

ORHAN VELİ

ŞİİRLER



Remzi Kitabevi

ORHAN VELİ KANIK 13 Nisan 1914'te İstanbul'da doğdu, Öğrenim hayatına İstanbul'da başladı. Annesiyle birlikte Ankara'ya giderek öğrenimini burada sürdürdü.

Henüz ilkokul öğrencisiyken edebiyata ilgi duymaya başladı. İlk hikâyesi, *Çocuk Dünyası* adlı dergide çıktı.

Yükseköğrenim için İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Felsefe Bölümü'ne kaydoldu. Ancak yarıda bırakmak zorunda kaldı.

İlk şiiri, 1936 yılında *Varlık* dergisinde yayımlandı. Daha sonra *Ses*, *Gençlik* ve *İnkılapçı Gençlik* dergilerinde görüldü.

Oktay Rifat ve Melih Cevdet Anday'la birlikte *Garip* adlı ortak şiir kitabını çıkardı. 1947 yılında *Yaprak* adlı bir dergiyi kurdu.

14 Kasım 1950 günü İstanbul'da hayatını kaybetti.

ORHAN VELİ

ŞİİRLER



Remzi Kitabevi

ŞİİRLER / Orhan Veli

© Remzi Kitabevi, 2021

Her hakkı saklıdır.
Bu düzenlemenin aynen ya da özet olarak
hiçbir bölümü, telif hakkı sahibinin
yazılı izni alınmadan kullanılamaz.

Yayına hazırlayan: Öner Ciravoğlu
Vinyetler: Burcu Cengiz
Kapak tasarımı: Ömer Erduran

GARİP Resimli Ay Matbaası, 1. basım 1941
Ölmez Eserler, 2. basım 1945
VAZGEÇEMEDİĞİM Marmara Kitabevi, 1945
DESTAN GİBİ Ölmez Eserler, Sebat Basımevi, 1946
YENİSİ İnkılap Kitabevi, 1947
KARŞI Güney Matbaacılık, 1949

ISBN 978-975-14-1989-7

BİRİNCİ BASIM: Ocak 2021

Kitabın basımı 2000 adet yapılmıştır.

Remzi Kitabevi A.Ş., Akmerkez E3-14, 34337 Etiler-İstanbul
Sertifika no: 10705
Tel (212) 282 2080 Faks (212) 282 2090
www.remzi.com.tr post@remzi.com.tr

Baskı ve cilt: Seçil Ofset, 100. Yıl Mah., Matbaacılar Sitesi
4. Cad. No: 77 Bağcılar-İstanbul
Sertifika no: 44903 / Tel (212) 629 0615

İçindekiler

GARİP ÖNSÖZÜ, 7

GARİP, 21

Sevdaya mı Tutuldum, 23; Sabaha Kadar, 24; Gemilerim, 26; Bayram, 27; Robenson, 28; İnsanlar, 29; Hicret – I, 30; Hicret – II, 31; ?, 32; Baş Ağrısı, 33; Anlatamıyorum, 34; Kuşlar Yalan Söyley, 35; Kitabei-Sengi-Mezar, 36; Gözlerim, 37; Gölgem, 38; Rüya, 39; İstanbul İçin Hay-Kay'lar, 40; Güzel Havalarda, 42; Efkârlarımla, 43; Illusion, 44; Harbe Giden, 45; Kaside, 46; Ne Kadar Güzel, 47; Söz, 48

VAZGEÇEMEDİĞİM, 49

Bir Roman Kahramanı, 53; Sakal, 54; Yolculuk, 55; İstanbul Türküsü, 56; Tren Sesi, 58; Değil, 59; Giderayak, 60; Keşan, 61; Misafir, 62; Eskiler Alıyorum, 63

DESTAN GİBİ (YOL TÜRKÜLERİ), 65

Yol Türküleri, 67

YENİSİ, 75

Tahattur, 77; Altın Dişlim, 78; Bir İş Var, 79; Şanolu Şiir, 80; İçinde, 81; Cımbızlı Şiir, 82; Kumrulu Şiir, 83; Ah! Neydi Benim Gençliğim!, 84; Denizi Özleyenler İçin, 85; Kapalı Çarşı, 87; Ölüme Yakın, 88; Zilli Şiir, 90; Pırpırlı Şiir, 91; Sere Serpe, 92; Altındağ, 93

KARŞI, 95

Gün Olur, 97; Sizin İçin, 98; İstanbul'u Dinliyorum, 100; Hürriyete Doğru, 102; Galata Köprüsü, 104; Karşı, 106; Dalgacı Mahmut, 108; Baharın İlk Sabahları, 109; Yalnızlık Şiiri, 110; Ayrılıő, 111; Vatan İçin, 112; Ahmetler, 113; (Erol Güney'in Kedisi), 114; Pireli Şiir, 115

SEÇİLMİŐ ŞİİRLER, 117

Ben Orhan Veli, 119; Oaristys, 121; Masal, 123; Oktay'a Mektuplar, 124; Kuyruklu Şiir, 126; Cevap, 127; Birdenbire, 128; Gelirli Şiir, 130; Rahat, 131; Delikli Şiir, 132; Aők Resmigeiti, 133

GARİP ÖNSÖZÜ

Şiir, yani söz söyleme sanatı, geçmiş asırlar içinde birçok de-
ğişikliklere uğramış ve en sonunda bugünkü noktaya gelmiştir.
Bu noktadaki şiirin doğru dürüst konuşmadan bir hayli farklı ol-
duğunu kabul etmek lazımdır. Yani şiir, bugünkü haliyle, tabii ve
alalade konuşmaya nazaran bir ayrılık göstermekte, nisbi bir ga-
rabet arz etmektedir. Fakat işin hoş tarafı, bu şiirin birçok ham-
leler neticesinde kendini kabul ettirmiş ve bir anane kurmak su-
retiyle mezkûr acayıpliği ortadan kaldırmış olmasıdır. Yeni do-
ğan ve bugününün münevveri tarafından terbiye edilen çocuk ken-
dini doğrudan doğruya bu noktada idrak etmektedir. Şiiri, kendi-
ne öğretilen şartlar içinde aradığından, bir tabiileşme arzusunun
mahsulü olan eserleri hayretle karşılayacaktır. Garip telakkisi, öğ-
rendiklerini tabii kabul edişinden gelmektedir. Ona buradaki iza-
filiği göstermelidir ki öğrendiklerinden şüphe edebilsin.

Anane, şiiri nazım dediğimiz bir çerçeve içinde muhafaza et-
miştir. Nazmın belli başlı unsurları, vezinle kafiyedir. Kafiyeyi ilk
insanlar ikinci satırın kolay hatırlanmasını temin için yani sadece
hafızaya yardımcı olmak maksadıyla kullanmışlardır. Fakat onda
sonradan bir güzellik buldular. Onu, hikmeti vücudu aşağı yukarı
aynı olan vezinle birlikte kullanmayı bir maharet telakki ettiler.
Şiirin de menşesinde, diğer sanatlarda olduğu gibi, böyle bir oyun
arzusudur. Bu arzu iptidai insan için nazarı itibara alınabile-

cek bir ehemmiyettedi. Halbuki insan o zamandan beri pek çok tekâmül etti. Bugünkü insan öyle zan ve temenni ediyorum ki vezinle kafiyenin kullanılışında kendini hayrete düşüren bir güçlük, yahut da büyük heyecanlar temin eden bir güzellik bulmayacaktır. Nitekim bu rahatsız edici hakikati görmüş olanlar, vezinle kafiyeye “ahenk” denilen yeni bir şiir unsurunun ebeveyni nazariyle bakmışlar ve bu yeni nimete dört elle sarılmışlardır. Bir şiirde eğer takdir edilmesi lazım gelen bir ahenk mevcutsa, onun temin eden vezin veya kafiye değildir. O ahenk vezinle kafiyenin haricinde ve vezinle kafiyeye rağmen mevcuttur. Fakat onu şiirde şuurlu hale getiren ve anlayışları en kıt insanlara bile bir ahengin mevcut olduğunu haber veren şey vezinle kafiye dir. Bu suretle farkına varılan yani vezin ve kafiye ile temin edilen bir ahengten zevk duyabilmek yahut da lakırdıyı bu basit ölçüler içinde söylemeyi maharet sayabilmek; safdilliklerin herhalde en muhteşemi olmalıdır. Bunun haricinde bir ahenge inanmaksa, onun şiir için ne kadar lüzumsuz, hatta ne kadar zararlı olduğunu ileride anlatacağım.

Vezinle kafiyenin her şeye rağmen birer kayıt olduğunu da kabul edelim. Bunlar şairin düşünce ve hassasiyetine hükmettikleri gibi lisanın şeklinde de değişiklikler vücuda getirirler. Nazım dilindeki nahiv acayıplikleri vezin ve kafiye zaruretinden doğmuştur. Bu acayıplikler belki de ifadeyi genişletmesi itibariyle şiir için faydalı olmuştur. Hatta onların, nazım endişelerinin haricinde dahi baş tacı edilmeleri ihtimal dahilindedir. Fakat bu kuruluş bazılarının kafalarına “şiir dilinin kendine has yapısı” diye dar bir telakki getirmiştir. Bu çeşit insanlar birtakım şiirleri reddederlerken “konuşma diline benziyor” demektedirler. Köklerini vezinle kafiyeden alan bu telakki, hakiki mecrasını arayan şiirde hep aynı izafi garabeti bulacak ve onu kabul etmek istemeyecektir.

Lafız ve mana sanatları çok kere zekânın tabiat üzerindeki de-
ğiştirici ve tahrip edici hassalarından istifade eder. Bilgisini ve ter-
biyesini geçmiş asırlara borçlu olan insan için bundan daha tabii
bir şey yoktur. Teşbih, eşyayı olduğundan başka türlü görmek zo-
rudur. Bunu yapan insan acayip karşılanmaz, kendine hiçbir gay-
ri tabii isnat edilmez. Halbuki teşbihten ve istiarenden kaçan,
gördüğünü herkesin kullandığı kelimelerle anlatan adamı bugü-
nün münevveri “garip” telakki etmektedir. Hatası, muhtelif *De-
viation*’larla gelinmiş bir şiir anlayışını kendine çıkış noktası yap-
masıdır. Yazının peyda olduğu günden beri yüz binlerce şair gel-
miş, her biri binlerce teşbih yapmıştır. Hayran olduğumuz insan-
lar bunlara birkaç tane daha ilave etmekle acaba edebiyata ne ka-
zandıracaklardır? Teşbih, istiare, mübalağa ve bunların bir araya
gelmesinden meydana çıkacak bir hayal zenginliği, ümit ederim
ki, tarihin aç gözünü artık doyurmuştur.

Edebiyat tarihinde pek çok şekil değişiklikleri olmuş ve yeni
şekil, her defasında, küçük garipsemelerden sonra kolayca kabul
edilmiştir. Güç kabul edilecek değişiklik, zevke ait olanıdır. Böyle
değişmelerin pek seyrek vukua geldiğini; üstelik, bu suretle mey-
dana çıkan edebiyatlarda da her şeye rağmen değişmeyen, yine
devam eden ve hepsinde müşterek olan bir taraf bulunduğunu
görürüz. Bugüne kadar burjuvazinin malı olmaktan, yüksek
sanayi devrinin başlamasından evvel de dinin ve feodal zümre-
nin köleliğini yapmaktan başka hiçbir işe yaramamış olan şiirde
bu değişmeyen taraf, “müreffeh sınıfların zevkine hitap etmiş ol-
mak” şeklinde tecelli ediyor. Müreffeh sınıfları yaşamak için öy-
le çalışmaya ihtiyacı olmayan insanlar teşkil ederler ve o insanlar
geçmiş devirlerin hakimidirler. O sınıfı temsil etmiş olan şiir la-
yık olduğundan daha büyük bir mükemmeliyete erişmiştir. Fakat

yeni şiirin istinat edeceği zevk artık ekalliyeti teşkil eden o sınıfın zevki değildir. Bugünkü dünyayı dolduran insanlar yaşamak hakkını mütemadi bir didişmenin sonunda bulmaktadırlar. Her şey gibi şiir de onların hakkıdır ve onların zevkine hitap edecektir. Bu, mevzubahis kitlenin istediklerini eski edebiyatların aletleriyle anlatmaya çalışmak demek de değildir. Mesele bir sınıfın ihtiyaçlarının müdafaasını yapmak olmayıp sadece zevkini aramak, bulmak ve sanata hakim kılmaktır.

Yeni bir zevke ancak yeni yollarla ve yeni vasıtalarla varılır. Birtakım ideolojilerin söylediklerini bilinen kalıplar içine sıkıştırmakta hiçbir yeni ve sanatkârane hamle yoktur. Yapıyı temelden değiştirmelidir. Biz senelerden beri zevkimize ve irademiize hükmetmiş, onları tayin etmiş, onlara şekil vermiş edebiyatların sıkıcı ve bunaltıcı tesirinden kurtulabilmek için, o edebiyatların bize öğretmiş olduğu her şeyi atmak mecburiyetindeyiz. Mümkün olsa da “şiir yazarken bu kelimelerle düşünmek lazımdır” diye yaratıcı faaliyetimizi tahdit eden lisanı bile, atsak. Ancak bu suretledir ki, kendimizi alışkanlıkların sürüklediği gayri tabii inhiraftan kurtarmış, safiyetimize ve hakikatimize irca etmiş oluruz.

Tarihin beğenerek andığı insanlar daima dönüm noktalarında bulunanlardır. Onlar bir ananeyi yıkıp yeni bir anane kurarlar. Daha doğrusu kurdukları şey içlerinden gelen yeni bir kayıtlar sistemidir. Ancak ileriki nesillere intikal ettikten sonra anane olur. Büyük sanatkâr nâmütenahi kayıtların içindedir. Fakat bu kayıtlar, hiçbir zaman, evvelkiler tarafından vazedilmiş değildir. O; kitapların öğrettiğinden daha fazlasını arayan, sanata yeni kayıtlar sokmaya çalışan adamdır. 17. asır Fransız klasisizmi kaideci olmuş fakat ananepereşt olmamıştır. Zira kaidelerini kendi getirmiştir. 18. asır yazıcıları daha çok ananepereşt oldukları halde

sanatkârlıkları bakımından ananeyi kuranlar seviyesine yükselememişlerdir. Çünkü kayıtları hissetmemişler, öğrenmişlerdir. Bir şeyin ya lüzumunu, yahut da lüzumsuzluğunu hissetmeli fakat herhalde hissetmelidir. Lüzumu hissedenler kurucular, lüzumsuzluğu hissedenler yıkıcılarıdır. Her ikisi de cemiyetlerin fikir hayatı için devam ettirici insanlardan daha faydalıdır. Bu çeşit insanlar belki her zaman muvaffak olamazlar. Yaptıkları işin tutunabilmesi, işin içtimai bünyedeki tebeddüllerle olan münasebetine ve bu tebeddüllerin ehemmiyetine tabidir. Ademimuvaffakiyetin sebeplerinden biri de yapmanın yapılması lazımgeleni bilmekten farklı oluşudur. Bir insan kurduğunu mükemmelleştiremeyebilir. Fakat kendisini hemen takip edecek olana kıymetli bir temel tevdi eder. Ya bir yol gösterir yahut bir yolun yanlış olduğunu söyler. Bu insan bir davanın bayraktarı, sıra neferi veya fedaisi demektir. Bir fikir uğrunda fedai olmayı göze almış insan takdir ve minnetle karşılanmalıdır. Bununla beraber fedai olmayı göze almış insanın takdir teşvike ihtiyacı yoktur. Çünkü bunlar ondaki emniyet hissine hiçbir şey ilave etmeyecektir. En koyu irtica hareketlerinin cesaretinden hiçbir şey eksiltmeyeceği gibi...

Ben sanatlarda tedahüle taraftar değilim. Şiiri şiir, resmi resim, müziği müzik olarak kabul etmelidir. Her sanatın kendine ait hususiyetleri ve ifade vasıtaları vardır. Meramı bu vasıtalarla anlatmak ve bu hususiyetlerin içinde kapalı kalmak hem sanatın hakiki kıymetlerine hürmetkâr olmak, hem de bir cehde, bir emeğe yer vermek demektir. Güzel olanı temin edecek güçlük herhalde bu olmalıdır. Şiirde müzik, müzikte resim ve resimde edebiyat bu güçlüğü yenemeyen insanların müracaat ettikleri birer hileden başka bir şey değildir. Bundan manada bu sanatlar, öteki sanatların içine girince hakiki değerlerinden pek çok şey kaybetmektedirler. Mesela bir şiirde ahenktar birkaç kelime-

nin yan yana gelmesinden meydana çıkmış bir müziği, melodilerindeki tenevvü ve akorlarındaki zenginlikle muazzam bir sanat olan sahici müzik yanında küçümsemeye imkân yoktur. Mahreçleri aynı olan harflerin bir araya toplanmasıyla vücuda gelen “ahengi taklidi” de bu kadar basit ve bu kadar adi bir hiledir. Ben bu gibi hilelerden zevk duymanın o ahengi şiirde hissetmekten gelen bir memnuniyet olduğuna kaniim. İnsan anlaşılmasan-
dığı bir şeyi anladığı vakit memnun olur. Bu memnuniyeti, anlaşılmasanılan eserin muvaffakiyeti addetmek ise, insanın kendini muharrirle bir tutmak, yani kendi kendini beğenmek arzusun-
dan doğar. Bu itibarla halk tarafından sevilen eserler, en kolay anlaşılabilirlerdir. Mesela müzik zevkleri yeni teşekkül etmeye başla-
mış insanlar *Tchaikovsky*'nin; mevzuu Napolyon'un Moskova se-
ferinden alınmış ve vakaları resim gibi hikâye gibi tasvir edilmiş olan *1812 uvertürü*'nü hayranlıkla dinlerler. Keza onlar için Saint-
Saëns'ın: ölülerin gece saat on ikiden sonra mezarlarından kalkıp
dans edişlerini, sonra sabahın oluşunu, horozların ötüşünü, is-
keletlerin tekrar mezarlarına girişini anlatan *Danse Macabre*'i ile
Borodin'in bir kervanın su ve çingirak sesleri arasında ilerleyişini
anlatan *Asya'nın Steplerinde* isimli eserleri en büyük musiki eser-
leridir. Müzik gibi ifade vasıtası fevkalade geniş bir sanatta tasvir
avlamak gibi sabit bir hileye müracaat, bestekâr için göz yumul-
mayacak derecede büyük bir kusurdur. Halkın, yukarıda anlattı-
ğım cinsten bir inferiorité kompleksine bağlı olan bu hissini, hiç-
bir büyük sanatkâr istismar etmemelidir. Sanatkâr, kendini ver-
diği sanatın hususiyetlerini keşfetmek ve hünerini bu hususiyet-
ler üzerinde göstermek mecburiyetindedir. Şiir bütün hususiyeti
edasında olan bir söz sanatıdır. Yani tamamıyla manadan ibaret-
tir. Mana insanın havassı hamsesine değil, ruhiyatına hitap eden
ve bütün kıymeti manasında olan hakiki şiir unsurunun müzik
ve saire gibi tali hokkabazlıklar yüzünden dikkatimizden kaçaca-

ğını da hatırdan çıkarmamalıdır. Tiyatro için çok daha lüzumlu olan dekora itiraz ediyorlar da şiirdeki müziğe itiraz etmiyorlar.

Apollinaire, Calligrammes adlı kitabında şiire bir başka sanat daha sokuyor: resim, Faraza bir yağmur şiirinin mısralarını sayfanın yukarı köşesinden aşağı köşesine doğru dizmiş. Keza aynı kitapta bir seyahat şiiri var; harflerinin ve kelimelerinin sıralanışı gözümüzün önüne vagonlar, telgraf direkleri, ay ve yıldızlardan mürekkep bir tablo çiziyor. İtiraf etmek lazımgelirse bütün bunların bize bir yağmur ve bir seyahat havası verdiğini yani *Apollinaire*'in birtakım plastik dalaverelerle bizi şiirin atmosferine soktuğunu söylemek icap eder.

Apollinaire böyle bir hileye müracaat eden tek adam değildir. Resmi, şekil üzerinde şiire sokanlar çoktur. Mesela Japon şairleri çok kere mevzularını kamışlar, göller, mehtaplar, hasır yelkenli kayıklar ve çiçeklenmiş erik ağaçlarına benzeyen şekillerle anlatmışlardır. Haşim, alev kelimesinin eski harflerle yazılışında sahici alevi hatırlatan bir sihir bulurdu. Bu misalleri teker teker zikredişim şiirin musikiden olduğu gibi resimden de istifadelerde bulunabileceğini anlatmak içindir.

Musikiden istifadeyi kabul eden şair neden resimden, hatta daha ileri gidilirse heykelden ve mimariden de istifadeyi düşünmesin. Halbuki heykelden istifade resmin bile hakkı değildir. Resmi bir aralık hacimleştirmeye kalkışmış olan Picasso bugün öyle zannediyorum ki bu hatasını anlamış bulunuyor. Yalnız dikkat edilirse görülür ki verdiğim misaller bizi şiire sokulan resmin sadece şekle ait tarafı üzerinde durdurmaktadır. Böyle bir şiir henüz mesele yapılacak kadar ehemmiyet ve taraftar kazanmıştır. Halbuki bir de resmi şiire mana halinde sokan şairler ve bu şairleri tutan kalabalıklar vardır. Onlar bütün meziyetleri tasir olmaksızın ibaret yazıları şiir addetmekle güçlük çekmezler. Halbuki bu yazıların şiirliğini kabul etmemek lazımdır. Bu noktai nazarı mü-

dafaa edenler fazla ileriye gitmedikleri zaman onların fikirleri akla yakınmış gibi görünür. Kendilerine hak vermek isteriz. Zannederiz ki tasvir şiirin şartlarındandır ve her şiir az çok *descriptif*dir. Bu yanlış düşünce şiirin ifade vasıtasının lisan oluşundan ileri gelir. Lisanın cüzü'leri olan kelimeler ya doğrudan doğruya eşyanın yahut da fikirlerimizin sembolleridir. Mücerref fikirler tekemmül etmiş adamlara harici alemle alakasızmış gibi görünür. Halbuki insan denilen mahlukun en mücerret fikirleri bile bir müşahhasla beraber düşünmek yani onu daimaddeye ve eşyaya irca etmek temayülü vardır.

Böyle olunca kelimelerin yan yana gelmesiyle meydana çıkacak sanatın gözümüzün önüne tabiattan birçok şeyler getireceğini de tabii karşılamalıdır. Fakat bu tabii karşılama hiçbir zaman şiirin bütün servetinin bu kelimelerle hatırlanan bir dünyadan ve bütün kıymetinin de bu dünyanın güzelliğinden ibaret olacağı neticesine varmamalıdır. Şiirde tasvir bulunabilir. Fakat tasvir –hatta sanatkârın tamamen kendine has rüyet adesesinden dahi geçmiş olsa– şiirde esas unsur olmamalıdır. Şiiri şiir yapan sadece edasındaki hususiyettir ve manaya aittir.

Fransız şairi Paul Eluard'ın dediği gibi “bir gün gelecek, o; sadece kafa ile okunacak ve edebiyat yeni bir hayata kavuşmuş olacaktır.”

Edebiyat tarihinde her yeni cereyan şiire yeni bir hudut getirmiştir. Bu hududu azami derecede genişletmek, daha doğrusu şiiri huduttan kurtarmak bize nasip oldu.

Oktaç Rifat bir mektubunda bu fikri mektep mefhumu üzerinde izaha çalışıyor. Diyor ki: “mektepe fikri; zaman içinde bir fasılayı, bir duruşu temsil ediyor. Sürat ve harekete mugayir. Hayatın akışına uyan, *dialectique* zihniyete aykırı düşmeyen cereyan sadece mektepsizlik cereyanı.”

Fakat hudutsuzluk yahut mektepsizlik vasfı şiirde tek başına, ayrı bir şekilde mevcut olabilir mi? Şüphesiz ki hayır. Bu vasfın insana birçok yeni sahalar keşfettireceğini ve şiiri birçok ganimetlerle zenginleştireceğini tabii addetmelidir. Bizim, kendi hesabımıza bu hudut genişletme ameliyesinde ele geçirdiğimiz ganimetlerin başlıcaları arasında safiyet ve besatet vardır. Şiirlik güzeli bunlardan çıkarma arzusu, bizi şiirin en büyük hazinesi olan ve insanı hayatının bütün safhalarında kurcalayan bir âlemle daha yakından temasa sevk etmiştir. Bu âlem tahteşsuurdur. Tabiat, zekânın müdahalesiyle tağyir edilmemiş halde ancak burada bulunabilir. Keza insan ruhu burada bütün giriftliği ve kompleksleriyle fakat ham ve iptidai halde yaşar. İptidailiğin ve basitliğin bir hususiyeti de bu giriftliktir. Hislerin ve heyecanların tecrit edilmişlerine ancak ruhiyat kitaplarında rastgeliriz. Bunun için faraza bir şehvet şiiri yazmaya çalışan şair, bir hasislik hissini anlatmak için sayfalar dolduran muharrir bizi hayatın ve şeniyetlerin dışına sürüklemektedirler. Safiyeti ve besateti çocukluk hatıralarımızda aynı zenginlik, aynı giriftlik ve tecride karşı duyulan aynı düşmanlıkla buluruz. Allah'ın sakallı bir ihtiyar, cinlerin kırmızı cüceler ve perilerin beyaz entarili kızlar şeklinde tasavvuru, bozulmamış çocuk kafasının mücerret fikre tahammülü olmadığını gösterir.

“Şiiri saf ve basit halde bulmak için yapılan insan tahteşsuurunu karıştırma ameliyesi”nin *symboliste*lerin kabul ettiği gibi içimizdeki birtakım gizli tellere dokunma yahut *Valéry*'nin yaratıcı faaliyeti izah eden “gayri şuurda olma” nazariyeleriyle karıştırılmamasını isterim. Bu hususta bizim arzumuz en çok yaklaşan sanat cereyanı *surréalisme* olmuştur. Ruhi otomatizmi fikir sistemlerinin ve sanat anlayışlarının çıkış noktası yapan bu insanlar vezni ve kafiyeyi atmak mecburiyetinde kalmışlardır. Ruhi otomatizmle zekâ hokkabazlığının gayrikabili telif şeyler olduğunu

gören insan için bu zaruret de aşikârdır. İkisinden birini tercih etmek lüzumunu vazih şekilde ortaya koyan ve “bütün kıymeti manasında olan şiir” için bu küçük hokkabazlıkları fedadan çekmemeyen sürrealistler elbette takdire layıktır. (*)

Kısmen haklı bulunduğumuz otomatizm fikri bizim memlekette bu mektebin tam bir izahı olarak kabul edilmiştir. Halbuki bunun sadece bir çıkış noktasından ibaret bulunduğunu hatırlatmak icap eder. Burada, bizim tarafımızdan olduğu gibi onlar tarafından da şiirin esas *fonction*'u olarak kabul edilen “tahteşsuuru boşaltma” ameliyesinin daima bir cezbe haliyle müterafik olmadığını ilave etmeliyim. Eğer böyle olsaydı herkes sanatkâr olurdu. Halbuki sanatkâr, elde edilmiş bir melekeyi rüya ve saire cinsinden haller haricinde de kullanabilen adamdır. Kıymeti ve büyüklüğü ise bu melekeyi kazanış ve kullanımındaki maharetle ölçülür. Mümareselerle elde edilmiş bir şuurun, insana, tahteşsuur dediğimiz kuyuyu kazabilecek kudreti getirdiğini Freud'u çok iyi bilen bir doktor ve sanatı fikirleriyle hemahenk bir şair olan Breton bundan senelerce evvel söylemiştir.

Fakat bu kudret acaba nedir? Ruhi hayatın yazılaşmış faaliyetlerinde şuurun kontrolü –az veya çok– daima mevcuttur. Yani normal şartlar dahilinde tahteşsuuru yazı haline getirmemiz imkân haricindedir. O halde imkânsız olan bu hali melekleştirmeye kalkmak büsbütün lüzumsuz bir gayret sayılmaz mı? Muhakkak ki bu meleke tahteşsuuru boşaltmak melekesi değildir. Olsa olsa tahteşsuuru taklit etme melekesi olabilir. Tahteşsuurun muhteviyatı ne gibi vasıflar arz etmektedir? Onu bir sanatkâr, bir

(*) Sürrealizm'den birkaç defa böyle sempati ile bahsetmemizden olsa gerek - ya *surréalisme*'i, yahut da bizim şiirlerimizi okumamış bazı insanlar hakkımızda yazılar yazarken bizi bu isimle tavsif ettiler. Halbuki *surréalisme*'le, burada bahsettiğim iştirakler haricinde hiçbir alakamız olmadığı gibi herhangi bir edebi mekteple de bağlılığımız mevcut değildir.

âlimden çok daha iyi ve çok daha derin hisseder. Eseri ise bu hissedişin taklidinden başka bir şey değildir. Sanatkâr mükemmel bir mukallittir.

Usta sanatkâr mukallit değilmiş gibi görünür. Çünkü taklit ettiği şey orijinaldir. 19. asırda yaşamış realist muharririn anlattığı tabiat orijinal değildir. Zekâ tarafından taklit edilmiştir. Onun için eser kopyanın kopyasıdır. Basitlik ve iptidailik şeniyetlere işaret ettiği zaman sanatın da sermayesi olmalıdır. Çünkü her ikisi de sanat eserine hakiki güzelliği getirir. İyi bir sanatkâr onları çok güzel taklit eder. Bu işi yapan adama “basit ve iptidai adam” dememek lazımdır. Sanatın senelerce çilesini çekmiş ve namütenahi merhalelerden geçmiş bir şairi günün birinde acemi bir eda ile karşınıza çıkmış görürseniz birdenbire menfi hükümler vermeyiniz. Böyle bir şair “acemiliği taklit”te güzellik bulmuş olabilir. Bu takdirde o, acemiliğin ustası olmuş demektir.

Bütün bunlar gösteriyor ki sanat pek de öyle otomatizm işi filan değil, bir cehit ve bir hüner işiymiş. Halbuki biraz evvel sürrealiste şairlerden bahsederken “ruhi otomatizmi fikir sistemlerinin çıkış noktası yapan bu adamlar vezni ve kafiyeyi atmak mecburiyetinde kaldılar” demiştim. Madem ki insan böyle bir otomatizme inanmıyor ve madem ki bütün cehdin bir taklitten ibaret olduğunu meydana çıkartabiliyor, o halde vezni ve kafiyeyi de kabul etsin. Eğer vezin ve kafiyenin ortadan kalkmasına sebep olan şey sadece otomatizm fikrine bağlanış olsaydı bu mülâhaza belki doğru olabilirdi. Halbuki vezni ve kafiyeyi mühimsemeyişte başka sebepler de vardır. O sebepleri şimdilik mevzuun dışına da addediyorum.

Vezin ve kafiyenin ortadan kalkmasına sebep olan şey sadece otomatizm fikrine bağlanış olsaydı bu bağlanışın yersiz olduğu anlaşılınca vezin ve kafiyenin de şiirdeki mevkiini alması icap ederdi dedim. Halbuki etmezdi. Çünkü sürrealiste şairler işi

