öbür arkadaşları olsun kimi şiir-lerinde karşı çıktıkları öğelere yeniden dönmüşlerdir. Çünkü gi-rişimlerinin, şiiri nasıl bir noktaya ulaştırdıklarının ayırımına var-mışlardır. Sözelimi Orhan Veli 1949'da şunları söylemektedir:

"şiirlerimizin yadırganışı sadece alışılmış kalıpların dışına çıkı-şından 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 yüksekten konuşmasına karşılık, şiire sokulan alelâde konuşma; bir de eski şiir-in büyük konularının büyük heyecanlarının yanıbaşında yer alan, küçük alelâde olaylar, küçük alelâde insanlardı. İlk niyet hiçbir şeyin şiir dışı kalmamasını sağlamaktı. Ama bu yeni şiir yavaş yavaş yayı-lıp birçok kimse tarafından da tutulunca iş değişti. Genç okur yazar-lar, 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 içerdiği kolaylığın büyük payı olmuştur. Ayrıca bu şiir Serbestçilerin şiiriyle de kimi yön-leriyle uyuşuyordu. Çünkü Garipçilerin gerçekleştirmek istedikle-ri şairaneliği yıkma, çalışan geniş yığınların şiirini yaratma, ölçü-ye bağlanmama, günlük dile yaslanma, doğal ve içten olma, in-san ve toplum sorunlarına yönelme, başta Nâzım 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 Nâzım Hikmet ve onun çizgisinde gidenlerse açıktan, coşkuyla yapmaya girişmişlerdir bunu.

Nâzım Hikmet şiir çizgisi de, Orhan Veli şiir çizgisi de konuşma dilinin toprağında kesişir birbiriyle. Ne ki görüntülü, çağrışım dokusu zengin bir şiirdir Nâzım Hikmet'in ki. İmgesel yapısı, toplumcu özüyle de Orhan Veli şiirinden büyük ayrılıklar gösterir. Şiiri üzerine şöyle der bir konuşmasında:

"... Şiirimizin 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, yüreğime ve kafama uygun bir şiir söylemişse, onun söylenişindeki ustalığı incelemeye, ondan bir şeyler öğrenmeye çalıştım."

Şiirimizin gelişim serüveninde iki ayrı dönemeç oluşturan N. Hikmet ve O. Veli şiirinin belirleyici özelliklerini şu örneklerde görebiliriz:

DAVET

Dörtnala gelip Uzak Asya'dan
Akdeniz'e 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!
(Nâzım Hikmet, 1947)

KARŞI

Gerin, bedenim gerin;
Doğan güne karşı.
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 kaşı,
Güçsüz güçlüye karşı
Küçük Hanım yatağında, uykuda
Rüyalarına karşı:

Gerin, bedenim gerin,
Doğan güne karşı.
(Orhan Veli)

Toplumcu Gerçekçiler: Garipçilerin şiir tutumu bir akım niteliği kazanmış, hızla yaygınlaşmıştır. Şiirin kapısından giren genç ozanlar, Orhan Veli Kanık, Oktay Rifat, Melih Cevdet Anday üçlüsünün izine basarak yürümeye başlamışlardır. Ne ki o yıllarda (1940'larda) şiir yazan bir grup genç ozan, Garip şiirini yeterince ilerici ve toplumcu bulmamış, dahası bu şiiri gerici bir tutumun ürünü saymışlardır. Nâzım Hikmet'in şiirsel özelliklerinden yararlanarak, toplumsal içerikli bir şiir oluşturmaya yönel-

mişlerdir. Toplumcu Gerçekçiler diye nitelendireceğimiz bu ozanlar için Mehmet Fuat şunları söyler:

"... Yazdıklarını yayımlama olanakları bile kısıtlı olan bu şairler Garip akımını gerici bir akım olarak nitelediler. Hasan İzzettin Dinamo, Rıfat Ilgaz, Cahit Irgat, A. Kadir, Niyazi Akıncıoğlu, Fethi Giray, Suat Taşer, Ömer Faruk Toprak, Şükran Kurdakul, Enver Gökçe, Mehmet Kemal, Arif Damar siyasal düşüncelerinin belirlediği şiir anlayışlarına uymadığı için Garip akımının dışında kalmaya özen gösterdiler. Bu adlara A. İlhan'ı da katabiliriz."

Kendi Seslerini Sürdürenler: Toplumcu Gerçekçi diye nitelendirdiğimiz ozanlar Garip akımını nasıl gerici bularak onun dışında kalmışlarsa kimi ozanlar da Garipçilerin deneyiminden yararlanarak kendi bireysel şiirlerini sürdürmüşlerdir. Örneğin Garip deviniminin 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 devinimin 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 sevinci, doğa sevgisi... gibi Garip şiirinin çevriminde fazla yer almayan konular ve temalar üzerinde durmuşlardır. Kimi şairler de kendi şiir deneyimlerini zenginleştirmişlerdir. İçlerinde halk şiiri verilerini yeni toplumsal koşullar içinde değerlendirmeye yönelenler (Cahit Külebi, Ceyhun Atuf Kansu), Anadolu'ya 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 şiirdir bu. Gürlüğü de dizelerinin sözcük dokusundan

gelir. "Vay Kurban" adlı uzunca şiirinden 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 sularda.
Gayrı, iki korku çiçeğidir gözleri,
İki mavi, kocaman korku çiçeği,
Açar, derin kuyularda...

Garip şiirinin ekseni dışında kalan Behçet Necatigil, Fazıl Hüsnü Dağlarca, Sabahattin Kudret Aksal, Asaf Halet Çelebi, Cahit Külebi, İlhan Berk, Necati Cumalı, Bedri Rahmi Eyüboğlu ve Özdemir Asaf kendilerine özgü bir şiiri sürdürürler. Garip şiirinin tekdüzeliğinden sıyrılmada, şiirimizin diri ve çok sesli bir yapı kazanmasında bu ozanların şiir serüvenlerinin büyük payı vardır. Behçet Necatigil'den ve Ceyhun Atuf Kansu'dan seçtiğimiz şu iki şiirde şiirimizin diriliğinin ve çok sesliliğinin kimi ipuçlarını bulabiliriz:

SOLGUN BİR GÜL DOKUNUNCA

Çoklarından düşüyor da bunca
Görmüyor gelip geçenler
Eğilip alıyorum
Solgun bir gül oluyor dokununca.

Ve büyük şehirlerin birinde
Geziniyor kalabalık duraklarda
Ya yurdun uzak bir yerinde
Kahve, otel köşesinde
Nereye gitse bu akşam vakti
Ellerini ceplerine sokuyor
Sigaralar, kâğıtlar
Arasından kayıyor usulca
Eğilip alıyorum, kimse olmuyor
Solgun bir gül oluyor dokununca.
Ya da yalnız bir kızın
Sildiği dudak boyasında
Eşiğinde yine yorgun gecenin
Başını yastıklara koyunca
Kimi de gün ortası yanıma sokuluyor
En çok güz aylan ve yağmur yağınca
Alçalır ya bir bulut, o hüznün bulutunda,
Uzanıp alıyorum, kimse olmuyor
Solgun bir gül oluyor dokununca.

(Behçet Necatigil)

BAĞIMSIZLIK GÜLÜ

Yerden alıp o gülü
Hangi gülü?
Bir topçu neferinin
Sakaryalı yaz toprağında
Sıcak kan gülü!

Alıp koklamak o gülü
Hangi baharda?
Türkçenin özgür kırlarında
Türkülerde burcu burcu,
Bilgeliğin ana gülü!

Bir basmadan alıp o gülü,
Hangi basmadan?
Nazilli fabrikasından
Pamuğumuzdan emeğimizden
Dokuduğumuz halk gülü!

Hoyrat ellerinden alıp o gülü
Hangi ellerden?
Uzak Teksaslı çobanların
Bilmediği, uğruna can vermediği
Türkiyeli o çileler gülü!
Yerine koymak, kutsamak o gülü,
Hangi yerine?
Mustafa Kemal'in bahçesine
Bir ulusun suladığı, beslediği
Yediveren bağımsızlık gülü!
(Ceyhun Atuf Kansu)

İkinci Yeni Hareketi: 1950'li yıllarda şiirimizin görünümü ilginç özellikler taşır. Garip şiiri kendi kendini yineleyen, kalıplaşmış bir şiir durumuna düşmüştür. Bu şiirin öncüleri ve çıkartıcıları bile şiirde yeni arayışların içindedirler. Kendi şiirlerini açmaya, genişletmeye çalışırlar. Bununla birlikte Garip şiirinin belirleyici özellikleri de yaşarlığını korumaktadır. Öte yandan bu yıllarda siyasal ortam da değişmiştir. Buna bağlı olarak ekonomik ortam da. Bütün bu değişimlerin şiire yansması, şiiri etkilemesi doğaldır. Nitekim 1950'li yıllarda şiire başlayanlar yeni bir şiir arayışı içine girerler. İşte şiirimizde İkinci Yeni Hareketi böyle bir arayışın ürünüdür.

İkinci Yeni şiiri, Garip şiirine bir tepkidir. Başka bir deyişle

anlamdan, gerçekten, yaşamadan kopmanın şiiridir. Batıda gerçeküstücülerin şiirlerinde kullandıkları bilinçaltını devindirme yönteminden kaynaklanmıştır. Anlamdan kurtulmak, soyutluğu sağlamak için duyulmadık yeni sözcükler üretme yoluna gidilmiştir. Sözdizimi değiştirilmiş, yeni tamlamalar kurumuştur. Sözcükleri çekirdek anlamlarından uzak bir anlam örgüsü içinde kullanmaya ağırlık vermişlerdir. Bunun gerekçesini Oktay Rifat *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 anlayamayız. 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 söze anlamlı, olmayacak bir şeyse anlamsız deriz. Ahmet düştü sözünün bir anlamı vardır, çünkü Ahmet düşebilir. Lambanın saçları ıslak sözünün bir anlamı yoktur, çünkü lambanın saçı olmaz. Bir kelime sanatı olan şiirin sadece olabilecek görüntülere bağlanması istenemeyeceğinden anlamla da bağlı kalması istenemez.

Oktay Rifat'ın bu düşüncelerinin değişik düzeylerde uygulanmaya konmasıdır İkinci Yeni şiiri. Görüldüğü gibi ideolojik bir bağlanma söz konusu değildir. Biçime öncelik verilir. İmgenin her türüsüne şiirin kapıları açılır. Konuşma diline ve halk dilinin ortak değerlerine boş verilir. Şiir bir yandan duygu ve çağrışımsal bir doku kazanırken bir yandan da us dışına düşer. Sözelimi *Perçemli Sokak*'tan alınıladığımız 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
Kan rengi kız çocukları yelesiz
Lokma lokma ağaçların altında
Tren 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 Yeniciler, bu yolda üretirler şiirlerini. Sözcükler arasındaki anlamsal bağlantıları kopararak yeni yeni görüntüler yaratma (bulutların çıkınında, gözleri taranmış, telgraf tellerinde gemi leşleri, geri rahvanımda ön akşam tülü, nisan yağmuru yersin... gibi) yolunu seçmişlerdir. Hem eski kuşaklardan (Oktay Rifat, Melih Cevdet Anday, Sabahattin Kudret Aksal, Metin Eoğlu, Behçet Necatigil, İlhan Berk... gibi), hem de ilk ürünlerini Garip şiiri doğrultusunda vermiş genç kuşaklardan (Turgut Uyar, Edip Cansever, Cemal Süreya Seber, Ahmet Oktay, Kemal Özer, Ece Ayhan, Ataol Behramoğlu, Refik Durbaş, Ülkü Tamer, Hilmi Yavuz, Tefik Akdağ... gibi) birçok şair bu yola girmişlerdir.

Değindiğimiz gibi İkinci Yeni şiiri sözcükleri zorlayan bir şi-

iridir. Ayrıca biçimci bir şiiirdir büyük ölçüde. Bunu akımın önde gelen şairlerinden Cemal Süreya Seber şöyle belirtiyor:

"... Günümüzün şiiiri ve bu arada benim şiiirim kelimeyi zorlayan bir şiiir... Genç kuşakla yeni bir anlatım dönemine girdik. Yeni şairler şiiirin araçlarını yalnız kullanmıyorlar, o araçlarla oynuyorlar... Biz şiiir salt biçimdir demiyoruz, belki en çok biçimdir diyoruz. Bunu belirtebilmek için de soyut bir metodla diğer her şey aynı kaldığı takdirde biçimin teklenebilir değişmelerini arıyoruz. Biçimi önemsiyoruz. Bunu da gerekli buluyoruz."

Cemal Süreya'nın bu söylediklerini, onun İkinci Yeni'nin simgesi niteliğini kazanmış şu şiiirinde bütün yönleriyle bulabiliriz:

ÜVERCİKA

Böylece bir kere daha boynunlayız sayılı yerlerinden
En uzun boynun bu senin dayanmaya ya da umudu kesmemeye
Laleli'den dünyaya doğru giden tramvaydayız.
Birden nasıl oluyor sen yüreğimi elliyorsun
Ama nasıl oluyor sen yüreğimi eller ellemez
Sevişmek bir kere daha yürürlüğe giriyor
Bütün kara parçalarında
Aydınca düşünmeyi iyi biliyorsun eksik olma
Yatakta yatmayı bildiğin kadar
Sayın Tanrıya kalırsa seninle yatmak günah daha neler
Boşunaymış gibi bunca uzaması saçlarının
Ben böyle canlı saç görmedim ömrümde
Her telinin içinde ayrı bir kalp çarpıyor
Bütün kara parçaları için
Afrika dahil
Senin bir havan var beni asıl saran o
Onunla daha bir değere biniyor soluk almak
Sabahları acıktığı için haklı

Gününü kazanıp kurtardı diye güzel
Birçok çiçek adları gibi güzel
En tanınmış kırmızılarla açan
Bütün kara parçalarında

Afrika dahil

Birlikte mısralar düşürüyoruz ama iyi ama kötü
Boynun diyorum boynunu benim kadar kimse değerlendiremez
Bir mısra daha söylesek sanki her şey düzelecek
İki adım daha atmıyoruz bizi tutuyorlar
Böylece bizi bir kere daha tutup kurşuna diziyorlar
Zaten bizi her gün sabahtan akşama kadar kurşuna diziyorlar
Bütün kara parçalarında

Afrika dahil

Burda senin cesaretinden laf açmanın tam da sırası
Kalabalık caddelerde hürriğin şarkısına katılırkenki
Padişah gibi cesaretti o alımlı değme kadında yok
Aklıma kadeh tutuşların geliyor
Çiçek Pasajı'nda akşamüstleri
Asıl yoksulluk ondan sonra başlıyor
Bütün kara parçalarında

Afrika hariç değil.

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.

Edip Cansever de İkinci Yeni Hareketi'nin önde gelen adlarından biridir. Onun aşağıdaki şiiri de İkinci Yeni şiirine özgü nitelikleri dokusu içinde barındırır.

YERÇEKİMLİ KARANFİL

Biliyor musun az az yaşıyorsun içimde
Oysaki seninle güzel olmak var
Örneğin rakı içiyoruz, içimize bir karanfil düşüyor gibi
Bir ağaç işliyor tıkr tıkr yanımızda
Midemdi aklımdı şu kadarcık kalıyor.

Sen o karanfile eğilimlisin, alıp sana veriyorum
Sen de bir başkasına veriyorsun daha güzel
O başkası yok mu bir yanındakine veriyor
Derken karanfil elden ele.

Görüyorsun ya bir sevdayı büyütüyoruz seninle
Sana değiniyorum, sana ısınıyorum, bu o değil
Bak nasıl, beyaza keser gibisine yedi renk
Birleşiyoruz sessizce.

Söylediğimiz gibi Garip şiirinin özelliklerine karşıt bir yapısı vardır İkinci Yeni şiirinin. Anlaşılabilirliğin yerini kapalılık, somutluğun yerini soyutluk alır. Halk şiirinden ve bu şiirin söylemsel özelliklerinden gelen her türlü esintiye kapılarını kapamış bir şiirdir İkinci Yenicilerin ürünleri. Sözcüklerle oyna-ma, dize mimarisi açısından da bir ölçüde Divan şiirini anıştıran bir yönü vardır. Bu hareketin önde gelen adlarından biri Turgut Uyar'dır. Mehmet Fuat onun şiirini değerlendirirken şöyle der:

"Turgut Uyar'ın soluklu, uzun dizeli, düzyazı görünümlü şiiri, din kitaplarını çağrıştıran havasıyla, öyküsünü anlatışıyla, yücelik duygusu veren bir şiirdi. Anlamsızlık bir yana, kapalı da olmayan bu şiir, anlatım özellikleri, şiirleştirme yöntemleri nedeniyle İkinci Yeni akımı içinde düşünüldü. Aynı yücelik duygusu, sonraki, imgeye dayanan, kapalı şiirlerinde de sürdü. Giderek, değişik aşamalardan geçen Turgut Uyar şiirinin değişmeyen yanı, bu yücelik duygusu oldu. Hep büyük bir şiirin karşısında sarsıldı okurları."

Aşağıdaki şiiri bu özelliklerini yansıtmaya yönünden ilginçtir:

KAVŞAKTA

artık gelince biliyorum, önceleri korkardım
şöyle ufak bir şey, sudan kaçmış ayışığı
otuz beş bin atının dağdan gelen yankısı
önceleri açılıp gider sanırdım her şeyi
her şeyi açılıp gider sanırdım, bir kez şiire konmuşsa
menekşeler, bademler, büyük adamlar, kutsal olan ne varsa
şimdi bir çekiç ve bir alan yetiyor çaresizliği anlamaya
örneğin bir eczanede bir koku duyuyorum
tamam.

oysa ben eczaneye bir ilaç için girmiştım
sirozluyum, ya da mitral darlığım var, ülserliyim belki de
niyetim bin yıl direnmektir bu halde bile
romaymış, bizansmış, cumhuriyetmiş, bilmem neymiş, bahane
turuncu bir çiçek açarmış bir yerde akşamüzzerleri
eskiden büyük adamlar geçmiş topuz gibiymiş her biri
(o koku)
hangi budala söylüyor artık bu sözleri
el ettim birisine, bir başkasına giymediğim şapkamı
çıkarttım
ne dağları tanıdım ne denizleri ne öteyi beriyi
daha demin uyanmıştım, az önce, baktım
vakit akşam.

hayrola yunus kâzım, hayrola karlı dağlar
hayrola karlı dağlar, hayrola yunus kâzım
geceniz bereketli olsun, gününüz sağlam
ben geldim gittim işe yaramayan şeyler topladım
kancalı iğne, balık oltası, tabanca, bomba filan
dağ gölgesi, köşebaşı, odun ve duman
bu arada başağı tanrı bildim, mührümle onayladım
ağaçlara ve otlara çocuklar gibi baktım
kurda kuzuya öyle, kalem kâğıda öyle
derken bir ihanet gibi vurdu gözüme her şey
anlatamam.

İlaç milaç bok püsür
şuramda bir şeyler var
sahiden bir şeyler var
haykırmadan anlatamam.

Dilin Toprağında Sürüp Giden

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. Soyuttan somuta, anlamsızlıktan anlamlıya, sözcük oyunlarından yaşanan gerçekleri yansıtmaya yeniden bir dönüştür bu. Şiirimizin sesini gürleştiren bir atılımdır bu.

Şiirde arayışlar sürüp gidiyor. Bu arayışlara ve gelişmelere değinirken A.Özkırmılı şöyle bir saptayımda bulunuyor: "(...) Türk şiirinde toplumsal temalardan bireysel duyarlıklara, en aşırı biçim denemelerinden tarihin yeniden yorumlanışına, değişik eğilimler egemendir. Belirli dönüm noktalarında yer aldıkları için anılan adlara 1950'den 1980'e Metin Eloğlu, Nevzat Üstün, Özdemir Asaf, Can Yücel, Gülten Akın, Hasan Hüseyin, Özdemir İnce, Ataol Behramoğlu, Ahmet Oktay, Hilmi Yavuz, İlhan Demiralp, İsmet Özel, Ali Yüce, Refik Durbaş, Cahit Zarifoğlu, Egemen Berköz, Metin Altıok gibi öz ve biçim olarak ayrı birer şiiri geliştiren adlar da eklenirse çok sesliliğin boyutları somutlaşır.

Bu adlar zincirine, Mehmet Başaran, Talip Apaydın, Kemal Özer, Ülkü Tamer, Tekin Sönmez, Süreya Berfe, Erol Çankaya, Ali Püsküllüoğlu, Enis Batur, Eray Canberk, Ahmet Erhan, Hüseyin Yurttaş, Behçet Aysan, Ahmet Telli... adlarını da eklemeliyiz.

Dilin toprağında "çok sesli bir şiir" üretiliyor. Bu çok seslili-

gi ve izleksel çeşitliliği üç ayrı ozandan seçtiğimiz üç değişik şiirle örneklendirelim.

Ataol Behramoğlu toplumsal duyarlıktan bireysel duyarlığa yönelen, şiirde iç ve dış uyaklardan yararlanmasını bilen bir çizgiye ulaşmıştır:

TAŞRA KENTLERİNDE AKŞAM MELANKOLİSİ

Taşra Kentlerinde akşam melankolisi
Her yerinde aynı dünyanın
Duru gök ve ev silüetleri
Ve üzgün bakışı kadınların

Rüzgârın uzak kırlardan
Getirdiği akşam sesi
Dağların gecede gitgide
Karanlıklaştıran gövdesi

Taşra kentlerinde geçti çocukluğum
Akşamın o gri hüznü
Yakındır bu yüzden yüreğime

Yıllardır bu hüznü yaşıyorum
Hasretim, nasıl da hasretim
Annemin adımı seslenişine

Hilmi Yavuz, geleneğin havasını şiirini besleyen bir yakıt olarak kullanıyor. Çağdaş bir tutumla onu, dizelerinin dokusu içinde eritiyor:

AY DOĞAR

ay doğar
bir ay doğar umarsız gözlerinden
bir ay batar bedir allah
karanlıklar bir silah kahrı gibi oturur yüreğime
iflâh olmaz bir silah

ya kara bir kırbaç gibi vur beni küheylânlara
ya beni öldür allah

dünyada
nerede olursa olsun dünyada
senin umarsız gözlerin
Kanlı bir avuç zehir
Bir de yangınlı yaz akşamlarıyla bir gelir
ya da

senin umarsız gözlerin
mahzun eşkiya ateşleridir
tutuşur rüzgârlı bayırlarda

mendilimde hâre yok ama
yüreğimde yâre var
ondurmaz umarsız gözlerin beni
kanatır kervan kıran uykularımda
Bir tutuşmaya görsün rüzgârlı bayırlar
çık ar mavi dağlara koşmalardaki ceylan
başlar kesik keremlerle o solgun
ve umarsız o sevda

İsmet Özel'in şiiri de değişik evrelerden geçerek kendi sesi-
ni ve içeriğini bulan bir yapıya kavuşmuştur. Şiirin dokusu, imge
örgüsü, şiirsel ben'in konumu yönünden ilginç özellikler taşıyan
bir şiirdir bu. İsmet Özel'in bu şiiri daha önce yazdıklarıyla (İkin-
ci Yenici ve Toplumcu olduğu dönemlerde) karşılaştırılırsa şiiri-
mizin nasıl bir devingenlik içinde olduğu ortaya çıkar.

ESENLIK BİLDİRİSİ

Bir şehrin urgan satılan çarşıları kenevir
kandil geceleri bir şehrin buhur kokmuyorsa
yağmurdan sonra sokaklar ortadan kalkmıyorsa
o şehirden öcalmanın vakti gelmiş demektir

Duygular paketlenmiş, tecime elverişli
gövdede gökyüzünü kışkırtan şiir sahtedir
gazeteler tutuklanmış dünya kelimesini
o dünyadan, o şiirden öcalmalı demektir.

Ölüm gelir, ölüm duygusuna karşı saygısız
ve zekâ babacan tavrıyla tiksinti verir
söz yavan, kardeşlik şarıkları gayetle tıkız
öcalınmazsa çocuklar bile birden büyüyebilir.

Yargı kesin: Acı duymak ruhun fiyakasıdır
kin, kusturur insanı; adına çıdam denir
susulunca tutulan çetele simsiyahtır
o siyah öcalmakcasına gür ve bereketlidir.

Vandal yürek! Görün ki alkışlanasın
ez bütün çiçekleri kendine canavar dedir
haksızlık et, haksız olduğun anlaşılşın
yaşamak bir sanrı değilse öcalınmak gerekir."

Yukarıda A. Özkırımlı'nın andığı adlar zincirine şu adları da eklememiz gerekir: Gültekin Emre, Abdülkadir Budak, Sina Ak-yol, Tuğrul Tanyol, Ali Cengizkan, Şükrü Erbaş, Salih Bolat, Haydar Ergülen, Lale Müldür, Hayati Baki, Oğuzhan Akay, Müslim Çelik, Sunay Akın.

Şiirimizin Cumhuriyet dönemindeki görünümünden şöyle bir sonuca ulaşabiliriz: Toplumsal yapımızdaki gelişme ve değiş-melere 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 şair-ler, heceden serbeste geçmişler; bireyci, düşçü bir içerikten toplumcu devrimci bir öze yönelmişlerdir. Kimi şairler de halk şiirinin bereketli toprağından şiirlerine öğeler ağdırma, ulusal birikimden yararlanma yollarını denemişlerdir. Bu yönelim ve deneyimlerle şiirimiz yaşamdan, insandan ve toplumdan kendi-ni soyutlamayan bir düzeye erişmiştir bugün. Şairlerimiz küçük umutların, düşlerin, hüznlerin, bireysel yalnızlıkların, umutsuz-

lukların şarkısını söyledikleri gibi, insanın yücelmesi, insancıl olanın yengi kazanması uğrunda verilmekte olan kavganın da şiirini söylüyorlar.

Tiyatroda Görünüm

Romanımızda, öykümüzde, şiirimizde gözlemlediğimiz bu özellikleri Cumhuriyet döneminin tiyatro ürünlerinde de bulabiliriz. Toplumumuzu ve insanımızı derinden etkileyen sorunlar, olaylar ve olgular tiyatro eserlerinde de tüm çıplaklığıyla yansıtılmıştır. Örneğin, nasıl Batılılaşma özentisinin yıkıcı etkileri romanımızda ele alınmışsa tiyatro yapıtlarında da 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 gelişimi ve değişimi yönünde olmaktadır.

Oyun yazarlarımız da yapıt ve yaratılarını ülkenin gelişen, değişen koşullarıyla beslemişlerdir. Roman ve öykümüzde, şiirimizde göstermeye çalıştığımız *sorunsallık*, ülke ve insan gerçeklerine ayna tutma, oyunlarımız için de geçerlidir. Diyebiliriz ki tiyatro ürünlerinde konu ve izlek yönünden alabildiğine bir çeşitlilik ve zenginlik görülür. Metin And bu görünümü şöyle yansıtır:

"Ulusal Kurtuluş Savaşımızın tiyatronun konusu olması doğaldır. Kurtuluş Savaşı ve Atatürk üzerine oyunlar yalnız savaştaki Türk kahramanlığını göstermekle yetinmemiş, birçok oyunlarda İstanbul'un işbirlikçi, Osmanlı kalıntısı, yozlaşmış çevresi ile Anadolu'nun ülkücü, yurtsever insanları arasında güzel bir karşıtlık da yaratılmıştır: Hayri Muhittin'in *Gazi Mustafa Kemal'i*, Mecdettin Kâmi'nin *Sakarya Kahramanları*, *Sakarya Cihad-ı Ekber'i*, *Şeyh Said Sehpa-i Adalette*, İrticanın *Yedi Başlı Ejderi* *Şeyh Said'i*; İsmail Zahit'in *İz-*

mir'de Şanlı Hilal'i; Faruk Nafiz Çamlıbel'in *Kahraman'ı*, *Ateş'i*; Reşat Nuri Güntekin'in *İstiklal'i*; Aka Gündüz'ün *Mavi Yıldırım'ı*; Osman Türkoğlu'nun *Tipi'si*; Nahit Sırrı Örik'in *Sönmeyen Ateş'i*; Kâzım Nami (Duru)'nin *Uyanış'ı*; Nâzım Hikmet'in *Yolcu'su*; Yunus Nüzhet'in *Hedef'i*; Vasfi Mahir Kocatürk'ün *Yaman'ı*; Nihat Sami (Banarlı)'nin *Kızıl Çağlayan'ı*; Miraç Aktuğ'un *Ülküme Doğru'su*; Celâl Tuncer'in *Devrim Yolcuları*; Hüsamettin Işık'ın *Atatürk'e İlk Kurban'ı*; Nüzhet Haşım Sinanoğlu'nun *Bir Zabitin On Beş Günü*, *Sakarya'sı*; Erol Toy'un *Parti Pehlivan'ı*; İsmet Küntay'ın *Tozlu Çizmeler'i*. Kurtuluş Savaşı'nı izleyen devrimleri yücelten oyunlar arasında şunlar sayılabilir: Halit Fahri Ozansoy'un *On Yıl Destanı*; Yaşar Nabi Nayır'ın *İnkılâp Çocukları*; Aka Gündüz'ün *Beyaz Kahraman'ı*, *Yarım Osman'ı*, *O Bir Devirdi'si*; Vasfi Mahir (Kocatürk)'in *On İnkılâb'ı*; Aziz Nogay'ın *İstibdattan Cumhuriyete'si*, *Sevr'den Lozan'a sı*; Necip Fazıl Kısakürek'in *Tohum'u*. Devrimlerle olan değişim tutucu, sağcı ortam ile değerler çatışması, uyumsuzluk için şu oyunları gösterebiliriz: Reşat Nuri Güntekin'in *Hüllec'i'sini*; Yakup Kadri Karaosmanoğlu'nun *Sağanak'ını*; Musahipzade Celal'in *Selma'sını*; Ertuğrul Şevket'in *Şeriatça'sını*; Osman Cemal Kaygılı'nın *Üfürükçü'sünü*; M.Kemal Küçük'ün *Çınar'ını*; Refik Erduran'ın *Cengiz Han'ın Bisikleti'ni*; Cevat Fehmi Başkut'un *Koca Bebek'ini*.

Kişilerin ruhsal durumlarını, psikanaliz çözümlemelerini, aşağılık duygularını, yalnızlıklarını, cinsel ve para tutkularını, ölüm korkularını, değişen durumlara göre çevreyle uyumsuzluklarını işleyen oyunlar arasında da şunları sayabiliriz: Muhip Dranas'ın *Gölgeleri'ni*; Halit Fahri Ozansoy'un *Sönen Kandiller'ini*, *Hayalet'ini*; Cevdet Kudret'in *Rüya İçinde Rüya'sını*, *Tersine Akan Nehir'ini*; Vedat Nedim Tör'ün *Siyah Beyaz'ını*, *Kör'ünü*, *Üç Kişi Arasında'sını*, *Hayvan Fikri Yedi'sini*, *Sanatkâr Aşkı'nı*; Nâzım Hikmet'in *Unutulan Adam'ını*; Refik Erduran'ın *Deli'sini*; Çetin Altan'ın *Mor Defter'ini*, *Suçlular'ını*, *Beybaba'sını*; Turgut Özakman'ın *Paramparça'sını*, *Dışardakiler'ini*, *Fazilet Eczanesi'ni*, *Huzur Çıkmaz'ını*; Orhan Ase-na'nın *Korku'sunu*, *Geçkin Kız'ını*, *Kocaoğlan'ını*, *Yalan'ını*; Sabahattin Kudret Aksal'ın *Şakacı'sını*, *Tersine Dönen Şemsiye'sini*, *Evin Üstündeki Bulut'unu*; Oktay Rifat'ın *Yağmur Sıkıntısı'ını*; Nazım Kurşunlu'nun *Dumanlı'da Telâki Var'ını*; Yıldırım Keskin'in *İnsansızlar'ını*; Galip Göran'ın *Batak'ını*; Cevat Fehmi Başkut'un

Emekli'sini; Adalet Ağaoğlu'nun *Tombala'sını*; Melih Cevdet Anday'ın *Mikado'nun Çöpleri'ni*; Aziz Nesin'in *Çiçu'sunu*.

Sapık ruhsal durumlar özellikler şu oyunlarda vurgulanmıştır: Oktay Rifat'ın *Zabit Fatma'nın Kuzusu*; V. N. Tör'ün *Siyah Beyaz'ı*, Osman Cemal Kaygılı'nın *Bana Benziyor mu'su*; Aydın Arıt'ın *Aya Bir Yolcu'su*, Çetin Altan'ın *Çemberler'i*; Melih Vassaf'ın *Bir Küçük Aslancık Varmış'ı*; Halit Fahri Ozansoy'un *İki Yanda'sı*; Turhan Oflazoğlu'nun *Deli İbrahim'i* vb.

Sanatçının, bilim adamının çevresiyle uyumsuzluğu da ele alınmıştır: Haldun Taner'in *Ve Değirmen Dönerdi'si*; Şahap Sıtkı'nın *Ayrı Dünyalar'ı*; Necip Fazıl Kısakürek'in *Bir Adam Yaratmak'ı*; Cemal Nadir Güler'in *Yüz Karası*; Refik Ahmet Sevengil'in *Sahne Dışındaki Oyun'u*; Refik Erduran'ın *Karayar Köprüsü*; Behçet Necatigil'in *Kutularda Sinek'i*; Çetin Altan'ın *Yedinci Köpek'i*; Hayati Çorbacıoğlu'nun *Koca Sinan'ı*.

Toplum dışı kişilerin toplumla uyumsuzluğunu çözümleyen oyunlar: Necip Fazıl Kısakürek'in *Nam-ı Diğer Parmaksız Salih'i*, Reis Bey'i; Turgut Özakman'ın *Duvarların Ötesi*; Orhan Kemal'in *72. Koşuş'u*; Recep Bilginer'in *Utanc Dünyası*; Güner Sümer'in *Yarın Cumartesi'si*.

Toplumdaki düzensizlikle savaşmak isteyen, ülkücü fakat çoğu kez sonunda yenik düşen kahramanları ele alan oyunlar: Sevgi Sanlı'nın *Dilsizlerin Dili*; Turgut Özakman'ın *Güneşte On Kişi'si*, Recep Bilginer'in *Gazeteciden Dost'u*, *Ben Devletim'i*; Cevat Fehmi Başkut'un *Paydos'u*, *Soygun'u*; Vedat Nedim Tör'ün *Dağ Başındaki Kız'ı*; Refik Erduran'ın *İkinci Baskı'sı*; Tuncer Cücenioğlu'nun *Öğretmen'i*.

Kişilerin toplum içindeki yerlerine göre sorumsuzluklarını ele alan oyunlar: Haldun Taner'in *Gözlerimi Kaparım Vazifemi Yaparım*; Behçet Necatigil'in *Uzun Yol Kaptanı*; Aziz Nesin'in *Toros Canavarı*; Refik Erduran'ın *Uçurtmanın Zinciri*; Reşat Nuri Güntekin'in *Balıkesir Muhasebecisi*.

Değer yargılarının değişiminde kuşaklararası çatışma, Batılılaşmanın sindirilmemiş olması, maddeciliğin önem kazanması, kadının gerçek yeri, bu değerlerin cinsel sorunlarda, para, ahlâk, din anlayışında yansıtıları kimi oyunlarda ele alınmıştır: Vedat Nedim Tör'ün *Köksüzler*, *Fevkâlasriler*, *Çarliston*; Nâzım Hikmet'in *Bir Ölü Evi*, *Yusuf'la Menofis*; Necip Fazıl Kısakürek'in *Künye'si* ve *Para İçin'i*;

Nudiye Nizamettin'in *Beyoğlu 1931'i*; Hüseyin Rami Gürpınar'ın *Kadın Erkekleşince'si*; Reşat Nuri Güntekin'in *Eski Şarkı'sı*; Celâlettin Ezine'nin *Bir Misafir Geldi'si*; Faruk Nafiz Çamlıbel'in *Yayla Kartalı*; Cevat Fehmi Başkut'un *Ayarsızlar'ı*, *Makine'si*; Sabahattin Kudret Aksal'ın *Kahvede Şenlik Vardı'sı*; Başar Sabuncu'nun *Çark'ı*; Refik Erduran'ın *Bir Kilo Namus'u*; Melih Vassaf'ın *Nuhun Gemisi*; Çetin Altan'ın *Tahtıravallı'si*; Cahit Atay'ın *Hamdi ve Hamdi'si*; Vedat Nedim Tör'ün *Hep ve Hiç'i*; Necati Cumalı'nın *Ma-sallar'ı*; Turgut Özakman'ın *Paramparça'sı*; Adalet Ağaoğlu'nun *Ev-cilik Oyunu*; Dinçer Sümer'in *Üç Derste Aşk'ı*; Reşat Nuri Günte-kin'in *Bu Gece Başka Gece'si*; Rıfat Ilgaz'ın *Hababam Sınıfı*; Selçuk Kaskan'ın *Dolap Beygiri*.

Çok partili rejimde kendini gösteren iğreti, yalancı, ikiyüzlü siya-sal değerler de ele alınmıştır: Reşat Nuri Güntekin'in *Tanrıdaki Ziya-feti*, Haldun Taner'in *Günün Adamı*, Aydın Engin'in *Devr-i Süley-man'ı*, Cevat Fehmi Başkut'un *Hacıyatmaz'ı* ve Sana Rey Veriyo-rum'u, Çetin Altan'ın *Komisyon'u*, Vedat Türkali'nin *141. Basamak'ı*.

Toplumsal düzensizlik, ekonomik güvensizlik, bunun yarattığı ahlak çöküntüsü, bunların aile üzerinde olumsuz etkileri, kişinin kişiyi, bir toplumsal kesimin ötekini, bir devletin bir başka devleti sömürme-si, sayısı kabarık toplumsal oyunlarda ele alınmıştır. Ayrı bir öbekte örneklerini vereceğimiz köy oyunlarında da bunlara koşut durumlar ele alınmaktadır. Kent düzeyindeki toplumsal oyunlar şunlardır: Vedat Nedim Tör'ün *İşsizler'i*; Sabahattin Ali'nin *Esirler'i*; Reşat Nuri Gün-tekin'in *Yaprak Dökümü*; Nazım Kurşunlu'nun *Branda Bezi*; Turgut Özakman'ın *Ocak'ı*; Güner Sümer'in *Bozuk Düzen'i*; Orhan Kemal'in *İspinozlar'ı*, *Kardeş Payı*; Adalet Ağaoğlu'nun *Çatıdaki Çatlak'ı*; Nâ-zım Hikmet'in *Kafatası*; Cevat Fehmi Başkut'un *Kadıköy İskelesi*; Çetin Altan'ın *Dilekçe'si*; Sermet Çağan'ın *Savaş Oyunu*, *Ayak Bo-cak Fabrikası*; Güngör Dilmen'in *Canlı Maymun Lokantası*; Oktay Rıfat'ın *Kadınlar Arasında'sı*; Sabahattin Kudret Aksal'ın *Bir Odada Üç Ayna'sı*; Başar Sabuncu'nun *Şerefîye'si*; Abidin Dino'nun *Kel'i*; Hidayet Sayın'ın *Kördüğüm'ü*; Vedat Türkali'nin *141. Basamak'ı*; Or-han Asena'nın *Sağırlar Sövüşmesi*, *Kapılar'ı*; Refik Erduran'ın *Kar-tal Tekkesi*, *Kelepçe'si*, *Sahip'i*, *Merdiven Konçertosu*.

Köyden kentlere, yurt dışına göçler, gecekondular, iki değişik toplum ve kültürün arasındaki insanların çevresi şu oyunlarda ele

alınmıştır: Cahit Atay'ın *Göltepe Oyunları*, Oktay Rifat'ın *Çil Horoz'u*, Tuncer Cüceoğlu'nun *Kör Döğüşü*, Nazım Kurşunlu'nun *Merdiven'i*, Orhan Kemal'in *Kardeş Payı*.

"Köy Oyunları" başlığı altında toplayabileceğimiz pek çok oyun yukarıda sayılan sorunları köy ve kasaba içinde ele almaktadır. Köy kadınının durumu, kan davası, sömürü düzeni, yoksulluk, ekonomik güvensizlik, ağa baskısı, çatışan değerler, gericilik, geleneklerin baskısı gibi sorunlara değinilmektedir: Cahit Atay'ın *Sultan Gelin'i*, *Karalar'ın Memetleri*, *Pusuda'sı*, *Ormanda'sı*, *Ana Hanım Kız Hanım'ı*; Nazım Kurşunlu'nun *Çiğ'i* ve *Yatık Emine'si* (Refik Halit Karay'dan); Orhan Burian'ın *Canın Yongası*; Necati Cumalı'nın *Boş Beşik'i*, *Vur Emri*, *Mine'si*, *Susuz Yaz'ı*, *Ezik Otlar'ı*, *Derya Gülü*; Hidayet Sayın'ın *Pembe Kadın'ı*, *Topuzlu'su*, *Küçük Devler'i*; O. Zeki Turanlı'nın *Batak Göl'ü*; Güngör Dilmen'in *Kurban'ı*; Ali Yürük'ün *Çatallı Köy'ü*; Recep Bilginer'in *İsyancılar'ı*, *Sarı Naciye'si*; Faruk Nafiz Çamlıbel'in *Canavar'ı*; Fakir Baykurt'un *Yılanların Öcü*; Doğan Ayhan'ın *Akçaköy'ün İnsanları*; Cevat Fehmi Başkut'un *Hepimiz Bir Kişi İçin'i*; Turan Oflazoğlu'nun *Keziban'ı*, *Allahın Dediği Olur'u*; Sedat Veyis Ömek'in *Kurt'u*; Fikret Otyam'ın *Mayın'ı*; Yaşar Kemal'in *Uzundere'si*; Sabahattin Engin'in *Orada Bir Köy Var Uzakta'sı* (*Kocadağlar Ağası*); Ali Püsküllüoğlu'nun *Mağara'sı*; Münir Hayri Egeli'nin *Sel'i*; Nafiz Kurucu'nun *Toprağın Kurbanları*; Aydın Engin'in *Aykırı'sı*; Talip Apaydın'ın *Bir Yol'u*; Haşmet Zeybek'in *İr-gat'i*; Vasfi Uçkan'ın *Deli Emine'si* ve *Acı Toprak'ı*.

Yazarlarımız mitologya'dan, eski uygarlıkların tarihinden, eski Türklerden, Osmanlı tarihinden, masallardan, efsanelerden yararlanarak çağımızı yansıtmayı, birtakım insanlık gerçeklerini bu koşutlar içinde vermeyi denemişlerdir: Ahmet Kutsi Tecer'in *Koroğlu'su*; Nazım Kurşunlu'nun *Fatih'i*; Orhan Asena'nın *Hürrem Sultan'ı*, *Tohum ve Toprak'ı*, *Simaunalı Şeyh Bedrettin'i*, *Atçalı Kel Mehmet'i*, *Tanrılar ve İnsanlar* (*Gilgamesh'i*); Turan Oflazoğlu'nun *Deli İbrahim'i*, *IV. Murat'ı*, *Socrates'in Savunması*; Refik Erduran'ın *Büyük Jüstinyen'i*; Güngör Dilmen'in *Midas'ın Kulakları*, *Midas'ın Altınları*, *Montezuma'sı*, *İttihat ve Terakki'si*, *Akad'ın Yayı*; Selahattin Batu'nun *Kerem ile Aslı'sı*, *İfigenia Tauris'tesi*, *Güzel Helena'sı*, *Oğuzata'sı*; Yüksel Pazarkaya'nın *Alaban Tanrısı*; Erol Toy'un *Pir Sultan Abdal'ı*; Necati Sepetçioğlu'nun *Büyük Otmarlar'ı*; Fa-

ruk Nafiz Çamlıbel'in *Akın'ı*, *Özyurt'u*; Behçet Kemal Çağlar'ın *Çoban'ı*, *Atilla'sı*; Halit Fahri Ozansoy'un *Nedim'i*; Haldun Taner'in *Lütfen Dokunmayın'ı*, *Eşeğin Gölgesi*; Necip Fazıl Kısakürek'in *Ulu Hakan Sultan Abdülhamit'i*; Musahipzade Celal-Şükrü Erden'in *Genç Osman'ı*; Nâzım Hikmet'in *Ferhat ile Şirin'i*; Suat Taşer'in *Aşk ve Barış'ı*; İlhan Tarus'un *Suavi Efendi'si*; Salih Zeki Aktaş'ın *Hallac-ı Mansur'u*; Necip Fazıl Kısakürek'in *Sabırtası*; Sevgi Sarılı'nın *Meneuşe Yaprağından İncinen Kız'ı*.

Tüm insanlık sorunları ve ülküleriyle evrensel düzlemde ilgilenen, insanoğlunun karşılaştığı tehlikeleri ve kötülük eğilimini yansıtan oyunlar yazılmıştır. Bir bakıma bu oyunlar bundan önceki konu öbeklerini de ilgilendirir, özellikle toplumsal düzensizlik ve her aşamada sömürü düzenini: Nazım Hikmet'in *Kafatası*; Turgut Özakman'ın *Tufan'ı*; Aziz Nesin'in *Biraz Gelir misiniz'i*, *Bir Şey Yap Met'i*, *Düdükcülerle Fırçacıların Savaşı*; Sabahattin Kudret Aksal'ın *Kral Üşümesi*; Yıldırım Keskin'in *Soruşturma'sı*; Refik Erduran'ın *Aman Avcı'sı*; Adalet Ağaoglu'nun *Sınırlarda'sı*; Sermet Çağan'ın *Ayak Bacak Fabrikası*; Güngör Dilmen'in *Canlı Maymun Lokantası*; İlhan Tarus'un *Karıncalar'ı*; Süleyman Kazmaz'ın *Yarının İnsanları*; Bekir Büyükarkın'ın *Duman'ı* bu türden oyunlardır. Ayrıca insan mutluluğunu din ve Allah'a yönelmekte bulan oyunlar da yazılmıştır: Necip Fazıl Kısakürek'in *Sır'ı*, *Siyah Pelerinli Adam'ı*, *Kanlı Sarık'ı*, *Yunus Emre'si* gibi.

Yazarlarımız ilginç biçim denemelerine de girişmişlerdir. Kimi yazarlar 'şayet', 'eğer', 'öyle olsaydı' gibisinden bir varsayımdan yola çıkarak oyunlarını kurmaktadırlar. Refik Nuri Kordag'ın *Tersine Dünya'sı*; Galip Göran'ın *Tersyüz'ü*; Cevat Fehmi Başkut'un *Öteki Gelişte'si*, *Tablodaki Adam'ı*; Başar Sabuncu'nun *Mutemet Ali Rıza Beyin Yaşanmış Hayat Hikâyesi* gibi. Kimi yazarlar düz çizgide bir olaylar dizisi yerine değişik yorumlara, gözlemlere göre veya oyun içinde oyun gibi yollardan yararlanarak, değişik düzlemlerde olaylar dizisine değişik bir görünüş vermeyi denemektedirler: Oktay Rifat'ın *Oyun İçinde Oyun'u*; Refik Erduran'ın *Ayı Masalı*; Haldun Taner'in *Lütfen Dokunmayın'ı*, *Sersem Kocanın Kurnaz Karısı*; C. Atay'ın *Hamdi ve Hamdi'si*; O. Asena'nın *Yalan'ı* gibi. Kimi yazarlar çoğu kez bir anlatıcı da kullanarak belirli olaylar dizisi yerine, bir çevrenin kesitini, o çevrenin çeşitli insanlarıyla, bir yaşam dilimini

vermektedirler: Ahmet Kutsi Tecer'in *Köşebaşı'sı*; Haldun Taner'in *Fazilet Ecnazesı*; Oktay Rifat'ın *Birtakım İnsanlar'ı*; Rifat Can'ın *Mahallenin Romanı* gibi. Ya da olaylar dizisi şimdiki zaman ve geçmiş zaman gibi iki düzlemde gelişmektedir: Adalet Ağaoğlu-Sevin Uzgören'in *Bir Piyas Yazalım'ı*, Nazım Kurşunlu'nun *Dumanlı'da Telaki Var'ı* gibi. Oyunun özüyle bağdaşacak yeni biçimler getiren yazarlara rastlanıyor. Kimi oyunlar her biri ayrı oynanabilecek iki, üç kısa oyundan biraraya gelen, birlikte oynandıkları zaman aralanında konu birliği bulunan oyunlardır: Cahit Atay'ın *Karalar'ın Memetleri*, *Gültepe Oyunları*; Aydın Ant'ın *Beşgen'i*; Orhan Asena'nın *Sağırılar Sövuşmesi*, İsmet Kuntay'ın *Euler... Euler'i* gibi. Kimi oyunlar tek kişilidir: Nezihe Meriç'in *Sular Aydınlanıyordu'su*; Aziz Nesin'in *Çıçu'su*; Orhan Asena'nın *Geçkin Kız'ı*; Necati Cumalı'nın *Yeni Çıkan Şarkılar* ya da *Juliette'i*, *Ahmet'lerim'i*; Erol Toy'un *Meddah'ı* gibi. Kimi yazarlar iki kişi (bir kadın ve bir erkek) arasında tahterevalliye benzer dengeli inişli çıkışlı ya da "ruhsal saklambaç" diye adlandırabileceğimiz oyunlar yazıyorlar: Hayri Muhittin'in *Gölge'si*; Yıldırım Keskin'in *İnsansızlar'ı*, Melih Cevdet Anday'ın *Mikadonun Çöpleri*, Oktay Rifat'ın *Yağmur Sıkıntısı* gibi. Bu arada yazarlarımız daha önce de değindiğimiz gibi geleneksel tiyatromuzun kaynaklarından yararlanıyorlar. Bu, oyunu bir Karagöz oyunu gibi yazmak yolunda görülüyor: Halit Fahri Ozansoy'un *Bir Dolaptır Dönüyor'u*; Aziz Nesin'in Milliyet gazetesinin yarışmasını kazanan *Üç Karagöz* oyunu gibi. Yazarlarımız geleneksel tiyatromuzun yüzeyde öğeleri yerine açık biçim, göstermecilik, tipleştirme gibi öğelerinden yararlanarak sağlam oyunlar yazıyorlar: Haldun Taner'in *Keşanlı Ali Destanı*, *Gözlerimi Kapatırım Vazifemi Yaparım*, *Eşeğin Gölgesi*, *Zilli Zarife*, *Vatan Kurtaran Şaban*, *Astro not Niyazi* (Zeki Alasya ile), *Sersem Kocanın Kurnaz Karısı*; Ahmet Kutsi Tecer'in *Köşebaşı*, *Bir Pazar Günü*; Oktay Rifat'ın *Oyun İçinde Oyun'u*; Genç Oyuncular'ın *Vatandaş Oyunu*, *Tavatükütüpatı*; Refik Erduran'ın *Ayı Masalı*; Sermet Çağan'ın *Ayak Bacak Fabrikası*; Cahit Atay'ın *Kırlangıçlar'ı*; Turgut Özakman'ın *Darılmaca Yok'u*, *Sarıpınar 1914'ü*; Rifat Ilgaz'ın *Hababam Sınıfı*; Sadık Şendil'in *Kanlı Nigâr* ve *7 Kocalı Hürmüz'ü*; Aziz Nesin'in *Düdükcülerle Fırçacıların Savaşı*; Mehmet Akan'ın *Hamhum Şaralop* (*Midifirlik Oyunu*)'u bu türde başarılı oyunlardır. Epik oyun, diya-

lektik oyun, duraklı oyun gibi çağdaş biçimler geleneksel tiyatronun uzun açık biçim anlayışına uygun düştüğünden bu yolda da güzel örnekler verilmektedir. Vasıf Öngören'in *Asiye Nasıl Kurtulur'u*, *Almanya Defteri* gibi. Bir bakıma absürde tiyatroya yaklaşan örneklerle de rastlanır: Aydın Arıt'ın *Bal Sineği*, *Beşgen'i* gibi. Toplumsal ve siyasal taşlama da geleneksel tiyatromuza yakın olduğundan son yıllarda bu türde de güzel örnekler verilmektedir. Özellikle kabare türü büyük gelişme göstermektedir. Aydın Engin'in *Devr-i Süleyman'ı*; Haldun Taner'in *Vatan Kurtaran Şaban'ı*, *Astronot Niyazi'si*, *Bu Şehr-i İstanbul ki'si*; *Dün-Bugün'ü*, *Aşk-u Seveda'sı*; Turgut Özakman'ın *Sarıpınar 1914'ü* sayısız pek çok örnekten ikisidir..."

Metin And'in örneklerle yaslandırarak belirttiği gibi tiyatro yapıtlarımızda da bir çok seslilik söz konusudur. İnsanı ve toplumu değişik yönleriyle kucaklamaktadır bu ürünler. Bunu gerçekleştiren iki kaynaktan beslenmiştir tiyatro yazınımız. Bunlardan biri Batı tiyatro ürünlerinin içerdği özellikler. Bu özelliklerden etkilenmişlerdir oyun yazarlarımız. İkincisi de geleneksel Türk tiyatrosunun havası. Bu havayı yapıtlarının dokusu içinde eriten, ortaoyunu, karagöz, meddah gibi türlerle kan bağı kurmaya çalışan tiyatro yazarlarımız olmuştur.

Oyunlardaki çevre ve insan ögesi de genişlemiştir büyük ölçüde. Köyler, kasabalar, kentler, kentlerin kıyı mahalleleri, gecekondü kesimleri çevresi olmuştur oyunlarımızın. İnsan ögesi de bu çevrelerle örtüşen bir özellik göstermiştir.

Edebiyatımızda İki Ana Yönelim

Yazınımızın kurmacasal ürünlerine irdeleyici bir yaklaşımla eğildiğimizde görüyoruz 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 "Telgrafname" 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 sorunsallığı, toplumsallığı, gerçekçiliği, insanımıza ve ülkemize bağlılığı da buradan geliyor işte...

İkinci yönelimse bireysel bir duyarlılıkla insanı anlamaya çalışma. Daha doğrusu sorunları yansıtmada insanı araç olarak görmeme, onu bireyselliği içinde ele alma...

Öğretici Boyutlu Ürünler

Öykü, roman, oyun ve şiir gibi kurmacasal nitelikli yaratılmanın dışında kalan ürünlerin yazınıımızdaki yeri nedir? Soruyu ayırtılarına yönelmeden, nirengi noktalarıyla ele alalım.

Deneme ve Denemeciler: Tanzimat döneminde terimsel anlamıyla denemeye rastlanmaz. Bu dönemde Şinasi, Namık Kemal, Ziya Paşa gibi yazarların yazdıkları daha çok düşün yazısı, bir tür makale niteliğini taşır. Bir bakıma doğaldır da bu. Çünkü deneme türü hem bir birikim gerektirir, hem de kişinin kendi beninin ülkesinde dolaşmasını. Bu doğrultuda denemenin ilk örneklerini yazınımızda Meşrutiyet döneminden sonra görüyoruz. Cenap Şahabettin, Ahmet Rasim, Ahmet Haşim, Yakup Kadri Karaosmanoğlu, Yahya Kemal deneme diye nitelendirebileceğimiz yazılar yazarlar. Bunlar gazetelerde belirli köşelerde de yayımlansa deneme boyutu ağır basan yazılardır.

Deneme diyebileceğimiz asıl ürünler Cumhuriyet döneminde ortaya konmuştur. Çünkü birtakım kavramlar üzerinde düşünme, bunların kabuğunu kırma, düşüncenin sınırlarını açma ve genişletme yönsemesi bu türü besleyip geliştirmiştir. Geliştiricileri arasında da önde gelen adlardan biri Nurullah Ataç'tır. Geleneksel Montaigne biçiminde ürünler vermiştir Nurullah Ataç. Şu denemesinde olduğu gibi:

"HAYVAN SEVGİSİ

Assisli Eren-Francesco gibi: 'Köstebek kardeşim!.. Benim karınca bacım!..' demeye kadar gitmek belki aşırıdır ya, ne yalan söyleyeyim hoşlanmam hayvanları sevmeyenlerden. İnsanları sevebileceklerine de pek inanmam. Çekilmez bir bencillikleri vardır onların, ne yapsalar, ne etseler kendilerini, hep kendileri, çıkarlarını düşünürler, öзlerini dünyanın göbeği saymaktan kurtulamazlar, kimseye, hiçbir şeye bağlanamazlar. İnsanları sevseler bile kendileri de birer insan oldukları içindir, başkalarında da gene kendilerini görüp kendilerini severler, kendilerine acırlar. Birer adadır onlar, çepeçevre bencillikle kuşanmış ulaşılmaz birer ada. Ne onlar sizi anlayabilir, ne siz onları anlarsınız. Oysa ki bir isketeye sanki kul köle olan adamın gönlü birdenbire açılır önünüzde, size ürkererek baksa, sizden kaçsa bile gene aranızda bir birlik olduğunu sezersiniz. Kendi içinde kapanmış, büzülmüş bir insan değildir o, dış âlemle ilgilenmiş, dış âleme karışmış-

tır. Yapayalnız değildir, bu yeryüzünde kendisinden başka varlıklar bulunduğunu da kavramıştır, isketesiyle başbaşa oturduğu anlarda bir bütün dünya ile bir birlik, bir gönül birliği halindedir. Bunu yazarken Yakup Kadri Karaosmanoğlu'nun *Güvercinlerime Dokunmanın* hikâyesini hatırladım: Kuşbaz Hüseyin Bey'in güvercinlerine sevgisi, onların uğrunda canını da vermeye katlanması kendinden kurtulduğunu, kendini aşan bir şeye bağlandığını göstermez mi? İlk bakışta Hüseyin Bey'i bir bencil, kendinden başka hiçbir şeyi umursamayan bir bencil sanırsınız, değildir öyle, kuşlarına aşkı, çok günahlarını bağışlattırır onun.

Hayvanları işlerine yaradıkları için sevenler vardır, ben ona hayvan sevmek demem. Kasabın koyunu sevmesi gibi... Buffon, atı anlatırken; 'İnsanoğlunun en asil utkusu' der, ona da kızarım. Her şeyi insana göre ölçmenin ne yeri var? At, insanın eline geçmemiş olsaydı gene sevicek bir hayvan olmaz mıydı? Güzelliğini söylemiyorum; şu hayvanı güzel, bu hayvanı çirkin bulanlardan değilim ben. Cennetkuşunun parlak tüylerine hayran olup da kargayı küçümseyenleri anlamam... Daha doğrusu anlarım, ben de insan olduğum için insanların kurdukları ölçülerle düşünür de birtakım hayvanlara bakmaktan hoşlanır, birtakımlarından da iğrenirim. Oysa ki asıl iş o bizim beğenmediğimiz, tiksindiğimiz hayvanların, örneğin bir karafatmanın, bir tahtakurusunun güzelliğini sezebilmektedir. Tabiat kendi yasalarına aykırı bir şey yaratır mı hiç? Onun yasalarına uygun her şeyin de kendine göre bir güzelliği, bir olgunluğu vardır.

Severim hayvanları, hepsini sevmeye, onların da bencileyin tabiatın birer parçası olduklarını içime sindirmeye çalışırım ya, hayvanları yemekten kaçınanlara bir türlü hak veremiyorum. Bir kuzuya bakarken; 'Bunu öldürmeye nasıl da kıyıyoruz? Bunun canına da saygı göstermeli' dediğim olur, ancak bu benim duygularımdan gelir. Düşüncem ise beni tabiatın yasalarına uymaya götürür. Bütün hayvanlar yaşayabilmek için birbirlerini yiyor, ben de yaşamak içgüdüğü olan bir hayvanım, kendimi ötekilerden üstün görmem düpedüz kibirdir, insanlık kibriidir. Kurdun, eline geçirince kuzuyu yemesini bir suç sayamayacağım gibi, benim yememi de bir suç saymam doğru olmaz."

Deneme, yazınımızda bağımsız bir tür kimliği kazanmıştır. Bu türde ürün verenlerin sayısı artmıştır. Özellikle 27 Mayıs

1960'tan sonra kimi gazetelerin köşeyazarları da (İlhan Selçuk, Aziz Nesin, Çetin Altan, Oktay Akbal vb.) denemsel köşeyazısı diye adlandırabileceğimiz bir tür geliştirmişlerdir. Deneme türünde ürün veren, başka türlerle birlikte bu türü de deneyen yazarlarımızın başlıcaları şöylece kümelendirilebilir: Nurullah Ataç, Sabahattin Eyüboğlu, Suut Kemal Yetkin, Ahmet Hamdi Tanpınar, Orhan Burian, Vedat Günyol, Azra Erhat, Cemil Meriç, Mehmet Fuat, Rauf Mutluay, Melih Cevdet Anday, Sabahattin Kudret Aksal, Sabahattin Hilav, Oktay Akbal, Hilmi Yavuz, Tahsin Yücel, Akşit Göktürk, Füsun Akatlı, Mehmet H.Doğan, Murat Belge, Enis Batur, Cemal Süreya, Nermi Uygur, Salâh Birsal, Adnan Binyazar, Onat Kutlar, Uğur Kökten, Ahmet İnam.

Bu adlar içinde Salâh Birsal ve Nermi Uygur'un denememizin soluğunu genişletmede büyük payları olmuştur. Denemeyi okunan, sevilen bir tür katına çıkardıkları söylenebilir.

Eleştiri ve Eleştirmenler: Tanzimat'tan önce yazınımızda eleştiri türünün niteliklerine uygun yazılar yoktur. Tanzimatla başladığı söylenebilir. Düşünme, yargılayıp irdeleme, değerlendirme gerektiren bu türün ilk örneklerini yine sınırlı ölçüde de olsa Tanzimatçılar vermiştir. Ancak belirli yöntem ve kuramlara yaslanan bir eleştiri değildir bu.

Eleştiri türünün sınırları ve konu alanları tam bir belirginlik kazanmamıştır. Bu yüzden Cumhuriyet döneminde de eleştiriyle yazın tarihi, eleştiriyle deneme birbiriyle kesişmiştir hep. Kimi tanıtı da eleştiri sayılmıştır. Atilla Özkırımlı bu durumu, "bilimsel araştırma ve incelemelerin yetersizliği, nesnelliği değil öznelliği benimseme, yöntemsizlikle" açıklıyor. Eleştirimizdeki bugünkü görünümü Ataç'ın ve Cemal Süreya'nın tanıklığına başvurarak şöyle özetliyor: Nurullah Ataç, *Gene Eleştirme* başlıklı yazısında da görülebileceği gibi denemeyle eleştiriye bir tutar:

"Eleştirmenin bir kolu vardır; deneme. Deneme bir yandan eleştiridir, bir konuyu alır, onun gereklerini bulmaya, göstermeye çalışır. Denemeci şiirin ne olduğunu, nasıl olması gerektiğini araştı-

rır, şiirin, yahut hikâyenin, musikinin. Bunda bir yaratıcılık payı vardır: eleştirmeci şiirde, hikâyede, musikide neler bulunduğunu söylerken kendince bulunması gerekenleri de söyler. Yani kendi içini de dinler, kendini bir yana bırakmaz. Biz bunu az çok beceriyoruz. Ben de yapabiliyorum, başkaları da. Birbirimizle tartışmalara da girebiliyoruz, kendi düşüncelerimizi söyleyebiliyoruz da onun için. Kolaydır denemecilik, bir bakıma kolaydır. Birkaç kitap karıştırırsınız, birkaç yazı okursunuz, düşünürsünüz onların üzerinde, elinizden geldiğince derinleştirirsiniz düşüncelerinizi, birkaç düşüncüyü birbiriyle çarpıştırırsınız, söylersiniz. Bunun bir yararlığı yok mudur? Vardır, olmaz olur mu? Sizin düşünmeniz karşınızdakileri de düşündürür, düşünceler çarpıştıkça yeni düşünceler doğurur. Siz şair olmayabilirsiniz, ama sizin şiir üzerine söyledikleriniz şairlerin işine yarar, onları yeni araştırmalara götürülebilir. Böylece yaratıcılıkta sizin de bir payınız olur."

Ayrıca Türk Edebiyatında yalnız deneme yazarlarının değil, şair ve romancıların, edebiyat tarihçilerinin de eleştiri yazdıkları görülmektedir. En önemlisi, eleştirinin ikinci uğraş sayılması, bu alanda gerekli bilgileri edinmeyi, yoğunlaşmayı engellemektedir. Bu durum, yöntemsizlikle de birleşince, eleştirinin karşı olma, yadsıma ya da bir düşüncüyü çürütmeye bir tutulmasına yol açmaktadır.

Cemal Süreya, eleştirinin içinde bulunduğu çıkmazı şöyle değerlendirir:

"Türkiye'de eleştiri temelde araştırmaya dayanmıyor. Bir ikisi ayrık tutulursa, eleştirmenlerin geriye doğru atılmış sağlam köprüleri yok. Çoğu bizim eski edebiyatımızı, hatta bütünüyle çağdaş edebiyatımızı okumuş değil. Eski edebiyat konusunda 1940 eleştiri kuşağının saptadığı değer yargılarıyla birtakım özetler, eski kanıtlarla, ya da çok çok bunların ters yüz edilmiş biçimleriyle hareket ediyorlar. Dünya Edebiyatı üstüne bilgiler de genellikle el kitaplarından gelme şeylerden ibaret. Oysa kendi eski edebiyatını incelemeyen günümüz edebiyatını dil verimlerini sağlıklı bir biçimde ayırt etmenin olanağı yoktur. Bu yüzden eleştirmenler çoğu edebiyat yapıtını değerlendirirken silahsız durumda. 1940 kuşağı eleştirmeni son yirmi yılda ge-

lişen edebiyata yabancı. 1950 kuşağı eleştirmeni bütün edebiyatımızı yeniden gözden geçirme çabasını göze alamıyor. 1960 kuşağı eleştirmeni Türk Edebiyatını daha çok çıkmakta olan dergilerdeki verimleri temel alarak değerlendirme eğiliminde. Edebiyat eleştirmenliği iş edinmiş bir kimsenin sözelimi Fuzuli'yi yalnızca güldestelerden tanıyor olması utanılacak bir şeydir. Nesnellik araştırmayla kazanılabilir. İzlenimciliğin başarısı ise yalnız ona bağlıdır. Eleştirmenler arasındaki diyalog da ancak o zaman doğabilir. Bugün böyle bir diyalog yok. Çalışmalar tek tek kalıyor. Kimse öbürünün bir bulgusunu, bir katkısını temel almıyor. Bu yüzden varılan sonuçlar hemen her zaman çok başka olabiliyor. Bir değer karmaşası içindeyiz bugün."

1940'lardan günümüze, daha önce adları anılan deneme yazarlarının yanı sıra şiir, öykü ve roman dışında eleştiri alanında ürün veren yazarların başlıcaları şunlardır: Mehmet Kaplan, Fahir Onger, Tahir Alangu, Adnan Benk, Fethi Naci, Asım Bezirci, Muzaffer Erdost, Hüseyin Cöntürk, Konur Ertop, Doğan Hızlan, Berna Moran, Mehmet H. Doğan, Bedrettin Cömert, Füsün Akatlı, Adnan Binyazar, Semih Gümüş, Gürsel Aytaç, Yıldız Ecevit, Orhan Koçak.

Günlük ve Günlükçüler: Bir kimsenin günü gününe tuttuğu, üzerine tarih atıp duygu ve düşüncelerini belirttiği yazı türü diye adlandırdığımız günlükün bizim yazınımızda yeterince gelişmiş bir tür olduğu söylenemez. Bu türün ilk örnekleri edebiyatımızda Tanzimat'tan sonra görülmeye başlamıştır. Ali Bey, Niğâr Hanım, Ömer Seyfettin bu türü denemiştir. Ancak türün asıl gelişmesi 1950'den sonra Nurullah Ataç'ın gazetelerde yayımladığı Günceleriyle olmuştur. Salah Birsell, Oktay Akbal, Muzaffer Buyrukçu, Mehmet Seyda, Tomris Uyar bu türde sürekli olarak yazarlar arasında sayılabilir.

Anı ve Anılarını Yazarlar: Bir kimsenin başından geçen ya da yaşadığı dönemde tanık olduğu, gördüğü, duyduğu olayları anlatan düzyazı biçimine anı diyoruz. Bu türün yazınımızdaki ilk ve en eski örneği olarak yazın tarihçileri Moğol İm-

paratorluğunu kuran ozan Babur Şah'ın (1488-1530) *Baburnâme* adlı yapıtı gösterirler. Tanzimattan bu yana birçok yazarımız bu türde ürün vermiştir. Bunlar arasında Ahmet Rasim'in *Muharrir, Şair, Edip, Eşkal-i Zaman, Falaka*; Halit Ziya Uşaklıgil'in *Kırk Yıl, Saray ve Ötesi*; Ahmet İhsan Tokgöz'ün *Matbuat Hatıraları*; Hüseyin Cahit Yalçın'ın *Edebi Hatıralar*; Ruşen Eşref Ünaydın'ın *Atatürk'ü Özleyiş*; Falih Rıfkı Atay'ın *Çankaya*; Yakup Kadri Karaosmanoğlu'nun *Anamın Kitabı, Gençlik ve Edebiyat Hatıraları*; Yahya Kemal'in *Siyasi ve Edebi Hatıralarım*; Yusuf Ziya Ortaç'ın *Portreler*; Bizim Yokuş; Samet Ağaoğlu'nun *Babamın Arkadaşları*; Mehmet Kemal'in *Acılı Kuşak*; Nadir Nadi'nin *Perde Aralığından*; Oktay Akbal'ın *Şair Dostlarım*; Vedat Nedim Tör'ün *Yıllar Böyle Geçti* adlı kitapları anılabilir.

İçtenlik, doğrudan anlatım, birinci kişili söyleyiş, bir kişi, bir döneme özgü gözlem ve tanıklık, belge olarak kullanabilme, anı türünün belirleyici özellikleridir. Bu özellikler hem *düz anı* hem de salt bir kişiyle ilgili *anı portreler* için de böyle geçerlidir. Melih Cevdet 'Anday'ın, Ahmet Kutsi Tecer'le ilgili şu parçası bir anı portre sayılabilir:

"Ahmet Kutsi Tecer, lisede psikoloji öğretmenimizdi, ama beni oradan hiç hatırlamadı sanırım. Bir gün dersten sonra, yanına gitmiş, 'Hocam, benim şiirlerim var, okur musunuz?' diye sormuştum. 'Yoo... şiir yok' demişti. Başka ne diyebilirdi! Bütün çocuklar ozandır; her genç, yaşamının bir döneminde şiir yazar. Okumaya razı olmanız başedilir mi? Benim de başıma geldi öğretmenliğimde, kendime göre yöntemler bulmuşumdur savuşturmak için. Yalnız öğretmenliğimde mi? Hayır; ozanlık yaşamım başladığından beri kurtulamamışımdır bu tür başvurulardan. Bunların hiçbirisi de, büyük bir ozan 'keşfetme'nin mutluluğunu başımlamamıştır bana.

Rahmetli Tecer'le, sonraları dostluk, arkadaşlık kuruldu aramızda. İkimiz de, bir ara, İstanbul Belediye Konservatuvarı Tiyatro Bölümü'nde öğretmenlik yaptık. Tiyatro tarihi okuturdu Tecer, ben de fonetik-diksiyon dersi verirdim. Kimi gün, akşamüstü birlikte çıkardık okuldan. Kalamış'a, Todorî'ye giderdik. Ağırbaşlı, sakın, hatta

yavaş bir adamdı Tecer. Uzun ve ağır konuşurdu. Bir gün bana, her yıl yaptığı folklor araştırma gezilerinden birinde başından geçen bir olayı anlatmıştı:

Bir gün, akşama doğru bir köye konuk olmuş, köyün âşığını bulmuş. Jandarma karakolunun önünde, bir ağacın altına yer sofrası kurulmuş, rakılar açılmış... Ancak bir tehlike varmış o bölgede; istediği kızı alamayan bir delikanlı dağa çıkmışmış, arada bir baskın veriyormuş köye. Muhtar, jandarma komutanı, dikkatli bulunulmasını söylemişler. Neyse... Âşık başlamış sazını çalmaya, söylemeye. Tecer, tam kadehini kaldırmış ağzına götürürken cuvvuu.. diye bir kurşun sesi duyulmaz mı? Fakat, Ahmet Kutsi hiç istifini bozmamış, kadehini, ağır ağır ağzına götürüp rakısından tatmış, sonra gene ağır ağır indirip sofraya koymuş. Bir de ne görsün! Muhtarın, jandarma komutanının, âşığın yerinde yeller esiyor. Korkup kaçmışlar. Meğer baskın filan söz konusu değilmiş hiç; karakolun merdivenlerinde oturan bir jandarma eri, türküden aşka gelip yanlışlıkla tüfeğinin tetiğine basıvermiş... Durum anlaşıncı, muhtar, jandarma komutanı, âşık gene yerlerine oturmuşlar ve gösterdiği soğukkanlılıktan, yüreklilikten ötürü kutlamışlar Tecer'i. Oysa, bir soğukkanlılık, yüreklilik değildi bu; ağır hareketli Ahmet Kutsi Tecer'in doğal davranışı idi.

Yukarıda anlattıklarımın onun sıkıcı bir insan olduğu sanılmasın. Ben çok hoşlanırdım sohbetinden. Ağır anlatıyorsa, acelemiz ne! Üç dört şiirine gerçekten hayran olduğum bu değerli sanat ve düşün adamımızın çok zengin bir yaşantısı vardı. Anadolu'yu ve halk şiirini iyi tanırdı. Anadolu halkının geleneksel töreleri ve törenleri konusunda, kendi araştırmalarına dayanan yeni görüşler atmıştır ortaya. Bunlardan biri, Karacaoğlan'ın, bizim bildiğimizden daha önce yaşadığına ilişkindi. Bir gün bana, 'Belki de bir prens' dediğini unutmuyorum. Hepsinden önemlisi ise, Ahmet Kutsi Tecer'in, Anadolu gelenekleri içinde ilkçağ Anadolu uygarlık ve kültürünün bir yeri bulunmadığına, tek kaynağın Şamanlık olduğuna ilişkin görüşü idi. Ama bu görüş ile, kültürümüzün kaynağı olarak ilkçağ Anadolu uygarlıklarını benimseyen görüş arasında bir tartışma çıkmadı ortaya. Bu bir talihsizliktir. Ben de ilkçağ Anadolu kültür ve uygarlıklarına düşkün biriyim; üstelik, o çağ ile bizim yaşadığımız çağ arasında bir süreklilik çizgisi bulamasam da, belli bir kültür gerekmesi ile seçilecek geçmiş konusunda özgür bulunulduğu görüşümdedir. Ama bi-

zim Anadolu uygarlığımızda Şamanlık etkisi böylesine önemli bir yer tutuyorsa, neden öğrenmek istemeyeyim? (...)

Ölümünden çok yıl önce şiiri bırakmıştı. Ozanların bir gün gelip şiir yazmaktan vazgeçmelerinin nedenini hep merak etmişimdir. Bir buluşmamızda bu konuyu Tecer'e açtım. 'Yoksa ilham perisini mi darılttınız?' dedim. Rahmetli, 'Ah...' dedi, 'onu bir elime geçirim, bırakır mıyım hiç!...'"

Gezi ve Gezi Yazarları: Gezi yazıları bizim yazınımızda eskiden beri yazıl gelmiştir. Türk Edebiyatında bu türde ürün verenlerin başında Evliya Çelebi (1611-1685) gelir. Onun *Seyahatname'si* bu türün başyapıtlarındandır. Daha sonra Batı ile ilişkiler gelişince elçilik göreviyle buralara gidenler, gittikleri yerlerin ilgi çekici yönlerini *sefaretname* adıyla yazdıkları yapıtlarda tanıtmışlardır. Bunlardan Yirmisekiz Çelebi Mehmet (? - 1732) Efendi'nin Paris ve Ahmet Resmi (?-1779) Efendi'nin Berlin'le ilgili sefaretnameleri en tanınmış olanlarıdır. Çağdaş Türk Edebiyatında gezi yazısı denebilecek türde ürünler Tanzimat'tan bu yana süregelmektedir. Ahmet Mithat (*Avrupada Bir Cevelan*), Âli Bey (*Seyahat Jurnalı*), Cenap Şahabettin (*Hac Yolunda*), Ahmet Haşim (*Frankfurt Seyahatnamesi*), Falih Rıfkı Atay (*Deniz aşırı, Yeni Rusya, Tuna Kıyıları, Hind, Bizim Akdeniz, Yolcu Defteri*), R. N. Güntekin (*Anadolu Notları*), Azra Erhat (*Mavi Yolculuk*), Melih Cevdet Anday (*Anadolu ve Sosyalist Ülkelerde*), Oktay Akbal (*Hiroşimalar Olmasın*), Burhan Arpat (*Avusturya Günlüğü*), Haldun Taner (*Düşsem Yollara Yollara*), İlhan Selçuk (*Uzak Komşu Rusya'dan Gezi Notları*), Erdal Öz (*Allı Turnam*). Gezi yazılarının bir bölümü röportaj biçiminde oluşturulmuştur.

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 yüzündeki 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 incelemek 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. İmgeler ise sanatçının dış dünyadan algıladığı gerçekleri düşüncesinde yeniden yaratması, biçimlendirmesiyle oluşur. Yaratıcılık dediğimiz süreç de budur. İnsanoğlunun dış dün-

yayı algılayıp imgelere dönüştürmesi, bunu söze, yazıya, sese geçirmesi, daha doğrusu yaratıcı süreç içine girmesi birdenbire olmamıştır elbette. Nice yüzyıllar geçmiştir. Hakkında bilgilendirmediğimiz bu geçen süreye insanlığın karanlık dönemleri diyoruz.

Edebiyat tarihçileri ve kuramcıları, edebiyatın doğuşunu insanoğlunun söze büyümlü bir anlam yüklemesine bağlarlar. Büyümlü anlamla donatılmış sözlerse şiirdir onlara göre. Bu da insanoğlunun doğaya egemen olma, büyümlü sözler yardımıyla yaşamını düzenleme gerekmesiyle oluşmuştur. Bu varsayımdan kal-karak bütün edebiyatların şiirden, daha doğrusu şiirin ulusların oluşma evresinde aldığı biçim olan *destan*lardan kaynaklandığını, dallanıp budaklandığını öne sürmüşlerdir. İnsan dünyasına ilk ışık tutan ilkel şiirlerdir. Örgüsü, konusu, kahramanlarıyla oluşum evresinde bulunan ulusların, özelemlerini, tutkularını, savaşım ve serüvenlerini yansıtır.

Homeros'un Destanları

Dünya Edebiyatındaki büyük destanların başında İsa'dan aşağı yukarı bin yıl kadar önce yazılmış *İliada (İlias)* ve *Odyes-seia* gelir. Bu iki yapıt, üzerinden yüzyıllar geçmiş olmasına karşın bugün de tazeliğini, yaşarlığını korumaktadır. Nereden gelmektedir bu? Düş gücümüzü aşan olağanüstü olayları anlatmasından mı? Tarihe ayna tutmasından mı? Şiirsel ve renkli dilinden mi? Bunların tek tek hepsinin payı vardır. Ama bu yapıtların zamana dayanmasının asıl nedeni insanoğlunun iç dünyasını aydınlatmasından, insanı insana tanıtmastandır.

İlyada'nın konusu kısaca şöyle özetlenebilir: Tanrıça Eris (=kavga), tanrılar tarafından deniz tanrıçası Thetis ile evlendirilen Peleus'un (Zeus'un torunu) düğününe çağrılmadığına kızarak, konukların arasına altın bir elma fırlatıp atar. Elmanın üzerinde "en güzel kadın için" sözleri yazılıdır. Üç yüce tanrıça, Hera (Zeus'un karısı), Athena (savaş tanrıçası), Aphordite (sevgi ve güzel-

lik tanrıçası), elmanın kime 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 vaatlerde bulunur. Hera, ona iktidar ve egemenlik; Athena, ün ve şeref; Aphrodite, kadınların en güzelini, Isparta Kralı Menelaos'un karısı güzel Helena'yı vermeyi vaadederek. Paris, Aphrodite'in teklifini kabul eder ve onun yardımıyla Helena'yı kaçıır. Buna kızan Menelaos, kardeşi Argos kralı Agamemnon, Yunan prensleri ve komşu adaların askerleriyle birlikte Troya'yı kuşatır. Kuşatma on yıl sürer. On yıl boyunca 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 *Odyseia*'da da görmekteyiz. Onda da olaylar ustaca zincirlenmiştir birbirine. Şöyle ki, destanın temel kişisi olan İthaka Adası Kralı Odysseus'un, Troya savaşından dönerken yolda birçok tehlikeli serüvenler geçer başından. Tam on yıl denizlerde oradan 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 hileye 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 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. *İliada*'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 anlatıkları olaylarla değil, kişileriyle yaşarlık kazanmışlardır. Örneğin *Hamlet*'in olayını unutabiliriz ama *Hamlet*'i asla. Dostoyevski'nin *Suç ve Ceza*'sında anlatılanları anımsayamayız ama, Ras-kolinikof için aynı şeyi söyleyemeyiz. Tolstoy'un *Nataşa'sı*, Balzac'ın *Goryo Baba'sı*, Gogol'ün *Müfettiş'i* hep unutamadığımız kişilerdir. Çünkü yaratıcıları onları, özlemleri, tutkuları, özverileri, bencillikleriyle sevmiş, öylece yaratmıştır. Büyük yazarlarda gördüğümüz bu insanlık sevgisini Homeros'ta da görmekteyiz. Destanlarını dolduran kişilere sevgiyle yaklaşır. Tutsaklara da, prenlere de aynı sevgiyi göstermiştir.

Homeros'un destanlarında gördüğümüz bu sınırsız insan sevgisinin, sevecenliğin yanında anlatımı da oldukça canlıdır. Öykülenme yöntemi, olayların birbirine bağlanması, yer ve kişi betimlemelerinden gelir bu canlılık. Gözlemediği, 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 *İliada* çevirisinden alıntılarımız şu kısa parçada görebiliriz:

Troia'larsa, zengin bir ağanın ağılındaki
koyunlar gibi duruyorlardı, sürü sürü,
nasıl dururlarsa sağılırken ak sütleri,
kuzuların sesini duyup çığırşırlarsa nasıl,
öyle yükseliyordu yaygın ordu boyunca çığlıklar,
sesler çıkıyordu karmakarışık,
başka başkaydı her birinin dili,
ayrı yerlerden gelme erlerdi bunlar.
Kimini Ares kıskırtıyordu,

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.
Karlar 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 çığırışlarına; çarpışanların bağırışları sellerin derelere karışırken çıkardığı seslere benzetilmiştir. Ayrıca benzetilen öğeler ve bunların nitelikleri (ak sütleri sağılan koyunlar, oyuk bir yarın dibinden kaynayan gür su) 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. Destaların 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.

Heseiodos'un ve Sappho'nun Şiirleri

Edebiyat tarihçileri eski çağlardan günümüze kalan yapıtlar arasında Heseiodos'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 Heseiodos'un. Bunlardan biri Homeros'un yolunda yazdığı *Tanrıların Yaratılışı*'dir. 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 Heseiodos'un şiirlerinin. Dil Homeros'ununki gibi renkli değildir. Durgun ve kurudur. Varlıklar ve nesneler sıfatlarla donatılmadan şiirlere girmiştir. Bu özelliğini *İşler ve Günler*'den alıntıladığımız, "adaletin" önemini vurgulayan şu küçük parçada görebiliriz:

...

Rüşvet yiyiciler 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.

Heseiodos'tan iki yüzyıl sonra yaşamış olan (M.Ö.VI. yüzyıl) Sappho'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 aktaralım buraya:

1

Kızaran nara benzersin dalın tepesinde
En yüksek dalında unutulmuş, bir ağacın.
Hayır unutulmuş değil, yetişilememiş.

2

Bir dağ rüzgârı nasıl allak bullak ederse
Meşeleri... içimi öyle sarstı Eros.

Heseiodos'un şiirleri de, Sappho'nun şiirleri de hem çağdaşları için hem de kendilerinden sonra gelen şairler için esin kaynağı olmuştur. Bu şiirleri örnekseyerek oluşturmuşlardır yapıtlarını. Örneğin Latin edebiyatının şairleri onların izinden yü-

rümüşlerdir. Vergilius (M.Ö.70-M.Ö.19) *Georgica* (Çiftlik Şiir-leri) adlı yapıtını Heseiodos'un *İşler ve Günler*'ine benzeterek oluşturmuştur. Bunun gibi, yine Latin şairi Horatius'un kimi şiir-lerinde Sappho'nun etkisini görebiliriz açıkça. Örneğın Oktay Rifat'ın, Horatius'tan dilimize çevirdiğı bir şiirden alıntılادیğımız şu parçada gözlemleyebiliriz bunu:

...
Ay böyle kıpkırmızı kalmaz, solar,
Bahar çiçekleri düşer dalından.
Umutlar ardında, insanı tüketen,
Boynumuzdan büyük işler peşinde
Koşmak neden?
Güller takılalım başımıza gel,
Saçımızın aklarına ıtırlar
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.

Ağlatılar (Tragedyalar)

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 yer. 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 Dionysos'un çektiklerinin yasını tutan, onların acılarını dile getiren insanları temsil ederdi. Seyircinin

acıma, korku ve ürkü duygularını kamçılıyıp coşturarak onları kötü tutkulardan arındırmayı amaçlayan *ağlatılar* (tragedyalar) bu temsillerden doğmuşlardır.

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 kimselerin 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 eylemlerinden gelen yazgısal bir durumdur bu düşüş. Sonra yapıt bir bütün olmalı, bu bütünlük yerde, zamanda, olayda sağlanmalıdır. Tek bir yerde, tek bir zaman dilimi içinde, tek bir olayın yörüngesinde oluşturulmalıdır ağlatı. Buna da *üç birlik kuralı* denmiştir.

Ağlatı Dünyasının İki Büyük Adı: Aiskhylos, Sophokles

Ağlatılar yoluyla insan dünyasını aydınlatan ozanların başında Aiskhylos (M.Ö. 525-457) gelir. İnsanoğlunu yüceltmeye, onu, başına gelen ve gelebilecek yıkımlar karşısında diri tutmaya çalışmıştır. Aklın, biyolojik yazgılara karşı; tepeden inme adaletin, klan yasalarına karşı savaşımını yansıtmıştır. Bunun için de ağlatılarındaki kişilerin hiçbirini bayalığa düşürmez. İnsanoğlunun karşılaştığı acıları, yıkımları günaha, gurur ve para tutkusuna bağlamıştır. Yıkımların en büyüğü olarak göstermiştir savaş: "İnsanları altınla, yaşayanları da ölümlerle değiştiren savaş."

V.Hugo'nun "eskilerin Shakespeare'i" diye adlandırdığı Aiskhylos'un ağlatılarını 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.

Yapıtları arasında *Agamemnon*'un önemli bir yeri vardır. İnsan yaşamının boşluğunu ve hiçliğini vurgulayan izlekler içerir. Yalın bir olay örgüsü vardır. Truva'nın düşüşünden sonra Argos'a dönen Agamemnon karısı Klytaimnestra tarafından öldürülür. Kralın kadın kölesi Cassandra yeni cinayetlerin işleneceği kehanetinde bulunur. Bunun üzerine o da öldürülür. Yunan söylencelerindeki dönüş izleğinden yola çıkan Aiskhlos, kendini beğenmenin cezası kalamayacağını, suç işlemeye soya çekimi gösterir.

Ağlatı türünün ikinci büyük ustası Sophokles (M.Ö. 496-405), birçok yönden Aiskhylos'tan ayrılır. İnsanların tanrılarla çatışmasından çok, insanların insanlarla 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, yazgılarını birer oyuncağıdır. Onların yaşam serüvenlerini yazgıları çizer. Bu yönüyle çağdaş yazarlara da öncülük etmiştir.

Sophokles'in başlıca yapıtları *Kral Oidipus*, *Oidipus Kolonos'ta*, *Antigone*, *Elektra*, *Aias*, *Trakhis'li Kadınlar*, *Philoketes*'tir. Bunlar yazgısıyla boğuşan, sonuçta yenilen insanoğlunun ağılatısal durumu üzerine kurulmuştur. Bunun için de 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

edinip büyötmüşlerdir. Bir gün Oidipus, Delpoi tapınağı bakıcılarından kendisinin babasını öldürüp öz annesiyle evleneceğini öğrenmiştir. Babası sandığı Korent Kralını öldürmemek 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'ye gelmiştir sonra. Sfenks'in sorduğı bilmeceyi çözmüştür. Bilmeceyi çözüp şehri Sfenks'ten kurtaran, kralın dul karısıyla evlenecektir. Oidipus da böylece öz annesiyle evlenmiş, kral olmuş, iki kız iki de erkek çocuğı dünyaya gelmiştir.

Sophokles 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 bağılıdır. 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 yönettiğı 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 seyrederiz. Kimseden acıma dilemez, kimseye yalvarmaz Oidipus. Yazgısının elinde nasıl güçsüz bir oyuncak olduğunu bilincine varmıştır artık. Acı çekerek boyun eğer ona. Sophokles şöyle söyler kahramanı için: "Evet daha zalim bir günah bulunsaydı o muhakkak Oidipus'un başına gelirdi". Oyunun özünü de sonunda koro şöyle vurgular: "Onun için, son gününü görmeden hiç kimseye mutluluğa ermiş demeyin!.."

Tebai'liler bu kara yazgılı insanı şehirden kovmuşlardır. Oradan oraya dolaştıktan sonra Kolonos'ta sığınacak bir yer bulmuştur. *Oidipus Kolonos'ta* adlı yapıtta da onun son günlerini ve ölümünü görürüz.

Antigone'nun konusu da yine insanoğlunun yasalarıyla tan-

rıların yasaları arasındaki çatışmayı içerir. Oidipus'un iki oğlu, Eteokles ile Polineikes, Tebai önünde ölürler. Ancak krallığı elde etmek için isyan etmiş olan Polineikes'in gerektiği gibi gömülmesine Kreon izin vermez. Kız kardeşi Antigone, gizlice gömer kardeşini. Bunun üzerine Kreon da diri diri Antigone'yi top-rağa gömdürür. İnsan uşunun, kardeşlik duygusunun sesi gibidir Antigone bu oyunda. Bu sesi yükselttiği içindir ki yücelir, çağ-daş değerler kazanır. Şöyle der Kreaon'a: "Ben dünyaya kin de-ğil, sevgiyi paylaşmaya geldim."

Ağlatı alanında yapıtlarıyla bugüne değin yaşarlığını koru-muş bir üçüncü ad da Euripides'dir (M.Ö. 480-406). Dünya ki-taplıklarında bulunan başlıca yapıtları *Media*, *İphigénie*, *Au-lismk'te İphigénie*, *Tauris*, *Orestes*, *Elektra*, *Andromakhe*'dir. İnsanı her şeyin ölçüsü olarak ele almıştır yapıtlarında. Bu ölçü-yü bulmak için de her sınıftan insanların dünyasına eğilmiştir. Yaşlı tutsakları, inmelileri, yoksulları ve dilencileri yakından in-celemiştir. Umutsuzluk ve kuşku onun bakış açısını geniş ölçüde etkilemiştir. Şöyle diyor Robert Pignarre: "Efsaneleri ve gele-neksel yorumları ince elekten geçiren bir eleştirmendir Euripi-des; melankolik ve kuşkucu bir dehadır. Zamanının çok ilerisin-de olduğu için zamanında iyi anlaşılmamıştır... Aydın kafası, duyarlığı, tutkuları incelemesindeki kesinlik ve her şeyden çok kadın tipleri çizisindeki ustalık, kadınlığı anlayışı, kısacası insan-cılığı, 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 de-ğildir; taş yürekli, acımasız yaratıklardır onlar. Bunun gibi *Medi-a* adlı oyununu da eski bir öyküden çıkarmıştır. Altın postu bul-maya giden Jason, Argo adlı gemisiyle bir ülkeye varmıştır. Ülkenin kraliçesi Media ona tutulur. Her şey yaptırır aşkı. Pos-tun bekçisi yılanı öldürür Media, babasını kandırır, kardeşini bı-çaklar. Sonunda Jason'la birlikte Yunanistan'a gelir. Ancak türlü

1) *Tiyatro Tarihi*, Gellşim Dizisi, s. 27.

zorluklar çıkar ortaya. Bir Yunanlı'nın Yunanlı olmayan biriyle evlenmesi, Media'nın duyduğu yabancılık, Jason'un ondan yüz çevirmesi gibi. Euripides 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 vardır Euripides'in. Etkileri ölümünden sonra özellikle Roma ağlatı ve güldürülerinde göstermiştir kendini. 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.

Ağlatıların Artalanında Yatan

George Thomson, ağlatıların (tragedya) olay örgüsünü oluşturan etkenleri *Şiir Sanatı* adlı yapıtında araştırırken şunları söylüyor:

"Paranın ilk görevi diyor Aristoteles, alış-verişin sürecini - almak için satmayı kolaylaştırmaktı. Köylü domuzunu pazara götürür satar, böylece elde ettiği parayla kendisine üst-baş satın alır. Bu amacın sınırlarını aşmadı, paranın dolaşımı sadece bir amacın aracı olması, temel gereksinimlerin karşılanması demektir. Ama zamanla para yeni bir amaç uğrunda, satmak için almak uğrunda kullanılmaya başlandı. Tüccar pahalı satmak için ucuza alır. Birtakım malları parayla kapatarak fiyatının yükselmesini sağlar, sonra da büyük kâr-la o malları satar. Para kazanmak başlı başına bir amaç olmuştur artık. Tüccar bu işi bir kez yaptı mı, bir kez daha yapar. Atinalı bir ozanın dediği gibi, zenginliğin sonu yoktur. Tüccar durmadan yeni yatırımlara girer, ta ki sonunda -belki de öbür tüccarlar da aynı oyunu oynadıkları için- girdiği iş kendi gücünü aştığından her şeyi-yi yitirir. Aristoteles bundan alınması gereken dersi belirtmek için

Midas'ın hikâyesini anıyor. Midas, altın madenleri zengin bir ülke olan Phrigia'nın kralıymış. Dokunduğu her şeyi altına çevirmek gücünü kendisine vermelerini tanrılardan dilemiş. Dileği kabul olmuş, ama Midas da bütün altınlarının arasında açlıktan can verip gitmiş.

'İnsan paradır'. İlk para basan şehirlerden birinde söylenen bir sözdü bu. Paranın satın alamayacağı hiçbir şey yoktur; paralı insanın alamayacağı hiçbir şey yoktur. Sophokles de aynı şeyi söylüyor:

Dostluk, onur, güç, önem kazandırır para,
Kurumlu kralla yan yana oturtur kişiyi.
Yoksulların düşlerini hiç gerçekleştiremeyeceği
Aşılmış, aşılmamış yolların hepsi
Eli-çabuk zenginlikle ölçülür.

Daha sonraki bir ozan Tanrıdan da üstün sayıyor parayı:

Tapılacak tanrı varsa
Altınla gümüştür, diyorum. Bunlar elindeyse
Ne dilerse dile, her şey senin olur
Arkadaş, yargıç, tanık, hepsi senindir parayla
Ne sandın, tanrılar bile hizmetinde çalışır.

Para, bu yüzden, bütün toplumsal ölçüleri, töresel değerleri, alt-üst eden bozucu bir güçtü. Bu sözler de Euripides'in:

Zenginlik en üstün değerlerle süsler köleyi,
Özgürü özgürlüğünden ederken yoksulluk

Bu sözler de gene Sophokles'in:

Bir insan çirkin mi yaratılmış, sevilmiyor mu,
Para hem güzelleştirir onu hem de sevdirebilir,
Varlık, sağlık, mutluluk parayla gelir hep,
Yalnız para gizler her türlü haksızlığı.

Aynı ozan, bu yüzden bütün kötülüklerin kaynağı sayıyor parayı:

Kötü diye ne varsa yeryüzünde bilinen,
Paradır en kötüsü. Kişiyi yurdundan eder,
Yağmaya uğratar yığıt kentleri, kandırır,
Yoldan çıkarır en iyi yürekli.

Para her şeyi karşıtına dönuştürüyordu. Bozucu etkisiyle toplumun her köşesine yayıldıkça, insanlar buldukları bu yeni şeyin kendilerinin efendisi olduğunu sezmeye başladılar. Bunun ne olduğunu ne anlayabildikleri, ne de onu denetleri altına alabildikleri için de, parayı ancak evrensel bir yasa olarak ölküleştirerek açıklayabilirler. İşte Yunan edebiyatında sık sık karşılaştığımız, yalnız zenginlik değil, sağlık, mutluluk gibi kendi başına iyi olan her şeyin aşırısını istemenin bunun karşıtını getireceği düşüncesi buradan doğuyor. Platon'un dediği gibi:

'Yılın mevsimlerinde, bitkilerin yaşayışında, insan bedeninde, hele hele uygar toplumda aşırı bir eylem tam karşıtına dönuşür.'"

Güldürüler (Komedyalar)

Ağlatılar gibi güldürüler de Dionysos 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 hoşlandığı bir türdür. İlk örnekleri M.Ö. 487'de Atina'da düzenlenen bir yaşışmayla ortaya konmuştur.

Yaşayan Bir Usta: Aristophanes

Ağlatı alanında olduğu gibi güldürü alanında da bugün de yaşarlığını koruyan büyük ustalar vardır. Güldürü türünün ilk büyük ustası Aristophanes bunlardan biridir (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 yönelimlerdenendir. *Lysistrata* adlı yapıtında kocalarının savaşmalarını engellemek için 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 Aiskhylos 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 Aristophanes.

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 örneksemiş, onlara benzeterek oluşturmuşlardır yapıtlarını. Bununla birlikte kimi ayrımlar da vardır aralarında. Sözgelimi Latin güldürüleri oldukça eğlendiricidir. Karışık, düğümlü, gülünç oyunlara özellikle değer verilmiştir. Örneğin ikiz kardeşlerin birbirleriyle 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, kılıbık kocalar vb.) 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 davranamamışlardır. Yaşayan kişileri alaya almayı, yermeyi göze alamamışlardır. Kalemlerinin 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 Güldürüsü*'dür. Seçtiği kişiler hemen her gün her yerde rastlayabileceğimiz nite-

liktedir. Onların belirli bir yönünü, gülünç ve aksak yanlarını yansıtmıştır yapıtlarında. Örneğin *Çömlek*'te cimriliği, *Eşekler Güldürüsü*'nde karı kocanın 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. Eflatun'un (M.Ö. 427-347) *Devlet*'i, Herodotus'un *Tarih*'i, Livius'un *Tarih*'i, Çiçero'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 ortama 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 Edebiyatının ilk yapı taşları olan bu yapıtlar zamana dayanıp günümüze değin geldikleri için birer klasik sayılır her biri. Dünya Edebiyatının gelişmesi, dallanıp budaklanması, yeni düşünce akımları doğrultusunda yeni boyutlar kazanması, bu kaynağın, eski Yunan ve Latin kaynağının değişik yaklaşımlar içinde değerlendirilmesiyle olmuştur.

Karanlıktan Aydınlığa Yönelenler

Tarihin akışı içinde insan düşüncesinin donduğu, daha doğrusu gelişim yönünden duraklamaya uğradığı dönemler vardır. Siyasal tarihçiler, Batı Roma İmparatorluğu'nun 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 etkilere biri olmuştur. Kilisenin, din adamlarının ve din kitaplarının egemenliği güçlenmiştir. Şöyle ki, eski çağlarda insanlar dünyanın nasıl yaratıldığı, doğa olaylarının nedenleri, insanoğlunun 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."

Lucretius'un iki bin yıl önce yazdığı, bugünkü bilimin doğrularını belirli ölçülerde içinde barındıran, "bilimle şiirin, doğru ile güzelin" ustaca kaynaştırıldığı bu şiirden bir bölümü okuyalım:

İlkemiz şu olacak konuya girerken:
Hiçten, hiçbir şey yaratılamaz tanrısal güçle.
Ölümlülerin bunca korkuya kapılmaları,
Yerde ve gökte tanık oldukları olaylara
Gözle görülür bir neden bulamamalarındandır.
Kolaydır tanrının istemiyle açıklamak bunları.
Hiçten, bir şey yaratılamayacağını kavrayınca
Daha açık seçik göreceğiz önümüzdeki yolu
Tanrıların eli olmadan varlıkların
Nasıl oluştuğunu ve varolduğunu.
Bir kere, hiçten yaratılmış olsaydı varlıklar,
Her tür, her kaynaktan doğardı: tohum olmazdı
İnsan denizden çıkardı, pullu balık topraktan
Ve kuşlar gökten türerlerdi durup dururken.
Sürüler, kuytularda üreyen yabanıl hayvanlar,
Ekili ya da çorak toprakları doldururlardı.
Aynı ağaçlarda bitmezdi hep aynı yemişler.
Elbet değişirlerdi, her ağaç her yemişi verirdi.
Kendine özgü doğurgan gövdelerden oluşmasaydı
Neden her varlık doğsundu aynı tür anadan?
İmdi, her varlık özel tohumundan oluştuğundan
Ancak uygun dokunun, uygun atomların bulunduğu
Yerden doğar güneş-ışıklı dünyaya.
Bu yüzden her şey rasgele doğamaz her şeyden.
Özel gücü özündedir doğumunu hazırlayan.
Neden baharda açar gül, ekin olgunlaşır yazın?
Ve üzüm neden büyüüne kapılır güzün?
Özel tohumları elverişli anda toparlanmayınca

Ortaya çıkıp, varlıklar gelişmeseydi.
Dirim bağışlayan toprak en uygun mevsimde.
Onları korunmasız sürer miydi ışıklı dünyaya?
Hiçlikten doğsalardı, zaman gözetmeden
Olmadık aylarda ürerlerdi elbet, ansızın;
Mevsimlerin hışmıyla doğurgan bileşimleri önlenen
İlksel gövdeleri olmadığından

Ortaçağ'a girerken Lucretius'un şiirinde dile gelen bakış açısı yasaklanmış gibidir. Akıl yürütme, neden-sonuç ilişkisi kurma, sorma ya da sorgulama kapı dışarı edilmiştir. Bu arada 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 alınır, 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 iki 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 XII. yüzyıla raslamıştır. Serüvenleri büyük ölçüde birbirine benzemesine karşın İskandinavların, Keltlerin, İslavların, Saksonların ayrı ayrı kahramanlık şarkıları olmuştur. Daha sonraki yıllarda kahramanlığın yanı sıra bu ürünlerin içine din

de girmiş, böylece destanlar doğa öğeleriyle dinsel öğelerin karıştığı öyküler niteliğini kazanmıştır.

Finlilerin baladları *Kalevila*'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 XII. 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) geçmişine, bir yandan da şövalyeliğin geleceğine ışık tutar.

Şövalyelik destanlarının oluşumu derebeylik düzeni ve bu düzenin ruhuyla sıkı sıkıya ilgilidir. XII. 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 *Çid*'idir. *Roland'ın Şarkısı*'nda birbirine sevgiyle bağlı iki arkadaş olan Roland ve Oliver'i, onlar gibi öldürülmüş başka 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.

XII. yüzyıldan sonra kahramanlık şiirleri yaygınlaşmıştır. İskender, Charlamagne, Kral Arthur gibi yiğit kişiler üstüne şiirler yazılmaya başlanmıştır. Coşkulu bir dille gezgin ozanlar onların serüvenlerini anlatmaya başladılar. Bu şiirlerin dokusuna aşk da kattılar. Bunların çoğu halkın ortak yaratısı olarak ortaya çıkmıştır. Bu şiirlerden bir bölümünü Thomas Malory (1400-1470) biraraya 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 kesinkes saptanamaz. Bunun en güzel örneği yaşamı Ortaçağ'ın sınırları içinde kalan İtalyan şairi Dante'dir (1265-1320). Rönesans döneminin dışındadır ama, Rönesans'ın yaslandığı ana düşüncenin tohumları onun yapıtlarındadır. Başka bir deyişle Dante, Rönesans'a giden yolun açıcılarından. Bu yönden onun değeri yaşadığı günlerin içinde kalmamıştır. Çağlarını aşmış şairlerden biridir Dante. XX. 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, Sophokles, Vergilius ve Shakespeare gibi büyük edebiyat devlerinin arasında sayılabilecek adlardan biridir Dante.

Dante evrensel bir konuyu, "aşk ve sevgi" konusunu işlemiştir şiirlerinde. Ortaçağ'da 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 Komedi*)'dir. 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 kıvrınmaktadırlar bunlar. Dante bu kıvranan lanetlilere 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 görünümlemlerle 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 Eyüboğlu çevirisinden örneklendirelim bunu:

CEHENNEME GİRİŞ

Dert şehrine benden gidilir
Bitmeyen azap için benden gidilir,
Lanetliler arasına benden gidilir.

Haktan aldı yüce ustam ilhamını
Tanrı gücü yarattı beni
Akıllar akı, sevgiler sevgisi.

Bir şey vardı 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 Vergilius'tur. Ancak *Kutsal Komedî*'nin dil ve anlatımı özgün bir nitelik taşır. İçeriği de evrensel-dir. Dünya Edebiyatının ana yapıtlarından biri oluşu bununla açıklanabilir.

Dante'den sonra Ortaçağ edebiyatının unutulmayan adlarından biri de İngiliz şairi Geoffrey Chaucer'dir (1340-1400). Dante gibi o da Rönesans'ın 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. Yüzyirmi masaldan oluşan bu yapıtta Canterbury kentine giden Ortaçağ'daki çeşitli toplumsal sınıfları temsil eden otuz kadar hacı, 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...

Jorge Luis Borges, *İngiliz Edebiyatına Giriş* adlı yapıtında Geoffrey Chaucer'ı değerlendirirken şöyle der:

"Sakson döneminin ozanları ve kullandıkları dil bugün unutulmuştur artık, oysa Chaucer'ın o eşsiz dizelerinin bugün bile temelde Milton ya da Yeats'in dizelerinden bir farkı yoktur. Shakespeare okudu onun dizelerini. Wordsworth, o dizeleri modern İngilizceye çevirdi. (...)

Fransızca, Latince ve bir parça da İtalyanca biliyordu. Yapıtları arasında, oğullarından birine adadığı, usturlab üstüne bir inceleme ve Boethius'un *Felsefenin Avuntusu* adlı yapıtı üstüne bir yorum vardır. Bir Fransız meslektaşı ondan büyük çevirmen diye söz eder. Ortaçağ'da çeviri bir sözlüğün (o dönemde hiç sözlük yoktu) yardımıyla gerçekleştirilen dilsel bir çalışma değildi, estetik bir yeniden yaratımdı. Yalnızca şu örnek bile Chaucer'ın ne kadar büyük bir ozan olduğunu göstermeye yeter: Hippokrates, 'Ars longa, vita brevis' demişti; yani 'sanat uzun yaşam kısa'. Chaucer bu deyişi şöyle

çevirdi: 'Yaşam öğrenilemeyecek kadar kısa, sanat öğrenilemeyecek kadar uzun.' Böylece Chaucer, o kuru Latin gözlemini karamsar ve hüznü bir ölçünmeye dönüştürüvermişti.

Gülün Kitabı'ndan (Roman de la Rose), etkilenen Chaucer, alegoriler yazmaya başladı; Lancaster Düşesi'nin ölümüne bir ağıt olarak düşündüğü ve ilk yapıtlarından biri olan *Düşesin Kitabı*'nın (The Book of the Duchesse), ozanın kendisiyle ilgili gülünç değinmeleri içermesi, tam Chaucer'lık bir olaydır. *Aptallar Meclisi* (Parliament of Foules) de aynı dönemin yapıtlarındandır.

Chaucer'ın en ünlü olmamakla birlikte en sağlam kitabı, ağır akışlı anlatısal şiiri *Troilus ile Criseyde*'dir. Gerçi olay örgüsü ve dizelerin üçte biri Boccaccio'dan alınmıştır, ama Chaucer kişileri değiştirmiş, sözgelimi gerçekte genç bir çapkın olan Pandarus'u, yeğeni Criseyde'yi Prens Troilus'un gizli aşk serüvenlerine teslim eden orta yaşlı bir adama dönüştürmüştür; bu arada uzun uzun ahlak söylevleri çekmekten de alamaz kendini. Kuşatma altındaki Troya'da geçen bu trajik öykünün, Avrupa yazınının ilk ruhbilimsel romanı olduğu söylenir. Yapıtın beşinci bölümünden, hem tutkulu, hem tumturaklı birkaç dizeye bakalım. Troilus, terk ettiği Criseyde'nin evinin önünden atıyla geçerken şöyle der:

'Ey ıssız saray,
Ey bir zamanların en güzel evi,
Ey yalnız ve hüznü saray
Ey kulesi ıslıl ıslıl yanan,
Ey bir zamanlar gündüz, şimdi gece olan,
O alıp başını gitti ya buradan,
Ne çıkar sen yıkılsan, ben ölsem!

...

Yollara düşerken şimdi
Uzanıp soğuk kapılarını öpeyim;
Ermişini yitirmiş tapınak, hoşçakal!

Chaucer birçok şiire başladı. Bitirdiği tek şiir, sekiz bin dizeden daha uzun olan *Troilus ile Criseyde* idi.

1387 yılında Chaucer'ın bir yığın yayımlanmamış el yazması birikmiş bulunuyordu. Bunları bir kitapta biraraya getirmeye karar verdi; işte ünlü *Canterbury Masalları* (Canterbury Tales) böyle doğ-

du. Benzer derlemelerde, örneğin *Binbir Gece Masalları*'nda, anlatılan öykülerin onları anlatan kişiyle hiçbir ilgisi yoktur. Oysa *Canterbury Masalları*'nda öyküler, anlatanların kişiliklerini ele verir.

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 hiçim; onun için duygularımı, düşüncelerimi, tutkularımı boğmalıyım, nefsimi yok saymalıyım. Tek görevim: Evreni yaratan, onu yöneten Tanrı'nın iradesine köle olup adını yüceltmektir. Her halde Tanrının gizlerine ermek bana düşmez" tavrının 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 Latin edebiyat ürünlerini incelemeye başlayan hümanist akım temelde şu iki ana düşünceye dayanıyordu: İnsan, Tanrı'nın 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 Latin düşünüşünden kaynaklanıyordu. Çünkü onlar, akıl ve iradenin insan yaşamında ağır bastığını benimsemişler; insanı biyolojik, toplumsal, ahlaksal ve güzelduyusal (estetik) yönlerden çevresiyle bütünleştire-

rek, bir bütün olarak ele almış ve incelemişlerdir. Daha doğrusu insanı her şeyin tek ölçüsü saymışlardır. Tanrıları bile insanlaştırmışlar, insana özgü niteliklerle donatmışlardır.

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'in dünya üzerine görüşleri, matbaanın bulunuşu ve kitapların basılışı... gibi etkenler bunlar arasındadır. Edebiyatla çağın düşünüşü, yaşayışı arasındaki ilişikiyi düşünürsek kısaca özetlediğimiz bu ortamın edebiyata da yansımaları bekleyebiliriz. Yansımasıdır 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 Latin yazarlarının güzelduyusal (estetik) ülkülerine bağlanma, onların yaratılarını sevmeye ve değerlendirmeye anlayışını getirmişti. Bir tür yeniden doğuş demekti bu. Çünkü Latin 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 yapıtlarının, Rönesans düşüncesinin tohumlarını içerdiğini belirtmiştik. Bu tohumlar kendisinden sonra gelenlerin yapıtlarında yeşerir. Petrarca (1304-1374) bunlardan biridir. Özellikle halk diliyle yazdığı şiir-

ler bugün de yaşarlığını korumaktadır. Lirik ve insancıl özellikler taşır bu şiirler. Sone biçiminin en iyi uygulayıcılarından. Sa-
bahattin Eyüboğlu'nun Petrarca'dan çevirdiği bir soneyi okuya-
lım.

SONE

Dağılır yele karşı altın saçları
Uçuşurdu binbir büklüm içinde
Bir hoş ışık vardı gözlerinde
Pırıl pırıl, sönmüş o zamandan beri

Bir iyilik sarardı yüzünü bazan
Bilmem, belki bana öyle gelirdi;
Ben, o sevdaya can atan deli
Nasıl yanıp tutuşmazdım o zaman

Gökte bir ruhtu o, bir canlı güneşti.
Öyle gördüm ben; öyle değilmiş şimdi.
Yay gevşemiş, ne çıkar, yara gitmez gönülden

Boccacio (1313-1375) da Rönesans'ın en önemli sanatçıla-
rındandır. Dünya Edebiyatında küçük hikâye türünün yaratıcısı
ve ilk ustasıdır. En önemli yapıtı *Decameron*'dur. Bir veba salgı-
nından kaçan ve bir villaya sığınan on kişinin anlattığı yüz hikâ-
yeden oluşmuştur bu kitap. Çoğu eski halk masallarından alın-
mıştır. İçlerinde, rahibeler, saçları sarıya boyanmış sevgililer, al-
datılmış kocalar, aldatan karılar, hizmetçiler, uşaklar... gibi deði-
şik insan tipleri vardır. Bunları canlı, eğlenceli bir hava içinde
yansıtmış, böylece Ortaçağ'ın dinsel konularını bir yana atarak,
doğrudan doğruya insandan söz etmiştir. Boccacio'dan başka
Aristo'nun (1474-1533), Yunan ve Latin geleneklerine bağlı ka-
larak oluşturduğu *Çılgın Orlando*, Tasso'nun (1544-1595) Ho-
meros'u taklit ederek yazdığı *Kurtarılmış Kudüs* adlı yapıtları
Rönesans döneminde İtalya'da, bugün de değerini koruyan ya-
pıtlardandır.

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. İnsancıl ve evrensel değerler taşır. Aslında şövalyeliğin yergisi düşüncesinden kaynaklanan Don Kişot, gerçekte düşün çatışmasını dile getirir. Yapıtın baş kişileri Don Kişot ile ona yürekten 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 hâkim olmaya başladığı orta yaşta, her şeye felsefe açısından baktığı ihtiyarlıkta".

Don Kişot'u romanlar romanı yapan, onu eskimez kılan yönü nereden gelmektedir? Sabahattin Eyüboğlu bu soru üzerinde düşünürken şunları söylüyor:

1. Don Kişot bütün insanların romanıdır.
2. Don Kişot bütün romanların romanıdır.
3. Don Kişot gerçekçilik çağının, Yeni Zamanların romanıdır.

Hiç şüphesiz, Don Kişot'a bu engin niteliğini veren yalnız Cervantes değildir. Her şaheser gibi onu da az-çok yüzyıllar yaratmış, daha doğrusu tamamlamıştır. Her şaheser gibi o da, düşünce tarihini emmiş, bir 'karmaşa' haline gelmiştir. Aslında kolayca ispatlanabilir ki, insani ve evrensel sayılan eserler bu niteliklerini çoğu zaman sonradan anlamışlardır. Her eser doğduktan sonra gittikçe büyüyen bir bağımsızlık ve kendi kendine zenginleşen 'ikinci bir içerik' kaza-

nır. Ama şimdiye kadar eleştiri, kötü bir alışkanlıkla, bu ikinci içeriği hep sanatçının ruh sermayesine mal etmiştir. Sanki her güzelliğin bir sahibi olması şartmış gibi! Ben, sahiplerini gölgede bırakan birçok şaheser biliyorum.

Cervantes'in kitabına *isteyerek koyduğu şey*, hiç olmazsa başlangıçta, şövalyeliğin yergisi idi. Tıpkı sonradan, Flaubert'in, *Madame Bovary*'sine burjuvalaşan romantizmin yergisini koyacağı gibi... Şu farkla ki. Güneyli Cervantes, esinini iyimser ve genç bir uygarlığın sabahından alıyordu, Kuzeyli Flaubert ise kötümser ve yorgun bir uygarlığın akşamından. Eleştirinin kaynağı birisinde 'sağduyu' öbüründe 'hınç'tı.

Rönesans'ta şövalyelik, müsbet bilim çağında romantizmin düşeceği akıbete uğramıştı. Sihri bozulmuş insanlar, duygu yükleri ansızın boşalan kahramanlık hikâyeleri karşısında putlarını deviren dinsizler gibi gülüşüyorlardı. Başta 'Amadis de Gaule' olmak üzere, şövalye romanlarının hiçbir ve bu romanların hiçbir özelliği Don Kişot'un yıkıcı alayından kurtulamayacaktı. Hatta Cervantes alayla yetinmeyerek Don Kişot'u baştan çıkaran romanları -birkaçı dışında- birer birer ateşe attıracaktı. (Aynı şekilde Flaubert de, *Madame Bovary*'yi baştan çıkaran romanları birer birer mahkûm etmeyecek mi? Şövalyelerin kutsama törenine bile kurtuluş yoktu. Don Kişot'un nasıl kutsandığını biliyorsunuz. Hiçbir devir, hiçbir moda bu kadar ezici bir yenilgiye uğramamıştır: Ne Molière'de, ne Voltaire'de, ne Flaubert'de... Şüphesiz biz artık çağdaşların bu yenilgi karşısında duydukları hazzı duyamayız. Ama Don Kişot'un ilk başarısını bu hazza borçlu olduğu inkâr edilemez. Bunu zaten Cervantes'in kendisi de söylüyor: 'Kitabım, baştan başa şövalye romanlarının yergisidir.'

Gerçi, Don Kişot her şeyden önce, büyük bir karikatürdür, ama öz hatlarına indirgenmiş, gözsüz, kulaksız, elbisesiz bir karikatür değil... Don Kişot'u atından, uşağından, zırhından, miğferinden, hatta şato ve değirmenlerinden ayıramazsınız: Onu Harpagon gibi bir tip olarak düşünemezsiniz. Ama o halde; bu canla karikatür, bu Manşlı 'Hidalgo' insani ve 'genel' içeriğini nerden alıyor?

Don Kişot, Harpagon gibi insanlığın 'stylişé' edilmiş *belli bir yönünü* değil, bütün insanlığı, 'insan'ı temsil etmektedir. Tipler birer parça, Don Kişot bir bütündür: Hamlet gibi, Faust gibi, Prens Muis-kin gibi, *Madame Bovary* gibi..."

Rönesans akımı başka adlar, başka yapıtlarla da zenginleşir. Fransa'da XV. yüzyılda yetişen François Villon, Rönesans şiirinin ilk muştucuları 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 alıntıladığımız 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 Latin 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.

Montaigne'in *Denemeler*'i insanlığın anıt yapıtlarından biridir. Kitabını okurlarına sunarken şöyle diyor Montaigne:

"Okuyucu, bu kitapta yalan dolan yok. Sana baştan söyleyeyim ki, ben burada yakınlarım ve kendim dışında hiçbir amaç gütmедim. Sana hizmet etmek yahut kendime ün sağlamak hiç aklımdan geçmedi; böyle bir amaç peşinde koşmaya gücüm yetmez. Bu kitabı, yakınlarım için bir kolaylık olsun diye yazdım. İstedim ki beni kaybe-

decekleri zaman (ki pek yakındır) hakkımda bildikleri, daha etraflı ve daha canlı olsun. Kendimi herkese beğendirmek niyetinde olsaydım, özenir, bezenir, en gösterişli halimle ortaya çıkardım. Kitabımda sade, tabii ve her günkü halimle, özentisiz bezentsiz görünmek isterim, çünkü ben kendimi olduğum gibi anlatıyorum. Burada kusurlarım, nasıl bir adam olduğum, edebin, terbiyenin müsaade ettiği ölçüde, açık olarak görülecektir. Hâlâ ilk tabiat kanunlarının rahat serbestliği içinde yaşadıkları söylenen insanlar arasında olsaydım, emin ol ki kendimi tastamam ve çırlıçıplak da gösterirdim. Kısacası okuyucu, kitabımın özü benim: Boş vakitlerini bu kadar sudan ve anlamsız bir konuya harcaman akıl kârı olmaz. Haydi uğurlar olsun." (*Montaigne, 1 Mart 1580*)

Neler oluşturuyor *Denemeler*'in konusunu? Bu adı taşıyan denemesinde bunu şöyle belirtiyor Montaigne:

"Başkaları insanoğlunu yetiştire dursun ben onu anlatıyorum ve kendimde, pek fena yetişmiş bir örneğini gösteriyorum. Bu örneğe yeniden biçim vermek elimde olsaydı onu elbet olduğundan çok başka türlü yapardım. Bir defa yapılmış artık. Şunu söyleyeyim ki, kendimi anlatırken söylediklerim değişik ve değişken olmakla beraber hiç gerçeğe aykırı değildir. Dünya durmayan bir salıncaktır: Orada her şey, toprak, Kafkas'ın kayalıkları, Mısır'ın ehiramları, hem çevresiyle birlikte, hem de kendi kendine sallanır. Durmanın kendisine bile daha ağır bir salıntıdan başka bir şey değildir. Konumu (kendimi) hep aynı halde bulundurmamak elimde değil. Tabii bir sarhoşlukla, salına serpili yürüyüp gidiyor. Onu belli bir noktada, canımın istediği bir andaki haliyle alıyorum. Duruşu değil, geçişi anlatıyorum: Fakat yaştan yaşa, yahut halkın dediği gibi 'yedi yıldan yedi yıla' geçişi değil, günden güne, dakikadan dakikaya geçişi. Hikâyemi saati saatine yazmam gerekiyor. Az sonra değişebilirim. Yalnız halim değil, amacım da değişebilir. Benim yaptığım, değişen ve birbirine benzemeyen olayları, kararsız ve bazen çelişmeli fikirleri yazıya dökmektir. Acaba benliğim mi değişiyor, yoksa aynı konuları ayrı şartlara ve ayrı bakımlara göre mi ele alıyorum? Her ne hal ise, kendi kendimden ayrıldığı oluyor. Fakat Demades'in* dediği gibi, doğrudan hiç ayrıl-

*) Atinalı ünlü bir hatip.

mıyorum. Ruhum bir yerde durabilseydi, kendimi denemekle kalmaz, bir karara varırdım: Ruhum sürekli bir arayış ve oluş içinde.

İngiliz edebiyatında da Rönesansçılar arasında yer alan adların başında *Utopia* adlı yapıtıyla kötülüğün, tutkunun, bencilliğin olmadığı, insanların birbirini severek yaşadığı güzel bir dünyanın özlemine dile getiren Thomas More (1478-1535) gelir. Bilimsel yöntem ve düşünüşün babası sayılan *Denemeler* adlı yapıtıyla Francis Bacon (1561-1626); Vergilius'tan etkilenerek önceleri çoban şiirleri yazan, sonra zengin görüntüler ve imgelerle donatılmış *Peri Kraliçe* adlı şiirleriyle çağında özgür 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 Jonson (1573-1637) da İngiliz Rönesansçılarındandır.

İngiliz Rönesansçıları arasında William Shakespeare'in (1564-1616) özel bir yeri vardır. O, Ben Jonson'un dediği gibi, "bir çağın değil, bütün çağların adamıdır." Nereden gelir Shakespeare'in, çağların adamı oluşu? Bu soru üzerinde bugüne değin ciltlerce kitap yazılmıştır. Çünkü o, insan denilen yaratığı bütün yönleriyle aydınlatmış, insanın edimlerini 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 tat 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 ağlatı hem de güldürü türünden oyunlar yazmıştır Shakespeare. Ağlatı türünde yazdıklarının en ünlüleri, *Romeo*

ve Juliet, Hamlet, Macbeht, Othello, Kral Lear; güldürü türünde de, Venedik Taciri, Yanlışlıklar Komedyası, Windsor'lu Şen Kadınlar'dır... Ağlatılarında düşsel öğeler çokluk arka planda kalır. Bunların yerini tarih alır. Olaylar ve eylemler belirler kişilerin karakterini. Güldürülerindeyse düşlemlerle (fantezi) 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 başvurulur. Örneğin mevki tutkusu uğruna Macbeth Kral Duncan'ı öldürmüştür. İşlediği suçun ağırlığı altında ezilmektedir. Uykusunu yitirmiştir. Bunu, şöylesi-ne 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...

İngiliz Edebiyatına Giriş adlı yapıtında Jorge Luis Borges, Shakespeare'in oyunlarını değerlendirirken şu saptamalarda bulunur:

"Bereket, dekor olmadığından, Shakespeare, oyunlarındaki sahneleri betimleyen sözcükler kullanmıştır. Kimi durumlarda ruhi-limsel nedenlerle böyle yaptığı da olmuştur. Kral Duncan, kendisini bir gece öldürecekleri Macbeth'in şatosunu gördüğünde kuleye bakar ve uçuşan kırlangıçları görür; yazgısından habersiz, acıklı bir iyimserlikle; 'Yaz misafiri kırlangıç, o tapınaklar kuşu/Nazlı yuvasını kurdu-ğuna göre buraya/Göklerin soluğunda cennet kokuları olmalı' der.

Oysa kralı öldüreceğini bilen Lady Macbeth, haberci Duncan'ın geldiğini bildirdiğinde, 'Karganın da sesi onun için kısıldı demek,' der. 'Ne zaman gidecek?' diye sorar Macbeth'e. Macbeth, 'Yarın gitmek niyeti,' deyince, 'Hayır; güneş hiçbir zaman/Öyle bir yarın görmeyecek' diye yanıtlar Lady Macbeth.

Goethe, bütün şiirin durum ve koşullarla bağıntılı olduğu kanısındaydı; Shakespeare'in de, tüm yazının en coşkun yaratılarından biri olan Macbeth'in tragedyasını yazmasında, konunun İskoçlarla ilgili bir konu olması ve o sıralar İskoçya Kralı I. James'in İngiltere tahtında oturuyor olması önemli bir rol oynamıştır belki de. Macbeth'deki üç cadiya ya da Yazgılara gelince, Kral I. James'in büyücülük üstüne bir inceleme kaleme aldığını ve büyüye inandığını anımsamakta yarar var.

Hamlet, Macbeth'den daha karmaşık ve daha ağırdır. Hamlet'in özgün konusu, Danimarkalı tarihçi Saxo Gramaticus'un kitaplarında; ama Shakespeare okumuş değil tarihçinin yazdıklarını, belki dinlemiş. Kahramanın kişiliği, sayısız tartışmanın konusu olmuştur. Coleridge'e bakılırsa, Hamlet'de düşgücü ve akıl, istençten üstündür. Oyunda, bir anlamda, tek bir ikincil kişi yoktur. Hamlet'in kafatasını ellerine alarak söylediği birkaç sözle ölümsüzleştirdiği Yorick'i nasıl unutabiliriz? Tragedyanın iki kadın kahramanı da aynı ölçüde unutulmazdır: Hamlet'i anlayan ve onun tarafından terk edilmiş olarak ölen Ophelia ve Hamlet'in annesi, katı, acılar çekmiş, kösnül Gert-rude. Hamlet'de bir de büyüleyici bir buluş, oyun içinde bir oyun vardır; Schopenhauer'in göklere çıkardığı bir buluş Cervantes'in de hoşuna giderdi sanırız. Her iki tragedyada da, Macbeth'de de, Hamlet'de de ana izlek bir suçtur; birincisine yol açan hırstır, ikincisine yol açansa hırs, öçalma ve hakkın yerini bulması gereksinimi.

Shakespeare'in ilk romantik tragedyası Romeo ile Juliet, az önce sözünü ettiğimiz iki yapıttan epeyce farklıdır. Romeo ile Juliet'in izlediği, iki sevgilinin talihsiz sonları olmaktan çok, aşkın yüceliğidir. Shakespeare'in bütün yapıtlarında olduğu gibi bu yapıtta da ilginç ruhbilimsel sezgiler vardır. Romeo'nun Rosaline'i bulmak amacıyla bir maskeli baloya giderken Juliet'i görüp ona vurulması, övgü ve hayranlıkla karşılanır hep. Çünkü o sırada ruhu aşka hazırdır Romeo'nun. Marlowe'da da olduğu gibi, sık sık rastlanılan abartmaları her zaman doğrulayan bir tutku söz konusudur. Romeo, Juliet'i gö-

rünce bağıdır: 'Parıldamayı öğretiyor bütün meşalelere!' Daha önce sözünü ettiğimiz Yorick'in durumunda olduğu gibi, birkaç sözcükle gözler önüne serilen iki kişiyle tanışırız. Oyunun konusu, kahramanın zehir elde etmesini gerektirdiğinde, eczacı ona zehir satmaya yanaşmaz. Romeo, ona altın vermeyi önerdiğinde, 'Arzum değil, yoksulluğum boyun eğiyor buna,' der eczacı. Romeo'nun yanıtı şu olur: 'Ben de arzuna değil, yoksulluğuna veriyorum parayı.'

Yatak odasındaki ayrılık sahnesinde, atmosfer bir ruhbilimsel öge olarak girer araya. Romeo da, Juliet de ayrılığı geciktirmek istemektedir; Juliet, sevgilisini, sabahı haberleyen horozun değil bülbülün öttüğüne inandırmak ister; ölümle burun buruna olan Romeo da şafağın ayın kurşunsu bir yansıması olduğuna inanmaya hazırdır.

Shakespeare'in romantik nitelikteki bir başka oyunu da Othello'dur. Othello'da işlenen izlekler aşk, kıskançlık, katkısız kötülük ve çağımızda kullanılan deyimiyle aşağılık duygusudur. Othello'dan nefret eden Iago, rütbesi kendisinden yüksek olan Cassio'dan da nefret eder. Othello, Desdemona'nın yanında aşağılık duygusuna kapılır, çünkü ondan çok yaşlıdır; sonra, Desdemona'nın bir Venedikli olmasına karşılık, Othello bir Magriplidir. Desdemona yazgısına boyun eğip ve ölümüne yol açacak suçu üstüne almaya çalıştıktan sonra Othello tarafından öldürülür. Aşk ve efendisine bağlılıktır onun nitelikleri. Iago'nun oynadığı oyun ortaya çıkınca, Othello Desdemona'nın erdemlerinin farkına varır ve kendini hançerler; ama vicdan azabından değil, Desdemona'sız yaşayamayacağını anladığı için yapar bunu.

Bu kısa kitabın dayattığı sınırlar, Antonius ve Kleopatra (Antony and Cleopatra), Jül Sezar (Julius Caesar), Venedik Taciri (The Merchant of Venice) ve Kral Lear (King Lear) gibi önemli yapıtlardan söz etmemize olanak tanımıyor. Ne var ki, Don Kişot gibi gülünç ama sevimli bir şövalye olan Falstaff'a değinmeden geçemeyeceğiz. Falstaff'ın Don Kişot'dan farkı, gülmece duyarlığına, XVII. yüzyıl yazınında pek rastlanmayan bu niteliğe sahip olmasıdır."

Kuralların Kılavuzluğunda Yürüyenler: Klasikçiler

Hümanist düşünüş ve bu düşünüşün sanata, edebiyata yansıması olan Rönesans, insana dönüşün yollarını açmıştı. Kısaca

özetlediğimiz gibi şairler, yazarlar, oyun yazarları insana dönmüş; onu bütün yönleriyle algılamaya, anlatmaya yönelmişlerdi. Eski Yunan ve Latin kaynaklarına bağlı kalınmış, 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 üretilmiştir.

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 çeki düzen verebilmek için tek güç olan krallık etrafında birleşmek gerekir. Toplumsal yapıyı, siyasal düzeni korumak zorunludur.

Bu düşünceler XIII. Louis döneminde Richellieu tarafından uygulanmaya 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 yaratımlarına yön verecek birtakım ilkeler konmuştur. Bu ilkeler doğrultusunda beğeniyi 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, Krallığa ve Hristiyanlığa saygılı oluşudur. Onun için tek yönetim monarşi, tek inanç Hristiyanlıktır. 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 Rene 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.

Aşağıdaki alıntılardan birincisi R. Descartes'in *Yöntem Üzerine Söylev* adlı yapıtından, ikincisi de B.Pascal'ın *Düşünceler*'inden alınmıştır.

-1-

"(...)

Düşündüm ki biz hepimiz olgun insan haline gelmeden önce çocuk olduk. Uzun zaman, çoğunlukla birbirine aykırı istekler, tutkular ve eğitmenler tarafından yönetildik; belki de bunların hiçbiri bize en doğru yolu göstermedi; bunun için, yargılarımız yanlışsız ve sağ-

lam değildi; oysa doğar doğmaz aklımıza sahip olsaydık ve hayatta yalnız o bize yol göstermiş, bizi yönetmiş olsaydı, yargılarımız daha yanlışsız ve sağlam olacaktı.

(...)

Şimdiye kadar doğru diye tanıdığım bütün kanılara gelince, onların hepsini başımdan çıkarmak, yerlerine ya daha iyilerini ya da doğruluklarını ispat ettikten sonra yine onları koymak doğru olurdu. Böylece, hayatımı eski temeller üstüne kurmaktan ve çocukluğumda başkalarının bana 'doğru'dur diye kabul ettirdikleri ilkelere dayanmaktansa, onu bu yöntemle yönetmeyi daha iyi başaracağıma inanıyorum. (...)"

-2-

"İnsan bir saz, bir doğanın en zayıf bir sazıdır, fakat düşünen bir sazdır. Onu ezmek için bütün evrenin silahlanması gerekmez; dimağında hafif bir bozukluk, bir su damlası onu öldürmeye yeter. Evren insanı ezse de o yine kendini öldüren kuvvetten daha soylu olur; çünkü o öldüğünü ve evrenin kendisinden üstün olduğunu bilir, evrense bunu bilmez. Şu halde bütün soyluluğumuz düşüncemizdedir; bize bu noktadan önem ve mevki vermelidir... İyi düşünmeye çalışalım, ahlakın da temeli budur.

İnsanın bir eser yaratırken bulduğu son şey, eserin başına konulması gereken ilk şeydir."

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 yadırgatamaz. Canlı, renkli kişilerdir bunlar. Bu yüzden şöyle de diyebiliriz; Corneille insanları olduğu gibi değil, olmaları gerektiği gibi çizmiştir oyunlarında. Robert Pignarre'nin dediği gibi, "Trajedyi 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*, *Medee*, *Andromede*'dir.

Aşağıdaki parça *Horace*'in IV. perde, V. sahnesidir.

Horace

İşte kardeşim, işte iki kardeşimizin öcünü alan bilek, işte alnımızın kara yazısını değiştiren, bizi Alba'nın efendisi eden, tek başına iki devletin bahtını belli eden bilek; işte şu şeref alametlerini, zaferimin şahitlerini gör de gel, gel bu yenme saatine sen de borcunu öde.

Camille

Zaferinize sunacak gözyaşlarım var, başka hiçbir borcum yok.

Horace

Roma, böyle zaferlerden sonra gözyaşı görmek istemiyor, talih-siz bir savaşta ölen kardeşlerimizin öcü alındı, hem akıttığım kanlarla öyle bir alındı ki, ağlamaya lüzum kalmadı: kaybın öcü alınınca, artık hiçbir şey kaybedilmemiş demektir.

Camille

Madem ki akıtılan kan onlara yetiyormuş, artık kardeşlerim için acılı görünmeyeceğim, madem ki onların öcünü aldınız, ölümlerini unutacağım; ama kim çıkıp da benim sevgilimin öcünü alacak, bana bir anda onun kaybını kim unutturacak?

Horace

Ne diyorsun, çıldırdın mı?

Camille

Ah benim sevgili Curiace'ım!

Horace

Alçak bir kardeşin ağzında bu ne dayanılmaz küstahlık! Yere serdiğim bir yurt düşmanının demek adını ağzına alıyor, sevgisini yüreğinde taşıyorsun! Demek günahkâr aşkın öç almak diliyor! Dilin bunu söylüyor, kalbin de buna susamış! Hırsına bu kadar kapılma, arzularına gem vur biraz, bir daha böyle sızlanmalarla yüzümü kızart-

ma benim; yüreğindeki bu alevleri artık söndürmelisin; onları ruhundan uzaklaştı, şimdi benim zafer anıtlarımı düşün: bundan sonra bütün düşüncen artık bu olsun.

Camille

Öyle ise zalim, bana da kendi yüreğin gibi bir yürek ver; yahut, içimden geçenleri sana dosdoğru söyleyeyim mi, ya bana Curia-ce'ımı geri ver ya da bırak sevgim ateşini döksün: sevincim, acılarım, hepsi hepsi onun alınyazısına bağlıydı; sağken ona tapıyordum, şimdi de ölümüne ağlıyorum.

Kalbini bıraktığın gibi bulacağını sanıyorsan aldanıyorsun; şimdi karşında sadece sevgisi çiğnenmiş bir kadın var, onu öldürdüğün için durmadan seni suçlandıran, çılgınlar gibi peşini bırakmayan bir kadın. Bana gözyaşını bile çok gören kana susamış kaplan! Sevgili-min ölümünde de neşe bulmamı istiyorsun, istiyorsun ki zaferlerini göklere çıkarıp onu bir kere de ben öldüreyim! Dilerim senin hayatın da felaketlerle dolsun, öyle felaketlerle dolsun ki bana gıpta et; dilerim canavarlığının hiçbir şeye değişmediği bu şan, bu şeref çok geçmeden bir alçaklıkla lekelensin!

Horace

Ey Tanrım! Bu ne görülmemiş kudurganlık! Hareketlerine ses çıkarmayacağımı, kendi kanımı taşıyan bir insanın böyle öldürücü bir şerefsizliğe düşmesine dayanacağımı mı sanıyorsun? Sevin, sevin, hepimizin bahtını ağartan bu ölümüne sevin de hiç olmazsa bir erkeğin hatırasını Roma'nın menfaatine doğuştan borçlu olduğun şeylere değişme.

Camille

Roma mı, bütün kinimin biricik hedefi Roma! Uğrunda sevgili-mi kurban ettiğin Roma! Kucağında doğup tapmış Roma! Seni kutladığı için nefret ettiğim Roma! Dilerim bütün komşuları el ele verip birleşsinler de daha pekleşmemiş temellerini kökünden devirsinler! Bütün İtalya yetmezse, ona karşı doğu batı ile birleşsin, dünyanın dört bucağından kalkan uluslar birlik olup, onu mahvetmek için dağları, denizleri aşsınlar! Kendi duvarlarını kendi elleriyle üstüne devirsin, kendi elleriyle kendi bağrını deşsin! Gökyüzünün, şu dileklerle tutuşan gazabı üzerine bir ateş tufanı yağdırsın! Ah! Bu yıldırımın ba-

şına düştüğünü. evlerinin kül. senin zafer taşlarının da toz haline geldiğini, son Romalının son nefesini verdiğini bir görsem, bütün bunlara ben sebep olsam, ben sebep olsam da hazdan canımı versem!

Horace

(*Elini kılıcına atar. kaçan kız kardeşini kovalayarak*)

Yeter, çok oldun artık; sabrımı taşırdın, aklımı yerine getirdin; git git Curiace'ına cehennemlerde yan!

Camille

(*Kulisten yaralanmış*)

Ah, alçak!

Horace

(*Sahneye dönerek*)

İşte, Roma'nın düşmanlarına kim böyle ağlamaya yeltenirse hemen cezasını bulur!

Çeviren Lütfi AY

Corneille birlikte Klasisizm akımının en büyük ağılatı şairlerinden biri de Jean Racine'dir (1639-1699). Ağılatı türünü yeni ilkelerle donatmış, bu türe yepyeni bir görünüm kazandırmıştır. Ağılatının temel kurallarına uyararak 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 sınırı 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 oyunlarındaki kahramanlar birer tip değil, birer karakterdir. Bu yönüyle de Klasisizmin temel ilkelerinden biri olan tipleştirilmeye sıkı sıkıya bağlı kalmamıştır. Kısaca 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 mâne-

vi dünyasında yer alan çelişme ve çatışmaları da saptayan, büyük bir iç uyuma ve güzelliğe sahip yapıtlar yaratmıştır." Bunların en önemlileri *Andromaque*, *Iphigénie*, *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 içyüzünü oyunlarında yansıtmış; çirkinlikleri, gülünçlükleri, küçüklükleri, ikiyüzlülükleri, dalkavuklukları gözler önüne sermiştir. İnsanoğlunun bu yönlerini genelleyip bütünleştirerek ayrı ayrı tiplerde toplamıştır. Böylece adına "töre ve karakter güldürüsü" dediğimiz bir tür oluşturmuştur tiyatroda. 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 ahlaksızlıklar yapan ikiyüzlüler, parayı Tanrılaştıran cimrilerle 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 sempâti, 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 bilgeliğin 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 kurtul-

duğu 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. Evrenselliği de buradan gelmektedir. Kişileri toplumsal çevreyle bütünleştirmiş, toplumsal çevreyi çözümlemede birer tip olarak kullanmıştır onları. Çünkü tipleştirmenin 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. ... Klasikçiliğin popüler öğelerle yakından bir bağlantısı olduğu gibi, karakterleri de belli bir dereceye kadar yapılmış bir toplum çözümlemesi (sosyal analiz) doğrultusundaki somut tarihsel çizgileri taşır. Molière karakterleri, karikatürleştirilme noktasına varacak derecede abartılmış olup, tam gerçekçi derinlikten yoksundurlar. Tek yanlıdırlar, tek bir tutkunun tutsağı olmuşlardır; mesela Harpagon'un gözüdoymazlığı, Tartuffe'nün ikiyüzlülüğü. Hep tek yanlıdır bu karakterler, çünkü Molière, klasikçiliğin altında yatan akılcı (rasyonalist) estetiğin ve felsefenin izinden gidiyordu."

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 Eulenme*, *Tartuffe*, *Don Juan*, *Adamcıl*, *Zoraki Hekim*, *Cimri*, *Kibarlık Budalası*, *Scapin'in Dolapları*, *Bilgiç Kadınlar*, *Hastalık Hastası*.

Klasikçiler arasında özellikle öğretici şiir türünde ürün vermiş bir ad da La Fontaine'dir (1621-1695). 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, bitki-

ler kişileştirilmiş, doğayla insan bütünüleştirilmiştir. Türlü insan karakterlerini temsil eden aslan, karga, 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 sıkır kupkuru bir ahlak. Oysa hikâye
Benimsetir ahlak ilkesini de.
Hem öğretelim, hem de gönülleri saralım.

La Fontaine'e çocukların şairi gözüyle bakılmıştır. Gerçekten böyle midir bu? Sabahattin Eyüboğlu onu Türkçe'ye 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 oyuncadı 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..."

Fransız klasik yazarları arasında *Özdeyişler* adlı yapıtıyla insanoglunun doğuştan kötü olduğunu, bencil güdülerle donandığını belirten La Rochefoucauld'u (1613-1680); karamsar bir tutumla insanların kötülüklerini, aksak yanlarını sağlıklı bir anlamla *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 de XVIII. yüzyıla değin süren savaşlar ve çekişmeler yüzünden Almanya'nın bir Rönesans dönemine girmesinin gecikmesidir. 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 tarihçilerince klasik yazarlar arasında sayılan birtakım büyük yazarlar (Goethe, Lessing ve Schiller... gibi) çıkmıştır ortaya. Ancak bunlar terimsel anlamıyla Klasisizm akımını sürdürmüş aydınlar çağının ülkülerine bağlı kalarak coşumculuğun, daha doğrusu ön coşumculuğun yol açıcıları olmuşlardır. Bunun gibi İtalyan edebiyatında da Klasisizm akımının etkileri ancak XVIII. yüzyıla başlamış, tiyatro alanında güldürü yazarı Goldoni (1707-1793), ağılatı şairi Alfieri (1749-1809), güçlü bir yergi 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. Esini, dili, konuyu, kısaca yazarların, şairlerin yaratma evrenini belirli ölçülere, kurallara dayandırma amacını gütmüştür. Düşünsel yapısı monarşiktir. Bu bakımdan Klasisizm yaşamı da monarşiyle, merkezi otoritenin varlığıyla sınırlı kalmıştır.

Kurallara Baş Kaldıranlar: Coşumcular (Romantikler)

Sanat ve edebiyatta her akım, ya kendinden öncekinin bir uzantısı ya da kendinden öncekine bir tepkidir. Bu da toplumsal

yapı ve yaşamdaki 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 bulmaya çalışırlar. Önyargılar; usa gözleme dayanmayan düşünceler, dogmalar inceden inceye didiklenir. Düşünürler insanoğlunu mutlu kılabilecek yeni bir toplum düzeninin özlemini 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 giden tek yol da *aklın kılavuzluğu*'nda ilerlemedir. Bu düşünüş başka bir deyişle *aklın aydınlığına* sığınış, ilkin XVIII. yüzyıl İngiltere'sinde başlamıştır. Bu dönemde ülkeyi parlamento yönetiyordu.

Özgürce bir tartışma ortamı vardı. Her türlü sorunun tartışılarak çözümlenebileceği inancı yaygındı. Bilimle din arasında "bir köprü kurulmuş, Tanrı'ya o köprüden bakılmaya" başlanmıştı. Bu köprü'nün kuruluşunda düşünür John Locke'un (1632-1704) büyük payı olmuştur. Günlük yaşamı türlü yönlerden etkileyen gazete ve dergilerin oluşturduğu ortamı da belirtmek gerekir.

Aydınlanma çağı içinde bu çağın havasını yansıtan yeni bir edebiyatın oluştuğunu görmekteyiz. İngiltere'de Jonathan Swift (1667-1745) bunlardan biridir. Dönemindeki toplumsal çalkantıyı gözlemlemiş, parti ve din çekişmelerini yakından 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 geziyi, 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 ağırlısal 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 Papazı*'nın yazarı Oliver Goldsmith (1728-1774); lirik şiirleriyle Robert Burns (1739-1796) ve William Blake (1757-1827) bu yüzyılda yapıt veren adlar arasında yer alırlar.

Aydınlanma çağı diye nitelendirdiğimiz XVIII. yüzyılda İngil-

tere'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 yaşamda büyük değişimler oldu. Böylece sanat ve edebiyat yeni bir gelişme aşamasına girdi.

Fransız İhtilalini doğuran etkenlerin kimileri, toplumsal eleştiriden 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 kötülüğü; 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.

XVIII. 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 toplumsal eleştirilerini dile getirmiştir.

Jean Jacques Rousseau (1712-1778) da XVIII. yüzyılın en büyük yazarlarından biridir. Kimi yazarlara göre; "Voltaire, Fransız İhtilalinin kafasıysa Rousseau da kalbidir. Voltaire bilgi

ve akli, Rousseau da duygu ve güzelliği savunmuştur. Ama her ikisinin de ortak yönü monarşiye savaş açmış olmalarıdır." Doğrudur bu yargılar. Halk egemenliğinin, 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 kuramadığını savunmuş, *akıl*ın 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 *İtiraf*lar'ında da doğayı, kırları içtenlik ve açıklıkla veren bölümler vardır. Ondaki doğaya yönelme tutkusu 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'dir (1729- 1781). İtalyan edebiyatında da anılacak tek ad güldürüleyle tanınmış olan Carlo Goldoni'tür (1707-1793).

Aydınlanma çağı dediğimiz XVIII. yüzyılın en belirleyici özelliği feodal ve monarşik düzenin yapısını değiştirmek, toplumda özgürlüğü, eşitlik ve kardeşliği egemen kılmak diye özetlenebilir. Nitekim bu yüzyılın sonlarına doğru gerçekleşen Fransız İhtilali bu ana düşünceden kaynaklanmıştır temelde. Bu ihtilalle birlikte Dünya Edebiyatında yeni bir evre başlamıştır: Coşumculuk (romantizm).

Fransız İhtilaliyle ortaya atılıp yaygınlık kazanan "özgürlük, eşitlik, kardeşlik" kavramları sanatçıları derinden etkilemişti. Öte yandan kentsoylu (burjuva) sınıfının yükselişi, bu sınıfın yaşamında oluşan büyük değişimler, 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 anlayamıyorlardı. Kısaca bir bunalım içine düşmüşlerdi. Ne işçi sınıfının yanında yer alabiliyorlardı, ne sermaye sınıfının. Boşlukta, yalnızlıkta duyuyorlardı kendilerini. İşte bu etkenlerle anamalcı düzenin çelişkilerine başkaldıran bir yol seçtiler. Kentlerden, süslü cilalı salonlardan kaçma; özgürlüğü doğada, kendi iç dünyalarında arama yolunu seçtiler. Seçkin sınıfların klasik ölçülerini, onların saptadıkları kuralların tümünü bir yana attılar. Bunları insanın yaratma özgürlüğünü engelleyen birer bağ gibi gördüler. En iyi kural, kuralsızlıktı Coşumcular için. Bunun gibi Yunan mitolojisine değil, Hristiyanlığın mucizelerine, ulusal değerlere ve söylencelere eğilmenin, halka ve doğanın kucağına dönmenin gerekliliğini savundular. Salt aklıyla davranan, düşünen insan "yozlaşmış bir hayvan"dır görüşünden yola çıkarak 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"tur. 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...

Hoşçakalın 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 yokşunluklarını, ikiyüzlülüklerini, yabancılaştırmışlıklarını 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 değişim 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* devriminde rastlayabiliriz. Bu devrimin öncüleri olan Klopstock

(1724-1803) ve Herder (1744-1803) Coşumculuğun müjdesini verirler. Ancak Coşumculuğa giden kapıyı Dünya Edebiyatının büyük adlarından biri olan Johann Wolfgang Goethe (1749-1832) açmıştır. *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*'tur. Bu ağırlığında 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, ihtilal gibi 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 İhtilalinin 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 Schlegel kardeşler (1767-1845), Johann Ludwig Tieck (1773-1853), bir şiirini yukarıda verdiğimiz Heinrich Heine (1797-1856) bunlardandır. Bu yazar ve şairler geçmişten yararlanmanın yanı sıra halk söylencelerinden, türkü ve şarkılarından da yararlanmış, folklor verilerini edebiyata getirmişlerdir.

İngiliz edebiyatında Coşumculuk kalın bir çizgi gösterir. Bu çizgide yer alan ilk ad, *tabiata karşı kutsal saygı* düşüncesi üzerine şiirlerini temellendiren, dağları, tepeleri, dere boylarını şiirlerde yapmacıksız bir dille anlatan William 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 yönetme tutkusuna baş kaldırın, şiirlerinde doğaya, adale-

tin mutlaka gerçekleşeceği inancına yer veren Percy Bysshe Shelly (1792-1822); şiirlerini büyüğü bir St. Agnes Akşamları, *Isabella*, *Hyperion* adı altında toplayan John Keats (1795-1821)... gibi adlar bu çizgide yer alır. Çizginin en kabartılı adı ise Lord Byron'dur (1788-1824). Coşumcuların en ustasıdır bir bakıma. Doğa görünümelerini, kişilerin duygusal evrenini incelleme be-timlemiştir. Yapıtları: *Childe Harlond'un Gezisi*, *Chillon Esiri*, *Don Juan* (manzum hikâyeler); *Kaabil*, *Sardanapal* (dramlar).

Coşumculuk, İngiliz edebiyatında daha çok şiirde göstermiştir kendini. Fransız edebiyatında ise daha yaygın bir özellik gösterir. François René de Chateaubriand (1768-1848) Coşumculuğun 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 *İtiraflar*'ı 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'ın (1767-1830) *Adolphe* adlı romanında da görmekteyiz. Bunun gibi Fransız edebiyatının ilk Coşumcuları arasında anacağımız bir ad da Alphonse Marie de Lamartine'dir (1790-1869). Şiirlerinde din, doğa ve aşk duygularını bütünleştirerek vermiştir. *Graziella* ve *Raphael* adlı romanları ise aşk ve doğa öğeleri üzerine otur-tulmuştur.

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 ilke-lerini saptamış; doğa, özgürlük, vatan ve insanlık sevgisi gibi de-ğişik duyguları işlemiştir. Oyunlarında olsun, romanlarında olsun toplum dışına itilmiş kişi tipini bütün yönleriyle canlandırmıştır. *Sefiller* Dünya Edebiyatının anıt romanlarındanadır. Romanın kahramanı Jean Valjean, pişmanlık ve kendisiyle savaşım saye-sinde yükselen ruhu yansıtan bir tiptir. Bu tipin yaşam serüveni

üzerinde kurulan romanda savaş, ayaklanma, halk yaşayışla 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*, *Kral Eğleniyor*, *Ruy Blas*; şiirde de *Sonbahar Yaprakları*, *Akşam Şarkıları*, *Işıklar ve Gölgeler* adlı yapıtları vardır Hugo'nun.

Hugo'nun izinde yürüyen ve onun etkisinde kalan Fransız Coşumcu şairlerinden biri de Alfred de Vigny'dir (1797-1863). Hüzünlü bir havayı yansıtan, yalnızlık, yakınma, kalabalıklardan kaçış duygularını dile getiren *Kurdun Ölümü*, *Çoban Evi*, *Zeytin Dağı*, *Askerliğin Kulluğu ve Büyüklüğü* gelir. İlhan Berk'in şairinden çevirdiği aşağıdaki şiirde onun bu özellikleri görülebilir.

DÜNYADAN UZAK

Sızlıyorsa yüreğin dünya gaillesinden
Yaralı kartalleyin dönüp duran yerlerde
Tutsak kanatlarında taşıyarak benleyin
Yazılı bir dünya, soğuk, ezici hem de.

Eğer ancak kanadıkça yaran atıyorsa
Aşkının ısıtmaz olduğunu görüyorsa
O biricik yıldızının o yitik ufkunu;
Bu tutsak ruhum gibi senin de ruhun sonra.

Usanıp o kulluktan, kara, acı, ekmekten
Tutup o kürekleri bırakmışsa bir yana
Eğilmiş ağılıyorsa sulara bakarak
Arayarak uzak bir yol sonsuz dalgalarda.

Ve korkuyla omuzunda birden farkedip sonra
O damgayı hani o bir demirle vurmuşlar;
Titriyorsa vücudun giz tutkularla eğer
Üzülüyorsa o kötü kem bakışlardan.

Ulu yalnızlıklarda bulmak salt bir yer
Gizlemek güzelliğini tüm o hayasızlardan;
Kuruyorsa dudağın zehiriyle yalanların
Kızarıyorsa eğer alnın geçerken düşlerinden

Gözü sende ki o pis o hayasız yabancının;
Yürü git korkusuzca; şehirleri ko git,
Uzak tut ayaklarını o tozlu yollardan
İşte uzak kentler, bizim gözümüzle bak git.

Yazılı kayaları gibi tutsak insanlığın.
Geniş bannaklardır o tarlalar, ormanlar
Karanlık adalarla çevrili deniz gibi hür.
Yürü elinde çiçekler tarlalar arasından.

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 İtirafları*) ve sanat sanat içindir görüşünü savunan bir yönüyle de Parnasiyenlerden olan Théophile Gautier (1811-1872) de bu akım içinde yer alır.

Coşumculukla 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 simgelerle 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 bütünüyle 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 Baudelai-

re'nin şiirlerinde belirleyici niteliklerdendir. *Kötülük Çiçekleri*, *Küçük Şiirler* başlıca yapıtlarıdır.

"Sanat sanat içindir" anlayışına bağlı kalmış, evrene ve topluma fildişi 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 deneyimlerini simgelerle biçimlendiren Coşumculardır." Coşumculuğun ve simgeciliğin tüm özelliklerini şiirlerinde toplayan bir başka şair de Stephane Mallarmé'dir (1842-1898). Katıksız, öz şiir yaratma amacını gütmüş, sözcüklere yeni anlamlar yükleyerek, birer simge gibi kullanmıştır onları. Aynı tutumu sürdüren, *Cehennemde Bir Meusim* 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'dir (1785-1873). Şiir, tiyatro türlerinde vermiştir ilk yapıtlarını. En önemli yapıtıysa *Nişanlılar* adlı romanıdır. Manzoni'den sonra İtalyan edebiyatında Coşumcu çizgide bulunan ikinci ad, hüznü, acıyı, doğa sevgisini karamsar bir tutumla şiirlerinde yansıtan Giacoma Leopardi'dir (1798-1873).

Rus edebiyatında Coşumculuk akımının tek temsilcisi Aleksandr Puşkin'dir (1799-1837). 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 di-

ye 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*, *Eugeniy Onegin*'dir. Bunlardan *Çingeneler*'in, konusu ve yapısıyla ilginç bir yanı vardır. Anamalcı (kapitalist) toplum düzeninin eleştirisine yönelir bu yapıtında 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 Coşumculuğun, 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 Eleştirici 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) felsefesinin büyük payı olmuştur. Şöyle ki olguculuk, araştırmalarını olgulara, gerçeklere dayayan, fizik-ötesi açıklamaları kuramsal, olanaksız, kılıksal 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. Coşumculár bu yoldan gitmedikleri için anamalcı ve kensoylu düzenin çelişkilerini tam olarak ortaya koymamışlardır. 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 süregelmiştir. 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 ürünleri tanıyalım kısaca.

Önce de 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, ahlak olguları, bütün bunların hepsi yazarın zihninden geçmelidir," diyen Balzac, bu doğrultuda davranmış-

tır. Yapıtları 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*, *la 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. Bunu yaparken kentsoylu topluma, anamalcı düzene karşı eleştirel bir tavır takınmıştır. Tam bir gözlemcilikle "töreleri, gelenekleri, alışkanlıkları, zevkleri, bilimsel buluşları, mali ve banka işlemlerini, ipotek işlerini, toprak alışverişlerini, hukuki işleri içinde hukuk kurumlarını, kilise devlet arasındaki ilişkileri, miras yollarını ve ekonomik yaşamı inceleyerek ve süslü salonları, tefecilerin odalarını, şehirde ayak takımının yaşadığı yerleri, kırsal Fransa'nın töre ve ahlakını" yansıtmıştır. Bunları toplumsal tiplendirmeye başvurarak, toplum çözümlemesine giderek çizmiştir. Böylece Dünya Edebiyatında dev romancılardan biri olmuştur Balzac.

Balzac, kişilerin karakterini betimleme ve açıklama yerine onları söz ve davranışlarıyla gösterme yolunu seçmiştir. Bunu aşağıdaki paçada görebiliriz.

"EUGÉNIE GRANDET

Eugénie, ineği sağan Nanon'un yanına koştu:

– Nanon, benim iyi Nanon'um, haydi yeğenimin kahvesine koymak için kaymak yap.

– İyi ama, bunun için daha dünden hazırlanmalıydık. Şimdi kaymak yapılır mı? Yeğeniniz güzel, güzel, çok güzel bir delikanlı, onu dün gece ipekli ve sırmalı hırkasıyla görmeliydiniz. Ben gördüm. Bizim papazın tören cübbesi gibi ince kumaştan çamaşırları var.

– Nanon, öyleyse bize çörek yap.

Grandet'nin baş vekili sıfatıyla vakit vakit çok önem kazanan Nanon sordu:

– Peki ama, fırın için bana kim odun verecek? Unla yağı nere-

den bulacağım? Yoksa, yeğeninizi ağırlamak için babanızın mallarını mı çalmak gerek? Babanızdan odun, un, yağ isteyiniz. İşte bakınız, kendisi de erzak vermeye geliyor.

Eugénie, babasının ayakları altında merdiven basamaklarının sarsılmakta olduğunu duyunca kendisini bahçeye attı.

Eugénie, istediği çöreği yaptırmak için bir kurnazlık düşünürken, Nanon ile Grandet arasında da kışın kırlangıç görmek kadar az rastlanan bir kavga başlamıştı. O gün harcanacak erzakı ölçüp vermek için elinde anahtarlarıyla aşağı inen Grandet, Nanon'dan soruyordu:

– Dünden ekmek kaldı mı?

– Kırıntısı bile yok.

Grandet, una bulanmış toparlak bir ekmeği aldı, kesmeye hazırlanırken Nanon:

– Bugün beş kişiyiz, dedi.

Grandet:

– Doğru, dedi, fakat bu ekmek altı libre ağırlığında olduğu için hepsi yenmeyecektir. Zaten göreceksin ya, Paris gençleri hemen hiç ekmek yemezler.

– Öyleyse yalnız katık mı yerler?

Grandet karşılık verdi:

– Hayır, olar ne katık, ne de ekmek yerler. Aşağı yukarı gelinlik kızlara benzer onlar.

O günkü yemeklerin çeşidini uzun uzun ölçüp biçtikten sonra kilerin kapısını kapadı, yemiş dolabına doğru giderken Nanon dedi ki:

– Öyleyse bana un veriniz de çocuklara bir çörek yapayım.

– Yeğenim bahanesiyle evi soymaya mı kalktın yoksa?

– Yeğeninizi filan düşündüğüm yok. Ama şimdi de sekiz parça vereceğinize altı parça veriniz.

– Allah Allah! Nanon, ben seni hiç böyle görmemiştim. Aklından neler geçiriyorsun? Evin hanımı sen misin? Altı parçadan fazla şeker veremem.

– Peki ama, yeğeniniz kahvesine şeker koymayacak mı?

– İki parça ona yeter. Ben kendi hakkımdan vazgeçerim.

– Bu yaşta şekerden vazgeçeceksiniz ha? İyisi mi, şekerini kendi kesemden alayım bari.

– Sen kendi işlerine karış.

Fiyatı düşük olduğu halde, şeker onun gözünde hâlâ eski sömürge mallarının en pahalısıydı, libresi şanki hâlâ altı franktı; İmpa-

ratorluk zamanında koklaya koklaya kullanmak zorunluğu, onda alışkanlık halini almıştı.

Kadınların en aptalı bile, istediklerini elde etmek için ne gibi kurnazlıklara başvurulacağını çok iyi bilir. Nanon da çörek işini çözümlmek için şeker işini bir yana bıraktı, pencereden seslendi:

– Matmazel Eugénie, çörek istiyordunuz değil mi?

Eguénie karşılık verdi:

– Hayır, hayır.

Grandet, kızının sesini işitince:

– Haydi, Nanon, al istediğini, dedi.

Un kabından bir ölçü un çıkardı, az önce kestığı yağdan bir parça daha ayırıp verdi.

Acımasız Nanon:

– Fırını ısıtmak için odun gerek, dedi.

Grandet, hüzünlü hüzünlü karşılık verdi:

– Yetecek kadar al. O zaman bize bir de meyveli ekmek yap. Bütün yemekleri de fırında pişir. Böylece iki ateş yakmamış olursun.

– Bunu bana anlatmanın ne gereği var?

Grandet, sadık vekiline babaca baktı.

Nanon bağırdı:

– Matmazel, çörek pişireceğim.

Grandet baba, bir kucak meyve getirdi, mutfak masasının üstüne koydu.

Nanon:

– Yeğeninizin şu çizmelerine bakın, dedi. Ne deri! Hem de ne güzel kokuyor! Bunlar acaba neyle temizlenir? Sizin yumurtalı boyadan sürsek olur mu?

– Nanon, yumurta bu deriyi bozar sanırım. Bana kalırsa, marokenin nasıl parlatılacağını bilmediğini söyle ona. Evet bu çizmeler marokenden yapılmış. Gereken cılayı Saumer'den kendisi alıp getirsin. Bunları parlatmak için boyaya şeker katıldığını işitmişim.

Nanon çizmeleri kokladı:

– Öyleyse bunlar yenebilir, dedi. Vay, vay vay! Şuna da bakın, hanımın kolonyası gibi kokuyor. Ne tuhaf şey!

– Tuhaf! Bir çift çizmeye, onları giyenin değerinden daha çok para vermeyi tuhaf buluyorsun, değil mi?

Meyve dolabını kapayıp geri gelen Grandet'ye hizmetçi sordu:

– Haftada birkaç kere olsun etli yemek pişirtmeyecek misiniz?

- Olur.
- Öyleyse kasaba gideyim.
- Ne gereği var? Sen bize tavuk suyu hazırlarsın. Bizim ortaklar bugünlerde seni boş bırakmayacaklardır. Ayrıca Cornoiller'ye bizim için karga vurmasını söyleyeceğim. Karga etinden dünyanın en güzel et suyu çıkarılır.
- Kargaların yalnız leş yedikleri doğru mudur, mösyö?
- Nanon, ne budalasın sen! Karga da, herkes gibi, ne bulursa onu yer. Biz ölü yiyerek yaşamıyor muyuz? Senin miras dediğin nedir ki?"

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 monolog) yöntemiyle çağdaş romancılığın babası olmuştur Stendhal. Romanlarının Dünya Edebiyatının temel yapıtları arasında yer almasının bir nedeni de budur.

Stendhal'ın ruh çözümlemedeki büyük ustalığını *Kırmızı ve Siyah* adlı romanından alınmış şu parçada görebiliriz:

"Yaratılıştan özlery pek gururlu kimseler kendilerine kızdılar mı, hemen başkalarına da saldırlılar; öyle zamanlarda öfkeyle heyecana gelmek onlar için büyük bir zevk olur.

Mme la Mole bir an içinde Julien'i ağır hafifseme, hakaret sözlerinin altında ezdi bıraktı. Son derece zeki bir kızdı; zekâsı, karşısındakilerin onuruna dokunmak, onların yüreğine onulmaz yaralar açmak hünerinde pek ileri gitmişti.

(...)

Mathilde'in gönlü, gurur hazzı ile taşıyordu; demek ki artık bütün ilişkisini kesebilmişti. O kadar kuvvetli bir eğilimi böyle büsbütün yenmiş olmak ona sonsuz bir mutluluk veriyordu. "Benim üzerimde hiçbir nüfusu olmadığı, olamayacağı artık küçük beyin kafasına dank etmiştir!" O kadar mutlu idi ki, o anda gerçekten kalbinde aşk kalmamıştı.

(...)

Julien, aralarında artık her şeyin ölüp ölesiye bittiği kanısında idi; ama gene de, ertesi gün öğle yemeğinde onun karşısında acemi-ce, sıkılğan bir duruşu vardı. Şimdiye kadar onda bu kusur hiç görülmemişti. (...)

O gün öğle yemeğinden sonra Mme de la Mole ondan konsolun üstünde duran bir kitabı istedi; hükümet aleyhinde yazılmış, bu yüzden zor ele geçirilen bu küçük kitabı Marķiz'e o sabah Curé gizlice getirip vermişti; Julien onu konsolun üstünden alırken son derece çirkin bir eski mavi porselen saksıyı devirdi.

Mme de la Mole, kederinden bir çığlık kopardı, o pek sevgili sasisinin parçalarına gelip yakından bir baktı. 'Eski Japon işi,' diyordu, 'bana babamın halası Abbessede de Cheless'den kalmıştı; Felemenk'liler, naipliği zamanında Due d'Orléans'a hediye etmişler, o da kızına vermiş...'

Mathilde, annesinin üzüntüsünü görmüş, pek çirkin bulduğu bu mavi saksının parçalanmasına da pek sevinmişti. Julien hiç sesini çıkarmıyordu; doğrusu pek telaş ettiği de yoktu; birden Mme de la Mole'ü tã yanibaşında gördü, ona:

- Bu saksı, dedi, artık bir daha yapılmamacasını mahvolup gitti, bir zamanlar kalbime egemen olan his de bunun gibi mahvoldu; onun bana yaptırmış olduğu delilikleri mazur görmenizi rica ederim.

Julien bu sözleri söyleyip çıktıktan sonra Mme de la Mole:

– Bu M. Sorel yaptığına adeta sevindi, övünüyor, dedi.

Bu söz Mathilde'in yüreğine ok gibi saplandı. İçinden, 'Doğru,' dedi, 'annem iyi anladı, gerçekten sevindi, övünüyor.' Bir gün önce Julien'e ağır sözler söylemiş olmaktan duyduğu neşe işte ancak o zaman söndü. Görünüşte sükûnunu bozmadan kendi kendine, 'İşte her şey bitti,' dedi; 'bana iyi bir ders oldu; bu düştüğüm yanlışlık çok çirkin. Ne yapalım? Artık ömrümün sonuna kadar kulağıma küpe olur.'

Julien de, 'Ah! söylediğim keşke doğru olsa!' diye düşünüyordu, 'o deli kız için duyduğum aşk neden hâlâ yakamı bırakmadı?' (...)"

Gerçekçilik akımının temel yapı taşlarından biri de Gustave Flaubert'dir (1821-1880). *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 çözümlemiş, 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 özemlerini nasıl tükettiğini" gösterir bize. Bunu, Gerçekçilik akımının temel ilkelerinden biri olan yaşam çözümlemesi ve tiplendirme yöntemiyle gerçekleştirmiştir. Romanın kahramanı Emma ve Charles Bovary'yi unutamıyorsak; onların acılarını, düşlerini, pişmanlıklarını, kırılan onurlarını, kalabalık içindeki yalnızlıklarını okurken bugün de duyabiliyorsak bunların ustaca tiplendirilmesindendir.

Madam Bovary'den seçilen aşağıdaki parçada yaşanılanların insanın iç dünyasını nasıl etkilediğini, insanı nasıl bunalıttığını, bunu yansıtmada ayrıntı seçmenin önemini görebiliriz:

"Kalbinin derinliklerinde, o, bir olay bekliyordu. Umutsuz kalmış gemiciler gibi, yaslı gözlerini hayatının ıssızlığı üzerinde gezdiriyor, sisli ufuklarda bir yelken arıyordu. Bunu nasıl bir rastlantının ortaya çıkaracağını bilmiyordu. Hangi rüzgâr onu kendisine ka-

dar getirecekti? Onunla hangi kıyılara gidecek? Bu bir şalupa mı, yoksa üç güverteli bir gemi miydi? Acaba tasa ile mi, yoksa lombardlarına kadar mutlulukla mı dolu idi? Hiç bilmiyordu. Fakat her sabah uyanınca onun geleceğini umuyor, çıt olsa kulak kabartıyor, sıçrayarak kalkıyor ve gelmemesine şaşıyordu; güneş batınca hüznü daha artıyor, 'Ah! bir yarın olsa!' diyordu.

Bahar geldi, ilk sıcaklarda armutlar çiçek açarken onda sıkıntıları, bunalmalar belirdi.

Daha temmuz başında, ekime kaç hafta kaldığını parmaklarıyla saymaya başladı; Marquis d'Andervilliers belki yine bir balo verir diye düşünüyordu. Fakat bütün eylül ayı geçti, ne bir mektup geldi, ne de bir davetçi.

O umudu da kırıldıktan sonra kalbi yeniden boşaldı ve o zaman sıra ile yine aynı günler başladı.

Demek ki günler, hepsi birbirinin eşi, bitip tükenmeden, böyle geçip gidecek ve bir şey getirmeyecekti. Ne kadar yavaş olursa olsun, başkalarının hayatında günün birinde bir olay çıkması olasılığı vardı. Bu olaydan kimi zaman birtakım sonuçlar doğar, dekor değişir. Oysa kendisi için bir şey, hiçbir şey olma olasılığı yoktu; demek Tanrı böyle istiyordu. Hayat onun için, dipte kapısı sımsıkı kapalı, karanlık, daracık bir koridordu."

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. Bunu, B. Sauchkov şöyle belirtir:

"Köylüler, askerler, masalarında geviş getiren, gırtlaklarına kadar kırtasiyeciliğe batmış bürokratlar; genç burjuva bohemler, hanımefendiler, taşra eşrafı, refahı yerinde ama vahşi bakışlı çiftlik sa-

hipleri, bir kuruşu 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, duygularının ve bütün olarak burjuva toplumunun çürümeye yüz tutması, basit insanların vatanseverliği, burjuvazinin nüfuz ticareti, taşra hayatındaki budalalıklar, 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, Dünyaya Edebiyatında ayrı bir akım olarak adlandırılmıştır bu uygulama: Doğalcılık (natüralizm). Uygulamanın öncüsü Fransız romancısı Emile Zola'dır (1840-1902). Deneysel bilimlerdeki olguculuk yöntemini edebiyata aktarmıştır. Olguculuk yöntemine 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 bilgininin gözüyle incelemelidir. Zola da böyle bir yaklaşım içinde oluşturmuştur yapıtlarını. Romanlarına kahraman olarak seçtiği kişileri, soyaçekimin ve içinde yetiştikleri doğal ve toplumsal çevrenin koşullarına göre incelemeyi denemiş, bu deneyimin ürün olan romanlarına *deneysi 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'nin (1840-1897) yapıtlarında da (*Pazartesi Hikâyeleri*, *Değirmenimden Mektuplar* hikâye; *Jak*, *Tarasconlu Tartarin* roman) Doğalcılığın niteliklerini görebiliriz. Norveçli oyun yazarı Henrik Ibsen'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 gerçekleri gösterme, tipleştirme 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 Nickleby*, *Antika Dükkânı*, *Davit Copperfield.*, *Büyük Ümitler...* adlı romanlarıyla Charles Dickens (1812-1870) Gerçekçiliğin usta adları arasında yer almıştır. Özellikle karakterleri çizmede büyük bir ustalık 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 insanı 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 adlardır. Yine yapıtlarını, toplumun ve ekonomik sorunların bireyler üzerindeki etkilerini göstermeye adan, kahramanlarını büyük ölçüde halkın dertlerini dile getirmede sözcü olarak çizen ve *Candide, Caesar ve Kleopatra, Ermiş Jeanne* adlı oyunlarıyla 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'dur (1804-1864). *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'dir (1819-1891). H. Melville'nin romanı Dünya Edebiyatının anıt yapıtlarından biri olmuştur bugün. Romanın tekniğinden çok içeriği, yansıtmak istediği evrensel gerçeği ile açıklanabilir bu. İrfan Şahinbaş şöyle belirtiyor *Moby Dick*'in özelliklerini:

"Moby Dick, bir zamanlar kendisini bacağından etmiş olan Beyaz Balina'dan intikam almayı tek gaye edinmiş olan Kaptan Ahab'ın bu beyaz balınayı denizlerde araştırmasını, onunla boğuşmasını ve sonunda yok oluşunu hikâye eder. Bu araştırma süresince

olup bitenler, engin denizlerin üstünde birer noktadan farksız insanların yaşayışı merakla izlenmekte; muhteşem diyebileceğimiz tasvirler, kutsal kitapların sadelik ve şiirliliğine bürünmüş parçalar hikâyeye çap kazandırmakta; Kaptan Ahab'ın Pegoud gemisini avı peşinde durmadan sürükleyen azim ve iradesi esere hemen hemen bir destan niteliği sağlamaktadır. Diğer taraftan *Moby Dick*'in değerini artıran, ona daha da bir derinlik veren yönü, Ahab ile Beyaz Balina'nın münasebetlerinin ve aralarındaki mücadelenin bir sembol, bir mana taşımasıdır. Ahab'ın belli bir balinanın peşine düşmüş olması, sonra yardımcısı Starbuck'a söylediği şu söz: 'Starbuck, ruhumun gemisi üçüncü defa olarak seyahate çıkıyor!' Daha başta, *Moby Dick*'in alelade bir hayvan, eserin de alelade bir balina avı hikâyesi olmadığına açık bir işarettir. Öyleyse *Moby Dick* neyi temsil etmektedir? Bazı münekkittler balınayı sırasıyla tabiatın ilkel kuvvetlerini, insan soyunun şuuraltı derinliklerindeki enerjiyi, kader veya mukadderatı temsil ettiğini ileri sürmüşler; eseri de, ferdin böyle kudretli bir varlıkla başarı göstererek mücadele edemeyeceğini belirttiği yolunda yorumlamışlardır. Başkaları, romanı, pek belirli olmayan bir kötülüğe, hayatın maddi manevi güçlüklerine cesaretle meydan okuyan insanın temsili bir hikâyesi saymışlardır.

Moby Dick beyazlığıyla, yalnızlığı, yumuşaklığı, geçici öfkesiyle, her yerde mevcut olmasıyla, tabiattır, kosmostur; ve insan bu muazzam, esrarlı, hiçbir şeye aldırılmaz görünen kosmosun içindedir. Bu varlığın en mühim özelliği aldırılmazlığıdır. Eserin tema'sının esası genel olarak evrenin insanlara, niyet ve maksatlarına karşı tarafsız, aldırılmaz oluşudur. Bunun bir neticesi olarak da, insanın evrene, sağladığı imkânlarla, iyi olsun kötü olsun kaderine intibak edebilmesi, onun evren telâkkisini şekillendirir. Dış tabiat insanın kaderiyle ilgilenmediğine göre, insanın evrene veya tabiata atfettiği kötülük veya iyilik yapma isteği doğrudan doğruya kendi nefretlerinin veya sevgilerinin, kendi korkularının veya inancının dışı vurmasıdır. İnsan tabiatın kötülük yapmak isteğine inanır, yani kaderin ona uygun gördüğü şeyi kabullenmez de ona baş kaldırırsa, evrenin, tabiatın sillesini yer: bu ya dıştan olur, yahut da içinde olagelen değişikliklerde tecelli eder. İşte *Moby Dick* ile Ahab arasındaki münasebet, insan ile evren veya tabiat arasındaki bu münasebete benzemektedir. Ahab'ın balinaya atfettiği kötülük kendi ruhunun kötülüğünün dışı vurmasından

başka bir şey değildir. Diğer taraftan, Beyaz Balina'nın (tabiatın, hayatın) kendisini yaralamış olması karşısında aşırı bir hassasiyet duyan Ahab, kaderini olduğu gibi kabul etmeyip ona karşı savaş açmaktadır ki, böylece hayata, evrene intibak etmekten tamamiyle uzaktır; bilâkis ona karşı gelmekte, kendi iradesiyle kadere karşı çıkmaktadır. Bundan başka, Kaptan Ahab, evrenin kendisine ve genel olarak bütün insanlara bir kasdı, anlaşılmayan bir kötü niyeti olduğuna inanmış ve bu sebepten balina avcılığını normal bir insan olarak yapacağı yerde Beyaz Balina'yı kendisine düşman, kendi ruhuna zıt bir varlık olarak hayal etmiştir. Ahab bu hayalini hayatını zehir eden bir sabit fikir halinde büyüttükçe büyütmüş ve ruhu üzerindeki etkiyle mahvolmuştur.

Moby Dick 'kötü'nün bir tahlili olarak da ele alınmıştır. Bu yorumlamaya göre Ahab için 'kötü'nün ilk belirtisi Beyaz Balina'nın bacağını koparmasında tecelli etmiştir. Ahab'ın benliğinde yalnız uğradığı kaza sonunda çektiği acı ve azap yer etmekle kalmamış, evrende gizli olarak 'şer' kuvvetlerinin mevcudiyeti fikrini de düşüncesinden atamaz olmuştur. Sabit bir fikrin, sönmek bilmez bir intikam hissinin baskısı altında kalması Ahab'ı hemen hemen çıldırtmış, ruhunu tamamiyle 'kötü'nün eline teslim etmesine sebep olmuş."

İki yazarın çizgisinde *Missisipi'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 rastlıyoruz. 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 biri olan *Müfettiş*, bir taşra kasabasının bürokratik yaşamına yöneltmiş bu-

ruk bir taşlamadır. Oyunun kahramanı Hlestakov, parasız, pul-suz, kendince canlı gözlemleri olan bir gençtir. Müfettiş bekleyen bir kasabaya gider, müfettiş olarak tanıtır kendini. Kasabanın yöneticilerinin, önde gelenlerinin içinde bulunduğu kirli durumlarından 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 verilişinde de görürüz. *Taras Bulba* ise destan niteliği ağır basan tarihsel romandır.

Ivan 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. Varsıldır. Çiftliği, köleleri vardır. Bunları bir kâhyaya bırakmış, kente göçmüştür. Devlet kapısında memur olmuştur. Dramı da memuriyete girişiyle başlar. Başkalarının hazırladığı ekmekle beslenmeye alışan bu kişi kentte ekmeğini kendi emekleriyle kazananların arasına düşünce 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 dilimize 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 açıklıkla, en özlü yanıyla temsil etmez. Doğru, belki de ilk defa olarak Gonçarov'un bu büyük eserinde kendi kendini tanı-maya, Batıdan farkını anlamaya başlamıştır. Oblomov klasik kahramanlar gibi genel bir tip. Don Quichotte gibi, Tartuffe gibi insanlığın

bir halini göstermekle birlikte, zamanına, çerçevesine sıkı sıkıya bağlı bir insandır."

Ivan Turgenyev'in (1818-1883) *Bir Avcının Notları* (hikâye); *Rudin*, *Bir Asilzade Yuvası*, *Babalar ve Çocuklar* (roman); *Köyde Bir Ay*, *Taşralı Kadın* (oyun)... gibi yapıtları da gerçekçi bir yaklaşımın ürünleridir. Günlük sorunlar, toplumsal yapıyı ve yaşayışı sarsan 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 doruk noktasına ulaşmıştır. Günümüzde de yaşarlığını koruyan *Babalar ve Oğullar*'sa özellikle kuşaklar arasındaki çatışmayı göstermesi, eski Rus toplumunda oluşmakta 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 büyük 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*, *Karamozov Kardeşler*, *Budala*, *Ölü Bir Evden Anılar*... gibi ünlü romanlarında insan psikolojisini derinlemesine bir çözümlemeden geçirmiştir. İnançla inançsızlığı, bayağılıkla güzelliği insanların değişik güdülleri, 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*, *Ölümden Sonra Dirilme*, *Ivan Ilyiç'in Ölümü*, *Hacı Murat*... gibi yapıtlarında halk yığınlarının, özellikle de köylü kesiminin yaşayış ve düşünüş biçimini tam bir gerçekçilikle yansıtmıştır. Yaşamın akışını keskin bir gözlem gücüyle değerlendirmiş; yığınlar arasındaki didişmeleri, kişisel dramları, töresel aldatmacılıkları, köy ve köylü dünyasının küçük ayrıntılarını 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 çözülmesiyle 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 çözülmesi, onun karakterindeki değişimin vurgulanması, aldatmacaya sığınışın gösterilmesi gerçekte baskıcılığın (despotizmin) da irdelenip eleştirilmesidir. *Ivan Ilyiç'in Ölümü*'nde de Ilyiç'in kendi kendisiyle hesaplaşması, iç dünyasının ayrıntılı bir biçimde sergilenişi, bundan da öte Ilyiç'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. *Bilinç-altı 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 birarada 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'dur (1860-1904). Öykü ve oyun türlerinde yapıtlar veren Çehov, günlük yaşamda rastlanabilecek her türlü olayı öykülerine konu olarak seçmiş, dünya öykücülüğünde büyük bir çığır açmıştır. Ayrıntı seçimine özen göstermiş, öyküde anlatılan durum ya da olayla ilgisi 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 ahlaksal 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 yansılarını alan 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 yansıtmaya 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 bunu açıkça görebiliriz. Öte yandan üretmeyen, tüketici, işsiz okumuşlara karşı da acı bir yergi yöneltir Çehov. Toprak sahibi soylulara, çıkarlarının tutsağı bencil laf ebelerine, körkütük cahil, yaşamın akışından habersiz kişilere acı bir gülümsemeyle bakar. Öykülerinde de böyledir bu. Öte yandan anlatımında ayrıntıların yerli yerinde kullanılışı, süssüz ve bezeksizlik, anlatısına yalın bir şiirsellik 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, onun 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 sapan yazarlar da çıkmıştır. İngiliz şairi ve oyun yazarı Oscar Wilde (1900-1938) bunlardan biridir. *Lady 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 düşüncesi vurgulanır. Güzelliği tek değer sayan Grey, ahlak dışı bir kahraman olarak toplumun tüm değerlerine baş kaldırır. Ancak bu başkaldırı, onun özgür olmadığının bir belirticisidir.

Belçikalı şair ve oyun yazarı Maurice Maeterlinck'in (1862-1949) *Mavi Kuş*, *Fakirlerin Hazinesi*, *Usluluk ve Kader...* gibi yapıtlarında, kahramanlar simgeleştirilir, kendi yazgılarının kurbanı olurlar. Özgür değillerdir çünkü. Kendi yazgıları önceden çizilmiştir, ona baş kaldırmayı 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 yakınlaşamazlar 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 ayrımlar ya da küçük adacıklardır. 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 saptamaktır. 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 yüklemektir bu yönelimler. Bu bakımdan Gerçekçiliğin nirengi noktalarını bir kez daha yineleyelim burada; Gerçekçiliğin belirleyici özelliklerinden biri, örneklerle de gösterdiğimiz gibi, konuların, toplumun her günkü yaşamından seçiliyor olmasıydı. 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 Toplumcu Gerçekçiler de Gerçekçiliğin bu yön temini, 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 "insancıllaştırmak" gerekir. Öyleyse edebiyatın üstleneceği temel görev, insanı ve onu biçimlendiren toplumsal çevreyi değiştirmek olmalıdır. Bu çevrenin koşullarını saptama ve yansıtmaya yetmez, önemli olan o koşulları değiştirmektir.

Hemen belirtelim ki bu düşünüşe Gerçekçilik akımı içinde ürün vermiş birçok sanatçıda değişik biçimde rastlayabiliriz. Örneğin İngiliz romancısı George Herbert Wells (1866-1946) çağ-

daş 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 bilimkurgu (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 yığınları mutsuzluğa ittiği görüşünü ondan önce de yine bir İngiliz romancısında görüyoruz. David Herbert Lawrence'dir (1885-1930) bu romancı. *Oğullar ve Sevgilileri, Kayıp Kız, Araya Giren, Lady Chatterley'nin Aşkı...* gibi romanlarında sanayileşmenin eski gelenekleri yıkmasından duyduğu tedirginliği dile getiriyor, insanın, 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 iyice kestirmiş değillerdir. Bu yüzden de olaylara değişik anlamlar yüklemekte, değişik yorumlar getirmektedirler. Nitekim andığımız bu üç yazarda da açıkça görebiliriz bunu. Sanayileşmenin, insanın çevresiyle olan çatışmalarını artırdığı düşüncesine ulaşırlar. Ancak bu çevreyi insancılaştırma üzerinde düşünmek şöyle dursun, insanı bu çevreden soyutlayarak anlatmaya kalkarlar. Böylece de uzaklaşırlar gerçeklikten.

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 çıkarlara 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 Savaşı'nı, Rusya'da oluşan Ekim İhtilalini değerlendirmiş, bir yazısında şöyle demiştir:

"Plutokrasi ölecek. Güçlü bünyesinde yıkım belirtileri görülme-ye 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 *Slyvestre 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 ihtilalcı açıdan yansıtmış, insanın davranışlarını yönlendiren törel değerlerin eleştirisine girmiştir. Bireyle toplum arasındaki çatışmaların derinine inmiştir Romain Rolland. Irmak 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'dır (1875-1955). İlk önemli romanı olan *Buddenbrokklar'da* oldukça zengin ve soylu bir kentsoylu ailesinin yaşayış, düşünüş biçimini ve bu ailenin yıkılışını anlatmıştır. Toplumdaki çelişmeleri tüm acılığıyla orta-

ya 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'in (1871-1945) *Dâhi, 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, ahlak 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 kimse'nin 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 işadamlarını ve onların çevrelerini gerçekçi bir dille anlatmıştır. Özellikle *Babbitt*'te anamalcı düzenin tüm ahlak ve insanlık değerlerini öldürdüğü bir tiplerle, Mister Babbitt'le karşı karşıya geliriz. Paraya pula tapan, onun dışında hiçbir değer tanımayan korkunç bir yaratıktır Mister Babbitt. Mutluluğu her şeye sahip olmada arar. Kişiliği, tüm duyarlılığı, içinde bulunduğu

ortamın doğal bir sonucu olarak körelmiştir. Hiçbir ahlak ilkesi tanımaz. Lewis, yarattığı bu tiplerle anamalcı düzenin insanı nasıl yozlaştırıp kişiliğini öldürdüğünü, daha doğrusu kişiliksizleştirdiğini yansıtmak istemiştir.

Dreiser, Lewis gibi toplumsal çelişkileri ve bu çelişkilerin insan kişiliği üzerindeki yıkımlarını yansıtan sanatçıları Amerikan edebiyatında başka yazarlar da izlemiştir. John Dos Passos biridir bunlardan (1896-...) Önce *Bir Erkeğin Yetiştirilmesi*, *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 yosun bir zenginliğin, toplumdaki dengesizliğin romanlarını yazdı: *42. Paralel*, *Büyük Para*, *Genç Adamın Serüvenleri*, *Bir Ulusun Bilançosu*, *Seçtiğimiz Ülke...* gibi. Bu yapıtlar Toplumcu Gerçekçiliğin ürünü olan yaratılar zincirinin önemli halkalarıdır. Onlara Jack London'ın (1876-1916) *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 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 yapıtlarında da toplumsal yapının bozukluklarından doğan değişik durumları doğalcılığa yaklaşan gerçekçi bir anlatımla işlemiştir.

John Steinbeck gibi, Doğalcı Gerçekçilik doğrultusunda yapıt veren yazarlar arasında Ernest Hemingway (1898-1961) de yer alır. Anamalcı düzenin yarattığı iç savaşları, uluslararası savaşları *Silahlara 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, savaşmayı öğütlemiştir insanlara. *Yenilmezler, Klimanjora Kar-ları, İhtiyar Adam ve Deniz...* gibi yapıtlarında kendi kaderleriyle kumar oynayan, yiğit, gözünü budaktan sakınmayan, yürekli kişiler çıkarmıştır karşımıza. Ancak bu kişiler direnirler, savaştkları güçleri yenmeye ya da onların baskısına onurlarından hiçbir ödün vermeden katlanmaya çalışırlar. Hemingway'in bildirisi şudur kısaca: İnsan; onurunu, dayanma gücünü, yürekliliğini yitirmezse dünyanın kötölüklerine karşı koyabilir.

Hemingway'in bu yaklaşımını değişik biçimde de olsa oyun yazarı O'Neill'de (1888-1953) de görmekteyiz. Anamalcı düzen içinde insanın davranışlarını yargılarken şu sorudan yola çıkar: İnsan kendi davranışlarına egemen, özgür bir ruhsal ortam içinde midir? Yoksa, toplumsal ortamın ya da kendi içgüdülerinin elinde bir oyuncak mıdır? Bu soruyu yanıtlamaya yönelik yapıtlarında O'Neill. İnsanın kişiliğine bütönlük kazandırmaya çalışır. Bunu, *Karaağaçlar Altında Arzu, Araya Giren Garip Oyun, Günden Geceye, Sonsuz Günler, Elektra'ya Yas Yaraşır* adlı oyunlarında görmekteyiz.

Çağımızın insan gerçeğini bireyin çevresiyle, toplumuyla çatışmasından ortaya çıkan insanlık durumlarını yeni özlere dönüştürerek güzelduyusal bir düzen içinde anlatmayı amaçlar Çağdaş Gerçekçilik. Bu da yazardan yazara, ülkeden ülkeye değişiklikler göstermiştir. Ama değişmeyen 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 sanatçılarda görülebilir. Ülkeleri, yetiştikleri zaman dilimleri değişik 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 getirmeye çalışmıştır. *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, *Teresa* 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 değişik 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 işkembe-si doludur, öteki esneye esneye havayı kirletiyor. Zengin adam konuşuyor: 'Suyun üstündeki küçük sandal ne güzel! Kıyıda çiçeklenen zambaklara bak!' Yoksul adam bağıyor: 'Açım, hiçbir şey görmüyorum. O kadar açım ki...' Tabii. Açlık kökünden sökülüp atıldığı gün dünyanın hiç görmediği manevi bir coşku olacak. Büyük ihtilal 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.

Gerçeklik akımı dümdüz bir yol izlememiştir Dünya Edebiyatında. Sanatçılar için de böyle olmuştur. Belli bir dönemde Coşumcu 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 kurtarmaya; şiiri, dil, ölçü, uyak ve biçim gibi öğelerden soymaya, sözcükleri bilinen anlamları ve güzelduyusal değerleri dışında birleştirmeye yönelmiştir. Bilinçaltının derinliklerine eğilmek; oraya itilmiş ve bilincin baskısı altında tutulan türlü özlem, istek ve tutkuları dışlaştırmak 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 alıntılalım buraya:

Öyle derin ki gözlerin içmeye eğildim de
Bütün güneşleri pırıl pırıl-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

şiiire dönmüştür. Aşk, özgürlük, toplum sorunları üzerinde şiirler yazan Eluard Fransız edebiyatının 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 savaşını konu alan "Guernica Zaferi" adlı şiirinin son dizelerinde şöyle seslenir:

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 alıntılalım buraya:

Üzümden şarap
Kömürden ateş
Öpücükten kişi yapmak

Savaşlara yoksulluğa
Binbir ölüme karşı
Eldeğmemiş olarak kalabilmek
Kişilerde güç bir yasa bu

Suyu ışıık
Düşü gerçek
Yağıyı 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 ada-

miş, çağımızın büyük şairlerinden biri de Şilili Pablo Neruda'dır (1904-1973). Yaşanan somut gerçekler, insana özgü tüm duygu ve insanlık durumlarını şiirine konu olarak seçmiştir. İleride de değineceğimiz gibi, Çağdaş ve Toplumcu Gerçekçiliğin temel yönsemelerinden biri olan yaşamı tüm zenginlikleriyle yansıtmaya, en gerçek uygulamasını Neruda'nın şiirinde bulmuştur. Şiirini, bilimsellik ya da insanı bilinçlendirme 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, içiçedir. Şiirlerindeki havayı örneklendirmek için E.Gökçe'nin Türkçeleştirdiği "Oğulları Ölen Analara Türkü" adlı şiirinin son bölümünü aktaralım buraya:

Ben de 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
Girmişti içine.

Susamış sırtlanları
Bitip tükenmez ürmeleriyle
Afrika'dan gürleyen hayvan sesini;
Öfkeyi, iniltileri, hoşgörmeleri,
Bırakın, bir yana bırakın.
Ölümün ve tasanın
Çemberinden geçmiş analar
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 yükseklerle çıkarmak ve ona geçmişin zaferi ve şanı olan mertliği ve onuru, umut ve vekarı, merhamet, acırna ve feragatı 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 güçlenişi, dünyamızın tedirginliğini koyulaştırmıştır. Günden güne artan tedirginliği 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 Kong-

resi"nde kesin saptamalara gidilmiştir. Buna göre sanat toplumsal gerçekliği 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 saptamak, 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 çürüyen 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 bir *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 tanı-

ması, 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 belirlediği her yerde görme yeteneği. İnsanlığın büyümesini keskin bir gözle görme, içten bir anlayışla bu gelişimi birlikte yaşama yeteneği. Yeni-yi, geleceğe gebe olanı, hemen ilk belirtilerinden tanıma yeteneği."

Çağdaş ve Toplumcu Gerçekçi bir yazar, Lukacs'ın belirttiği bu yetenekle donatılmış kişidir. Ona göre de bu yazarların başında Rus yazarı Maksim Gorki (1886-1936) 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 alinyazısının 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, başıboş serseriler, yaşamın ağır koşulları altında insanlığını yitirmiş, zavallı yaratıklar, bilinçlenmiş işçiler; kısaca ezenlerle ezilenler, kitaplarının sayfalarında kaynaşmış dururlar. Bunları çizimlerken, tipleştirirken

kendi sınıfsal kökenlerini yansıtacak bir kişilikle karşımıza çıkar-mıştır Gorki. Her biri toplum içindeki yerlerinin, başka bir de-yişle kendi durumlarının bilincine varmış kişilerdir bunlar. Dü-zenle sürekli bir çatışma içine düşmüşlerdir. İçinde bulundukları özdeksel ve ruhsal kölelikten kurtulmanın özlemi ve eylemi içi-nedirler. Bunun için de karamsar değildirlere.

Gorki'nin yapıtlarında gördüğümüz bu zengin insan manza-raları, bunların çizimindeki tamlik ve dirimsellik onun yaşam öy-küsüyle de sıkı sıkıya ilgilidir. Gençlik yıllarında boydan boya Rusya'yı dolaşmış, türlü işlerde çalışmış, toplumun her katındaki insanları yakından tanımıştır. Yaşamın hem güzel, hem de sancılı yanlarını derinlemesine gözlemlemiştir. Anlatımındaki ger-çekçilik, şiirsellik, açıklık ve gülümserlik buradan gelmektedir. *Serseriler, Stepte, Yaşanmış Hikâyeler* adlı öykü yapıtlarında, kendi özyaşam öyküsü üzerinde temellendirdiği *Çocukluğum, Ekmeğimi Kazanırken, Benim Üniversitelerim* üçlemesinde çok belirgindir bu yönü. *Ana, Artamonof'lar, Klim Samgin'in Hayatı, Foma...* gibi roman türünde verdiği yapıtlar; *Ayaktaki-mı Arasında, Küçük Burjuvalar* adlı oyunları, yaşadığı dönem-deki Rusya'nın iç ve dış yapısını birleşimsel bir yöntemle aydın-latmaktadır.

Gorki'nin Gerçekçiliğe getirdiği toplumcu boyut başka Rus yazarlarınca da geliştirilmiş, genişletilmiştir. Örneğin Lenoid Maksimonviç Leonov'un (1899-...) oyunlarında (*İşe Yaramaz Bir Adamın Sonu, Hırsız, Sot Nehri, İstila...*) da ihtilal döne-minin yarattığı sorunları buluruz. Ne ki bunlar Gorki'deki gibi insan gerçeğiyle toplum gerçeğinin bileşimi olarak işlenmemiş-tir. Anamalcı düzenin eleştirisi, yeni düzenin övgüsü, şematik bir yapı içinde verilmiştir. Ancak Gorki'nin yöndeşleri arasında, kendisinin de değerini vurguladığı yazarlardan Mihail Şolohov (1905-...) olmuştur. Don Kazaklarının 1914 savaşındaki ve ihtilal sırasındaki serüvenlerini konu alan *Ve Durgun Akardı Don* adlı geniş soluklu romanı bir savaş romanı olmaktan daha çok, başka yönleriyle ilginçtir; bunların üzerinde durmak gere-kir. Yazar bu romanında insanın eski düzenin kendisine aşıla-

dığı görüş ve düşüncelerden nasıl sıyrıldığını; geçmişin çağdışı kalmış toplumsal ilişkilerinin çöküşünü destansı bir anlatımla göstermiştir. Toplumun yapısını birleşimsel bir yöntem içinde topluma yansıtma, kişilerin karakterlerini belirleyen somut koşulları olduğu gibi verme bu romanın belirleyici yönlerinden biridir. Öte yandan toplumdaki ve onun çekirdeği olan ailedeki töreleri eleştirme, törelerle romanın temel kişileri arasındaki çatışmayı yansıtma, eski düzenin 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 gerçekliğin 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 inandırıcılığı da onun dramının çarpıtılmadan, akıyla 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 gücü insanların

ruhunda güzeli 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 İlya Ehrenburg (1891-1968); *Kulak Takım Adaları*, *İlk Çember*, *Kanserliler Koşuşu*, *Ağustos 1914...* adlı romanlarıyla Soljenitzin (1918-...) bu yönelimi sürdüren sanatçılardandır. Bunların arasında: *Yaşamak ve Ölmek*, *Bizim Köyün Delikanlısı*, *Ruslar*, *İnsan Asker Doğmaz...* adlı yapıtlarıyla Konstantin Simonov'u (1915-...); *Cemile*, *Toprak Ana*, *Öğretmen Duyşen*, *Dağlar ve Stepler Üzerine Hikâye*, *Kopar Zincirlerini Gülsarı...* adlı yapıtlarıyla Cengiz Aytmatov'u (1928-...) da sayabiliriz.

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 yerleştirmek, yapıt ve yaratılarına aynı giysiyi giydirmek 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 bunalımlarını, 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, Lawrence Sanders adlı İngiliz yazarları da bireyin iç dünyasındaki, bilinçaltındaki tutkulara eğiliyorlar.

İnsanın Varoluş Yazgısını Sorgulayanlar: Varoluşçular

Varoluşçular da Toplumcu Gerçekçiler arasında değil ama, Çağdaş Gerçekçiler arasında düşünülebilir. Ancak bunlar insanın çevresiyle olan ilişkilerine değişik bir açıdan bakıyorlar. İnsana bakış ve onu ele alışlarına göre de bu yazarları Varoluşçular diye adlandırıyoruz. Varoluşçular insanın dünya içindeki yeri ve 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 için de 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. Edimlerden 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 davranacağı 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'i evinde bir süre gizlediği için, öykünün kahramanlarından Pablo Ibbieta tutuklanır ve ölüm cezasına çarptırılır. Kendisine Ramon Gris'in nerede olduğunu bildirirse bağışla-

nacağını söylerler. Böylece Pablo, ölüm kalım arasında bırakılmıştır. İki seçenektten birini yeğleyerek kendi özünü yaratacaktır.

Duvar öyküsünde gördüğümüz insanın seçmeye yargılı oluşu düşüncesini Sartre'in 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 kişileryle olan ilişkileri de Varoluşçu bir açıdan yansıtılır romanda. Kahramanın savunduğu iç özgürlük de yoktur. Çünkü başkalarıyla varolmaya yargılıdır insan. Sartre'in bu yaklaşımını ilk romanlarından *Bunaltı*'da ve oyunları olan *Sinekler*, *Saygılı Yosma*, *Kirli Eller*, *Gizli Oturum*'da da görebiliriz.

Varoluşçuluğu, edebiyata değişik bir açıdan uygulayan bir başka Fransız yazarı da Albert Camus'dür (1913-1960). Sartre, nasıl insanın seçme özgürlüğünden doğan bunaltı üzerine oturtmuşsa 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, insana umut verecek herhangi bir belirti yoktur evrende. Öyleyse insanoğlu, bu anlamsız, saçmaya evrende aklını ve mantığını kullanarak hareket etmeli; her türlü saçmaya ve haksızlığa başkaldırarak yaşamayı seçmeli; karşılık düşünmeden yaşamayı sevmelidir. Bunun gibi saçmaya karşı, haksızlığa karşı elbirliğiyle savaşıarak adalet, dostluk, düşünceye saygı, eşitlik, hoşgörü gibi 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 iğreti bir durumları var-

dır. Örneğin *Yabancı*'da kendini yığınlar içinde sürgün duyan kişi, çevresindekilerle sağlıklı bir ilişki kuramaz, insanların hiçbir 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 yazgıların haksızlığına, saçmalığına karşı insanların direnişleri gösterilmiştir *Veba*'da. Onların saygı ve acıma bağıyla birbirlerine destek oluşlarına; mutluluğu tek tek değil, toplumsal mutlulukta bulabileceklerine değinilmiştir.

A. Camus'nün, insana yaklaşımını *Veba*'dan alınan şu parçada kimi yönleriyle bulabiliriz:

"Aynı öfkeli hareketle Rieux birden ona doğru dönüp, şiddetle bağırdı:

– Hiç değilse bu çocuğun bir suçu yoktu, bunu siz de pekâlâ biliyorsunuz!

Sonra döndü, salonun kapılarından Paneloux'dan önce geçerek, okulun bahçesine çıktı. Bodur, tozlu ağaçlar arasındaki sıralardan birine oturdu, gözlerine kadar giren terini kuruladı. Kalbini ezen bu kuvvetli düğümü çözebilmek için, içinden hep bağırarak istediğini duyuyordu. Sıcak, incir dallarının arasından ağır ağır dökülmekteydi. Sabahın mavi seması havayı gittikçe daha boğucu hale getiren beyazımtırak bir tülle örtülmeye başlamıştı. Rieux, aynı sırada kendisiyle başbaşıydı. Dallara, gökyüzüne bakıyor, yavaş yavaş düzgün bir şekilde nefes almaya başlıyor, yorgunluğunu üzerinden atıyordu.

Arkasından bir ses:

– Benimle bu kadar hiddetle konuşmaya sebep ne? diyordu. Şahit olduğumuz bu manzara benim için de dayanılmaz bir şeydi.

Rieux, Paneloux'ya doğru döndü:

– Doğru, dedi. Beni affedin. Fakat yorgunluk, bir çeşit çılgınlıktır. bu şehirde, bazı saatler, içimde, isyan hissinden başka bir şey bulamıyorum.

– Anlıyorum, dedi Paneloux. İnsanı isyana götüren şey bunun bizim gücümüz üstünde olması. Fakat anlayamadığımız bir şeyi sevmemiz gerekmez mi, diye düşünmeliyiz.

Rieux, birden doğruldu. Bütün hırsı ve kuvvetiyle Paneloux'ya baktı, sonra başını salladı:

– Hayır, peder, dedi. Benim, aşk hakkındaki düşüncem bambaşka. Çocuklara işkence edilen bu nizamı sevmekten ölünceye kadar kaçınacağım.

Paneloux'nun yüzünden bir perişanlık gölgesi geçti. Hüzünlü bir sesle:

– Ah, doktor, dedi. İlahi inayetin ne demek olduğunu şimdi anladım.

Fakat, Rieux, oturduğu sıraya yeniden kendini bıraktı. Tekrar üzerine çöken yorgunluğun derinliğinden, daha tatlı bir sesle cevap verdi:

– Elimde olmayan şeyin ne olduğunu biliyorum. Fakat sizinle bunun münakaşasına girişemem. İnkârların ve duaların ötesinde bir şey için birlikte çalışmak üzere birleşmiş bulunuyoruz. Önemli olan tek şey bu.

Paneloux, Rieux'nün yanına oturdu. Heyecan içindeydi.

– Evet, dedi, evet siz de insanın selameti uğrunda çalışıyorsunuz.

Rieux, gülümsemeye çalıştı:

– İnsanın selameti benim için büyük bir laf. Ben o kadar uzağa gitmiyorum. Beni ilgilendiren insanın sıhhatidir. Önce sıhhati.

Paneloux, tereddüt etti:

– Doktor, dedi.

Sonra durdu. Onun da alnında ter damlaları birikmişti. 'Allaha-ısmarladık' diye mırıldandı. Ayağa kalktığında gözleri parıltıyordu. Tam gitmek üzereyken düşünceye dalmış görünen Rieux kalktı, ona doğru bir adım attı:

– Bir kere daha sizden af diliyorum, dedi. Bu hiddetimi bir daha görmeyecesiniz.

Paneloux, elini ona uzattı ve kederli bir sesle:

– Sizi ikna bile edemedim, dedi.

– Zâten neye yarar bu? Nefret ettiğim şeyin ölüm ve fenalık olduğunu siz de pekâlâ biliyorsunuz. İsteseniz de istemeseniz de acı çekmek ve mücadele etmek için birleşmiş bulunuyoruz.

Rieux, Paneloux'nun elini tutmuştu.

Ona bakmak istemeyerek:

– Görüyorsunuz ya dedi. Allah bile artık bizi ayıramaz.

Çeviren: Oktay Akbal

Sartre ve Camus'den başka edebiyatta Varoluşçu düşünceye bağlı kalarak insanın varlığını, toplum içindeki konumunu didikleyen iki yazar daha vardır. Simone de Beauvoir (1908-1986) 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 Andre Malraux'dur (1901-1976). *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 Fransız 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.

Viladimir Nabokov, *Edebiyat Dersleri* adlı yapıtında Kafka'nın *Değişim*'i üzerinde dururken onun sanatsal değerini şöyle vurgular:

"Değişim'in kahramanı orta sınıftan Prag'lı bir ana babanın, Flaubert'ci anlamıyla *Philistine*lerin yani yalnızca yaşamın maddi yönüyle ilgilenen, zevklerinde bayağı olan kişilerin oğlu olan Gregor Samsa'dır (Zamza okunur). Beş yıl kadar önce, ihtiyar Samsa parasının büyük bir bölümünü kaybetmiş, bunun üzerine oğlu Gregor, babasının alacaklılarından birinin yanına girmiş ve gezginci kumaş satıcısı olmuştur. Bunun üzerine babası çalışmayı tamamen bırakmıştır; kız kardeşi Grete zaten çalışamayacak kadar gençtir, annesi ise nefes darlığı çekmektedir; böylece genç Gregor bütün aileyi geçindirdiği gibi bir de onlara oturmakta oldukları apartman katını tutmuştur. Kesin adres vermek gerekirse Chariotte Sokağı'ndaki bu apartman katı, kendisi de parça parça bölünecek olan Gregor gibi bölüm bölüm ayrılmıştır. Orta Avrupa'da Prag'dayız, yıl 1912; hizmetçi tutmak ucuz olduğu için Samsa'lar on altı yaşında (Grete'den bir yaş küçük) bir ortalık hizmetçisi ve bir ahçı çalıştırabilmektedirler. Gregor çoğunlukla yolculuk etmektedir ama öykü açıldığında iki iş yolculuğu arasında evde bir gece geçirmektedir; o korkunç olay o sırada başına gelir:

Gregor Samsa, bir sabah korkulu rüyalardan sonra uyandığı zaman yatakta kendini kocaman bir böcek olarak buldu. Arkası üstü yatıyordu. Sırtı bir zırh haline gelmişti. Başını birazcık kaldırıncı, kubbe gibi şişmiş, rengi koyulaşmış, kavis biçimi bölüklere ayrılmış karnını gördü. Yorgan karnının üstünden kaymış, nerdeyse yere düşecekti. Koca bedenine karşılık ipincecik, sayılamayacak kadar çok bacakları parlaklıkları ile Gregor'un gözlerini kamaştırıyordu.

'Bana ne oldu böyle?' diye düşündü. Rüya görmüyordu. Odası gerçek bir insan odasıydı, yalnız biraz küçüktü; her zamanki dört duvarı içinde sessizdi. Masanın üzerine örnek kumaş parçaları serilmişti (Samsa bir gezgin satıcıydı); üst tarafındaki duvarda, kısa bir süre önce resimli bir dergiden kestiği, yaldızlı güzel bir çerçeveye yerleştirdiği bir resim asılıydı. Dimdik oturan bir kadının resmiydi bu. Kadının başında kürk bir şapka, boyunda bir boa vardı. Kollarını dirseklerine kadar bir manşonun içine sokmuştu.

Gregor, pencereye doğru baktı. Hava bulanıktı. Yağmur damlalarının pencerenin çinko çerçevesine düştüğü duyuluyor-

du. Bu bulanık hava onu iyice kederlendirdi. 'Biraz daha uyusam da şu aptalca şeyleri unutsam nasıl olur?' diye düşündü. Ama olacak şey değildi bu. Çünkü o, hep sağına yatıp uyumaya alışık-tı. Şimdiki haliyle sağına bir türlü dönemiyordu. Bütün gücünü toplayıp sağına dönmeye çalıştıkça, sallanıp sallanıp gene sırtüstü düşüyordu. Belki yüz defa denedi bu işi; titreyen bacaklarını görmemek için gözlerini yumdu hep. En sonunda daha önce hiç bilmediği, hafif ama derinden gelen bir acı saplandı böğrüne; sağına dönmeyi denemekten vazgeçti.

'Hay Allahım!' diye düşündü, 'Ne yorucu bir meslek seçmişim böyle! Her Allahın günü durmadan dolaş. Bir büroda oturup çalışmaktan çok fazla derdi var bu ticaret işlerinin. Durmadan yolculuk etmenin sıkıntısı da buna ekleniyor. Tren değiştirmek ve kaçırmak endişeleri, zamansız ve kötü yemekler; insanlarla durmadan değişen, hiçbir zaman sürekli olmayan, içtenlikten hep uzak kalan ilişkiler çekilir bir şey değil. Yerin dibine batsın hepsi.'

Karnının üstünde hafif bir kaşıntı duydu. Başını daha iyi kaldıracak için yattığı yerde sürünerek karyola demirine yaklaştı. Kaşınan yeri buldu; ne olduğunu bilemediği birçok küçük beyaz noktacıklarla kaplıydı burası. Bacaklarından biriyle oraya dokunmak istedi. Ama dokundurmasıyla çekmesi bir oldu; bütün bedeni ürperdi.

Peki, acaba zavallı Gregor, o kılkuyruk gezgin satıcı, birden bire ne tür bir 'haşarat'a dönüşmüştür? Anlaşıldığı kadarıyla böceklerin, örümceklerin, kırkayakların ve kabukluların ait olduğu 'eklem-bacıklılar' (arthropoda) sınıfına dahildir. Eğer başta sözü edilen 'sayılamayacak kadar çok bacak' altıdan fazla bacak anlamına geliyorsa, Gregor hayvanbilimsel açıdan böcek sayılamaz. Ama ben derim ki, sırtüstü uyanıp da havada titreşen altı kadar bacağı olduğunu fark eden bir adam altı bacağı sayısız denebileceği duygusuna kapılabilir. Demek ki Gregor'un altı bacağı olduğunu, onun bir böcek sayılması gerektiğini söyleyeceğiz.

Bir sonraki soru: Ne böceği? Yorumcular hamamböceği diyor, bu da saçmalamak oluyor tabii. Hamamböceği gövdesi yassı, geniş bacakları olan bir böcektir. Gregor ise kesinlikle yassı değildir; alttan ve üstten, yani sırttan ve karından bombelidir, ayakları da ufaktır.

Yalnızca bir açıdan hamamböceğini andırır; rengi kahverengidir. Hepsi bu. Bunlar dışında bölük bölük ayrılmış son derece şişkin bir karnı ve üzerinde kanat yerleri belirgin olan sert, yuvarlak bir sırtı vardır. Meyve böceklerinde bu kanat yerlerinin içinde gerektiğinde açılabilen ipeksi, küçük kanatlar gizlidir ve bunlar el yordamıyla uçan böceği millerce, millerce uzağa götürür. Gariptir, böcek Gregor sırtının sert kabuğu altında kanatları olduğunu hiçbir zaman fark etmez. (Bu bence yaşamınız boyunca bir hazine gibi saklamanız gereken bir gözlem. Kimi Gregor'lar, kimi Joe'larla Jane'ler kanatları olduğunu bilmezler.) Bunlardan başka güçlü çeneleri vardır. Bu uzuvlarını arka ayakları, yani üçüncü ayak çifti (küçük, güçlü bir çift) üzerinde doğrulup anahtarı kilitte döndürmekte kullanır ki, bu da bize üç ayak kadar olan vücut uzunluğunu verir. Hikâye boyunca, yeni takımlarını –ayaklarını, duyargalarını– kullanmaya yavaş yavaş alışacaktır. Bu kahverengi, şişkin, köpek iriliğindeki böcek çok enlidir. Gerçeklik duygusu sürekliliğe, süre'ye bağlıdır. Aslına bakılırsa böcek olarak uyanmak Napoleon ya da George Washington olarak uyanmaktan pek farklı değildir (Brezilya İmparatoru olarak uyanan bir adam tanırım). Öte yandan yalıtılmışlık, gerçeklik denen şeyin dışında olmak; bunlar aslında hep sanatçıyı, deha sahibi insanı, kâşifi tanımlamakta kullanılan niteliklerdir. Düş ürünü böceğin çevresini saran Samsa ailesi dehayı çevreleyen vasatlıktan başka bir şey değildir."

Bilinçaltına Işık Tutanlar: Psikolojik Gerçekçiler

Varoluşçuluk Çağdaş Gerçekçilik 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 Psiko-lojik 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, birarada 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. Sözelimi 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 âna dönük izlenimler hep birarada 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 zaman sırasal (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'dur (1882-1941). *Dublin'li ler, Bir Delikanlının Sanatçı Olarak Portresi, Ulysses, Anna via Piurabelle...* adlı yapıtlarında insanı iç gerçekliği içinde ele almış, onları duysal verilere yaslanarak düşünsel dünyalarının bütünselliği içinde yansıtmıştır. Bu yapıtlar Çağdaş Gerçekçilik içinde yenilikçi bir çizgi oluşturmuştur. Örneğin *Ulysses* adlı romanında, Homeros'un ünlü destanı *Odyseia*'nın biçimi örneksenilerek, 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 an-

lamıyla öznelliğe yönelmiştir Joyce. Şöyle de söyleyebiliriz, dış gerçekçilikten kaçınmış, iç gerçekçiliğe sığınmıştır. Joyce'dan önce de bilinç akımı tekniğinin kimi ipuçlarına Fransız romancısı Andre Gide'in (1869-1951) *Dar Kapı*, *Kalpazanlar*, *Immoraliste* adlı romanlarında; Marcel Proust'un (1871-1922) *Geçmiş Zaman Peşinde*'sinde rastlarız.

Gerçekte iç konuşmaya geniş ölçüde dayanan bilinç akımı, bir öz 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 yansıtımı için yararlanmıştır bu yöntemden. Daha doğrusu yerleşik düzene, yaşamın anlamsız akışına başkaldırı. Bu başkaldırıyı "dilin her şeyi anlatamadığı, hayatla ölümün birleştiği, varlıkla bilincin eridiği" uç notalarına uzanarak görüntülendirir. *Molly*, *Malone Ölüyor*, *Godot'yu Beklerken*, *Oyunun Sonu* adlı yapıtlarında görürüz bunu. Bunun gibi Fransız tiyatro yazarı Eugene Ionesco'nun (1912-...) *Kel Sarkıcı*, *Sandalyeler*, *Gergedanlar*, *Krallar*, *Havada Yürüyenler* adlı oyunlarında da insanın iç dünyasının 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 yazarlardan 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 Wil-

liam Faulkner (1897-1963) de bilinç akımı tekniğinden kalkarak insanların dünyasını aydınlatmaya çalışmıştır. *Tapınak, Ağustos Işığı, Absolon, Yenilmeyen, Yaban Palmiyeleri, Gürültü ve Kızgınlık...* gibi yapıtlarında iç konuşmalar yoğunlaştırılmış, 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, kiracı çiftçiler, gündelikçiler, Negrolar, beyazlar, polisler, mahkûmlar, sığırtmaçlar, küçük aydınlar karmaşık bir yığın oluştururlar Faulkner'in yapıtlarında. Bunların içgüdüsel yanları, doyumsuzlukları, türlü açlık ya da coşkuları doğalcılığa ulaşan bir gerçeklikle 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 so-

rulardır bunlar. Nitekim buraya değin özetlemeye çalıştığımız uygarlığın gelişi karşısında gösterilen tepki, insanın varoluş sorunlarına yönelme aslında bu sorular üzerinde düşünmenin ortaya çıkardığı değişik yaklaşımlardır.

Edebiyat ürünlerinin öznesi de, nesnesi de insandır. Hemen her çağın ürünlerinde görülebilir bu gerçek: İnsanın, insanı, insana anlatması. Bunun için de yaşamı ve insanı tüm zenginlikleriyle ele alma, insanı üyesi olduğu toplumun bilincine vardırma diye de özetlenebilir günümüzde edebiyatın yönelimi. Gerçeğin dural bir kavram olmadığını, sürekli bir değişim süreci içinde olduğunu göstermedir.

Söylemek bile fazla: gerçeğe giden yol tek değildir. Bu bağlamda her ülkenin yazarları, ozanları yeni arayışlar yeni yönelişler içindedir. Bu Kolombiyalı Marquez, Arjantinli Borges, Meksikalı Fuentes için böyle olduğu gibi, Türkiyeli Yaşar Kemal, Çekoslovakyalı Milan Kundera, Almanyalı Günter Grass... için de böyledir. İnsanoğlunu tüm özlemleri, eylemleri, tutkuları, toplumsal ve dirimsel güdüleriyle anlatmak istiyorlar. İnsanı tutsaklığın her türlüşünden kurtarmak, onu tam insan yapmak istiyorlar. Baskının, barbarlığın yeryüzünden kazınmasına çalışıyorlar.

Yeni Arayışların Ardına Düşenler: Postmodernistler

Dış dünyaya bakış, gerçeği algılayış ve yansıtışlarına göre Çağdaş Gerçekçilik akımı içinde yer alan sanatçılar arasında ortak yönelimler vardır. Ancak bu yönelimler hiçbir zaman tıpa tıp bir benzerlik göstermez. Bunun için de yazınsal ortam sürekli bir değişim süreci içindedir. Ortak yönelimlerden yeni yeni yönsemeler çıkar ortaya. Nitekim XX. yüzyılın sonlarına doğru da böyle olmuştur bu. Özellikle romanda yeni arayışlar, yönsemeler belirginlik kazanır. Nasıl Çağdaş Gerçekçiler, geleneksel romanın öğelerini değiştirmeye, dış dünyayla bire bir örtüşen roman yerine insanın iç dünyasını yansıtmaya, onu değişik açılardan vermeye yönelirse bu yeni arayışlar ve yönelimler de

Çağdaş Gerçekçilerin eğilimlerini aşmaya çalışırlar. İşte bu arayış ve yönelimlere yeni bir ad aranır. Kafka'nın, Beckett'in, Joyce'un, yazınsal eylemleriyle kan bağı olan bir ad olmalıdır bu. Bulunur: Postmodernizm.

Anlamı tam belirlenmiş, sınırları eksiksizce çizilmiş bir ad değildir Postmodernizm. Kimi eleştirmen ve yazınbilimcilerin çağdaş romanın günümüzde kazandığı yeni boyutlara verdiği bir ad. Peki, neleri içeriyor bu yeni boyutlar? Başka bir deyişle, Postmodernizmin belirleyici özellikleri nelerdir? Bir yazınbilimcimiz, Yıldız Ecevit bu soruları ayrıntılarına inmeden *Orhan Pamuk'u Okumak* adlı yapıtında şöyle yanıtıyor:

"...

Parçalanmış, bütünlüğü bozulmuş ve belirsizleşmiş 'gerçeklik'i ona uygun biçim öğeleri aracılığıyla dile getirmek ister çağdaş romancı; artık gerçeği yansıtmak için, 'dış' gerçekle örtüşen bir 'öykü' anlatmanın yeterli olmadığını bilmektedir; gerçeği, dış dünyada değil iç dünyada, bilinçte, bilinçdışında arar. Çağdaş romanın somuttan soyuta, 'dış'tan 'iç'e yönelen serüvenidir bu. 'Joyce, çayır-çimen romanı döneminin sona erdiğini, dünyadaki değişimin edebiyat alanına taşınması gerektiğini ilk anlayan kişiydi,' der Hermann Broch, James Joyce için. Joyce, geçmiş yüzyılın çağımızda çözölen bütünlüğünü, parçalanmış gerçekliğini parçalara bölerek anlatır; bilinci/bilinçaltını epik kriptogramlarla taşır edebiyat düzlemine. Gerçeklik, soyut ve somut yaşam, analitik bir biçimde elementlerine ayrılmıştır onun metinlerinde; roman, yan yana getirilmiş parçacıklardan oluşur. Anlatılan, artık A'dan Z'ye öykülen bir olay değildir.

Modern romancı, çoğunlukla kendisinin de tam olarak kavramakta güçlük çektiği bu yeni gerçekliği; biçemden biçeme atlayarak, çeşitli gerçeklik düzlemlerini yan yana/iç içe betimleyerek, farklı açılardan yansıtmaya çalışır. Kimi kez bilimsel bir metni 'monte' eder romanına ya da bir şiir ekler metnine, kimi kez dünü/bugünü/yarını 'bilinçakımı' tekniğiyle aynı anda yaşatır okuruna. Estetik düzlemde biçimle oynanan 'deneySEL' bir 'oyun'dur bu. Dış gerçeği yeniden yansıtmak istemeyen romancı, romanında biçimle/teknikle yeni bir 'yaşam' kurar.

Geleneksel romanın 'öykü'sü önemini yitirmiş, yerini 'biçim'in

serüvenine bırakmıştır çağdaş romanda. Okur metni anlayabilmek için, bu alışılmadık biçim denemelerini dikkatle izlemek, onları çözümlmek zorundadır; anlaşılabilirliğini yitirmiş olan 'gerçeklik'i kendi kurmak durumundadır. Yazar ve romandaki anlatıcısı, gerçeği geleneksel romandaki gibi gümüş bir tepsi içinde sunmamaktadır okura artık; ona, 'gerçeklik' yerine gerçekliğin 'buhar'ını vermektedir daha çok. Belki de Ernst Fischer'in Kafka'nın biçimini çözümlerken dile getirdiği gibi, 'nesnelerin buharı, nesnelerin kendisinden daha etkili olabilir'. Görünüşte 'dış dünyanın gerçeklikten koparılması', gerçekliği daha yoğun betimlemenin bir aracı niteliğini taşıyabilir. Çeşitli edebiyat teknikleriyle 'yabancılaştırılmış' bir dış dünya; imgeler/simgeler/alegoriler aracılığıyla 'buharlaştırılmış', soyut özellikler edinmiş ve iç dünyayla arasındaki sınırları silinmiş nesneler dünyası, artık gerçekliği 'yansıtmıyor', onu yalnızca 'sezdiriyor'dur okura.

Özne ile nesne arasındaki sınırların ortadan kalkması, roman kişilerinin içinde yaşadığı dünyaya 'gerçekdışı' bir renk katmış; okurun, neyin 'somut' gerçek neyin ise düş/fantezi/eğretileme olduğu konusunda kararsız kalmasına neden olmuştur. İçinde yaşanan 'uzam' kuşkulu kılınmış, 'zaman' ise tümüyle öznelleşmiş/göreceleşmiş, sanki ışık hızının üstünde geçiyormuşçasına genişlemiş, ağır akmaya başlamıştır. Romancılar artık bir günde, hatta birkaç saatte geçen yüzlerce sayfalık romanlar yazmaktadırlar. Çizgisel akışını yitiren zaman, beynin/iç dünyanın kıvrımlarında onlarca yılı birkaç saatte tüketmektedir. 'Uzam' ve 'zaman'ıyla okurun karşısında 'fiziksel' bağlamda ona yabancı, tuhaf, 'grotesk' bir roman dünyası oluşmaya başlamıştır. Bu dünyada yaşayan roman kişilerini ise, kendisiyle özdeşleştirmekte artık güçlük çekmektedir okur.

20. yüzyılın ilk yarısında romanda görülen bu gelişmeler 'modern' sözcüğüyle tanımlanır, giderek 'modernizm' tanımında okulluşır. Her şeye karşın, 'anlam' arayışının ve aydınlanmacı anlayışın 'biçim' değiştirerek sürdüğü, 'entelektüel' içerikli metinlerdir 'modernist' romanlar. Anlaşılabilirlik için, sıradan bir okurdan çok, iyi eğitim görmüş bir okur tipine gereksinim duyarlar; seçkincidirler. 'Geleneksel' romanın anlaşılır dünyasına alışkın 'geleneksel okur'u şaşkına çevirir bu biçim değişikliği, onun bu yeni edebiyata yabancılaşmasına yol açar. Rahatı kaçmıştır 'geleneksel' okurun.

Çağdaş romandaki bu değişimin öncüleri ise, bir önceki yüzyılın başlarında yaşamış olan 'romantikler'dir; ilk modernistlerdir on-

lar. Gerek biçim, gerekse içerik açısından, 'geleneksel-gerçekçi' romanla taban tabana çelişirler.

İnsan ve nesne, düş ve gerçek, kurmaca ve somut yaşam arasındaki sınırların silindiği; gerçektışı ögenin, 'masalın, düşün, söylenice ve mitler'in anlatı dokusuna girdiği bir roman estetiği yaratır romantikler. Roman dokusunun şiirlerle, alıntılarla delindiği, yazarın kimi yerde okurla konuştuğu, renk ve seslerin birbirine karıştığı bu roman yapısı, biçim ve kurgu düzleminde de modernist romanın ana ilkeleriyle çakışır. Ancak, romantikler ve modernistleri önemli bir fark ayırır birbirinden. Romantikler, metni yabancı ve karşıt öğelerle doldurarak, bütün bu öğelerin 'mutlak' gerçeğin parçaları olduğunu vurgulamak isterler, onları mutlak gerçeğin şemsiyesi altında bireşime ulaştırırlar. Buna karşılık modernistler aynı şeyi, gerçeğin karmaşıklığını ve belirsizliğini vurgulamak için yaparlar.

Soyutu anlatma çabası, gerek romantikleri gerekse modernistleri 'biçim'e yönlendirir: 'Soyutu/bilinmezi/elle tutulamayanı' nasıl anlatacaktır romancı? Bu ise, yasallaşmış gerçeğin dışında yer alan bir gerçeği, Wittgenstein'in dediği türden, 'anlamı dünyaya dönük bir içkinlik taşımayan, bu nedenle de mantık ve dille kavranamayan' bir olguyu dil düzlemine taşımanın çetrefilli eylemidir; ancak gerçeğin yeniden kurgulanmasıyla olasıdır ve tümüyle bir biçim sorunudur. Biçimin, içeriğin önüne geçtiği, 'anlatma' eyleminin çoğu yerde kendi serüvenini yaşadığı metinler oluşur bu dönemlerde.

20. yüzyılın ikinci yarısından sonra ortaya çıkan edebiyat ürünleri, kafası karışmış çağdaş okurun karşısına daha farklı bir dünya çıkarır. Edebiyat artık modernistlerde olduğu gibi, yaşanmakta olan kaostun çatlakları arasından sızacak bir 'ışık', her şeye karşın yine de varolduğunu düşündüğü bir 'anlam' aramaktan vazgeçmiştir yaşamda. Modern sonrası ya da 'postmodern' edebiyat, karşıtlıkları/çelişkileri kabullenmiş, yaşanmakta olan kaosu olduğu gibi sergilemekle yetiniyordu artık; karşıtlıkların çoğulluğunu bir kokteyl gibi sunmaktadır okuruna; 'çoğulculuk' ana biçim ögesi olmuştur modern sonrası edebiyatın. Bu edebiyatın bir kolu, bir tür 'pop' edebiyatına doğru yol almaktadır.

...

Çoğulculuk, edebiyatta biçimin ana ögesi durumuna gelmiştir. Rönesanstan bu yana 'özgün' olma savında olan ve diğer edebiyat

ürünlerinden aldığı etkileri 'gizlice' dokusuna işleyen edebiyat, artık bunu açığa vurmaktadır. 'Metinlerarasılık' (Intertextuality) 'legal' bir edebiyat ögesi durumuna gelmiştir son dönem romanında. Yazar, okuyup etkilendiği bir başka metinden yola çıkarak, ondan birçok öge içeren anlatılar ortaya koyuyor ve bunu, Dante'nin 'Yeni Hayat' başlıklı kitabından esinlenerek aynı isimde bir roman yazan Orhan Pamuk gibi göğsünü gere gere açıklayabiliyordur. Metinlerin içinde, Alman tiyatro yazarı Heiner Müller'de olduğu gibi Hamletler, Mackbethler kol geziyordur artık. Yazar, katkıda bulunmakta zorluk çektiği, kendine giderek yabancılaşan dış gerçeği yeniden üretmek yerine, çoğu kez daha önce üretilmiş kurmaca yapıtların dünyasında gezinmeyi, kurmaca gerçeklik düzleminden yola çıkarak üretmeyi yeğliyor dur postmodern romanda. Gerçeği ikinci elden üretmek demektir bu.

Postmodern roman, geleneksel romanın gerçeklik düzleminden hızla uzaklaşmakta, giderek 'yapaylaşmakta'; ikinci elden gerçeklik, bir laboratuvar da üretilircesine titiz ama 'oyunsu' bir yaklaşımla biçim düzlemine taşınmaktadır. Postmodern edebiyatın Avrupa'daki önemli temsilcilerinden Italo Calvino 'romansıl bir oyundan' söz eder. Ona göre yazar ne denli çok 'oynarsa' romanı da o denli iyi olur: 'Satranç oynar gibi 'roman' oynayabileceğiz artık, centilmence kurallara uyarak...' Belki de 'geleneksel' gerçekçi romanın ortadan kalkmasıyla birbirlerinden uzaklaşan yazar ve okuru arasındaki ilişkinin farklı bir düzlemde yeniden kurulması için bir olanaktır postmodern romanın 'oyunsuluğu'. Bu 'roman oyunu'nda, okur artık yazarın oyun arkadaşı olmuştur. Geleneksel romanın yönlendirici yazarı, oyunu istediği gibi oynaması için özgür bırakmıştır okurunu postmodern romanda. Yazar artık okuruna, metnini nasıl kurguladığını anlatmaktadır daha çok. Roman, bir romanın nasıl yazıldığının anlatısı, yazma ediminin öyküsü olur. Yazar da, okur da, 'yazmak' edimi de metnin dokusuna girer."

Görüldüğü gibi romanın tarihsel gelişimi içinde kökten bir değişimdir postmodernizm. Çağdaş gerçekçiliğin, yani modernizmin bir uzantısı mı, ona karşıt yeni öğelerin uygulayıcısı mı olduğu tartışmalıdır. Ancak tartışılmayacak bir yönü varsa o da İtalo Calvino'nun dediği gibi "romansal bir oyundur" bu...

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.
- Aytaç, Gürsel, **Çağdaş Türk Romanları Üzerine İnceleme**, Ank., 1990.
- Aytaç, Gürsel, **Genel Edebiyat Bilimi**, İstanbul, Papirüs Yayınları, 1999.
- Aytür, Necia, **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.
- Çalışlar, Aziz, **Türk ve Dünya Edebiyatçıları**, 4 Cilt, İstanbul, Remzi Kitabevi, 1987.
- Demiray, Kemal, **Edebiyatta Türler**, İstanbul: İnkılap ve Aka Kitabevi, 1971.
- Doğan, H. Mehmet, **100 Soruda Estetik**, İstanbul: Gerçek Yayınevi, 1975.
- Ecevit, Yıldız, **Orhan Pamuk'u Okumak**, İstanbul, Gerçek Yayınevi, 1996.
- Eyüboğlu, Sabahattin, **Denemeler**, İstanbul: Cem Yayınevi, 1974.
- Fischer, Ernest, **Sanatın Gerekliliği**, İstanbul: De Yayınevi, 1980.
- Gümüş, Semih, **Roman Kitabı**, Adam, 1991.
- Kaplan, Mehmet, **Cumhuriyet Devri Türk Şiiri**, İstanbul: Devlet Kitapları, 1973.

- Kudret, Cevdet, **Türk Edebiyatında Hikâye ve Roman** (iki cilt), İstanbul: Varlık Yayınevi, 1967.
- Kudret, Cevdet, **Batı Edebiyatından Seçme Parçalar**, İstanbul: İnkılap ve Aka Kitabevi, 1972.
- Kudret Cevdet, **Türk Edebiyatından Seçme Parçalar**, İstanbul: İnkılap ve Aka Kitabevi, 1973.
- Lukacs, György, **Çağdaş Gerçekçiliğin Anlamı**, İstanbul: Payel Yayınevi, 1969.
- Lukacs, György, **Avrupa Gerçekçiliği**, İstanbul, Payel Yayınları, 1979.
- Macy, Gohn, **The Story Of The World's Literature**, New York: Liveright Inc. 1950.
- Moran, Berna, **Edebiyat Kuramları ve Eleştiri**, İstanbul: Edebiyat Fakültesi Yayınları, 1972.
- Moran, Berna, **Türk Romanına Eleştirel Bakış**, İstanbul 1983.
- Mutluay, Rauf, **50 Yılın Türk Edebiyatı**, İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, 1973.
- Nabakov, Vladimir, **Edebiyat Dersleri**, İstanbul 1975.
- Naci, Fethi, **Türkiye'de Roman ve Toplumsal Değişme**, İstanbul, 1981.
- 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.
- Pospelov, N. Gennedy, **Edebiyat Bilimi**, 2. Cilt, İstanbul, 1985.
- Pignarre, Robert, **Tiyatro Tarihi**, İstanbul: Gelişim Yayınları, 1975.
- Suckhov, Boris, **Gerçekçiliğin Tarihi**, İstanbul: Bilim Yayınları, 1975.
- Şener, Sevda, **Çağdaş Türk Tiyatrosunda İnsan**, Ankara: Dil ve Tarih-Coğrafya Fakültesi Yayınları, 1972.
- Uygur, Nermi, **İnsan Açısından Edebiyat**, İstanbul: Edebiyat Fakültesi Yayınları, 1969.
- Tanpınar, A. Hamdi, **19. Asır Türk Edebiyatı Tarihi**, İstanbul Çağlayan Kitabevi, 1976.
- Tanpınar, A. Hamdi, **Edebiyat Üzerine Makaleler**, İstanbul Devlet Kitapları, 1969.
- Tuna, F. Yahya, **Dünya Edebiyatı Tarihi**, İstanbul: Üçler Basımevi, 1948.
- Wellek R. - Warren A., **Yazın Kuramı**, İstanbul Altın Kitaplar, 1982.
- Yetkin, S. Kemal, **Denemeler**, Ankara: İş Bankası Yayınları, 1976.

YAPIT VE YAZAR ADLARI DİZİNİ

- Abasıyanık, S. F: 208, 211.
Absolon: 376.
Acılı Kuşak: 269.
Açlık: 349.
Açlık Şampiyonu: 370.
Adam Bede: 340.
Adamcıl: 316.
Adivar, H. E.: 192, 196, 197.
Adolphe: 326.
Adaların Jerry'sı: 354.
Afife: 166.
Agamemnon: 282.
Agâh Efendi: 130.
Ağaoğlu, A.: 209, 212, 216, 258, 260, 261.
Ağaoğlu, S.: 211, 257, 258, 269.
Ağustos Işığı: 376.
Ahmedi: 109.
Ahmet Arif: 224, 229, 241.
Ahmet Haşim: 169, 178-182, 231, 264.
Ahmet Mithat: 131, 133, 139, 141, 144, 145.
Ahmet Rasim: 165, 264, 269.
Ahmet Resmi Efendi: 113.
Ahmet Reşit: 163.
Ahmet Şuayıp: 163.
Ahmet V. Paşa: 74, 135, 145.
Alias: 282.
Aiskhiyos: 28, 73, 281, 288.
A. Kadir: 241.
Aka Gündüz: 197, 256.
Akan, M.: 261.
Akatlı, F.: 266, 268.
Akay, Oğuzhan: 254.
Akbal, O.: 208, 211, 266, 268, 269.
Akçam, D.: 195, 216.
Akdağ, T.: 246.
Akın, Gülten: 224, 229, 251.
Akın, Sunay: 254.
Akıncioğlu, N: 241.
Aksal, S. K.: 241, 246, 256, 258, 260, 266.
Akşam Şarkıları: 327.
Aktay, S.Z.: 260.
Aktuğ, Miraç: 256.
Akyol, Sina: 254.
Alangu, T.: 268.
Alcott, L. M.: 343.
Alfieri: 318.
Âli Bey: 144, 268, 271.

Ali Ekrem: 163.
All Nizami Bey'in Alafrangalığı ve Şeyhliği: 208.
Ali Suavi: 131.
Allı Turnam: 271.
Altan, Çetin: 256-258, 266.
Alnımdaki Bıçak Yarası: 209.
Altın Eşek: 289, 290.
Altıok, M.: 251.
Amerika: 370.
Amerikan Sargısı: 195.
Amerikan Tragedyası: 353.
Amphitruo: 288.
Ana: 363.
Anamın Kitabı: 269.
Ana Hanım Kız Hanım: 259.
Anayurt Oteli: 192, 210.
And, M.: 255, 262.
Anday, M. C.: 228, 236, 240, 246, 257, 261, 263, 266, 269.
Andromaque: 59, 315.
Andromokhe: 284.
Andromede: 312.
Ankara: 197.
Anna Karenina: 346.
Anna via Plurabelle: 374.
Antigone: 282-284.
Antika Dükkânı: 340.
Apaydın, T.: 50, 195, 197, 205, 206, 224, 251, 259.
Apuleius: 289.
Aral, İnci: 216.

Aragon, L.: 357, 358.
Araya Giren: 351.
Araya Giren Garip Oyun: 355.
Arit, Aydın: 257, 261, 262.
Arkadaş Islıkları: 208.
Arolat, A. M.: 230.
Aristo: 56, 59, 60, 281, 285.
Aristophanes: 28, 287, 288, 315.
Arpat, B.: 209, 271.
Artamorof'lar: 363.
Arthur'un Ölümü: 293.
Asaf, Özdemir: 242, 251.
Asena, O.: 256, 258-261.
Asiye Nasıl Kurtulur: 262.
Askerliğin Kulluğu: 327.
Âşık: 126.
Âşık Çelebi: 112.
Âşık Garip: 123.
Âşık Paşa: 109.
Âşık Paşazade: 112.
Âşık Ömer: 126.
Aşk-ı Memnu: 156, 160-162.
Atabet-ül Hakayık: 95.
Ataç, N.: 30, 264, 266.
Atala: 138.
Atasü, Erendiz: 211, 216.
Atatürk'ü Özleyiş: 269.
Atay, C.: 258, 259-261.
Atay, F. R.: 269.
Atay, Oğuz: 210, 213.
Atçalı Kel Mehmet: 259.
Ateşten Gömlek: 197.

Atılğan, Yusuf: 192, 210, 216.

Atsız, N.: 231.

Attila, O.: 231.

Avusturya Günlüğü: 271.

Ayaktakımı Arasında: 363.

Ayda İlk İnsanlar: 351.

Ayhan, Doğan: 259.

Ayhan, Ece: 246.

Aynanın İçindekiler: 214.

Ayı Masalı: 260.

Ayışığı: 338.

Aykaç, Fazıl Ahmet: 169

Aysan, Behçet: 251.

Aytaç, G.: 212, 268.

Babbitt: 353.

Babur Şah: 269.

Baburnâme: 269.

Bacon, F.: 305.

Baba Evi: 208.

Babalar ve Çocuklar: 345.

Babamın Arkadaşları: 269.

Bağdatlı Ruhi: 109.

Bahçesaray Çeşmesi: 330.

Bakî: 107, 109.

Baki, Hayati: 254.

Bakır Toprak: 345.

Balzac, Honoré de: 14, 74, 76,
156, 276, 331, 332, 335,
337, 361.

Başar, Ş. N.: 230.

Başaran, M.: 212, 224, 251.

Başkalarının Kanı: 370.

Başkaldıran İnsan: 367.

Başkut, C. F.: 256-260.

Batu, S.: 259.

Batur, E.: 251, 266.

Baudlaire: 52, 231, 328.

Bay Bergeret Paris'te: 352.

Bayburtlu Zihni: 126.

Baykurt, F.: 75, 193, 195, 204-
206, 211, 216, 259.

Beauvoir, Simone de: 370.

Beckett: 375, 378.

Bedrana: 206.

Beethoven'ın Hayatı: 352.

Behramoğlu, A.: 246, 251, 252.

Belge, M.: 266.

Belinski: 61.

Bellow, Saul: 365.

Bener, Erhan: 210, 216.

Bener, V. O.: 211.

Benim Üniversitelerim: 363.

Benk, Adnan: 268.

Bereketli Topraklar Üzerinde:
194.

Berfe, S.: 224, 251.

Berk, İ.: 242, 246.

Berkes, N.: 131.

Berköz, E.: 251.

Bernarda Alba'nın Evi: 357.

Beyatlı, Y. K.: 52, 178, 181, 182,
231, 264, 269.

Beyaz Kale: 196.

Bezirci, Asım: 268.

Bilbaşar, K.: 195, 204, 214.

Bilge Nathan: 322.
Bilgiç Kadınlar: 316.
Bilginer, R.: 257, 259.
**Bilimler ve Sanatlar Üstüne
Söylev:** 322.
Bilinmeyen Bir Tanrıya: 355.
Binyazar, A.: 266, 268.
Bir Adam Yaratmak: 257.
Bir Alman Dosta Mektuplar:
367.
Bir Asılzade Yuvası: 345.
Bir Bilim Adamının Romanı:
214.
Biraz Gelir misiniz: 260.
Bir Çift Öküz: 204.
**Bir Delikanlının Sanatçı Olarak
Portresi:** 374.
Bir Düğün Gecesi: 209, 212.
Bir Erkeğin Yetişmesi: 354.
Bir Filiz Vardı: 209.
Bir Göçmen Kuştu O: 197.
Bir Gün Tek Başına: 210.
Bir Hanımın Portresi: 343.
Bir Hayat: 338.
Bir Karış Toprak: 195.
Bir Kilo Namus: 258.
Bir Muadele-i Sevda: 165.
Bir Odada Üç Ayna: 258.
Bir Sefilenin Evrakı: 166.
Birsel, S.: 266, 268.
Bir şehrin İki Kapısı: 209.
Bir şey Yap Met: 260.
Birtakım İnsanlar: 261.
Bir Ulusun Bilançosu: 354.

Bir Uzun Sonbahar: 210.
**Bir Zamane Çocuğunun İtiraf-
ları:** 328.
Bitmeyen Kavga: 354.
Biyelkln'in Hikâyeleri: 330.
Bizim Köyün Delikanlısı: 365.
Bizim Mr. Wrenn: 353.
Biz İnsanlar: 197.
Blake, W.: 320.
Boccacio, G.: 300.
Bolat, Salih: 254.
Boratav, P. N.: 123, 128.
Borges: 306, 377.
Boris Godunov: 330.
Bölükbaşı, R. T.: 178, 183, 217,
218, 230.
Braine, J.: 365.
Broch, Hermann: 378.
Bronte, C.: 341.
Budak, Abdülkadir: 254.
Budala: 76, 345.
Buddenbrokklar: 352.
Buğra, T.: 197, 199, 209.
Burdurlu, İ. Z.: 231.
Burian, O.: 259, 266.
Bulutlar: 287.
Bunaltı: 367.
Burak, S.: 211.
Buyrukçu, M.: 211, 268.
Büyülü Dağ: 353.
Büyükarkın, B.: 260.
Büyük Evln Küçük Hanımı:
354.

Büyük Gözaltı: 209.

Büyük Mal: 195, 209.

Büyük Para: 354.

Büyük Ümitler: 340.

Büyük Vasıyetname: 303.

Büyük Yol: 370.

Byron: 326.

Caeser ve Kleopatra: 341.

Callgula: 367.

Calvino, İtalo: 381.

Camus, A.: 367, 368, 370.

Cau, R.: 260.

Canavar: 259.

Canberk, E.: 251.

Candide: 321, 341.

Canlı Maymun Lokantası: 258, 260.

Can Parası: 206.

Cansever, E.: 246, 248.

Can Sıkıntısı: 357.

Canterbury Masalları: 296, 298.

Cary, J.: 365.

Casterbridge Valisi: 341.

Caudwell, C.: 44, 57, 58, 62.

Cehennemde Bir Mevsim: 329.

Cehennemlik: 165.

Cehennem Yolcuları: 208.

Celalettin Harzemşah: 104.

Cemile: 365.

Cemil Süleyman: 169.

Cemo: 195, 204, 214.

Cenap Şahabettin: 147, 153, 163, 264.

Cengizhan'ın Bisikleti: 256.

Cengizkan, Ali: 254.

Cennetin Bahçesi: 355.

Cennet ve Cehennem: 351.

Cervantes, M: 301, 302, 315.

Cesur Bir Yeni Dünya: 351.

Cevdet Bey ve Oğulları: 196.

Ceza Sömürgesi: 370.

Cezmi: 139.

Cld: 293.

Cimri: 40, 41, 316.

Cinna: 312.

Chanson de Roland: 293.

Chateaubriand, F. R.: 326.

Chaucer, Geoffry: 296, 297.

Childe Harlond'un Gezisi: 326.

Chillon Esiri: 326.

Clarissa Harlowe: 320.

Colleridge, S. T.: 325.

Constand, B.: 326.

Cooper, J. F.: 341.

Corneille, P.: 311, 314.

Cömert, B.: 268.

Cöntürk, H.: 268.

Cumalı, N.: 195, 205, 211, 224, 229, 241, 242, 258, 259, 261.

Cücenoglu, T.: 257, 259.

Çağan, S.: 258, 260, 261.

Çağdaş Türk Romanları Üzerine İncelemeler: 212.

Çağlar, B. K.: 221, 230, 260.

Çalikuşu: 176.

Çamaşırcının Kızı: 208.

Çamlıbel, F. N.: 178, 183, 185,
218, 220, 227, 230, 256,
258-260.

Çamlıca'daki Eniştemiz: 208.

Çanlar Kimin İçin Çalışıyor: 355.

Çankaya: 269.

Çankaya, E.: 251.

Çelebi, A. H.: 236, 242.

Çelik, Müslim: 254.

Çehov, A.: 211, 347, 348.

Çemberler: 257.

Çiçu: 257, 261.

Çılgın Kalabalıktan Uzakta:
341.

Çılgın Orlando: 300.

Çil Horoz: 259.

Çingeneler: 208, 330.

Çin Seddi: 370.

Çocukluğum: 363.

Çoban Evi: 327.

Çoban Şiirleri: 289.

Çorbacıoğlu, H.: 257.

Çömlek: 288, 289.

Dadaloğlu: 119, 126, 128.

Dağlarca, F. H.: 223.

Dağlar ve Stepler Üzerine Hikâye: 365.

Dalgalar: 375.

Dalyan: 210.

Damar, Arif: 241.

Dâhi: 353.

Dante, A.: 294-296, 299, 381.

Danton: 352.

Dar Kapı: 375.

Darwin, C.: 58.

Daudet, A.: 156, 161, 340.

Dava: 370.

Davut Copperfield: 340.

Decameron: 290.

Dede Korkut: 124, 216.

Define: 195.

Define Adası: 341.

Defoe, D.: 320.

Değirmen: 205.

Değirmenimden Mektuplar:
340.

Değişen Kafalar: 353.

Değişim: 370, 371.

Dehhanı: 109.

Demir Ökçe: 354.

Deli: 196.

Deli İbrahim: 259.

Demiraslan, İ.: 251.

Demiray, K.: 63.

Demirciler Çarşısı: 194.

Denemeler: 52, 303.

Deniz Aşırı: 271.

Dersaadette Sabah Ezanları:
197.

Dertli: 126, 228.

Descartes, R.: 310.

Devlet: 13, 289.

Devlet Ana: 197, 215.

- Dickens, C.: 340, 361.
Diderot, D.: 321.
Dikmen Yıldızı: 197.
Dilekçe: 258.
Dilmen, G.: 258-260.
Dinamo, H. İ.: 197, 236, 241.
Dino, Abidin: 258.
Dino, Güzin: 98.
Divanü Lûgat-İt Türk: 95, 96.
Divina Comedia: 294.
Dodsworth: 353.
Doğan, H. M.: 43, 266, 268.
Doktor Faustus: 353.
Doktor Jekyll ile Mr. Hyde: 341.
Doludizgin: 197, 199.
Don Juan: 316, 326.
Don Quijote: 75, 290.
Don Quijote ile Sancho'nun Hayatı: 356.
Dorlan Grey'in Portresi: 349.
Dostoyevski, F.M.: 74, 76, 276, 345, 346.
Dranas, A. M.: 232, 233, 256.
Drydon: 318.
Dreiser, T.: 353, 354.
Dublinliler: 374.
Dubrovski: 330.
Duman: 260, 345.
Durbaş, R.: 229, 246, 251.
Durrel, L.: 365.
Duru, O.: 211.
Duvarların Ötesi: 257.
Duygusal Eğitim: 337.
Dünyalar Savaşı: 351.
Dünya Nimeti: 349.
Düşünceler: 310.
Düşüş: 367.
Düzenli Bir Genç Kızın Anıları: 370.
Ebubekir Hazım: 173.
Ebüzziya Teflik: 145.
Edebi Hatıralar: 269.
Ecevit, Yıldız: 268, 378.
Edebiyat Dersleri: 370.
Edebiyatta Türler: 63.
Edebiyat Yazıları: 207.
Edebiyat Üzerine Makaleler: 152, 161.
Edgü, Ferit: 195, 211, 216.
Egeli, M. H.: 259.
Eisler, H.: 50.
Ekmek Kavgası: 208.
Ekmeğimi Kazanırken: 363.
Elektra: 282, 284.
Elektra'ya Yas Yaraşır: 355.
Eliot, George: 340.
Eliot, T. S.: 294.
Elmer Gantry: 353.
Eloğlu, M.: 246, 251.
Elsa'nın Gözleri: 357.
Eluard, P.: 44, 357, 358.
Emekli: 257.
Emerson: 34.
Emillia Galotti: 322.

Emil Yahut Eğitim Üstüne: 322.
Emre, Gültekin: 254.
Engin, Aydın: 258, 259, 262.
Engin, Sabahattin: 259.
Enis, Selahattin: 176, 208.
Eray, Nazlı: 211.
Erbaş, Şükrü: 254.
Erbil, L.: 211.
Erdost, M.: 268.
Erduran, R.: 256-261.
Ergülen, Haydar: 254.
Erhan, A.: 251.
Ermış Jeanne: 341.
Eroğlu, Mehmet: 216.
Erozan, Celal Sahir: 163, 169.
Ersoy, M. Akif: 178, 180-182.
Ertop, K.: 268.
Ertuğrul, Şevket: 256.
Erzurumlu Emrah: 126.
Esendal, M. Ş.: 25, 176, 211.
Esir Şehrin İnsanları: 197.
Eskici ve Oğulları: 204.
Esirler: 258.
Esir Şehrin Mahpusu: 197.
Esther: 315.
Eşekler Güldürüsü: 288, 289.
Eşber: 145.
Eşkal-i Zaman: 269.
Eugénie Grandet: 332.
Evgenly Onegin: 330.
Euripides: 284-286, 288.
Evlerden Biri: 208.
Evliya Çelebi: 110, 112, 271.

Eylül: 156, 161, 162.
Eyüboğlu, B. R.: 224, 229, 242.
Eyüboğlu, S.: 266, 295, 301, 344.
Ezik Otlar: 259.
Ezine, C.: 258.

Fabller: 316, 317.
Faik Ali: 163, 169.
Fakirlerin Hazinesi: 349.
Felaka: 166, 269.
Fareler ve İnsanlar: 355.
Fatih-Harbiye: 196.
Faulkner, W.: 360, 375, 376.
Faust: 49, 325.
Fazilet Eczanesi: 261.
Fermanı: 128.
Ferudun Bey: 112.
Fethi Naci: 160, 207, 268.
Fırtına: 365.
Fielding, H.: 320.
Fikrimin İnce Gülü: 212.
Flinten: 145.
Firdevsi: 81.
Fischer, E.: 29, 30, 49, 72, 73, 379.
Flaubert, G.: 156, 302, 337, 361.
Foma: 363.
France, A.: 351, 352.
Fuentes: 377.
Fuhs-i Atık: 166.
Fuzuli: 52, 53, 109, 268.
Fürüzan: 209, 211.

- Gargantua:** 303.
Garipler Sokağı: 208.
Gauter, T.: 328.
Gazap Üzümleri: 354.
Gazeteciden Dost: 257.
Gazi Mustafa Kemal: 255.
Geceler: 328.
Gecelerim: 166.
Geçmiş Zaman Peşinde: 375.
Genç Adamın Serüvenleri: 354.
Gençliğim Eyvah: 209.
Gençlik ve Edebiyat Hatıraları: 269.
Genç Werther'in Acıları: 75, 325.
Gerçekçiliğin Tarihi: 15, 75.
Gereksiz Ağızlar: 370.
Gergedanlar: 375.
Germinal: 339.
Gevheri: 126.
Gide, A.: 375.
Gil Blas: 290.
Giray, F.: 241.
Gizli Oturum: 367.
Godot'yu Beklerken: 375.
Goethe, J. W. von: 49, 61, 75, 318, 325.
Gogol, N.: 74, 276, 315, 343, 344.
Goldoni, G.: 318.
Goldsmith, O.: 320.
Goncourtlar: 156, 161.
Gonçarov, İ. A.: 344.
Goriot Baba: 52, 276, 332.
Gorki, M.: 362, 363.
Gökalp, Ziya: 169, 178, 184.
Gökçe, E.: 241, 359.
Göktulga, F. C.: 176.
Göktürk, Akşit: 45, 266.
Gökyay, O. Ş.: 124.
Göran, Galip: 256, 260.
Güngör, N.: 212.
Gönülden Sesler: 184.
Gözlerimi Kapatım, Vazifemi Yaparım: 257, 261.
Grabbe: 50.
Grazzella: 326.
Gulliver'in Gezileri: 320.
Gurbet Kuşları: 208.
Güler, C.N.: 257.
Gülünç Kibarlar: 316.
Gülüp Ağladıklarım: 166.
Gülnehal: 144.
Gümüş, S.: 268.
Günden Geceye: 355.
Gün Döndü: 209.
Günel, Burhan: 216.
Güneşte On Kişi: 257.
Güney, E.: 344.
Güngör, N.: 212.
Güntekin, R. N.: 176, 196, 256-258.
Günün Adamı: 258.
Günyol, V.: 266.
Gürpınar, H. R.: 164, 165, 196, 258.
Gürsel, N.: 211.

Gürültü ve Kızgınlık: 376.
Güzel Dost: 338.
Güzel Eleni: 166.
Güzelliğin Anlamı: 42.

Hacı Murat: 346.
Hacıyatmaz: 258.
Hakka Sığındık: 165.
Halas: 197.
Hamlet: 276, 306.
Hamsun, K.: 349.
Hanende Melek: 206.
Hanımın Çiftliği: 194, 204.
Hamdi Hamdi: 260.
Hardy, T.: 341.
Harp ve Sulh: 346.
Harris, M.: 365.
Hasan Hüseyin: 251.
Hastalık Hastası: 316.
Havada Bulut: 208.
Havada Yürüyenler: 375.
Hawthorne, N.: 341.
Hayatı Sevmek: 354.
Hayatın Uyandırdığı Facia Duygusu: 356.
Hayali: 109.
Hayattan Sahifeler: 165.
Haydutlar: 325.
Hegel: 61.
Heine, H.: 324, 325.
Hemingway, E.: 355.
Henrlade: 321.
Hepimiz Bir Kişi İçin: 259.

Hep ve Hiç: 258.
Hep O Şarkı: 195.
Her Gece Bodrum: 210.
Heredotus: 289.
Hernani: 327.
Hersey, J.: 365.
Heseiodos: 28, 57, 278-280.
Hırsız: 363.
Hızlan, D.: 268.
Hilav, S.: 266.
Hile ve Sevgi: 325.
Hisar, A. Şinasi: 207.
Homeros: 63, 64, 77, 274-278, 294, 374.
Horace: 312-314.
Horatius: 280, 289.
Hortlaklar: 340.
Huckleberry Finn'in Maceraları: 343.
Hugo, V.: 326.
Hürrem Sultan: 259.
Huzur: 196.
Huzur Çıkmazı: 256.
Huxley, L. A.: 351.
Hüküm Gecesi: 196.
Hükümet Meydanı: 197.
Hülleci: 256.
Hüseyin Siret: 163.
Hüseyin Suat: 163.
Hyperion: 326.

Ilgaz, R.: 241, 258, 261.
Ionesco, E.: 375.

Iphigénie: 284, 315.
Irazcanın Dirliğı: 195.
Irgat, C. S.: 241.
Irving, W.: 341.
Işık, Hüsametdin: 256.
Işıklar ve Gölgele: 327.
İbretnüma: 138.
Ibsen, H.: 285, 340.
İçimizdeki Şeytan: 209.
İdeal Koca: 348.
İffet: 165.
İhtiyar Adam ve Deniz: 355.
İki Hatırat Üç Şahsiyet: 166.
İkinci Cins: 370.
İkizle: 288.
İleri, Selim: 210, 211.
İlhami, Bekir: 236.
İlhan, A.: 197, 208, 210, 214, 241.
İllada: 63, 64, 274, 276.
İlk Çember: 365.
İlkel Şeylele Şiirle: 359.
İlk Sevgili: 166.
İmmoraliste: 375.
İnam, Ahmet: 266.
İnce Memed: 39, 194, 203, 206.
İnce, Ö.: 251.
İngiliz Edebiyatına Giriş: 306.
İnsan Açısından Edebiyat: 17.
İnsan Asker Doğmaz: 365.
İnsan Kurdu: 209.
İnsanlar Arasında Eşitsizliğin

Doğuşu ve Esasları Üstüne Söylev: 322.

İnsanlık Durumu: 370.
İntibah: 138.
İranlı Mektupları: 321.
İsabella: 326.
İstibdattan Hâkimiyeti Milliye-
ye: 166.
İstiklal: 256.
İstila: 363.
İsyancılar: 259.
İş: 353.
İşle ve Günlle: 278, 280.
İşe Yaramaz Bir Adamın Sonu:
363.
İşsizle: 258.
İtirafle: 322, 326.
İvan İlyiç'in Ölümü: 346.
İyi Şarkı: 329.
İzmir'in İçinde: 210.

Jak: 340.
James, Hanry: 343.
Jane Eyre: 341.
Janson, B.: 305.
Jean Cristophe: 352.
Jennie Gerhardt: 353.
Johnson, S.: 320.
Jones, James: 365.
Joyce, J.: 213, 374, 375, 378.
Kaablı: 326.
Kaçakçı Şahan: 195.

- Kaçış:** 210.
Kadıköy İskelesi: 258.
Kadınlar Mektebi: 316.
Kafka, F.: 370, 378, 379.
Kafkas Esiri: 330.
Kağrı: 205.
Kahvede Şenlik Vardı: 258.
Kahraman: 256.
Kalevlla: 64, 293.
Kalpahlılar: 197.
Kalpazanlar: 375.
Kâmi, Mecdettin: 255.
Kamu, K.: 221, 230.
Kanık, O. Veli: 236-240, 303.
Kanlı Derenin Kurtları: 195, 205.
Kanlı Düşün: 357.
Kanlı Topraklar: 194, 204.
Kanserliler Koşuşu: 365.
Kansu, C. A.: 46, 48, 224, 229, 231, 241, 242.
Kant, E.: 15.
Kanunların Ruhu: 321.
Kaplan, M.: 268.
Kaplumbağalar: 193, 195.
Kara Ada Defteri: 359.
Karaağaçlar Altında Arzu: 355.
Karabibik: 141.
Karacaoğlan: 118, 126, 228.
Karaların Memetleri: 259.
Karakterler: 317.
Karamazov Kardeşler: 345.
Karaosmanoğlu, Y. K.: 169, 176, 194, 196, 197, 201, 203, 256.
Karasu, B.: 211.
Karay, R. H.: 174, 176, 196, 211.
Karayar Köprüsü: 257.
Karın Ağrısı: 206.
Kaskan, S.: 258.
Kaşgarlı Mahmut: 95, 96.
Kâtip Çelebi: 112.
Kaybolmuş Cennet: 305.
Kaygılı, O. C.: 176, 208, 256, 257.
Kaygusuz Abdal: 122, 126.
Kayıkçı Kul Mustafa: 120.
Kayıp Aranıyor: 208.
Kayıp Kız: 351.
Kaynanalar: 289.
Kâzım Nami (Duru): 256.
Kazmaz, S.: 260.
Keats, J.: 326.
Kel Şarkıcı: 375.
Kemal Tahir: 51, 195, 197, 199, 204, 206, 209, 215.
Keskin, Yıldırım: 256, 260, 261.
Keşanlı Ali Destanı: 261.
Keziban: 259.
Kırk İkinci Paralel: 354.
Kırk Yedililer: 209.
Kırk Yıl: 147, 269.
Kırmızı ve Siyah: 41, 76, 335.
Kısakürek, N. F.: 232, 256, 257, 260.
Kıskanmak: 208.

Kızıl Harf: 341.
Kızıl Zambak: 352.
Kıbarlık Budalası: 316.
Kimse: 195.
Kiralık Konak: 195, 196.
Kirli Eller: 367.
Klimanjora Karları: 355.
Klim Samgin'in Hayatı: 363.
Klopstock: 324.
Koca Bebek: 256.
Kocagöz, S.: 195, 197, 199, 204, 209, 211.
Kocaoğlan: 256.
Kocalar Mektebi: 316.
Kocatürk, V. M.: 230, 256.
Koçak, Orhan: 268.
Kopar Zincirlerini Gûlsarı: 365.
Kopuk Takımı: 208.
Kordağ, R.N.: 260.
Korku: 256.
Koryürek, E. B.: 183, 220, 230.
Kökden, Uğur: 266.
Köprülü, M. Fuat: 169.
Kör: 256.
Kör Duman: 195, 204.
Köroğlu: 119, 128.
Köyde Bir Ay: 345.
Köylüler: 197.
Köyün Kamburu: 195, 206.
Kötülük Çiçekleri: 52, 329.
Kötü Yol: 209.
Kral Eğleniyor: 327.
Krallar: 375.

Kral Lear: 306.
Kral Oidipus: 282.
Kudret, Cevdet: 103, 161, 230, 256.
Kulak Takım Adaları: 365.
Kuloğlu: 126.
Kumrunun Kanatları: 343.
Kundera, Milan: 377.
Kuntay, İ.: 261.
Kuntay, M. C.: 197.
Kurbağalar: 287, 288.
Kurban: 259.
Kurdakul, Ş.: 241.
Kurdun Ölümü: 327.
Kurşunlu, Nazım: 256, 258, 259, 261.
Kurucu, N.: 259.
Kurtlar: 352.
Kurtarılmış Kudüs: 64, 300.
Kurt Kanunu: 209.
Kurtlar Sofrası: 197, 210.
Kuşatma: 209.
Kuşlar: 287, 288.
Kuşlar Parlamentosu: 296.
Kutadgu Billig: 94, 95.
Kutlar, O.: 266.
Kutlu, Ayla: 197, 210, 211, 216.
Kutsal İsyan: 197.
Kutsal Komedi: 296.
Kuvayı Milliye Destanı: 65.
Kuyucaklı Yusuf: 195, 205.
Küçük Ağa: 197, 199.
Küçük Ağa Ankara'da: 197.

Küçük Burjuvalar: 363.
Küçük Paşa: 173.
Küçük Kadınlar: 343.
Küçük, M.K.: 256.
Küçük Roque: 338.
Küçük Şiirler: 329.
Küçük Vasıyetname: 303.
Külebi, C.: 36, 223, 224, 229, 241, 242.
Küntay, İsmet: 256.
Kür, Pınar: 209.

La Bruyere, Jean de: 317.
La Cosin Pons: 332.
La Cosine Bette: 332.
Lady Chatterley'nin Aşkı: 351.
Lady Vindermer'in Yelpazesi: 348.
La Fontaine, Jean de: 316, 317.
Lâmi: 112.
Lamartine, Alphonse de: 326.
La Rochefoucauld: 317.
Lâtifi: 112.
Lav, E. Behzat: 236.
Lawrance, D. H.: 351.
Le Cid: 312.
Leonov, L. Maksimoviç: 363.
Leopardi, G.: 329.
Leskoçalı, Galip: 109.
Lessing: 50, 318, 322.
Letâf-i Rivayet: 139.
Lewis, S.: 354.
Levent, A. S.: 117.

Leyla ile Mecnun: 53, 54.
London, J.: 77, 354.
Laokoon: 322.
Lorca, F. Garcia: 356, 357.
Lönnrot: 64.
Lucretius: 289-292.
Lukacs, G.: 362.
Lysistrata: 287.

Macbeth: 305, 306.
Maça Kızı: 330.
Madam Bovary: 337.
Maeterlinck, M.: 349.
Mahalle Kahvesi: 208.
Mahir: 102.
Mahmudo ile Hazel: 195.
Mahzuni: 128.
Mailer, Norman: 365.
Mal ve Siyah: 156, 157, 159, 160.
Mallarmé, S.: 231, 329.
Malone Ölüyor: 375.
Malory, T.: 293.
Malraux, A.: 370.
Manastırlı Rifat: 144, 145.
Mann, T.: 50, 352.
Manzoni, A.: 329.
Martı: 348.
Martin Eden: 354.
Mary Stuart: 325.
Marquez: 377.
Marx, K.: 15.
Matbuat Hatıraları: 269.

Matmazel Noralya'nın Koltuğu: 208.
Maupassant, Guy de: 211, 338, 361.
Mavi Kuş: 349.
Mavi Yıldırım: 256.
Mehmet Fuat: 241, 249, 266.
Mehmet Kemal: 224, 241.
Mehmet Murat: 135, 145.
Meleklerle Savaş: 370.
Mehmet Rauf: 147, 156, 161-163, 197.
Meleklerin İsyanı: 352.
Melville, H.: 341.
Memleket Hikâyeleri: 174.
Memleketimden İnsan Manzaraları: 65.
Memo: 195, 204.
Meriç, Cemil: 266.
Meriç, Nezihe: 211, 261.
Mercimek Ahmet: 112.
Metot Üzerine Konuşmalar: 310.
Metres: 165.
Meyhane: 339.
Mezar Ötesinden Anılar: 326.
Midasın Kulakları: 259.
Miller, Arthur: 59.
Miller, Henry: 365.
Milton, J.: 305.
Mine: 259.
Minna von Barnhelm: 322.
Mirgorot Hikâyeleri: 344.
Missisipi'de Hayat: 343.

Mithridate: 315.
Moby Dick: 341-343.
Molière, J. B.: 40, 145, 302, 315, 316.
Montaigne, Michel de: 264, 303, 304.
Monte Kristo: 138.
Montesquieu: 134, 321.
Molly: 375.
Moran, B.: 31, 141, 268.
Mor Defter: 256.
More, T.: 305.
Mrs. Dalloway: 375.
Muallim Naci: 145.
Muammer Lütfi: 230.
Muharrir Bu Ya: 166.
Muharrir, Şair Edip: 166, 269.
Muhayyemat: 138.
Muhittin, H.: 255, 261.
Mungan, Murathan: 216.
Murat Bey: 140, 142.
Musahipzade Celal: 256, 260.
Musset, Alfred de: 328.
Mutluay, R.: 266.
Müfettiş: 276, 343.
Müftüoğlu, A. H.: 196.
Müldür, Lale: 254.
Müller, Heiner: 381.
Mürebbiye: 165.
Myasnikov, A.: 14.

Nabokov, V.: 370.
Nabi: 109.

Nabizade Nazım: 141, 145.
Nadir Nadi: 269.
Nahifi: 109.
Naili: 109.
Naima: 112.
Namık Kemal: 74, 104, 131,
134-136, 138, 139, 141,
144.
Nayır, Y. N.: 230, 256.
Nâzım Hikmet: 65, 77, 222, 235,
236, 239, 240, 256-258,
260.
Necati: 108, 109.
Necatigil, Behçet: 241-243, 246,
257.
Nedim: 107, 109.
Nef'i: 109.
Nerkisi: 112.
Neruda, P.: 359.
Nesin, A.: 257, 260, 261, 266.
Nesimi: 128.
Nesteren: 145.
Nev'i: 108, 109, 113.
Nibelungenlied: 293.
Nicolaş Nicleby: 340.
Nigâr, H.: 268.
Nihat Sami (Banarlı): 256.
Nimetşinas: 165.
Nişanlılar: 329.
Nizamettin, N.: 258.
Notre-dame de Paris: 327.
Nogay, Aziz: 256.
Nur Baba: 196.

O: 195.
Oblomov: 344.
Ocak: 258.
Od'lar: 289.
Odysseia: 64, 274, 374.
Oflazoğlu, T.: 257, 259.
Oğullar ve Sevgilileri: 351.
O'Henry: 343.
Oidipus Kolonos'ta: 282, 283.
Oktay, Ahmet: 246, 251.
Okuma Uğraşı: 45.
Oliver Twist: 322, 340.
Onan, N. H.: 230.
On Binlerin Dönüşü: 209.
**On Dokuzuncu Asır Türk Ede-
biyatı Tarihi:** 106.
O'Neill: 355.
Onger, Fahir: 268.
Onlar Vatan İçin Çarpıştılar:
364.
Onuncu Köy: 205.
Orestes: 284.
Orhan Kemal: 75, 194, 204, 208,
211, 257-259.
Orhan Pamuk'u Okumak: 378.
Orhon, S. O.: 178, 183, 184,
227, 230.
Orlando: 375.
Ormanda: 259.
Ormanın Çağırışı: 354.
Ortaç, Y. Z.: 178, 183, 220, 230,
269.
Ortadirek: 194, 204.
Ortakçının Oğlu: 195.

- Osborne, J.: 365.
Othello: 40, 306.
Otyam, F.: 259.
Oyunun Sonu: 375.
Ozansoy, H. F.: 183, 220, 230, 256, 257, 260, 261.
Öğretmen Duyşen: 365.
Ölmez Otu: 194, 204.
Ölü Ekmeği: 205.
Ölü Bir Evden Anılar: 345.
Ölü Canlar: 344.
Ölmeye Yatmak: 209, 210.
Ölüm Gibi Kuvvetli: 338.
Ölümünden Sonra Dirilme: 346.
Ömer Seyfettin: 34, 169, 170, 176, 196, 211, 268.
Önemsiz Bir Kadın: 348.
Öngören, V.: 262.
Örik, N. S.: 208, 256.
Örnek Olacak Üç Hikâye: 356.
Örnek, S.V.: 259.
Öz, Erdal: 209, 271.
Özlü, D.: 211.
Özakman, T.: 256-258, 260-262.
Özdeyişler: 317.
Özel, İsmet: 251, 253.
Özer, Kemal: 229, 246, 251.
Özgürlük Yolları: 367.
Özkırmılı, A.: 251, 254, 266.
Özlü, D.: 211.
Özyalçiner, A.: 212.
Pascal, B.: 310.
Pamala: 320.
Pamuk, O.: 196, 217, 381.
Pan: 349.
Para İçin: 257.
Parasız Yatılı: 209.
Parini: 318.
Paris Düşerken: 365.
Parıslı Köylü: 357.
Parkhomenko M.: 14.
Parma Manastırı: 76, 335.
Parti Pehlivanı: 256.
Pascal, B.: 310.
Passos, J. Dos.: 354.
Paydos: 257.
Pazarkaya, Y.: 259.
Pazartesi Hikâyeleri: 340.
Pearson, N. H.: 68.
Pembe Kadın: 259.
Penguinler Adası: 352.
Perçemli Sokak: 245.
Perde Aralığından: 269.
Persler: 281.
Petrarca: 300.
Peygamberin Son Beş Günü: 209.
Pickwick'in Kâğıtları: 340.
Pierre ve Jean: 338.
Pignarre, R.: 284, 311, 315.
Pir Sultan Abdal: 46, 48, 113, 115, 122, 126, 228.
Phédre: 315.
Philoktetes: 282.
Phaidra: 59.

Platon: 13, 32, 287.
Plautus: 288.
Plehanaov, G. V.: 14.
Poe, E. A.: 341.
Poetika: 60, 281.
Polat, Ömer: 195.
Pol ve Virjini: 138.
Portreler: 269.
Pospelov, N. G.: 60, 62.
Pusuda: 259.
Proust, M.: 375.
Puşkin, A.: 329.
Pûsküllüoğlu, A.: 224, 251, 259.
Pyrrhus ve Cineas: 370.

Racine, J.: 59, 285, 314.
Rabelais, F.: 303.
Ragıp Paşa: 113.
Rahmet Yolları Kestil: 195, 206.
Raphael: 326.
Recaizade Mahmut Ekrem: 74, 77, 135, 137, 144, 145.
René: 326.
Reşat Enis: 205.
Reşo Ağa: 195.
Richardson, S.: 320.
Rifat, Oktay: 236, 240, 245, 246, 256-261, 280.
Rimbaud, A.: 231, 329.
Robenson: 138.
Robespierre: 352.
Robinson Crusoe: 320.
Rolland, R.: 352.

Romalıların Büyüklük ve Çöküşlerinin Sebepleri: 321.
Rougon-Macquartlar: 339.
Rüzgârlı Bayır: 341.
Rudin: 345.
Ruhsati: 126.
Ruslar: 365.
Ruy Blas: 327.
Rûbâb-ı Şikeste: 151.

Saba, Z. O.: 230, 232.
Sabahattin Ali: 195, 205, 206, 209, 211, 231, 258.
Sabuncu, B.: 258, 260.
Safa, Peyami: 196, 197, 208.
Saffeti Ziya: 163.
Sağır Dere: 195.
Sakarya Kahramanları: 255.
Salambo: 337.
Salinger, J. D.: 365.
Sami Paşazade Sezai: 74, 135, 140.
Sana Rey Veriyorum: 258.
Sanatın Gerekliliği: 30, 49, 72.
Sandalyeler: 375.
Sanlı, S.: 257, 260.
Santayancı, G.: 42.
Sappho: 28, 73, 278-280.
Saragöl: 195.
Saraç, Tahsin: 224, 358.
Saray ve Ötesi: 269.
Sardalya Sokağı: 355.
Sardanapal: 326.

- Sarhoşlar:** 208.
Sarı Traktör: 195.
Sartre, J. P.: 366, 370.
Satıcının Ölümü: 59.
Savaş ve Barış: 76.
Saygılı Yosma: 367.
Sayın, H.: 258, 259.
Scapin'ın Dolapları: 316.
Schiller, F. Von: 61, 318, 325.
Seber, Cemal Süreya: 183, 246, 266.
Seçtiğimiz Ülke: 354.
Sefiller: 138, 326.
Sehl Bey: 112.
Selçuk, İhan: 197, 266.
Selimoğlu, Zeyyat: 211.
Shakespeare, W.: 40, 75, 145, 294, 305-308, 315.
Shaw, B.: 341.
Shelly, P. B.: 326.
Sepetçioğlu, N.: 259.
Serdari: 118, 120.
Serdaroğlu, Emin Bülent: 169.
Sersem Kocanın Kurnaz Karısı: 260.
Serseriler: 363.
Ses: 205.
Sessiz Kadın: 305.
Sevengil, R.A.: 257.
Sevgili Arsız Ölüm: 208.
Seyahatname: 110.
Seyda, M.: 208, 212, 268.
Seyrani: 126.
Sıkıyönetim: 367.
Şipsevdi: 165.
Sırtlan Payı: 197.
Silahlara Veda: 355.
Sillas Marnier: 340.
Silahtar Mehmet Ağa: 113.
Simonov, K.: 365.
Sımavna Kadısı Oğlu Şeyh Bedrettin Destanı: 65.
Sımavnalı Şeyh Bedrettin: 259.
Simyacı: 305.
Sinanoğlu, N.H.: 256.
Sinan Paşa: 110, 112.
Sinekler: 367.
Sinekli Bakkal: 196.
Sis: 356.
Sisyphus Efsanesi: 367.
Siyasi ve Edebi Hatıralarım: 269.
Siyavuşgil, S. E.: 230.
Slyvestre Bonnard'ın Suçu: 352.
Smith, Adam: 15.
Sodom ve Gomora: 197.
Sokaklardan Bir Kız: 209.
Sokaktaki Adam: 208.
Soljenitsin: 365.
Solon: 57.
Solok, C.K.: 230.
Suluk Almaksızın: 365.
Son Arzu: 165.
Sonbahar Yaprakları: 327.
Son Şans Kabaresi: 354.

Sonsuz Günler: 355.
Sophokles: 28, 281-283, 286, 294.
Sot Nehri: 363.
Soysal, Sevgi: 209.
Sönmez, Tekin: 251.
S nm    Hayaller: 76.
Sözde Kızlar: 197.
Sözden Söze: 31.
Sözsüz Romanlar: 329.
Spenser, E.: 305.
Suchkov, B.: 14, 75, 314.
Suçsuzlar: 353.
Suç ve Ceza: 276, 345.
Sudaki  z: 209.
Sultan Gelln: 259.
Susuz Yaz: 195, 205.
Süleyman Çelebi: 109.
Süleyman Nazif: 147, 163.
Süleyman Nesip: 163.
Sümer, Dinçer: 258.
Sümer, Güner: 257, 258.
Sultan Veled: 109.
St. Agnes Ak amları: 326.
Steinbeck, J.: 354, 355.
Stendhal, H. B.: 14, 41, 76, 156, 335, 361.
Steppe: 363.
Stevenson, R. L.: 341.
Swift, J.: 75, 320.
Şafak: 209.
 ahap Sıtkı: 257.
Şair Dostlarım: 269.

Şair Evlenmesi: 143.
Şairlerin Hayatları: 320.
 ahinba ,  .: 341.
 ahin, O.: 212.
 ato: 370.
Şehir Mektupları: 166.
 ehname: 81.
Şemsettin Sami: 144, 145.
 endil , S.: 261.
Şeyh Galip: 109.
 eyhi: 109
Şeyhülislam Yahya: 109.
 ilir Sanatı: 285.
 inası: 131, 136, 143.
 olohov, M.: 363, 364.

Tahir ile Zühre: 123.
Tahran, A. H.: 135, 137, 144, 145.
Tahsin, Nahit: 169.
Tamer,  lk : 246, 251.
Taner, Haldun: 257, 258, 260-262.
Tanpınar, A. H.: 106, 151, 196, 211, 232, 266.
Tanrıda ı Ziyafeti: 258.
Tanrılar Susamı lardı: 352.
Tanrıların Yaratılı ı: 278.
Tanrı over, Hamdullah Suphi: 169.
Tanrıya Ba lanan Umut: 328.
Tanyol, Tuğrul: 254.
Tapınak: 376.

- Tarancı, C. S.: 232, 235.
Taras Bulba: 344.
Tarascon'lu Tartarin: 340.
Tarık, Dursun K.: 208, 209, 216.
Tarus, İlhan: 197, 260.
Tartışma: 209.
Tartuffe: 316.
Tasso, T.: 64, 300.
Taşer, S.: 241, 260.
Taşkın, M.: 236.
Taşra Mektupları: 310.
Taşralı Kadın: 345.
Tauris: 284.
Tazarru-Nâme: 110.
Tebessüm-i Elem: 165.
Tecer, A. K.: 221, 231, 259-261, 269.
Tekin, Latife: 208.
Telli, Ahmet: 251.
Telemak: 138.
Teneke: 194, 205.
Teodor Kasap: 145.
Terasa ve Öbürü: 356.
Tersine Dönen Şemsiye: 256.
Tesadüf: 165.
Tevfik Fikret: 77, 147-152, 161, 163.
Thérèse Raquin: 339.
Thomson, G.: 285.
Tırpan: 195, 206.
Tohum: 256.
Tohum ve Toprak: 259.
Tokgöz, A. İ.: 269.
Tolstoy, L.: 74, 76, 276, 346, 347, 361.
Tombalak: 338.
Tom Jones: 320.
Tom Sawyer'in Maceraları: 343.
Topal Şeytan: 138.
Toplum Sözleşmesi: 322.
Toprak: 339.
Toprak Ana: 365.
Toprak Kokusu: 205.
Toprak, Ö. F.: 241.
Toptaş, H.A.: 217.
Toros Canavarı: 257.
Toy, E.: 256, 259, 261.
Toz Duman İçinde: 197, 199.
Tör, V. N.: 256-258, 269.
Traklıs'lı Kadınlar: 282.
Troya Kadınları: 284.
Tuncer, Celal: 256.
Turan, G.: 210.
Turanlı, O.Z.: 259.
Turfanda mı Yoksa Turfa mı: 140, 142.
Turgenyev, İ.: 74, 345.
Tutunamayanlar: 210.
Tutkular Kitabı: 310.
Türkali, Vedat: 210, 258.
Türkçe Şiirler: 177.
Türkiye'de Çağdaşlaşma: 131.
Türkiye'de Roman ve Toplumsal Değişme: 160.
Türkoğlu, Osman: 256.

Türk Romanının Doğuşu: 98.
Türk Romanına Eleştirel Bir Bakış: 141.
Tütûn Yorgunu: 206.
Tütûn Zamanı: 195.
Twain, M.: 315, 343.

Uçkan, V.: 259.
Ulysses: 374.
Umut: 370.
Unamino, Miguel de: 356.
Urgan: 288.
Usluluk: 329.
Usluluk ve Kader: 349.
Uşaklı, Ö. B.: 221, 230.
Uşaklıgil, H. Z.: 147, 156, 160, 162, 163, 269.
Utanç.Dünyası: 257.
Utopla: 305.
Uyandırılmış Toprak: 364.
Uyar, Turgut: 246, 249.
Uyar, Tomris: 211, 268.
Uygur, Nermi: 17, 18, 266.
Uzgören, S.: 261.
Uzuner, Buket: 216.
Üç Asker: 354.
Üç Hikâye: 337.
Üç İstanbul: 197.
Üfürükçü: 256.
Ülfet: 166.
Üç Kızkardeş: 348.
Üç Kişi Arasında: 256.
Ünaydın, R. E.: 269.

Ün Evi: 296.
Ünlü, Şemsettin: 216.
Üstün, N.: 251.

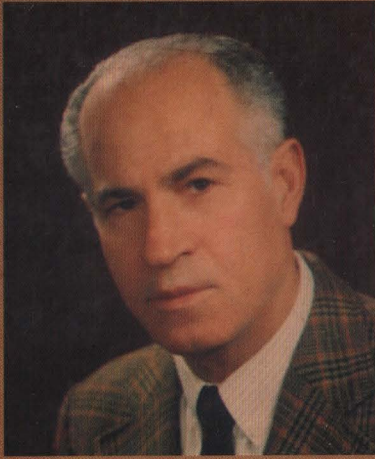
Vadideki Zambak: 332.
Valpone: 305.
Vanya Dayı: 348.
Varoluşçuluk ve Ulusların Bilişimi: 370.
Vassaf, Melih: 257, 258.
Vassilikos, V.: 77.
Vatan: 52.
Vatan Dediler: 50, 197, 199.
Vatan Tutkusu: 197.
Vatan Yahut Sillistre: 144.
Veba: 367, 368.
Ve Durgun Akardı Don: 363, 364.
Vergilius: 57, 280, 289, 294, 296, 305.
Verlaine, P.: 231, 329.
Venedik Taciri: 306.
Veysi: 112.
Victorla: 349.
Vigny de A.: 327.
Villon, F.: 303.
Vişne Bahçesi: 348.
Voltaire: 134, 302, 321.
Vukuat Var: 194, 204.
Vur Emri: 259.
Vurun Kahpeye: 197.

Wakefield Papazı: 320.

- Warren, A.: 32, 33.
Wellek, R.: 32, 33.
Wells, G. H.: 350, 357.
Windsor'lu Şen Kadınlar: 306.
Wilde, O.: 348.
Wilhelm Meister: 325.
Wilhelm Meister'in Seyahat Yılları: 325.
Wilhelm Tell: 325.
Wittgenstein, L.: 380.
Whitman, W.: 341.
Woolf, V.: 375.
Wordsworth, W.: 325.
- Yaban: 194, 197, 198, 201, 202.
Yabancı: 367, 368.
Yaban Palmiyeleri: 376.
Yağmur Sıkıntısı: 256, 261.
Yağmurlar ve Topraklar: 195, 205.
Yalan: 256, 260.
Yalancı Dünya: 209.
Yalçın, H. C.: 147, 269.
Yalnızız: 208.
Yalnızlar: 210.
Yalvaran Kızlar: 281.
Yanılsama ve Gerçeklik: 57.
Yanlışlık: 367.
Yanlışlıklar Komedyası: 306.
Yapı Ustası Solnes: 340.
Yaprak Dökümü: 196.
Yaralısın: 209.
Yaraya Tuz Basmak: 210.
- Yarbükü: 195, 205.
Yarın Yarın: 209.
Yaşadığımı İtiraf Ediyorum: 359.
Yaşamak ve Ölmek: 365.
Yaşanmış Hikâyeler: 363.
Yaş Ağaç: 208.
Yaşar Kemal: 39, 75, 77, 194, 203, 205, 206, 259, 377.
Yavuz, H.: 48, 224, 229, 246, 251, 266.
Yazın Kuramı: 18, 22, 33.
Yaz Sonu: 210.
Yedi Çatılı Ev: 341.
Yedi Çınar Yaylası: 195.
Yer Demir Gök Bakır: 194, 204.
Yergiler: 289.
Yeni Dünya: 205.
Yeni Heloise: 322.
Yenilmeyen: 376.
Yenilmezler: 355.
Yerlinin Dönüşü: 341.
Yenişehirli Avni: 109.
Yerma: 357.
Yeşil Gece: 196.
Yeşilkaya Savcısı: 205.
Yetkin, S. K.: 51, 266.
Yılan Hikâyesi: 195, 210.
Yılanların Öcü: 195, 204.
Yıldız, B.: 195, 206.
Yıllar: 375.
Yıllar Böyle Geçti: 269.
Yirmi Sekiz Çelebi Mehmet: 113.

Yorgun Savaşçı: 50, 198, 199.
Yol Ayrımı: 209.
Yoz Davar: 195.
Yöntem, Ali Canip: 169. ,
Yöntem Üzerine Söylev: 310.
Yuğnaklı Edip Ahmet: 95.
Yurdakul, M. E.: 177, 178, 183, 230.
Yunus Emre: 115, 121, 122, 126.
Yunus, Nüzhet: 256.
Yurttaş, Hüseyin: 251.
Yusuf Has Hacip: 94. ,
Yusuf ve Kardeşleri: 353.
Yüce, A.: 224, 251.
Yücel, Can: 251.
Yücel, Tahsin: 209, 211, 216, 266.
Yüreğimdeki İspanya: 359.
Yürük, A.: 259.
Yüz Aşk Sonesi: 359.
Yüz Soruda Estetik: 43.
Yüz Soruda Türk Halk Edebiyatı: 124, 128.
Yüzbaşının Kızı: 330.
Yüzbaşı Selahattin'in Romanı: 197.

Zadig: 321.
Zahit, İsmail: 255.
Zamanın Bir Sonu Olmalı: 351.
Zamanı Keşfetme Makinesi: 351.
Zaniyeler: 208.
Zarifoğlu, C.: 251.
Zati: 109.
Zavallı Çocuk: 144.
Zehra: 141.
Zeybek, H.: 259.
Zeynep Hatun: 108.
Zeytin Dağı: 327.
Zincire Vurulmuş Prometheus: 281.
Zino'nun Oğlu: 192.
Ziya Paşa: 74, 131, 134-136.
Zola, E.: 161, 339, 361.
Zoraki Hekim: 316.
Zorla Evlenme: 316.



EMİN ÖZDEMİR, 1931 yılında Kemaliye'de doğdu. Pamukpınar Köy Enstitüsü'nden sonra Ankara Gazi Eğitim Enstitüsü, bugünkü adıyla Gazi Üniversitesi Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü'nü bitirdi (1953). Bitirdiği bölüme asistan ve öğretim görevlisi oldu (1957). Milli Eğitim Bakanlığı'nca açılan bir sınavı kazanarak Amerika'ya gönderildi (1960). Amerika'da Colombia ve Indiana Üniversitelerinde "değişik düzeylere göre metin hazırlama ve anlatım teknikleri" konusunda eğitim gördü (1960-1963). Hacettepe Üniversitesi Temel Bilimler Fakültesi Temel Türkçe Bölümü'nde öğretim görevlisi ve bölüm başkanı olarak çalıştı (1968-1972). Ankara Üniversitesi Basın ve Yayın Yüksekokulu, bugünkü adıyla İletişim Fakültesi öğretim görevliliğine geçti (1974). Bu görevinden emekliye ayrıldı (1996). Emekliye ayrıldıktan sonra TÜBİTAK Bilim ve Teknik Dergisi'nde yayın danışmanı olarak görev aldı (1997). Bu görevlerini sürdürürken Türk Dil Kurumu'nun çalışmalarına etkin bir biçimde katıldı. TDK'nin

Terim Kolu Başkanlığını yaptı (1966-1980). Türkçe'nin özleştirilmesi ve geliştirilmesi savaşımını sürdürdü. Bu bağlamda edebiyat yapıtının dille ilişkisi, işlevi, toplumsal yapıyla bağları gibi sorunları ele aldı: **Dil ve Yazar** (1972), **Öz Türkçe Üzerine** (1973), **Türk ve Dünya Edebiyatı** (1980), **Yazı ve Yazınsal Türler** (1981) adlı yapıtlarında işledi. Bunun yanı sıra **Güzel ve Etkili Konuşma Sanatı, Anlatım Sanatı, Okuma Sanatı, Eleştirel Okuma, Metin İnceleme Yöntemleri...** gibi yapıtlarıyla da dil ve edebiyat bilgilerinin bir beceri olarak uygulanması yollarını gösterdi. Dil devrimiyle ilgili araştırmalarını **Dil Devrimimiz** (1969), **Erdemin Başlı Dil** (1970), **Terim Hazırlama Kılavuzu** (1973) adlı yapıtlarıyla sürdürdü. Türkçe'nin söz varlığına yönelik çalışmalarını da **Öz Türkçe Kılavuz Sözlük, Türkçe Deyimler Sözlüğü, Atasözleri Sözlüğü, Sözcükler Arasında** adlı yapıtlarıyla ortaya koydu.

Toplumların yaşama biçimleriyle edebiyatları arasında sıkı bir etkileşim vardır. Bunu en somut biçimde edebiyat ürünlerindeki gelişim ve değişimlerde görürüz. Yazınbilimciler bu değişim ve gelişimleri değerlendirerek, onları belirli akımlar, dönemler-yönelimler altında toplarlar. Elinizdeki kitap da böyle bir amaçla, Türk ve Dünya Edebiyatındaki başlıca dönemleri, yönelimleri yansıtmaya amacıyla hazırlanmıştır. Bu bağlamda bir edebiyat tarihi değildir; Türk ve Dünya Edebiyatının, ürünler düzleminde, küçük ölçekli bir haritasıdır. Her edebiyatseverin zevkle okuyacağı **Türk ve Dünya Edebiyatında Dönemler-Yönelimler**'in, hem üniversitelerimizin edebiyat fakültesinde okuyan öğrencileri hem de Türkçe ve edebiyat öğretmenleri için bir elkitabı olacağına inanıyoruz.



9 789754 948318

ISBN 975 - 494 - 831 - 3
99 - 06 - Y - 0105 - 1587

KDV Dahil 3500 Lira