

KÜLTÜR DÜNYASI

İNSAN, MENSUP OLDUĞU MİLLETİN VARLIĞINI VE
SAADETİNİ DÜŞÜNDÜĞÜ KADAR BÜTÜN CİHAN MİL-
LETLERİNİN HUZUR VE REFAHINI DA DÜŞÜNMEİ...

ATATÜRK

Yavuz ABADAN	İnkılâpçı Atatürk
Necmettin Halil ONAN	Yaz Sonu (Şiir)
Selâhattin BATU	Milletlerarası Yakınlaşmalar
Salâh BİRSEL	Şiir Üzerine Konuşma
Suut Kemal YETKİN	Michelangelo
İrfan ŞAHİNBAŞ	Eugene O'Neill
Cahit KÜLEBİ	Paris (Şiir)
Sabahattin TEOMAN	Park Yapılamaz (Şiir)
Sabahattin Kudret AKSAL ...	Okumakla Oynamak
Bülent ECEVİT	Bugünün Türk Resmi
İsmet KÜR	İngiltere'de Çocuk Tiyatrosu
Bedrettin TUNCEL	UNESCO
Fuat PEKİN	Bir Konferans
Sadi GÜNEL	Piyanist Stefanska

15 O C A K 1954

Sayı: 1



KÜLTÜR DÜNYASI

UNESCO TÜRKİYE MİLLÎ KOMİSYONU TARAFINDAN
HER AYIN ONBEŞİNDE ÇIKARILIR DERGİ

15 Ocak 1954



Sayı: I

İNKILÂPÇI ATATÜRK

Yavuz ABADAN

Büyük inkılâpçı Atatürk'ün ebediliğe göçüşü üzerinden tam 15 yıl geçmiştir. Aradan geçen zaman, ona bağlılığımızı büsbütün arttırmış, ruhumuzda yaktığı hayat ateşini ve hürriyet aşkını daha çok alevlendirmiştir. İnkılâbın sonucu olan millî varlığımızı, sosyal yapımızı, barış düzenimizi, demokratik müesseselerimizi korumak azmile, etrafı saran çeşitli tehlikelere milletçe göğüs gerdiğimiz bugünlerde Atatürk, dünden ve hayatta olduğundan daha ziyade aramızdadır. Millî ve siyasî hayatımıza ait bütün karar ve cehidlerin her safhasında, ileriye doğru atılan her adımda bizimle beraberdir.

ATATÜRK'ün şahsiyetini tarihin büyük devlet adamları arasında seçkinleştiren en büyük özellik, onun hiç bir karşılık tanımayan inkılâpçı hüviyetidir. ATATÜRK'ün inkılâpçılığı, aydınlık devri ve Fransız inkılâbı ile fikrî ve sübjektif bir mâna kazanan hürriyetçi ve idealist devrin anlayışıdır. Batı medeniyetçiliği demek olan bu anlayışa göre insan isteği dışında, tesadüf veya kaderin yarattığı değişiklikler inkılâp sayılamaz. ATATÜRK, materyalist inkılâp telâkkisinden farklı olarak, inkılâbı insan iradesinin tesiri ile istenilerek ve uğraşarak başarılabilen siyasî ve içtimaî değişiklikler mânasında anlamıştır. Bu sebebledir ki hayatı boyunca Türk inkılâbının seyrinde hiç bir hareket veya hadiseye seyirci kalmamıştır.

İnkılâbı böyle idealist mânada anlayınca devrime müessir, esas kuvvetin fikir cevheri olması zaruridir. Şu halde inkılâpla değişmesi gereken mevcut durumun, fikrî karakteri itibarile geri bir zihniyetin eser ve tezahürü olarak kabulü gerekir. Nitekim ATATÜRK inkılâp hareketine başlarken milletimizin siyasî hayatını yepyeni bazı fikrî prensipler üzerine kurma karar ve azmi ile harekete geçmiştir.

Bu iddianın en esaslî delilini inkılâb iradesinin ilk ifadesi olan Amasya tamiminde görmek mümkündür. ATATÜRK'ün 21-22 Haziran 1919 gecesi yaverine dikte ettiği meşhur Amasya tamimi, millî istiklâli ancak milletin azim ve kararı kurtaracağından bahsetmekte, bunun için de her türlü tesir ve murakabeden âzade bir millî heyetin vücud bulması lüzumuna işaret eylemektedir. Daha başlangıçta memleketin en ücra köşelerine gönderilene bu tamim, açıktan açığa temelleri çökmüş teokratik bir ortaçağ devleti yerine, millî iradenin hâkimiyeti esasına dayanan modern bir yeniçağ devletinin kurulması zaruretini açıklıyor. Bu devletin dayanacağı millî bünye temeli, çeşitli unsurlardan tereküp eden Osmanlı İmparatorluğunun ümmet devrin-

den ve telâkkisinden tamamen temizlenmiş mütecanis bir yapı olacaktır. Bu modern yapıda, artık teokratik zihniyet ve hukuka yer yoktur. Bu sebeple milliyetçilikle birlikte lâikliğin temeli de, daha Amasya tamimi ile atılmış bulunmaktadır.

Bundan sonraki gelişim kayıtsız şartsız millet hâkimiyeti prensibini, bütün anayasa hareketlerinin esas unsuru haline getirmiş bulunuyor. ATATÜRK'ün devlet kuruculuğunda, millet varlığının devletten ayrı olarak bir hükmi şahsiyet sayılması fikrine dayanan bu millî hâkimiyet düsturu, bütün devlet hayatının çıkış ve gelişim esasını teşkil etmektedir. ATATÜRK'e has eşsiz fikir açıklığı ve ön sezi kudreti, yeni çağla başlayan aydınlık devri felsefesinin görüşleriyle zenginleşmişti. Kayıtsız şartsız millet hâkimiyeti, Rousseau ve Montesquieu gibi inkilâb filozoflarının fikirleri ile beslenecek, Fransız inkilâbının bütün dünya milletlerini harekete getiren ateşli parolası olmuştu. Bu parolanın büyüüne bugün de kendini kaptırmıyacak hiç bir devrimci siyasî cemiyet tasavvur edilemez. Bütün dünyadaki hürriyet ve kurtuluş hareketleri, hep millet iradesinin kayıtsız şartsız hâkimiyeti prensibinden kuvvet alırlar.

Türk milletinin şeref ve istiklâlini kurtarmak mücadelesi de işte bu parola etrafında milletimizi bir bütün halinde birleştirdi. ATATÜRK bu prensibi yalnız milletimizin kurtuluşunu sağlayacak ve bütün vatandaşları aynı ülkü ve gaye etrafında birleştirecek bir prensip olarak benimsemekle kalmıyor; vatandaş hürriyetinin temelini de, bu esasa irca ediyordu. 1922 senesinde Büyük Millet Meclisini açış nutkunda aynen şunları söylemişti : "En hayati nokta şudur : Hâkimiyeti milliyemizin her şeyden masûn olarak bütün milletin vicdanında, kalbinde ve bütün maneviyatında gayri kabili izale bir surette mahkûk olduğunu görmek ve bilmek lâzımdır... Millet yalnız kendi kolları ve kendi kaniyle değil, aynı zamanda kendi başı ve dimağı ile kazandığı cevheri hâkimiyet ve istiklâli, kıyamete kadar muhafaza edecek ve bütün aktarı vatanda yalnız kendisi ve kendi iradesi hükümran kalacaktır.

Heyeti içtimaiyede en yüksek hürriyetin, en âli müsavat ve adaletin temini istikrar mahfuziyeti, ancak ve ancak tam ve katî mânası ile hâkimiyeti millîyenin müesses bulunması ile kaimdir. Binaenaleyh hürriyetin de, müsavatın da, adaletin de noktai istinadı hâkimiyeti millîyedir.

Efendiler, millet önünde onun istihkakı istiklâli önünde, onun liyakatı terakki ve teceddüdü önünde her kuvvet, ancak milletin irade ve emeline uymak suretiyle yaşayabilir. Milletin irade ve emeline uymayanların talihi hüsrandır, izmihlâldir."

Millet iradesine hürmetin en ateşli ifadesi olan bu sözler aynı zamanda ATATÜRK'ün oğünkü şartlar içerisindeki hürriyet ve demokrasi telâkkisini de aksettirmektedir. Gerçekten vatanın bağına düşmanın hançerini dayadığı bir zamanda kurtarılması gereken ilk hürriyet millî hürriyet yani istiklâldir. Bu istiklâl kazanılmadıkça fertlerin hak ve hürriyetleri üzerinde münakaşa edilemez. Bu sebebledir ki ilk Anayasamız teşkilât bakımından kuvvetler bütünlüğü esasına dayanır. Bundan maksad da millî iradeyi temsil eden Meclise Milletin hayat ve istiklâlini kurtaracak kararları süratle alıp tatbik etmeye imkân vermektir. Fevkalâde hallerde bütün yetkileri millet iradesini temsil eden mecliste toplamanın nekadardır kurtarıcı bir tedbir olduğu Millî Mücadelede elde edilen zaferle sabit olmuştur.

Ancak ATATÜRK, bunu sadece birinci merhale olarak mütalâa ediyordu. Onun esas hedefi halk iradesini hâkim kılacak ve vatandaş hürriyetlerini teminat altına alacak bir devlet yapısı kurmaktı. Onun için, bize devlet ve siyaset adamı olarak bıraktığı en büyük eser iki ay önce otuzuncu yılını dolduran Türkiye Cumhuriyetidir. O, Cumhuriyeti halk hâkimiyeti idealine en uygun ve en doğru bir devlet şekli olmasından dolayı ihtiyar etmiştir.

ATATÜRK'ün Cumhuriyet rejimi üzerinde ne kadar kıskanç davrandığını anlayabilmek için bugün yürürlükte olan Anayasamızın 102. maddesinin 4. fıkrasına bir göz atmak kâfidir. Bu fıkra, Anayasamızın devlet şeklinin Cumhuriyet olduğu hakkındaki birinci maddede herhangi bir değişikliğin teklif bile edilemeyeceğini açıklamaktadır. Bu madde yürürlükte kaldıkça, herhangi bir meclisin hattâ oy — birliği ile Cumhuriyet şeklini değiştirmeye kalkması, yetkisi dışına çıkan bir mesele olarak zorla yapılmış bir hareket mahiyetini taşıyacaktır.

ATATÜRK gençliğe karşı hitabesinde böyle bir ihtimale karşı istiklâl ve Cumhuriyetin korunmasını emanet ediyor. Gerçekten gençliğe hitabının sonunda istiklâl ve Cumhuriyete kastedecek düşmanların yalnız dış düşmanlardan ibaret olmayacağına sarih bir işaret vardır.

ATATÜRK'ün inkılâpçılığı onun ülkücü dünya görüşünü belirten en karakteristik bir ölçüdür. Bâtil ve bayağı telâkkilerle bulaşmamış asil duygularının tutuşturduğu bir ahlâk idealizmi, onu daima muhali mümkün, mümkünü muhakkak kılma iştihak ve heyecanı ile erişilmez sanılan geniş ve berrak ufuklara sürükledi. *Yükselen Hilâl* müellifi Ernest Jack, fikir ve ülkü Mustafa Kemalini arza ateş getiren ve insanlığı yaratan Prometheus'a benzetmekle hiç bir mübalağaya kapılmıyor. Çünkü ATATÜRK, sönmüş görünen bir milletin ruhunu alevlendirerek onu yeniden yaratmakla, Türklüğün kalbinde ve insanlığın tarihinde ebediyen yaşama mazhariyetine ulaşmıştır.

Gerçekten ATATÜRK'ün inkılâpçılığı, bütün şümuliyle Medenî kanunu, kadın hakları, harf inkilâbı tarih ve dil tezleri vesairesi ile bir medeniyet ve kültür seferberliğidir. Bu sebeple Paul Gentizon'un dediği gibi "Türk inkilâbı ile yıkılan sade sultanlık ve halifelik değildir. Yıkılan köhne şarktır. Bugün Türkiye kendi kanatları ile serbest göklere doğru uçup yükselmektedir."

ATATÜRK, milletin istikbaline inamı bakımından ne kadar ülkücü ise, düşüncelerini tatbik bakımından okadar realisti. Muhayyese yaratıcılıkta ne kadar cömertse iradesi yapıcılıkta okadar kesin ve açtı. Tatbikat alanında daima müsbetti, gerçeği güden aydın kafası, fikir ve mantık üstünlüğüne dayanan bir bilgi hazinesi idi.

ATATÜRK'ü, önce yapan, sonra yazan bir devlet adamı olarak vasıflandıranlar, zekâsının nazarîden ziyade amelî karakterine dikkati çekmek isterler. Yalnız unutmamalıdır ki bilgi gibi işin de temeli düşüncedir. Nazarî gerçek, amelî dileği aydınlatmadıkça hiç bir değer yaratılamaz.

ATATÜRK'ün bu aydın inkılâbçı hüviyeti sayesinde Türk devrimi bütün safhalarında en ahlâki ve medenî bir seyir takib etmiştir. Ahlâki fazilet ferdi sahada olduğu gibi millî sahada da, insanın isteklerine kendi iradesi ve aklı ile makul bir sınır çizmesini icab ettirir. Medeni haslet ise, milletlerarası sahada bir hak ve bir de mükellefiyet tesis eder. Bu hak, vatandaşların buldukları devlet içerisinde kendi hür iradeleri ile seçtikleri şekle göre yaşayıp gelişmelerini sağlayan her millete ait istiklâl hakkıdır.

Mükellefiyete gelince, o da her devletin kendi halkının refah ve saadetini temin etmek isterken, başka milletlerin haklarını ihlâl etmemesi lüzumudur. ATATÜRK bu ahlâki faziletle şu medenî hasleti nefsinde toplamış büyük bir devlet adamı, en yüksek kalitede bir insandır.

Hür milletler arasında sulh, âhenk, iyi münasebetlerin cereyanını insanlık şerefinin icabı sayan ATATÜRK, ölümü münasebetile Churchill'e "O insanlığa daha uzun seneler lüzumlu bir başı"sözünü söylemiştir.

ATATÜRK daima hakikat aşkile yanıp tutuşan kalbinin telkin ettiği realist görüşü ile "fertlerin fani ancak milletlerin bâki olduklarını" tesbit eden biyolojik ve sosyolojik sert ve amansız kanununa vâkıftı. Bu sebeptendir ki yabancı gazetecilerle bir hasbihalinde "Dünyayı ve insanlığı kendi nefislerinden ibaret sayanların bahtsız kimseler olduklarını, çünkü insanın fert olarak günün birinde dünyadan muhakkak çekileceğini, mesut bir hayatın en esaslı şartı ise kendi için değil, kendinden sonrakiler için çalışmaktan ibaret bulunduğunu, söylemiş.

Ebediyete intikalinin onbeşinci yılında mübarek nâşını mukaddes istirahatgâhına tevdi ettiğimiz bu medeniyet ve insanlık âşığı Türk dehâsının ufulü karşısında en kuvvetli tesellimiz, O'nun Cumhuriyetin onuncu yıl nutkunda söylediği şu cümlelerde toplanmaktadır : "Asla şüphem yoktur ki Türklüğün büyük medeni vasfı ve kabiliyeti, bundan sonraki inkişafı ile âtinin yüksek medeniyet ufkundan yeni bir güneş gibi doğacaktır."

Y A Z S O N U

*Keyfince geçirmek dilesen şöyle beş on gün,
Hiç ummadığın anda bakarsın ki bu son gün !
Kalbinde bir ürperti olur şimdi, Boğaz'da
Bir tatlı ağustos gününün verdiği haz da.
Karşında bütün yeryüzü lezzetleri bol bol,
Taptaze serilmişken uzaktan görünür yol.
Bir el seni sessizce çeker gurbete her an,
Bir okyanus ardında kalır Göksu, Emirgân.
Yok, Kanlıca burnundaki Meşruta yalymış ;
Yok, yandakinin pancuru her gün kapalıymış ;
Yok şimdi lüferden dönüyormuş şu kayıklar...
Gönlün yanarak bunları aylarca sayıklar.*

*Akşam ne serin ! Bak, hele günler ne kısaldı !
Ömründe bu mevsim gibi kaç yaz daha kaldı ?*

— 1951 —

NECMETTİN HALİL ONAN

MİLLETLERARASI YAKINLAŞMALAR

Selâhattin BATU

Milletler arasında, içten, sürekli bir yakınlaşma sağlamanın türlü yolları var; bu yollar arasında düşünce, duygu alışverişi hiç şüphesiz başta gelir. Her milletin zengin, renkli, değişik bir fikir hayatı, bir ruh ve sanat yaşayışı vardır; dil dediğimiz bahçe de bu hayatları içinde yaşatır. Yabancı milletlerin dillerini öğrenince onların dünyasına katılır, yeni, zengin bir âlemin sınırlarından içeri gireriz. Tanımadığımız bir dilden çevrilmiş eserleri okuyunca da fikirce, ruhça genişlediğimizi duyuyoruz; iç varlığımızda yeni düşüncelerin belirdiğini, bir takım çekici, taze duyguların uyanmaya başladığını görüyoruz. Onun için yabancı dilleri öğretmek, o dillerden çevrilmiş eserleri okutmak milletler arasında bağlar, bağlıklar kurmanın en etkili yollarından biridir. İnsanoğlu kendi kabuğu içinde ancak küçülür, daralır; milletler de kendi sınırları içinde soluk alamaz, canlılıklarını yitirirler. Kişi, insanlığını tanımak için bile başka ruhların zenginliklerine koşacak, kendini değişik, bereketli iklimlerde besleyip geliştirecektir. Milletler kendi erdemlerini, kendi iç zenginliklerini bile başka milletlerin ruh, düşünce topraklarında güçlendirebilir, tanıyıp anlayabilirler. Dünya ile aralarına aşılmaz hisarlar kurmuş toplulukların bilimde, teknikte, fikirde, uygarlıkta ne kadar geri kaldıklarını görmüyor muyuz? Asya'nın iptidai toplulukları böyle bir zihniyetin kurbanları değil midirler? Doğu, yerinden kılmıdamaz, değişmez, statik bir âlem; bugünkü Doğu şehirlerinde bile bin yıl önceki kurumları, yaşayışları bulabiliyoruz. Ama Doğu, Batı ile fikir, ruh alışverişi yapsaydı, Batı dünyasına gereği gibi açılabilseydi, bugünkü geri durumunda kalır mıydı?

Fikir, sanat alışverişlerinin milletlerarası sempatiler uyanmasında ne kadar büyük bir rol oynadığını Türkiye kendi hayatında yaşamıştır. Şinasi'denberi hemen hemen yalnız fransızcadan yapılan tercümelemlerle Batı'ya açılmaya başlayan memleketimiz, Batı milletleri arasında en çok Fransızlara yaklaştı. Bugün Tercüme Bürosunun memleket şartlarına göre gerçekten geniş ölçüde olan yayınları içinde bile fransızcadan yapılan tercümelemler başta gelir; Alman, Anglosakson eserlerine karşı duyduğumuz yakın ilgiye rağmen yayınlarımız arasında en büyük yeri onlar alır. Tercüme Bürosunun memleket fikriyatına dünyayı açan çalışmalarının önemine bilhassa işaret etmek isterim. U.N.E.S.C.O.'dan çok önce meydana getirilen bu bilim kurumu, sistemli bir şekilde durmadan çalışmakta, dünya klâsiklerini Türk diline kazandırmaktadır. Bu yayınların derin etkilerini daha çok gelecek yıllarda göreceğiz. Yetişen yeni nesiller hiç şüphesiz bu eserlerle beslenecek, bu hazneden büyük ölçüde faydalanarak gelişeceklerdir.

Yabancı dillerden türkçeye yapılan tercümelemler yanında, türkçeden yabancı dillere yapılacak tercümelemlerin de büyük faydaları olacağı şüphesizdir. Ama bu yöndeki çalışmaların çok az, hattâ sistemsiz olduğuna üzülenek işaret ediyorum. *Tercüme* dergisi bu alandaki bazı çalışmalara önyak olmuştu. Ama çok yetersiz olan bu çalışmaları genişletmek, bir sistem içine almak gerekmektedir. Türk irfanı başka kültürleri tanıırken kendi kültürünü de dünyaya tanıtmaya muhtaçtır; bu ihtiyacı her gün duymaktadır.

Ama yeni dünyalar tanımamın, milletler arasında sağlam köprüler, bağlı-

liklar kurmanın en güzel yolu, hiç şüphesiz oralara bizzat gitmek, oraları görmek değil midir ?

Bu bakımdan memleketler arası seyahat imkânlarını artırmak için şüphesiz çok faydalı olabilirdi. Böylece insanlar, yeni memleketler, yeni alışkanlıklar, yeni düşüncelerle temasa gelir, karşılaştıkları bu yeni çevreler onlarda bir takım fikirlerin uyanmasına sebep olur; onları düşünmeğe zorlar; bu da iç gelişmelerini hızlandırır. Kişioğlunun gördüğü memleketlerden yurduna eli boş döndüğünü düşünemeyiz. Mutlaka oralarda kendine göre bir şeyler bulmuş, yeni bir şeyler görmüş, mutlaka az çok değişmiş, hattâ ilerlemiştir.

Bundan başka seyahatlerin insanların birbirini sevmesinde çok büyük rol oynadığı da meydandadır; biz, gittiğimiz memleketler hakkındaki birçok peşin-hükümlerimizi yurda dönünce değişmiş bulmaz mıyız? Kimi zaman lâubali ,iptidai diye tanıdığımız bir milleti, vatanında çok ileri görünce şaşırdığımız çok olur. Her hangi bir sosyal ânin, milletler arasında geçmiş bir maceranın hafızamızda yaşayan tortuları vardır. Bunların çoğu esassız olabilir; esassız olduğu için de düzeltilmesinde fayda düşünülebilir. İçinde yaşadığımız zaman, milletlerin peşin hükümlerden kurtulmalarını gerektiriyor. Milletlerarası seyahatler, temaslar, milletlerin bu peşin-hükümlerden kurtulmalarında hiç şüphesiz büyük rol oynar; birbirlerini tanımayanları tanıştırır, sevişmeyenleri seviştirir, milletlerarası bağları, bağlılıkları kuvvetlendirir.

Zati sevginin kaynağı tanışmak değil midir? Tanımadığımız insanları sevmemize imkân var mı? Savaşlardan tanıdığımız milletlere düşman oluyoruz; çünkü kanımızı akıttıklarını, bize haksızlık, yahut zulüm ettiklerini görmüşüz. Bizi vatanında ağırlyan milletlerin de iyi taraflarını, mezîyetlerini, hattâ üstün taraflarını yakından tanırsak o milletlere

hayran oluruz. Hayranlık da bizi onlara yürekten bağlar.

Meselâ ben kendim, bütün Güney Avrupa milletlerine karşı tuhaf duygular beslerdim. İspanyolları ciddi tanımazdım. İtalyanlara güvenim yoktu. Her iki milleti de bazı özelliklerini düşünerek küçümserdim. Halbuki bu milletleri birazcık tanıyınca; düşüncelerimin çoğu değişti. İspanyolların sözlerine güvenilir, doğru insanlar olduğunu görerek sevindim. İtalya'nın liman şehirlerini bütün İtalya diye tanımanın yanlış olduğunu anladım. Bir çeşit halk vardır ki, her memlekette, bütün kıyı şehirlerinde bulunur. Amerika'dan Şanghay'a, Hamburg'dan Napoli'ye kadar bütün büyük limanlarda bir memleketin tortusu birikmiştir. Halbuki bir memleket, bir kaç liman şehri değildir. Hattâ bu limanlarda yaşayan milyonların hepsi sandığımız insanlar değildir. Marsilya'nın Prado caddesindeki Agniya evleri, bu bölgede yaşayan zengin, orta halli şehirli, Fransa'nın herhangi bir yerindeki zengin evlerinden, orta halli halkından farksızdır. Napoli limanını çevreleyen, vapurları, yabancıları saran bir kısım ayak takımı halk ile Floransa'nın, Kuzey İtalya şehirlerinin mazbut, rabitalı halkı arasında nasıl bir ilgi düşünülebilir? Son savaştan önceki Hamburg'u hatırlıyorum. Bu şehir, benim hayalimde dünyanın en gürültülü limanlarından biriydi; hattâ sadece bir limandan, hayalimdeki gürültüden ibaretti. Halbuki yakından tanıyınca şaşırp kaldım. Hamburg'u çevreleyen eşsiz tabiat manzaraları, bu manzaralar içindeki bayındır, sessiz şehir parçaları, herhangi bir Alman şehri halkından hiç farkı olmayan mazbut halkı, halâ gözlerimin önündedir. Hamburg hakkındaki bu düşüncelerimi Hamburg'u gördükten sonra, Hamburgluları birazcık olsun tanıyınca değiştirebildim.

Birbirini seven milletlerin kuracağı bir dünya, bugünkü uygar insanlığın ülküsü müdür? Maddecî, aziyatik, ipti-

dai düşünce ile, birbirimizi sayarak, se-
verek mi savaşıabiliriz? O zaman barbar
dünya parçası dışında olsun, millet mil-
lete yaklaşmak; tanımadığımız memleket-
lerle, şehirlerle, insanlarla yüzyüze gel-
mek zorundayız. Gerçi milletlerarası bağ-
lılıkları kuvvetlendirmenin yukarıda an-
dığımız başka yolları, manevi, kültürel
karakterde başka vasıtaları da var; ama
seyahatler bu yolların hiç şüphesiz en
tesirlilerinden birisi, belki birincisidir.
Milletlerin asıl büyük parçaları, gövdesi
diyebileceğimiz yığınlar, daha çok gözle
görerek inanır, bir memleketi gezerek
tanıyınca, o memleket hakkında kesin
bir karara varır. Okumak, düşünmek,
araştırmak isteği de bu yoldan daha ko-
lay sağlanabilir, sanıyorum. Danimar-
ka'yı bir kere görmüş olan bir insan,
Danimarkalı bir şair adı duyunca daha
yakından ilgilenecektir. Danimarka'nın
irfanına, kültürüne, sosyal, ekonomik ba-
şarılarına ait haberler, onu daha çok
çekecektir. Hiç şüphesiz Andersen'in ma-
sallarını herkesten fazla o sevecek; Ja-
cobsen'in bir romanını hepimizden önce
o okumak isteyecek, okuyunca da onu
daha çok tadacak, eserde canlanan ruh

hallerini, düşünceleri, yaşayan havayı, o
memleket insanını daha derinliğine tanı-
yacaktır. Hollanda'yı görmüş, o tabiatı,
tabiattaki sesizliği, kır manzaralarını, köy
evlerini tanımış bir insan, Rembrandt'ı
daha iyi anlamaz mı? Eserlerini daha
çok sevmez mi? Hattâ onlarla daha içten
ilgilenmez mi? Ona daha derinden bağ-
lanmaz mı ?

Bence milletleri birbirine tanıştırmak,
memleketler arasında maddi, manevi köp-
rüler kurmak için yeni yollar aramalıyız.
Seyahat, bu konuda akla gelebilecek yol-
ların en tesirlisi, en güzelidir. Ama bu
yolu da şanına lâyık programlarla, yeni
imkânlar, yeni kaynaklar düşünerek ge-
nişletmek gerektir. Dâvayı milletlerarası
ölçüde kavramak, yarınki sulhçu dünya
nizamına yapacağı tesirleri düşünerek ele
almak önemlidir. Bir çok büyük işler,
hattâ ilk bakışta gerçekleşmesine imkân
yokmuş gibi görünen işler, programla-
şınca küçülür, kolaylaşır; bir yılda başa-
rılamiyan bir hayal, on yılda tam bir
gerçek olabilir. Yalnız konuları gerektiği
ölçülerle ele alabilmek, bunların üste-
sinden gelebilmek lâzımdır.

Gelecek sayımızda

Ahmet Kutsi TECER

A T A T Ü R K ve İ N S A N L I K

Ş İ İ R Ü Z E R İ N E K O N U Ş M A

Salâh BİRSEL

Beyazıt'ta Küllük kahvesi. Saat on ikiyi biraz geçmiştir. Gerçek bir hoşluk içindeki üniversiteli kızlar yavaş yavaş yandaki lokantaya dolmaya başlamıştır. Kahve masalarından birinde genç eleştirmeci oturmaktadır. Derken ihtiyar eleştirmeci görünür.

Genç eleştirmeci — Oh, oh! Demek siz buraldasınız. Karpuz kabuğu denize düşmeden İstanbul'a gelebiliyorsunuz ha ?

İhtiyar eleştirmeci — Ben Ankara'nın sıcakından kaçıyorum. Mayısın sonra oralarda durulmuyor. Ama İstanbul da eskisi gibi değil. Bu aylarda bile, insan, temmuzda, ağustostaymış gibi bunalıyor. Bu gidişle yazı geçirmek için kendime daha serin bir şehir aramam gerekecek.

Genç — İyi doğrusu. Ben yorganı hâlâ üzerimden atamadım. Hoş, biz, sizin gibi, eski toprak değiliz. Bizim nesil pek çürük çarık şey.

İhtiyar — Bunu siz mi söylüyorsunuz? (Kahveciye) Bana az şekerli bir kahve, okkalı olsun. (Genç eleştirmeciye) Bunu yeni yetişen şairler duymasın.

Genç — Canım, siz de sözümü genişletmeye kalkmayın hemen. Benim sözüm edebiyata değil. Diyeceğim, rüzgârı, soğuğu, içkiyi umursamayanlarımız pek az. Bakın, Orhan Veli'yi pek erken kaybettik. Saîd Faik'in de karaciğerinde bozukluk olduğunu duymuşsunuzdur. Bana gelince, hava biraz nemlensin, romatizmalarım azıyor. Ama gerçeğini isterseniz, bizim nesil edebiyatının öyle sağlam temeller üzerine oturduğu da pek söylemez hani.

İhtiyar — Sizinle çoğu zaman anlaşırız. Sizde meselelere yürek kaldıracı bir gözle bakmasını bilen bir yön var. Melâli anlamıyan nesle aşinâ değiliz.

Genç — Evet, ortak yönlerimiz olacak şüphesiz. Bir kez, siz sağduyuyu hiç elden bırakmazsanız.

İhtiyar — Bu, herkeste bulunan bir şey.

Genç — Yoo, öyle demeyin. Ben sağlam düşüncenin ne olduğunu ilk sizin yazılarınızda gördüm.

İhtiyar — Ya sizin hayal zenginliğinize ne demeli ?

Genç — Sizin o akıcı diliniz...

İhtiyar — Sizin o telli pullu cümleleriniz...

Genç — Sizin konuya perende atırma gücünüz...

İhtiyar — Ya sizin kimseninkine benzemiyen açmazlarımız...

Genç — Bu memlekette eleştirmeci varsa o da sizsiniz.

İhtiyar — Bana en uyanık, en kavrayışlı sanatçı kim diye sorsalar sizi gösteririm.

Genç — Beni şımartıyorsunuz. Siz, siz, siz bir dâhisiniz.

İhtiyar — Siz ustalar ustasısınız.

Genç — (Kahveciye) Çabuk bırak kahveyi. (İhtiyar eleştirmeciye) Siz bir söz hokkabazı, bir büyücüsünüz.

Kahveci — Benimle alay mı ediyorsunuz ?

İhtiyar — (Kahveciye) Çekil, çekil sözümüz sana değil. (Genç eleştirmeciye) Siz büyüünün ta kendisisiniz.

Kahveci — Vay canına.

Genç — Ben sizin kadar zeki, sizin kadar duygulu bir insana rastlamadım.

İhtiyar — Benim elimde olsa sizi saylav yapardım.

Genç — Ben de sizi Millî Eğitim Bakanlığına getirirdim.

İhtiyar — Oralarda gözüm yok benim. Yeryüzündeki şu son bir iki günümü de dırılıtsız, kaygısız geçireyim, yeter de artar bile bu, bana.

Dünyada ne ikbâl ne servet dileriz
Hattâ ne de ukbade saadet dileriz
Aşkın gül açan bülbül öten vaktinde
Yâranla tarab yâr ile vuslat dileriz,

Nasıl iyi söylenmemiş mi ?

Genç — Evet, evet ama

İhtiyar — Bilirim siz bu şiirleri beğenmezsiniz. Bu konuları yitirilmiş bulursunuz.

Genç — Yalnız konusu değil, vezni de yitirilmiş. Söyleyecek bir şeyleri bulunan bir şairin aruzla ne alış veriş olabileceğine aklım ermez benim.

İhtiyar — Yapmayın canım. Nedimleri, Nailerleri bir kenara mı atacaksınız? Aruz, bu şairlerin şiirleriyle yeni sesler kazanmıştır, yeni sesler, yepyeni sesler.

Genç — Evet kazandı. Yahya Kemal'le, hele Ahmet Haşim'le çok şeyler kazandı. Gelgelelim bugünün şiiri öyle dar kalıplar arasında bunalıp kalmak istemiyor.

İhtiyar — Hececiler de aynı şeyi söylüyordu. Nasıldı o? Haa, evet. "Biz şimdi başka bir yeni ahenge bağlıyız". Yeni âhenk. Sonunda bu yeni âhengin ne olduğunu gördük. Siz şimdi hecenin aruzu geçtiğini söyleyebilir misiniz?

Genç — Haklısınız belki. Hececiler aruzun dışına çıkmak zorunluluğunu duymasına duymuşlardı. Ama aruzun dışında ne yapılabileceğini bilmiyorlardı. Onların en kabadayıları koşmaların o pek bilinen altı, beşli sesine biraz daha oynaklık vermekten öteye geçememiştir. Fakat bu, şimdilerde ortalığı kaplayan yeni şiirin de, özgür şiirin de başarıya ulaşamayacağı anlamına gelir mi?

İhtiyar — Matematik bakımından gelmemesi lâzım.

Genç — Hem ne var, hececiler yahut hececilerin çoğu hiçbir iş yapmadı ama Cahit Sıtkı, Ahmet Muhip yeni ufuklara, yeni biçimlere vardılar.

İhtiyar — Genç şairlerimizden çoğunu severim. Samih Rifat'ın oğlu olsun, o İzmir'de mi Urla'da mı avukatlık yapan delikanlı olsun hoş şiirler yazıyor doğrusu. Üstelik benim yazılarımı da hiç kaçırmıyorlar. Ama siz gelin de, onların şiirinde Galib'in :

"Yine zevrak-i derunum kırılıp kenare düştü
Dayanır mı şisedir bu reh-i sengare düştü"
beytindeki derinliği bulun bakayım.

Genç — Şeyh Galib'in beyti yahut bu beyti taşıyan gazel güzel olabilir. Yapısı, sesi bizim içimizi açabilir. Gelgelelim, bu renklilik, bu arúdzdan gelen renklilik dışında da güzellik yok mudur? Külebi'nin :

"Pasinlerdeki köyümüzün
Sokakları beyazdı,
Pasinlerdeki köyümüzün
Sokakları beyazdı;
Sonra ovalar gördüm ki
Ya çöldü ya ayazdı"

mısralarında Galib'in sıcaklığını bulmuyor musunuz?

İhtiyar — Külebi'nin şiirlerini bilirim. Onun "Şarkılı Kahve"sini birkaç defa okudum. Yalnız ne bileyim, şimdi sizin okuduğunuz şu şiirde :

"Pasinlerdeki köyümüzün
Sokakları beyazdı"

demek için insanın şair olmasına lüzum var mı?

Genç — "Adamın Biri" demek istiyorsunuz herhalde. "Şarkılı Kahve" Sabahattin Kudret'in kitabıdır çünkü. Fakat darılmayın, sayın büyüğüm, ben sizi anlamıyorum. Siz hem yeni şiiri seviyorum diyor, hem de yeni şiirin en sağlam örneklerinden birini yazmak için insanın şair olmasına lüzum kalmıyacağını savunuyorsunuz.

İhtiyar — Yeni şiiri, yeni şairleri beğenmesine beğeniyorum. Fakat benim demem başka. Arúzun bir sesi var ya, işte o kalkınca geride ne kalır diye merak ediyorum ben.

Genç — Siz yani her şiirin bir fâilâtün'lü, bir feilâtün'lü sese mi dayanması gerekeceğini düşünüyorsunuz?

İhtiyar — Değil elbet. Bu sesin dışında da sesler olabilir. Nedir ki, bu ses bir divan mısraı gibi...

Genç — Dört başı mamur sayılmaz değil mi?

İhtiyar — Hah tamam. Bakın anlaşıyoruz.

Genç — Anlaşmıyoruz. Divan şiirinin bir değeri olduğu üzerinde birleşiyoruz da yeni şiirin divan şiirini aratmıyacak bir şiir olduğunda bağdaşmıyoruz.

İhtiyar — Peki siz "Yine zevrak-i derunum kırılıp kenara düştü" mısraındaki kelime diziminin bir iç zenginliği olduğuna inanmıyor musunuz?

Genç — Konuşmamdan buna inandığım anlaşılıyor galiba. Yalnız ben diyorum ki Cahit Külebi'nin, Oktay Rifat'ın, Orhan Veli'nin, Necati Cumalî'nin şiirlerinde de en azda bu iç zenginliği vardır. Gerçi bu, arúzun şu bilinen kalıplarına dayanmıyormuş, varsın dayanmasın. İstenilen şey, arúz kalıplarını mı kullanmaktadır, yoksa bir şiir örgüsü, bir güzellik düzeni mi yaratmaktadır?

İhtiyar — İşi bu şekilde sokarsanız bir güzellik düzeni yaratmaktadır derim. Ama sorarım size, bu güzellik düzeni belli kalıplara, belli seslere dayanmadan yaratılabilir mi?

Genç — Yeni şiirin kuruluşu belli seslere dayanmıyor ama onun da, özgür şiirin de bir sesi var. Kendine has bir sesi. Hem de her özgür şiire göre değişen bir sesi var.

İhtiyar — "Ağaca bir taş attım

Düşmedi taşım
Düşmedi taşım."

Siz bunda mı ses buluyorsunuz?

Genç — Bu mısralarda ses olup olmadığını araştırmaya lüzum yok zaten. Bu mısralarda ses şöyle dursun, güzellik bile yok. Hem siz, ne diye, bir şairin alay olsun diye yazdığı bir şiiri, şiirciği alıp ta bütün bir yeni şiiri suçlandırmaya kalkıyorsunuz? Sizin o Bâki, o Fuzulî efendilerinin lâf olsun diye yazılmış hiç şiiri yok mu sanki? Sonra şunu unutmayın ki, yeni şiirin de dayandığı bir takım temeller var. Yeni şair arú-

zun, hecenin belli kalıplarını kullanmıyor ama, yeni bir ses yapısına varabilmek için, daha evvelce yazılmış şiirlerden, nesirlerden, kendi şiir örgüsüne uyacak ses yapılarından, ses parçacıklarından faydalanma yolunu da elden bırakmıyor.

İhtiyar — Hattâ bu yüzden de hep birbirlerini taklit ediyorlar değil mi ?

Genç — Taklide düşenler için yabancıları, çömezler şiirciler. Ustalar, gerçek şairler değil.

İhtiyar — Yani ustalar işi çaktırmadan mı yapıyorlar ?

Genç — Öylesi değil elbet. Bir türküden bir mısra alalım meselâ: “Sinanoğlu derler benim bir adım” İşte şimdi şu mısra var ya, usta bir şair bu mısradaki deyişi, bu mısradaki sesi alıp bambaşka bir mısra, çıkarabilir bundan. O mısranın da “Sinanoğlu derler benim bir adım” mısrayla hiç bir ilgisi bulunmaz. Ama bu mısra bir şiircinin eline geçmişse, o şiirci, mısranın yapısından değil de söylediği şeyden, konusundan faydalanmağa bakar. “Ahmet Topçu derler benim bir adım” cinsinden bir şeyler yumurtlayınca da her işin olup bittiğini sanır.

İhtiyar — Tuhaf şey. Demek usta bir şair bir şiirin iç sesini, toy bir şair de anlamını aşırır öyle mi ?

Genç — Edebiyat eserleri, sanat ürünleri başka türlü mü yaratılır sanıyorsunuz? Hepsinde kendinden evvel gelmiş eserlerin etkisi yok mudur?

İhtiyar — Desenize ben pek cahil kalmışım. İşin kolayı varken hep dolambaçlı yollarda tüketmişim kendimi.

Genç — Yani siz hiç nesir ve şiir düzeninden veya konuşma biçimlerinden bir şeyler almadığınızı mı söyleyeceksiniz ?

İhtiyar — Devenin pabucu

Genç — Kızmayın hemen. Bakın biraz önce, desenize ben pek cahil kalmışım gibilerde bir lâf etmişsiniz.

İhtiyar — Beni bilgisizlikle mi suçlandıracaksınız ?

Genç — Acele etmeyin. Desenize ben pek cahil kalmışım sözü size bir yerden alınmış gibi gelmiyor mu? Meselâ Ahmet Vefik Paşa'nın Moliere adaptasyonlarını veya rahmetli Naşit'in tuluat konuşmalarını hatırlatan bir çeşni yok mu bunda ?

İhtiyar — Allah, Allah. Siz nerdeyse, benim, kitaplardan çıkardığım cümlelerle konuştuğumu söyleyeceksiniz.

Genç — Nasıl düşünürseniz düşünün. Yazarken, konuşurken, siz de, ben de daha önce yazılmış, söylenmiş, bir ulusun diline geçmiş cümle ve deyiş biçimlerinden faydalanıyoruz ya.

İhtiyar — Buna benzer bir şeyleri frenklerin şu Victor Hugo'su da ortaya atmış galiba.

Genç — Hugo Argilde agon. Ona bakarsanız, o herkes taklit eder ama taklit ettiğini söylemez diyor.

İhtiyar — Yani siz sanatın bir taklitçilik olduğuna mı inanıyorsunuz ?

Genç — O kadara çıkmayın. Aragon'un sözünde doğrular kadar yanlışlar da var. Şair bir takım deyiş biçimlerinden faydalanır elbet, bir takım biçimleri başka biçimlere geçmek için atlama tahtası olarak kullanabilir. Ama bu hiç bir vakit taklide uzanmamalıdır.

İhtiyar — Demek Aragon bu taklidin sınırı üzerinde yanılmış oluyor.

Genç — Aşağı yukarı öyle. Aragon'un bir mısrası var :

“François, kral François, Pavie'de ölmüş değil” Aragon işte bu mısraı La Fontaine'in :

“Midas, kral Midas, eşek kulakları var onun” mısraından aldığı söylüyor. Böyle bir açıklama bir erdem örneği sayılabilir. Ama bir insanın ben taklitçiyim demekle takliti geçer akçe yapmasına imkân var mı ?

İhtiyar — Olmaması lâzım. Aragon'un bu mısraı da “Ahmet Topçu derler benim bir adım” mısraı cinsinden bir şey.

Genç — Aragon fikrini savunmak için bir de Apollinaire'in adını karıştırıyor işin içine. Apollinaire'in, diyor, küçük bir not defteri vardı, meselâ Lamartine'i okurken taklit edilecek mısraları oraya yazardı. Bunu koz olarak öne sürmek önemli bir şey mi sanki ?

İhtiyar — Kiminin hâfızası kuvvetlidir not defteri kullanmaz, kiminin hâfızası işe yarayacak gibi değildir not defteri kullanır. Burada not defterinin yaptığı iş hâfızanın yaptığı işten öteye geçmemesi gerek.

Genç — Değil mi ya ! Hem asıl mesele o değil. Aragon bir gerçeğe varmak, bizi sözlerine inandırmak istiyorsa, Apollinaire'in not defteri tutuşuna değil, başka mısraları, başka şiirleri taklit edip etmediğine bakmalıdır.

İhtiyar — Bu defa da ben, sizi anlamıyorum diyeceğim. Az önce, yazarken, konuşurken bir ulusun diline geçmiş cümle ve deyiş biçimlerinden faydalanıyoruz şeklinde bir şeyler geveliyor ve beni bunun farkında olmamakla suçluyordunuz. Şimdiyse, Hugo'mudur, Aragon mudur, her ne karın ağrısı ise, deyiş biçimlerinden faydalandı diye adamcağzı yerin dibine geçirdiniz. Bu çelişme sizi rahatsız etmiyor mu ?

Genç — Ben çelişmeye düşmüyorum. Ben şiirin biçimlerden biçimlere geçiş olduğuna inanıyorum. Bu arada taklide düşmek tehlikesine de işaret etmeğe çalışıyorum.

İhtiyar — Doğrusu demindenberi sizi uslu uslu dinledim. Hayli kitap karıştırdığımız anlaşılıyor. Ama benim gerçek ikrimi sorarsanız bir

dediğiniz, öbür dediğinizi tutmuyor. İlk, bizim nesil edebiyatı öyle sağlam temeller üzerine oturmamıştır der gibi oldunuz, sonradan lâfi, yeni şairleri kıyasıya övmeye çevirdiniz.

Genç — Bugün yeni bir şiir, yeni bir anlayış var. Ama yeni şiir yolunda ilerleyen bu şairlerden birine gidin de yeni şiirin ne olduğunu sorun, aval aval baksın sizin suratınıza. Ben, bizim nesil hakkında, arada bir, kara kara düşüncelere saplanıyorum bu yüzden saplanıyorum.

İhtiyar — Demek bu yeni sanat denen şamata hiç te bilinerek, ölçülerek yapılmıyor ha ?

Genç — Bilinerek yapılıyor veya yapılmıyor. Ortada yeni bir şiir, yeni bir edebiyat var ya ! Ortada eski edebiyatın pabuçlarını dama atmış bir edebiyat var ya !

İhtiyar — Bakındı hele. Eski edebiyatın pabuçları dama atıldı ha? Sen biraz çizmeden yukarı çıkıyorsun arkadaş, çokça yukarı çıkıyorsun.

Genç — Ne yapalım, bugünkü şiir, eski şiirden üstünse bunu ortaya koymayalım mı ?

İhtiyar — Yoo, o saçma sapan yeni şiirlerin, üstün eserler gibi gösterilmesine gelemem doğrusu.

Genç — Nasıl, nasıl sen yeni şiire saçma sapan mı diyorsun ?

İhtiyar — Diyorum ya. Sana da ne konuştuğunu bilmeyen, çelişmeler içinde bocalayan bir mantık eskisi diyorum.

Genç — Vay, vay, vay ! Ben sana saygı beslerken, meğer sen içinden neler geçirmişsin benim için.

İhtiyar — Sen demek eski şiirin işe yaramadığını sanıyorsun ha? Doğrusu senin gibisine cahil lâfi bile azdır.

Genç — Ya sen, ya sen? Senin gibisine de, hâfiz derler hâfiz.

İhtiyar — Kabahat bende. Kalkmış senin gibi bir eleştirmeci bozuntusuyla çene yarıştıyorum.

Genç — Ben de kalkmış senin gibi yazılarından bunaklık akan biriyle tartışma yapıyorum.

İhtiyar — Ya sen kendi yazılarını bir şey mi sanıyorsun? Nedir o iri iri lâkırdılar, cart curtlu cümleler ?

Genç — Fazla ileri gidiyorsun. Benim yazılarım, seninkiler gibi, küf kokmuyor, hiç değilse.

İhtiyar — Senin yazıların baştan başa zibidi fikirlerle dolu.

Genç — Ya seninkiler? Hepsi imlâ yanlışları, deyiş hatalarıyla kaplı.

İhtiyar — Bu memlekette zekâsı kısır, hayali züğürt bir sanatçı varsa o da sensin.

Genç — Sen, sen, sen sanatçı bile değilsin. Senin gibiler Mahmutpaşa'da işportacılık yapmalı işportacılık.

İhtiyar — Sen de Haydarpaşa'da yük taşısan iyi edersin.

Genç — Sen, sen utanmazın, görgüsü kıt herifin birisin.

İhtiyar — Bu kadarı fazla. Bu kadarı çok fazla. Sana iyi bir terbiye vermek lâzım. Gideyim de her yerlere haber salayım. Sana şöyle esaslı bir kötek attırayım da gör. Seni gidi milliyetsiz, seni.

Genç — (İhtiyarın arkasından giderek) Hiç telâşlanma, hiç telâşlanma. Şimdilerde senin gibileri ticanî diye yakalıyorlar.

Kahveci — (Her ikisinin arkasından koşarak) kahve parası baylar, kahve parasını vermeden nereye kaçıyorsunuz ?

=====

**HARPLER İNSANLARIN DİMAĞLARINDA BAŞLAR.
BARIŞIN SAVUNMA SİPERLERİNİN DE İNSANLARIN
DİMAĞLARINDA KURULMASI GEREKLİDİR.**

UNESCO SÖZLEŞMESİ'NDEN

=====

MICHELANGELO

(1475 — 1564)

Suut Kemal YETKİN

Daha on üç yaşında iken kendini sanata veren, zamanının ünlü sanatçılarından öğrenilmesi gerekli bilgileri alan Michelangelo kısa zamanda biri biri ardından, sarhoş Bakus (1497), Pieta (1500), Davut (1502) gibi göz kamaştırıcı eserler verir.

Pieta, onu zamanının en iyi heykelticileri arasına koymuştur. Bu ünlü heykel gurupu, sanatının gelişiminde bir tarihtir. Sanatçı, Meryem'in dizlerinde cansız yatan İsa motifini belki de bazı gotik heykellerden almıştır. Ama *Pieta*'nın dramı, bu eserde bütün derinliği ile yaşamaktadır. Elbisesinin kıvrımları ile örtünmüş bulunan Meryem, İsa'nın cansız vücudunu taşımaktadır. Kumaş kıvrımlarının kuvvetle gösterilmiş gölgeleriyle, İsa'nın mat vücudu arasındaki tezat, eserin hâkim motifidir.

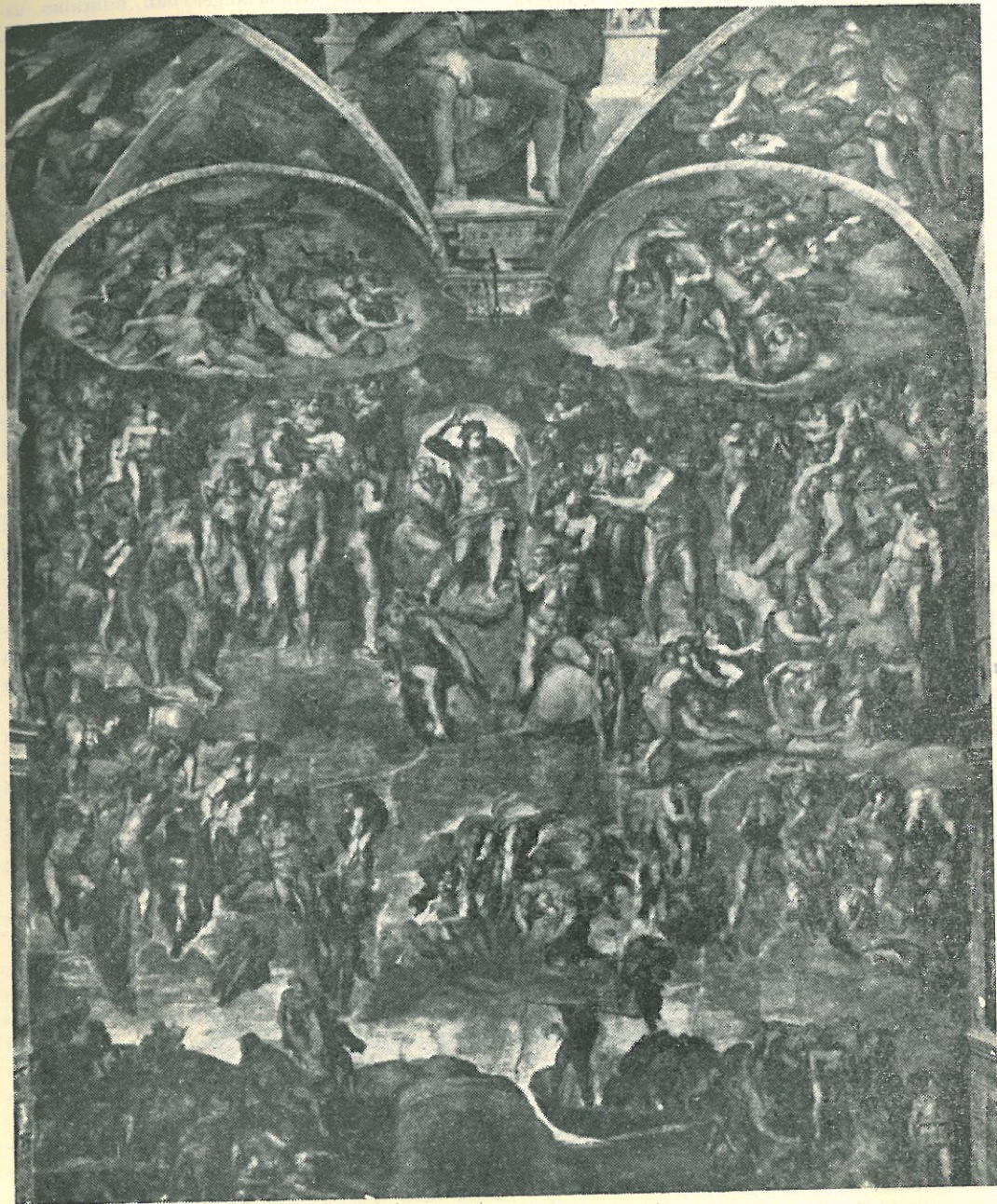
Michelangelo 1505'de, İkinci Julius'un türbesine başlıyor. Türbe, kırk heykeli, alçak kabartmaları, çeşitli süsleri ile muazzam bir anıt olacaktı. 38 yıl sonra sanatçı: "Kendimi bu türbeye vermekle bütün gençliğimi harcamış oldum" demekten kendini alamamıştır. İkinci Julius'un hayal ettiği türbe bir türlü gerçekleşmemiş sanatçı sadece, büyük *Musa* heykeli ile bugün Louvre Müzesinde bulunan iki, Floransa'da Akademide bulunan mermerden yarı olarak meydana çıkarılmış dört Esir heykelini yaratmıştır. Michelangelo'nun heykelticilik olarak yaptığı eserler arasında, Lorenzo ile Juliano DA Medicis'in Floransa'daki mezarları başta gelir.

Michelangelo'nun resimlerine gelince, onlar heykellerinin bir devamıdır. Şahıslar aynıdır. Teknik bir heykelticilik tekniğidir. Quattrocento'da pek görülmemiş çıplak vücut, onunla bütün güzelliğini kazanıyor. Michelangelo'nun çıplak vücut etütlerine olan düşkünlüğü, bir heykelticilik ruhu taşıdığı, çıplak vücutta, insan ihtiraslarını ifadeye en elverişli bir çevre bulduğu içindi. Sanatçının resimlerinde bile bir heykelticilik olarak kaldığını *Cassina Savaşı* kartonu, Sistina kilisesinin tavan ve mihrap üstü freskoları gösterdiği gibi. 1546'da Varchi'ye yazdığı mektubun şu satırları da belirtmektedir: "*Resim, rölyefe yaklaştığı nisbette bana*

değerli görünüyor. Heykel sanatı, resmin meşalesidir." Michelangelo'nun mermere eşsiz şekiller veren kudretli elleri olmakla beraber, heykel sanatının şartları onun önüne aşılması engeller koymuştur. O, biraz da bu engellerden kurtulmak için resme dönmüş, heykelticilik olarak gördüğü ama heykel sanatının imkân vermediği şeyi renk ve çizgi ile anlatmak istemiştir.

Papalar, Roma'da Vaticano Sarayında otururlardı. Bu sarayın Sistina adıyla anılan küçük bir kilisesi vardı. Bu küçük kilise Dördüncü Sixtus'un emri üzerine yapılmış ve 24 Ağustos 1483 de törenle açılmıştı. İşte Michelangelo'nun ressam olarak yaptığı en büyük eserler bu yapının tavanında ve dipteki duvarı üzerinde bulunmaktadır. Onun şövale resmi olarak 1503'de yaptığı ilk büyük eser, bir tondo olan yani yuvarlak şekilde bir yağlı boyadır. *Kutsal Aile* adı verilen bu resim, sanatçının ileride yapacağı freskoların bir çok özelliklerini ilk defa aksettiren bir denemidir. Yerde diz çökmüş olan Meryem, arkasında Yusuf'un tuttuğu çocuğunu almak üzere, biraz sağa dönüp, kollarını yukarıya doğru uzatmaktadır. Arka planda konu ile hiçbir ilgisi bulunmayan çıplak delikanlılar görülüyor. Bu eklemeye, Michelangelo'nun, resimde bile bir heykelticilik olarak kaldığını gösteren ilk örnektir. Michelangelo'nun duvar resimlerini gözden geçirmeden önce, Leonardo'nun Anghiari savaşı karşılık vücutta getirdiği *Cassina* savaşı kartonu üzerinde biraz duralım.

Leonardo, Milanolulara karşı kazanılan savaşın bir köşesini, bir sancak uğrundaki boğuşmayı bu eserine konu olarak almıştı. Michelangelo ise Floransalıların Pizalılara karşı kazandığı Cassina savaşını seçer. Anlattıklarına göre, sıcağın bitkin düşen Floransalı erler, düşmanı uzaklarda sandıkları için Arno nehrinde yıkanmayı



Michelangelo, *Mahşer*.

fırsat bilmişler, suyun serinliğine kendilerini bırakmışlar. Tam o sırada nefes nefese çıkagelen haberci, Pizalıların yakınlarda olduğunu bildirir. Sudan dışarı fırlayan erler, bazıları giyinmeğe bile vakit bulmadan, silâhlarına doğru koşarlar.

İşte Michelangelo, savaştan bu sahneyi yakalayıp tesbit etmiştir. Eserde hiçbir manzara parçası yoktur. Yalnız çıplak vücutların kıvraklığı ile tezat teşkil eden sert kaya parçaları göze çarpmaktadır. Şiddetli bir hareket, insanları soldan sağa doğru, aşağı sağ köşeden yere yatmış olan şahsa doğru sürüklemektedir. Bu görünüşteki karışıklık içinde, yer yer, sabırsızlığın, endişenin, korkunun, savaş sevincinin yüzlerde dolıştığı görülmektedir.

Michelangelo da Leonardo gibi eserini tamamlamamış, gerçekleştirdiği kartonu da bir ihtilâl kargaşalığında yok olmuştur. *Anghiari, savaşım* kopyalarından öğrendiğimiz gibi, *Cassina Savaşım* da başka ressamın desenlerinden öğrenmekteyiz.

Michelangelo'nun ressam olarak vücuda getirdiği iki büyük eserin Sistina kilisesinde bulunduğunu söylemiştik. Bu kilisenin duvarlarını, büyük ressamın dinî resimlerle süslemişlerdi. Boş kalan tavanın süslenmesi işi de 1508'de İkinci Julius tarafından Michelangelo'ya verilir.

Kilisenin tavanı pek yüksekti. Tavana kadar yükselen bir iskele kurulur. Michelangelo, 48 metre uzunluğunda ve 13 metre genişliğinde olan bu tavanı, tam dört buçuk yıl, yukarıya kadar tırmanıp sırt üstü yatarak 343 figürle, tek başına süslemiştir. Onun Giovanni Da Psitioia'ya yazdığı sone, bu halini şöyle anlatır :

Resim yapmak için yukarıya bakmaktan
Ensem tutuldu,
Fırçamdan düşen damlalar,
Çehremde, alaca renkli,
Muhteşem bir mozaik yarattı.

Michelangelo, zaman zaman aşağı inip, yapıtlarını uzaktan kontrol etmek zorunda kalıyordu. Sistina kilisesinin tavanı çok büyüktü. Seyircilerin, resimleri aşağıdan iyi görmeleri için onların büyük olması gerekiyordu. Bir insanın, ayaklarının nerede olacağını bilmeden başını yapmak gerçekten güç bir şeydi. Sanatçı bu güçlüğü eşsiz bir ustalıkla yenmiştir.

1512 yılının eylülünde tamamlanan muazzam tavan resimlerini, kiliseye girenler, hayretle, hayranlıkla seyredebildi. Dünyanın yaratılışını ve insan oğlunun kara alın yazısını anlatan bu resimler, dördü büyük, beşi küçük olmak üzere dokuz levhadan ibarettir. Bu levhalarda şu eşsiz şaheserlerle karşılaşırız: İlk Günah, Havva'nın Yaratılışı, Âdem'in Yaratılışı, Tufan, Tanrı sular üzerinde. Unutulmaz Peygamberler serisi, Zeke-riya, Uzeyr, Yoel, Danyal, Yereias, Yunus.

Sonra sihribazlar. Bütün bu figürler heykel gibidirler. Duvardan ayrılmış görünürler. Hava ve ışık ile çevrelenmişlerdir. Hepsinin kudretli adaleleri, hepsinin harikulâde bir anatomi ve perspektif ilmini gerektiren duruşları vardır.

Tavanın resimleri bittikten aşağı yukarı otuz yıl sonra, Michelangelo'dan mihrabın üstündeki duvarı da süslemesini isterler. Orada ilk defa Perugino tarafından yapılmış resimler vardı, ama bozulmuşlardı. Aynı yerde Michelangelo'un yaptığı resim Mahşer adını taşır. *Mahşer* resim sanatını, hikâyeci, pitoresk tablolarından, bir Botticelli'nin, veya Ghirlandajo'nun dışı gösteren tablolarından çok uzaklaştırmıştır.

Michelangelo'ya gelinceye kadar kompozisyon, şahısları yatay bir çizgi üzerinde toplardı. Mahşer'de ise yuvarlak bir şekil alıyor. Çıplak insan vücutları, bir şelale gibi yukarıdan aşağıya doğru yuvarlanıyor. Eserde, bütün unsurların katılacağı bir tek sahne yerine, perdeleri aynı zamanda başka başka sahnelerde oynanan bir piyes gibi, herbiri kendi başına ilgi uyandıran bir çok küçük sahneler göze çarpmaktadır. Böyle olmakla beraber bu sahneler arasında kuvvetli bir bağ görmemeğe imkân yoktur.

Mahşer, geleneğe ve dinî sanatın verilerine göre tasarlanmıştır. Aşağıda diriliş ve cehennem; ortada cennete doğru yükseliş ve günah işlemleri olanların düşüşü; yukarıda İsa; sağında iyi, solunda kötü insanlar; bu İsa öfkesiyle günahkârları titreten, merhametsiz bir hâkimdir. Michelangelo'nun İsa'sında ne Bizanslıların ve Orta Çağ freskocularının tasvir ettiği o haşmetli olan insanı; ne Fra Angelico'nun acınacak peygamberini görürüz. İsa, bu eserde, katolik dininin bütün *iconographie* geleneklerine aykırı olarak tasarlanmıştır. Meryem de bu geleneklerle ilgisini kesiyor; artık onda, günahkârları affetirmek için araya giren o merhamet ve şefkat dolu azizeyi değil, insanlara yüz çeviren ve oğlunun öfkesini paylaşır görünen bir kadını görüyoruz.

Hayal kırıklıklarının altında ezilmiş, insanlığın yüz kızartan taraflarını görmüş, uçurumların derinliğini ölçmüş olan Michelangelo bu müthiş esere bütün acılarını dökmüştür. Onbir gruba ayrılmış olan iki yüz figürlü bu muazzam eserde, hareket halinde olmayan tek bir kişi gösterilemez. Adaleler dinlenme anında bile şişkindir; fizyolojik kanunlara karşı olarak, aynı zamanda çalışmaktadır. Çünkü bu sanatçı için, duyulan hakikat, görülen hakikatten önce gelmektedir. Michelangelo aynı zamanda hem tabiatın, hem eski Yunan sanatının şekillerini bozmakta, her ikisinden ilhamını almaktadır. Mahşer, türlü değişikliklerle, *Laocoon* grubunun ateşli bir tefsirinden başka bir şey değildir. Eserin bu karakteri onaltıncı ve onyedinci asır sanatçıları üzerinde büyük bir tesir yapmış, Barok üslûbun hareket noktası olmuştur.



Michelangelo, Isa ve Meryem (*Mahşer'den*)

EUGENE O'NEILL

(1888 — 1953)

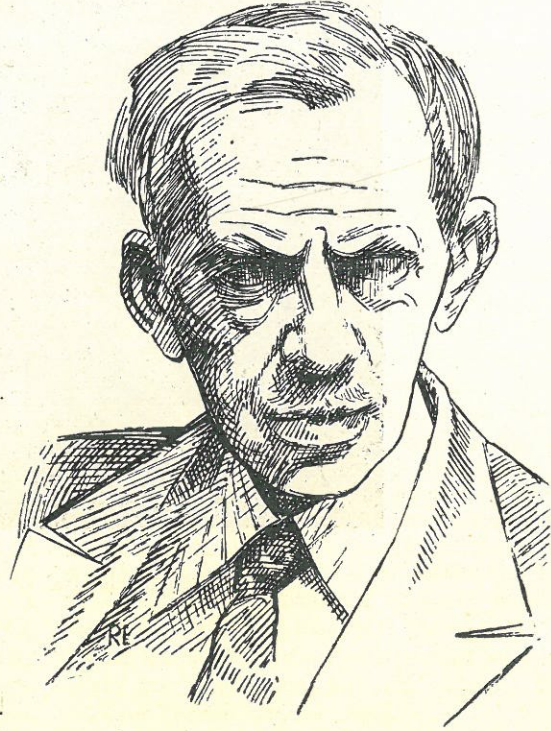
İrfan ŞAHİNBAŞ

Amerika on dokuzuncu asırda edebiyatın hemen hemen bütün nevilerinde değerleri Avrupa'da da teslim edilmiş olan birçok muharrir yetiştirmiş olmakla beraber tiyatro yazarlığı sahasında aynı ölçüde bir başarı gösterememiştir. On dokuzuncu asrın ortalarından itibaren Avrupa'da tiyatronun geçirmekte olduğu mühim gelişmeler de Amerika'da, büyük bir ticaret vasıtası haline gelmiş olan tiyatro müessesesine gerektiği gibi tesir edememiş; İskandinavya, Almanya, İngiltere ve Fransa verimli tecrübeler sayesinde yeni bir dram görüşü ortaya koyarken Amerika, bilhassa gayeleri malî mülâhazaların hududunu aşamayan tiyatro sahip ve idarecilerinin hakimiyeti dolayısıyla, dram sahasında hafif bir kımıldanış kaydetmekten ileri gidememiştir. Ancak birinci cihan harbinin başlarındadır ki, Avrupa'daki sanat ve fikir hareketlerini yakından takibedip benimseyen ve Amerikan sanatında bir uyanışın artık zaruri olduğuna inanan gençlerin gayretiyle tiyatronun da dondurucu teamüllerden kurtulması yolunda bir hareketin başladığını görüyoruz.

1915'de, yaz aylarını geçirmek üzere Massachusetts eyâletinin sahil kasabalarından Provincetown'a gelmiş olan birkaç genç sanat, edebiyat ve fikir adamı bu cereyanın tesiri altında idiler; ve o yaz kendi yazdıkları birer perdelik oyunları, tiyatroya çevirip "*Wharf Theatre — İskele Tiyatrosu*" adını verdikleri bir balıkhanede elbirliğiyle oynadılar. Gördükleri rağbetten şevk alarak "Amerikan tiyatro yazarlarına fikirlerini hiç bir engel tanımayan bir serbestlik içinde ifade imkânını sağlamak" gayesiyle temsiller ertesi yaz da devamı, kendi çevreleri dışında kalan gençlerin de piyeslerini kabule karar verdiler. Böylece, 1916 yazında, Provincetown'da bulunan 28 yaşlarında bir delikanlının gönderdiği *Bound East for Cardiff* adlı bir perdelik piyesi İskele Tiyatrosunda temsil ettiler. Amerikan tiyatrosunun ilk büyük dram yazarı sayılacak, piyesleri dünyanın belli başlı merkezlerinde oynanacak olan Eugene O'Neill'in ilk oyunu sahneye konmuştu.

Aslen İrlandalı olan Eugene O'Neill, 1888 yılında New-York'ta bir otele doğmuştur. Babası

aktördür, ve hemen hemen bütün ömrünü muvaffakiyet ve para kazandığı *Monte Cristo*'nun temsiline hasretmiştir. O'Neill'in çocukluğu, sanat seviyesi melodramdan öteye gitmemiş olsa bile onda bazı intibalar bırakmış oldu, bir tiyatro muhiti içinde geçmiştir. Bir iki okula gittikten sonra Princeton üniversitesine girmiş, bir yıl sonunda kendi isteğiyle buradan ayrılmıştır. Sonradan yazdığı mektuplardan anlaşıldığına göre, 20 yaşlarında ruhen büyük bir huzursuzluk içindeydi. Babasının kumpanyasındaki yeknesak hayat kendini hiç çekmemekte, yeni yeni yerler görmek, yeni yeni insanlarla temas etmek arzusu için yakmaktadır. Nitekim yirmi yaşında Orta Amerika'da altın arayıcılığına çıkan bir gruba katılıyor; 8-9 ay sonra malaryaya tutularak New-York'a dönüyor; babasının kumpanyasında idare işlerinde çalışıyor; bir türlü tatmin olmuyor. 1910'da Buenos Ayres'tedir; muhtelif şirketlerde, ancak geçimini sağlayacak kadar bir para kazanarak çalışmaktadır. Bir aralık Güney Af-



rika'ya gönderilen katırların bakımını üzerine alarak Durban'a kadar gidip geliyor; ve Buenos Ayres'teki bundan sonraki hayatı tam bir sefalet ve serserilik içinde geçiyor. 1911'de tekrar New-York'tadır. Fakat bunca sıkıntı çekmiş olduğu halde macera aşkı sönmemiştir. Amerika ile İngiltere arasında işleyen gemilerde tayfa olarak birkaç ay vazife görüyor. Sonra yine babasının kumpanyasına katılıyor; hatta bir turnede *Monte Cristo*'da zindancı rolünü oynuyor; ve mevsim sonunda ailesiyle birlikte Connecticut eyaletinde New London'a dönüyor. Bazı dostların teşvikiyle bir gazetede muhabirlik etmeğe başlıyor; gazetede şiiirleri bile çıkıyor. Ancak 1912 yılında hastalanarak bir sanatoryoma yatırılıyor.

O'Neill'in sanatoryomda geçirdiği aylar hayatının dönüm noktasını teşkil eder. Dört, beş aylık istirahati sırasında o zamana kadar görüp geçirdikleri üzerinde durup düşünme fırsatını bulmuştur. Temas etmiş olduğu insanlar binbir meşakkat içinde yaşamağa çalışan çeşitli milletlerden gemiciler, meyhane köşelerinde rasladığı, hayatın sillesini yemiş serserilerdir. Yakından gördüğü hayat ise, bu zavallı insanların deniz gibi, kader gibi karşı konamayacak kuvvetler altında ezilişleri, içinde buldukları maddî, manevî perişanlık, besledikleri ümitlerin hemen hemen hiç gerçekleşmemesi gibi facialarla doludur. O'Neill cemiyetin bütün tabakalarını kavramadığını işaret etmemiz gereken bu temas ve tecrübelerinin ışığında, insanın nasibinin faciadan başka bir şey olmadığı yolunda bir görüş edinmeye başlamıştır ki, hemen hemen bütün eserlerine bu bedbin görüş hâkim olacaktır. Bu kısa istirahat devresinde O'Neill tiyatro edebiyatının, Yunan trajedi yazarlarından, İbsen, Strindberg, Kaiser'e kadar belli başlı bütün eserlerini tetkik etmiş, ve gerek devamlı olmamakla beraber çocukluğundan beri babasının kumpanyası ile teması, gerek muhabirliğini yaptığı gazeteden yazıcılık yolunda gördüğü teşvik nihayet mesleğini seçmesine âmil olmuştur. 1913—14 yıllarında, sekizi birer perdelik olmak üzere on oyun yazmış, ancak *Bound East for Cardiff* müstesna, bunlara bir değer vermediğini kendisi bizzat açıklamıştır.

*

O'Neill'in Provincetown'da o genç sanatkarlar gurubu ile tanışması ve sonra 5-6 yıl onlarla işbirliği yapması her iki taraf için de hayırlı olmuştur. Provincetown gurubu faaliyetlerini genişleterek New-York'ta Mac Dougall sokağında bir ahır tanzim ederek kurdukları tiyatrodaki (Provincetown Play-House) 1917'den itibaren muntazam temsiller vermeğe başlayınca başlıca muharrirleri Eugene O'Neill idi. Gerçi bu teşekkül 6 yıl sonra dağılacaktır; fakat o zamana kadar O'Neill'in birçok bir perdelik oyunu ile *Emperor*

Jones, The Hairy Ape, All God's Chillun Got Wings oyunlarını ilk defa onlar sahneye koyacaktır. Bu gurup, O'Neill'e gönlünün dilediği gibi eser yazmak, istediği teknik tecrübeleri yapmak imkânını sağlamıştır ki, genç muharrir bu imkânı alışılmış kalıplara bağlı kalan ve tamamiyle ticaret maksadiyle kurulmuş tiyatrolarda bulamazdı. Diğer taraftan O'Neill'in oyunlarına gösterilen rağbet tüccar tiyatrocuları eski tarzda yazılmış romantik piyesler ve melodramlara bağlı kalmanın lüzumsuzluğunu göstermiş oldu; ve O'Neill'in Provincetown Playhouse'da oynanan bazı eserlerini kendi sahnelerine aktarmalarını temin etti. O'Neill, böylece 1920'den itibaren yazdığı oyunlar için, istediği yenilikleri yaptığı halde, daima bir alıcı buldu. Ticari tiyatroya kendini olduğu gibi kabul ettirdi.

O'Neill'in 1920'ye kadar temsil edilen oyunları umumiyetle şahsî tecrübelerine dayanan, deniz hayatıyla ilgili birer perdelik dramlardır; ve bunların en mühimleri *Ile* (Yağ) ile sonradan *S/S Glencairn* (Glencairn Gemisi) başlığı altında toplanmış olan *Bound East for Cardiff, The Moon of the Caribbees, The Long Voyage Home* ve *In the Zone*'dur. Realist bir görüşle ele alınmış olan *S/S Glencairn* oyunları, gemicilerin alkol ve kadından başka bir gayesi olmayan hayatlarının boşluğunu, bu boşluktan kurtulmak isteyenlerin acıklı akibetlerini, zalim denizin kurbanlarını hiçbir zaman iade etmeyeceğini müessir bir tarzda belirtir; *Ile* ise, gururun beslediği bir sabit fikrin sebep olduğu faciayı gösterir.

O'Neill'in bir perdelik oyunları bile o zamana kadar Amerikan tiyatrosunda ender görülen bir özellik taşır. O'Neill vakasını kurarken, bilhassa diyalogunu yazarken zamanın tiyatrosunun seyircilere hoş görünmek maksadiyle kabul ettiği klişe durumlara, bitişlere ve bilhassa sözlere hiç iltifat etmemiş; gördüklerini, duyduklarını, kudretli muhayyilesinin de yardımıyla sahneye aktarmıştır. Belki bazı melodramlı durumlara kaçmıştır; ancak oyunlar daha ziyade şahısların çeşitli haller karşısındaki tepkileri ve huylarının yarattığı ilgi ile canlılık kazanmakta, müessir olmaktadır.

O'Neill'in bu birer perdelik oyunları ile "yep yeni bir Amerikan dramcısı doğmuştur" yolunda beliren ümit 1920'de oynanan ilk uzun piyesi *Beyond the Horizon* ile daha da artmıştır. O mevsimin Pulitzer mükâfatını alan bu dram, yaşadığı çiftliğin dar ufuklarını aşarak meçhulü keşfetmek arzusu ile yanan ince ruhlu bir gencin, bir aşk yüzünden tabiatının sevk ettiği yola gitmemesiyle sürüklendiği faciayı tasvir eder.

1920 ile 1922 arasında O'Neill'in sekiz eseri sahneye konmuştur. Bunlar, ikisi müstesna, *Beyond the Horizon* gibi daha ziyade realist oyun-

lardır; ve bazıları, temaları itibarıyla, *Beyond the Horizon* ile 'İle' hatırlatır. *Diff'rent* (1920) (Farklı) hiçbir kadınla temas etmediğine inanarak herkesten farklı saydığı için bağlandığı bir erkeği chemmiyetsiz bir macerası dolayısıyla reddeden, fakat tabiatın isteklerine karşı koyamayacağı için, yıllar geçtikten sonra değersiz bir gençle cinsî arzularını tatmine boş yere uğraşan bir kadının hikâyesidir. *Gold* (1921) ve bir dereceye kadar *The First Man* (1922) bir sabit fikrin sebep olacağı felâketi gösterir. *The Straw* (1921), muharirinin sanatoryomda geçirdiği hayattan mühlhem olarak verimli bir kızın ümitsiz aşkı ele alır. *Anna Christie* (1921), bir denizcinin, ahlâkı bozulmaması için denizden ve limanlardan uzaklaştırdığı kızının nasıl sukut edip babasının yanına döndüğünü, ve orada denizin ve İrlandalı bir gemicinin aşkının tesiriyle ıslahı-hal etmesi yolunda nasıl bir ümit belirlediğini her zevkte seyirciyi çekecek bir tarzda anlatır.

Hiç şüphe yok ki, bu yılların en mühim oyunları *Emperor Jones* (1920) ile *The Hairy Ape* (1922)'dir. Ancak bunları ve şöhretinin istinad ettiği diğer oyunları ele almadan önce O'Neill'in bazı görüş ve fikirlerini belirtmek faydalı olacaktır.

O'Neill'e göre, Strindberg, zamanın tiyatrosundaki bütün mühim yeniliklerin öncüsü olmuştur; satıhtan aşağı inemeyen realizmin "alel-adeligine" bağlı kalmanın zamanı artık geçmiştir; insanın ruhuna nüfuz etmek, ve bu ruhun mücadelesini realizm üstü bir sanatle temsil etmek zarureti vardır ki, Strindberg bu yolda en usta muharrirdir. Diğer taraftan "bugünkü dram yazarları zamanın hastalığının köklerine inmesini bilmelidir; eski Tanrı ölmüştür; fen ve materializm de insanın hayatına mâna veren, ölüm korkusu karşısında onu teselli eden o ilksel ve dinî içgüdüsünün yerine hiç bir şey koyamamıştır." Nihayet O'Neill, insanın insanla olan münasebetine hiç ilgi duymadığını, insanın kendi içinde ve dışındaki kuvvetlerle olan münasebetini daha çekici bulduğunu bildirmektedir. Bu fikir ve görüşlerden çıkan netice şudur: O'Neill, eserlerinde insanın gerek tutkularla, gerek dış kuvvetlerle olan mücadelesi üzerinde duracak, insan ruhunun bir şeye bağlanmak yolundaki macerasını inceleyecek, insanın nasibinin ne olduğunu araştıracaktır. İnsanın iç âlemini tasvir edebilmek için de, realizmden sıyrılarak, sembolizm ve ekspresyonizm yolunda türlü denemeler yapacaktır.

Emperor Jones, ekspresyonizm ve sembolizm unsurlarının ilk görüldüğü oyundur: isyan eden tebasından bir ormana girerek kaçmak zorunda kalan zenci imperator Brutus Jones'un şahsiyetinin korku ile nasıl parçalandığını tasvir eder. Jones'un, daima artmakta olan korkusunun tesiriyle ateşler içinde yanan zihninden mazisinin belli

başlı olayları geçer: kumarda öldürdüğü zenci, hapisten kaçı, esir pazarında satılışı, kendini Amerika'ya götüren gemi, Afrika'da batıl inançlara dayanan ayinler hep Jones'un gözleri önünde canlanır ve bunlar tablolar halinde temsil edilir. Her sahnede konuşan yalnız Jones'tur. Ancak, ormana girerken normal bir kalp atışı hızıyla vurmakta olan davul sahneler ilerledikçe hızını artırır ve bu artış Jones'un heyecanla daha süratli atmakta olan kalbinin vuruşuyla ahenklidir.

The Hairy Ape, yaptığı işin faydalılığına inanmış ve hayatta öylece bir mâna bulmuş basit, iptidai bir insanın, bu inancının sarsılmasıyla geçirdiği buhranı ve âkibetini ele alır. Bir geminin ateşçisi Yank, kendini, karmaşık mahiyetini bilmediği cemiyetin en mühim uzvu saymaktadır; çünkü, ancak onun gayretiyle koca bir makine işlemektedir; çünkü o, bütün dünyanın veçhesini değiştirmiş olan çeliği faydalı kılan kuvvettir. Gemiye gezmekte olan genç, ince bir kız Yank'ın beline kadar çıplak kılı, iri vücudu karşısında büyük bir tiksinti duyar; cemiyetin gelişmiş incedilmiş bir üyesi olan bu kızın nazarında Yank "murdar bir hayvan"dır, kılı bir maymundur. Bu temasla ve sonra New York'un sık caddelerinin birinde rasladığı diğer kibar insanların kendine hiç ehemmiyet vermeden süzülüp geçişlerini görmekle Yank, cemiyetin zaruri bir parçası olduğu yolundaki bütün imanını kaybeder. Demek hakikaten kılı bir maymundur; hayvanat bahçesine giderek bir gorilin karşısına geçer, konuşmağa başlar. Ancak insan, maymun merhalesini çoktan aşmıştır; geriye dönüş mümkün değildir. Goril, Yank'ı ezerek bir kafesin içine atar. Oyunda, ateşçilerin kamarasının basık tavanı, birbirine girmiş demir kirişleriyle kafesi andırışı, Yank'ın sokakta rasladığı kibar kişilerin kendine görüldüğü gibi birer kuklayı andıran donuk yüz ve mekanik hareketleri, O'Neill'in ekspresyonizm ve sembolizmi, dramdan yana, müessir bir şekilde kullanmağa başladığını gösterir.

O'Neill'in bundan sonraki bazı oyunları, bilhassa sembolizmin ağır bastığı piyesler, fikir muhtevası bakımından oldukça karmaşıktır, dram bakımından da, şahıslar mücerretleştiği nisbette, aksar. *Welded* (1924), bir karı kocanın, ferdiyetlerinin evlenmenin birleştirici kuvveti karşısında ezilmemesi yolunda giriştikleri başarısız mücadeleyi, dramdan yana pek müessir olmayan bir tarzda anlatır. *All God's Chillun Got Wings* (1924), bir zenci ile evlenen beyaz bir kızın, zencinin kendinden kat kat üstün olduğu gerçeğini, soyunun verdiği gurur yüzünden, kabul edememesiyle sebep olduğu felâketi belirtir. O'Neill'in hiciv unsuru ihtiva eden yegâne oyunu *Marco Millions* (1928), Marco Polo'nun Kubilay'ın

sarayında ve Çin'deki maceralarını ele alarak garbın maddeciliği ile şarkın maneviliğini, şarkın lehine olarak, karşılaştırır. *The Fountain* (1925), mistik ve sembolist bir görüşle ebedi gençliği temin eden pınarı arayan, sonunda ebedi gençliğin, hayatın mütemediyen yenileşmesinde tecelli ettiğini anlayan bir İspanyol beyinin maceraları etrafında döner. *Lazarus Laughed* (1928)da mistisizm daha da artar. İsa'nın bir mucizesiyle dirilmiş olan Lazarus, ölüm diye bir şey olmadığını; bedeninin ve ruhunun zerrelere evrensel varlığın canlılığını hiç kaybetmeyen toprağında mütemediyen yoğurulduğunu; insanların göçebileceğini fakat insanın daima yaşadığını, daima daha yüksek bir nasibe doğru ilerlemekte olduğunu ilân ede ede pagan dünyasını dolaşır.

Bu son iki oyununda O'Neill'in insan nasibinin kâinat ölçüsündeki mahiyetini araştırdığı anlaşılıyor. Fakat muharririn, ilmin gelişmesiyle Tanrıya ve manevi değerlere inanın kalmadığı bir dünyada, insanın hangi değerlere bağlandığını, hangi güdülerin sevkiyle hareket ettiğini, birkaç mühim oyununda daha dramatik bir tarzda ele aldığı görülüyor. Ötekilerle mukayese edilince bir hayli zayıf kalan *Dynamo* (1928)'da mesele, dinî bakımdan basit ve dolaysız bir şekilde ortaya konmuştur. Tanrıya imanını kaybeden bir genç elektriği kendine tanrı edinir ve kör bir kuvvet olan dinamonun kayışları arasında ezilip can verir.

Desire Under the Elms (Karaağaçlar Altında) (1924) oyununda hemen hemen bütün şahısların hareketlerine saik olan kuvvet tamah hırsıdır. Ephraim, 75 yaşında olduğu halde ikinci karısından kalan çiftliğe dört elle sarılmıştır; bu karısından olan oğlu Eben, annesinin çiftliğine konduktan sonra onu kötü muameleleriyle ölüme sürükleyen babasına düşmandır ve malikânenin kendine geçeceği günü beklemektedir. Abie, çiftliği ele geçirmek maksadıyla ihtiyar Ephraim ile evlenir, mirası sağlamlaştırmak için de çocuk edinmek ister. Karaağaçların gölgelediği çiftlik evinin içinde gittikçe alevlenen bu hırsın doğuracağı, şerden başka bir şey değildir.

The Great God Brown (1926), muharririn uzun izahlarına rağmen anlaşılması güç olmakla beraber, ana hattı itibariyle madde ile ruhun mücadelesini ve maddenin bir ruh edinmek yolundaki gayretlerini belirtir. Müteahhit-mimar Brown, zamanımızın işte başarıyı kendine gaye edinmiş alelâde insanlarından biridir. Dion ise, yeryüzünde ve göklerde bir tanrı arayan hassas ruhlu bir sanatkârdır ve bu madde dünyasında hassas ruhunun anlaşılamiyacağını bildiği için başkalarıyla olan münasebetlerinde bir maske takmakta, zevklerine düşkün hayalperest bir insan olarak geçmektedir. Dion, maddenin gir-

mediği her sahada Brown'u altetmiştir; Brown'un da sevdiği kadın Dion ile evlenmiştir; Brown en büyük muvaffakiyetini Dion'un yaptığı bir kilise projesiyle kazanmıştır. Dion ölünce onun maskesini ele geçirecek, Dion'un şahsiyetini kendine aktarmağa, manevi âlemindeki boşluğu doldurmağa çalışacaktır. Oyunda şahsiyet değişmelerini belirtmek için kullanılan maskenin, anlaşılması zaten kolay olmıyan bir piyesi büsbütün karışık bir hale soktuğu, temsil sırasında çıkmış olan tenkitlerden de anlaşılıyor.

O'Neill, insan kendini yalnız heyecan hayatının isteklerini tatmine hasrettiği takdirde akibetinin ne yolda tecelli edeceğini *Strange Interlude* (1928) (Araya Giren Garip Oyun)'da araştırır. Nina, varlığının şefkat, aşk ve arzu gibi ihtiyaçlarını tatmin edeceğine inandığı sevgilisi Gordon'u, isteklerinin hiçbiri gerçekleşmeden, harpte kaybetmiştir. Hayalinde idealleştirdiği Gordon'un ölümü ile uğradığı mahrumiyetin telâfî yoluna gidecektir. Gordon evine, işine bağlı bir koca olacaktı, Nina böyle bir koca bulacaktır; Gordon ateşli bir aşık olacaktı, Nina böyle bir aşık bulacaktır; Gordon, içini dökebileceği müşfik bir insan olacaktı, Nina böyle bir dost bulacaktır. Böylece üç erkeğin hayatına tesir edecek, fakat sonunda hayal ettiği saadete erişemeyecek, hayat denen o "üzüntülü vakayı", "tanrının elektrikli gösterilerinde oynanan o garip muzlim ara oyununu" unutmak isteyecektir. O'Neill'e üçüncü defa Pulitzer mükâfatını kazandırmış olan *Strange Interlude* dokuz perdelik uzun bir oyun olmaktan başka mühim bir özellik de taşır. Roman muharriri şahıslarının açığa vurmadığı düşüncelerini de tahlil etmek ve bunları okuyucuya bildirmek imkânına maliktir. O'Neill bu imkândan tiyatrodan faydalanmak istemiş, şahıslarına düşündüklerini de söylemiştir ki, böylelikle huylar daha dolgun çizgilerle meydana çıkmıştır.

Strange Interlude, bir trajedi olmaktan ziyade psikolojik bir etüddür; *Mourning Becomes Electra* (Elektra'ya Yas Yaraşır) (1931 üstün değerlere bağlanamayıp cinsiyet kompleksleri içinde kıvranan insanın trajedisidir. Üç bölümden mürekkep olan oyunun vakası, eski Yunan trajedisindeki Agamemnon, Klytemnestra, Aigysthos, Elektra ve Orestes münasebetlerinin, bazı değişikliklerle, Amerika'nın müteassıp sayılan bir bölgesine, iç savaşın sonuna tesadüf eden bir zamana aktarılmasıyla meydana gelmiştir. Bütün oyuna nefret ve intikam havası hâkimdir. Ana oğul, kız ve erkek kardeş münasebetleri, bu münasebetlerin gerektirdiği saflıktan mahrumdur. Annesinin, babasının öldürülmesi, sevdiği erkeği de kendine çekmesi karşısında âdeta bir nefret ve intikam sembolü haline gelen Lavinia, annesinin, aşığının, kardeşinin ölümlerine sebep olur; kendi de hayatı

reddederek, bütün kepenklerini çivilettiği evine, bir mezara inmiş gibi girer kapanır.

O'Neill, belki en kuvvetli dramı olan *Mourning Becomes Electra*'dan sonra gayet eğlenceli ve ince bir komedi (*Ah, Wilderness!*) (1933) yazmış; ve imanını kaybederek şahsiyeti iyi ile kötü arasında bölünmüş bir insanın ruh huzurunu dine dönüşte buluşunu *Days Without End* (1934)'de ele almış ve on iki yıllık bir süküttan sonra 1946 da New York sahnesinde tekrar görünmüştür. *The Iceman Cometh* insanların ancak hayal ile yaşayabileceğini, kurdukları hayallerin gerçekleşemeyeceğine onları ikna etmek hayatlarının yegâne desteğini ellerinden almak demek olacağını, bunun da ölümden farksız olduğunu belirtir.

O'Neill'in dramlarında ortaya koyduğu dünya, piyesleri hakkında verilen kısa izahlardan da anlaşılacağı gibi, insana öyle ümit ve teselli veren bir mahiyet taşımamaktadır. O bahsettiği "zamanın hastalığı"na tutulmuş olan insan kendi içinde ve dışındaki kuvvetlerin elinde, sağlam değerlerden mahrum olduğu için, bir oyuncak olmakta ve daima ezilmektedir. Trajedi kahramanı umumiyetle manevi bir zafer kazanarak mahvına gittiği halde, O'Neill'in birçok kahra-

manı maddeten ve mânen yok olmaktadır. İnsanı böyle feci bir akibetten kurtaracak değerler nelerdir, sualine eserleri sarıh bir cevap vermemiştir. *Days Without End*'de kahramanının dine sığınması, muharririn incelediği meselelerin enginlik ve derinliği karşısında bir hal çaresi olmaktadır.

O'Neill'i ilgilendiren yegâne şey insan ve onun ruhî mücadeleleri olduğu için muharrir zamanının iktisadî, içtimaî ve siyasî meseleleriyle uğraşmamıştır ve böylece piyesleri geçici şartların o tahdit edici özelliğinden kurtulmuş, evrensel bir değer almıştır.

O'Neill'in görüşleri belki orijinal sayılamaz. Ancak görüşlerinin bütün insanlığa şamil olan ehemmiyeti ve bunları gerçek bir sanatkârın dürüstlük ve samimiliğiyle, heyecan muhtevaları bakımından seyircilerde derin tesirler bırakan dramatik durumlarla ifade etmiş olması onun, dramı Amerikan edebiyatının ciddi ve ehemmiyetli bir bölümü seviyesine çıkarmasına âmil olduğu gibi, dünyanın belli başlı dramcıları arasında sayılmasını ve 1936'da Nobel edebiyat mükâfatını almasını sağlamıştır.

P A R İ S

Paris deyince aklıma

Boğuk sesli bir kadın gelir

Şarkı söyler ukusuzluğa

Göğsü bir iner bir yükselir

İçi sıkılır müşterilerin

Yine de hepsi kadını dinler

Vefasızlık üstüne bir şarkı

Olur mu kalkıp gitsinler

Işıklar kadehlerde

İçilmeği bekler kapkara

Su katılmış rakı gibi bir duman

Çöker mi üstelik sokaklara

Bu kadın durmadan sabaha kadar

Aşk ile şarkısını söyler

Ben gitmedim ama Paris'e

Gidenler gördüler.



P A R K Y A P I L A M A Z

*“Yeter dolaştığın rüyalarımız üstünde
Bunca gün yeşil, mavi, güvez.
Sana ulaşacak kanadımız yok ama
İçimiz tez.
İN artık yere, göster kendini,
Neyse getirdiğin koy ortaya bir kez,
Al git beğendiğini !”
Diye bağırarak isterdim sana
Uçan yuvarlaktaki adam.
Ama acırım senin yıldızındaki insana.*

SABAHATTİN TEOMAN

OKUMAKLA OYNAMAK

Sabahattin Kudret AKSAL

Oyun okuyucuları, bizde olsun, başka ülkelerde olsun, roman, hikâye, şiir, deneme okuyucularına göre muhakkak ki çok azdır. Tiyatroya meraklı olanların, sahneye ilgi duyanların, oyun seyretmeyi sevenlerin çoğu, iş okumağa gelince, romanı ya da hikâyeyi üstün tutarlar. Pek tad almazlar oyun okumaktan. Böylece edebiyatın öteki çeşitleri tiyatrodan daha çok ilgi çeker. Tiyatronun en ünlü adlarından birini, belki de bütün romancıların yaygın olanını, Shakespeare'i hatırlıyalım, oyunları gelişi güzel bir romancının kitapları kadar bile okunmamıştır. Ünü kitaplariyle değil sahneyle belirmiştir. *Hamlet*'i okudum, Shakespeare büyük sanatçı diyenlerden çok, *Hamlet*'i gördüm dün gece, Shakespeare büyük sanatçı diyenlere rastlanır. Yeni tiyatro yazarları, oyunlarında elden geldiği kadar edebiyat yapmaktan kaçınan, bir çok şeyleri daha kesin olarak sahne için he-

Bunun için de okuyucunun yazarın yumuşak bıraktığı yanları şekillendirmesi, anlayışına göre bir tempo, bir ritm araması şart olarak görülmelidir. Bunlarsa *metteur en scene*'in işi değil midir? Öyledir elbette. Ama ne var ki okuduğu oyundan tiyatro tadı alan bir okuyucu da, başarılı ya da başarısız, iyi ya da kötü, ne de olsa bir bakıma bir *metteur en scene*'dir. Oyunun karşısında böyle davranmıyan okuyucunun, okuduğundan bir tiyatro tadı alması düşünülemez. Belki de oyun okumanın bir hayli sanat yapmaya benzediği söylenecek. Evet, biraz da öyle.

İşi böyle görünce, artık, oynanmak ereğiyle değil de, sadece okunsun diye yazılmış oyunlardan söz açabilir miyiz? Tiyatro tadı alınarak okunan, yani sahnede olduğu gibi tempoyla, ritmle, ses-

sizlikleri vererek, dağılıp toplanmaları, çözülüp birleşmeleri göz önünde tutarak okuyucunun düşüncesinde oynanan oyunun sahnede başarısız olacağı söylenemez. Yok tiyatro tadı alınarak okunmuyorsa eğer, o vakit ona oyun da diyemeyiz zaten.

*

Bir oyunun üç kere, üç ayrı şekilde sahneye konulması mümkündür. Bunlardan ilk ikisi, taslaktır ancak. İlk *mise en scene* yazarın, ikincisi okuyucunun kafasında gerçekleşir. Üçüncüsü doğrudan doğruya *metteur en scene*'in, bu işin sanatçısının sahnede işidir. Böylece *metteur en scene* en iyi okuyucudur. Bir sanatçı okuyucu. Bir oyuncu gibi oyunu kafasında oynar. Ama işi bitmez okadarla. Daha doğrusu asıl işi bundan sonra, okuyucunun işini bitirdiği yerden başlar. Düşüncesinde oynadığı oyunu sahnede gerçekleştirmek işi !

Böylece *metteur en scene* belirli kurallara dayanarak, çok kere de sanatının yeni kurallarını yaratarak, düşüncesini sahnede taklit eder. Doğrudan doğruya işi maddeyledir. Dekorla, ışıkla, oyuncuyla, sesle, daha bir sürü şeyle. Bütün bu elemanlarla oyunun dayanağı olan bir tempo, bir ritm arıyacak, örneğin oyunun *texte*'inden roman, ya da oyun tadı almak ne demek? Ayrı mı ne? Düşünelim !

Bir kere şunu belirtmek gerek. Oyun başarılı ya da başarısız, tiyatro olmak niyetiyle yazılmış olmalıdır. Okuyucusuna tiyatro tadını verecektir. Bir zamanlar, okulda, bizim yazarlarımızdan birinin tiyatrolarında ki başarısızlığını örtmek için, oynanmak ereğiyle yazılmamıştır bunlar, okunsun diye yazılmıştır dedik-

lerini hatırlıyorum. Bir tiyatro tadı vererek okunsun diye yazılmışlarsa oynanmalarına ne engel vardı? Yok, eğer tiyatrodan başka bir tadla okunacaklarsa tiyatroyla ilgileri neydi? Bir türlü anlıyamadım.

Denilebilir ki oyun okunmaz. Okuyucunun kafasında oynanır, sahneye konur. Böylece bir oyundan tiyatro tadı almak oyunu düşüncede oynamak anlamına gelmelidir. Oysa ki roman, okuyucusunun kafasında oynanmaz. Kendine has, anlamını tada tada bir okunuşu vardır romanın. Bu bakımdan oyununun okunacağını düşünen oyun yazarı da, düşüncesinde oyunu oynuyarak okuyan okuyucu da, bilse de bilmese de bir *metteur en scène*, sahneye koyucudur. Sahneye koymak işi olmadan bir oyunun oynanamıyacağı açık olduğuna göre bu böyledir. Oyun okuyucusunun, okuduğundan bir tiyatro tadı alabilmesi için, oyun karşısında bilerek ya da, deyim yerindeyse, bir iç güdüyle, bir *metteur en scène*'in davranışıyla hareket etmesi gerekiyor.

Oyunu düşüncede oynamak işi, düşüncede dekoru kurmakla başlar örneğin. Artık bu dekoru kurma işinden sonra her şey, her şey tiyatro sanatının kuralları içine girecek, hiç değilse her şey tiyatro tadıyla olacaktır. İyi bir oyun okuyucusu kişilerin ses tonlarını, sahne içindeki yerlerini, mimiklerini, jestlerini, en önemlisi oyunun temposunu, ritmini, sessizlikleri düşüncesinde canlandırarak, bir bakıma da bütün bunları kendisi bulacaktır. Şüphesiz ki oyun yazarı bu saydıklarımızın bir kısmını belirtmiştir. saplıyan içinse bu büsbütün böyledir. Günümüzün ortalama okuyucusuna, örneğin bir Arthur Miller'in, bir Camus kadar heyecan verebileceğini sanmıyorum. Okurken tabii, sahnede, oyun oynanınca durum değişiyor.

Oyunlar sadece sahneye konur, oynanır; okunmak için yazılmamıştır mı diyeceğiz? Elbette böyle diyemeyiz. Ti-

yatro da roman gibi, hikâye gibi, edebiyatın bir türüdür. Daha kesin olarak söyleyelim, edebiyatın kendisidir. Düpedüz edebiyattır. Ana kuralları edebiyatın ana kurallarıyla birdir. Sözle, kelimelerle insanların, düşüncelerin, bir dünyanın anlatılmasıdır. Ayrıca özel, sadece kendisini ilgilendiren kuralları yok mudur? Şüphesiz vardır. Ama şiirin, hikâyenin, romanın da vardır kendisine göre öyle kuralları. Tiyatronun edebiyat olduğunu belirtebilmek için sinemayla, daha doğrusu senaryoyla karşılaştırmalı, belirir. Oyun *texte* sahnede olduğu gibi belirtilir. Her şey, *texte*'i belirtebilmek içindir. Ama sinemayla senaryonun ilgisi öyle mi? Sinema senaryodan hareket eder, ama bakarsınız bambaşka bir şey oluverir. Tiyatro gibi kelimelerle bir dünyayı anlatmak ereğinde değildir sinema. Onun için de senaryonun, oyun gibi bir edebiyat tadı vermesi beklenemez okuyucusuna. İkisinin bir şeyler anlatırken kullandıkları araçlar bambaşkadır.

Tiyatro da edebiyatın bir türü olunca, neden okununca, bir romanın, bir hikâyenin verdiği ilgiyi duyurmuyor? İşte önemle üzerinde durulması gereken mesele !

Öyle sanıyorum ki çoğumuz oyun okurken de roman tadı almayı bekliyoruz. Oysa ki bir oyunun, bir roman gibi, roman tadı veremeyeceği açıktır. *Hamlet* iyi bir oyundur ama kimse kötü olmıyan bir roman olduğunu söyleyemez. Sözü buraya getirince ister istemez önümüzde şu soru beliriyor. Bir oyundan, bir ressamın renklerle söylediği şarkıyı, sahnede tiyatronun diliyle söyleyecektir. Tiyatronun her türlü ögesiyle uğraşacak, yapacak, bozacak; yeni baştan yapacak, sonunda her şeyi yerli yerine koyarak, aradığı birleşimi bulacaktır.

Sanatta yapma dediğimiz şey de zaten, düşünceyi sanatların özel öğeleriyle anlatmak, bir bakıma da bu öğelerle düşünebilmek değil midir ?

BUGÜNKÜ TÜRK RESMİ

Bülent ECEVİT

Batı sanatı ile temasa geldiğimizden beri en çok resimde ilerlemiş olduğumuz çekinmeden söylenebilir.

Şiir ve müzikte de dünya ölçüsünde değer sayılabilecek sanatçılarımız bulunsa bile, onların sayısı, bu sanat kolları için bir genelleştirme yapılmasına elvermeyecek kadar azdır.

Resimde öyle değil. Dünya ölçüsünde değer sayılabilecek ressamlarımız belki azdır ama, genel olarak resim sanatının Türkiye’de erişmiş olduğu seviye, övünebileceğimiz bir seviyedir.

Resimdeki bu ilerlemenin başlıca sebepleri olarak şunlar akla geliyor :

1- Türkler arasında resim sanatının din engellerine rağmen yüzyıllar boyunca, tezyinat kılığı altında geçirdiği gelişme ve gördüğü rağbet, Türklerin bu sanat koluna olan eğilimine bir delildir.

2- Türkiye’de bir resim akademisi (İstanbul Güzel Sanatlar Akademisi, eski adı ile Senay-i Nefise) oldukça erken (1874’te) kurulmuş ve bu akademi, başka memleketlerdeki birçok örneklerinin tersine, akademizm’e gerektiğinden fazla bağlanmamış, öylelikle, yurdumuzdaki bu tek resim okulundan yetişenler, günün sanat cereyanlarına ayak uydurmakta zorluk çekmemişlerdir.

3- Ressamlarımızın Batı ile teması, öbür sanat kollarında çalışanların temasından daha önce (XIX. yüzyıl ortalarında) başlamış, daha geniş ve daha sürekli olmuştur. Bugün bile kompozitör, şair ve mimarlarımızın Batı ile teması, ressamlarınki kadar sıkı değildir.

4- Yakın zamana kadar devletten en çok ilgi, kolaylık ve maddî yardımı ressamlar görmüştür.

5- Batı kültürü ile yeni yeni temasa gelen aydınlarımızda akademik resime olan alışkanlık, Batıda olduğu gibi kökleşmiş değildi. Onun için Türkiye’de aydın resim seyircisi, günün sanat anlayışına göre çalışan ressamların zevkine, ortalama Batılı aydından daha kolaylıkla ayak uydurabilmiştir. Öylelikle bu ressamlar, seyirciden de teşvik görmüş olmaktadır. Bir kaç yıldır, bilhassa Ankara’da açılan sergilerde, “modern” resimlerin Paris ve Londra’yı bile gölgede bırakacak kadar çok alıcı toplaması, bunun maddî delilidir.

6- Kendi hat, çini ve minyatür sanatlarına göre alışık olan Türkler, soyut (mücerret) ve

non-figuratif resmi benimsemekte zorluk çekmemişlerdir.

Netekim, empresyonist ve kübist tarzlarda çalışan ressamlarımız, Batıda kendilerine örnek aldıkları ustaları taklitçilikten öteye pek geçememiş oldukları halde, non-figuratif tarzda çalışmaya başlayanlar, kısa zamanda kişiliklerini ortaya koyabilmişlerdir. Bu arada hatıra gelenlerden, Cemal Bingöl, Nejat Devrim, Eren Eyuboğlu, Füreya Kılıç sayılabilir.

Kübizm ve sürrealizm gibi oylum (hacım)’un belirtilmesini gerektiren tarzların Türkiye’de tutunup gelişmemesi ise, Türkiye’de oylumlu resim geleneği bulunmamasından ileri geliyor olabilir.

Hele sürrealizmin irrasyonel bir akademizmden ibaret olduğu kabul edilirse, Rönesans’a kadar giden derin bir akademik resim geleneğinin bulunmadığı bir memlekette bu tarzın gelişmesi hiç beklenemezdi.

Sürrealizmin Türkiye’de tutunamayışında bir başka âmil de Türkiye’nin şimdi her bakımdan bir realizm çağında bulunmasıdır.

*

Resim sanatının Türkiye’deki yüzyıllık macerasını süzgeçten geçirip, günümüze, yani şu son dört-beş yıla ne kaldığını gözönüne getirecek olursak şöyle bir panorama ile karşılaşırız :

Gençliklerinde memleketimize empresyonizm’i getiren, zamanlarına göre ileri görüşlü sayılabilecek Türk ressamlarından çoğu, zamanın değişmesine ayak uyduramamış, hattâ bazısı ilerleyecek yerde gerilemiş, adeta akademizm’e dönmüştür. Resimlerinin bu yüzden gitgide bozulup usandırıcı bir hal alması, kültürlü resim seyircileri arasında empresyonizm’e karşı vaktinden erken denebilecek bir güvensizlik ve soğukluk uyandırmıştır. Zevkli sayılan bir seyirci kütlesinin bu tavrı takınması, hamlecilik gücünü yitirmemiş ressamlar için bir teşvik olmuş, onların duraklamalarına meydan vermemiştir.

Bu dinamizm’i bilhassa D grubu ressamlarında görüyoruz.

Nurullah Berk, Sabri Berkel, Abidin Dino, Bedri Rahmi Eyuboğlu, Zeki Faik İzer, Arif Kaptan gibi D grubu ressamları, kendilerinden sonra yetişmiş yahut kendi yetiştirdikleri gençlere, çoğu zaman ayak uydurabilmiş, hattâ önderlik etmişlerdir.

Daha genç nesiller —o arada bilhassa 10’lar grubu ressamları— ise, memleketimize Batı res-

mini ve empresyonizmi ilk getirenlerin ihmal ettikleri kompozisyon ve inşacılık unsurlarına önem vermekle, Türk resminin temelini sağlamlaştırmaktadırlar. Bu arada Adnan Varınca ve Cafer Sadık Yazdırın sayılabilir.

Gençlerden çoğu soyut ve non-figuratif tarzlara rağbet etmektedirler.

Acemiye kolay, ustaya zor gelen bu iki tarzın kolaycıları, her yerde olduğu gibi, bizde de boldur. Ama, zorluğunu duya duya bu yolda ilerleyenlerin sayısı da küçümsenemez.

Soyut ve non-figuratif tarzların bazan yanısıra, bazan bu tarzlarla kaynaşmış olarak, insanî unsur da yeni Türk resminde günden güne kuvvetlenmektedir.

Bu unsura önem veren ressamlarımızdan çoğu, sosyal resmin sathiliğine kapılıp gitmemiş, insanî psikolojik yönden ele almak yolunu tutmuşlardır. Bu cereyana Bedri Rahmi Eyuboğlu, Nuri İyem, Avni Arbaş örnek gösterilebilir.

İnsanî unsura önem veren ressamlarımız, elleri altındaki Bizans kaynaklarından da faydalanmasını bilmektedirler. Orta çağın sonunda Avrupa resmine ruh katmış olan Bizans etkisi, şimdi aynı rolü yeni Türk resminde oynamaktadır.

Bizans mozayıklarından, psikolojik ve mistik ifadeyi resmetmenin, İslâm Türk sanatından da non-figuratif'de ustalaşmanın sırrını öğrenen ressamlarımız, böylece, memleketlerinden aldıkları malzemeyi, Batı resim tekniği ve Batının bugünkü resim anlayışı içinde, bölgeciliğe ve Doğu'culuğa kaçmaksızın kullanabilmektedirler.

Doğu'culuk ve mahallî renk sevdasına düşmüş, bu şekilde zoraki bir *exotisme*, ucuz bir orijinallik yolu aramış ressamlarımızın azlığı, zaman zaman bu sevdaya düşen ressamlarımızın da ya

unutulup gitmiş ya o sevdadan vazgeçmiş olmaları, Türk resminin sıhhatli bir yolda bulunduğunu gösterir.

Türk ressamları, Batı resmi ile doğrudan doğruya Batının sanat meydanında karşılaşmak cesaretini göstermişlerdir.

Bu arada çağdaş Fransız ustalarını körü körüne taklideden pek çok ressamımız da çıkmıştır ama, aynı ölçüde taklitçilik bütün Batı memleketlerinde de vardır.

*

Son yıllarda Türk resmine, hesap dışı bazı damarlar da katılarak kuvvet vermiştir. Bunlar, ileri görüşlü bir resim eğitiminin çocuk resmine, yani yarımın ressamı ile resim seyircisine açtığı imkânlar; ve bir bakıma "Pazar ressamı" sayılabilecek, kendi kendini yetiştirmiş ressamların çalışmalarıdır. Bu "Pazar Ressamları"ndan bazıları kısa zamanda profesyoneller arasına geçmişlerdir.

Her iki damar da Türk resmine canlılık, cesaret ve samimî, içten gelme bir araştırmacılık getirmektedir.

İkincisine örnek olarak, Balaban, İhsan Cemal Karaburçak, Füreya Kılıç, Nail Payza gösterilebilir.

Hasan Kaptan ise, memleketimiz için, çocuk resminin dışında sayılması gereken olağanüstü bir olaydır. Resimlerinin taşıdığı dünya ölçüsündeki değer bir yana, bu küçük ressamın memleketimize bir hizmeti de, resim seyircisini çağdaş resmin yapmacık olduğu sanısından kurtarmaya, onu çağdaş resme inandırıp ısındırmaya yardım etmiş olmasıdır.

Genel olarak bugünkü Türk resminin, devrimci Türkiye'yi her bakımdan lâyığı ile temsil ettiğini söyleyebiliriz.

Birleşmiş Milletler Eğitim, Bilim ve Kültür Kurumu (UNESCO) nun amacı :

İrk, cins, dil ve din farkı gözetmeksizin Birleşmiş Milletler Anayasasında dünya milletlerine tanınan insan hakları ve ana hürriyetlerine, kanunlara ve adalete müşterek bir saygı yaratmak için milletler arasındaki işbirliğine eğitim, bilim ve kültür yoluyla yardım ve böylelikle barış ve güvene hizmet etmektir.

İNGİLTERE'DE ÇOCUK TİYATROSU

İsmet KÜR

Bütün dünyada çocuk tiyatrosu faaliyetinin dikkatle üstünde durulduğu şu yıllarda; insana öyle gelir ki; Shakespear'ın vatanında bu çeşidin de en mükemmel örneklerini bulmak mümkündür.

Malûmdur ki, çocuk tiyatrosu mevzuunu eser ve sahne faaliyeti olarak iki yönden mütalâa etmek yerinde olur.

İngilizler; hattâ yabancılar için bir nevi kültür merkezi; yahut daha doğru bir deyişle tetkik yapmağa gelenlere bir nevi rehberlik vazifesini yüklenmiş bulunan British Council idarecileri bile: "Bizde çocuk tiyatrosu yoktur" derler. Fakat bunu tevazu göstermiş olmak için söylemezler; bilmediklerinden dolayı böyle konuşurlar. Çünkü İngiltere'de çocuk tiyatrosu faaliyeti vardır. "Bizde muayyen bir sahnede, devamlı olarak çalışan bir çocuk tiyatrosu müessesesi yoktur" demiş olsalar, onlarla beraber olurduk.

Eselden bu mevzuu kendine iş edinmiş olanların müşterek şikâyetleri şudur: Hükûmet yardım etmiyor; halk da fakir düştü...

Buna rağmen kütüphane raflarını sıra sıra dolduran çocuk piyeslerinin sayısı günden güne artmağa devam etmektedir. Çünkü birçokları bilmese bile, İngiliz yazarı bilir ki, memleketinin hemen her okulunda, en az herhangi bir çocuk tiyatrosundaki kadar faaliyet vardır. Bundan başka resmî ve adetleri pek çok olan hususi tiyatro okullarında da bu işe çok önem verilmektedir. Ayrıca, hemen her mevsimde, fakat bilhassa yazın bazı üniversitelerde; birçok tiyatro birliklerinde, tiyatro okullarında açılan çocuk tiyatrosu kursları da pek rağbet görmektedir. İktisadî zorlukları yeneceklerini söyleyen gençlerin heyecanları devam ederse, İngiliz çocukları yakında kendileri için çalışan, muntazam, devamlı tiyatrolara da sahip olacaklar.

İngiltere'deki çocuk tiyatrosu faaliyetlerini: Çocuklar tarafından ve çocuklar için yapılanlar olmak üzere iki grupta toplamak mümkündür.

Yukarıda da işaret ettiğim gibi, bu mevzuda en mühim faaliyet merkezleri okullardır. İngiliz okullarındaki talebe temsilcileri, senede bir defa, velileri okula getirmek, onlara "çocuklarıyla iftihar etmek" fırsatını vermek için yapılmaz. Tiyatro eserlerini temsil ederek okumak, en az bir saat olmak üzere haftalık okul programlarında yer almıştır. Bu suretle çocuk, tiyatro eserini sevmeyi, onu yaşiyarak dinlemeği ta ilkokul sıralarından itibaren öğrenmeğe başlar.

İngiliz okullarının çoğunda "House" adı verilen talebe teşekkülleri vardır. Bu teşekküller birçok çalışmalarını arasında temsillere de büyük bir yer ayırmışlardır. House'lar; tiyatro birliklerinden gelmiş bir jüri huzurunda temsil müsabakaları yaparlar; birinci ve ikinciliği kazanan piyesler talebe velilerine de gösterilir.

Bundan başka tiyatro okulu talebeleri ek-

seriya tatbikat derslerini ilk ve orta okullarda verirler. Daha çok "mime"ye yer verilen bu dersler, çocuğun muhayyilesini kamçıladiğı, ona hadiseleri yaşamak ve duygularını kelimesiz ifade edebilmek kabiliyetini kazandırdığı için faydalı ve enteresandır. Şöyle ki: sınıfta bir grup talebeye bir mevzu verilir. Meselâ bir sabah vaktinde bir sütçü dükkânı... Çocukların bir kısmı tezgâhta çalışır; bir kısmı müşteri olur... Ve biraz müşahede, biraz da muhayyilelerinin yardımıyla bu sabah sahnesini temsil ederler.

Yine tiyatro okullarının talebeleri, cumartesi günlerini —o günlerde hiç bir okulda ders yoktur— civar okul talebelerinden müteşekkil bir grupla tiyatro çalışmalarına hasrederler. Bu çalışmalar, muvaffak temsiller halinde senede birçok defalar bütün talebelere gösterilir.

Senenin bazı günlerinde, daha çok bahara doğru çocuk tiyatrosu festivalleri tertib edilir. Biletler fakir çocuklar menfaatine satılır; bir çok okullar temsil ve rakslarla buna iştirak ederler.

İngiltere'de sayısı birhayli olan gençlik kulüpleri de her çeşit tiyatro için faydalı çalışmalar yaparlar. Haftanın muayyen bir veya iki gecesi tiyatroya tahsis edilmiştir. Bu gecelerde eserler okunur, münakaşalar yapılır, temsiller verilir.

Çocuklar için yapılan çalışmalara gelince: Christmas zamanı birçok tiyatrolar bir ay kadar müddetle çocuk piyesleri temsil ederler.

Bazı tiyatro birlikleri maarif müdürlükleriyle anlaşma yaparak, senede birkaç defa okullara giderek temsiller verirler.

Tiyatro okullarının çocuk tiyatrosu bölümleri her hafta büyük temsiller vererek civar okullar talebelerine eğlenceli ve faydalı saatler sağlarlar.

İngiltere'deki çocuk tiyatrosu üstündeki çalışmalarını eser yönünden inceliyecek olursak, alacağımız netice daha tatmin edicidir. Çocuk kitapları, adedi pek çok olan muazzam kütüphanelerin büyük bir kısmını işgal eder. Piyeslerin mühim bir çoğunluğu mevzularını çocuk masallarından alırlar. Sonu evlenme ile biten, aile veya çocuk, bilhassa çok çocuk sevgisini aşılıyan mevzular, romanlarda olduğu kadar, çocuk piyeslerinde de yer almıştır.

Çocuk, bir eser aradığı zaman, yalnız yenilerin değil, asırların ötesinden yaşamağa devam eden büyük yazarların piyeslerini de kendisi için hazırlanmış olarak elinde bulur. Ve dilini anlayamadığı muharrirlerin isimlerini kuru kuruya ezberlemeğe gayret felâketinden kurtularak, onları eserleriyle hafızasına yerleştirme, onları temsil ederek anlama imkânlarına sahibolabilir.

Fakat bütün bunlardan birçok İngilizler neden haberdar olmazlar. Çünkü: elinden kitap, gazete düşürmiyen İngiliz ferdi-insana acaip elir ama, hakikattir- ekseriya kendi mevzuunun dışında çok az şey okur, çok az şey bilir.

BİRLEŞMİŞ MİLLETLER EĞİTİM, BİLİM VE KÜLTÜR KURUMU

(U N E S C O)

Bedrettin TUNCEL

İngilizce "United Nations Educational, Scientific and Cultural Organization" kelimelerinin kısaltılmış şekli olan UNESCO, ırk, cins, dil ve din farkı gözetmeksizin insan hakları ve ana hürriyetlerini hakim kılmak, milletler arasındaki işbirliğine eğitim, bilim ve kültür yolundan yardım ederek barış fikrini sağlamlaştırmak amaçlarıyla Birleşmiş Milletler teşkilâtı tarafından kurulmuştur. Bu kurumun temelleri ikinci dünya savaşı içinde atılmıştır. Birleşmiş Milletler Anayasasında belirtilen esaslara uygun olarak, İngiltere Eğitim Bakanlığının teşebbüsüyle, 1945 yılı Kasım ayında Londra'da toplanan müttefik devletler Eğitim Bakanları Konferansında hüviyetini kazanır. Fransa ile İngiltere hükümetlerinin daveti üzerine 43 memleket temsilcilerinin katıldığı toplantıda, 16 Kasım 1945 tarihinde, UNESCO sözleşmesinin metni kabul edilir. 4 Kasım 1946'da, 20 devletin tasdikıyla sözleşme yürürlüğe girer ve UNESCO kurulmuş olur. 20 Mayıs 1946 tarihli ve 4895 sayılı kanunla memleketimiz de bu sözleşmeyi kabul etmiştir.

Yalnız siyaset ve iktisat şartlarına dayanan bir barışın sürekli ve samimî olamayacağı, gerek barışın insanlığın fikir ve ruh anlayışından doğacağı düşüncesinden hareket eden, doğrusu, insanlığı ilim ve kültür yoluyla kurtamayı amaç edinen UNESCO, çalışmalarını şöyle düzenlemiştir :

1. *Genel Kurul* : Üye devletlerin temsilcilerinden teşekkül eder. UNESCO'ya üye olan her devlet, sayısı beşi geçmemek üzere, Genel Kurula temsilciler gönderir. Her üye devletin bu kurulda bir oyu vardır. UNESCO Genel Kurulu 1946'dan beri yılda bir defa toplanmıştır. 1952 yılında alınan bir kararla iki yılda bir toplanması kabul edilmiştir. Genel Kurul, Yönetim Kurulunca hazırlanan programları inceler, UNESCO çalışmalarına istikamat verir. 1946 yılından beri Paris, Meksiko, Beyrut, Floransa'da sekiz defa toplanmıştır. 1954 yılındaki toplantı Montevideo'da yapılacaktır.

2. *Yönetim Kurulu* : Üye devletlerce gösterilen temsilciler arasından Genel Kurulca seçilen 20 üyeden kurulur. (1952 yılına kadar Yönetim Kurulunun 18 üyesi vardı. 1952 yılında Paris'te toplanan Genel Konferans'ta verilen bir kararla üye sayısı yirmiye çıkarılmıştır). Bu kurulun üyeleri eğitim, bilim ve kültür alanlarında tanın-

mış ve ayrı ayrı memleketlere mensup şahsiyetler arasından seçilirler. Yönetim Kurulu'na herhangi bir üye devletten ancak bir temsilci seçilebilir. Bu kurula seçilen üyeler dört yıl vazife görürler. Bu müddetin sonunda dört yıllık ikinci bir devre için yeniden seçilebilirler. Ancak, ardı ardına iki devreden fazla hizmet göremezler, 1946—1949 yılları arasındaki ilk devrede, merkezi Paris'te bulunan UNESCO Yönetim Kurulu'na memleketimizden Reşat Nuri Güntekin, 1949—1952 yılları arasında da Ahmet Kutsi Tecer seçilmişlerdir. 1952 yılında başlayan üçüncü devrede UNESCO Yönetim Kurulunu teşkil eden üyeler şu memleketlere mensupturlar: Amerika Birleşik Devletleri, Birleşik Krallık, Danimarka, Filipinler, Fransa, Hindistan, Hollanda, İran, İsviçre, İtalya, Japonya, Kolombiya, Liberya, Lübnan, Meksika, Pakistan, Peru, Suriye, Tayland (Siam), Uruguay. Bu kurula seçilen üyeler, kendilerine Genel Kurul tarafından verilen yetkileri memleketleri adına değil, UNESCO adına kullanırlar. Yönetim Kurulu, Genel Kurulun kabul ettiği çalışma programının uygulanmasından sorumludur ve her yıl en az iki defa toplanır. Kendi üyeleri arasından bir başkan, iki de başkan vekili seçer.

3. *Sekreterlik* : Kurumun en ehemmiyetli koludur. Başında bir Genel direktör vardır. Genel direktör, yönetim Kurulunca aday gösterilerek Genel Kurulca altı yıl için seçilir. Kurumun en yüksek idare amiridir. Oy kullanma hakkı olmaksızın Genel Kurul, Yönetim Kurulu ve ihtisas komisyonları toplantılarına katılır. Program ve bütçe tasarisını hazırlayıp Yönetim Kuruluna sunar. Sekreterliğin çeşitli işlerinde çalışan memur ve uzmanları tayin eder. UNESCO Genel direktörlüğünde 1946—1948 yılları arasında, tanınmış ilim adamı Dr. Julien Huxley; temel eğitim alanındaki çalışmalarıyla tanınmış Meksika Dışişleri Bakanı Torres Bodet (1948—1952) bulunmuşlardır. Bu zatın istifası üzerine, 1952 yılı Temmuz ayında, Birleşik Amerika Devletleri Millî Kütüphanesi Direktörü Dr. Luthar Evans Genel direktör seçilmiştir.

Genel direktör ile yardımcısının idaresi altında çalışan merkez teşkilâtı çeşitli ihtisas kollarına ayrılır. Bunların başında dış münasebetler, eğitim, müsbet ve tabii bilimler, içtimai ve beşeri bilimler, kültür faaliyetleri, teknik yardım gelir.

Sekreterlik teşkilâtında çeşitli milletlere mensup sayısı bini aşan memur ve uzman çalışıyor. UNESCO bütçesi, üye devletlerin her yıl ödedikleri aidatla temin edilir. 1946 yılında 6 milyon dolar olan UNESCO yıllık bütçesi bugün on milyon dolara yaklaşmıştır.

Kuruluşundan beri geçen yedi yıl içinde UNESCO programı bellibaşlı birkaç konu üzerinde toplanmış bulunuyor. İlk zamanlarda oldukça dağınık görünen bu programda temel eğitim, yetişkinlerin eğitimi ve ekonomi bakımından geri kalmış memleketlere yardım gibi ehemmiyetli konular yer almıştır. Okul öğreniminin nimetlerinden mahrum kalmış çocuklarla yetişkinlerin yaşadıkları çevrenin problemlerini anlayabilmeleri, ferdi ve içtimai hak ve vazifelerini idrak etmeleri, içinde yaşadıkları topluluğun iktidasi ve içtimai kalkınmasına daha tesirli olarak katılabilmeleri için gerekli bilgileri veren temel eğitim alanında UNESCO, 1951 yılı başında geniş bir çalışma programı hazırlamış ve bunu uygulama yoluna girmiştir. Temel eğitim alanında uzmanlar yetiştirmek için 1951 yılında Meksika'da, Patzcuaro'da, milletlerarası bir merkez kurulmuştur. 1952 yılında da, Arap memleketlerine mahsus olmak üzere, Kahire'de ikinci bir merkez açılmıştır. Ekonomi bakımından geri kalmış memleketlere eğitim, bilim ve kültür konularında yardım maksadiyle UNESCO'ca hazırlanan program da iyi neticeler vermeye başlamıştır. Üye devletlerin kendi maddi imkânları ve uzmanlarıyla başarmakta güçlük çektikleri işlerde UNESCO, Birleşmiş Milletler teşkilâtınca tesbit edilen programa göre, malzeme ve uzmanlar göndererek yardım ediyor. Memleketimiz de, 1951 yılından beri, bu programdan faydalanma yoluna girmiştir: İstanbul'da Teknik Üniversite'ye bağlı olarak Deprem ve Yeraltı Suları Enstitüleri kurulmuştur. Ayrıca Ankara'da, Millî Kütüphane'de bir Bibliyografya merkezi faaliyete geçmiş bulunuyor.

Müspet ve tabii bilimler alanında UNESCO, Lâtin Amerika, Güney ve Güneydoğu Asya ile Ortadoğu bölgesi için ilmi işbirliği merkezleri kurmuştur. Kahire'de kurulan merkezin bir şubesi 1949 yılında İstanbul'da açılmıştır. Bu merkezler, ilimle uğraşanların soru ve isteklerine cevap vermekte, bibliyografyalar dağıtmakta, güç elde edilebilen ilmi yayımları, çeşitli ilim dergilerinde çıkan yazıların mikrofilm ve fotokopilerini ilgililere temin ederek müspet ve tabii bilimler alanında işbirliğine yardımcı olmaktadır.

Kültür faaliyetleri programda ehemmiyetli bir yer alır. Bu alanda milletlerarası işbirliğini sağlamak, insanlığın malı olmuş eser ve anıtları; bilim, sanat ve edebiyat mensuplarını korumak, kültürü yaymak gibi bütün milletleri ilgilendiren işler üzerinde üye devletlerin tertipler almaları tavsiye ediliyor.

Ana hatlarını belirtmeye çalıştığım UNESCO

programının ancak devletlerin samimi işbirliği ile gerçekleştirilebileceği tabiidir. UNESCO Sözleşmesinin VII. maddesine uygun olarak, her üye devlet, eğitim, bilim ve kültür işleriyle ilgili kurumlarını bu teşkilât ile temasa getirmek maksadiyle kendi özel şartlarına uygun tertipler almaya davet edilmiştir. Bu iş, hükümeti ve ilgili kurumları geniş ölçüde temsil eden bir *Millî Komisyon* teşkili yoluyla görülür. Sözleşmenin bu hükmünü yerine getirmek için Ankara'da, 1949 yılında, UNESCO Türkiye Millî Komisyonu kurulmuştur. Komisyon, hükümeti ve eğitim, bilim, kültür konularıyla ilgili bellibaşlı resmî ve özel kurumları temsil eden üyelerle bu konularda tanınmış şahsiyetleri bir araya toplamıştır. Yılda bir toplanan Genel Kurul, komisyonun çalışmalarını düzenler. Bu kurulda temsilci bulunduran resmî ve özel kurumlar şunlardır: Millî Eğitim Vekâleti, Dışişleri Vekâleti, İstanbul Üniversitesi, Ankara Üniversitesi, İstanbul Teknik Üniversitesi, Türk Üniversiteleri Öğretim Üyeleri Dayanışma Derneği, Türkiye Öğretmen Dernekleri Millî Birliği, Türkiye Millî Talebe Federasyonu, Gazi Eğitim Enstitüsü, İstanbul Eğitim Enstitüsü, Altı Nokta Körleri Eğitim ve Kalkındırma Derneği, Türk Yüksek Mühendisler Birliği, Türk Mühendisler Birliği, Türk Tarih Kurumu, Türk Dil Kurumu, Türk Coğrafya Kurumu, Türk Hukuk Kurumu, Türk İnkılap Tarihi Enstitüsü, Türk Sosyoloji Derneği, Başvekâlet İstatistik Genel Müdürlüğü, Türk Halk Bilgisi Derneği, Millî Eğitim Vekâleti Tercüme Bürosu, Güzel Sanatlar Akademisi, Ankara Devlet Konservatuarı, Devlet Tiyatrosu, İstanbul Belediyesi Konservatuarı, İstanbul Belediyesi Şehir Tiyatrosu, Türkiye Müzeleri Millî Komitesi, Millî Kütüphane, Türk Kütüphaneciler Derneği, Başvekâlet Basın-Yayın ve Turizm Genel Müdürlüğü, Anadolu Ajansı, İstanbul Gazeteciler Cemiyeti, Türk Basın Birliği, Ankara Gazeteciler Cemiyeti, Türk Müellifler Derneği, Türk Editörler Derneği, Sinemacılar, Filimciler ve Türk Filim Prodükörleri Cemiyeti. Bu kurumlar dışında eğitim, bilim ve kültür alanlarında tanınmış 17 şahsiyet de Genel Kurulda yer almışlardır. Bu kurulun üyeleri iki yıl için seçilirler. Bu müddet sonunda yeniden seçilebilirler. Genel Kurula Millî Eğitim Vekili başkanlık eder. Üyelerinin sayısı 93'ü bulmuştur.

Yönetim Kurulu, Genel Kurulca iki yıl için seçilen 15 üyeden kurulur. Kendi arasından seçtiği bir başkan, iki de başkan vekili vardır. Bu kurul, ayda en az bir defa toplanarak UNESCO ile ilgili işleri görür. Bellibaşlı vazifesi memleketimizle UNESCO arasında münasebeti sağlamak, bu kurumla ilgili meselelerde hükümete danışmanlık etmek olan Millî Komisyonun çalışmaları, başında bir Genel Sekreter bulunan bir büro vasıtasıyla yürütülmekte, bütçesi devlete temin edilmektedir.

M. VIALAR'DAN BİR KONFERANS DİNLEDİK

Fuat PEKİN

Fransız Edebiyatçılar Derneği Başkanı M. Paul Vialar, 9 Aralık 1953 tarihinde Ankara Dil ve Tarih-Coğrafya Fakültesinin Abdülhak Hâmit dershanesinde, tanınmış nice batı üstatlarının oturduğu kürsüden "XX. yüzyıl Fransız Romanı" hakkında bir konferans verdi.

Bu konferansın, Fransız edebiyatından tamamiyle habersiz ve Fransız diline biraz âşına, tahsil ve bilgi derecesi ortayı aşmayan halka mı, Fakültenin Fransız Dili öğrencilerine mi, yoksa başkentimizin seçkinlerine mi hitap ettiğini, ediplerin ve romanların baş döndürücü bir süratla sayılıp dökülmesinden, birkaç fıkra ve yine birkaç indî hükümle yetinilmiş olmasından, anlamak mümkün olmadı. Konferansçının neyi tanıtmak ve savunmak istediği de müphem kalmıştır.

Hatibin, romancılığın "mineur" bir sanat bir sanat olmadığı, bugünkü Fransız romanının dünya romancılığı üstünde tutulması gerektiği iddiaları, bu konferansla isbat edilmiş sayılmaz.

Konferans ne bir ders, ne de şahsi bazı dostluklarla övünme vesilesi olamayacağından, ancak bir görüş ve anlayışın ifadesi, bir "thèse"nin müdafaası olması icap eder ki, bu da, konferansçının içtihadını, gayesini önceden tayin etmesine, her sınıf dinleyiciyi birden tatmin etmenin imkânsızlığını bilmesine ve konuşacağı muhit hakkında tam bir fikir edinerek hazırlanmasına bağlıdır. Her yerde aynı metni tekrarlamamaya da dikkat edilmelidir. Yalnız kronolojik bir sıra takip etmenin kifayetsizliğini bizim gibi takdir eden konferansçının, edipleri, sanat telâkkileri; psikolojik hatta ideolojik durumları; insanı, sosyal ve "spirituel" düşünceleri itibariyle tasnif etmesi belki daha isabetli olurdu.

Çağdaş Fransız yazarlarının çoğunun eserlerinde hıristiyanlık akideleri büyük rol oynadığına ve hattâ bu konferansta André Maurois'nın semitik menşeyini iki defa tekrarlamak, aile müessesesinin hıristiyanlıkta daha kuvvetli olduğuna işaret etmek ihtiyacı duyulduğuna bakılırsa, bu yönden de bir tefriğe gidilmesi, değişik karakter ve davranışların ele alınarak kıyaslanması, önce büyük prensipler ve inanışlar etrafında yazarları toplayarak sonra kıyaslamalara gidilmesi mümkündür. Nitekim Barrès, Gide, Claudel, Mauri-

ac'ın hıristiyanlığı; Gide ve Malraux'nun ideolojileri; Mauriac ve Malraux'nun insanlığın kaderi üzerindeki düşünce ve görüşleri; Proust ve Sartre'm metafiziği; bütün romancıların tiyatro muharrirliği, şairlik ve gazetecilik gibi vasıfı kuvvetli portreler çizmeye, bu sınımlarla birlikte bir devri aydınlatmaya çok elverişliydi.

M. Vialar'ın seçtiği yol bu olmadı.

Bir kuru tadatta bile Barrès, Bourget, France, Alain-Fournier, Jaloux, Escholier, de Lacreteille, Chardonne, P. Louys, J. Martel, Léon Daudet... gibi muharrirlerin adlarının bir defa olsun anılmamasının manası ne olabilir ?

Memleketimize gelen konferansçılar ister André Rousseaux, ister Adrien Cart veya Paul Vialar olsun, çağdaş Fransız şiirinden veya romanından bahsederken, nedense, daima Fransız edebiyatının umumi durumunu belirtmeyi ihmal ediyorlar. "Daha 48 saat evvel filân ile ,7 veya 15 gün evvel de falan ile buluştuk, konuştuk, yemek yedik..." veyahut "Bu zat dostumdur, beriki ile şu kadar yıldır tanışırız..." gibi konferansın ağırbaşlılığına aykırı şahsi veya meslekî münasebetlerin hikâyesi, öğretici ve aydınlatıcı mahiyette olmayan küçük hatıraların nakli yerine özlü, edebî ve felsefî tahlilleri elbette tercih ederdik.

Bir yandan Proust'un *Geçmiş zaman peşinde*'ki 16 ciltlik abidesi, birkaç kelime ile Claudel gibi bir dev bir solukta tasfiye edilirken, öte yandan geleceğin muhayyel meşhurları üzerinde bir hayli konuşulmuş olmasına hayret etmemek elden gelmiyor.

Bir Saint-Exupéry, *Courrier Sud*'den mi ibarettir? *Vol de Nuit*, *Terre des Hommes*, *Pilote de guerre*, *Lettre à un Otago* ve nihayet *Citadelle* meskût geçilebilir mi ?

Gide'in bütün eseri *Les Nourritures terrestres*, *L'Immoraliste*, *Si le grain ne meurt* müdür ?

Aslen Fransız olmayan fakat Fransız dilinde yazan Van der Mersch, Plisnier'den başka muasır edip yok mudur? Belçika Krallığı Fransız Dili ve Edebiyatı Akademisi'nde bir tek isim akla gelmiyor mu? Académie, Femina, Goncourt mükâfatlarının sivriltiği romancılar nerede ?

Fransız romanının üstünlüğünü bir mütearife olarak ilân ederken Amerikan, İngiliz, Alman, İtalyan üstatlarından söz açmanın gizlediği tehlikeleri konferansçı daha önceden sezmiş olacak ki, bunlardan birkaç isim saymağa, bir kıyaslama yapmağa dili varmadı.

Acaba M. Vialar, Aldous Huxley, Charles Morgan, G. Green, Forster, Knight, McKensie, Bromfield, Cronin, D.-H. Lawrence'leri; Kipling'i, Maugham'ı; Hemingway, Steinbeck, Caldwell, Faulkner, Ch. Day, P. Buck, S. Lewis, Miller'leri tanımıyor mu? Bir Stefan Zweig nasıl unutulabilir? Thomas Mann, Hermann Hesse, Heinrich Mann, Fr. Piechert, Fr. Werfel, Bergengrün, Fr. Thiess, Kafka, Schaper, Jünger, Hermann Kasak'dan bir nebze bahsetmek yakışık almaz mıydı?

Yine ünlü Fransız ediplerine asıl şöretlerini romanlarının mı, yoksa diğer eserlerinin mi sağladığını, o onbinlerce romandan bugün kaçınan dünya ölçüsünde bir değer taşıdığını sayın konferansçı söylemek zahmetini ihtiyar etseydi tezini ya takviye etmiş veyahut büsbütün çürütmüş olurdu. Fakat her ikisi de hakikatin büründüğü sis perdesini yırtmaya ve dinleyicileri aydınlatmaya hizmet ederdi. Şimdi M. Vialar'ın bu yollardan hiç birini seçmemesinin sebebini, iddia-

larının zaafına mı, hazırlığının kifayetsizliğine mi hamletmek lâzım geldiğini Hâmit salonunu dolduran aydınlarımızın takdirine bırakıyorum.

Bu çaptaki konferanslarla iki memleket arasındaki kültür münasebetlerinin gelişeceğini, kuvvetleneceğini sananlara şunları hatırlatmak faydasız olmayacak :

Konferansın verildiği memleketin ve şehrin kültür seviyesi üzerinde durulmaksızın bir ihraç metaı gibi seri halinde kaleme alınan bu "panoramique" konferansları dünya fikir ve sanat piyasasına sürmek isteyenler aldanıyorlar. Ne yazık ki, kültürel çalışmalar programında yer alan bu gösteriler, bizde ancak pek küçümsendiğimiz duygusunu yaratmaktan ileri gidemiyor ve bu arada, sarfedilen bütün emekler ve diplomatik gayretler hebâ oluyor. Çünkü çoğu zaman bu anlatılmak istenen şeyleri dünya fikir ve sanat hareketlerini ve edebiyatını adım adım takip eden Türk münevveri, zannettiklerinden daha iyi biliyor ve bu sebeple de gelen konferansçıların talâkatları, nükteleri ne kadar parlak olursa olsun, böyle yalınkat sözlerle yetinmiyor.

Türk münevverlerinin hasretini duyduğu ve beklediği, yalnız gerçek üstatlar ve gerçek sanatçıdır...

BÜYÜK PİYANİST STEFANSKA'NIN ARDINDAN

Sadi GÜNEL

Müzik dinlemesini bilmek, iyi söz söylemek kadar değerlidir. Bu hükme uyarak, iyi denilebilecek bir kaç söz söyleyebilirim, bunu yazımın ilham kaynağı, büyük piyanist Helina Czern Stefanska'ya borçlu sayılacağım. Çünkü, halk dilindeki "Söyliyene değil, söyletene bak" inancını gerçekleştiren bir hakikatı dile getirmiş olacağım.

Dünya ölçüsündeki imrenilecek şöhretinin dördüncü yılında Ankara'ya gelip, müzik hayatımızın en renkli çiçeklerinden demetler halinde konserler veren, Stefanska'nın yarattığı müziği, kuru kelime kalıplarına sığdırmanın mümkün olamayacağına, sanatkarı dinleyen herkesin, en az benim kadar inandığını sanıyorum. Onun için, beş yaşında piyanoya başlayıp, yirmi beş yıl içinde onu his ve şuurun erişebileceği en üstün seviyeye çıkaran virtüözü, bilgiçlik taslayan tenkitçilerin klişeleşmiş cümleleriyle karikatürize edecek değilim. Helina Stefanska, her türlü tenkit ölçülerinin üstüne çıkmış, hata ve zaaf sınırlarını aşmış bir sanâtkardır.

Birer sanat abidesi yüceliğindeki dev ya-

pılı konçertolardan, gül yaprağı inceliğindeki zarif melodilerine kadar birer canlı varlık halin de içimizde gezdirdiği eserlerin ise ne adlarını sayacağım, ne de onları lâstikli kelimelerle ölçüp biçmeğe yeltenerek kalem hüneri göstereceğim.

Bu yazımla, sadece, gücümün yettiği kadar büyük piyanist Stefanska'nın müzik varlığını belirtmeğe çalışacağım. Onun zarif kadın parmaklarıyla can ve ruh verdiği Mozart da, Grieg de, Chopin de, Glazounov da, Haçadoryan da, şimdiye kadar portceler üzerinde tanıdığımız kompozitörlerden bambaşka birer şahsiyet haline geldiler. Genç piyanist, sihribazların bile erişemeyecekleri bir hünerle müzik perisini konuşturdu.

Özünü en derin ve en coşkun duygulardan alan nağmelerin yaratıcısı Chopin'in memleketinde doğan bayan Helina, onun eserlerindeki asil ihtirasların, tertemiz ıstırap ve sevinçlerin kanıksanmaz tadını tattırdı. Mozart'ın nefis birer oyaı andıran melodileriyle gergefe işlenen şaheser nakışlar gibi sanat aşkımızı süsledi. Grieg' de binbir renkli his ve heyecanın şelâle halini alan akışıyla ruhlarımızı yıkadı. Devrimizin orijinal



Piyanist Stefanska Ankara'da bir toplantıda

kompozitörü Haçatoryan'dan çaldığı parçalar da ilk anda yadırgamayı âdet edindiğimiz modern müziğin, şimdidek duyamadığımız bir çeşnide hazzını zevk damarlarımıza aşıladı. Glasounov'u yalnız sol eliyle çalarken beyaz siyah tuşlar üzerinde teknik denen ve ancak çok müzikal çalışmalarla elde edilebilen ve insan gücünün idrâk sınırını aşan göğüs kabartıcı hünerinin hârikalarını yarattı.

Dünyaca tanınıp sevilmiş olan 25 konçerto ile yüzlerce büyük parçayı, hepsinin belirli karakterine, her müzisyene nasip olmıyan bize ispat ettiği, o kendine has özellikleri de katarak ezbere çalabilen değerli piyanist'i ilkin, röportaj için gittiğim sefarethanede dinlemek zevkine ermişim. Chopin'in "Quatre Mazurka"sından bir kısım çalmıştı. O anda içimde pırl pırl bir dünya belirmişti. Takdirimi, parmaklarının ucunu öperek açıklamışım. Ses çıkaran alet, hepimizin bildiği piyano idi. ama, duyduğum müzik, bir hayli sanat terbiyesi görmüş olan kulaklarımla, musiki için çarpan kalbimin o zamana kadar alıştıkları cinsten değildi. Sanki Chopin canlanmış, o coşkun ve sevimli hayaliyle bana bir şeyler söylüyordu. Sevimliliği de müziğinden aşağı kalmıyan genç piyanist ise, her saniye biraz daha gözümde büyüyordu. Kendisinden ayrılıp orkestra ile yaptığı provaya kadar geçen kırk altı saat içinde hükmümü bir türlü kesinleştirememişim.

Nihayet madam Stefanska'yı, sırasıyla prova jeneralde, büyük konserinde, resitalinde, radyoda, Devlet konservatuvarında ve kabul resminde ayrı ayrı hava ve muhit içinde dinledikten sonra görüşümle duyuşumda aldanmamış olduğumu, hattâ onun sanat yüceliğini bütün incelikleriyle ölçebilmekten bile ne kadar aciz kaldığımı apaçık anladım.

Virtüöz piyanist Halina Czerny Stefanska, tuşlara her dokunuşunda sadece müzikseverleri, sanat görgüsü üstün olanları değil, en yüksek kaliteli müzisyenlerimizi bile hayran bırakmış, sanatıyla büyülemişti.

Ne de olsa ,mekanik vasıtalarla tellerden sesler çıkaran piyanonun, doğrudan doğruya insan parmaklarıyla temasa gelip ruhundaki kaynaşmaları emen kemana göre, nüanslı hisler yaratmak bakımından çok daha geri kalacağına inananlar bile, bu hârika piyanistin, nasıl olup ta tuşlardan bu kadar çeşitli his belirtilerini tellere geçirebildiğine şaşıldılar.

Müzik bu simsiyah gözlü sarışın kadının parmak uçlarında kâh donanma fişekleri gibi tutuşan renkli ve ateşli bir hal alıyor, kâh durgun denizlerde pırıldayan mehtab akislerini andırıyor, kâh kasırgaların, boraların, yıldırımların haşmetiyle azametini hissettiriyordu.

Tanıştığımız andan itibaren "Türk eserleri çalmak istiyorum" diye bütün samimiyetiyle bu sevindirici isteğini açıklayan sanatkârın, nihayet kabul resminde Ulvi Cemal Erkin tarafından imzalanıp hediye edilen iki basılmış kompozisyonu karşısında gösterdiği ilgi ve sevinçlede bütün kendini bize sevdirdi. Buna, her elemanın beğenip takdirle andığı orkestramız hakkındaki inancıyla güvenini de ekleyince piyanist Stefanska'nın ardından neler düşüneceğimiz, onun için ne çeşit hislerle dolup taşacağımız kestirilebilir.

Bize kucak dolusu yüksek sanat meyveleriyle tadına doyumaz ve zamanla unutulmaz ziyafetler sunan virtüöz, bizden birkaç damla müzik ışığı alıp gitti. Fakat içinde, bütün sanat sevgimizin imbikten geçirilerek teksif edilmiş aydınlığı var. Tıpkı radyum şuaı gibi.

Ünlü piyanist Halina Czerny Stefanska'nın ardından duyduklarımızı André Gide'in şu sözleriyle belirtebiliriz : Bir insanın değeri, bir salona girişindeki alkışlarla değil, salondan çıkışındaki uğurlanışıyla ölçülür.

Virtüöz Stefanska Ankara'mıza bir yabancı gibi geldi. Fakat gönüllerimizden birer parça alarak gitti.

KÜLTÜR DÜNYASI

Aylık Dergi

- İmtiyaz sahibi :** UNESCO Türkiye Millî Komisyonu.
273, Atatürk Bulvarı, Ankara. Tel. 25684.
- Mesul Müdür :** UNESCO Genel Sekreteri Vedit Uzgören.
- Yazı Kurulu :** Prof. Suut Kemal Yetkin, Prof. Bedrettin
Tüncel, Prof. Bedi Ziya Egemen, Adnan
Ötüken.
- Dergi Sekreteri :** Namık Katoğlu.
- Cari Hesap :** Ankara, İş Bankası, Yenişehir Şubesi, 427 Dj.
- Basıldığı yer :** Ankara, Türk Tarih Kurumu Basımevi.

Fiyatı: 50 Kr.