21

GERÇEKÇİLİK SAVAŞI

ATTİLÂ İLHAN

deneme

2. BASIM



ATTİLÂ İLHAN
GERÇEKÇİLİK SAVAŞI

GERÇEKÇİLİK SAVAŞI
deneme
(2. basım)

YAZKO
Türkocağı Cad. 17-19
Cağaloğlu-İstanbul
22 78 45

Yazarın öteki kitapları:

Şiir
DUVAR (5. basım)
SİSLER BULVARI (3. basım)
YAĞMUR KAÇAĞI (2. basım)
BEN SANA MECBURUM (5. basım)
BELÂ ÇİÇEĞİ (3. basım)
YASAK SEVİŞMEK (4. basım)
TUTUKLUNUN GÜNLÜĞÜ (3. basım)
BÖYLE BİR SEVMEK (3. basım)
ELDE VAR HÜZÜN

Roman
SOKAKTAKİ ADAM (3. basım)
ZENCİLER BİRBİRİNE BENZEMEZ (2. basım)
KURTLAR SOFRASI (2 cilt/3. basım)
AYNANIN İÇİNDEKİLER
1/BIÇAĞIN UCU
2/SIRTLAN PAYI
3/YARAYA TUZ BASMAK
4/DERSAADET'TE SABAH EZANLARI (2. basım)
FENA HALDE LEMAN (5. basım)

Deneme/Anı
ABBAS YOLCU (gezi notları)
ANILAR VE ACILAR
1/HANGİ SOL (2. basım)
2/HANGİ BATI (2. basım)
3/HANGİ SEKS
4/HANGİ SAĞ
Atillâ İlhan'ın Defteri
1/FAŞİZMİN AYAK SESLERİ
2/BATININ DELİ GÖMLEĞİ

Çeviri
KANTON'DA İSYAN (Malraux) / 2. basım
UMUT (Malraux) / 3. basım
ÇALARDI BASEL'İN ÇANLARI (Aragon)

Bu kitap Ağaoğlu Yayınevi Tesisleri'nde
dizildi, basıldı, ciltlendi 27 73 37
Kapak: Seckin Yasar
İstanbul 1983

GERÇEKÇİLİK SAVAŞI

ATTİLÂ İLHAN

1. basım 1980

Ne günlerdi onlar, nasıl da unutuluyor?

Savaş yıllarının mı (1939/45), savaşı izleyen onbeş yılın mı (1945/60) daha yıldırıcı olduğunu, sık sık, düşünürüm. 1940 ile 1960 arasını acımasız bir dikta, yaman bir yoksulluk ortamında geçirdiğimizi söylemek, çok mu yanlıştır? Savaşı 'soğuk' savas izlemiş, —kim demokrasiye geçildiğini iddia ederse etsin,— kahredici bir aydın kıyımı sürüp gitmiştir.

'Soğuk' savas sırasında, 'sistem'in Ortadoğu'ya yayılışı tezgahlanıyor. Rusya, Boğazlar'ın savunmasında pay istedi ya, bu, bizdeki «batı» heveslilerinin ekmeğine yağ sürer: ülke, kaşla göz arasında, sistem'in deli gömleğini giymeye itilmiştir. Gençler, fırsat bulsalar da o yılların gazetelerini gözden geçirseler! Türkiye'nin 'sistem'e bağlanmasıyla, aydınlar üzerindeki baskının nasıl şiddetlendiğini, elle tutarcasına göreceklerdir. 1946'dan itibaren, sözde 'çokpartili çoğulcu demokrasiye' geçilmiş, oysa bu türden bir demokrasinin en doğal gereği sosyalist partiler, işçi sendikaları, gençlik örgütleri, hatta edebiyat dergileri, acımasızca ezilmiştir.

Daha 1946'nın 26 Ekim'inde, Cumhuriyet'*te bir haber: İngiltere, Ortadoğu'yu savunmak için, «yeni bir plan» hazırlıyormuş. 'Türkiye ile dostluğun takviyesi, planın bir maddesini' oluşturuyor. Gün geçmiyor ki, Türk limanlarından birinde, Amerikan filoları görünmesin! 'Dostluk ziyaretleri' birbirini kovalıyor. İşe bakın ki, iki sosyalist parti, TSEKP ile TSP, yandaş sendika, gazete ve dergiler, aynı 1946 yılının 16 Aralık'ında kapatılıyorlar. Davaları yıllarca sürecektir. İşte bu arada, Truman Doktrininin, Türkiye ve Yunanistan'a uygulanması kararlaştırılmıyor mu? Garip tesadüf! Daha da ilginci ne, ünlü Uluslararası Para Fonu'na (IMF)*

katılışımız da, Türkiye'ye Amerikan yardımının başlaması da, bu tarihte! Cumhuriyet, *1947'nin 16 Mart'ında şunları yazmış:* «...Amerikan iş âlemi de harekete geçti. Büyük Amerikan firmaları, firmalarımıza kredi açacaklarını ve siparişlerini süratle teslim edeceklerini bildirmeye başladılar». *Aynı yılın 12 Nisan'ında, 'Türkiye'nin durumunu incelemek üzere' gelmiş bir Amerikan heyetinin başkanı Berkeley, şu sözleriyle işin içyüzünü biraz olsun açıklıyor:* «Rus genişlemesine bir son verme zamanı gelmiş ve hatta geçmiştir».

Sonu Kore savaşına bulaşmamıza, NATO'ya girmemize varacak bu sürecin, o günlerdeki en çarpıcı aşaması, İstanbul'u ziyaret eden Amerikan filosudur: ünlü Missouri *zırhlısının da aralarında bulunduğu bir sürü gemi gelir, Boğaziçi'nde demirler. Şehir mutluluktan uçuyor. Ne yanına dönsen,* 'Welcome Missouri' *yazıları. Demek, 1947 Mayıs'ının ilk günlerindeyiz. O Mayıs'ın son günlerinde ise, (22 Mayıs) Başkan Truman Türkiye'ye yardım tasarısını imzalayacak, buna Türkiye Cumhurbaşkanı İnönü şöyle cevap verecektir:* '...Amerikan yardımı bizim için ferahlatıcı bir âmil olmuşur'

Aralık'ta, 'sol eyilimlerle savaşmak amacıyla gençlik örgütlerinin kurulacağı' basına yansıyor. Yansımakla kalsa iyi, zamanın ünlü kalemleri bundan duydukları sevinci açıklıyorlar. Cihad Baban, Tasvir'*de yazmış, yazısının başlığı* 'Milliyetçi Türk gençliğine muvaffakiyetler dileriz', *Nadir Nadi ise tabii* Cumhuriyet'*te:* 'Komünizmle savaşırken...' *Savaş zaten hiç durmamıştır ki! Gittikçe hızlanır. Hür, Zincirli Hürriyet, Baştan davaları bu arada görülse gerektir. Yıl sonuna doğru, DTCF'de 'solcu profesörler' olayı patlak veriyor. Karşılıklı öğrenci gösterleri, küçük çatışmalar, mahkeme. 'Solcu profesörlerin' fakülteden atıldıklarını hep biliyoruz. 'İlerici' gelişme durmuyor ama, 'İnsan Haklarını Koruma Derneği' var, 'İstanbul Yüksek Tahsil Gençlik Derneği' var, 'Barışseverler Derneği' var, giderek Paris'te örgütlenen 'İlerici Jöntürkler Komitesi' ve 'Nazım Hikmeti Kurtarma Komitesi'...*

O tarihte delikanlıyım, yaş yirmi beş! Ucundan kıyısından bütün bu hareketlere karışmışım. Fran-

sızcayı söker sökmez, marksizm klasiklerine atlıyorum. Niyetim 'sanat telâkkisini' öğrenebilmek! 40 yılları boyunca, sonradan 'inek toplumculuğu' dediğim bazı kuralları bellemişiz. Bunların kuramdaki yerlerini bulacağım. Ne mümkün! Marks ve Engels, meğerse, sanat alanında tutarlı bir kuram geliştirmemişler. Üstelik SSCB'de uygulanan 'parti sanatı' sosyalizmdin babalarından çok, Rus gerçeğine, Lunaçarskiy'le Jdanov'un «istidlal vetefsirlerine» dayanıyor. İyi mi? Jdanov'un fransızcaya çevrilmiş yazılarını okuyorum. Aman Allah! Miss Higginss, Plekhanov'a okumamı öneriyor: Jean Freville'in uzunca bir Plekhanov incelemesini de içeren bir derleme yayınlanmış: 'L'art et la vie social'.

Plekhanov'u derinlemesine okuyunca, şöyle bir ayırım kesinleşiyor benim için. Bir yanda Plekhanov'un, diyalektik ve tarihsel materyalizme dayanarak geliştirdiği toplumsal bir gerçekçilik kuramı; bir yanda, Stalin döneminde Jdanov'un doruğuna ulaştırdığı 'sosyalist gerçekçilik' uygulaması! İlki devrim öncesi Rusya'sında aşama aşama ilerlemiş Dobroliyubov ve Çernişevskiy gerçekçiliklerine de dayanıyor ama, diyalektik özelliğiyle onları aşıyor. İkincisi politikacıların buyruğunda düpedüz güdümlü bir edebiyat. Böyle bir yol ayırımına ulaşan delikanlı bir sanatçının, hangi yolu seçeceğini sanırsınız?

Biri öznel, biri nesnel, iki nedenden, Plekhanov estetiğini seçiyorum: nesnel neden, 40'lar Türkiye'sinde benim de (tıpkı 20'ler Türkiye'sinde Nâzım'ın olduğu gibi) sosyalizm'e 'en çok insana, en büyük hürriyet' şiarıyla gelişim; öznel nedense aklımın yatmadığı birşeye buyrukla muyrukla öyle kolay kolay başeğmeyen yaradılışım!

Peki, işin 'evveliyatını' atlayacak mıyım? Ne münasebet, bunu, bir derginin sorularına cevap verirken, bakın nasıl anlatmışım.

«...40 yıllarında, edebiyat çevresinde, ikisi iktidardan yana, ikisi iktidara karşı, dört ayrı grup vardı. İktidar dediğim faşizan İnönü (CHP) diktası. Bunlar birinci kademede Ataç, Sabahaddin Eyuboğlu, Yaşar Nabi aracılığıyla, Garip üçlüsünü, Orhan Veli, Oktay Rıfat ve Melih Cevdet'i tutu-

yorlardı. İkinci kademede, Suut Kemal Yetkin'in 'himayesinde' görünen Behçet Necatigil, Cahit Külebi, Oktay Akbal, Salâh Birsel, Fahir Onger, Naim Tirali ve Fazıl Hüsnü yer alıyordu. Bu iki grup CHP diktasının 'resmi' sanatçılarından oluşmuşlardı. Karşı yanda ise, solda sosyalistler, aşırı sağda ırkçı/turancılar yer alırdı. Sosyalistler arasında Niyazi Akıncıoğlu, Ömer Faruk Toprak, A. Kadir, Suat Taşer, Cahir Irgat, Mehmet Kemal, Rıfat Ilgaz, Sabri Soran vs. sayılabilir. Ben, Ahmet Arif, Arif Barikat (Damar), Şükran Kurdakul, bu takımın genç şair adaylarıydık...»

«...40 kuşağındaki toplumcular siyasal baskılarla 'bertaraf' edilip de, ortalık 'resmen' Garip'çilere kalınca, 40 toplumcularının ikinci kuşağı olan bizler, ciddi bir eleştiri hareketi yapmayı gereksiniyorduk. Hatırlıyorum, Şükran (Kurdakul) ve ben, bu amaçla bazı genç ozanları toplama, bir dergi ve bir bildiriyle ortaya çıkma tasarıları geliştirmiş, bu amaçla Marmara Gazinosu'nda (Beyazıt'taki) bir de toplantı yapmıştık. O toplantıya gelenler arasında Sabih Şendil'i, Edip Cansever'i hatırlıyorum. Sabih uysal görünmüş, Cansever ise şiiri keyfi için yazdığını söyleyerek, daha çok eyilimli olduğu Birsel/Akbal/Necatigil grubunun tutumunu sergilemişti. Tasarı kaldı. Sonra ben Nâzım'ın kurtarılmasına katılmak amacıyla Paris'e gittim. Orada 'Kendi Kendime Sanat Konuşmaları' diye estetik bir platform hazırlığı yaptım, hem 40 kuşağı aktif gerçekçilerinin, hem de Garip'çilerin toplumsal gerçekçi eleştirisini planladım, Türkiye'ye döndükten sonra da 'Mavi' ya da 'sosyal realizm', hareketi diye bilinen kampanyayı başlattım. Büyük patırtı oldu. Zamanın gençleri katıldılar. 'Soğuk' savaş yıllarıydı, eleştirimizin toplumcu yanı şimşekleri üzerine çekti, ağır baskılar başladı...»

Demek daha Türkiye'deyken kafamızı kurcalayan Garip'çilerin toplumsal eleştirisi, Paris'te Plekhanov'un estetik tezleriyle karşılaşınca, toplumsal gerçekçilik diyebileceğimiz bir ulusal bileşim çabasına yönelmiş. Acaba siyasal uyuşmazlıklarımızın, özgün bir sanat bileşimine yönelmemde etkisi olmuş muydu? Şimdi tam çıkaramıyorum. Çıkarabil-

diğim, 1950 Quartier Latin *kahvelerinde kalcme aldığım* 'Kendi Kendime Sanat Konuşmaları'*nda, kuramsal düzeyde, diyalektik yöntemle, Türkiye koşullarının gerçekçiliğini aradığımdır.*

Bu arayış, daha ilk adımda, iki eleştiriyi çağırıyordu: önce, Ataç ve yandaşlarının çabasıyla ülkemizde handiyse 'resmileşmiş' Garip şiirinin, sonra o zamanlar aktif realizm dediğimiz sosyalist gerçekçiliğin eleştirisi. Kalkıştığım da bu olmuştur. Bugünkü gibi aklımda, ilk yazılarımı Paris'ten Baki Kurtuluş'a ilettim. O Pazar Postası'*nı yönetiyordu. Orada yayınladı. Bunlar ilkesel yazılar: eleştiri nedir, hikâye nedir, nasıl olmalıdır, sanatçı gerçeği nasıl görür, nasıl yansıtır vs... Türkiye'ye döndükten sonra, çeşitli dergilerde* (Kaynak, Seçilmiş Hikâyeler Dergisi, Ufuklar, Mavi) *yeni edebiyatın 'öncülerini' eleştirmeye giriştim. Sözgelişi, 1 Temmuz 1954'de çıkan bir yazımda* (Mavi) *bakın ne demişim.*

«...'öncüler'le münasebetlerimizi şöylece özetleyebiliriz: öncülerin kozmopolit, taklidci olmaları; batı estetiğini metod olarak değil, şekil olarak kavramaya çalışmaları, onları yanlış yollara sürüklemiş; kendileri terkip (bileşim) yapamadıkları gibi, kendilerinden sonra gelenlerin de taklide sürüklenmelerine, taklidin taklidleri olmalarına yol açmıştır. Bu bakımdan sosyal realizm öncülerin bütününe bu noktada direnmekte; milli, sosyal bağlar aramadıkları, aradıkları zaman bulamadıları, satıhta kaldıkları için onlara çatmaktadır. Am iş bu kadarla kalmıyor. Bu umumi planda bir çatışmadır. Biz ilkin öncülerin yıktıkları yere fazla birşey koymamalarını, milli ve batılı bir sanatı düşünce veya eser olarak başaramamalarını kınıyoruz...»

Aynı yazı, sosyal realizmin 'bir de öncülerin hususi planlarda çeşitli cereyanları ile münasebetleri meselesini' ele alıyor. Ulusal koşullara uygun, toplumsal bir gerçekçilik bileşimi adına, sözgelişi o zamanın sosyalist gerçekçilerine, aktif realistlere şu eleştirileri yöneltiyor:

«...aktif realizmin tek parti diktasına karşı bir nevi direnme sanatı yapması alkışlanacak şeydir. Bilindiği gibi onlar sosyal bir sanat taraflısı idiler.

Fakat istinad etmeye çalıştıkları sosyal çevrelerin gerçek durumlarını görememiş oldukları için ütopik bir sosyal sanat yaptılar. Okuyucu ile ilgileri kesildi. Kendi içlerine katlandılar, büküldüler, yozlaştılar. Öbür yandan sanat müessesesinin sosyal olduğu kadar estetik bir yanı olduğunu, sosyal müesseseler arasında 'spesifik' vasıfları ile temayüz ettiğini hesaba katmamış, bunlar sanatçının sadece sosyal, hatta daha doğrusu siyasi planda bir iş görmesini istemekle yetinmiştir. Neticede sanat mefhumu ile tenakuza düşmüşler, aktif realistler bir gazete realizmine doğru kaymışlardır. Sanat eserinin estetik bünyesi ağıza bile alınmamıştır. Aktif realizmin batıdaki ustaları taklif edilmiş, içtimai kökleri ve hedefleri belirtilmemiş, bir 'hürriyet ve insan' edebiyatı yapılarak avunulmuştur...»

Daha önce de yapılmış mıdır, edebiyat tarihçileri arasın bulsun; benim bildiğim, ülkemizdeki toplumcu edebiyatın soldan ilk eleştirisi bu satırlarla başlamıştır. Şimdi bakıyorum da, sınıfsal dayanakları olmadığını söylemekten, sanatın özgül niteliğini ihmal ettiklerine işaret etmekten fazla birşey yapmamışım. Haksız da değildim hani. Toplumcu sanat dergileri bin basar, yarısını satamazdı. Esat Adil Gerçek *gazetesini gündelik çıkardığı zaman, işe onbinle başlamış, aklımda yanlış kalmadıysa onda birine kadar inmişti. İadeleri koyacak yer bulamıyorduk. O günlerin 'parti organı' dergileri sayılan* Gün'*ü*, Yığın'*ı ne zaman karıştırsam, bir hoş olurum: daha ziyade sanat dergisidir bunlar, boyutları dar, solukları az, etki alanları son derece sınırlıdır. Haklı da olsam, solda eleştiri o derece alışılmamış birşeydi ki, o yıllarda çıktığını hatırladığım* 'Yeryüzü' *gibi,* 'Beraber' *gibi sosyalist gerçekçi dergiler, sosyal realizm kavgasından uzak durmayı yeğlediler.*

Oysa toplumsal gerçekçilik hareketinin en büyük özelliği, ulusal koşulların içersinden diyalektik yöntemle özgün bir estetik bileşime ulaşılabileceğini savunmasıydı. Haklıydı bu savunma, hâlâ da haklı ve geçerlidir. Ne var ki ortaya atılması, oldum olası sosyalist gerçekçi Jdanov çizgisini izleyenleri ofsayta düşürüyor, daha da önemlisi 'bağımsız sos-

yalizm' tartışmalarını ilk defa gündeme getiriyordu. Gariptir, bunu tam anlamıyla ne soldakiler değerlendirebildi, ne sağdakiler! Hele bu sonuncular o kadar dünyanın farkında değillerdi ki, sosyal gerçekçilik hareketinin bağımsız niteliğini göremedikten başka, üstelik bu hareketi 'Moskova ajanlarının' bir marifeti sandılar. Okuyacağınız yazıların bir kısmı onlara verdiğim cevaplardır.

Yalnız onlar mı? Ya CHP ilericilerine ne demeli? Sözde Batıda sinek uçsa duyarlar, gel gör ki sosyal gerçekçilik çıkışının ve özgün niteliğini kesinlikle anlamamışlardır. Fırsat vermişim oysa, sözgelişi aktif gerçekçileri eleştirdiğim yazının bir sonraki paragrafı onlara ait, bakın ne diyor.

«...'bobstiller' için vaziyet böyle değildir. Onlar Garip'le Yaprak arasında gayet çapraşık bir tekâmül safhası geçirmiş, dikta partisinin batılı cenahı tarafından hakim tutuldukları senelerde, 'resmi' edebiyat bile sayılmıştır. Garip hareketi, önünde sonunda, yanlış anlaşılmış, yanlış adapte edilmiş bir sürrealizm hareketi idi. Bizim milli ve içtimai şartlarımızı şuurlu olarak anlamış, ele almış değildi. Okuyun Garip önsözünü gülümsemeden edemezsiniz...»

«...sonradan 'bobstiller' dikta partisinin kanatları altına sığındılar, tekerleme folkloruna, uydurma koşmalara, formalist türkülere gittiler, kendileriyle çeliştiler, kendilerini inkâr ettiler, nihayet başka bir yazımızda açıkladığımız üzere sosyal hicve doğru sürüklendiler. Bugün hâlâ oradadırlar. Tesirleri büyük olmuştur. Ortahalli sosyal çevrelere bağlı bütün sanatçılar, hatta Cahid Sıtkı, Sabahaddin Kudret vs. gibi şöhret sahibi olsalar bile, ne yapacaklarını bilmemenin verdiği şaşkınlıkla, onları taklid etmişlerdir...»

«...Bununla beraber, şiiri Osmanlı yapmacığından, alaturkalıktan kurtarmada çok emekleri geçmiştir. Unutulamaz. Fakat öbür yandan humour mefhumuna fazla takılıp, şairanelikten kurtuluyoruz diye *image*'ı tahribe, kısacası şiiri bir söz oyunu, bir espri seviyesine indirmeye gitmişlerdir. Bu sebepten şiir dünyamız şair olmayan bir sürü şairle dolmuştur. Bobstiller, şiirde ve sanatta yapmak

istediklerini açık ve seçik bir şekilde açıklayamamışlardır. Sosyal izahları yoktur. Hatta doğru dürüst estetik izahları yoktur. Sadece form üzerinde bazı paradokslar yapmışlardır. Bugün daha ziyade tesirleri ile mevcutturlar. İçinde bulundukları orta tabaka hoşnutsuzluğundan belli bir dünya ve estetik görüşüne geçmezlerse, yeni nesiller kendilerini hayırla anmayacaklardır...»

Günümüzde çoğu şiir meraklısının rahatlıkla katılabileceği bu sözler yayınlandığında kıyameti koparmıştı. Ataç, Dünya *gibi,* Son Havadis *gibi CHP yandaşı gazetelerde, sosyal realizmin olsa olsa sosyalist gerçekçilik olabileceğini, bununsa 'demirperde gerisindeki ülkelerde' geçerli olduğunu yazıyordu. CHP ilericisi* Varlık'*da ise, o dönemde, adım sık sık alayla anılır, ince ince 'soğuk savaş' karamalarına başvurularak hem de!*

Oysa, özgün bir ulusal bileşim fikri, beni ister istemez toplumumuzu, dolayısıyla yakın tarihini incelemeye götürmüştü. 1950'den bu yana, Anadolu İhtilâli'ni kurcalıyor, bunu yarım kalmış bir demokratik devrim olarak yorumlardım. Mavi'*deki sosyal realizm yazılarının çoğu, şimdi de sık sık yaptığım gibi, Mustafa Kemal'e atıflarla doludur. Sosyalist bir devrimin, demokratik devrim aşamasını yadsıyabilmesi olası mı? Çin niye Sunyatsen'i yadsımadıysa, Türk sosyalizmi de o nedenden Mustafa Kemal'i yadsıyamaz. Kaldı ki, Mustafa Kemal devrimciliğinin, ilginç bir diyalektiği var: amacı çağdaş uygarlık düzeyi, yöntemi ise —hayata en hakiki mürşit olan— bilim! Hal böyle oldu mu, çağdaş uygarlık düzeyinin sosyalizm olduğu bir dönemde, Mustafa Kemal devrimciliği, bilimleri yöntem diye kullanırsa, elbette sosyalizmi amaç edinecektir. Bu bakımdan, ulusal bileşim diyalektik yöntemi gereği Türkiye'nin koşullarından çıkarılacaksa, bu koşullara Anadolu İhtilâli'nin de dahil olduğunu kimsenin unutmaması zorunludur.*

Böyle bir Mustafa Kemal'cilik de kimsenin işine gelmiyordu. O yüzden, 'gerçekçilik savaşını' aşağı yukarı üç cephede sürdürmek gerekti. Bugün geriye dönüp bakınca, biraz hüzün biraz da gururla, ister istemez Aragon'un mısralarını tekrarlıyorum:

«Eğer yeniden başlamak gerekseydi, yine aynı şey leri yapardım». *Bu konuyu ne zaman düşünsem, eylem sıcaklığının ve telaşının getirdiği bazı sert köşelere, bazı uygulama yanılgılarına rağmen, o günden bugüne uzanan tartışma ve eleştirmelerimin hepsini, aynı gönül rahatlığıyla yeniden imzalayabileceğime hükmederim. Bizimki gibi hiçbir düzeni sağlam tutulmamış bir sanat evreninde, bu, galiba az birşey değildir.*

Attilâ İlhan
Temmuz, 1980
Kavalıkdere (Ankara)

Yeni Defter

HİKÂYE ÜZERİNE

—1 *Anlatmak ve Anlatmak*

Ocak-Mart. 1952

Hikâyeci olarak, 'anlatabilmek' üzerinde durmak istiyorum. İşi basitin basitine götürürseniz, her hikâyeci anlatır. Birşeyler anlatır. Sanatın genel tanımlaması çerçevesinden bakılırsa; o da, öteki sanatçılar gibi; doğa'yı, toplum'u, insanı, bunların birbiriyle ilişkilerini anlatacaktır.

Yalnız bir nokta var: gündelik yaşamımızda birtakım münasebetlerde bulunur muyuz? Evet! Birbirimizle sohbet eder miyiz? Evet! Bu sırada buna benzer şeyleri anlatır mıyız? Evet! Üstelik anlattıklarımızın konusu, —sanatçıda olduğu gibi— doğa'ya, toplum'a, insan'a; bunların birbiriyle ilişkilerine bağlanmaz mı? Evet! Bunlar, benzer bir tutumla, gazetelere de yazılır mı, zaman zaman? Evet! Peki, bütün bu yapılanlar sanat, yazılanlar sanat eseri midir? Asla! Komşusunun ölümünü hikâye eden sanatçı mıdır? Ne münasebet!

Neden mi? Sanatın, sanatçının tanımlamasında, pek sevdiğim bir öğe var ki, arkaya sakladım. Sanatçı anlatırken, konularını çift merceki bir objektiften geçirir: merceğin biri onun dünyayı, öteki eşyayı görüş tarzıdır. İkisi de kişiliğindendir, kişiliğini meydana getirir. Konu, bu objektiften geçtikten sonra, belirli estetik biçimler içersinde, yeniden yaratılmış olur. Burası çok önemli. Çünkü bu özellik, sıradan bir anlatıcıda, ya da gazete habercisinde bulunmaz. Onlar da anlatır, olup biteni

aktarırlar, hatta ayrıntılarıyla aktarırlar; hiç şüphesiz, onların da bir tarzları vardır; ama, bir kere yaratıcı ve estetik değildir; ikincisi, adı üstünde 'sıradan'dır.

Şimdi hikâyecinin anlatması olayına dönelim. O da anlatır. Anlatır ya, bu işi, sanatın genel yasalarına uygun yapar. Herhangi bir sohbette çene çalmadığını, bir dakika aklından çıkarmaz. Bazen düpedüz bir sohbeti, iki insanın ahpaplığını bile, öylesine yansıtır ki, sanatçı kişiliğinin öznel damgasını derhal fark ederiz. Aklıma, Orhan Kemal'in tesbit ettiği, müthiş diyaloğlar geliyor. Aslında konuşma, sıradan bir konuşmadır. Yine Ali bunu dedi. Veli bunu dedi meselesidir. Fakat sanatçı lâfları o biçimde sıralamış, o biçimde düzenlemiştir ki, ortaya çıkan çalışma, estetik bir düzleme yükselebilmiştir. Bu da hikâyecinin 'anlatırken', sanat düzleminden kaymaması gereğini belirtmez mi?

İş böyle olunca, şu sorunun karşılığını aramak gerek. Adamın biri başından geçmiş bir olayı, gazeteye yazıyormuş, kahvede anlatıyormuş gibi dünyalar getirirse, bu sanat eseri olur mu? Bu, edebi hikâye olmaz. Gazete hikâyesidir, belki. Ağızdan anlatılan hikâyedir, daha çok. Çünkü burada 'anlatmak', hikâyedeki yaratmak işleminin bir öğesi olmaktan çıkmış, onun yerine geçerek, onun işini görmeğe kalkışmıştır.

Bu sorun üzerinde beni düşündüren, birkaç hikâye kitabı ve romancık (M. Hacıhasanoğlu'nun 'Bir Tesbih Tanesi', Tarık Güneri'nin 'Peynir Ekmek' isimli kitapları) oldu. Bazı hikâyeciler, kalemi alıp, gözlemlerini çiziktirmeyi, sanat eseri yaratmak sayıyor. Bu hikâyecilerin, roman ve hikâye yazmanın, ne derinliğine bir iş olduğunu kavramamış olmalarından korkarım. Öyle romancıklar, öyle hikâye kitapları okuyoruz ki; gerçekte bunlar, ancak sahici bir hikâye ya da roman için malzeme yerini tutabilir, o işi görebilir. Sanki bazı hikâyeciler, yazacakları hikâye ve romanlar için topladıkları notları, o hikâye ve romanların yerine yayınlıyorlar. Bu, sanat eseri ile gündelik sohbet arasındaki farkı aşındırmakta; giderek hikâyenin sanat hizasını düşürmektedir.

Birisi şöyle diyebilir: İyi ama bu eserlerde de, hikâyede olması gereken, öyküleme, düzenleme, edebi sanatlar v.s. pekâlâ vardır. Dedikleri makbul sayılmaz. Çokluk, bir siyasi makalede de, benzer şeyler yapılır. Herhangi bir cinayeti 'naklederken', galiba 'bilhassa' yapılır. Biz bunları, düpedüz konuşurken de yaparız. Bir çokları söz arasında 'deniz çarşaf gibi düz' demez mi? Bunu ilk diyen, besbelli bir sanatçıdır. Ama şu haliyle estetik bir *image* olmaktan çıkmış, dile ait ifade şekillerinden birisi kılığına girmiştir. Yazar, buna benzer *image*'larla hikâye yazarsa, edebiyatın açıklarına sürüklenmiş olur. Asıl yapılması gereken, böyle dili eskitmek değil; yaratıcı bir metodla yeni *image*'lar kurmak; onu yenileştirmek, doğurtmak, doğurtmasını bilmektir.

Anlatışta olduğu kadar, anlatılan şey konusunda da, böyle. Sohbetlerde, bazı adamları dinlemeyi, herkes neden sever? Çünkü herkesin söylediklerinden, başka şeyler anlatırlar. Herkesin yazdığını ve konuştuğunu, 'olduğu gibi' aktaran hikâyeciyi, kimse dinlemez. Bir hikâyeci düşünün ki, bir adamın kumar yüzünden hayatını mahvettiğini yazıyor. Ya da çeşme meselesinden, Kara Ahmed'in Muhtar'ı vurduğunu. Ne buyrulur? Onun için tek kurtuluş noktası görünüyor: Nasrettin Hoca hikâyelerini düşünün. Herkes bilir, sever. Ama bazı anlatıcılardan, bildiğimiz halde zevkle dinleriz. Çünkü hikâyelere kendilerine özgü bir hava, bir espri katar bunlar. Hikâyeci bunu, anlatış tarzıyla yaparsa yapabilir. Yapamazsa, yandı: Hoca'nın hikâyelerindeki durum tekrarlanır. Birinin Hoca'nın bir fıkrasını hatırlatması yeter: hikâyeyi biliriz, güler ya da düşünürüz; kötü anlatıcı tekrarlamağa kalkışırsa, hafakanlar basar adamı. Bu da öyle. Bazı hikâyeciler, bildiğimiz şeyleri, alışılmış biçimlerde anlatıyorlar. Daha hikâyeye başlarken ne diyeceklerini, nasıl diyeceklerini kestiriyoruz. Hikâye bizim için ölüyor.

Bu gazetenin başka bir yerinde, Ataç yazıyor. Okuyorsunuz diyorum. Geçenlerde hikâyecilerimizden söz ederken, eksik, doyurmayan bir yanları var diyordu. O bu satırları yazarken ben çoktan hikâyeciliğimizin bir çıkmazda bulunduğuna inanmış ve gücümün yettiği kadarıyla neden ve sonuçlarını kurcalamağa girişmiştim. 'Anlatmak ve Anlatmak'ı okumuş olmalısınız. Bu sefer de 'görmek' diyeceğim, bu çizgi üzerinde birşeyler söyleyeceğim. Çünkü, çıkmaza girişmiz, biraz da körlüğümüzden - ya da miyopluğumuzdan! Hikâyemizde, bir 'rüyet' bozukluğu var.

Her zaman söylerim: hikâyeciliğimizde, gerçekçi olmamak diye bir tutum, bir davranış yoktur! Cumhuriyet hikâyesi —bütünüyle değilse bile— çoğunluğu ile; gerçekçi bir sanat, bir memleket sanatı yapmak istedi. Ömer Seyfettin'e, Refik Halit'e, daha da eskilere götürülebilir, bu. Bence dert de buradan başladı. Gerçekçi olmak, gerçekçi çalışmak isteyip, gerçekçiliği kavramaktan; kelimeden korkmuyoruz, bilmemekten!.. Sonunda öyle bir yere geldik ki, herkes gerçekçi olduğunu söylüyor. 'Gerçekçi' hikâyeciliğimizden bir noksanlık, bir yavanlıktır gidiyor.

Buradan gerçekçilikle 'görmek' arasındaki ilgiye geçebiliriz. Gerçekçiliğin en düz tanımlaması gerçeği yansıtmaktır değil mi? İşte bizim hikâyemizde bu, böylece vardır. Gerçeği vermek için, onu önce göreceksin. Eh, önüne gelen ne görürse yazıyor ve 'gerçekçi' hikâyeci oluyor. Hele gördüklerini biraz yaşamış, biraz sefalet filan çekmişse, işçiler köylüler arasında yaşamak imkânı vermemişse, ne yapsın, gerçekçilik katına çıkabilmek için; gecekondulardan, çöp tenekelerini karıştıran köpeklerden söz edecektir.

Tutum böyle tutulunca; yavan, düz ve bir örnek bir gerçekçiliğin, kısır döngüsüne düşmemize şaşacak ne var? Bütün köy eğitmenleri gerçekçi hikâyeci olacaklar. Mahmud Makal da tüy dikecek. Yeri gelmişken, 'Bizim Köy'ün, asıl değerine işaret ediversek, nasıl olur? 'Bizim Köy', bu yönden alın-

mış bir gerçekçiliğin şaheseridir. Mahmud Makal kabaca gördüğünü yazmıştır. Dün söyledim. Bugün söylüyorum. Yarın söyleyeceğim. Bu, asla yetmez! Bu kitap, artık devrini doldurması gereken bir gerçekçilik anlayışının —ya da anlamayışının— kaydettiği en yüksek irtifadır.

Evet, görüş problemi. Ya da 'görmek'! Yaşadığımız dünya, kaç türlü görülebilir? Bir kere, Ali oğlu Veli'nin görüş tarzını, pişirip kurtaralım. Ali oğlu Veli kim? Ha, o gerçeği hem meydana getiren, hem yaşayan herhangi bir vatandaş. Onun 'görüşü', biyolojik ve fizyolojik olarak görmek dediğimiz duygunun çerçevesi içinde kalır. Ali oğlu Veli dünyayı, gerçekleri —deyim uygun düşerse— 'kabaca' görür. Şöyle üstünden, gözüne çarptığı gibi. Uzunboylu dibini karıştırmadan. Anlamını, ilişkilerini ve nedenlerini kurcalamadan.

Son bilim adamının, gerçekleri görüşü var: Bu görüş, oluşup gelişen olayları, bunların neden ve sonuçlarını, belli bir mantık, belli bir yöntem sınırları içinde gözleyip araştıran bir görüş. Bilimsel, kuramsal yönteme bağlı. Ondan ayrılmaz bir görüş.

Üçüncü olarak, sanatçının görüş tarzına geleceğiz. Sanatçı da öbürlerinin yaşadığı gerçekleri yaşadığı, aynı gerçeklere baktığı halde, görüş tarzı öbürlerinkinden ayrıdır. Sanatçı maddi gerçekleri, estetik *image*'lar halinde görür, eserine yansıtır. Onun görüş tarzı, nesnel dünyanın, nesnel deyimlemesinden çok; nesnel dünyanın, öznel ve artistik, biçimler halinde yansıtılmasını sağlar. Sanatın yaratıcı metodunu, bilimsel/kuramsal metodla bir tutmak da, alelâde bir görüş tarzı haline indirgemek de, kelimenin tam manasıyla 'ıska' geçmektir.

Yalnız küçük bir sinek var ki midde bulandırıyor, hesabını hemen görmek lâzım. Kuramsal görüşü artistik görüşün yerine koymak 'ıska' geçmektir, dedik; dedik ama, birisini öbürüne tepeden tırnağa karşıt saymak da, en az o kadar 'ıska' geçmektir. Zira ikisi arasındaki aykırılık biçim bakımındandır. Öz bakımından değildir. Herneyse, onu burada uzunboylu konuşmamız lüzumsuz. Geçelim

'gerçekçi' hikâyecilerimizin görüş tarzına. Hikâyecilerimiz, nasıl görüyorlar?

Gerçekten sanatçı birkaç hikâyeciyi bir kenara bırakınız, geriye kalanların sanatçı görüşüyle ilgileri yoktur. Biz, memleketi, koşullarını; bu koşullar altında yaşayanları, sınırlanmış bir görüş çerçevesi içersinden, tıpkı Ali oğlu Veli gibi 'kabaca' görüyoruz. Ali oğlu Veli'den tek farkımız —ki çok yazık ki bu fark var— bu görüşe, bu gözlem gidişine buruk bir duygululuk, ekşi bir *romantisme* karıştırmamız. Sanılıyor ki köyü, köyden, köylü gibi görmek, biraz da 'memleketim seni seviyorum' edebiyatı yapmak, gerçekçiliğin daniskasını yapmaktır. Yanlış, tabii!

Ha, daha akıllılarımız var, 'gerçek' bir gerçekçiliğin toplumsal koşulları görmek ve açıklamakla mümkün olabileceğini ileriye sürenler. Bu sözde gerçek payı çok, ama, bilgisizliğin payı daha da çok. Taraftarlarını, toplumbilimsel inceleme yazar gibi hikâye yazmaya itiyor. Başka bir deyişle, sanatçı görüşü yerine, bilimsel/kuramsal görüşe kaydırıyor. Bu da yanlış, tabii!

Böylece, hikâye yazmak için, gerçek bir sanatçı görüşü edinmek zorunun kavranmaması; hikâyelerimize bir tuzsuzluk, bir yavanlık veriyor ki düşman başına! Sanatçı hikâyeci olabilmek için özel bir sanatçı görüşü edinmek, şart! Bunu kafaya çivilemeli. Olmadı mı, biraz 'mürekkep yalamış', biraz eli 'kalem tutan' her memur Anadolu'ya çıktığının üçüncü ayında 'gerçekçi' bir hikâyeci olmak istidadını gösteriveriyor.

Daha da neler!?

3. Küllürsüz Hikâye

Hikâyeciliğimiz üzerine yazdıklarımı, okuyor musunuz? Hikâye ile, edebiyat ile, genel olarak sanat ile, en ufak bir ilginiz varsa, okumalısınız. Dediklerim size, tepeden tırnağa yanlış gözükebilir. Siz büsbütün başka türlü düşünebilirsiniz. Olsun. Okuyun. İtirazlarınız varsa, yazın. Belki ben yanılmışımdır. Çekişir, anlaşırız. Böylelikle, hikâyeciliğimizin üzerine şöyle bir eğilmiş; şurasını burasını

biraz yoklamış, gerçek sandığımız bazı şeylerin yanlışlığını, kavramış oluruz. Ben, bu yoldaki çatışmaların ve tartışmaların, hikâyeciliğimizi silkindirmek konusunda faydalı olacağına, inanıyorum. Şuna da inanıyorum, ben: hikâye kitapları üzerinde, ciddi ve düşünce mahsulü yazıların azlığı da bugünkü çıkmazın nedenlerinden biri sayılabilir. Siz buna, eleştirme yokluğu mu diyeceksiniz. Ben, fikir yokluğu diyeceğim. Üstelik, genelleştirmekten çekinmeyeceğim. Bırakın hikâyeciliği; Cumhuriyet edebiyatı, derlitoplu bir fikir temeline bir türlü oturamadığından; yazılanları eleyecek ciddi bir fikir süzgeci —estetik bir kriter— teşekkül edememiştir. Bugün bizde, hiçbir işe yaramadığı hemen dünyaca kabul edilen, sade suya sanat iddiasını bile, doğru dürüst ortaya atıp açıklayacak; bir sanat eserini bu iddianın ilkelerine göre değerlendirebilecek adam yoktur. Varsa, ben onu yok sayarım. Vazifesini yapmamıştır. Yapmamaktadır. Sanat eseri üzerinde, 'hoşuma gitti-gitmedi' diye konuşuldukça, Cumhuriyet sanatı daha çok yerinde sayar. Bu bakımdan, bu çeşit yazıların faydasına inanıyorum. Ve eğer sen, bunları okuyan, söylediklerimi yanlış buluyorsan, düşüncelerini açıklamanı istiyorum. Aksi halde, hikâyeciliğimizi çıkmaza sokan nedenlerden birinin de, senin bu ilgisizliğin olduğuna inanmakta haklıyım.

Sanatçı, malum, söyleyecek sözü olan adamdır. Fakat söyleyeceği söz, kaleminin ucuna gökten inmez. Bu söz, bir özdür. Bu öz, belli bir disiplin içersinde bulunmak gerekir. Eğer sanatçı bu disiplini kurabilmişse, önemli bir adım atmıştır. Nedir, bu disiplin? Ha, bu disiplin sanatçının kendisi, sanatçı, çevresi ve bunların ilişkileri üzerinde düşünmesi, çalışması; giderek, söyleyeceği sözü ayarlaması demektir. Kendisini, çevresinin, toplumun ve doğanın etkilerine, gelişigüzel salıvermemesi demektir. Değil mi ki sanatçının işi, gelişi, yayılışı, yapılışı bakımlarından toplumsal; taş çatlasa, o da toplumsal bir sorumluluk taşıyor. Böyle bir sorumluluk taşıyınca da bir fikir disiplini, bir dünya görüşü ona şart. Yalnız ona mı? Memleketini seven, kendisini sorumlu hisseden her

gerçek aydına! Sanatçının 'vatandaş' sıfatını yadsıyabilir miyiz? Şu halde konuşabilmesi, herşeyden önce kafasının işlemesini, düşünmesini gerektirir. Ancak kafası disiplin içersinde, bir yöntem tutarak işleyen bir sanatçı, durmadan söyleyecek söz bulabilir. Her söyleyeceği söz, önceki söylediklerinden, ancak bu şekilde daha yeni, daha ileri olabilir.

Bir de aksini düşünelim. Sanatçının, düşünce sistemi yok. Bırak düşünce sistemini, herifçioğlu düşünmek zorunluluğunu kavramamış. Nereye varır bu? Bu sanatçı düşünmez, duyar. Düşünmediği bir fikir disiplini olmadığı için, fikirleri ya yoktur, teşekkül etmemiştir; ya da gazete, radyo 'malûmatı', sohbet kırıntıları olarak vardır. Duygularını bunlara karıştırır, teknik yeteneğine göre birşeyler yapar. Bu takdirde kendini tekrara, serseri bir göktaşı gibi, o etkiden bu etkiye yuvarlanıp gitmeye başlayacaktır. Sonunda düşeceği, muhakkak! İstediği kadar kendini 'büyük sanatçı' satmaya çalışsın. Zaman küt diye, yargısını verir.

Yanlış anlaşılmasın! Demiyorum ki bir sanatçıya, fikir disiplini edinmek yeter. Asla! Sanatçı için, fikir disiplini gereklidir. Sanatı için, gerilip hız alacak bir platform hazırlar. Bu gerilip hız almalar, yeni sıçramalara imkân verir. Fakat, bunların sanat eseri 'vasfını' kazanabilmesi, daha birçok özellikler taşımasına bağlıdır. Onlar olmazsa, yalnız fikir disiplini, dünya görüşü, bizi sanat'tan bilim'e çeker götürür, hedefi şaşırmış oluruz.

Şu halde, sanatçının konuşabilmesi, daima yeni ve taze kalabilmesi, düşünebilmesine; bir fikir disiplinine, bir dünya görüşüne sahip olabilmesine bağlıdır. Bu, kişiliğinin ana öğelerinden biridir. Sanat eserinin derinliğini verir. Ancak fikir disiplini olan sanatçı, saantın genel gidişi içersinde, kişiliğini belirtebilir. Yoksa sanatçılardan değil, ölü doğmuş 'eksik' sanatçılardan söz açılmış demektir.

Gelelim şu bizim 'dünya çapındaki' hikâyeciliğimize. Belli bir zaman ve yerde, belli bir edebi türün hizası, yetişmiş bir iki hikâyecinin hizası ile ölçülmez; ancak ortalama özellikler, bu konuda fikir verir. Bu özellikler, toplumsal olarak 'tayin'

edilmişlerdir. Yıllardır bir hikâyeciler seli akıyor. Akılları durduracak bir bereket! Yalnız bu selin derinliğini, hizasını ölçmeğe kalkmayacaksınız. Hayal kırıklığına uğrayacağınız muhakkak!

Hikâyecilerimizin, çokluk, fikir disiplini yok. Hikâyelerimizde fikir —elbet artistik biçmlerde yansıtılmış olarak— ya hiç bulunmaz ya da öylesine bayağı, sıradan ve çapaçul olarak bulunur ki, adamın miğdesini bulandırır. En büyük iddialarla çıkan hikâyeciler bile, kuyruğunu yakalamağa uğraşan köpek yavrusunun, gülünç haline düşmüşlerdir. Çünkü iddialarını açıklayamazlar. Çünkü neden şöyle değil de böyle yapmaağ çalıştıkları hakkında, durulmuş fikirleri yoktur. Hele şunun bunun etkisinde kalmak? Alabildiğine! Nereye varır bu? Tam da bugün ulaştığımız yere: mağdem ki hikâyeciden duygusal ve düşünsel bileşim istenmiyor, çokyönlü, devamlı gelişme halinde bir kişilik aranmıyor; alırım elime kalemi, yazarım başıma geleni: bilinen kısır döngü!

Düşünebilmek, düşünceleri, gerçeklerle ilişkilerini araştırmayı gerekli kılıyor. Bu da, okumaya itiyor adamı. Şu hale göre, fikir disiplini, kültür işi: hem de nasıl, yalnız sanat kültürü değil, topyekün kültür işi. Eksiğimiz bu. Hikâyeci, kendini eleştirebilmesi, sıçramalar yapabilmesi için ona muhtaç. Eleştirmeci bu sıçramaları değerlendirmek, yermek ya da övmek için ona muhtaç. Oysa Cumhuriyet'ten öncekl kuşak 'buçuk' Osmanlı'dır, kültürü yüzeysel bir Fransız kültür bulaşığından ibaret kalmıştır. Bize gelince, vardığımız sonuca bakılırsa, otlamışız.

—4. Eski Kafa, Eski Kılık

Biçim problemi, şair için olduğu kadar, hikâyeci için de var, rejisör için de. Estetik bir çerçeve içersinde deyimlenmemiş, sanat eseri düşünebilir misiniz? Ben düşünemem. Sanat eserini, biçiminden sıyırmanın imkânı da yoktur. İkisi ayrı ayrı yönlerden, fakat ancak bir bütün olarak görülebilir. Hatırınız için, sanat eserini biçiminden soyalım: geriye geniş manasıyla 'öz', orta manasıyla

'thème', dar manasıyla çırılçıplak 'konu' kalır ki; tekbaşına, maddi ya da ruhi gerçeğin, şu ya da bu bölümü olmaktan başka, hiçbir özelliği yoktur. Sanat eseri de değildir. Olabilmesi için, biçim öğelerinin, her sanatın olanaklarına göre, işlenen kohuyu sarması gerekir. Bu eylemi de eserin özü getirir. Bu bakımdan, derseniz ki 'gerçekten biçim yenilikleri getiren eserler, çokluk konu yenilikleri de getirmişlerdir', kabul ederim. Konuşacağımız bu değil aslında. İlkin, dediklerimize dönelim: Hikâyeci için de, biçim problemi var. Hikâyelerinin özlerine bağlı, bir biçim problemi.

Bir başkası çıkıp da, biçim deyince 'deyiş', ya da 'öyküleme'yi anlarsa, yanlış diyeceksin; onlar doğrudan doğruya biçim sayılmazlar, biçimin öğeleridirler. Hikâyeci yeteneğine, işlediği konunun gereklerine göre, bu öğelerden, bunlara benzer öbürlerinden faydalanarak, hikâyesinin biçimini kurar. Burada hemen, başka bir probleme dolaşırız: hikâye, 'bizatihi' şekildir, diyemeyiz. Hikâye birçok estetik biçimlerden meydana gelen edebi bir 'tür'dür. Biçimler durmaksızın değişebilir, hikâye edebi tür olarak adını korur.

Hikâye insanı, insanın ilişkilerini; toplumu, toplumun ilişkilerini; şu, ya da bu yönlerden ele alabilir. İşte bu ele alıştır ki, hikâyenin, o edebi türün içersinde kendine özgü bir biçim kazanmasına imkân yaratır. Şimdi bir örnekle anlaşalım: belli bir zaman ve yerde, insanlar; toplumu, kendilerini ve ilişkilerini, değişmez kabul etmişlerdir. O zaman hikâye için problem, insanları, bu çerçeveden birbiriyle münasebet halinde kabul, bu münasebetleri öylece işlemekten ibarettir. Bunun hikâye türü içinde meydana getirdiği, bir tip var. Şu bütün milletin 'hikâye' deyince, anladığı: başı-orta-son. Fakat bir başkası, tutup hikâye için, insanın sadece iç gerçeklerini seçmiş; bu elbette, yepyeni bir biçim getirmiş. Bir başkası, toplumu kütle halinde kucaklamak istememiş, bu da yeni hikâye tiplerine yol açmış. Bunların hangisi hikâye? Hepsi! Fakat, şu ya da bu kategoriler içinde, yalnız birisi! Ve öbürleriyle kıyaslanmamak

Şu da var: biçim değişmeleri, hiçbir zaman kes-

kin çizgilerle olmamış. Olmuyor. Tıpkı, toplumsal değişmeler gibi. Önce öz değişiyor. Öz değiştiği halde, bakıyorsun eski biçimler bir müddet devam ediyorlar. Yavaş yavaş yerlerini yeni biçimlere terkediyorlar. Bizde bunun *typique* bir örneği görülüyor. Ömer Seyfettin ile Sabahattin Ali arasındaki öz ayrılığı malûm. Oysa belirgin bir biçim benzerliği var. Buna karşı Orhan Kemal, hikâyeyi Sabahattin Ali'nin bıraktığı yerden almış, değiştirmiştir. Değiştirmesi gereklidir. O yapamazsa bir başkası çıkacak, bunu yapacaktır. Bir de mizah hikâyesi var, cinaî hikâye var. Bunları, hangi sınır içersine alacağız? Bana öyle geliyor ki bunlar, genel biçimler içinde işlenen *thème* ve konuların sonucunda ortaya çıkmış 'taksim'lerdir, genel biçimlerin özelliklerini taşırlar: Özelliklerini ve gelişme konaklarının belirtilerini.

Şöylece, hikâyede biçim probleminin, genel çizgilerine baktık. Şimdi bize döneceğiz. Cumhuriyet hikâyesinin getirdiği biçim yeniliği nedir, ne olabilir? Bu önce, öz yeniliği nedir sorununu karşımıza koyuyor ki, ayrı bir yazı konusu. Burada önceki yazdıklarımızın ışığında diyebiliriz ki, yüzeysel bir gerçekçilik yapan hikâyenin özü, kısaca 'kaba gerçek' dediğimiz şeydir. Bu bir. Bunların yansıtılmasıdır. Adı üstünde yüzeysel gerçekçilik. Bir tesbit ve gösterme edebiyatı. Doğrusunu ararsanız bunu Ömer Seyfettin de yapıyordu. Refik Halid ve benzerleri de. Böyle olunca, köklü bir biçim değişmesi olamadı. Olamazdı. Olması için önce özün yepyeni bir gözle, yepyeni bir fikir disiplini merceğinden görülmesi gerekliydi. Oysa bu ancak bir iki hikâyecinin, o da yarı yarıya becerebildiği bir şey. Çokluk, eski biçimlerle yetindi. Ya da kişisel, ciddi bir temele yaslanmayan, sinema ve tiyatro etkisi altında, önemsiz yenilikler denediler. Tutmadı. Tutamazdı.

Hatta, kendine bir fikir disiplini kurmuş görünen Sabahaddin Ali bile, özünde hisedilen değişikliği biçimlerine aktaramadı. Bu konuda Sait Faik'i ayırmak şart. Sait Faik hikâyeyi, maddi ve ruhi *realité*'nin temas yerlerine kaydırıyor. Bunun zorunlu sonucu olarak, biçimleri değişiyor. Özlerinin

orta sınıf özelliklerine rağmen, hikâyedeki etkisi; nedense, aynı özellikleri gösteren Garip hareketinin, şiirdeki etkisi kadar, 'şimdilik' yaygın olamıyor. Demek ki Cumhuriyet hikâyeciliği, biçim yönünden, pek de dünya çapında şeyler başarmış değildir. Sait Faik'in, ona özenen bir kaç kişinin yaptığına gelince, —bizim için yeni olduklarını yadsımıyorum— Batı'da daniskası yapılmış şeylerdir.

Bu iddia garip mi görünüyor? Son yayınlanmış hikâye kitaplarını alır, şöyle bir göz atarsınız. Tas ve hamam değişmemiştir. Kültürü olmayan, sanatçı görüşünün önemini kavramamış, bayağı konuşma ile hikâyedeki anlatmanın farkını tesbit edememiş bir hikâye, özünde de yavan kalmışsa, nasıl biçim değişmeleri yapabilecektir? Açın bir hikâye kitabını, herhangi bir hikâyeyi okuyun ve düşünün. Ömer Seyfettin günümüzde yaşasaydı, yazacağı hikâye daha mı ilkel olurdu? Aynı konuyu Reşad Nuri işlese, Yakub Kadri işlese, daha mı geri olurdu?

Kendimizi aldatmayalım. Yeni biçimlerin, sırf sanat çalışmaları ve denemeleri ile yaratabileceklerini savunan eblehleri, şöyle itin bir kenara; yeni biçimlerin yeni gözlerle görülmüş, yeni özlerle geleceğini, şu talihsiz hikâyeciliğimiz de; onların, bütün ıkınmalarına rağmen, biçim konusunda yerlerinde saymaları kadar, açıkça göstermektedir.

—5. Öz, Ne?

Önce öz'le (içerik) hikâyenin bağıntısı üzerinde düşünelim. Dedim ki sanat eseri belli bir özü işler; bu öz, estetik biçimler içersinde somutlaştı mı, sanat eseri olur. Öz'le biçim ayrılamaz ama, ayrı imiş gibi düşünülebilir. Hikâye'de de durum aynı. Hikâyecinin elinde önce özü var, özü nasıl deyimleyeceği sorunu değil. Biçim öz'den önce düşünmeğe kalkışmak, gülünç. Ne söyleceğini bilmeden, nasıl söyleyeceğini nasıl bilebilirsin? Konuşmanın biçimini, konuşmanın özü belli eder. Bu böyle. Demek hikâyecl'nin bir özü var, ilkin. Ama durun, öz'le konu'yu karıştırmayalım. Konu, bizi öz'e götüren kapı. Öyle hikâye olur ki konusuyla

özü birbirine bir tek kelimeyle bağlıdır. Ama bağlıdır. Konu, özün deyimlenebilmesi için bir öğe, önemli ve gerekli bir öğe. Bir de şunu düşündüm: Konuyla da olgu'yu (vak'a) karıştırmayalım. Aynı şey değil ikisi. Konu bir olgu olabilir. Olmayabilir de. Konu'yla olgu'nun birleştirilmesi, belli bir hikâye tutumunun vardığı sonuçtur. Onun için, hikâye dedin mi, bizde herkes bir olgu arar. Oysa hikâyeci, içinde bildiğimiz anlamda hiçbir olgunun geçmediği bir durumu, konu diye seçebilir. Öz'ünü aktarmak için, pekâlâ kullanabilir. Bakın aklıma ne geliyor, galiba öz'le konu arasında 'umum ve husus' ilişkileri var.

Demek ki, öz'den hikâyeye şöyle gidiyoruz: hikâyeci özünü tasarladıktan, daha doğrusu bilincine ulaştıktan sonra; bunu deyimleyebilmek için, bir konu ya da konular seçiyor. Bunlar birtakım olgular, tipler ya da durumlar halinde beliriyor; eserin estetik dökümü sırasında etkili bir rol oynuyor.

Öz ne, peki? Öz içinde yaşadığımız gerçek: doğa, toplum, insan. Bunların, birbiriyle ilişkileri. (Bunlar bilimlerin de özüdürler). Yaşanan bu gerçekler, hikâyecinin, iki yoldan özünü meydana getirir: ya hikâyeci alabildiğine yaşar, yaşantısından edindiği izlenim, düşünce ve algıları; toplumsal anlamlarının farkında olmaksızın, eserinin dibine koyar; ya da bilimsel yöntemlerle bu gerçekler ve ilişkileri üstünde kafasını işletmiştir; sözünü ettiğimiz fikir gerçekler ve ilişkileri üstünde kafasını işletmiştir; sözünü ettiğimiz fikir disiplininden gelen bir bilinç aydınlığı ile, özünü, anlamlarını bilerek eserine yerleştirir. Başka bir deyişle, özünü meydana getiren gerçekler karşısında, ya *actif*, ya *passif*'tir. *Actif* olması, hiç kuşkusuz onu özgür kılar. Çünkü, gerçeği meydana getiren öğelerin ve ilişkilerinin, yasalarını kavramıştır. Gelişgüzel kapılmaz onlara. Tam tersine itici, geliştirici, oynatıcı bir rol oynar. Böyle olunca da, sanatçının eseri, toplumsal ortamdaki görevi, özünün belirli özellikleri; çeşitli zamanlara, çeşitli yerlere göre değişir. Toplumsal koşulların gereklerine uygun olarak, süregiden bu değişkenliğin, sanatçı için bereketli

bir öz, konu, olgu ve durumlar kaynağı olduğu açık değil mi? *Passif* olursa özü de, eserinin biçimi de; toplumsal ortamın, belirli bir gelişme konağında, ona benimsettiği çerçeve içinde kalır. Çerçevenin sınırları arasında, döne döne, ya kendini tekrarlar, ya da kurur gider.

Özün ele alınış yolları, biçimin özellik ve görünüşlerini de 'tayin' ediyor. Şimdi düşünelim. Gerçekler önünde aktif olan sanatçının aktif, giderek değişici, ilerleyici bir biçimi olacaktır. Neden mi? Basit! Özü, hikâyeciyi toplumsal eylemlere katılmağa itecek. Hikâyeci, bir yandan bu eylemleri eseriyle en güzel biçimde yapmağa çalıştığı için biçimleri durmaksızın yenileşip, güzelleşecek; öteyandan, toplumsal ortama yapacağı etkilere karşılık alacağı karşıtepkiler, onu değişmelere, yenileşmelere götürecek. Oysa pasif sanatçının özünü mutlak, değişmez diye alması, ister istemez biçim konusunda duruk, değişmez bir tutuma kaydırır onu. Sonunda 'kişilik bulmak' dediğimiz 'yerinde saymak' ya da 'kendini tekrarlamak' konağında gelir, durur.

Nereye vardık? Şuraya: hikâyenin özü, sanatçının fikir disiplini ile belirlidir. Fikir disiplininden yoksun bir hikâyecinin, belli bir özü yoktur. Gevşek, etkiler altında dokunmuş, birtakım konuları vardır; bunlar, ciddi bir bileşim meydana getiremez.

Sıra hikâyemizde. Cumhuriyet hikâyesi, düz bir gerçekçilik yapıyor dedik. Bu ne demek? Gerçeğin kaba görünüşlerini yazıyor demek. Özü, bu. Hikâyeci, gerçek karşısında, seyirci. Ya da etkilerini düşünmeden, çözümlemeden yansıtıyor. Uzun zamandır, böyle. Biri tutuyor, sözgelişi Beyşehir'deki sel felâketini işliyor. Gerçek bir olgu bu. Hikâyede konu olarak var. Bir fikre, bir öze bağlanmadan. Ya da deyimlenememiş bir öze, bilinçsizce katılarak. Sonunda, sözüm yaabna bir memleket hikâyeciliği doğuyor ki; memlekete faydası; bence verem afişlerinin verem âfetine faydasından öteye geçmiyor.

Acaba nedir hikâyemizin konuları? Bu konular bizi nereye götürür? Halkımız sıkıntılar içindey-

miş. Köylülerimiz ortaçağ koşullarını yaşıyorlarmış. Şehir halkı, geçim sıkıntısı çekiyormuş. Bu genel konular bunlar. Burada insan fizyolojik insan, elbet. Köylü, çoğu zaman sahici köylü. Gerçek yâni. Sıkıntıları da yalan değil. Meşrutiyet hikâyesi döneminde bunu yapmak önemli bir işti: yapma uydurma bir insan yerine, sahici bir insanı ve çilesini işlemek! Bugün uydurmacı edebiyat, etkili sayılmaz. Hikâyemiz de, yirmi yıldır, şurasında burasında birtakım hastalıklar keşfeden, önüne gelene bunları gösteren bir adamı andırıyor.

İki sebepten, yanlış: Biri şu, hikâyeci halkın derdini ortaya dökerken, köyün problemlerini aktarırken; bunları halkın anlamasından çok, dirsek noktalarını tutmuş aydın kişilerin anlamasını amaçlıyor. Adeta diyor ki, yazıktır bu fakir fukaraya! Böyle yaşamalarına göz yummak insanlığa sığar mı? Temelinden sakat bir tutum. Ne tarihsel bakımdan, ne toplumsal bakımdan, ne de siyasal bakımdan tutulur yanı var. Halk, kendini iyi edebilecek güçtedir. Ona yalnız olanakların çizilmesi gerekli. Yoksa bütün toplumsal, gerçekçi, halkçı iddialarına rağmen; hikâye, halka inanmıyor demektir. İkinci sebep şu: birisi, hastayım der durursa; çarelerini aramaz, pasif kalırsa; iyi olamadıktan başka, yarattığı kötü hava yüzünden, kendini karamsarlığ götürür. Demiyorum ki hikâyeci, her hikâyesinde kanun tasarıları önersin. Yok öyle şey. Yalnız bilinç ışığıyla halkı aydınlatsın, bu dertlerin çaresiz olmadığına, mahiyetlerinin şu, ya da bu olduğuna işaret etsin.

Memleketimizin kalkınması gerekli diyoruz. Doğru. Bu işte milletçe görevliyiz. Doğru. Hikâyecinin görevi de kendine göre. O, bu kalkınma hareketinin öncüsü olmalıdır. Hikâyeci için olduğu kadar, öbür sanatçılar için de böyle değil mi bu?

—6. Toplumsal bir Gerçekcilik

Hikâyeciliğimizde gerçekten bir çıkmaz var mı? Yoksa, boşuna mı telâş ediyoruz? Şimdiye kadar söylediklerimizi sıralayalım: — 1. Hikâyemiz anlatmasını bilmiyor. — 2. Hikâyemizin estetik bir görüşü yok, — 3. Hikâyemiz kültürsüz, fikir disip-

lininden yoksun. — 4. Biçimleri yavan. — 5. En önemlisi, özü bilinçli olarak araştırılmış, belirtilmiş değil; gelişigüzel, dağınık ve ilkel. Bunların birleşmesi, hikâyeciliğimize düşen görevin, yerine getirilememesine sebep oluyor. Kısacası, hikâye aksıyor. Aksayıp gidecek mi? Ne münasebet! Böyle bir şeyi benimsemek, hem kendimizi güçsüz saymak; hem de memleketimizin koşullarını, tanımadığımızı kabul etmek! Güçsüz değiliş. Hatâlar bize cesaret veriyor. Memleketimizin koşullarına gelince, elbirliğiyle tanıyabiliriz. Bilebiliriz. Bilmek zorundayız. Sağlam, sıhhatlı bir hikâyenin özelliklerini bu koşullar çizecektir. Böylece, sağlam bir hikâye için zorunlu hareket noktası, kendiliğinden beliriyor. Neymiş o? Hele görelim.

Mesele, şu: Önce hikâye yazmağa karar verip, sonra memlekete bakmayacağız. Önce memlekete bakacağız, o bize hangi konuyu, nasıl işleyeceğimizi gösterecek. Başlangıçta hikâye fikri değil, memleket fikri var. Memleket, hikâyecinin kaprisine bağlı yardımcı bir öğe değil. Tersine, o gerçekten var olan, etkileyen, yaratıcı ortam! Önce memlekete bakacağız, o bize hikâyenin gelişini hazırlayacak dedik. Memleket nasıl yaparmış, bu işi? Ha, işte burada fikir disiplini dediğimiz şey, işe karışıyor. Neymiş o, şuymuş: Memleketimizi içinden, *socialement* göreceğiz: Toplumsal kuvvetleri, tarih alanında gelişmesini, ilişki ve çatışmalarını bileceğiz. Bu bilginin ışığında, toplumsal gelişmenin bilimsel çözümlenişi genel anlamıyla özümüzü; özel anlamıyla, onun devamlı olarak değişen ve yenileşen konularını, ardı ardına getirecek. Arkasından, bu konuların estetik dökümü geliyor. Sanatçının zanaat ustalığı burada işte. Konularını *image*'lar halinde, estetik senteze katabilmesinde! Hem de başarılı bir senteze. Ancak bu kapılar, bizi çıkmazdan çıkarır.

Birinci önemli sorun, Türkiye'nin toplumsal kesitini; bu kesitte, birbirine değinen toplumsal kuvvetlerin durumu bilebilmek! Bu, köklü bilimsel araştırmaları gerektirir. Yalnız kuşbakışı denebilir ki, ülkemizdeki toplumsal kuvvetler, ilgi çekici bir gelişme konağına ulaşmış bulunuyor. Toplum-

sal ürün çabasına emekleriyle katılan kara kalabalık'a, öbür çevrelerin ilişkileri, gün günden *typique*, gün günden *interressant* olmaktadır. Hikâye, bir yandan çoğunluğun iç sorunlarını eşeleyip, bilinç düzlemine çıkarırken; bir yandan öteki çevrelerle değinmelerin, tarihsel ve toplumsal anlamlarını çizerek göstermelidir. Toplumsal bir gerçekçiliktir bu. Böyle bir gerçekçilik eski, soyut, ya da düşsel Türk insanı yerine; sahici, socialement belirtilmiş bir Türk insanı, getirerek, gerçekçiliğin son ve bilimsel konağına varır: geleceğin gerçekçiliğine.

Aman dikkat! Estetik döküm sorunlarını, hiç gözden kaçırmamalıyız. *İmage* kuramının, önemle altını çizmeliyiz. *İmage* deyince söz gelişi fotoğraf anlaşılmayacak. Yoksa ulaşacağımız, ilkel bir tesbit gerçekçiliğinden öteye gitmez. Özü nasıl hareketi, gelişmesi içinde, bileşip çözülmeler halinde alıyorsak; onun deyimlenmesini de öyle alıyoruz, demek: *image*'lar da birbirini izler, değişir ve gelişir. Her hikâye sırasında bir *image*'dir, bir ana *image;* bir de onu çeviren yardımcı *image*'lar! Bunlar, birbirine bağlıdırlar. Konuyla birlikte gelişir, değişir; bir bileşim düzenine uyarak, estetik biçimler yaratır çözerler. *İmage*'ları, edebi sanatlar saymak yanlış. Benzetmeler, öbür edebi sanatlar *image*'ların meydana getirilmesinde yardımcı öğeler olarak kullanılır. Yardımcı ve estetik öğeler. *İmage,* tekbaşına çetrefil, karmaşık bir şeydir: özgün bir bileşimdir. Daha büyük bileşimlerin de, başka bir bakımdan, dayanağıdır.

Ya anlatış? *İmage* deyimlenmedi mi, yalnız sanatçının içinde, yalnız onun düşünde var. Okuyucuya aktaran anlatış değil mi? Yeni bir öz, yeni yeni *image*'lar. Yeni *image*'lar yeni anlatış biçimleri. Özün devamlı değişmesi, bu zinciri nasıl çalıştıracak ve geliştirecek, düşünebiliyor musunuz? Temelde toplumsal gerçek (memleket) var demiştik. Memleketin toplumsal ortamı değiştikçe, özün dengesi ve yönleri değişecek. Giderek olgular, durumlar, tipler ve ilişkileri, değişecek, yenileşecek! Bunlar yeni *image*'lar getirecekler. *İmage*'ların anlatılışlarından, yeni estetik bileşimler doğacak. Bu

eserler, halk yığınlarını etkileyecek; bu etki, toplumsal gerçeğin (memleketin) gelişmesi yolunda, bilinçli bir iş görecek. İşte bu toplumsal gerçekçilik anlayışıdır ki, hikâyemizi, sürüklendiği yavanlıktan kurtarabilir; hızla, memleket hayrına geliştirebilir.

ELEŞTİRME ÜZERİNE

—1. Eleştirme'nin E'si

Şubat - Mart 1952

Her yayınyılı başında, edebiyat şöyle bir canlanır; yaza doğru, yavaşlar. Her yayınyılı birkaç defa, eleştirme ve eleştirmeci noksanlığı konusunda, ileri geri konuşulur: 'yok işte' demeye getirilir, olmadıkça bu işin yürümeyeceğinde karar kılınır. Doğru lâfa ne diyeceksin? Boynumuz kıldan ince. Yalnız, bu sorunun üstünkörü ele alınıp, eleştirme ve eleştirmeci gereklidir diye öne sürülmesinden ne fayda umarsınız? Bakın, ben ne diyeceğim: acaba, eleştirme ve eleştirmeci gereklidir diyeni şöyle bir kenara çekip; iyi ama nedir bu eleştirme, kimdir bu eleştirmeci diye sigaya çcksenız; size durulmuş, belli ve temiz bir karşılık verebilir mi? Pek sanmıyorum. Bu sözler, bir düşünceye dayanmaktan çok, bir eksikliği duymaktan ediliyor. Cumhuriyet kuşağından her çeşit yazar çıktı, göğsünü gere gere eleştirmeciyim diyen çıkmadı. Yerine, eleştirmeci gereklidir diye yazanlar çıkıyor.

Gerçekten gereklidir, eleştirmeci. Bunu farketmek için, çıkan dergileri şöylece gözden geçirmek yeter. Yeni kitaplar üzerine birşeyler yazmak âdet olmuştur ya ,okuyun yazılanları, gülersiniz. Bunlar aslında okuma notları, kısa tanıtma yazıları. Belli bir dostluğu, ya da düşmanlığı, çoğu zaman kör bir hayranlığı belli eder. Hepsi bu kadar. Bun-

ların eleştirme olmadığında, herkes uyuşuyor. Peki, eleştirme ne? İlkin bu konuda anlaşmak gerek! Eleştirme ne demektir? Eleştirmek nedir? Eleştirmeci kimdir? Hele bu kavramlar, ortalama okuyucu için açık ve seçik bir hâle girsinler; sonra eleştirme yoksulluğu ve nedenlerini kurcalamamız kolaylaşır.

Önce şöyle desek, yanlış mı olur: eleştirmek bir şeyi değerlendirmek, değerini 'tayin' etmektir. Son zamanlarda gittikçe yayıldığını sandığım bir tutumumuz var. Eleştirmekten yermeyi anlıyoruz. Yanlış. Buna eskiler 'zemmiye' dermiş galiba. Öbürüne de 'methiye'. Şimdi biz övgü ve yergi diyebiliriz. Övmek ve yermek, değerlendirmek demek değil midir? Evet! Eleştirme ikisini de içinde taşır. Yalnız yermek ve kötülemek öğelerini değil.

Bir şeyin değerini 'tayin' etmek için, insanın o şey üzerinde belli bir fikri, bir bilgisi olması şart. Ama yetmez. Ben atın ne olduğunu bilirim ama, bir at gördüğümde değerini bulup çıkaramam. Bu konuda bilgim kıttır. Ama yargılamam mı? Yargılarım: güzel at, çirkin at derim. Derim ama, bunlar nesnel değer yargısı olmaz. Ya ne olur? Benim keyfime bağlı, öznel yargılar olur. Aslında hoşuma giden at, hiçbir işe yaramaz bir hayvan olabilir.

Peki, yanılmamak için ne yapmalı? Basit! Elimde bir ölçü olur ,bu ölçünün belirttiği özellikler olur; atı bunlara göre ölçer, değerlendiririm. Yanılmam. Demek ki, gerçek değer yargılarına ulaşabilmek için, uluorta bilgi sahibi olmak yetersiz. Bir de ölçüye sahip olmak gerekli. İsterseniz terazi diyelim buna. Başka bir şey daha da gerekli, hem: elimdeki ölçü yanlış olmamalı, aldatmamalı. Söz gelişi ben, 'çekiç başlı' beygirlerin kötülüğüne dayanan bir ölçüyle yola çıktımsa, Dadaloğlu'nun 'çekiç başlı' atı konusunda, çok yanlış bir yargıya varabilirim.

Öyleyse eleştirmek, belli bir şeyi, belli bir bilgi çerçevesi içersinde, duyarlığı yüksek ve sonuçları öznel bir ölçüyle, ölçüp değerlendirmek demeye gelir.

Söz konusu şey sanat eseriyse durum değişmez.

Sanat eserini değerlendirebilmek için de, aynı şeyler —sanatın özellikleri gözönünde tutularak— gereklidir. Bir eleştirmecinin sanat eserini değerlendirebilmesi için, o sanat dalından anlaması, özelliklerini bilmesi ve kafasında —doğru ve gerçek— bir ölçü olması şarttır. Yani, bir müzik meraklısının, kalkıp edebiyat eleştirmesi yapmak istemesi yanlıştır. Bunun gibi, sanat üzerinde sadece genel bazı beğenileri olan birinin, bu beğenilere dayanarak, sanat eserini iyidir ya da kötüdür diye yargılaması, doğru olmaz. Eleştirme olmaz, bu. Zira elinde ölçü yoktur, bir kere. Ölçünün doğrusu, haydi haydi, yoktur.

Burada elbette karşımıza şöyle bir sorun çıkıyor. Sanat spesifik bir insan çabasıdır. Estetik plânlarda yapılır. Böyle bir çalışma için reçeteler verilemez. Böyle olunca, genel, doğru ve gerçek bir ölçü bulmanın güçlüğü meydanda değil mi? Doğrusu ya, sanatın, estetik plânda yapılan, koşulları kendinin bir çaba olduğunu yadsımak, kimsenin aklından geçmez. Geçmemeli de. Fakat bu, estetik çabayı değerlendirmek için, nesnel ölçüler olamaz demek midir? Bu ölçüler vardır, olmuştur, olmaktadır. Bu sorunu, 'ölçü' konusunda kurcalayacağız. Şimdilik, edebiyat eleştirmesi ve eleştirmecisinin özellikleri üstünde duralım.

Edebiyat eleştirmecisinin önce edebiyat konusunda geniş bilgisi olmalıdır. Başlangıçta fazlasıyla genel, fazlasıyla yüzeydendir bu bilgi: bilir ki romandır bu, bu şiirdir, ikisi arasında şu ilişkiler, ya da şu aykırılıklar bulunur. Yavaş yavaş bilgi, bir kültür olmaya gider, bir bileşim olmaya! Genel anlamıyla kültürden, özel anlamıyla edebiyat kültürünü ayırd edemeyiz. Bağlıdırlar birbirine. İkisini de o çağ ve yerdeki toplumsal koşullar etkiler, biçimlendirir, yönlendirir. Böylece eleştirmecinin kültürü, fikir bileşimi de öğretiler, yöntemler halinde meydana çıkar. Eleştirmecinin toplumsal coğrafyadaki yeri, ölçüsünün, tarihsel anlamda doğru ya da yanlışlığını anlayabilmemiz konusunda faydalıdır.

Görülüyor ki edebiyat eleştirmecisi için de prob-

lem geniş ölçüde bir fikir disiplini problemi. Zorunluluğuna inandığımız üç öğe, ancak bu sayede, birbirleriyle tutarlı olarak işleyebilir; eleştirmecinin, sanat eseri önündeki bağımsızlığını ve nesnelliğini sağlayabilir. Eleştirme bir duyarlılık işi değildir. Bir kafa işidir. Eleştirmeci sanatçı değildr. Sanatın ne demek olduğunu, estetiğin ana yasalarını bilir. Eleştirmeci yarım bir sanatçı olmamalı, tamam bir düşünür olmalıdır.

—2. *Edebiyattan anlamak*

Edebiyat eleştırmecisinin edebiyattan anlaması gereklidir demek, yuvarlak bir lâf. Kimsenin karşı çıkacağını sanmam. Elbette anlaması gereklidir. Fakat anlamak dediğimizde, neyi deyimliyoruz? Edebiyattan anlamak ne demektir? Bu noktanın aydınlatılması, iyi olacak.

İki adam düşünelim. Bu iki adama, bir şiir okuduğumuzu düşünelim. Bunlardan birisi belki de okuduğumuzla ilgilenmeyecek, belki bizi kırmamak için dinleyecektir. Öteki ise büyük ilgi duyacak, tekrar tekrar okumamızı isteyecektir. Bana öyle geliyor ki, birinci adam edebiyattan anlıyor diyemeyiz. Peki, ya ikincisi? Siz, 'o edebiyattan anlıyor' mu diyorsunuz? Zannetmiyorum. İkinci adam şiir dinlemeyi seviyor, hoşlanıyor. Sevmek, hoşlanmak anlamayı mı gösterir? Alışkanlıkları götürmüştür belki onu şiiri sevmeye. Belki duyarlı oluşu götürmüştür. Başka bir deyişle, şiir dinlerken onun kafası değil; kalbi, kımıldıyor. Oysa ben anlamak dediğimiz işin, herşeyden önce, bir fikir çabası olduğuna inanıyorum.

Şu ikinci adam, birinciye oranla elbette daha olgun ve ince, daha uygar bir adamdır. Ama şiirden tad alması, ona, edebi bir eser üzerinde, değer yargısı verebilmek hak ve yetisini kazandırmaz. Denebilir ki okuduğun şiir adamın hoşuna gitmezse, 'bu şiir çok kötü' diye bir yargıya ulaşamaz mı? Ulaşır elbet. Ulaşır ama, bu yargı, eleştirmede düşündüğümüz değerlendirme olmaktan uzaktır. Çünkü toptan, duyarlık plânında verilmiştir; yazılırsa, eleştirme sayılmaz. Eseri etkileyemez.

Eser, gerçekten güçlüyse yenebilir onu. Bunun örneğini hepimiz yaşadık: Yeni edebiyat öncülerinin karşısında, böyle sevdim sevmedim düzeyinde konuşan bir çoklarının yazıları da, kendileri de unutuldu, oysa eserler yaşıyor.

Demek ki anlamak konusunda, ilkin zevk almak, hoşlanmak, sevmek ile anlamak çabalarının aynı olmadığına işaret edilmeli. Ondan sonra anlamak sorununa geçmeli.

Ortalama okuyucu eleştirmesi, ya da çocukça eleştirme diyeceğimiz birinci konakla, gerçek eleştirmenin karıştırılmaması gerekli birşey. Gerçek eleştirme, önce anlamak kavramına önem veriyor. Anlamak için, bilmek zorunu öne sürüyor. Neyi bilmek? Edebiyatı: ne olduğunu, öbür sanat dallarıyla, toplumla, tarihle ilişkilerini bilmek. Bir bütün olarak kavrayabilmek edebiyatı. Bu, kolay bir iş mi? Ne münasebet! İnsanlar bunca yüzyıl bu yolda düşünmüşler. Önüne gelen birşey söylemiş. Sen de, durumunu görebilmek için, bütün açıklama yollarını kurcalamak zorundasın. Ona bakıyorsun, şurası buna benziyor. Buna bakıyorsun, burası öbürünü andırıyor. Giderek, günümüzde sanatın yeri ve 'mahiyeti' üzerinde konuşanları, iki ayrı, birbirine karşıt görüşe bağlıyorsun.

Bazılarına göre sanat çabası, insanlarla, insanların yaşaması ile ilgili değildir. Sanatın gelişmesi, toplumsal gelişmeden ayrı yürür gider. Sanat sadece estetik bir çabadır. Amacı bu plânda en güzele, en yeniye, en mükemmele ulaşabilmektir. Sanatçı güzeli yaratmaktan başka hiçbir şeyi düşünmez. Yaşadığı toplumla, zamanla toplumsal bir ilgisi yoktur. Kalabalık onu anlamaz. Estetik başarılar halkın umurunda değildir. İnsanlık daima aynıdır. Toplumsal değişime hangi konağa gelirse gelsin; insanlar aynı yaratıklardır. İnsan sanatta güzele ulaşabilmek için bir malzeme, bir araç sayılabilir. O kadar.

Bazılarına göre ise, tam tersi doğrudur. Sanat da bütün öteki insan uğraşları gibi, toplumla, toplumun gelişmesiyle ilgilidir. Sanatın gelişmesi, toplumsal gelişmeye sıkı sıkıya bağlıdır. Onunla açıklanır. Sanat estetik olduğu kadar, toplumsal bir

çabadır; çünkü toplumsal gelişmede daima önemli bir rol oynamıştır. Sanatçı yaşadığı toplumun ve çağın ürünüdür. İnsanlar doğayı değiştirir, bu arada kendileri de değişir; daha çok mutlu olabilmek için didinir durur. Bu didinmeye sanat da katılır. Ne var ki katılışı, estetik ve spesifik özellikleri yüzünden, çok değişik, kendine göre olur.

Eleştirmeci durumunu aydınlatırken, ya birinci, ya da ikinci görüşe yatacak; buradan tuttu mu, edebiyatın ne olduğu konusunda bazı ana temeller koyacaktır. Bu temellerin doğruluğunu ileriye sürecektir. Öyleyse edebiyattan anlamak sorunu, onun için, ya şu, ya da bu yolda çözümlenecek. Nasıl mı? Şöyle: Sanatı birinci gözle gören eleştirmeci, edebiyatı, amacı güzele ulaşmak olan bir çaba diye alır. Onun edebiyattan anlaması demek, insanlığın ve gelişmesinin dışında var olan bir sanat kuramının, köklerini, yasalarını bilmesi; gelmiş geçmiş sanatçıları ve eserlerini gözden geçirmesi; edebiyatın tekniği diyebileceğimiz saf estetik konularında geniş kültüre sahip olması demektir.

Oysa öteki eleştirmeci için sorun; önce tarih akışı içinde çağının önemini kavraması, toplumsal yapısını, yapıdaki değişme eyilimlerini görebilmesi şeklinde beliriyor. Edebiyattan anlaması için, önce toplumsal yönden çağını anlaması, deyimlemesi şart! Bundan başka sanatçı ve eserini değişegelen koşullara, etki ve karşıtetkilere göre araştırabilmesi, işin tekniği ile ilgili yönlerde. devamlı değişmeleri gözönünde tutan, derinlemesine bir görüş edinebilmesi lâzım. Bu da elbet nesnel, —yani bilimsel— bir fikir bileşimine ulaşmasını gerektiriyor.

—3. *Eleştirmede Ölçü*

Eleştirmecinin değer yargısı verebilmesi, edebiyatan anlaması, edebiyattan ne anladığını bilmesi kadar; bir ölçüye sahip olmasını da zorunlu kılar demiştik. Gerçekten eleştirmeci, eser ya da yazar üzerinde konuşurken, elinde bazı anahtarlar olmak lâzımdır. Bu iyidir, şu kötüdür demek neyi halleder? Eleştirmeci *passif*'tir bu halde; oysa var-

lığının nedeni, edebi gelişme karşısında *passif* değil *actif*, itici ve yapıcı olmasıdır. Öyleyse, kötünün neden kötü olduğunu incelemek, araştırmak, açıklamak; iyinin hangi koşul ve olanaklarla iyi olduğunu göstermek, görevidir onun.

Hangi sanat tutumunu tutarsa tutsun, hangi başlangıç noktasından yola çıkarsa çıksın, bütün gerçek eleştirmecilerin sorunu dediğimiz yönde ele aldıkları bir gerçektir. Bir Saint-Beuve, bir Belinskiy, bir bilmemkim, eleştirirken kafasında daima bir ölçü tutmuştu. Ona dayanıyor, ona yaslanarak yargılıyordu. Yöntemi olmayan eleştirmecinin, ciddi eleştirme yapamayacağını; yaptığının, sevdim sevmedim sınırlarını aşamayacağını söylememiş miydik?

Şimdi şunu desek, yanlış mı yapmış oluruz: eleştirmecinin ölçüsü, edebiyatı alışına göre değişir. Başka bir deyişle, edebiyatı sadece estetik bir çaba anlayan eleştirmecinin ölçüsüyle, toplumsal ve estetik bir çaba anlayan eleştirmecinin ölçüsü, bir ve aynı olamaz. Olursa saçmadır. Yanlıştır. Acaba, ayrı ayrı olması gerektiğini düşündüğümüz, bu ölçüler ve ilkeler konusunda, birkaç şey söyleyemez miyiz?

İlkin, sanatı sadece estetik bir çaba olarak anlayan, eleştirmecinin ölçüsünü kurcalayalım. Ona göre sanat toplumsal gelişmenin dışında, ondan ayrı ve bağımsız, 'mutlak' bir çaba olduğundan; ölçü olarak o, 'güzel', ya da 'yeni' gibi çok 'müphem' *idea*'lar kullanır. Sanat eserini, sanatçının kendisi ile açıklamaya, değerlendirmeye çalışır. Yazarın psikolojisi, fizyolojisi, ailesi, okuduğu okullar, etkilendiği sanatçılar, yolculukları, değer yargılarına dayanak olurlar. Bunların yanısıra, bilgisine ve kavrayışına göre, yazarın ve eserinin estetik başarısını, tekniğini, getirdiği yenilikleri, gözönünde tutarak değerlendirir. Sanatçı onun gözünde toplumsal olarak değil; toplumsal koşullardan soyunmuş bir birey olarak vardır. Dar anlamda bazı toplumsal etkiler, toplumsal anlamları aydınlatılmadan, söz konusu edilir. Kestirmeden denilebilir ki, bu eleştirmeci için ölçü, biraz bilgisi, biraz da sanatçının kendisidir.

Oysa, toplumsal estetik bir çaba olarak sanatı ele almak; sanatçıyı ve eserini, belli bir çağ ve yerdeki toplumsal koşulların, gerektirdiği davranışlara göre değerlendirmek demektir. Böyle bir eleştirmeci ilkin sanatçıyı ve eserini, toplumsal kesitte yerine koyar. Yanısıra, estetiğinin orijinalliğine; dar anlamda çevresine, ailesine vs. dikkat eder. Etkilerini araştırabilir. Yalnız burada iki şeyi birbirine karıştırmamalı: bazıları (söz gelişi, Taine) sanat eserini ve sanatçıyı çevresine göre değerlendirme ve açıklama fikrini, aşırıya götürmüşlerdir. Bu toplumsal estetik bir tutum değildir, mekanik bir tutumdur. Sanatı estetik ve yalnız estetik bir çaba diye alanların tekyönlü davranışını andırır. Toplumsal estetik eleştirme, sanat eserini toplumsal koşulları içersinde, bu koşullarla etki ve karşıtetki ilişkilerini gözönünde tutarak, değerlendirme yolundadır. Bireysel estetik eleştirmecinin görüşü ve ölçüsü ne kadar bireysel ve estetikse, bu ikincisinin ki o kadar toplumsal estetik bir ölçüdür.

Şöyle bir şey düşündüm: acaba bu iki ayrı ölçünün belli bir sanat eserine uygulanışı konusunda küçük bir fikir verilebilir mi? Diyelim ki elimizde Memet Fuad'ın 'Yaşadığımız' adlı kitabı var. İki ayrı yönden bu eser nasıl görünür?

Birinci halde, eleştirmeci için bu eser, estetik bir gerçektir. Roman alanında bazı yenilikler getirmek istiyor. Doğru mu istedikleri? Estetik bakımlardan başarılı mı? Güzel mi? Ya da yazarın kendi kendine edindiği amaçlar gerçekleşmiş mi? Dahası var: Memed Fuad, romanına bazı sorunlar karıştırmış. Yanlış bir iş yapmış elbet. Sen sanatçısın senin işin toplumsal çıkmazlara çâre aramak değil. Sen romancısın. Romancı insanlığın değişmez konularıyla ilgilenir. İlgilenmeli: aşk gibi, korku gibi, merhamet gibi. Vs. Sonra dili kullanışı, anlatımı. Daha daha Memed Fuad'da Sait Faik'in bir esintisini, yabancı bir yazarın etkisini göstermek. Sonunda kabiliyetli bir genç, yazdıklarının bir şeye benzemesi için, kendini 'tez' iddialarından kurtarmalı, demek. Oldu mu, oldu. Bas altına, imzayı.

Gelelim ötekine. Onca, sanat eserinin, hem toplumsal yanı var, hem estetik yanı. Memed Fuad memleketinin kaderiyle ilgili. Sanatın, toplumsal sorumluluğu olduğunu kavramış. Aferin. Çevresinin toplumsal kesitini, aslına uygun vermeğe çalışıyor. Yalnız çizgileri kesin olmamış. Belki gelecek sefere kesinleşir. Ayrıca Memed Fuad öz değişmelerinin, biçim değişmeleri getireceğini de seziyor. Romanında bu çaba da var. Bir aferin daha. Ama biçim yönünden, bileşime ulaşamamış nedense. O da bir dahaki sefere. Bu arada, memleketin toplumsal yapısıyla, 'Yaşadığımız'da çizilen kesit arasındaki, uygunluk ve aksaklıkların işaretlenmesi. Oldu mu, oldu. Bas altına, imzayı.

Böylelikle, üstünkörü de olsa, ölçü sorunu üzerinde bir fikir edinebileceğimizi düşünüyorum. Fakat şimdi de, soru işaretlerinin en ilginci kıvrılacak: iyi ama, demiştik ki, eleştirmecinin ölçüsü sağlam olmalıdır, doğru olmalıdır. Önümüzde iki ölçü belirdi. İkisi de doğru olabilir mi? Olamaz elbette. O halde?

—4. *Doğru Ölçü Sorunu*

Değerlendirmede iki tutum olduğunu söylemiştik. Ne kadar dolambaçlı konuşurlarsa konuşsunlar, eleştirmeciler, ya şu, ya da bu tutum içersinde düşünülebilirler. Acaba bu iki tutumun, ikisi de doğru olabilir mi? Deyim uygun düşerse, şimdi sorun ölçülerin ölçülmesi sorunudur. Bir roman üzerinde iki yönden yargı verilebiliyor. İki yargı birbiriyle çatışıyorlar. İkisi de doğru olamaz. Birisi daha çok akla ve sağduyuya yatkındır, öbürü daha az.

Problemi bir örneğin ışığında çözmeğe çalışalım: elimizde ölçülmesi gereken iki uzunluk olsa, ölçmek için kullanacağımız ölçülerin de uzunluk kavramı içinde bulunması gerekmez mi? Bir uzunluğu, ağırlık ölçüleriyle ölçemeyiz. Ölçmeğe kalkışırsak saçma bir şey yapmış oluruz. Öyleyse uzunluk için ortaya atılmış iki ölçüden, hangisi uzunluk anlamının çerçevesi içindeyse; hangisinin tabiatı ona uygunsa, o doğru ve gerçek; öbürü de yanlış ve sahtedir.

Edebiyat eleştirmesinde —hatta genel sanat eleştirmesinde— ortaya atılmış iki anlayış ve iki ölçüyü, bu yanından kurcalamak, bir sonuca ulaşmak zorundayız. Önce iki ölçüyü, özelliklerini araştıralım; sonra bunları, sanatın ve sanatçının özellikleri ile karşılaştıralım. Sonuç kendiliğinden çıkacaktır.

Ölçülerden birisi, bireysel estetik ölçüdür. Bu ölçüye göre sanat çabası, insanlığın genel hareketi dışındadır; kendi kendine, kendine özgü kanunlarla gelişir. Sanatçıyı ve eserini, ancak kendisiyle açıklayabiliriz. Sanatın 'nisbi' bir değeri yoktur, tersine 'mutlak ve kati' değerleri vardır. Sanatçı toplumdan, toplumsal gelişmeden bağımsızdır. Sanatın amacı kendisidir.

Toplumsal estetik ölçü ise, aksine: Sanat insanlığın toplumsal gelişmesine bağlıdır. Şu, ya da bu biçimde, toplumdan etkilenir ve onu etkiler. Sanatın gelişmesini yönelten, toplumsal ilişkilerdir. Sanatçı, toplumsal ilişkilerin örgüsü içinde nerede bulunuyorsa, o meridyene göre söz eder. Eseri toplumsal gelişme içinde değerlendirmek mümkündür. Değer de 'nisbi'dir. Çağına, yerine göre değişir. Estetik biçimi deylmleyen, özdür. Sanat toplumsal ve estetik bir çabadır. Estetik özellikleri, ona öteki toplumsal çabalara göre, *spéci/ique* bir durum kazandırır. Bu onun toplumsal karakterini değiştirmez. Sanat eseri, toplumsal olabildiği derecede, yeni ve güzeldir.

Gelelim, sanata! Özel anlamıyla, edebiyata! Bunların ne olduğunu anlamak için, tarihi gelişmelerini gözden uzak tutmamak gerek. Sanat ve edebiyat, tarihin tanıklığına başvurulursa; ancak toplumla birlikte, toplumun içinde görünüyor. Sanat ve edebiyatın doğabilmesi için, insanların toplumsal gelişmede belli bir konağa varmaları icab ediyor. Bu bakımdan sanat, doğuşuyla, doğduğu çağ özellikleriyle, 'toplumsal'! İyi ama, ilk sanatçı bütün bir toplum olamaz ya, elbet onun içinden bir birey. Bunda şüphe yok. Fakat o bireyi, onun sanatını biçimlendiren, toplumsal koşulları değil midir? Yani birey toplumun dışında, ondan soyulmuş, soyut bir birey değil. Tam tersine toplumu-

nun içinde, onunla birlikte var olan, toplumsal bir kişi.

Evet, sanat doğuşuyla olduğu kadar, ilk görünüşü ile de toplumsal. Bilinen bütün ilkel sanat eserleri, ait oldukları toplumsal düzenin özelliklerini yansıtmıyorlar mı? Avcılık çağının adamı bizon avını çizmiş mağara duvarına. Bugün zulu'ların, pigme'lerin sözlü edebiyatına kulak versek, ne görürüz: bütün şiirleri, duaları ya av üstüne, ya toprak üstüne, ya da gök üstünedir. Ve bütün bu öğeler o ilkel topluluğun ekonomik ilişkilerinin üstünde konakladığı öğelerdir.

Üstelik sanat gelişmesiyle de toplumsaldır. Sanat alanında yeni bir anlayışın, yeni bir estetik tutumun doğabilmesi için, daha önceden toplumsal ilişkilerde değişmelerin gerçekleşmesi gerekmiştir. Bunu görmek de kolay. *Renaissance* sanatı, toplumsal bağlantılardaki köklü değişmelerden sonra gelmedi mi? İnsanlık ortaçağın derebeyi ve köle ilişkilerinden çıkıyor, yasalarca özgürlüğü tanınmış kişiler arasında kurulacak yeni birtakım ilişkiler çağına giriyordu. Bunlar yeni bir sanat anlayışı getirdi. Kendimizden de örnek verebiliriz: Sanatımızın son yüzyıllık değişmeleri, derin ve köklü toplumsal değişmelerin ardısıra gelmedi mi?

Edebiyat, genel olarak sanat, toplumsal özellikler taşıyor. Estetik özelliklerini de bu biçimlendiriyor. Tarihin hangi çağında, nerede olursa olsun; hangi sanatçıyı, hangi sanat eserini alırsak alalım; daima, toplumsal koşulların yansımalarını bulacağız. Olumlu olarak da. Olumsuz olarak da. Fakat, daima.

Kısaca edebiyatın doğuşu görünüşü ve gelişmesiyle toplumsal bir kuram, toplumsal bir olgu olduğunu gördük. Bundan şu çıkar. Temel özellikleri toplumsal bir çabayı, ancak toplumsal ölçülerle değerlendirebiliriz. O halde? Bir eleştirmecinin herhangi bir sanat eserini değerlendirebilmesi için elindeki ölçünün toplumsal estetik bir ölçü olması şarttır.

Peki ya ötekisi? Yanlış olanı?

—5. *Yanlış Ölçü Sorunu*

Bir romanı kendi kendi kendisine, ya da bireysel estetik ölçülere göre değerlendirmek ne demektir? Burada sanatçı ve sanat eseri, toplumsal kabuğundan soyulmuş; doğrudan doğruya, bireysel ve soyut koşullar arasında ele alınmıştır. Eleştirmecinin kafasında olduğunu kurduğumuz, 'Güzel *İdeası*'nın, toplumsal özelliklerini bir an için unutsak bile; bu fikrin, eleştirmeye ölçü teşkil edecek bir açıklık, bir aydınlıkla belireceğine inanmak zordur. Böyle olunca sanat, değişmez, 'ezeli ve ebedi', esrarlı *thème*'ler etrafında dönüp dolaşan, amaçsız, açıklanması zor bir çalışma diye alınır. Sanatçı bir çeşit büyücü, sanat bir çeşit büyü. Büyünün sırrı, kendisinde değil midir? Değerini, ona göre ölçmek lâzım.

Bu düşünce, aslında ilkel bir düşünce. Ben cisimlerin düşmesini, 'düşme yetisi' diye özel bir yetiye bağlayan, ortaçağ açıklamasıyla, bu çeşit bir açıklama arasında yakınlıklar bulurum. Öbürü düşmeyi, düşme yetisiyle, daha türkçesi kendisiyle açıkladığını sanıyor; taş kağıttan çabuk düşüyorsa, bu düşme yetisinin kağıda kıyasla onda daha fazla bulunmasındandır. Kısacası düşüyor, çünkü düşüyor. Basit diyorsunuz, bu adam cahil; ünlü çekim yasasından haberi yok. Newton'dan sonra elbette düşme olgusu böyle safsatalarla açıklanamaz.

Sanat konusunda aynı şey. Sanatı kendi kendisiyle açıklamaya kalkışmak; sanat eserini, kendisine ve yaratıcısına göre değerlendirmek, bilgisizlikte ileriye geliyor. Nasıl ki toplumun gelişmesini, savaşları, kıyamları filân da, 'kader'le açıklamaya kalkışmak, bilgisizlikten doğuyordu. Evrenin ve toplumun oluşmasının bilimsel açıklamasına girişmek; gelişmenin ve hareketin ana yasalarını bulup çıkarmak, geçen yüzyıldanberi mümkün oldu. Şimdi artık, tıpkı çekim kanunu gibi, insan topluluklarına, tarihe söz geçiren nesnel yasaların varlığını biliyoruz. Toplumsal yapının kesitini çizmek, insan çabasının çeşitli dalları ile toplumsal gelişme arasındaki ilgileri kurmak; güç bile olsa,

imkânsız değil! Sanat da kişioğlunun çabalarından biri. Bu böyle olunca, elbet ona göre bir ölçü tutacağız. Çekim yasasını bulduktan sonra, elmanın düşmesini 'düşme yetisi' ile açıklamaya kalkışabilir misiniz? Kalkışırsanız doğru olur mu? Sanatla toplumsal gelişme arasındaki bilimsel ilişkiler bulunduktan sonra, sanatı ve sanat eserini, kendi kendisiyle açıklamağa kalkışmak, bilgisizlik, gerilik!

Sanat eserini, kişisel estetik bir tutumla değerlendirmek isteyenlerin, ortaya çıkardıkları bir sorun vardır ki, üstünde durmak faydalı görünüyor. Onlara göre sanat bireysel estetik bir çabadır ya, bundan hemencecik şöyle bir 'ahkâm' çıkarmalarına kim engel olabilir: sanatçının özgürlüğü, ancak bireysel ve bireyci bir tutum içersinde mümkündür. Toplumsal açıklamalar, toplumcu çalışmalar yoluna girdi mi, özgürlüğünü yitirir sanatçılar.

Bu da bilmemekten, düşünmemekten doğuyor. Küçük bir örnekle anlaşalım. Özgürlüğü, en ilkel anlamıyla, serbestçe hareket etmek diye alıyorum. Bir denizde olduğunuzu düşünün. Altınızda bir sandal var. Bu denizde hareket etmekte hürsünüz. Aklınıza esen yöne gidebilirsiniz. Tutan yok, eden yok. Öyle mi? Bunu ancak ilkel, deniz hakkında hiçbir fikri olmayan bir kişi düşünebilir. Uygar bir adam iyice bilir ki, istediği yere gidebilmek için, rüzgârın yönlerinden yıldızların durumlarına, akıntılara ve nedenlerine kadar bir sürü şeyden anlamak lâzımdır. Ancak bu bilgi, zorunlulukların kavranması, istediğin yere gitmek bahsinde seni özgür kılar. Özgürlük, bilmektir. Yoksa kendini özgür hareket ediyor sanır, oysa rüzgârların, akıntıların oyuncağı olursun. Boğulursun, belki de.

Sanatın özellikleri kadar, onun toplumsal gelişme ve nedenleriyle ilişkilerini bilmeyen edebiyatçı, istediğince kendini özgür sansın; özgürlüğü, denizdeki ilk insanın özgürlüğünden farklı değildir. Bu bakımdan, özgürlük adına, sanatçıyı bireysel estetik anlayışların dar çerçevesine iten eleştirmeci, onu gerçekte bilincinden koparıyor, toplumsal akışların ortasından serseri bir hale getiriyor. Oy-

sa sanatın toplumsal özelliklerini tanıyan, edebiyatın gelişmesini toplumsal olarak açıklayan, toplumsal estetik tutumlu eleştirmeci, bilginin verdiği özgürlüğe götürüyor sanatçıyı. Onun güvenliğine ve rahatlığına.

Daha hoş bir şey de şu: sanat eserinin toplumsal ölçülere göre değerlendirilmesi, bugün dünyanın her yanına yayılmış. Bilgisiz, ya da maksadlı, hem de kötü maksadlı kişiler bir yana bırakılırsa, ortada sanatı toplumsal koşullardan sıyrılmış, soyut bir çaba sayacakların sayısı üç beşi geçmez. Bilime yaslanan açıklamalar, hep kazanıyor. Günümüzde, bilgisinin çapına göre her eleştirmeci, sanatçının ve eserinin toplumsal köklerini araştırıyor. Yaygın bir deyişle 'sosyal endişe' haklı görünüyor. İsteniyor. Aranıyor. Öyle ki, gerçek ve doğru toplumsal estetik ölçü ve yöntemine gelinceye kadar, bir sıra ve çeşitli dozlarda 'toplumsal' eleştirme tutumlarından geçmek zorundasınız. Memleket sanatı, milli sanat, halkçı sanat ölçü ve tutumları, bu arada anılabilir. Çok *passif* manasıyla *humaniste* bir sanat tutumu bile, 'toplumsal' olmak dilegindedir. Demek ki şu bir yüzyıllık mücadele, bireysel estetik ölçünün yanlışlığını, onu ortalıktan süpürerek, kendi çevresi içersinde isbat etmektedir.

—6. Son Birkaç Söz

Cumhuriyet edebiyatının, eleştirme alanındaki gelişmesi, ne yönde olmuştur? 'Yeni' edebiyatımız, en başında, bir 'aktif realizm' hareketi ile görünüyor. Kısa zamanda dallanıp budaklanarak, bir 'genç nesil' hareketi haline giriyor. Eski edebiyat anlayışıyla uğraşıyor. Onu 'tasfiye' edemiyorsa bile, etkisiz hale koyarak, kendini kabul ettiriyor. Sonra da, kendi içinde bölünüyor. Bu bölünme, 'aktif realizm' ile 'Garip' gibi keskin çizgili hareketlerde, pek açık; öbür ufak çıkışlarda üstükapalı ve dağınık oluyor. Derken ortalığı, 'memleket edebiyatı' adıyla anılan, yalancı bir gerçekçilik kaplıyor. Toplumsal gelişmemizin bir gereği olacak, herhalde bu.

Demek 'genç nesil' hareketinin, eski edebiyatla giriştiği mücadelenin icabı; ilkin bir eleştirme, bir açıklama hareketi olması gerekli. Biraz da, olmuştur; hareketin cafcaflı çağlarında, batı'da anlaşılan biçimde bir edebiyatın, —çoğu zaman estetik plânlarda—, temelleri verilmek istenmiştir. Belki pek sistemli, yöntemli değil. Üstelik açıklayıcı, çözümleyici ve bileşimci olarak da değil. Kavgacı, yıkıcı olarak verilmeye çalışılmıştır. Bu arada eski nesilden bazıları, genç nesil hareketinin deyimlediği anlamı kavrayıp, onlara katılmışlar, nesillerine karşı mücadele etmişlerdir. Bunların içinde Ataç'ın adını anmak boynumuzun borcudur: Ataç, eski'ye karşı yeni'yi savunmakta direnmiştir.

Fakat genç nesil hareketi toplumsal açıklamasını yapamadı. Eleştirmesini de yapamadı. İçlerinde en olumlu bir tutum gibi görünen 'aktif realizm' akımı, ulusal bileşimlere gidip, soluklu ve süreli bir edebiyat hareketi olabilecek iken; bir türlü derlenip toparlanamadı. Bu, dayanması gereken toplumsal kuvvetlerin bilinçsiz ve güçsüzlüğüne, yöntemlerini ulusal kaşullara uygulayamayışlarına bağlanabilir. Herneyse! Onlar, gerekli açıklama ve eleştirmeleri yapamayınca; onlardan çok daha 'taklid', çok daha 'özenti' öteki akımlar, işi haydi haydi sorumsuzluğa döktüler. Bunun sonunda, herkesin aklına eseni, estiği gibi söylemeye başladığı bir çağ geldi.

Mücadele dönemi, eleştirme değil yıkma dönemi idi. Hor görme, aşağılama, küçümseme dönemi. Gerekli olduğu söylenebilir bunun. Gerekliyse bile, ciddi bir eleştirme yöntemine dayanılarak yapılması, elbet daha faydalı olurdu. Yapılmadı. Bütün 'batılılık' iddialarına rağmen, yeni'ler de *rationel* bir hesaplaşmadan çok; osmanlı tipi bir kördüğüşünü beğendiler. Sonunda buraya geldik işte. Şimdilerde, bir şair adayı için Yahya Kemal bir hiç'tir. Neden hiç'tir dediniz mi, ya yuvarlak sözler geveler, ya ne diyeceğini bilemez, susar. Ömer Seyfettin, hiç'tir. Neden? Orası belli değil. Şöyle diyeceğim. Genç nesil hareketi, 'öylesine' yürütüldü. Yıkıcılık yöntemli, toplumsal değil, gelişigüzel ya-

pıldı. Bu dönem içinde de 'yeniler' eserlerini, aralarında sadece şişirdiler. Ciddi eleştirmeler yazmaktan çok, birbirlerini övmeğe çalıştılar.

Sözü şöyle bağlayabiliriz: 'genç nesil' eskilere karşı ortaklaşa cephe olduğu sıralarda a) eskileri yöntemsizce yıkmaya uğramıştır. Yöntemi verebilecek gibi görünenler görevlerini yapamamışlardır. b) Birbirlerini eleştirmemişler, övmüşlerdir. Bu da öncekileri ölçüsüz ve bilgisizce *hiç*, kendimizi ise tanımadan *hep* zannetmemize yolaçmıştır.

Garip hareketi, şiir hareketi idi. Genel bir edebiyat hareketi değil. Kendisini biçimsel yönden açıklamağa çalıştı. Sürrealistlerden aktardığı değişikliklerin yanısıra; eski edebiyatımızın soyut kişisini kaldırıp, yerine ayağında nasırı olan sahici insanı getirmek yoluna giriyordu. Kendi kendilerini eleştirdiklerini görmedik. Çözümleyici, bileşimci tutumlarla, öbür hareketleri eleştirmeye de kalkışmadılar pek. Yarım yamalak, kendilerini açıklamaya uğraştılar. Hareketi Ataç destekledi. Gerek biçimsel yönlerden, gerek konusal yönlerden, yeniliğine işaret etti. Toplumsal anlamını araştırmadı. Ondan bunu beklemek, doğru da olmazdı. Giderek Garip'çiler, başlangıç çizgilerinde duramadılar: sağa sola dağıldılar.

Aktif Realizm hareketi, siyasal eyilimler taşıdığından edebiyat dışı güçlerle çatıştı, başı derde girdi. Bu okuyucu ile ilgisini kopardı, soyutladı onu. Bunların eleştirme çabaları yok değil, var; var ama, çok genel tutuluyor, basmakalıp sözlerin tekrarlanmasından öteye geçmiyor. Kendilerini eleştirmek, baş dilekleri. Bunu, gerektiği gibi yapamıyorlar. Çünkü başkalarına küçük düşmek istemiyorlar. Üstelik toplumsal estetik eleştirmelere özenenler, böyle bir ölçüye yaslanmıyorlar. Ya neye yaslanıyorlar diyeceksiniz? Sadece toplumsal bir ölçüye. O da gereği gibi tutulmamış. Hatta denebilir ki, sanatın ideolojiler arasındaki *spécifique* karakteri anlaşılmamış.

Daha ilgiçekici bir şey de şu: bu iki tutum toplumsal gelişleri bakımından birbirine karşıt. Böyle olunca, (hele eskileri susturduktan sonra,) birbirlerine karşı, ciddi eleştirmelere girmeleri gerek-

mez mi? Uşenmeyen, ikinci dünya savaşı öncesi ve sırası yıllarındaki dergileri karıştırsın, böyle yazılar bulursa parmağını kaldırsın!

Peki, bu arada eleştirme yazılmıyor mu? Yazılıyor, yazılmasına. Fakat bunlar eleştirme değil, tanıtma yazıları: övgü ve yergiler. Herkes okusun da, kitaplar satılsın yazıları. Dostlar alışverişte görsün yazıları. Dost arı, düşman gayreti. İşte o kadar. Oysa Türk edebiyatının önemli ilerlemelere yürüyebilmesi, batılı metodları ulusal koşullara uygulayarak, kendine göre bir bileşime ulaşmasına; ortaya çıkan eserleri, bu bileşimin getireceği ölçülere vurup, değerlendirebilmesine bağlıdır. Eleştirme duygu işi değildir, akıl işidir; bu yoldaki çalışmaları, duygu plânlarından akıl ve bilgi plânlarına aktarmalıyız.

(YEDİTEPE — Sayı: 13-19)

SANAT SORUNLARI 1

Temmuz 1952

Şunu biliyoruz: sanat toplumsal bir çabadır. Bu, şu demeye geliyor: sanat, toplumsal çevrede doğar; toplumsal gelişme ve değişmelere uyarak, değişir ve gelişir; içinden çıktığı ortama etkiler yapabildiğinden, toplumsal gelişmeye olumlu, ya da olumsuz yönden katılır. Sanatçılar eserlerini yaratırken toplumsal bir iş görürler. İsteseler de bu böyledir, istemeseler de. Belli bir çağ ve yerde, belli bir sanat tutumu, şu ya da bu toplumsal gücün belirtisidir. Her sanat eseri, çağının kesitini, ister istemez verir. Her sanatçı çağının toplumsal aynasıdır. Stendal, romancı büyük bir yolda gezdirilen bir aynadır dememiş miydi?

Böyle oldu mu, şu sorunun karşılığını vermek lâzım. Sanat mağdem ki toplumsal bir olgudur, mağdem ki her sanatçı çağının toplumsal aynasıdır; öyleyse her sanatçı toplumsal bir sanat yapacaktır, çağının toplumsal yapısını çizecektir. Söz gelişi Balzac, toplumsal gerçekcilik iddiaları olmadığı halde, büyük eseriyle bunu yapmıştır. Toplumcu sanatı savunanlar, sanatın ve sanatçının toplumsal karakterini bildikleri, bunu ileriye sürdükleri halde, ne diye sanatçıların 'toplumcu' olmasını isteyip duruyorlar? Bir çelişme yok mu burada?

Problem galiba şudur: toplumun, bir gelişmesi olduğunu biliyoruz. Bu gelişme karşısında, durumumuz ne olabilir? Ya bu gelişmenin oluşunu açıklayabilir, nedenlerini ve sanuçlarını gösterebiliriz; şu, ya da bu olaylar; şu, ya da bu nedenlerden doğuyor diyebiliriz. Böyle olunca, gerçekleşme-

sini dilediğimiz ilerlemeler için, 'müdahaleler' ya pabilecek, etkin bir durumda bulunuruz: belirli koşulların hazırlanmasına çalışırız. Toplumsal akış içersinde, akıntıya katılmış bir çöp gibi değil, akıntıyı şu ya da bu yöne götürmekte fayda gören bir vatandaş gibi hareket ederiz. Gelişmeleri, bilimlerin verdiği bilginin ışığında, bilimsel yöntemlerle açıklar; bu yöntemleri ve bilgileri kılavuz diye kullanırız.

Ya da toplumsal gelişme, anlayamadığımız, açıklayamadığımız bir şeydir. Belki bir alınyazısıdır. Nedeni, niçini kurcalanmaz. Kurcalansa da, işe yarar bir sonuca ulaşılmaz. Bilgisizliğimizden toplumsal gelişmenin ana yasalarını göremez; tarihin büyük akımları içersinde edilgin, bilinçsiz ve boynu eğik, çalkalanır dururuz. Olaylar, yine belli ve belirli yasalara göre oluşur; farkında olmasak da, yine damgalarını, düşünce, duygu ve davranışlarımız üzerine iyice basar.

İnsanlık, uzun zaman, toplumun gelişmesini, bu gelişmenin kanunlarını, bilimsel açıklamalara, kesinlemelere bağlayamamıştır. Ama açıklamak çabası azalmış mıdır? İlk insanı yeni doğmuş bir çocuk sayabiliriz. O da çocuk gibi anlayamadığı, açıklayamadığı bir kaos içindedir. Çocuk, nasıl yaşı ilerledikçe, çevresinde olup bitenleri; ilkin gözlüyor, giderek açıklamalara bağlıyorsa; insanlık da olgunlaştıkça kim olduğunu, çevresinde olup bitenlerin, nasıl ve ne gibi koşullara göre olup bittiğini, öğrenmeye, açıklamaya başlıyor. Toplumsal gelişmenin içinde, ona başeğip, edilgin yaşamak; bir bakıma, 'rüşdünü isbat edememek'; bilinçlenmemek, kendisini ve olup bitenleri anlamayacak derecede, çocuk olmak demek! İnsanlık günümüzde 'rüşdüne' ermemiş midir? Toplumsal gelişmeyi ve yasalarını açıklayamıyor muyuz? Alınyazımızı kendimiz yazacak kadar bilinçli, hareketli ve atak bir hâle gelmedik mi?

Sanatın bu sorunlarla ilgisi yok mu diyorsunuz? Yanlış. Var. Hem de, birinci dereceden. İnsanlık tarihsel gelişmeyi yasalarına göre açıklayamazken de, bu akış sürüp gidiyordu. Şimdi de sürüp gidiyor. Eskiden sanatçı, farkında olmadan akışın

içindeydi. Eserlerinde yansıttıkları, o çağın toplumsal sorunları idi. Ya gelişmeci, ilerlemeci, devrimci bir yol tutuyor; ya da işi lâf kalabalığına boğup, biçim oyunlarıyla kendini avutmağa çalışıyordu. Birincileri öncüydüler. Şanları, şerefleri vardı. İkincileri yıkılmışlıkların, yitmişliklerin papağanlığını yapıyordular. Tarih önünde, sorumlu olacaklardı.

İşin püf noktası anlaşıldı mı, durum elbette değişiyor; zira, sanatçının toplumsal ortamdaki vatandaş rolü değişiyor. Birtakım kesinlikler kazanıyor. Bir bölük sanatçılar ve fikir adamları, tarihsel gelişme içinde, toplumsal, ilerlemeci ve devrimci bir sanat yapılması; üstelik, bilinçli olarak yapılması yanını tutuyorlar. Bir başka bölük ise, değişmez, sınırları kesin çizilmemiş kavramların gölgesine sığınarak, estetik adına toplumsal gelişmeyi engelleyici bir tavır takınıyorlar.

İşte o zaman birinciler, ikincilerin toplumsal sanat yapmalarını istiyor. Yukardanberi konuştuklarımızı göz önünde tutarsak; bu isteğin, sadece sanatın toplumsal bir kuram olduğu gerçeğine herkesin inanmasını istemekten ibaret olmadığını söyleyebiliriz. Çünkü, aslında, sanatın toplumsal bir kuram olmadığını savunanlar da, toplumsal ortamda olumsuz bir iş görmektedirler. Onları da ikiye bölebiliriz. Kimileri pek ateşlidir, yerlerinde duramazlar. Her türlü yeniliği boğmak için can atarlar. Bunlara 'gerici' diyoruz. Kimileri ise uysal görünürler. Boyunlarını büküp sanatın, sanatçının özgürlüğünden dem vururlar. Aralarında 'ben toplumsal olayları aktarıyorum' diyenler bile bulunur. Bunlar yanlış anlaşılmış bir özgürlük tutumunun kurbanıdırlar: çekingen durumları, gericilerin ekmeğine yağ sürer.

Bu kadarcık konuştuktan sonra bile şunu diyebiliriz: sanatçının toplumsal iş görmesi, sadece çevresinden aldığı etkileri yansıtması olamaz. Bunu böyle anlamak, sanatın toplumsallığından hiçbir şey anlamamak demektir.

Öyleyse doğru sayabileceğimiz görüş, ne gibi ilkelere dayanır? Bu sorunun karşılığı şu olamaz mı?

— 1. Sanat toplumsal bir kuramdır. Toplumsal etkilerle gelişir, değişir. Ayrıca toplumsal gelişmeleri etkiler.

— 2. Sanatçının toplumsal görevi, koşulların gereklerini gözönünde tutarak, yaşadığı toplumu, tarihsel bakımdan bir ileri konağa götürmek için, ilerlemeci, gelişmeci bir yol tutmasını gerektirir.

— 3. Edilgin kalarak, toplumsal çözümlemelere yanaşmayarak; aldığı toplumsal etkilerin bilinçsiz aynalığını yapan sanatçının yaptığı toplumsal ve toplumcu bir sanat sayılamaz. Topluma karşı bir sanattır.

Sanatın toplumsal bir çaba olması; sanatın ve sanatçının, toplumsal gelişmeyle, karşılıklı etki ve karşıetkilerde bulunabilmesi gerçeğin en güzel belirtisidir. Sanat toplumsal bir çabadır; toplumdan gelir, topluma döner. Fakat gelenle giden aynı şeyler değildir. Olmamalıdır da.

SANAT SORUNLARI II

Ağustos, 1952

Sanat eseri, yaratıcı bir çabanın sonunda doğar. Başka bir deyişle, toplumsal bir çaba olan sanat, aynı zamanda yaratıcı bir çabadır. Burada Alain'in bir sözünü anıyoruz: «*Sanat insanın doğaya eklediği bir şeydir*». Estetik çalışmanın mayasını meydana getiren öğeler, doğada, ya da dış gerçekte mevcutsa da, sanat gerçekten insanın doğaya eklediği bir şeydir. Çünkü yaratma dediğimiz, toplumsal, doğasal ve *humain* hareket noktalarından, estetik plânda yeni bileşimlere gitmek, orijinal 'terkipler' yapmak demektir. Yaratan tekrar etmez, taklid etmez, tesbit etmez, gözlemez, yol göstermez. Ya ne yapar? Bunların hepsini çeviren geniş bir çember içinde, kendini, çevresinin ve toplumsal katının etkilerini yuğurur, estetik bir potaya döker. Yaratırken hepsi zaten var olan şeyleri kullanırız; yarattıktan sonra, kullandığımız şeyler bağımsızlıklarını kaybetmiş, bizim toplumsal kişiliğimizin ortaya koyduğu *sui generis* bir bütünün bağımlı 'cüz'leri' haline gelmişlerdir. Yaratıcı sanatçı demek yanlıştır. Yaratmak sanatın en temelli özelliklerinden biridir. Yaratıcı olmamak sanatçı olmamaktır. Taklidci yaratıcı değildir. Tesbitçi yaratıcı değildir. Yaratıcı bunların hepsi ve daha da fazlasıdır.

Yalnız şu noktaya dikkat ediniz: ne yaratmak çabası, ne toplumsal sorunlar üzerinde bileşimler yapmak çabası, ayrı ayrı ve beraberce sanat demektir. Yaratıcı olmak, tek başına sanatçı olmayı gerektirmez. Garib değil mi? Yaratıcı olmayan,

sanatçı olamaz dedik; oysa yaratıcı olan, mutlaka sanatçı değildir. Sanattan söz edildiğinde, yaratmak çabası estetik ve orijinal bileşimlere varmak çabasıdır. Yoksa bir fikir adamı, herhangi bir fikir disiplini içinde, birtakım toplumsal, ruhbilimsel verilerden faydalanarak, yeni ve orijinal bileşimlere ulaşabilir. Bu da yaratıcı bir çaba olur ama, sanat olmaz. Fikirle duygu aynı şey olmadıkları gibi, yalnızca mantık kadroları içersinde başarılmış bir bileşim, duyarlığımız üzerinde hiçbir etki yapmayabilir. Elbet böyle bir çaba, estetik bir çaba sayılamaz.

Bu bakımdan, sanatı toplumsal iş görmek amacına bağlı bir propaganda aracı, sadece propaganda aracı saymak isteyenler, estetik plânda almadıkları disiplinli bir sanat çıkmazına düşmekle, sanatı hiç anlamadıklarını göstermiş olurlar. Sanatın toplumsal bir görevi, bir sorumluluğu vardır der demez; sanat bu sorumluluğu, bu görevi, SANAT KALARAK yerine getirmekle görevlidir demeliyiz. Bu sanatın toplumsal, yaratıcı ve estetik üç yönlü bir çaba olmasını deyimler. Toplumsal gerçekçi görüşün ana çizgisidir.

Yalnız toplumsal olmak, tarihsel ve toplumsal sorunların, belli bir disiplin içinde ortaya konmasını deyimlediği anda; sanatçı estetikten uzaklaştığı gibi, toplumsal sanat tutumundan da uzaklaşır. Sokakta anlaşılan anlamıyla politika yapar. Üstelik dizginli bir politiktir bu. Soyutlanmış bir yaratıcılık düşünemeyeceğimize göre, yaratıcı olmak; şu, ya da bu plânda orijinal bileşimler yapmak demeye geliyor; eğer sadece fikir plânında bir bileşim yaparsanız, sanattan yine uzaklaşır toplumbilim'e, felsefe'ye, tarih'e; kısacası bilimsel bileşimlere doğru kayarsınız. Elimizde kalan tek tutunacak dal, yeni bileşimlerin estetik plânlarda yapılmasıdır. Ancak böyle bir tutumla sanat, sanat kalarak, toplumsal ve insancıl görevini yerine getirebilir.

Bir de şu var: toplumsal, doğasal ve insancıl temeller ve çıkış noktalarından, estetik plânda yeni bileşimlere gitmek, dedik; iyi ama bu gidişten ne anlıyoruz? Bunu da söylemeliyiz. Sanatçı bir

kere toplumsal, insancıl göreviyle başbaşa: bunun için çağını anlamak, toplumsal topoğrafyadaki durumunu belirtmek zorunda. Bu anlama ve kendini deyimleme zoru, onun kendisiyle başkaları, ya da toplum arasındaki ilişkiler üzerinde düşünmüş, bir tutuma ulaşmış olmasını gerektirir. Bu tutum belli bir çağ ve yerde, fikir plânında bir bileşimin, ulaşılmış bir aşamanın varlığını gösterir. İş bunu aktarmaya gelince, derhal estetik plânda dökülür. Onun alanı budur. Sanatçı, çalıştığı sanat dalının estetik olanaklarını, kendi gücü ve anlayışla kullanarak, estetik ve yeni bileşimler yapar. Başka bir deyişle, toplumsal ve insancıl anlamda varılmış, fakat deyimlenmemiş bir bileşimi; orijinal estetik olanaklardan faydalanarak, yeni bir bileşim halinde yansıtır. Burada yanyana, içiçe bileştirmeler vardır. Bunlar yenidirler. Sanatçının yaptıklarıdırlar. Yaratılmışlardır. Sanatçı böylece doğaya yeni bir şey katmıştır.

(YENİLİK — SAYI 3/1)

BATILILAŞMAK ÜZERİNE

—1. Batılılaşmanın biçimleri

Kasım-Şubat — 1953/54

Burada başbaşa verip, yeni edebiyatımızın önemli sorunları üzerinde konuşalım. Benim düşündüğüm bazı şeyler var. İlkin onları söyleyeceğim. İnsanlık hâli, yanılmışımdır, siz hatır gönül tanımadan işe karışıp, yanıldığımı gösterirseniz sevinirim. Amacımız çağımızı iyi anlamak, bugünkü sanatımızın ne olduğunu, ne olması gerektiğini araştırmak olduğuna göre, iyi niyetle yapılmış her uyarma, sevindirici bir şeydir.

Bana sorarsanız biraz eskiye gitmek, bazı eskice sorunları eşelemek taraflısıyım. Ancak, böyle yapılırsa şimdi bulanık gibi görünen kavramların aydınlanacağına, gerçek ve açık anlamlarını kazanacağına inanıyorum. Bildiğiniz gibi, konuşurken ilkin kavramlar ve deyimlediği anlamlar üzerinde anlaşmak doğrudur. Bunu bir kalem geçtikten sonra, üzerinde en çok durulması, çekişilmesi gereken kavram üzerinde diyeceğimizi diyebiliriz. Bu kavram, batılılaşmak kavramıdır.

Bizim halkımız için, epeydir batılı olmak, batılılaşmak diye bir sorun var. Bu sorun, sadece sanatla ilgili bir sorun değil; aksine, toplumumuzun ve toplumsal çabalarımızın bütününü kucaklayan, büyük bir sorun. Epeyce zamandır, yalnız sanatımızla değil; toplum olarak, ulus olarak da batılı olmak istiyoruz. Tanzimat'dan beri bu yolda çabalıyoruz. Bazılarımız batılılaşmamız noktasında di-

reniyor. Böyle bir gidişi beğenmeyen, bazı kimseler çıkıyorlar. Öbürleri ile tartışıyor, çekişiyorlar. Savunanlara sorarsanız, batılı olmak uygar olmak demektir. Saldıranlara sorarsanız gâvur olmak demektir. Yakın tarihimiz, aşağı yukarı, bu iki karşıt fikrin çatışmasıyla doludur.

Fikir plânında çatışmalar süredursun; bir yandan ülkemiz batılılaşıyor. Bunu görmemek için, iyice kör olmak lâzım. Yalnız, Tanzimat'tan Cumhuriyet'e kadar olan dönemin batılılaşması ile, Cumhuriyet'ten sonraki dönemin batılılaşması arasında köklü bir yöntem ayrılığının varlığı dikkati çekmektedir. Hatırlasanıza, Osmanlılık batılılaşmaya çabaladıkça nasıl sömürgeleşiyor, nasıl dağılıp çözülüyordu. Nasıl sonunda yıkıldı. Osmanlıların pek özendiği batılı devletler, onu kıskıvrak bağlayıp, sonunda canını almağa kalkıştılar.

Cumhuriyet, bu batılı devletlere karşı kazanılmış bir kurtuluş savaşından doğdu. Doğduğu andan bu yana da (batılı olmak) parolasını benimsedi. İnsan sanır ki, batılılar o vakit varlığımıza göz diktikleri için, onlardan yüz çevireceğiz. Böyle mi oldu? Tam tersine, varlığımızı sürdürmek için bizim de onlar gibi olmamız gerektiği anlaşıldı. Harf devrimi, şapka devrimi, kılık devrimi diyerek bir sıra değişmeler geçirmeğe başladık. Batılı olmak sözü herkesin ağzında idi.

Dikkat edilirse, bu iki batılılaşmak çabası arasındaki karşıtlık, hemen görülür. Birincisinde, yabancı egemenlikler altına girdiğimiz için, yabancı etkiler altında kalıyor, sözüm yabana batılılaşıyorduk. Bu aslında bağımsızlığımızı yitirmemiz, yabancı devletlerin zorla kabul ettirdikleri bir çerçeve içersine girmemiz demekti. Oysa ikincisinde ulusal egemenliğimizi kazandığımız, yabancı etkilerden kurtulduğumuz, bağımsız bir devlet olduğumuz ve olmakta devam etmek istediğimiz için batılılaşıyorduk. Batılı olmak istiyorduk. Birinci halde batılı olmak eyilimi, ne derece kişiliğimizi kaybetmemizi deyimliyorsa; ikinci halde o kadar kişilik kazanmamızı deyimliyordu. Birinci şekildeki batılı olmak eyilimine, her vakit karşı çıkmak haklı ve mümkündü. Zira o, uygarlaşmayı değil,

köleleşmemizi sağlayacak bir yaldızdan, bir örtüden ibaretti. Fakat ona bile «gâvurluk» itirazını değil, «ulusal ve bağımsız anlamda batılılık» itirazını yapmak gerekirdi.

Fikrimce Mustafa Kemal ayaklanmasının asıl ve en büyük önemi bu noktada gizlidir.

Batılı olacaktık, ama nasıl? Cumhuriyet öncülerinin karşısına dikilen ahret sorusu budur. Batılı olmak, batılı bir devlete benzemek değildir. Batıda bir değil, birçok devletler, birçok uluslar var. Tarihin akışı sırasında, her birisinin başından, çeşit çeşit serüven geçmiş. Çoğu zaman düşman olmuşlar, dövüşmüşler. Ama hepsinde ortaklaşa bir gelişme çizgisinin varlığı, gözden kaçacak gibi değil. Bu ülkelerin hepsi derebeylik çağını geçirmişler, tüccar ve sanayici çevrelerin çağına girmişler, bu çağın çeşitli dönemlerini yaşamışlar; yaşadıkları toplumsal olgular düşünme sistemlerini koşullamış, gerek lâtin kültüründen gelen ilkeleri, ulus olarak kendi köklerinden gelen ilkelerle yoğurmuş, her birisi ulusça uygar ve batılı bir bileşime ulaşmışlar. Bugün «batı uygarlığından» söz ediliyor. Aslında bu, ayrı ayrı varolan, ulusal özellikleriyle birbirinden farklı; bir fransız uygarlığının, bir alman, ya da ingiliz uygarlığının bileşkesidir.

Biz, (batılı olmalıyız) dedik mi, bu batılı ulusların topluluğuna girmeliyiz demiş oluyoruz. Bunun için, tıpkı onlar gibi, ulusal köklerimizi kaybetmeden, batı uygarlığının yöntemleriyle, ulusal uygarlık bileşimimizi yapmamız gerekti. Kişiliğimizi, gelişimizi, tarihsel köklerimiz yadsımayacaktık; tam tersine koruyacak, yeni koşulların getireceği yeni bir görüş ve düşünüş düzeni içersinde, gözden geçirecektik. Peki bu düşünüş düzenini, bu yöntemleri nasıl edineceğiz?

Batılı ulusların yaşadıkları toplumsal değişmeleri, yaşayıp da elde edeceğiz. Yani derebeyliği «tasfiye» edeceğiz, toprak reformunu yapacağız, endüstri devrimini başaracağız. Bunlar ortaya yeni bir tip insan çıkaracak. Bu yeni tip insanlar, yeni ekonomik koşullar gereğince, yeni tutumlar tutacaklar. Bu arada, batı kültüründen edinecekleri

yöntemlerle, ulusal ve uygar bileşimini yapmış batılı TÜRK'ün, ana çizgilerini vermiş olacaklar. Demek ki batılı olmak, aşağıdan yukarıya düşünülecek bir çabadır. Toprak sorununu çözememiş, halkının yarısından çoğu derebeylik koşullarını yaşayan ve okuma yazma bilmeyen bir ülkenin batılı olmasından (ciddi ve XX.ci yüzyıllı anlamında) söz açılamaz. Ancak batılı olmaya özenmesinden, batılı ulusları öykünmesinden sözedilebilir.

Cumhuriyetle girişilen 'devrim' hareketleri, asıl ve ciddi anlamıyla bir batılılaşma hareketinin kanıtları olmaktan çok, yukarda dokunup geçtiğim özentinin belirtileridir. Hepimiz biliyoruz. Cumhuriyet memleketimizden sömürücü kapitali kovdu. Ulusal kapitalin uyanmasına çalıştı. Yol yaptı. Sinsi yobazlıkla uğraştı. Okullar açtı. Ama asıl batılılaşma çabasını fes yerine şapka giymekle, eski harfler yerine latin harflerini benimsemekle, saati ve takvimi değiştirmekle kısacası biçimle ilgili birtakım değişiklikleri yapmakla gösterdiğini 'zan ve iddia' ediyordu. Halkımızın büyük çoğunluğu, yaşadığı tarihsel koşulların gereği, bu yenilikleri yadırgıyordu. Bu değişmeler, toplumsal ve ekonomik anlamda yerleşik temellere dayanmıyorlardı. Yukarıda kalıyor, yukarıdan aşağılara indirmek girişimleri de başarı vadetmiyordu. Halkımız, henüz bu yenilikleri sindirebilecek, toplumsal çağı yaşamamıştı. Ancak geniş ilerleme hareketleriyle bunları kavrayabilir, anlayabilirdi. Bunlar, ölçüsü küçük, yönleri yanlış tutularak yapıldı. Yukardan yapılan özentili değişiklikler, halka siyasal baskı yoluyla benimsetilmek istendi. Halk yığınlarının tarihsel ve toplumsal gidişi, aslında toplumsal ve tarihsel anlamıyla batılılaşmak sorununu, çözebilecek bir özellik taşıyordu. Dikta yönetimi, halk hareketinin bu özelliğini ezdi. Biçimsel batılılaşmak sorununu öne sürdü. Köklü toplumsal değişmeler durdurulunca, yenileşme hareketleri soyut özentiler halinde kaldılar.

Demek ki, batılı olmaya özenişimizin birer deyimidir 'devrimlerimiz'. Batılılar gibi giyinirsek, batılılar gibi yazarsak, batılılar gibi tatil yaparsak batılı olacağımızı sanıyorduk. Halbuki bu bizi öy-

künmeciliğe götürüyor, geniş halk yığınlarına sinmiyor, üstelik köklerimizden kopmamız tehlikesini ortaya çıkarıyordu. 1950 rahatlığının ertesinde, siyasal baskı gevşer gevşemez, 'gericiliğin hortlaması' en açık, en kesin bir kanıtı değil mi bunun? Gericilik, geçmişseverlik eyilimlerinin yayılabilmesi, şeyhlerin, hocaların alıp yürümesi, halk yığınlarının yaşadıkları toplumsal koşullarla ilgilidir. Öteyandan, yirmibeş yıllık direnmenin ve gelişmenin sonunda, en çok da dışarısıyla değinme yollarını bulabilen az çok okumuş, şehirli kalabalıkları arasında, batılılaşmayı şu ya da bu ulusu öykünmek sanan çevreler meydana çıktı. İşlerin gidişine ve olaylara göre, kimisi Almanlara, kimisi Fransızlara, kimisi Amerikanlara özenerek, sözüm yabana batılılaştı. Öyle sandı.

Sonuç olarak diyebiliriz ki batılı olmayı aşağıdan yukarıya, tarihsel ve toplumsal anlamı içinde düşünemediğimiz, köklü toplumsal değişmelere girişemediğimiz için; böyle çoğunluğu osmanlı, azınlığı frenk kırması, iki tür vatandaştan meydana gelmiş, bir toplum olduk. Şimdi bunun sancısını çekiyoruz.

—2. *Biçimsel Batılı Edebiyat*

Genel anlamda 'batılı' olmak istediğimiz için, 'batılı' bir sanatımızın olması, en büyük dileklerimizden birisidir. Geri, eskimiş, pırıltısını yitirmiş bir sanat yerine; ileri, yeni ve aydınlık bir sanat getirmek, epeyce zamandır çoğumuzun kafasını kurcalıyor. Eğer batılılaşmamız normal ve doğru saydığımız yandan başlamış; ilkin toprak reformu ve endüstri devrimi gibi sorunlar çözülmüş olsaydı; toplumsal bünyemizin, ulusal köklerini kaybetmeksizin, batılı yöntemlerle pişirip kurtaracağı batılı bileşim, sanat alanında da gerçekleşecekti. Türk sanatı da gerek özü, gerek biçimleri bakımından; ileri, aydınlık ve 'batılı' olabilecekti. Öz değişmeleri tutumumuzun, dünyayı alışımızın değişmesini sağlayacak; özde başarılan bileşim, git git biçime de atlayıp, onu da şekillendirecekti. Ama biliyoruz ki böyle olmadı. Ya nasıl oldu?

Başlangıçta, kurtuluş hareketinin, halkçı, ulusalcı, devrimci, demokrat özellikleri vardı. Sonra teker teker kayboldu bunlar. Hepimizin bildiği dikta rejimi başladı. 'Batılılaşmak' için bu lâzımmış dendi. Oysa bu, batılılaşmayı biçimsel yönlerden alan ve kravat takmakla sorunu bitirdiğini sananların tutumu idi. Toplumsal gelişmemiz böyle soysuzlaşınca; Türk sanatının, Cumhuriyet'in ilk yıllarından aldığı hız kesiliverdi. Yeni ve batılı bir bileşime, ulusal ve tarihsel zorunluluklara uygun olarak varmak için çalışması; yarı yarıya zorla, yarı yarıya kendiliğinden kesildi. Sanatımıza gün geçtikçe hececiler ve onların çırakları hâkim oldular.

Bu, şu demektir: toplumsal plânda, biçimsel 'batılılaşma' devam etmektedir. Fakat edebiyat plânında, gerçek batılılaşma hareketi doğamamış; o doğamadığı gibi, biçimsel bir batılılaşma hareketi de meydana çıkamamıştır. Batılı olmaktan çok ulusal, —yetersiz ölçüde ulusal— bir edebiyat akımı, ortalığı kaplamıştır. Bu hal az sürmedi. Hiç değilse, 1940 yıllarında Öncüler hareketi, 'bobstil şairler' döneminin başlamasına kadar sürdü.

O sıralarda günlük gazetelerde yeni şairler, 'bobstiller' diye alaya alınan sanatçılar, 'batılı' tutumlarla ortaya çıkan, 'batılı' olmak isteyen kimselerdi. Çoğu biçimsel 'batılılık' devrimlerini, öykünmek diye anlamış; giderek, batılı sanatçıların etkisine girmişti. Aralarında aktif gerçekçiler, gerçeküstücüler *(surréaliste)*, ne oldukları belli olmayanlar, biçimci olup da kendilerini özcü zannedenler vardı. Ayaklandılar. Eskileri süpürdüler. Diktatörlüğün, biçimsel batılı karakterine uymayan eski'lerin, önemini yitirmesi normal bir şeydi. Birkaç yıl içinde, yeni'lerin 'himayeye mazhar oldukları' görüldü. İşin aslını ararsanız, yeni sanat hareketi de, diktatörlüğün batılılaşma hareketi gibi, yukardan aşağıya düşünülmüş; biçimsel, öykünü, özenti bir hareketti. Gerçi başlangıçta, yeni sanatı devrimci bir sanat gibi düşünenler yok değildi. Sonraları bunlar çeşitli sanatdışı nedenler yüzünden silindiler.

Sonunda ne oldu? Türk edebiyatı biçimsel yön-

den batılılaştı. Yenileşti. Bu bir yöntem, bir dünya görüşü yenileşmesi olmadı. Yeniler ulusal koşullarımızın farkında değillerdi. Batı'da, özellikle Fransa'da; uzun tarihsel, toplumsal ve estetik gelişmelerden sonra, belirli bir gelişme konağında meydana çıkmış sanat akımlarını, öykünüyorlardı. Fikrimce edebiyat plânında, toplumsal planda girişilmiş biçimsel batılılaşmanın kendini göstermesi, tarihsel bir zorunluluktu. Bu biçimsel edebiyat yenileşmesini, öteki biçimsel toplum yenileşmelerini kimisi istekle, kimisi korkuyla— benimsemiş çevreler, az çok direnmeden sonra benimsediler. Böylelikle sanat plânında da 'batılılaşmış' olduk.

Nasıl toplumsal bünyemiz, toplumsal koşulların sonucu, birtakım gericilik eyilimlerini doğuruyor, besliyorsa; onun gibi, edebiyat plânında da, bazan gizli bazan açık, gerici, ya da ırkçı sanat tutumlarını doğurabiliyor; hükümetçe alınan tedbirlere rağmen, besliyordu. Bir zamanlar ortalığı bulandıran Bozkurt, Orhun, Adsız ve benzeri dergilerin, siyaset kadar sanat dergisi olduklarını hatırlarsınız. Bu akımlara paralel olarak, son 'Osmanlı' şairi Yahya Kemal ve hayranlarının, —kısaca 'eski'lerin— hâlâ çok satışlı gazete ve magazinlere hâkim olabildiğini biliyoruz. Batılılaşmamız biçimsel kaldığından; 'yeni'lerin biçimsel batılı sanat, geniş okuyucu yığınlarını, gerici ve ırkçı eyilimli dergilerin elinden kurtaramıyor; en kabadayı sanat dergilerin elinden kurtaramıyor; en kabadayı sanat dergisinin satışı, bin'i tutmuyordu. Kısaca şöyle özetlenebilir: toplumsal batılılaşmamız biçimsel kaldığı için, halkın çoğunluğuna girememiş; böyle olduğu için de, yeni nesil hareketi halk yığınlarına mal olamamış, sadece okuyucular arasında bazı köprübaşları tutmayı başarmıştır. Bu köprübaşları, gericiliğin ve gericilerin devamlı tehdidi altındadır.

Savaş ertesinde kitapçılık alanındaki kapital yatırımları da, öteki iş alanlarında olduğu gibi, artma kaydediyor. Dikta hafifler hafiflemez, günlük gazeteler sürüm peşinde yarışmaya girişiyor; iyi şeyler öneren ciddi yönlerini silip, gericiliği okşa-

yan yazılara, 'tefrikalara' başlıyorlar. Bu arada, edebiyat alanında sivrilmiş yeni imzaların, ilk kitapları yayınlanıyar. Kısa zamanda yeni edebiyat ile okuyucusu arasındaki ilişki büyüyor. Edebiyat yayınlarına kapital yatırımları çoğalıyor. Kitaplar birbiri ardınca çıkıyor. O kadar ki, yeni nesil yazarlarının eser verme temposunu aşıyor. Oysa tecimsel nedenlerden, işin kâr bırakması bakımından; yayınların, aksamadan yürümesi gereklidir. O vakit, yeni edebiyat suykasta uğruyor. Bu suykast gericilerin, ırkçıların, yaptıkları gibi, açıkça yenilik düşmanı değildir. Öyle tertiplenmemiştir. Tam tersine yenidir, yenicidir, sözüm ona devrimci ve 'batılıdır', sözüm ona milliyetçi ve memlekeçidir.

—*3. Yeni Edebiyat Vurgunculuğu*

Yeni edebiyat üzerine iş yapan bir yayınevi düşününüz. İlk amacı masrafını çıkarmak, kâr etmektir. Kültürün artmasına, 'batılılaşmamıza' yardım etmek vs... gibi amaçlar arkadan gelir. Bu yayınevinin zarar etmemesi için ne lâzımdır? Herkes bilir ki, bir müesesesinin zarar etmemesi için, piyasaya sürdüğü malların (örneğimizde çıkardığı kitapların, dergilerin) ilgiyle karşılanması, aranması, istenmesi gerekir. Bu, iki şeye bağlıdır. Bir alıcıların eyilimlerine, ikincisi eserlerin eyilimlerine. Eğer bu iki eyilim birbirine uyarsa, mesele yok; piyasaya çıkarılan mal kapışılacak, müessese bilânçosunu kârla kapatacaktır.

Gelelim yayınevimize. Dedik ki bu yayınevi, yeni edebiyat üzerine iş yapıyor. Bu şu demektir: Bu yayınevi yeni neslin eserlerini basıyor, onları satıyor; dergilerinde onun şiirlerini, hikâyelerini yayınlıyor. Önceki yazılarımızdan hatırlayacaksınız, yeni edebiyat hareketi, biçimsel olarak, yukardan aşağıya yapılmak istenmiş bir 'batılılaşma' hareketidir. Taraftarı az, okuyucusu sayılıdır. Bazı köprübaşlarından ibarettir. O halde bu yayınevi ancak bu köprübaşlarına, bu sayılı okuyuculara seslenen eserler yayınlayabilecektir. Buysa tecimsel bakımdan kârlı bir iş değildir. Eğer bu müesese yenileş-

mek ilkelerine —biçimsel olarak da olsa— bağlıysa, okuyucularını ilkin memnun etmek, sonra kendine bağlamak; daha sonra, onlardan hareket ederek, büyük okuyucu yığınlarının 'fethine' çıkmak gereğini duyacaktır. Bu, uzun zaman küçük iş yapmak, az kazanmak, belki kazanmamak demek olmaz mı? Oysa serbest girişime ve yarışma rejimlerinde, her iş adamı, kazanmak, karşısındakilerden daha fazla kazanmak için uğraşır. Amaç bu olduğuna göre, bir çâre bulmak lüzumu, kendisini hissettirmektedir.

Akla hemen kolay ve basit bir çâre geliyor: çok kazanmak için çok satmak, çok okuyucu tutmak mı gerekiyor; okuyucuların büyük çoğunluğu yayınladığım eseri almıyorsa, ben de onun alacağı eseri yayınlarım. İşte ilk adım böyle atılır. Böylece yayınların amacı da, hedefi de değişir. Artık yayınevimiz, deyim uygun düşerse, yeni edebiyatın 'esnaflığı'na başlamıştır. Yeni edebiyatın gerçek okuyucusu ile yetinmez. Piyasa okuyucusunu ele geçirmeğe çalışır. Kimdir bizim piyasa okuyucularımız? Henüz beğenileri yarı osmanlı yarı frenk, orta halli yarı aydınlar mı? Hollywood bir yandan, günlük basın bir yandan, beğenilerini acayip bir doğu batı karması halinde standartlaştırmakta mıdır? Yayınevimiz de onların önüne, onların 'hoşuna gidecek' yeni edebiyatı sürer. Şimdi birdenbire elimizde, birbirinden farklı iki 'yeni edebiyat' olmaktadır. Birincisi genç nesil hareketinden beri gelen yeni edebiyat, ikincisi tecimsel amaçlara uydurulan yeni edebiyat. İş buraya geldi mi, gerisi çorap söküğü gibi gider.

Bu uydurma 'yeni edebiyat'a hangi eserler katılır? Muhakkak ki kendine göre ulusal 'batılı' bileşimler yapmaya kalkışmış, gayret ve emek ürünü olanlar değil. Onların okuyucusu henüz sayılıdır. O halde hangileri? Ha, şunlar: eski osmanlı frenk kırması edebiyatımızdan, günlük gazete ve magazin edebiyatına sıçramış, bazı kavram, tutum ve ilkeleri; bugünkü koşullara göre biçimleyip tekrarlayan ve sürüp götüren, birtakım şiirler, hikâyeler, romancıklar. Bu aslında yeni edebiyatın içinden kopmak, biçimsel ve öyküntü batılılaşma-

yı bile bırakmak; eski edebiyat beğenilerine, geriliğe, alaturkalığa baş eğmektir. Bu uydurma yeni edebiyat dış görünüşü ile sizi aldatır. İçini kurcaladınız mı magazin hikâyecilerini, dedikodu şairlerini tümen tümen bulursunuz. İşin kötüsü bu yayınlar 'piyasa okuyucusu' ile anlaşırlar. Satışları bol olur. Sonunda yeni edebiyatın köprübaşları kaynayıp gider. Sahici bir ulusal 'batılı' bileşim denemesine girişecek sanatçılar kaynayıp gider. Hatta biçimsel anlamda batılı olmak dileyen, yeni edebiyat kaynayıp gider.

Bu resmen, yeni Türkiye edebiyatına, daha çok para kazanmak gibi bir heves için ihanet etmek, suykast tertiplemek demektir. Ve böyle olmuştur.

İkinci dünya savaşı ertesinde, yeni edebiyata kapital yatıran iş adamları kısa zamanda genç neslin okuyucusu ile yetinmemeye; işin, kapital hareketlerinin gereği, kazanç hırsının itmesiyle, okuyucu çevrelerini genişletmeye kalkışmışlardır. Eğer bu genişleme, yeni toplumsal koşullara göre, yeni nesil tarafından gerçekleştirilmek istenen köklü bir bileşime dayanılarak yürütülseydi; yeni koşulların okuyucusuna, yeni koşulların ulusal, gerçek ve 'batılı' sanatı verilmiş, sahiden temiz ve namuslu bir iş yapılmış olurdu. Ama olmadı. Genişleme köprübaşlarını olumlu, bileşimci ve gerçekçi görüşle besleyip, onlardan öteki okuyuculara yeni köprüler kurmakla yapılmadı. Tam tersine, yeni sanat konusunda açık bir fikri olmayan okuyucu yığınlarının; eskiden artakalmış, gericilikle beslenmiş, alaturka beğenilerine uygun yayınlarla yapıldı. Ve yapılıyor.

Suykast işte buradadır. Yeni edebiyat asıl okuyucusunu yitiriyor. Okuyucusu bozuluyor. Okuyucunun beğenileri tipleştiriliyor. Geniş ölçüde kitap *dumping*'i yapılıyor. Yeni, 'batılı' özellikleri adamakıllı su götürür, zayıf, alaturka ve hiçbir şey söylemeyen birtakım 'esnaf'; önemli, ulusal ve batılı olmağa çalışan sanatçılarmış gibi ortaya sürülüyor. Etraflarında gürültü yapılıyor. Gerçekten 'ulusal' olmaya didinen sanatçılar gölgeleniyor. Bütün bunlar, yeni sanat adına yapılıyor. Darbe en çok yeni edebiyatın öncülerine indirilmiştir. İndiril-

mektedir. Aralarındaki en değerli imzaların, en beş para etmez imzalarla bir tutulduğunu görüyoruz. Sadece alaturkalığı yüzünden satışı yüksek bazı kimseler, sırf bu 'mal' değerleri dolayısıyla, ötekilerinden üstün sayılıp pehpehleniyor. İşin ucunda kazanç kaygısı olduğundan, yeni edebiyatın gerçek bünyesine yöneltilmiş bu komployа, tecimin düzenlediği bir komplo diyebiliriz.

Bizim durumumuz nedir? İki satır da bu konuda söz edelim: biz daha yenilerin, yıkıcılık hareketini başaran öncülerin arkasından, 'yeni' bileşim denemeleriyle geleceğine inanıyoruz. Üstelik ulusal, aydınlık ve ileri bir bileşimin, ancak gerçekçiliğin iyice anlaşılması, uygulanması ile doğacağını söylüyoruz. 'Bobstiller' denilen öncüler hareketinin, yanlış, üstünkörü ve yukardan aşağıya tutulduğuna inanmışız. Fakat tarih yönünden osmanlı derebeyi düzenine karşı Mustafa Kemal'in büyüklüğüne ve devrimlerine inandığımız; doğulu, alaturka, osmanlı ve derebeyi olan herşeye karşı bir Kemalli olarak mücadele ettiğimiz gibi; alaturka ve osmanlı edebiyata karşı, biçimsel de olsa 'batılılaşmak' istemiş bobstillerin, eskileri devirmekle hayırlı bir iş yapmış olduklarına inanıyoruz.

Fikrimizce onların biçimsel batılılıklarını ciddi ve namuslu bir bileşime doğru götürmeğe başlamak, bunun ilk denemelerini yapmak bizim kuşağımıza nasib olacaktır. Yaşadığımız yeni ekonomik toplumsal koşullar, yeni sorunlar, yeni olanaklar getiriyor. Bu bakımdan bir yandan öncüler'in başladığı işe devam eder, onu bütünlerken; öteyandan onları ve başladıkları işi soysuzlaştıran, yobaz ve osmanlı 'zihniyeti'nin arazi kazanmasına sebep olan, düşünce ve akımlarla mücadele edeceğiz.

(KAYNAK — Sayı: 87,89,91)

ÖYKÜNME (taklid) ÜZERİNE

Yazdıkları, ama daha çok konuştukları vakit, kendilerinden sonrakiler üzerinde şu yolda söz eden 'yeni' sanatçılar var: «Biz eski'lere karşı mücadele ettik. İyi kötü, 'kendimizin' diyebileceğimiz eserler verdik. Ortaya 'değerler' çıkardık. Arkamızdan edebiyata gelenler arasında, işe yarar kimse yok. Hepsi bizi öykünüyorlar. (taklid). Dediklerimizi olduğu gibi tekrarlıyor; hikâyelerimizi, şiirlerimizi yeniden yazıyorlar. Bizden sonraki kuşak, kişiliği olmayan bir kuşaktır.» Bunları söyleyenler, hem sonradan gelenleri etkileyebilecek birer 'kudret' olduklarını söylemiş oluyorlar, hem de sonrakilerin bağımsız bir bileşim yapamayacak kadar çelimsiz ve fakir olduklarını ileri sürmüş oluyorlar. Acaba doğru mu?

Edebiyat dergilerini izleyen bir okuyucu sahifelerden taşan yeni imzaların, şiirde olsun, düzyazıda olsun, artık 'şöhret' saydığımız öncüler'i gerçekten öykündüğünü açıkça görebilir. Bugün 'düzüneyle' Orhan Veli, Fazıl Hüsnü, Cahid Külebi, Sait Faik, Orhan Kemal ve benzeri hikâyeci ve şair göstermek mümkündür. Birçok kalem heveslisi, önce gelmiş olanların dediklerini, hem de onların yöntemiyle tekrarlıyor; üstelik, bununla da yetiniyor. Ama acaba bu, bizden önce gelmiş olanların, bizim kuşağı etkisi altına alacak kadar güçlü olduğundan mı ileriye geliyor? Elbette, hayır. Tam tersine güçsüz olduğundan. Nasıl mı? Şöyle.

Öykünme dönemi sanatçının emekleme dönemidir. Her sanatçı başlangıçta öykünür. Şunu ya da bunu beğenir, şuna ya da buna benzemek diler. Fakat sonra, gerek dünya görüşü, gerekse estetik düşünceleri bakımından, kişisel bir bileşim

yapar, öykünmekten kurtulur. Eğer bu olmazsa, o sanatçı ufalanır gider. Öncekilerin dümen suyuna kapılır. Ayni şey, bütün bir kuşak için de söylenebilir. Yeni bir kuşak, başlangıçta elbet önce gelen kuşağı öykünerek işe başlayacak; git git, bağımsız bileşimini —ya da bileşimlerini— yaparak. kendi renkleriyle görünecektir. Bu bakımdan, öykünmemizin başlangıç için, şaşılacak bir yanı yoktur. Şaşılacak yan, vakit geçtiği halde, bir türlü kişisel bileşime varılmamasındadır. Arka arkaya, bir sonraki kuşağa bağlı sanatçıların, bir öncekine bağlı sanatçıları öykünmeye devam ederek, ortaya bir öykünme edebiyatı çıkarmasındadır. Bunun nedenini, bağımsız bileşimi yapmak için gerekli koşulları, arayarak bulacağız. Bu koşullar ya nesneldirler, ya da öznel. Ya bizim dışımızdadırlar, ya da içimizde. Nesnel olarak, bir kuşağın bağımsız bileşimini yapabilmesi için; tarihsel, toplumsal ve estetik bakımlardan, önce gelen kuşağın olgunlaşması, toplumsal ve tarihsel zorunluluklara göre bileşimini —ya da bileşimlerini— yapmış olması şarttır. Sonrakiler öncekilerin özerine basarak yükselirler. Öznel olaraksa, sonrakilerin öncekilerin yaptıkları bileşimleri, çağlarına özgü yeni koşullar içinde canlı tutabilmek için, bu koşullara uygulayabilecek bilgi, güç ve yetenekte olmaları gerekir.

Bizim kuşağımızı, bağımsız bileşimlerini yapamamakla suçlayanlar; kendileri bu işe gerekli nesnel koşulu, yerine getirmişler gibi koyuyorlar sorunu. Böylece, biz suçlu çıkıyoruz. Oysa hiç de sanıldığı gibi değil. Öncüler, gerekli bileşimi yapamadılar. Yapmaları gerekti ama, olmadı. Onlar osmanlı frenk kırması sanata kafa tuttular. Onu yadsıdılar. Yerine yeni bir görüş getirdiler. Yunan/latin kökünden, 'batılı' bir sanat görüşü getirdiler. Bu görüş, tek başına, hiçbir şey demek değildi. Bu bir temeldi. Avrupa sanatlarının ortaklaşa temeliydi. Bu ortaklaşa temel üzerinde, tarihsel, toplumsal koşullar, çeşitli Avrupa ülkelerinde, çeşitli sanatların meydana gelmesine sebep olmuşlardı. Hatta aynı ülkede —gerek tarih içindeki toplumsal değişmelerin sonucunda: gerekse,

aynı çağdaki toplumsal kuvvetlerin farklı durumları sonucunda— çeşitli özelliklerde sanatlar meydana gelmişlerdi. Bu böyle oldu mu, yeni sanat görüşünü; ulusal koşul ve isterlerimizi, toplumsal denge, ya da dengesizliğimizi bilerek, bizim olan, ulusal bileşimler yapmak için kullanmamız gerekirdi. Oysa Osmanlı frenk kırması görüşe kafa tutan 'bobstiller', böyle bileşimci bir kafaya sahip değillerdi. Tam tersine, öykünüyorlardı. Memleketin koşullarını, memleketteki toplumsal katlaşmayı görmeden; batıdaki sanatları —özellikle, fransız sanatının belli bir çağdaki biçimini— öykünmekle yetindiler. Öncüler, yaratıcılık konusunda, mükemmel öykünücülerdir. Fakat, örnek edindikleri sanat eserlerinin ne şekilde ortaya çıktığını kavramadıkları, sadece biçimsel öykünmeyle yetindikleri için, sanatları ahım şahım olmadı. İşin kötüsü, ulusal da olmadı. Güya *humaniste* fakat aslında *cosmopolite* oldu. Bu bakımdan, o vakitler öncüler'e takılan 'Bobstiller' ismi, hiç de yanlış sayılmaz.

Onlar bileşimlerini yapamayınca, bizim kuşağın yapabilmesi için zorunlu olan nesnel koşul, gerçekleşmemiş oluyor. Böyle olunca da, bizim kuşağın öykünme dönemi gerekli yerde kesilip, kişilik dönemi zamanında başlayamıyor. Bizim kuşağımız da bu defa öncüleri öykünüyor. Öykünücülerin öykünücüleri oluyorlar ve bunu yapanlar öncüler'ce beğeniliyorlar: Onların arasına giriyorlar. Aynı şeyi yapan kuşakdaşları iniç, onlar da öncekiler gibi burun kıvırıp: «—içlerinde kişilik edinmiş hiç kimse yok, falan beni öykünüyor, filân feşmekânı öykünüyor!» diye övünüyorlar. Bağımsız bileşimler yapılamıyor. Yeni kuşaklar yeni sorunlar getiremiyor. Çünkü kendisinden önce gelenlere, sırtını veremiyor.

Kuşağımızın öykünme dönemindeki uzayışın; Öncüler'in kudretinden değil, kudretsizliğinden ileri geldiğini, zannederim göstermiş olduk. Şimdi ikinci noktaya geçelim. Acaba kuşağımız pek cılız, öznel bakımdan pek yetersiz ve yeteneksiz olduğu için mi uzuyor öykünme dönemi? Hayır! bir kere öykünme döneminin genel anlamda uzadığını savunmak biraz güç. Bugün bile bizim kuşağa bağlı

sanatçılar arasından 'bireysel' bileşimler yapmaya çalışan üç beş kişi gösterilebilir. Kaldı ki kütle halinde, ya da kütleler halinde paralel, ya da karşıt bileşim çabaları başlamıştır. Kuşağımız güçsüz değildir. Hem öncüler'in çözümleme ve eleştirmesini yapmakta, hem de öncüler'in başaramadığı şeyi, yani batılı görüşle ulusal gerçekleri yuğurarak, estetik ve ulusal bir bileşime varmak işini, başarmaya çalışmaktadır. Bunu sanatçılar sanat eserleriyle, fikir adamları fikir eserleriyle başaracaklar. Yeni kuşak öncüler'in öyküntüsü olmayacaktır. Batılı herhangi bir sanatın, herhangi bir sanatçının da öyküntüsü olmayacaktır. Herşeyden önce ulusal ve Türk olacaktır. Memleketçi ve milliyetçi olacaktır. Fakat aynı zamanda batı sanat ve kültürünün şanlı geleneğini, aynı zamanda bütün doğu islâm Türk sanatının ve kültürünün şanlı geleneğini iyice içine sindirmiş, eline batılı ve uygar yöntemlerin anahtarını almış olacaktır. Bunu bizden öncekiler ne anladılar, ne yapabildiler. Biz anladık ve yapacağız. O halde, kim kalkar da bizim kuşağımız öncüler'in etkisinden çıkamayacak kadar çelimsizdir, güçsüzdür diyebilir; ve derse, ne dereceye kadar doğru söylemiş olur?

(YENİ UFUKLAR — SAYI: 2/18)

ÖNEMLİ DÖRT ADAM

Aralık, 1953

Küçük adamla büyük sanatçının, arasını bulmak problemi bu. Kendisi küçük, orta halli olan; eğilimleri, beğenileri, çıkarları, biraz eskiye, biraz geriye, (hatta biraz kötüye ve bayağıya) bağlı olan sanatçının: ilkin çıkarlarını, onun arkasından o çıkarlara bağlanmış zincirleme ufaklıkları aşıp yayılması, büyümesi problemi. Yeni sanatımızda bu problem var. Biliyoruz, Cumhuriyet'ten bu yana iri konuşan 'aktif gerçekçiler' geldiler; halk adına, halkın sanatını yapmak iddialarını getirdiler. Kendilerine göre, yaptılar da! Öteyandan yarı öyküntü, çoğu biçimci, en çoğu alaycı bir küçük adamlar sanatı, aldı yürüdü. Süleyman efendi 'ıslah kabul etmez' bir küçük burjuva idi. 'Resmi' yeni edebiyat düpedüz *cosmopolite*, düpedüz dalgacıydı. Küçük aydınlar, toplumsal kökleri yönünden orta halli, fakire yakın halk tabakalarına bağlı, ya da yakın kimseler, sanat için sanat demiyor, toplum için sanat gibi dolambaçlı lâflar ediyor; ama yine de birincisini yapıyor, yapmaktan hoşlanıyordu. Bu hâlâ böyledir. Allah bilir, gerçek toplumsal sanat, bütün heybetiyle yükselmedikçe, böyle olacaktır.

Buradan şuraya uzanıyoruz: Küçük adam, can sıkıntısı edebiyatı, alay şiiri, biçim hikâyesi yapıp gittikçe; Türk olan, büyük olan ve batılı olan sanatçı gelmeyecektir. Öncüler arasında bu önemli gerçeği kavramış kaç kişi sayabilirsiniz? Ben irili ufaklı imzalar arasında dönüyor dönüyor, sözün

gelişi bir Cahid Irgat hatırlıyorum, bir Orhan Kemal hatırlıyorum, bir Samim Kocagöz hatırlıyorum, bir İlhan Berk hatırlıyorum. Bu sanatçılar, yeni edebiyatın öncüleri arasında, kendilerini ciddi ciddi duyuran, ayaklarını sağlam sağlam basmak isteyen adamlardır. Bu, önemli işte. Şundan önemli.

Şu noktaya dikkat ediniz: Bu sanatçılar da diğerleri gibi küçük adamlardır, orta hallidir; toplumsal çevreleri onları o şekilde, o beğenilerle, o çıkarlarla kesmiş biçmiş, yetiştirmiştir. Başlangıçlarını kurcalasanız, bugün piyasayı tutan nice şairler hikâyeciler gibi eserler denediklerini göreceksiniz. Onlar da bireyci olabilir, bireyci kalabilir; kulaklarını sımsıkı kapayıp, içlerine büzülerek, ötekiler gibi mızmız şiirler, hastalıklı hikâyeler yazabilirlerdi. Allah bilir, daha da çok başarırlardı. Şu, ya da bu şekilde, şu ya da bu sebepten; toplumsal köklerine, toplumsal ve bireysel çıkarlarına, alışkanlıklarına, beğenilerine kulak vermemişler; genel, toplu, yaygın ve aydınlık bir sanat, ulusal bir sanat, ulus ve halk çıkarına bir sanat yapmak yolunu seçmişler. Bu yolda eser vermeğe gayret etmişler. Öyle ki onlar, ötekiler gibi kısır çevrelerinin adamı olmak istemiyor; bununla yetinmiyorlar; başkalarının, halkın: köylülerin, işçilerin, memurların ve herkesin adamı olmak istiyorlar; bunun için de, birey'den toplum'a ışıklı bir ağ gibi örülen bir sanat dokumaya çalışıyorlar.

Buna karşı ilk tepki nereden gelmiş dersiniz: elbette çevrelerinden, dostlarından: Küçük adamı 'bireyci' olarak vermeye çalışan ufaklık sanatçıları, onları görmezlikten geliyor, küçümsüyor, gizli gizli aşağılıyor. Tuhaf bir aşağılama bu. Sanki, zencilerle değinmenin ayıp sayıldığı bir ülkedeyiz de; bunlar, zencilerle düşüp kalkıyor, onların dertlerini dert ediniyorlar. Küçük sanatçılar, bunlara, 'kabiliyeti yoktu da, ondan toplumsal sanat taraflısı kesildi' gibilerden, ufak dedikodularla hücum ediyorlar. Hepsi bu olsa, bu kadar olsa iyi. Dahası var. Bir de halk adına konuşmayı tekelinde sanan, aslında en az küçük sanatçılar kadar halktan uzak düşmüş, soyut ve düşçül toplumcu sanatçı-

lar var. Bunlar da toplumsal sanata gelenleri aşağılıyorlar, hor görüyorlar; orta halli çevrelere özgü psikolojik illetlerle 'malûl' olduklarını, geniş halk yığınlarına ve onların iyiliğine uygun bir sanat yapamayacaklarını söylüyorlar. Onları kendilerinden saymıyor, sayarlarsa bile dudak büküyorlar. Böylece hem toplumsal çevrelerini bırakmış olmalarından; hem de, geniş halk yığınları için sanatlarını kullanmak girişimlerinin, toplumcu sanatçılarca yanlış anlaşılmış olmasından; orta halli toplumsal çevrelerden olup da, yaygın bir toplumsal sanat yapmak isteyen sanatçılar; acı bir tereddüt, burucu bir kahır içinde kıvranmağa başlıyorlar.

Oysa bu öncülerin girişimleri ile iyi örnek olduklarına inanıyoruz. Bir kere, şunu anlamışlardır: orta halli adamın çıkarı, geniş halk yığınlarının çıkarına bağlıdır. Sanatçı geniş halk yığınlarının mutluluğunu savunursa; kendi toplumsal çevresinin mutluluğunu da savunmuş olur. Bu bakımdan orta halli sanatçı, halka ait olmalıdır. Halkın içinde olmalıdır. Onu bilmeli, onun için konuşmalıdır. Bireysel ve cimri ölçüsünü, halkın genel ve cömert ölçüsü ile değiştirmelidir. Bir kere, tek başına bunu anlamış olmak iyi bir şey. Fakat anlamak yeter mi? Katiyyen! Arkasından, bunu eylem olarak göstermek gelir. Nasıl gösterilir, eylem olarak? Bu saantçılar bireyciliklerinden sıyrılmaya, ucuz ve züppe işi sanatçılığı bırakıp; geniş soluklu ve aydınlık kütle sanatına gitmeye çalışırlar, eserleriyle bunu ispat ederler. Bunu da yapmışlar mıdır bu sanatçılar? Elbette yapmışlardır. Bu iyiniyeti, bu fedakârlığı da göstermişlerdir. Bu ikincisi, daha da iyi bir şey. Bu iki şeyi yapabildikleri için, yeni edebiyatın öncüler arasında özel bir önem kazanmışlardır. Gerçekten önemlidirler. Cahid Sıtkı mızmızlanır durur, Cahid Külebi çıra gibi kuruyup giderken, İlhan Berk gürül gürül 'İstanbul'u yazmışsa, Cahid Irgat 'Rüzgârlarım Konuşuyor' demişse bu az şey midir? Öbür taraftan, Oktay Akbal şehir rüyaları içinde avunur; Samed Ağaoğlu kâbuslar görüp dururken, Samim Kocagöz Ege bölgesinin, Orhan Kemal Çukurova'nın acı, çıplak

ve delirtici örgüsünü örmeye kalkmışlarsa, onları nasıl önemsemeyebiliriz?

Yalnız şu da var: Bir yandan eski toplumsal çevrelerinden kalmış alışkanlık, eyilim ve etkiler yüzünden; bir yandan halk yığınları ile değinmelerinin yetersizliğinden, herbiri belki ulusal bünyemize en uygun gelecek yaratıcı toplumsal estetik bileşimi yapamamıştır. Cahid Irgat fazlaca kötümser, biraz bireycidir; ya da ne bileyim İlhan Berk'de bir memur taraf kalmıştır, yaratıcılığının yanısıra vazgeçemediği öyküntücülüğü vardır, sık sık yolunu şaşırır. Orhan Kemal'in örgüsü gevşek, Samim Kocagöz'ünki kabadır. Olsun! Bu girişmelerinin önemini azaltmaz. Bir kere, elbet geçiş dönemine özgü aksamalar olacaktır da ondan; ikincisi henüz eser vermektedir, gittikçe düzelebilirler de ondan! Bütün bu sıraladıklarımızdan sonra, gelişi ortahalli genç sanatçıların, bu dört önemli adamı —onlara haketikleri önemi vererek— okumaları gerekir diyeceğiz. Bu, ilkin attıkları adımı atabilmek, sonra onların çözümleme ve eleştirmesini yapabilmek için, 'Elzem'dir. Fakat, şu noktayı da akıldan çıkarmayınız: Memleketine, halkına, sanatına faydalı olmayı düşünen her genç, gerçekçi hayranlıklarının, hududsuz ve tartışmasız olmayacağını sık sık düşünmelidir.

(YENİ UFUKLAR — Sayı: 3/19)

YENİ EDEBİYATIMIZDA TEK PARTİ ZİHNİYETİ

Nisan, 1954

Siyasal edebiyatımızda, 'tek parti zihniyeti' deyimi, ikinci dünya savaşı ertesinde uzun boylu kullanılmış, tekrarlanmıştır. Biz burada bu deyimi siyasal anlamı içinde değil, edebiyat anlamı içinde ele almak, üzerinde biraz düşünmek istiyoruz.

Bildiğiniz gibi, cumhüriyetimizin kısa tarihinde, memleketimiz, kısa sayılmayacak bir müddet bir tek parti rejimi yaşamıştır. Bu dönemde herşey, yukardan aşağıya teşkilatlanmış bir siyasal partinin ve onun şefinin direktiflerine göre düzenleniyordu. Bu şefin, bu partinin görüşlerine aykırı bir görüşün yaşayabilmesine imkân bırakılmamış; sonradan 'antidemokratik kanunlar' denilen yasalar yoluyla, tek partinin maddi ve manevi egemenliği perçinlenmişti. Mustafa Kemal'in ölümünden sonra bu düzen büsbütün baskıcı bir hâle gelmiş, 'resmi' fikirlerin ve düşüncelerin dışında, hiçbir fikre ve düşünceye hayat hakkı tanımaz; söz, yazı ve fikir özgürlüklerini hiçe sayar olmuştu.

Bütün siyasal baskı rejimleri, egemenliklerini sürekli kılmak için, böyle hukuk dayanakları icad eder; kendilerini, 'mazur ve meşru' göstermeye çalışırlar. Bundan başka şeyler de yaparlar. Sözgelişi basını kendilerini destekleyip övmeye mecbur ederler. Dahası da var: Her çeşit diktatörlük, mevkiini sağlam tutmak için, basının yanıbaşında radyo, sinema, tiyatro ve edebiyat gibi sanat kollarına da el uzatmayı, bu sanatların 'manevi' etkilerini kendi çıkarına kullanmayı denemiş, istemiştir.

Bir yandan, bu sanat kollarına bağlı sanatçıla-

rın, durumunu sarsacak düşünce ve fikirleri savunmasını, halk yığınlarına aktarmasını önlemek için yasaklar koyar, sansürler kurarken; öteyandan bağlılıkları denenmiş kimseler aracılığıyla, el altından bu sanatçıları, çıkarına uygun bir yola itelemeye uğraşır. Duruma el koymuş tek partinin geçer saydığı gerçeklerin savunulmasını, sanat eserlerine konu yapılmasını, sanat eserlerinin bütününün belli bir hedefe yöneltilmesini sağlar, sağlamağa gayret eder bu kişiler. Bunlar işi başaramaz, aykırı sanatçılarla başa çıkamazsa; hükümet, jandarması polisi savcısı ile işe karışır. Böylelikle siyasal baskı rejiminin sanatçıları da kullanması, onlar yoluyla da egemenliğini haklı ve doğru gös_ termesi sağlanmış olur. Sanatın halk üzerindeki uyarıcı etkisini bildiklerinden, iki dünya savaşı arasında Avrupa'da meydana çıkmış irlii ufaklı bütün dikta rejimleri bunu yapmış, yapmaya çalışmışlardır.

Bizim tek partimiz de, en çok ikinci dünya savaşı arifesinde ve sırasında aynı girişimi pek açık yapmıştır. Tek parti siyasal hayatta nasıl tek yönlü görüyor, çalışıyor idiyse, sanat hayatında da ona benzer bir tekdüzeliğin gerçekleşmesini is_ tiyor; bunun için de, elinden geleni ardına koymuyordu. 'Resmen' kabul edilmiş sanat görüşünün dışında kalan sanatçılar, küçümsenmeyi, gör_ mezlikten gelinmeyi, önceden göze almak; hatta biraz fazlaca serbest fikirliyseler, daha kötü 'akibetlere' hazırlanmak zorunda idiler. Yeni/Eski sanat mücadelesinde, eski'yi yıkmak, yerine ulusal halkçı batılı aydınlık ve milliyetçi bir sanat getir_ mek isteyen gençler, çok ustalıklı ve düzenli bir biçimde ayıklanmış, ancak tek partinin platformuna ve savunduğu inançlara aykırı gelmeyenler 'resmi' bir desteğe ve korunmaya kavuşup tutunabilmiş, ün kazanmıştı. Genç kuşağın içindeki öteki sanatçılar bir türlü bellerini doğrultamamışlar, bütün çırpınmalarına rağmen seslerini duyuramamış, kendilerini kabul ettirememişlerdir.

Tek parti sanat armağanları ile, dergileri ile, bu iş için tutulmuş adamları ile, yeni Türk edebiyatını istediği ve anladığı biçimde düzenlemeğe gi_

rışmıştı. Onun anladığı ise, herkesin de bildiği gibi, biçimsel yönden *cosmopolite* bir batılılaşma dileği ile dil bakımından *chauvin* bir ulusallık eyilimi arasında titreşiyor; öz söz konusu oldu mu, sanatçının 'yaşama sevinci'ni söylemekle yetinmesi isteniyordu. Bir sanatçı kalkar da, insanın hangi koşullar altında yaşama sevinci duyabileceğini sorarsa, eleştirmecisinden savcısına kadar tek partinin bütün adamları tarafından kötüleniyor; okuyucu karşısında küçük düşürülüyordu.

Bir an, o zamanları düşünelim. Nasıldı? Ulus gazetesi siyasal hayatımızda olduğu kadar edebiyat haytımızda da pusula görevini görüyordu. Tek parti adına ve onun ilkelerine uygun olarak bir yandan Nurullah Ataç ve gazetenin sanat 'ilaveleri', öteyandan ÜLKÜ, İSTANBUL vs. gibi dergiler hizaya getiriyordu. Bu işde ençok rolü olan Ataç'tır. Hatta denebilir ki o, siyasal hayatımızda 'tek parti/tek şef/tek ulus' döneminin 'Milli Şef'i ne rolü oynadıysa, edebiyat hayatımızda aynı rolü oynamıştır. Eskilere karşı girişilmiş mücadelede, Ataç'ın kendi kuşağına karşı gençlerden yana çıkması, İnönü'nün Kurtuluş Savaşı hizmetleri gibi bir şeref 'pâyesi' kazanmasını sağlamış; o da kısa zamanda tek parti döneminin 'tek seçicisi' hâlini almıştır. Tek parti devrinin koşul ve gereklerine, ulusun olmaktan çok tek partinin çıkarına göre ve onun istediği biçimde bir edebiyat kuşağının yetişmesine uğraşmış, o koşullara uygun bir de değerler düzeni kurmuştur. Bu düzene, ona ve ilkelerine karşı çıkılamazdı.

Genç kuşağın bir bölümü, tazeliğine rağmen, yöntemli olmadığı için; kendisinden olmayan, beğenileri eski zamanların koşulları, ilkeleri 'memuru' ve üyesi olduğu tek parti tarafından tayin edilmiş bir yazarın peşine takılmıştı. Onun beğendiğini herkes beğeniyordu. O kötüdür dedi mi, herkes kötü diyordu. Düşünmek ve değer yargısı vermek onun işiydi. Ötekiler düşünmüyorlardı. —Düşünenler zaten bu 'tek tip' edebiyatın hışmına uğruyordu—. Sadece söylenenleri benimsiyorlardı. Başeğiyorlardı. Sonunda ne oldu biliyor musunuz? 'Tek parti/tek şef/tek ulus' parolası; 'tek edebiyat'

deyiminin de eklenmesiyle tamamlandı.

Problemin tarihe geçen bir çözümü var: Türk halkı, tek parti düzenine karşı elbirliğiyle, oybirliğiyle harekete geçti. Köylüsü, işçisi, esnafı, şehirlisi oylarını vererek bu partiyi de, onun memleketimize kabul ettirdiği sstemi ve zihniyeti de istemediğini açıkladı. Tek partinin diktası yıkıldı. 'Milli Şef' yıkıldı. Tek partinin baskısıyla, kanun zoruyla, millete kabul ettirmek istediği her şey ortada, açıkça tartışılmaya, konuşulmaya başlandı. Tek parti zihniyeti ile mücadele etmek, memleketini gerçekten seven her Türk aydınının başlıca işi oldu. İdare 'makamlarında', mahkemelerde, basında, radyoda, toplumsal ve kültürel uğraşın çeşitli alanlarında tek parti zihniyetinin 'tasfiyesi' zorunluluğu büsbütün anlaşıldı. İşte bugün ulusça bu mücadele içindeyiz. Eski zihniyetin artıklarına şurada burada, her alanda rastlıyoruz. Fakat tek parti zihniyetinin, bütün canlılığı ile yaşamaya, egemen kalmaya çalıştığı tek alan edebiyat alanıdır.

Acaba öyle mi? Hele düşünelim: Tek parti döneminin 'tek seçicisi' hâlâ diktatörlüğünü kıskançlıkla korumakta mıdır? Evet! Hâlâ 'dokunulmaz' mıdır? Evet! Hâlâ şunu azarlamaya, bunu küçümsemeye, ötekiyle alay etmeye kendinde hak görüyor mu? Evet! Bunu neye göre yapıyor? Yeni ölçülerle mi? Hayır, yine eski, yine o dönemin ölçüleriyle. Dıştan bakıldı mı bir serbestlik, bir serbest tartışma taraflısı gibi görünüyor ama, vaktiyle kurdukları değerler düzeninin herhangi bir tarafına, en küçük bir hücum oldu mu küplere biniyor. Her yeni görüşü kuşkuyla karşılıyor. Yeni Türk edebiyatının ille de dilde *chauvin*, estetikte öykünütü batılı, özdeyse sâde suya gerçekçi kalmasını istiyor. Buna çalışıyor. Bunun için elinden geleni yapıyor. Çevresinde onun yetiştirdiği kimseler var. Onlar da aynı çabayı gösteriyorlar. Böylelikle Türk edebiyatının yeni kökler sürmesine imkân bırakılmıyor, çevresi donduruluyor; daha doğrusu, dondurulmaya yalnız bir tek yöne yürümesine uğraşılıyor.

Oysa tarih boyunca, herzaman ve heryerde, toplumsal değişmeler, bütün öteki çalışma alanları-

na yayılmışlardır. Toplumsal siyasal düzenimiz artık tek yönlü değildir. Edebiyatımız da olamaz. Böyle kalamaz. Toplumsal bünyemiz nesnel ekonomi yasalarının, tarihsel gelişmenin gereğine uygun olarak durmadan değişmektedir. Sanat alanında tek parti zihniyetinin 'tasfiyesinin', yeni yollar yeni bileşimler aranmasının günü gelmiştir. Yeni yetişen Türk sanatçıları, ulusal, batılı ve aydınlık bir bileşime varabilecek güçtedirler. Bunun için çalışmaya, eser vermeye başlamışlardır bile. Biz, son zamanlarda kendisini ciddi ciddi duyuran, inceleme ve eleştirme hareketinin, tek parti zihniyetini ve değerler düzenini sanat alanından da süpüreceğine kesin olarak inanıyoruz.

(KAYNAK — Sayı: 93)

YENİ BİR SANATÇI TİPİ

Ekim, 1954

Son yirmi yıllık sanat serüvenimiz ortaya bir sanatçı tipi çıkarmıştır. Sorumsuz bir tiptir bu. Sanatı amacı kendisi olan soyut bir çaba, bir oyun sayar. Memleket gerçeklerinin, fikir sorunlarının farkında değildir. Sıkılır bunlardan. Karşısına çıkarırsanız; ya korkar yan çizer, ya işi şakaya boğar. Fikir yazılarını, eleştirmeleri, —ucu kendine dokunmadıkça— okumaz. Eleştirme ile dedikoduyu, fikir tartışması ile ağız kavgasını karıştırır. Bohemlik taslar. Bütün estetik sorunlarını, meyhanelerde çözümler. Memleket gerçekleri, onun için, katlanılması güç, sinir bozucu şeylerdir. Ve o, bu gerçekleri değiştirmek konusunda üstüne bazı ödevler düşebileceğini aklından geçirmez. Kimisi aslını astarını bilmeden *surréaliste*'tir. Kimisi 'solcu' geçinir. Kimisi *existansialiste* olduğunu söyler. Aslı şu ki, her biri, ne olduğu belirsiz karma bir tipin çeşitli örnekleridir.

Artık sanat hayatımızda bu tipin sonu gelmiştir. Şimdi, yeni tarih ve toplum koşullarından, yeni bir sanatçı tipi doğuyor. Gelecek, bu yeni tip sanatçılarındır. Artık içgüdülerle, duyarlıkla, (yalnız bunlarla) yapılan sanat çağını geçirdik. Aklın, bilimin, tarih gerçeklerinin aydınlığında, sorumlu bir sanat çağı yaşıyoruz. Yeni tip sanatçı nereden çıktığını, nereye varacağını bilen; kendisini, memleketine, ulusuna ve tarihine karşı sorumlu sayan bir sanatçıdır. Sanatçı olmak için; aydın ve aydınlık bir fikir adamı olmak gerekti-

ğinin farkındadır. Memlekete faydalı olmak için, onu, tarihsel ve ekonomik anlamda iyice tanımak; aydınlatmak ve yükseltmek gerektiğini, bilmektedir. Onun için, Türkiye'nin en acı gerçeklerine, göz kırpmadan bakabilir. Onun için sanat, toplumsal bilimlerle yakından ilgili, ışıklandırıcı bir çabadır: estetik bir çaba! O, fikir tartışmalarından çekinmez, tam tersine, yeni tartışmalara sokulur; etrafını ve kendisini, okuyucuları önünde, eleştirmeci gözüyle ve yöntemli olarak aralıksız inceler, açıklamaya çalışır.

Şimdi, Türkiye sanatında, bu iki tip sanatçı karşı karşıyadır. Birincisi ilk yirmi yılın kusurlarını, zaaflarını ve günahlarını üstünde taşıyor. İkincisi gelecek yirmi yılın ve yirmi yılların ümidlerini, memleketimizin ve ulusumuzun esenlik dileklerini temsil ediyor. Biz bu yeni sanatçı tipine güveniyoruz.

(KAYNAK — Sayı: 99)

KESİN SÖZ KORKUSU

Ekim, 1954

Neden çekinirler, neden korkarlar, anlamıyoruz; bazı yazarlarımızda, eleştirmecilerimizde bir kesin söz korkusu vardır. Kesin konuşan sanatçıları sevmezler. Yarı küçümser, yarı alaya alırlar. Büyük konuşmakla suçlandırırlar. Bu yazarları dinlerseniz, sanat ve toplum konuları üzerinde, aydının fikrini açıkça, kesince söylemesi uygun düşmezmiş. Sözgelişi kalkıp, «sanatçı ulusunun ülkesinin işine yaramalıdır», diyemezsiniz. Hemen soru işaretlerini sıralarlar: Nerden belli? Neden? Nasıl olur? Vs. Vs. Aslında soru sormak iyi şeydir. Soru soran, düşünen, tutumunu gözden geçiren insan demektir. Onun için böyle sorular sorulmasını kötüye yormayalım.

Yormayalım ama, tutalım ki oturduk anlattık, açıkladık; dedik ki, bu ülke çok çekmiştir, mutluluk onun da hakkıdır, ama bunu böylece deyivermekle iş bitmez, bu mutluluğa ulaşmak için elbirliğiyle çalışmamız gerekir. Bu çalışmada sanatçının da bir görevi vardır. Tarihe bakarsanız görürsünüz. Yoktur diyenlerin haksız çıktığını da görürsünüz. Onun için sanatçının ülkesinin mutluluğu için uğraşması, tarihden gelen toplumsal bir zorunluluktur.

Tabii, böyle kısaca ve üstünkörü demiyelim bunları, makaleler yazalım, kitaplar karıştıralım, uzun uzun anlatalım; bilim düşüncesi ve gözüyle, pişirip kurtaralım: sonuç bu olsun. Acaba ne etki uyandırır sözlerimiz? Karşımızdaki ne der? «Evet doğruymuş, aklım yattı» mı der? Hayır, katiyyen!

Ortalığı büsbütün bulandıracak, kaypak, eğri büğrü, birbirini tutmaz yeni 'istifham'lara dolaşır. Söz temsili, şöyle sorular sorar: İyi ama, bu ülkenin çok çektiği ne belli? Mutluluk onun da hakkıysa bana ne? Hem bakalım mutluluk diye bir şey var mı? Tarih böyle diyorsa ne yapalım? Bakalım doğru mu söylüyor, Tarih? ve ilâh...

Üşünmeseniz, bu lâf ebesi yazarın yumurtladığı sorulara, teker teker karşılık verseniz; o, aynı çenebazlıkla, yeni sorular çıkarmakta güçlük çekmeyecektir.

O zaman iş değişiyor. Anlıyorsunuz ki bu tip yazarların meramı; gerek kendi tutumlarını gerekse başkalarının tutumlarını, iyice kavramak, anlamak, ona göre davranmak değil. Bunlar, gerçekle ilgilerini aydınlatmak için, soru sormuyorlar. Bunların soruları, ortalığı bulandıran, hepimizce bilinen ve benimsenmiş olan en katı gerçekleri bile gizlemeye çalışan; giderek, bizi bir bilinmezler, bir belirsizlikler ülkesinde ,eli kolu bağlı, kararsız kalmaya iten bozguncu sorular. Bunlar bir yöntem gereği olarak sormuyorlar. Bir yöntemleri olmadığı, başka yöntemlerden korktukları, onların karşısına bilim silâhlarıyla çıkmadıkları için soruyorlar. En canlı, en önemli sorunları, böyle ağızdan dolma sorularla, boğuntuya getirebileceklerini sanıyorlar.

Üstelik, fikir özgürlüğü adına yapıyorlar bunu. Bir sanatçı böyle durmaksızın sorular sorar, önüne çıkan her problemin üzerine, uydurma bir soru işareti yapıştırırsa, fikirce özgür olurmuş. İyi ama bu insanı, karşısına çıkan her şeyi yadsımaya ve ufak ufak *nihilisme*'e götürmez mi? Özgürlük herşeyi kuşkuyla karşılamak, herşeyi itmek midir? Herşeyden, herkesten kuşkulanan kimse; kuşkusunun, evhamının tutsağı bir zavallı değil midir? Sürekli kuşku, insanı hareketten alıkoymaz mı? Hareket etmeyen aydın, tarihsel ve toplumsal anlamda 'hasta' sayılmaz mı? Bu özgürlük anlayışını, kafamız bir türlü almıyor.

İnsanın özgür olabilmesi için, gerek doğal gerekse toplumsal zorunlulukları anlaması, kavraması gerekir. Sözgelişi, çekim yasası bir zorunluluk-

tur. Çekim yasası var mıdır diye sorulmaz. Bu tarihçi kuşkuculuk değildir. Çekim yasası var mıdır diye yeniden aramaya kalkışana gülerler. Bunun gibi, toplumun ve tarihin gerçekleri, nesnel yasaları var. Toplumsal ortamda, bu yasaları ve gelişme yönlerini, bildiğimiz ölçüde özgür olabiliriz. Bu yasaları bilinceye, öğreninceye kadar sormak hakkımızdır. Öğrendik mi, ayaklarımızı sağlam bir desteğe bastık demektir. Hâlâ sormaya devam ederseniz sonraki sorular sizi özgürlüğe götürmez; bilginin yanısıra gelen özgürlükten; bilgisizlikten, hastalık derecesine varan evhamın ve kuşkunun kararsızlığına götürür. Bir noktadan itibaren, özgürlük, sormak değil, bilmektir.

Bunun gibi bu ülke halkının esenliğe kavuşması ve bunun zorunluluğu tarihsel bir gerçektir. Tarihsel ve toplumsal. Sanatçıların bu çabaya —sanatçı olarak eseriyle— katılmaları gereği başka bir gerçektir. Memleketinin gerçek mutluluğu için çalışmak istemeyen, ben kişiliğimi mutlu azınlık için döküyorum diyen sanatçı, o mutlu azınlıkla birlikte, ulusun gerçek mutluluğuna karşıdır. Bu da bilimsel, tarihsel su götürmez bir gerçektir. Çekim yasası ne kadar kesin ve su götürmezse, bu da o kadar kesin ve su götürmez. Birincisi önünde kesin sözden korkan, sorular sormaya kalkışan ne kadar gülünç, ne kadar acayipse; ikincisi önünde sorular sormaya kalkan, kuşkulanan da o derece acayip ve gülünçtür. Kuşkusu o derece yapıcı değil yıkıcı, olumlu değil olumsuz; ve kendisi, memleketinin mutluluğu söz konusu oldu mu işi gürültüye boğan bir lâf ebesi, bir eksik anarşist *(anarchist manqué)* dir.

(YENİ UFUKLAR — Sayı: 29)

ATATÜRKÇÜ SANAT TUTUMUNUN TOPLUMCULUĞU VE GERÇEKÇİLİĞİ

Ocak, 1955

Çekişip duruyoruz: kimimiz sanatın da, sanatçının da başına buyruk, toplumla ilgisi gönlünün dileğine bağlı şeyler olduğunu öne sürüyor; kimimiz, sanatçının da, sanatın da toplumla ister istemez ilgili, topluma bağlı olduğunu savunuyor. Birinciler ikincileri 'güdümlü' sanat taraflısı oldukları için kınıyorlar. Sanatın toplumun mutluluğu bakımından görevli sayılmasını kötülüyor; bunun 'demirperde gerisi' ülkelerine vergi bir sanat tutumu olduğunu sık sık ortaya çıkarıp, toplumcu sanat görüşüne yatan aydınları karalayıveriyorlar. Bu işi yaparken, hiç şüphesiz, Atatürkçü bir Türk 'milliyetçisi' olduklarını da sanıyorlar.

Biz, biliyorsunuz, toplumsal gerçekçilik üzerine yazdığımız denemelerde, toplumcu sanat tutumundan yana olduğumuzu kuşkuya meydan vermeyecek bir açıklıkla belirttik. Bu arada, çeşitli kimseler, çeşitli yerlerde, bizi özgür bir sanat tutumu adına, sorguya çektiler; bazıları da toplumsal gerçekçi bir tutumun demir perde'nin *réalisme socialiste*'i olduğunu yaydılar. Oysa biz Mustafa Kemal'e bir hizada idik. Türk sanatında toplumcu ve Mustafa Kemalci bir bileşim aranıyorduk. Bu yazımızda da aynı sorun üzerinde durmak, toplumsal bir sanatın, ulusal temellerini araştırmak istiyoruz.

Türk sanatçısı (şairi, romancısı, hepsi), Türk ulusunun mutluluk çabalarına katılmalı mıdır; yoksa sanatının ve kişiliğinin çerçevesi içinde, mutlak, değişmez ve faydasız bir güzel örgüsüne

ulaşmak için, çalışmakla yetinmeli midir? Bu sorunun karşılığını, Mustafa Kemal'in bu konudaki sözleri ve davranışları ile aydınlatmak, ona göre bir tutum tutmak, en doğru yol gibi görünüyor. Atatürk'ün sanat konusunda söyledikleri ne yazık ki ayrıca derlenip toplanmamış; şurada burada dağınık, bölük pürçük kalmıştır. Yine de onun, bazı sözlerinin ve davranışlarının yönüne bakıp, sanat ve sanatçının toplumsal görevi konusunda ne düşündüğünü çıkarabiliyoruz.

Aslında bu düşünceler (sanatın öneminden tutun, yeni Türk sanatının 'batılı' bir sanat olması sorumluluğuna kadar gidin) çeşitli alanlarda söylenmiş. Şimdilik sadece konumuzu ilgilendiren söz ve davranışları üzerinde duracağız. İlkin şu önemli sözlerini okuyunuz.

> «*...memleketimiz içinde medeni fikirlerin, asri ilerlemelerin bir an kaybetmeksizin yayılması ve gelişmesi lâzımdır. Bunun için bütün ilim ve fen erbabının bu hususta çalışmayı bir namus borcu bilmesi gerek.*
>
> *Öğretmenlerimiz, şairlerimiz, ediplerimiz, yazarlarımız millete bu felâket günlerini ve onun hakiki sebeplerini açık ve kat'i olarak terennüm edecekler; bu kara günlerin dönmemesi için dünya yüzünde medeni ve asri bir Türkiye'nin mevcudiyetini tanımak istemeyenlere, onu tanıtmak zorunda olduğumuzu hatırlatacaklardır.*»

Yalnız başına bu satırlar bile, Atatürkçü bir sanat görüşünün, ister istemez toplumcu olması gerektiğini açıkça anlatmaktadır. Mustafa Kemal sanatçıyı, ulusunun yücelmesi için, yalnız sanatını kullanmakla görevli tutmuyor; ondan kılavuzluk etmesini, halkın yolunu aydınlatmasını, ışık tutmasını istiyor. Sanatçıları öğretmenlerle bir tutmuş. Sanatçılarımıza öğretmenlerin ödevini yüklemiş. Bu sıralama rastgele olabilir mi?

Diyor ki: «*...millete bu felâket günlerini ve onun hakiki sebeplerini açık ve kat'i olarak terennüm edecekler.*»

Burada duralım: Bu felâket günleri hangi günlerdir? Saldırgan bir düşmana tutsak edildiğimiz;

özgürlüğümüzü, bağımsızlığımızı yitirmemek; şerefli bir ulus olarak yaşayabilmek için silâha sarıldığımız günler değil mi? Demek ki Mustafa Kemal sanatçıdan ulusal kurtuluş savaşımızı iş edinmesini, işlemesini istiyor. Ama dikkat ettiniz mi, bilmem; sadece işgal, ihanet, savaş felâketlerini, bir ayna gibi aktarmasını yetersiz buluyor. Çok önemli saydığımız şu sözleri ekliyor: «*...onun hakiki sebeplerini terennüm edecekler*» diyor. Neden mi önemli, şundan:

— 1. Mustafa Kemal sanatçılardan, toplumsal ve tarihsel akış içinde, ulusumuzun uğradığı konakları yansıtmasını istemekle, bir kere toplumsal sanat görüşünü benimsediğini açıklamış oluyor. Ama bu kadarla kalmıyor. Ayrıca, bu toplumsal olayların nedenlerini aramak, bulmak, açıklamak gereğini ileri sürmekle, sanatçının toplumsal görüşe yatmasını doğru bulmuş oluyor. Savaş gibi, işgal gibi olayların 'sebeplerini', hem de gerçek sebeplerini bulup yansıtmak için, sanatçının bilimsel, toplumsal bir tutum tutması gerekmez mi? Söz gelişi ulusal kurtuluş savaşımıza yanaşacak, bu savaşta Mustafa Kemal'in oynadığı rolü halkımıza ulaştırmak isteyecek bir sanatçı; tarih bilmezse, toplumbilim bilmezse, ekonomi bilmezse, bu işi başarabilir mi? Yazdığı şey Külebi'nin, Dağlarca'nın destanları gibi, gerçekten uzak söz taburları olur. Oysa Atatürk, sanatçılarımızın olayların tarih ve toplum anlamlarını bilmelerini, öylece ele alıp işlemelerini istemiştir. Atatürkçü sanat tutumu, demek ki, toplumsal bir tutum olacaktır.

— 2. Yine sözlerine dikkat ederseniz göreceksiniz ki Atatürk toplumsal olayları, hem de gerçek sebeplerini inceleyerek işleyecek sanatçıların, 'açık ve kat'i' olmaları gereğinin altını çizmiştir. Biz bunu şöyle anlıyoruz: sanatçı, toplumcu bir görüşle ele aldığı olayları, bilim yasalarının kesin gerçeklerini gözönünde tutarak, açık açık işlemelidir. Bu gerçekçi, halkçı bir sanat tutumu ve düşüncesidir. Demek ki Mustafa Kemal aynı zamanda toplumsal ve gerçekçi bir sanatın kurulmasını, gelişmesini istemektedir. Dahası var. Mustafa Kemal sanatçıların sadece o fevkalâde karanlık günlerde

bu toplumsal görevi yüklenmeleriyle yetinmiyor. Gelecek yıllar için de Türk sanatçısına görevler yüklüyor.

Mustafa Kemal'in, ulusal kurtuluş savaşının son amacı nedir? Nereye ulaşmıştır? İlkin ülkemizi saldırgan sürülerden temizlemek; sonra onu yeryüzündeki öbür ülkeler arasında ileri, aydın, uygarlıkta öncü, mutlu ve yiğit bir ülke haline getirmek. Mustafa Kemal bunun nasıl olacağını sözleriyle, davranışlarıyla çerçevеledi ve bu ödevi Türk gençliğine aktardı. Ulusumuzun ve ülkemizin 'nedeni ve asri' bir ulus ve ülke olmak yolundaki uğraşına bütün gücümüzle katılacağız. Bu birinci görevimiz. Ayrıca, ulusca yücelmek ve aydınlanmak hakımızı tanımak istemeyenlere tanıtacağız.

Mustafa Kemal sanatçıyı burada da işe çağırıyor. Onun istediği sanatçı, toplumsal olayların bilimsel açıklamalarını yapmakla, bunları açık olarak eserinde işlemekle yetinmeyecek; ulusal kalkınma ve mutluluk uğrundaki didinmeler sırasında bir uyarıcı, bir hızverici işi görüp yine toplumcu bir tutum tutacak. Sanatçının ulusal mutluluk uğraşında ışık tutan bir kılavuz, bir kalkınma öncüsü olmasını istemekle Atatürk toplumcu sanat görüşünün doruğuna çıkmaktadır.

Mustafa Kemal'in sanat konusunda böyle düşündüğü sadece yukardanberi üzerinde durduğumuz sözünde belirmiyor. Söylediği başka sözler, sanat konularını ele alışı da ulusal mutluluk hizmetinde bir sanat yolunu seçtiğini gösteriyor. Yakınlarında bulunmuş bir adam, şu düşüncelerini aktarmıyor mu bize: «Fikirler ve inkılâplar sanatla yayılır». Ayrıca öğreniyoruz ki Atatürk tarih konusuna el attığı zaman Faruk Nafiz'e 'Akın' oyununu yazdırmış; bundan başka Akagündüz'ün 'Mavi Yıldırım' ve Behçet Kemal'in 'Timurlenk' isimli eserlerini 'tetkik ve tashih' etmişti. Sinema sanatını da, geniş halk yığınları arasında Mustafa Kemalci devrim tutumunun tutunup kökleşmesi için, vazifeye çağırmış; 1937'de bu amaçla yazdırdığı 'Ben bir İnkılâp çocuğuyum' adlı senaryoyu eliyle düzeltmişti. Bu yolda istenirse daha başka örnekler de bulunabilir, sıralanabilir. Sonuç değiş-

mez. Mustafa Kemal için sanat toplumsaldır: ulusal mutluluk yolunda Kuvayı Milliye hareketinin temel ilkelerini, devrimlerin anlam ve yönlerini belirtmek, işlemek, yansıtmakla görevlidir.

(KAYNAK — Sayı: 106)

TOPLUMCU VE GERÇEKÇİ SANAT GELENEĞİNE SAYGI

Mart, 1955

Biz edebiyatımızda, yüzyıldır süregelen aydınlık bir sanat geleneğini; bugünkü toplumsal koşulları, bilimsel verileri göz önünde tutarak yenilemek, ileri götürmek inancındayız. Bizim edebiyatımızda 'batılı' sanat, toplumsal, hatta siyasal bir görevi olan sanat yolunda başlamıştır. Bizim edebiyatımızın en ulu adları; hem sanatları, hem günlük hayattaki çırpınışlarıyla, toplumsal bir görev üstlenmiş kimselerin adlarıdır. Şöyle bir düşününüz. Şiirde Namık Kemal, Ziya Paşa, Tevfik Fikret, Mehmed Emin; düz yazıda Ahmed Midhad, Mehmed Murad, Nâbizâde Nâzım, Sâmi Paşazade Sezai, Hüseyin Rahmi, Halid Ziya, Ömer Seyfettin; sanatlarını, bu ulusun yücelmesi için kullanmayı; kimisi toplumsal, kimisi töresel, kimisi bilimsel gerçekleri okuyucularına aktararak, önlerine ışık tutmayı iş edinmiş kalem adamları değil midir? Yüzyıllık sanat geleneğimiz toplumsal, ulus hizmetinde bir sanat geleneğidir. Yüzyıldır 'Türkiye'nin şairleri, romancıları, hikâyecileri; Türk ulusunun mutluluğu için çırpınıyorlar. Bunu kim yadsıyabilir?

Biz, ülkenin mutluluğu için başarılacak toplumcu ve gerçekçi bir sanatı savunurken, aynı zamanda yüzyıllık edebiyat geleneğimizi savunuyor; yeni Türk sanatçılarını, geçmiş büyüklerimizin kendi koşulları içersinde yapmaya çalıştıklarını; bugünkü toplumsal koşulları ve bilimsel verileri gözönünde tutarak yapmaya çağırıyoruz. Bu bakım-

dan çabamız, tam anlamıyla ulusal bir çabadır. Ulusal bir edebiyata varmak çabasıdır. Biz, öncüler gibi, geçmiş edebiyatımızın büyüklerini hor görmüyoruz. Onların 'batılı' sanatı kurmak isterken, memleketimizin ve edebiyatımızın tarihinden koptuklarına, yaratıcı olacak yerde öyküntücü; bileşimci olacak yerde aktarıcı olduklarına inanıyoruz. Bizim ulusun mutluluğu uğrundaki toplumcu ve gerçekçi sanat görüşümüzün kökleri, ulusumuzun ve edebiyatımızın çok derinlerinden gelerek Mustafa Kemal'in hem milliyetçi hem de batılı (çağdaş) tutumuyla meydana çıkıyor.

Söz gelişi Namık Kemal bizim temel direklerimizden birisidir. Çünkü onun şu yolda düşündüğünü biliyoruz. Biz de öyle düşünüyoruz.

> *«...Namık Kemal edebiyatı sosyal yönlerden mütalea eder. Onca edebiyat sosyal bir müessesedir, halkın yararına olmalıdır. Üslubu, ifade yoluyla gerçekleri sözle giydirmek şeklin tarifi edebiyatı hangi açıdan gördüğünü belli etmektedir. Hele edebiyat büyüğü büyük, küçüğü küçük, güzeli güzel, çirkini çirkin göstermektir sözü ne derece gerçekçi bir düşünüşe sahip olduğunu açıkça göstermektedir. Namık Kemal tam bir romantik sayılamaz. O daha ziyade 18.ci yüzyıl düşünürlerinin fikirlerine bağlıdır. Kendi ölçülerimize ve gösterdiği özelliklere bakarak onu edebiyatta gerçekçi bir görüşe bağlı saymak daha doğrudur. (1).»*

Yalnız Namık Kemal mi? Ziya Paşa'nın tepeden tırnağa toplumsal, hatta siyasal görevi olan 'Terkibibent' gibi, 'Rüya' gibi eserlerini hatırlayınız. Sonra sanatı ile, romanları ile o kadar geri ve bilgisiz bırakılmış halkımıza, karınca kararınca bir şeyler öğretmek isteyen, vs:

> *«...hikâye okumaktan maksad yalnız vak'a adamlarının başlarından geçenlerle kâh müteessir, kâh mütelezziz olarak vakit geçirmekten ibaret olmayıp hikâye mütalea olunarak bittikten sonra vak'aya alelumum atılacak bir icmal-i nazarı sonunda bir de hüküm çıkarmak, roman mütaleasında dahil bulunan maksadların başlıcalarından biridir. (2).»*

diyebilen Ahmed Midhad nasıl omuzlarımızı dev tek olmaz? Daha 1890-95 yıllarında verdikleri eserlerle *Réalisme*'ın ve *Naturalisme*'ın ilk örneklerini ortaya koyan Sami Paşazade Sezai (Sergüzeşt, Kediler) Mehmed Murad (Turfanda mı yoksa Turfa mı?) Nâbizâde Nâzım (Zehra), Recaizâde (Araba Sevdası) gibi kalemler, bugünkü toplumcu ve gerçekçi sanatımızın güvenle yaslanacağı, inceleyeceği, eleştireceği temel direkleri değil midir?

Ya Hüseyin Rahmi Gürpınar? Bakın ne diyor:

> «*...biz de romanlarımızda yaşatacağımız âzâyı vak'ayı tabiatten birer tip örnek olmak üzere intihap eder, bunların vâlideyn ve ecdatlarından ırsen ahzedecekleri bünye ve mizaç ahval-i saireyi hulkiyyeleri sonradan içinde yaşayacakları adât, ahlâk ve usul-ü maişeti nazar-ı itibara alarak filân şerait-i hulkiyye' ile doğup ve filân ahval-i içtimaiyye üzere yaşayan bir adamın sergüzeşt-i ömrü, tesadüf edeceği vukuat-ı hayatiyyeye nazaran tabiaten ne yolda güzeran olmak ve ne gibi netayiç göstermek icabediyorsa bunu son derece bir mutabakatı tabiiye ile tasvir ederiz. (3).*»

Aynı yazar, saldıran şüpheli kalemlere, bugün bile bazılarımız için pek sarsıcı bir ders teşkil etmesi gereken şu sözlerle karşı çıkıyor:

> «*...benim gibi havastan ziyade avamın, ekalliyetten ziyade ekseriyetin terbiye-i içtimaiyyesine hasr-ı nefs eden bu emel ile senelerce çalışmış bir hâdim-i sanatiyi devirmek için saldırmayı şeref zannetmek (4).*
>
> *...Avam için edebiyat olmazmış. Ne hezeyan! Avam cehl içinde boğulsun, biz karşıdan şeyrine bakalım öyle mi? (5).*»

Yine şairlere dönelim, bakalım Mehmed Emin ne diyor:

> «*...Memleketimizin sefillerinin dertlilerinin küçük bir şairi olmak, bütün milletimin hürriyet ve saadetini terennüm edebilmek için yaşamak: işte benim hayatımın ve sanatımın gayesi. (6).*»

Şurası gerçek ki, Türk edebiyatının yüzyıllık bir

toplumcu sanat geleneği vardır. Gerekirse, bu geleneği, çeşitli devirlerde temsil etmiş büyüklerimizden, çeşitli ve bol örnek verilebilir. Hatta devirleri, toplumsal koşulları içersinde, bu sanatçılarımızı ciddi incelemelere konu etmek, boynumuza borçtur. Burada kısaca sırtımızı yasladığımız bu kalemlerin, bazı sözlerine işaret etmekle yetindik. Şimdi sözü Fikret'e toplumsal ve ulusun mutluluğu uğrunda sanat geleneğimizin bu ışıklı kalemine getireceğiz. Onun gerek İstibdad'la gerekse İttihad ve Terakki Komitesi ile nasıl çalıştığı, Türk ulusunun esenliği uğrunda 'Sis' gibi, 'Tarih-i Kadim gibi büyük şiirler yazdığını bilmeyen yoktur. Fikret o zamanlar toplumcu ve gerçekçi sanat gidişinin en büyük temsilcisi idi. Fakat yine herkesin bildiği gibi o devrin sanatçıları toptan onun gibi düşünmüyorlardı. Bu bakımdan Fikret'in kendi çağındaki ilgi çekici durumunu Yaşar Nabi'nin kaleminden okuyalım:

«...Servetifünun fildişi kulesine sığınmış olan arkadaşları, halktan habersiz, kendi içlerine kapanmış yaşayan kalabalıklardan değil birbirinden kuvvet ve cesaret alan bir avuç insandan ibarettir. Şarkta daima, garpta ise o sıralarda moda olan 'sanat sanat içindir' görüşünü bu müthit 'sanat anlayanlar içindir' şeklinde biraz daha daraltmıştır. Tehlikeli gördüğü için fikirle her türlü alâkasını kesmiş olan bu sanatkârlar mahfilinde daha güzel, daha süslü söz söylemek için arab ve fars lugatlerini açarak hiç duyulmamış yeni sözler keşfedip akıllarınca dile mal etmek en büyük marifet sayılıyordu. (7).»

Bunların karşısında:

«...Tevfik Fikret asıl şahsiyetini içtimai mevzulara alâka göstermeye başladıktan sonra buldu. Bugün Fikret'ten en çok okunan, büyüklüğünü meydana getiren şiirleri devrinin kötülüklerine isyan eden ,ileriye ümidle bakan, gelecek iyi günleri hasretle anan, fazilet ve doğruluk telkin eden manzumeleridir. (8).»

Ulusal Kurtuluş Savaşı ile ülkemize uğramış sal-

dırgan sürülerini kovalayan Mustafa Kemal, yeni Türk sanatının Namık Kemal gibi, Fikret gibi şairlerin; Ahmed Midhad, Hüseyin Rahmi gibi romancıların, tek kelimeyle ulus uğruna bir sanat yapmağa çalışmış olanların yolunda yürümesini uygun görmüş (9); ayrıca, sanatçının toplum içindeki öncülüğüne, kılavuzluğuna herkesçe bilinen şu sözleriyle işaret etmişti.

«...Sanatkâr, cemiyette uzun cehd ve gayretlerden sonra alnında ışığı ilk hisseden insandır. (10).»

Bugün, kökü Tanzimat yıllarına kadar uzanan, çeşitli devirlerde çeşitli büyüklerimiz tarafından şerefle yürütülen, toplumcu ve gerçekçi sanat geleneğini, bizler devam ettirmeye çalışıyoruz. Bugün de tıpkı Fikret'in zamanında olduğu gibi 'sanatı bir seçkinler zümresinin, bir mutlu azınlığın malı sayanlar', sanatın 'sanatçının iç zenginliklerini dökmesi' olduğunu söyleyenler, sanatçılığın 'bir değiş problemi' olduğunu öne sürenler mevcut. 'Tehlikeli gördükleri için her türlü fikirle (Hatta Mustafa Kemal'in fikirleriyle) ilgisini kesmiş olan' bu sanatçılar, yenilerin toplumcu bir sanata ulaşmak yolundaki çabalarını kuşkuyla karşılıyor, başlarını kuma gömerek, bizi haksız kendilerini haklı görmeye ve göstermeğe çalışıyorlar.

Biz onlara Fikret'in ağzından cevap vereceğiz:

«...Demin
ferda senin dedim, beni alkışladın; hayır,
bir şey senin değil, sana, ferda vedîadır;
herşey vedîadır sana, ey genç unutma ki
senden de bir hesab arar âti-i müştekî. (11).»

(SHP. — Sayı: 34/35)

---

(1) Namık Kemal. Haz: H. Dizdaroğlu. Varlık Y S: 15
(2) Hikâye ve Roman Antolojisi. Haz. C. K. Solok. Nebioğlu S: 15
(3) Mürebbiye. H. R. Gürpınar. Aynı Antoloji. S: 141
(4) Cadı Çarpıyor. H. R. Gürpınar. Aynı antoloji.
(5) Cadı Çarpıyor. H. R. Gürpınar. Aynı antoloji.
(6) Mehmed Emin. Haz: F. Oğuzkan. S: 14. Varlık. Y.
(7) Tevfik Fikret: Haz: Y. Nabi. S: 5. Varlık Y.
(8) Tevfik Fikret: Haz: Yaşar Nabi. S: 12. Varlık Y.
(9) Atatürkçü bir sanat tutumunun toplumcu ve gerçekçiliği. Yaz. A. İlhan. Kaynak Dergisi. S: 106.
(10) Atatürk Diyor ki. Haz: M. Baydar. S: 109. Varlık. Y.
(11) Tevfik Fikret. Ferda, aynı eser. S: 103

Arkası Var

SANAT PAZARI

—1. Dedikodu ve Eleştirme

Ekim, 1953

Farkında olsanız gerek: dergilerimizde inceleme eleştirme amacıyla yazılmış yazıların çoğu mahalle kahvesi ağzıyla yazılmıştır: yazıyı yazan oturup yazarın enlemini boylamını, ne dediğini, nasıl dediğini, uzun boylu araştıracak yerde; işin ciddi yanına sokulmaktan adeta çekinerek, artık kalıplaşmış birkaç fikri ve dileği gelişigüzel tekrarlar; sonra da, sen sağ ben selâmet deyip kurtulur. Bu inceleme ve eleştirmelerde, ilkin yazarın adı, bundan önce çıkardığı eserler anılır; sonra yeni eserinin neden söz açtığı bir kalem geçilir; bu arada bir iki mısra da aktarılır; sonunda tutum yergi tutumuysa yazarın kopya çektiği, övgü tutumuysa unutulmayacak bir eser verdiği açıklanır. Uzun zamandır, hep bu çeşit yazılar okuyoruz. Usandık bıktık. Bizden önce gelenler, eleştirme ve incelemenin, yazılı dedikodu olmadığını öğrenemediler. Hoşuma gitti-gitmedi terazisi ellerinde; dostluklar, içki sofrası ahbaplıkları, kıskançlıklar ve çıkar hesapları kafalarında, asıp kesiyorlar. Nasıl Cami-i Kebir mahallesinden Fatma Hanım; «Tahriratçı'nınkinde o dallı empirme var ya, iki gözüm aksın benimkinden gördü de yaptı!» diye koğu kaynatırsa; bizim yazarlarımız da: «—kafiyesiz dörtlük kullanmak ilk filân şairin aklına gelmiştir, feşmekân şair ondan çalmıştır!» gibi lâflar yazarak eleştirme yapıyorlar. Ne bilimsel ve estetik bir yön-

tem, ne de düpedüz hakseverlik!...

Diyelim ki biri çıkıp, ciddi bir problem olarak, eleştirme sorununu kurcalamaya kalkıştı. Bazı fikirler ileri sürdü. Bazı tezler ortaya attı. Böyle bir şey karşısında ilkin şaşırıyorlar. Çünkü, bilmiyorlar. Okumamışlar.. Düşünmemişler. Sonra o birisinin kimbilir ne çabalar, ne uğraşlar pahasına pişirip kotardığı yazıları 'büyük lâf' diye 'ceffelkalem' yadsımaya, küçümsemeye, asılsız astarsız göstermeye kalkışıyorlar. Çünkü bilmiyorlar. Okumuyorlar. Düşünmüyorlar. Diyelim iki yazınızda, 'tarihsel süreç-*proces*' diye bir deyim kullanmışsınız. Sanatçı ile toplumsal çevresi arasındaki çelişme diye, bir sorun ortaya atmışsınız. Onlara göre bunlar boş lâflardır. Çünkü tarihsel süreç kavramını bilmezler; toplumsal çevre kavramı diye kafalarında açıkseçik bir kavram belirmemiştir. Bilmedikleri için, gerçekten böyle kavramlar yoktur sanır; karşısındakilerin, böyle deyim ve kavramlar kullanarak ortalığı bulandırmak, onları şaşırtmak istediklerini hesap ederler. Oysa ortalığı bulandıran onların yöntemsiz, gelişigüzel yargıları, savlarıdır. Eğer yöntemli bir eleştirme kurulursa, eleştirme diye ortaya koydukları şeylerin, gerçek değerlerini —daha doğrusu değersizliklerini— derhal belirtecektir.

Onların yaptığı mı, bizim yapmağa çalıştığımız mı? Elbette, bizimki. Onlar alfabe devrini yaşadılar. Yaşıyorlar. Biz düşünmeye başlıyoruz. Onlar birbirlerini ve bizleri, yazılı ve sözlü, çekiştiriyorlar; adına eleştirme, inceleme diyorlar. Biz kişileri, dostlukları şöyle bir kenara koyup, problemin dibini kurcalıyor; elbirliğiyle kurulacak yeni Türk sanat yapısına, kendi taşımızı getirmeye savaşıyoruz. Onların 'eski'lerle yaptıkları kavganın biçimi ne kadar iyi örnek olduysa; gerek o zamanki, gerek sonraki dedikoduculukları, düzensizlikleri, tembellikleri, o kadar kötü örnek oldu. Artık yetmez mi dersiniz? Onlar tembellikleri içinde boş lâflar geveleyerek, vakitlerini ve sanatlarını çarçur etmekte devam edeceklerse, etsinler! Bizim kuşağımızın tarihsel görevi, ortalığa ışık tutmak olacaktır. Günün birinde, kimin 'büyük lâkırdılar edip

lâf-ü-güzafla vakit geçirdiği'; kimin işi kökünden kavrayıp, haklı, namuslu, ciddi bir iş gördüğü elbette anlaşılır.

Bu böylece biline!

(KAYNAK — Sayı: 84)

—2. *Kişilik Edinmek, Yerinde Saymak*

Ekim, 1953

Aramızda, zaman zaman, şöyle konuşanlara rastlıyoruz: «Gerçek sanatçı kendine özgü bir deyişe, bir anlatıma, bir biçime ulaşmalıdır. Bu anlatım, bu deyiş, değişmez olmalıdır. Sanatçılar uzun uzun kişiliklerini ararlar. Bu sürede yalpalar durur, şunun bunun etkisine kapılırlar. Sonunda, 'kişilikleri' meydana çıkar. Kendilerine özgü bir anlatıma, bir yapıya ulaşır, durulur; belli ve belirli bir hâle gelirler. Söz gelişi bir Cahid Sıtkı Tarancı, bir Rıfat Ilgaz, bir Fazıl Hüsnü böyle kişiliğini bulmuş, eserine damgasını basmış sanatçılardandır. Onların bir şiirine bir yerde rastlasak, altındaki imzayı görmesek bile, hangisinin olduğunu biliriz. İşte gerçek sanatçılar bunlardır Böyleleridir. Bir sanatçının varması gereki en üst konat, işte asıl budur. Eserlerinde bu kararlılığa varamayan sanatçıları, sahici sanatçılar saymak doğru değildir».

Acaba bu yolda sözedenler, doğru mu konuşuyorlar? Acaba deyişleri durulmuş, sanatçılar, gerçekten bir sanatçının ulaşabileceği en üst konuğa varmışlar mıdır? Şimdi bu noktalar üzerinde biraz durmak ve düşünmek istiyoruz.

Sanatçı, çevresindeki doğasal toplumsal, ve bireysel değişmeler arasında, onlardan etkilenerek, onları etkileyerek, değişen bir varlıktır. Yaşadığı koşulların değişmesi, özünün, özünü meydana getiren konuların değişmesine yol açar. Sanatçı, iki ayrı yaşında, aynı sorunu işlemeye kalksa, başka türlü işler. Önceden önemsediği şeyler belki önemini yitirmiş; ya da tam tersi olmuştur. Bu böyle

oldu mu, sanatçının işleyişinde de, biçiminde de, bu yönde bir değişme görünmesi gerekir. Öz ve konu değişmelerinin, er ya da geç biçim değişmeleri getireceği (gerek genel, gerek özel anlamıyla) sınanmış bir gerçek olduğuna göre; ve koşullar içersinde, ve onlara paralel olarak gelişen, gelişmesi gereken sanatçının, deyiş ve anlatımında da bu gelişme ve değişmeyi göstermesi beklenmelidir. Zira her yeni sorunun sunulmasında kullanılacak estetik birim, soruna en uygun gelecek yeni ve değişik bir estetik bileşimdir.

Şu hâle göre, gerçek sanatçı, değişen koşulların ortaya çıkardığı yeni yeni konuları; bu konulara en uygun gelen yeni yeni biçimlerde işlemek zorundadır. İyi ama yeni koşullar, yeni sorunlar, yeni konular ve biçimler derken, acaba sanatçıda 'sabit' hiçbir şey bırakmıyor; onu kaypak, su gibi her girdiği kabın biçimini alır bir hâle getirmiyor muyüz? Hayır! Çünkü: sanatçı, değişen koşulları, onların getirdiği sorunları işlerken, değişik durumda olsa bile, dünya görüşü ve yöntemi aynıdır. Aslında onun kişiliğini yapan da budur, yöntemidir; ve bu yöntemle uygun olarak, yeni sorunlar karşısındaki davranışıdır.

Öyleyse, yazımızın başındaki savı ileriye sürenler yanılıyorlar mı? Elbette! Onlar, 'sanatçının kişiliği' sözünden, hiçbir şey anlamadıklarını; ya da, çok yanlış şeyler anladıklarını gösteriyorlar. Sanatçının kişiliğini belirten onun özü, bu özün değerlendirilişinde kullandığı yöntemidir. Tekbaşına deyişi, anlatımı, biçimi değil. Değişebilir bunlar. Değişmelidir de. Anlatımı, deyişi donmuş, kalıplaşmış sanatçılar kişiliklerini bulmuş değildirler. Tam tersine, kişiliklerini yitirmişler, belli bir kalıbın, belli bir biçimin tutsağı olmuşlardır. Olguların, değişmelerin farkına varmamakta; sanatlarıyla, akıp giden hayat arasındaki köprüleri teker teker atıp, betonlaşmaktadırlar. Eserlerini okuyunuz, aynı plâğı dinlermiş gibi, bir duygu sarar sizi. Gerçekten de dedikleri ve deyişleri birbirinin aynıdır. Onlardan öz'de, ya da biçim'de köklü yenilikler beklemek, çocukça bir şeydir. Şu kadar yıldır Cahid Sıtkı bir parmak değişti mi? Değişme

girişimi nasıl fiyasko ile sonuçlandı? Nasıl 'aynı minval üzre' şiir söylemeye devam etti? Fazıl Hüsnü'nün durumu daha başka. Fakat o da, (sınırları daha geniş tutulmuş) bir kalıbın içindedir, dışına çıkamamaktadır. O kadar ki şiire hevesli herhangi bir kimse tarafından bile, kolaylıkla taklid edilebilmektedir. Rıfat Ilgaz, malûm. Kendi kendine 'devam' ediyor. Ve ilh... Yeni sanatın öncüleri arasında, 'donmuş' sanatçılar epeycedir. Böyle yerinde sayışı, 'kişilik edinmek' zannetmektedirler. Oysa yanılıyorlar. Onlara bunu söyleyenler, doğru söylemiyorlar.

(KAYNAK — Sayı: 85)

—3. *Kıran Kırana Eleştirme*

Kasım, 1953

Geçen gün, şu ara görülen, şiddetli eleştirme hareketleri üzerinde, bir dostumla konuşuyordum. İyi niyetli bir adamdı, yerini düşürüp şöyle dedi: «Yeni edebiyatın sivrilmiş değerlerini hırpalamak, zayıf, çürük, dayanıksız yanlarını ışığa çıkarmak, bence doğru değil; bu, yarasa yarasa eski edebiyatçıların, eski edebiyat taraftarlarının işine yarar; Peyami Safa'ların, Fazıl Ahmed'lerin, Halit Fahri'lerin ekmeğine yağ sürer; bakın biz demiş miydik: yeni edebiyatta ve edebiyatçılarda iş olmadığını kendileri de anladılar diye görülü eder, kendilerini haklı göstermeye çalışırlar. Bu bakımdan eski'lere karşı kendi değerlerimizi yermenin doğru olmadığı kanısındayım. Bilmem buna sen ne dersin?» Bakın, ne diyorum.

Bu ve buna benzer düşünceler, epeyce zamandır ortada dolaşır. Kökleri taa o ilk günlere, eski ve geri kafalı edebiyata karşı, yeni edebiyatın son meydan savaşını verdiği günlere kadar uzansa gerek. O vakitler, eski kafalılara tarihsel yönden hakettikleri şamarı indirebilmek için, böyle düşünülmüş olması da akla yakın. Fakat, üstünden yıllar geçti. Yeni edebiyat akla yakın. Fakat, üs-

tünden yıllar geçti. Yeni edebiyat büyüdü, serpildi, gelişti. Bütün kilid noktaları, ele geçirdi. Eskiler durmaksızın geriledilerler. İçleri boşaldı. Yıldızları söndü. O kadar ki, birkaç gerici bir yana bırakılırsa, onlardan sözeden, onları ciddiye alan yok. Yeni edebiyat onlarca dergisi, yüzlerce yayını ile memlekete 'hükmediyor'. Hem de ciddi bir eleştirmenin, namuslu bir özeleştirmesinin frenleri olmadan, hükmediyor. Mücadeleyi yapmış olan öncüler, kurtuluş savaşından sonra ülkede dikta rejimi kurmuş kimseler gibi, başköşeye kurulmuşlar; üstelik çok iyi de anlamadıkları ve bilmedikleri, fikir ve beğenileri, arkadan gelenlere benimsetmek istiyorlar. Biraz damarlarına bastınız mı, irkiliyor; size kuşkuyla bakıyorlar. Bu durum karşısında ciddi bir eleştirme ve özeleştirme gereğinden sözaçılabilir. Eskilerin sahneden çekilmiş olması, herkesin gördüğü ve bildiği bir gerçek olduğuna göre, yeni edebiyatın 'şişirilmiş adlarını' köklü ve temelli bir eleştirmenin ışığı altına tutmak yanlış bir iş, zararlı bir çaba sayılamaz.

Kaldı ki, 'eskiler' tartışmalara girişebilecek kadar yırtıcı, küstah ve yüzsüz olsalar da; bu, arkadaşlarımızı eleştirmememiz için neden olmaz. Tam tersine, mücadelenin hızlı anlarında; daha merhametsiz, daha haşin eleştirmelere ihtiyaç vardır. Ancak böylelikle, karşı tarafın kolaylıkla gedikler açabileceği zayıf 'unsurların', ileriye sürülmesi önlenebilir; mücadeleyi gerçekten 'değeri' olan kimselerin yürütmesi, daha kesin bir başarıya ulaştırması sağlanabilir. Demek eskiler karşımızda hazır olsalar bile, yeni Türk edebiyatının geleceği bakımından, ciddi ve insafsız eleştirmeler yapmak zorunlu ve faydalıdır.

Sırası gelmişken dostuma şunu da söyledim: Eğer eski yeni kavgası sırasında bu çeşit ciddi ve yöntemli eleştirmeler yapılabilseydi; bugün başımızın üstünde taşıdığımız Külebi gibi, Birsel gibi, Necatigil gibi, Aksal gibi, bilmem kim gibi 'beyhude' imzalar delice sarmaşıklar misali ortalığı kuşatmaz; daha diri, daha canlı değerler meydana çıkmış olurdu. Eleştirme, hem de kıran kırana eleştirme gereklidir. Zorunludur. Yapılacaktır. Go-

cunanlar işkilli olanlardır. Böyle ayıklamaların Türk edebiyatına ancak faydası dokunur.

Eskiler derseniz, onların duası çoktan okunmuş.

(KAYNAK — Sayı: 86)

DESTAN DEMİŞTİK...

Ocak, 1954

Türk Sanatı dergisinin 12.ci sayısında Ziya İlhan Zaimoğlu, destan üzerine bir yazı kaleme almış. Bu yazısında Attilâ İlhan'dan sözetmekte, ilkin destan üzerinde onun düşündüklerini özetleyip, sonra bu düşünceleri aşağılamaya çalışmaktadır. Bilindiği gibi, biz, başlangıçtan beri destan konusuyla ilgilendik. Bir ara, 'Destan dedik' başlığı altında, bir yazı yayınlamıştık. Bu yazı, geniş fakat sonuçsuz bir tartışmanın kapısını açmıştı. Bir çok şair ve yazarlar fikirlerini söylemişlerdi. Ataç da iki yazı yazarak, 'destan'ı çekiştirmiş, Attilâ İlhan'ı da azıcık paylamıştı. Biz de bu yazılara, bir günlük gazetede (Gerçek'te), epeyce uzun, epeyce delişmen, karşılıklar vermiştik. Destan sorununu bir kere daha toparlamaya çalışmıştık.

İşte Zaimoğlu bu derece uğraştığımız destan konusunda, yazılar yazıyormuş. Aman ne iyi! Demek konu sanat hayatımızı ilgilendiren bir konu olmakta devam ediyor. Unutulmuyor. Ölmüyor. Canlılığını koruyor. Bu bir bakıma destan da ölmüyor demeye gelir. Herneyse! Fakat Zaimoğlu denemesini yazarken Attilâ İlhan'ın araştırmalarını bozmak gereğini duymuş. Attilâ İlhan'ın dediklerini şöylece özetliyor:

> *«...Bir de CHP'nin şiir müsabakasında bir destan parçasıyla 1500 (o 1000 diyor ya, doğrusu budur) lira mükâfat kazanmış bir genç şairimiz var: Attilâ İlhan. Destana inanan ve tecrübe eden bu şaire göre destan zaten her devirde itibar görmüş talihli bir şiir yoludur. Ama onun destan anlayışıyla senin*

destan anlayışın arasında bir uçurum vardır kanaatındayım. Ona göre destan sosyal bir olaydır —ki bu iddia doğrudur— bu sebeple romana paralel gitmesi lâzımdır. Destan dünü değil bugünü daha doğrusu emekçi sınıfının sefaletini haykırmalı ve insan ruhunu anarşiye sürüklemelidir. Diyeceksin ki olacak şey mi bu? Olur işte. Bu genç şaire göre köprü altında yatan bir esrarkeşin sefil durumu, yırtık pırtık görünüşü, dağa çıkmış bir katilin canavarlığı birer destan konusudur. Çünkü bunlar birer sosyal olaydır. Sanki bunlar hürriyet, barış birer sosyal olaydır da vatanını ve namusunu korumak için ölmek ve öldürmek birer sosyal olay değildir. Bu zihniyete göre sanat insan saadeti emrindedir. Bu da tek bir dünya ile erişilir bir idedir. Bu sebeple bu şair ve benzerleri destanı bir milletin daha doğrusu bir ırkın yiğitlik ve faziletini gelecek nesillere anlatacak mısralar olarak kabul etmezler. Belki de onlar için cemiyeti ve onun müesseselerini yıkmak için harcanan her çırpınış bir destan konusudur. Onu yetiştiren bir soyun tarihi baştanbaşa destanmış ne çıkar».

Bu satırları okuduktan sonra bizi bir merak aldı. Attilâ İlhan böyle birbirini tutmaz lâfları ne zaman, nerede söylemiş diye düşünmeye başladık. Evet «sanat insan saadetinin emrindedir» gibi, bir söz hatırlıyoruz ama; toplumu ve toplumsal kurumları yıkmak gibi, insan ruhunu kargaşaya sürüklemek gibi amaçları destana yakıştırdığımızı, hiç mi hiç hatırlamıyoruz. Hem nasıl hatırlayabiliriz? «Sanat insan saadeti emrindedir» dedikten sonra, kim kalkıp da, destan insan ruhunu kargaşaya sürüklemelidir diyebilir? Bu iki düşünce, karşıt. Çelişiyor. Sonra esrarkeşi, katili savunan kim? Biz ki toplumcu, insancı, ulusal ve memleketçi bir sanatın savunmasını yapıyoruz; nasıl birisi çıkar da, katiyyen söylemediğimiz ve söylemeyeceğimiz bu çeşit lâfları, söylemişiz gibi alt alta dizer ve bize ait olduğunu söyler?

Biz destanın (bütün sanat kollarının) memle-

ketimizin daha iyi yaşaya bilmesine yardmı edeceğini, etmesi gerektiğini; halkı aydınlatacağını, aydınlatması gerektiğini; ulusca yükselmemiz, daha ileri, daha uygar, daha rahat bir insan topluluğu olabilmemiz için, toplumsal bir gerçekçilikle bağdaşması gerektiğini söylemişizdir. Ama 'insan ruhunu kargaşaya sürüklemek, Toplumu ve toplumsal kurumları yıkmak' gibi, açıkça toplumdışı ve düşmanı düşünceler, aklımızdan geçmemiştir.

Dahası var. Zaimoğlu yalan da söylüyor. Ona göre biz, 'bir ulusun vatanını ve namusunu korumak için ölmesini ve öldürmesini' 'sosyal olay' saymıyormuşuz. Destan konusu, saymıyormuşuz. Gördünüz mü suçlamayı? Bilmeyenler bizi vatanını sevmiyen, düşman ruhla biri sayacak. İyi ama bu Zaimoğlu, Attilâ İlhan'ın «Gâvurdağları'ndan rivayet» diye bir destan denemesi yazdığını; bu denemede, tam da bir ulusun —hem kendi ulusumuzun— ırz ve namus uğruna, bağımsızlık uğruna şahlanışını, dövüşüşünü anlattığını bilmiyor mu? Altında Attilâ İlhan imzasını atşıyan şu mısraları okumamış mı?

«...öteden verelim
çıkmış dağlara kendiliğinden
cebbar oğlu mehemmed
fransıza silâh çekmiş
hür yaşamak uğruna
ırz uğruna namus uğruna
ana için baba ve kardeş için
şu mübarek topraklar
şu mübarek vatan için
derken efendim
bir gün kaman'dan öte
uğrun uğrun haber ulaşmış
urfa'nın anteb'in köylerine
gözü kanlı maraş beylerine...»

Okumamış, bilmiyor diyemeyiz; yazısının bir yerinde bu parçayla bir sanat armağanı kazanmış olduğumuzu açıklıyor. Peki bildiği halde, neden söylemiyor? Neden ille bizi vatansever değilmiş gibi göstermek istiyor? Okuyucunun gözünden dü-

şürmeye çalışıyor? Neden yazısını iyiniyetle okuyup destan konusunda birşeyler öğrenmek isteyen okuyucularına, gerçeği anlatmıyor? Attilâ İlhan'ın enaz kendisi kadar 'milliyetçi' olduğunu düşünmüyor? Böyle bir destan, buna benzer ulusal şiirler yazmış olan bir şair, destan yazmanın —tabii vatan için, ulus için destan yazmanın— karşısına çıkar mı? 'İnsan saadeti emrinde sanat' diyen bir adam, 'destan insan ruhunu kargaşaya sürüklemelidir' diyebilir mi?

Gördüğünüz gibi, Zaimoğlu'nun destan üzerindeki fikirlerini yazarken söze bizi karıştırması, işi biraz eşeleyince, gülünçleşiyor. İddialarının 'mesnedsiz' olduğu anlaşılıyor. İyi ama, insanın aklına şu gelmiyor mu? Durup dururken, Zaimoğlu ne diye yalan yanlış iddialarla Attilâ İlhan'a yüklenmeye kalkışıyor? Hiçbir alışverişimiz yok. Bir kere bile, yüzyüze gelmedik. Neden böyle yalanlar söylüyor acaba?

Bunu bilmek, pek de zor değil. Bu yazının yayınlandığı 'Türk Sanatı' dergisi, 'Hisar' gibi gerici dergilerdendir. Nasıl siyasal alanda İslâm Demokrat Partisi, Milliyetçiler Derneği vs. gibi gerici akımlar görünmüşse; edebiyat alanında da, onlara paralel bu çeşit dergiler görünmektedir. Bu dergiler, ötekilerin siyasal plânda savunduklarını sanat plânında savunur: milliyetçilik, Türkçülük maskesi altında kanunlarca yasaklanmış Irkçılık-Turancılık propagandası yapmaya çalışırlar. 'Türk ulusunu meydana getiren kişiler arasında ayırımlar yapar, ulusu böler; ayırıcı, birbirine düşürücü bir 'faaliyet' yürütürler. Derginin öteki yazıları kadar, Zaimoğlu da yazısının bir yerinde baklayı ağzından çıkarmakta ve ırk kelimesini adeta özel bir 'zevkle' kullanıvermelidir. Bu yazar ve benzerleri 'batılı olmak isteyen yeni edebiyatın' düşmanıdırlar. Bu düşmanlıklarını da gizlemezler.

Attilâ İlhan'a yöneltilen hücumlar Attilâ İlhan 'milliyetçi' olmadığı için değil; ırkçı olmadığı, bu gibi zararlı işlere girenlerle uğraştığı, maskelerini düşürdüğü; üstelik 'milliyetçilik' ile 'batılılık' kavramlarının arasını bulmaya çalıştığı içindir. Yoksa onlar da bilirler ki Attilâ İlhan milliyetçidir,

memleketçidir, vatanını sever, vatanını seven ve savunan vatandaşları için destanlar yazar. Yazmıştır. Daha da yazacaktır. Ayrıca o 'Türk'ün yalan söylemediği gerçeğini unutmamış, Zaimoğlu gibi eğriyi doğru göstermek isterken yalan söyleyip, küçülmemiştir.

(KAYNAK — Sayı: 90)

TOPLUMSAL GERÇEKÇİLİĞİN YERİ

Mayıs, 1954

Eski (gelenekçi) sanatı sevenler, başlangıçtan beri yeni sanatı küçümsemişlerdir. Böyle düşünenler, tarihsel gelişmemiz boyunca ortaya koyduğumuz sanat eserlerine alt geleneğin, olduğu gibi sürüdürülüp götürülmesini; o eserleri vermiş sanatçıların, tartışmasız büyük sanatçılar sayılmasını ister; Divan Edebiyatı'na, Tanzimat ve Servetifünun Edebiyatına pek o kadar kulak asmadıkları için yeni sanatçılara çatarlardı. Hâlâ çatıyorlar. Bunlar aşırı anlamıyla gelenekçi olan, aşağı yukarı 'batı' düşüncesini batılı estetik görüşü sevmeyen, biraz islâmcı, biraz ırkçı, biraz 'muhafazakâr' kalem sahipleridir. Aslında bu fikirlerin 'eskiler' dediğimiz kimselerce savunulduğunu bilirsiniz. Ama gitgide eskilerin yerini aşırılığa yatkın bu alaturka yeniler alıyorlar. 'Hisar' dergisinde olduğu gibi, eskilerle bu alaturka yeniler elele veriyorlar.

Bir de 'yeni', 'batılı' olmaya özenen sanatçılar, fikir adamları var. Ben bunlara batılı anlamda doğacak yeni Türk sanatının öncüleri diyorum. Bu sanatçılar çeşitli dergilerde yazıyor. Söz temsili Yeditepe'de yazıyorlar. Kaynak'da, Seçilmiş Hikâyeler Dergisi'nde, Ufuklar'da, Varlık'ta, Yenilik'te yazıyorlar. Bu dergilerin topu, görüş farkları ne olursa olsun, batılı estetiğe yatkın yeni bir Türk sanatı için elbirliğiyle çalışıyorlar. Hepsi Mustafa Kemal'e bağlıdırlar. Fikirce, ulusça batılılaşmak gereğine inanmışlardır. Yalnız aralarında yöntem farkları vardır. Tıpkı batıda olduğu gi-

bi, gerek sanatın genel sorunları, gerekse özel sorunları üzerindeki davranışları dolayısıyla, aralarında bölünmüşlerdir. Fakat hepsinin birleştiği en önemli nokta, Türk sanatının batılı görüşe uygun bir sanat olması gerektiği noktasıdır. Bu noktada, eskilere ve onların geleneği noktasıdır. Bu noktada, eskilere ve onların gelenekçi çıraklarına karşı birliktirler. Birlik olmaları da gereklidir.

Peki Toplumsal Gerçekçi bir sanata yatkın olanların yeri neresidir? Şimdi onu göstermeye çalışacağız. Bir kere, derhal şunu söyleyelim ki, toplumsal ve gerçekçi bir Türk sanatı demek; ulusal ve uluscu, aydınlık, batılı ve Türk bir sanat demektir. Bu, andığımız iki görüşün inceleme ve eleştirmesinden sonra varılacak bir bileşimi deyimler. Öyleyse, yukardaki iki görüş için de diyeceklerimiz vardır.

Biz yine Yeni Ufuklar'da yayınlanan 'öykünme Üzerine' adlı yazımızda 'bobstillerin' ve kendilerine Öncüler dediğimiz öteki yeni sanatçıların, yeni ve batılı bir sanat yapmaya çalışırken, ulusal köklerini yitirdiklerine, kozmopolitliğe kaydıklarına işaret etmiştik. Yeni Türk sanatının öyküntü bir sanat olamayacağını söylemiştik. Yine orada, yeni Türk sanatının, Doğu/İslâm/Türk sanatının geleneğini iyice sindirmiş sanatçılarca yaratılabileceğini belirtmiştik. Demek ki biz, 'batılı' bir Türk sanatına yatkın olmakla beraber, öyküntüleri yüzünden Öncüleri kınıyoruz, tutumlarını beğenmiyoruz.

Peki, acaba bu konuda Hisar gibi, ya da Türk Sanatı gibi mi düşünüyoruz? Asla! Biz ulusal geçmişimizin büyük eserlerini bilelim, onları çağları içinde değerlendirelim, onlarla övünelim, onların ustalıklarını belleyelim, havalarını sindirelim istiyoruz. Fakat batı sanatının büyük eserleri için de aynı şeyi söylüyor, yeni Türk sanatının ancak iki taraflı bir destek üzerinde yükseleceğine inanıyoruz. Geçmişimizi, koşullarımızı, bugünümüzü bileceğiz; batı'nın geçmişini, koşulların ve bugününü bileceğiz, sonra bir bileşime varacağız.

Görülüyor ki, biz, ulusal köklerinden ayrıldıkları, batıyı öykünmeye yöneldikleri için Öncüler'le

çekiştiğimiz gibi, sadece ulusal çerçeve içerisinde, 'donmuş' kalmak isteyen gelenekçilerle de çekişiyoruz. Biz öyküntücü değiliz, gelenekçi de değiliz. Bugün Fuzuli gibi yazılmaz. Bâki, bırakan Bakı'yı Nedim bile, sanat meraklısına fazla birşey vermez. Veremez. Ama yeni Türk sanatçısı, bu sanatçıların çağlarındaki değerini bilmek, anlamak zorundadır. Hele Halk edebiyatı konusunda, bu büsbütün böyledir. Diğer taraftan biz, öyküntücü de değiliz. Yeni bir Türk şairinin, ya da hikâyecisinin, kendisini içinde yaşadığı toplumsal gerçeklerden soyarak. batıda yaşamış, ya da yaşayan, bir sanatçı sanması da yanlış bir şeydir. Söz gelişi Türkiye'de sahte bir Hugo olmak tehlikeli ve kötü bir şeydir; ama, Türkiye'nin toplumsal ve tarihsel koşullarının gerektirdiği bir Hugo olmak, küçümsenemez. Ama böyle dedik diye, batılı sanatçıları aşağılayacak değiliz; tam tersine, onların yöntemleri bize lâzımdır. Onları okuyacak, gelişmelerini izleyeceğiz.

Oysa, yukarda işaret ettiğimiz iki grubun ikisi de ayrı ayrı ihmalcilik etmişler; birisi bir yanı, ötekisi öbür yanı ciddiye almamışlardır. Belki alır gibi görünmüşlerdir ama, bu pek hafif, pek üstünkörü bir şey olmuştur. Buna rağmen, iki akımdan hangisinin haklı olduğu sorulursa, şunu söyleyeceğiz: Öncüler'in, tarihin zorunluluklarına uymak, 'batılılaşmak' gereğini kavramış olmak konusundaki davranışları, gelenekçilere göre haklı sayılmalarına imkân veriyor. Bu bakımdan tarihsel bir görüşe yatkın her toplumsal gerçekçi için, gelenekçiler karşısında Öncüler savunulacak sanatçılardır. Ama yeni Türk sanatının kurulması söz konusu oldu mu, Öncüler'e ve bobstillere karşı; en sert, en şiddetli hücumları biz yapacağız.

Durumu daha iyi aydınlatmak için, bir örnek alalım.

Gelenekçi düşüncenin temsilcisi Hisar dergisinde M. Çınarlı 'Yeni Şiir ve Yeni bir Eleştirmeci' başlığını taşıyan bir yazı yayınladı. Belki göreniniz olmuştur. Yazar, 'yeni şiirin ne manaya kullanıldığının anlaşılmadığını' belirttikten sonra; çeşitli tarihlerde, çeşitli yerlerde çıkmış yazıları-

mızı kalemine dolayıp, şahsımıza ve düşüncelerimize saldırıyor. Bizim gibi düşünmediğine göre, bundan tabii bir şey olamaz. Yalnız düşüncelerimizi aktarışı, bizi suçlayışı hiç de hoş değil. Yazıyı okuyun, göreceksiniz ki samimi olarak düşüncemizi öğrenmek, bu yolda tartışma istemiyor; aksine, birtakım kulplar takıp, adımızı karalamak istiyor.

M. Çınarlı, görünüşe göre, yeni şiirden pek hoşlanmıyor. Fakat yazısında bunu, açık açık yazmamış. Bunun yerine, pazarlıklı bir işe girişmiş. Yeni sanat taraflısı sanatçılardan bir kısmını, işine elverişli buluyor. Biz de, bazı ünlü sanatçılara bir iki sertçe yazı yazdık ya, onları bahane edip şunları söyleyiveriyor:

> «...*Ben burada adı geçen değerli şairleri (Cahid Sıtkı, Cahid Külebi, Fazıl Hüsnü, Behçet Necatigil) savunmak niyetinde değilim. Onların içinde bulundukları hareketsizlikten kurtulup, Attilâ İlhan ve arkadaşlarının karşısına bizzat kabadayıca çıkmalarını, onlara gerçek şiirin ne olduğunu anlatmalarını bekliyorum.*»

Görüyor musunuz, 'batılı' bir Türk saantı yapmak isterken öyküntüye düşen, kozmopolitleşen, sudan bir sanat yapan Öncüler'i, artık kimler benimsiyor? Yukarda adı sayılanlar, onlar gibi düşünüp eser veren sanatçılar; başlangıçta, M. Çınarlı'nın ve dergisinin temsil ettiği 'muhafazakâr', alaturka, osmanlı düşünceye cephe almış, Yeni Türkiye'nin yeni ve batılı sanatını yapmaya heveslenmiş kişilerdi. Bunca yıllık direnişe bakılırsa, hâlâ o fikirde, o hevestedirler. Yeni Türk şiirinin yeni Türk sanatının 'batılı' bir karakteri olması gereğine inanıyorlar. Ama işe yöntemli ve düzenli girişmedikleri için, çok yazık ki, tam bir başarıya varamamışlar.

Şimdi yeni insanlar geliyor, bu işi yapamadıkları için onlara çatıyor, esaslı bir bileşime varabilmenin yollarını arıyor. Bu çatışma baştan sona 'batılı' olmak konusunda yürüyor. Oysa Hisar dergisi bundan faydalanmanın yollarını aramaktadır. Bizim çattığımız kimseleri benimsiyor. Aslında benimsemiyor ama, öyle görünüyor, sonra da, 'kaba-

dayıca' karşımıza çıkmaları için kışkırtıyor.

Ne umuyor dersiniz? Çok şey! 'Yeni şiirimizin sulh ve sükûn ülkesinin' karışmasını, 'zaruri olan iç savaşın' başlamasını. Biz batılı olmak isteyenler birbirimizi yiyeceğiz, bundan alaturkacı sanatçılar faydalanacaklar. Kendilerini ortaya sürecek, belki de yeni şiir taraflısı, zayıf karakterli bir kaç sanatçıyı yanlarına çekecekler. Beyhude gayret! Bizim Öncüler'le alıp veremediğimiz aramızda halli gereken bir meseledir. Yeni Türk sanatının çağdaş bir sanat olacağı noktasında, ayrılığımız yoktur. Aksini adı geçen arkadaşlar iddia etmedikçe; ben bir Cahid Sıtkı'yı, bir Behçet Necatigil'i; bir Mehmed Çınarlı'ya karşı sonuna kadar savunurum. Fakat çağdaş bir sanat yapmak bahsine gelince, bu işi ağızlarına yüzlerine bulaştırdıklarını, derinleşemediklerini, gerekli bileşime varamadıklarını söylerim. Eserleri ortadadır. Gerekirse düşüncelerini de söylerler. Kimin haklı olduğu zamanla anlaşılır. Bu çekişme bizim, memleketimiz için çok kötü sonuçlar vermiş olduğunu bildiğimiz osmanlı/derebeyi düşüncesine karşı, elele olmamıza engel teşkil etmez. Tam tersine, bu çekişme eski düşünceyi daha iyi yenebilmek için, gerekli çareleri aramak ve bulmak kaygısının bir sonucudur.

Bu bakımdan M. Çınarlı'nın ortalığı bulandırmak istemesi boşunadır. Akıntıya kürek çekiyor. Biz, yeni Türk sanatının ulusal, ulusçu, aydınlık ve batılı bir sanat bileşimi olacağını savunanlar; Öncüler'den önemli bir kısmını, ulusal köklerini unutmakla, kozmopolitlikle, öyküntücülükle suçladığımız halde: amaçda, batılı yöntemleriyle ve bilim düşüncesine dayanan bir sanat kurmak amacında birleştiğimiz için ortaklaşa hasmımız gelenekçilik, gericilik ve taraftarlarına fırsat ve aman vermeyeceğiz. İsmi geçen ve geçmeyen. Öncü sanatçılar da bunu yapmaya mecburdurlar. Yoksa amaçlarına ve hareket noktalarına ihanet etmiş olacaklardır.

(YENİ UFUKLAR — Sayı: 8/24)

ZAİMOĞLU'NUN DOĞRUCULUĞU

Temmuz, 1954

Bundan bir müddet önce Kaynak'ta 'Destan Demiştik' başlığıyla bir yazı yayınlamış; Ziya İlhan Zaimoğlu'nun Türk Sanatı dergisinde çıkan bir yazısında ileriye sürdüğü bazı düşüncelerin asılsızlığını, bazılarının çelişikliğini açıklamıştık. Zaimoğlu bu yazımıza karışık, içinden çıkılması zor ve epeyce öfkeli bir karşılık vermiş. Türk Sanatı'nın 21. sayısında 'Bir Yalancının Destan Anlayışı' başlığıyla iki sahife karalamış, epeyce sövüp saymış, içini dökmüş. Bu iki sahifeyi, sabırla birkaç defa okuduk. Ne yazık ki Zaimoğlu'nun tartışmayı bir sövüşme hizasına düşürme çabasından başka, işe yarar bir şey bulamadık. Burada, bu iki sahifede bize verilmiş karşılıkları arayacağız; bulabilirsek, doğrulukları üzerinde düşüneceğiz.

Bir kere şu açıkça görülüyor. Birinci yazısında Zaimoğlu şunu demişti: «*...'bu şair ve benzerleri destanı bir milletin, daha doğrusu bir ırkın yiğitlik ve faziletlerini gelecek nesillere anlatacak mısralar olarak kabul etmezler*». Biz buna karşılık şu satırları yazdık: «*...iyi ama bu Zaimoğlu Attilâ İlhan'ın Gâvurdağları'ndan Rivayet diye bir destan denemesi yazdığını, bu denemede tam da bir milletin —hem kendi milletimizin— ırz ve namus uğruna, istiklâl uğruna şahlanışını, dövüşünü anlattığını bilmiyor mu?*» Zaimoğlu bu seferki yazısında, yalan söylediğini itiraf ediyor: «*...kendisinin onyıl evvel yazdığı Gâvurdağları'ndan Rivayet adlı*

bir destan parçası bulunduğunu bir çokları gibi bu satırların yazarı da bilir elbet.»

Böylece problemin birinci kısmı kapanıyor. Attilâ İlhan'ın Zaimoğlu'nun ilk yazısında dediğinin aksine, ulusal bir destan anlayışı olduğu, hatta böyle bir destan yazdığı meydandadır. Ve Zaimoğlu bunu kabul etmek zorundadır. İşte bu zor yazarı pek öfkelendirmiş. Bu defa asıl iddialarını terkederek tartışmanın ağırlık merkezini başka tarafa çevirmeye çalışıyor. Şunları ilâve ediyor: «*...fakat* (bu satırların yazarı) *bu destan denemesinin devr-i cahiliyette yazıldığını da bilir. Çünkü Attilâ İlhan diye imza atan bu allâmenin bizim gibi statik olmadığını, tekâmül nazariyesine uygun olarak geliştiğini, kendisine göre ileri adımlar attığını da bilir. Hem Attilâ İlhan gibi ileri bir sanatçı, ileri bir bilgin milliyetçilik gibi dar bir çerçeve içersinde kalabilir mi?*». Bu satırlardan sağduyu sahibi bir insanın çıkaracağı anlamlar şunlardır sanıyoruz:

Attilâ İlhan 'devr-i cahiliyette' bir ulusun, daha doğrusu bir ırkın yiğitlik ve faziletlerini gelecek nesillere anlatacak mısralar yazmıştır. Yâni Attilâ İlhan devr-i cahiliyette 'milliyetçidir'. Fakat statik olmadığı için (kendileri statikmişler, öyle diyor) ve tekâmül ettiği için (demek onlar tekâmül etmezlermiş) sonradan milliyetçiliği terketmiş. Terketmiş de ne yapmış derseniz, karşılık şu: Attilâ İlhan sonradan 'Şafak Vakti Dünya' adını verdiği bir destan yazmaya kalkışmış, bu destan da milliyetçi olmaktan çıkmış, 'slavları' övmeğe başlamış. İşte burada biraz duracağız.

Zaimoğlu'nun destan anlayışını şüphesiz paylaşmıyoruz. Fakat iddialarını iyice karşılayabilmek için, bu anlayışı bilmek zorundayız. Dediğine bakılırsa destan *'bir ırkın yiğitlik ve faziletlerini gelecek nesillere anlatan mısralar'*mış. Ya da *'...savaşçı bir milletin yiğitlik sahnelerini dile getiren bir sanat bölümü'*imiş. Şimdi biraz Attilâ İlhan gibi değil de, Zaimoğlu gibi düşünelim. Attilâ İlhan'ın yazdığı destanları ele alarak, bu 'milliyetçi' destan anlayışını 'devr-i cahiliyet'i aşar aşmaz, bırakıp bırakmadığını araştıralım. Attilâ İlhan 'Şa-

fak Vakti Dünya'da ikinci dünya savaşının destanını yazmaya kalkışıyor. Bu savaşa katılmış ulusların destanını yazmaya çalışıyor. Bizim Mehmed bu savaşa girmediği için, kahraman o değildir. Stelyo, ya da İstvan girdikleri için, kahraman onlardır. Fakat bu, Attilâ İlhan, bizim (yâni Zaimoğlu'nun) görüşümüze göre, hareket noktasını bıraktı demek midir?

Zaimoğlu'nun ilkelerine göre düşünmekte devam edelim: Bu adam ilk destanında Cebbar Oğlu Mehemmed'i yazmıştı. Bunda bir ırkın, ırkımızın yiğitlik ve faziletlerini gelecek nesillere anlatan mısralar yazdı, savaşçı bir milletin yiğitlik sahnelerini dile getirdi. Şimdi 'Şafak Vakti Dünya'da ne yapıyor? Zamanında bizim Cebbar oğlu Mehemmed'in uğradığı felâkete uğramış, yurdu işgal edilmiş, ırzına tecavüz edilmiş başka ulusların yiğitlik ve faziletlerini gelecek nesillere anlatmaya; başka savaşçı milletlerin yiğitlik sahnelerini dile getirmeye çalışıyor. Tarihsel davranış, tarihsel haklılık söz konusu olursa bu Stelyo'lar, bu İstvan'larla bizim Mehmed farklı durumlarda değiller. Eğer nazi'ler yurdumuza saldırsalardı, bu adamlara benzer nice yiğidi ulusumuz çıkarmaz mıydı? Zamanında Cebbar oğlu Mehemmed'i çıkarmamış mıydı?

Şu halde Attilâ İlhan (Zaimoğlu gibi düşünüyoruz) bu yeni destanında, eski tutumunu değiştirmiş değil. Hem sonra biz destanı tanımlarken ne diyoruz: «*bir ırkın...*» ya da «*savaşçı bir milletin*». Yâni herhangi bir ırkın, herhangi bir savaşçı milletin diyoruz. Eh, pekâlâ Attilâ İlhan'ın bir destanında ırkımız, ulusumuz konu olur, bir ötekisinde ulusumuzun, ırkımızın uğradığı haksızlığa uğramış başka ırklar, başka uluslar konu olabilir. Öyleyse Attilâ İlhan'ı 'Şafak Vakti Dünya'yı yazmaya başladığı, bu destanda Stelyo'yu, İstvan'ı anlattığı için vurmaya kalkışamayız. Kalkışırsak, kendimize ait olduğunu ilân ettiğimiz destan tanımlamasıyla çelişir, gülünç oluruz. Onun için, bu adamı vuracak başka şeyler aramalı, bulmalıyız.

Tabii Zaimoğlu böyle düşünmemiş. Şöyle düşünmüş: Attilâ İlhan'ı karalamak, korkutmak, kirlet-

mek, gözünü yıldırmak lâzım. İyisi mi onu Cebbar oğlu Mehemmed'in yerine Stelyo gibi, İstvan gibi 'slav' kahramanlar seçmekle, milliyetçiliği terketmekle, kısacası komünistlikle itham ederim, olur biter. Bu yüzden, yazısında pot üstüne pot kırmış; Attilâ İlhan'ı karalamak isterken, kendi destan tanımlamasının yalancılığını, içinde gizlediği gerçek destan tanımlamasını, gerçek düşüncelerini ortaya sermiş. Nasıl mı? Bakın nasıl.

Yazılarındaki tanımlamalarda 'bir ırkın' diyor, 'bir milletin' diyor. Problem böyle konulursa, Attilâ İlhan'ı, Türkler yerine başkalarının destanını yazmaya kalkıştığı için itham etmesi, manasızlaşır. Fakat Zalmoğlu, ilân ettiği bu ilkelere rağmen, bizi Cebbaroğlu'nun yerine 'slav'ları almakla itham ediyor. Yâni kendi tanımlamasına karşı konuşuyor. Ya tanımlamasını yadsıyor. Ya da asıl tanımlaması o değil. Öyle ya, Attilâ İlhan'ın kahramanlarını değiştirmekle milliyetçilikten uzaklaştığını söyleyebilmek için, destanı şöyle tanımlamak gerekli: «*Destan Türk ırkının, Türk milletinin yiğitlik ve faziletlerini, kahramanlık sahnelerini gelecek nesillere anlatan, dile getiren bir sanat koludur*». Ancak böyle bir tanımlamaya dayanarak Attilâ İlhan'ı kahraman değiştirdiği için 'milliyetçi' olmaktan uzaklaşmakla itham edebiliriz. Aslında, hiç şüphe yok, Zaimoğlu'nun dayandığı tanımlama budur. Fakat yazısında 'bir ırkın' diyor, 'bir milletin' diyor; sonunda, kendisiyle çelişiyor. Aslında o bir şairin, başka ulusların ve ırkların kahramanlığını ve faziletini yazmasını kabul edemiyor. Attilâ İlhan'ı bunun için karalamaya kalkıyor. Kafasının içindeki asıl tanımlaması milliyetçi değildir. ırkçıdır. Attilâ İlhan'ı, milliyetçi olmadığı, ya da milliyetçiliği terkettiği için değil, ırkçı olmadığı için kötülemek istiyor.

Dahası da var. Attlâ İlhan 'Şafak Vakti Dünya'da Stelyo'yu ve İstvan'ı anlatıyormuş. Zaimoğlu'na göre bu büyük bir suç. Slavmış bu adamlar. Bu iddiada, bir yazarın, öfke ya da kötüniyetle yola çıkarsa, ne gülünç hallere düşeceğini göstermek bakımından ibret vericidir. Irk konularını şüphesiz onlar bizden iyi bilirler. Bilirler ama, herkesin

de bildiği gibi İstvan bir Macar ismidir, Stelyo bir Yunanlı ismidir; ve ne macarların slav'lıkla bir ilgisi vardır, ne de yunanlıların. Pek ilkel bir gerçektir bu. Demek ki Attilâ İlhan'ın özellikle slavları övmek gibi bir niyeti olduğu da iddia olunamaz. O sadece Cebar oğlu Mehemmed'in serüvenini yaşayan başka ulusların fazilet ve yiğitliğini, dünyanın mutluluğu ve esenliği için gösterdikleri kahramanlığı övmektedir. Hem canım milliyetçiliğin birinci şartı başka ulusların milliyetçiliğine saygı göstermek değil midir? Stelyo'ya ve İstvan'a ve onlar gibi daha kimlere kan kusturanlar bütün dünyada eşi görülmemiş bir barbarlığın temsilcileri olan naziler değil midir? Eğer bir kimse Stelyo ve İstvan'a karşı tavır takınır, öbürlerinin savunmasını üzerine alırsa, nazizm'in yâni saldırgan ırkçılığın savunmasını üzerine almış olmaz mı?

Bu yazıyı bitirmek için, Anayasa'daki 'ırkçılığı, turancılığı ve propagandasını yasak eden maddeleri ve Mustafa Kemal'in bu konudaki sözlerini buraya aktarmak iyi olurdu. Bunu düşünmedik değil. Fakat bu kadarı, Zaimoğlu'na gerektiğinden fazla değer vermek olacaktı. Onun için vazgeçtik. Bu çeşit yazarlarla tartışmak insanı dinlendiriyor. Bu bakımdan galiba devam edeceğiz.

(KAYNAK — Sayı: 96)

ATTİLÂ İLHAN'IN «BİR ŞEY DEĞİL»İ

Ağustos, 1954

Bu sütunlarda Kemal Bilbaşar'ın bir 'teşekkür'ünü okudunuz. Haldun Taner'in kitabı üzerinde iki çift lâf etmiştim. Bu arada onun adını da saymışım. Bilbaşar kendini, daha doğrusu sanatını savunuyor. Dedikleri arasında birkaç önemlice nokta gözüme ilişti. İşte bu birkaç noktayı ele almak, üzerinde düşünmek istiyorum:

— 1. Haldun Taner üzerindeki eleştirmem, 'prensip itibariyle' bu yazarı; toplumsal değil, estetik bir yönden incelemek amacıyla yazılmıştır. Bunu yazımın başında söylemiştim. 'İhanet' suçlaması, bu bakımdan ileriye sürülmüştür. Bilbaşar'ın adı da bu yönden ele alınmış, bu hikâyecimizin alaturka hikâyeler yazdığı belirtilmişti. Bilbaşar 'teşekkür'ünde diyor ki:

> «...*eh, dedim, kendimize çekidüzen vermek. sanatımızda reform yapmak zamanı gelmiş madem, Avrupai sanatın en yeni örneği olması gereken şu SOKAKTAKİ ADAM'ı okuyayım bir kere bâri. Şekil, muhteva, estetik doku, imaj elemanlarıyla zamanın ve yerin nasıl doyurulacağını (doyurucu şekilde nasıl kullanılacağını demek istiyor) öğrenirim her halde, o eserden.*

İlgiçekici bir tartışma: Onunkini beğenmediğime göre, benimkinde estetik sorunların nasıl çözümlendiğini arayacak. Mükemmel değil mi? Şimdi ne yapması lâzım? Benim *image* sistemimi, deyiş özelliklerimi, zaman ve yeri kullanışımı, eşyayı görüş ve

yansıtış biçimimi incelemesi, kurcalaması, eleştirmesi gerekmez mi? Romanın estetik yapısını ele alıp, biçimsel yönden gördüğü aksaklıkları belirtmesi gerekmez mi? Öyle yapmıyor. Yukardaki cümlesini, şu cümleyle tamamlıyor. Böylelikle konuyu el çabukluğuyla değiştiriyor, gürültüye getiriyor; Attilâ İlhan'ın Sokaktaki Adam'ında avrupai sanatı kurcalayacak, estetik doku, *image* vs... ile uğraşacak yerde; toplumsal gerçekçiliğin ve toplumsal gerçekçi eserin tartışmasına geçiyor:

> «*...Attilâ İlhan'ın sosyal realizm'ine göre kaleme alınmış bir eserde ne gibi özellikler bulunması gerektiğini öğrendim.*

Bilbaşar neyi tartışmak istediğini açıkça belirtememiş. Yazısına başlarken bir estetik yapı sorunu getiriyor; biraz sonra Attilâ İlhan'ın romanındaki estetik sorunları konuşacağını söylüyor, sonunda bu eserin toplumsal gerçekçi bir eser olup olmadığını tartışıyor. Yazısının ikinci başlığı da 'manidâr': «*Sosyal realizm'in bayraktarlığını yapmak isteyen ferdiyetçi şairin Türk hikâyeciliğine dair aforizmaları üzerine.*» Bundan benim anlamadığım şu: Attilâ İlhan toplumsal gerçekçilik iddialarındadır. Oysa bireycidir. Şimdi bu çelişme üzerinde konuşacağız. Farkında mısınız? Söz dönüp dolaşıp toplumsal gerçekçilik üzerine getiriliyor. Bilbaşar, Attilâ İlhan'ın kitabından estetik anlamda batılı sanat eyilimleri aramağa çıkmamış; öyle görünüyor sadece, aslında toplumsal gerçekçiliği savunan Attilâ İlhan'ın, eserinin toplumsal ya da gerçekçi olmadığını, ya da taşıdığı özelliklerle olamayacağını belirtmek istiyor.

— 2. İşin içine toplumsal gerçekçilik ve Sokaktaki Adam karıştırılınca tartışmanın ekseni değişiyor. Bir kere Bilbaşar sorunu koyarken bazı yanlışlar yapmış. Şu iki şeyi birbirine karıştırmış: 1 — Batılı estetiğe örnek olarak ele alınacak 'Sokaktaki Adam'. 2 — Toplumsal gerçekçi yönteme göre, bir eser olarak 'Sokaktaki Adam'. Bilbaşar birinci noktayı ele alsa, Sokaktaki Adam'ı estetik yönden kurcalasa, bir dereceye kadar doğru ve faydalı bir iş görmüş olurdu. Bunu yapmamış nedense. İkinci nokta üzerinde durmayı, toplumsal gerçek-

çiliğe ve Sokaktaki Adam'a kendine göre anlamlar vermeyi beğenmiş. Oysa:

a) Attilâ İlhan'a ve romanına yüklenmek isteyen öbür bazı dikkatsiz yazarlar gibi bir tarih ve mantık yanlışı yapmış. Nasıl mı? İşte şöyle: durmaksızın bu romanı toplumsal gerçekçiliğin bir örneği olarak ele alıyor ve toplumsal gerçekçiliğin ilkelerini bile bu romandan çıkarıyor. İşin aslında şunu düşünmesi gerekiyor: bu roman subat/mayıs, 1951 tarihinde yazılmıştır. Oysa Attilâ İlhan imzasıyla 'Hareketçi ve Sosyal bir Realizm' adını taşıyan ilk yazı 1952 yılının ilk aylarında Pazar Postası'nda çıkmıştır. Demek ki kitap yazılırken toplumsal gerçekçilik isim olarak bile ortada yoktu. Bu böyle olunca nasıl olur da Sokaktaki Adam yüzdeyüz toplumsal gerçekçi bir esermiş gibi ele alınır, anlaşılır şey değil doğrusu.

b) Bilbaşar öyle yapıyor. Kitabı okumuş, titiz bir türkçe öğretmeni kafasıyla kusur arıyor, bulduğu kusurları sıralıyor ve buna 'toplumsal gerçekçi sanat anlayışı' diyor. Epeyce eskimiş, epeyce alaturka bir tartışma şekli bu. Bilbaşar'a göre toplumsal gerçekçi sanat eseri şu özellikleri taşırmış: Kahramanları aynı kelimelerle, aynı dünya görüşüyle konuşacak. Entelektüel hizayı bozmak için kaçakçılık yapan, Beyoğlu'nda orospu Meryem'lerin koynunda şairane iç sıkıntıları çeken, aygır gibi sevişen kişilerin dertlerini problem olarak alacak. Herhangi bir memlekete kolayca adapte edilebilecek. Geçmiş hikâyeciliğimizin geleneklerinden faydalanmayacak. — Bütün bunları romanımdan çıkarmış benim. Şimdi burada iki itirazımız var:

1: Toplumsal gerçekçilik bu değildir. Anlaşılan Bilbaşar bu konuda yazılanları okumamış. O da bir çokları gibi ne olduğu anlaşılmıyor, ya da eski bir görüş diye alıyor, toplumsal gerçekçiliği. Yanılıyor. En basit ve en genel şekliyle toplumsal gerçekçiliği 'Son Havadis'e tanımlamıştım. Olduğu gibi aktarıyorum: Toplumsal gerçekçilik, ülkemizin ve ulusumuzun bütün sorunlarını, toplumsal ve tarihsel bir görüş açısından bilimsel olarak görüp, en uygun ve en yeni estetik biçimler içersinde yansıtmaya çalışan, bir sanat yöntemidir. Toplumsal

gerçekçilik geçmiş çağlarımızın başarılı eserlerini koşulları içersinde değerlendirmeyi ve bu eserlerden gereğince faydalanmayı; gerek halk edebiyatımızın, gerekse divan edebiyatımızın geleneğini iyice inceleyip anlamayı benimsediği; ulusal koşullarımıza en uygun sanat bileşimini vermeyi düşündüğü için Milli; sanatın toplumsal bir amacı olduğuna ve amacın Mustafa Kemal'in tanımladığı anlamda 'memleketin ve milletin gerçek saadet ve imarına çalışmak' olduğuna inandığı için Milliyetçi; Alaturka ve Osmanlı geleneğinin terkedilerek, ulusal koşullar içersinde batılı sanata ait estetik kavramların geliştirilmesine çalıştığı ve Türk sanatının batı estetiği içinde bir değer olabilmesini amaç edindiği için Batılı; Memleketin ve milletin gerçek saadet ve imarına çalışmanın ancak toplumsal bir platform ve programla girişilecek toplumsal eylemlerle gerçekleşebileceğine ve bunda ulusun büyük çoğunluğunu meydana getiren işçiler, köylüler, yoksul şehirliler ve aydınlara büyük işler düşeceğine ve bu yolda sanatın yol gösterici bir görevi olduğuna inandığı için Toplumsal; toplumsal gerçekler ne kadar acı ve ne kadar yıkıcı olursa olsun, ulusumuzun ve ülkemizin mutlu geleceğine inandığı için iyimser ve aydınlık bir sanat tutumudur.

3. Sokaktaki Adam bu değildir. Yani Bilbaşar'ın bir kaç noktada topladığı özellikler toplumsal gerçekçiliğin özellikleri olmadığı gibi Sokaktaki Adam'ın özellikleri de değildirler. Evet, bu romanı yazarken toplumsal gerçekçilik durulmuş, belirmiş, ortaya çıkmış değildi. Değildi ama, Attilâ İlhan o zaman da toplumcu ve gerçekçi bir sanata eğiliyordu. Romanını Cumhuriyet sonrasını ilgilendiren çok önemli bir toplumsal sorunun tartışmasına basamak yapmayı düşünmüştü. Bu yolda kitabın arkasına eklenen konuşma'da yeter derecede açıklık vardır. Bilbaşar 242/244. sahifeleri ciddi ve ağır başlı bir yazara yakışan bir dikkatle okumuş olsaydı bunu görür, böyle çocukça savlara kalkışmazdı. Ayrıca roman daha 'tefrika edilirken', benimle Paris'te yapılan bir konuşmada Sokaktaki Adam için şunları söylemiştim: «*...bu kitap küçük*

adamın çilesini işliyor. Zenciler Birbirine Benzemez de onu işleyecek. Belki ondan sonraki üçüncüsü de. Aynı sorunun üç ayrı yanı. Sokaktaki Adam'da bilinçsiz çekilen ve adamı yıkan bir çile. Kekre kitap. (Pazar Postası. 6. Nisan. 1952). Bilbaşar romanın öteki ikisinde de sürüp giden ana örgüsünü göremiyor. Yalnız kaçakçılar ve aşk serüvenlerini, aygır gibi sevişen kişileri görebiliyor. Kitapda bunlar yok demiyorum. Bunlar vardır. Nitekim o konuşmada demişim ki: «*...bunların dışında Sokaktaki Adam içinde kaçakçıların, eskimiş orospuların, üniversiteli kızların, gemicilerin, barların ve ıstırapların kaynaştığı bir (aşk ve macera) romanıdır.* (S: 245)». Bilbaşar bunları görüyor da ,toplumsal çileyi niye görmüyor acaba?

c) Fakat bence konumuz bu değildir. Bilbaşar asıl Sokaktaki Adam'ın estetik bakımdan ne derece 'avrupai' olduğunu arayacağını söylemişken, sözü başka yönlere kaydırmıştır. Neden aramıyor? Öne sürdüğü özelliklerin hepsi estetik örgüden çok toplumsal öze ait şeyler. Neden estetik bakımdan romanın sahiden batılı olup olmadığını göstermiyor. Ben bunu isterdim. Kitabın önemine inanıyorum. Çıkalı nerdeyse bir yıl oluyor, uyandırdığı ilgi ve tartışma bitmedi. Aleyhinde çok şeyler yazıldı, fakat kimse estetik bakımdan eserin 'yeni' olmadığını söylemedi, söyleyemedi. Bilbaşar da söyleyemiyor zaten Oysa söylemeliydi. Asıl tartışmak bu değil miydi yoksa?

— 3. Demek ki Bilbaşar 'yeni sanat görüşü'nü öğrenmek için kötü bir yol seçmiş. Ayrıca estetik bakımından öğrenmek zorunu duyduğu biçim, *image*, zaman ve yerin örülüşü, roman tekniği gibi şeyleri bir kenara bırakarak, işin içine, toplumsal gerçekçilik gibi, Attilâ İlhan'la toplumsal gerçekçilik arasındaki ilişkiler gibi, asıl problemimizle ilgisi olmayan şeyler karıştırmış. Oysa ne lüzum var? Bakın ben nasıl düşünüyorum: Attilâ İlhan bireyci olabilir, toplumsal gerçekçilik konusunda saçmalayabilir, Sokaktaki Adam pek başarısız bir roman olabilir; fakat bütün bunlar; onun Kemal Bilbaşar'ı estetik plânda alaturka bulmasına engel teşkil etmez. Bilbaşar işin içine Attilâ İlhan'ı ki-

şiliğini, toplumsal gerekçlliği filân neden karıştırıyor? Genel ve estetik plânda yeni ve batılı hikâyeler yazdığını isbat etsin. Ben onlara 'batılı estetik kavramları yadsıyorlar' mı demişim, yadsımadıklarını göstersin. Ben *image*'dan mı söz etmişim; o böyle bir şeyin hikâye ve romanda söz konusu olamayacağını belirtsin. İnandırsın hepimizi. Asıl tartışma bu.

Hem canım, ya Attilâ İlhan sanatla uğraşan bir eleştirmeci olmasaydı, Sokaktaki Adam'ı yazmasaydı; Kemal Bilbaşar kendisini nasıl savunacaktı? Nihayet, şu da var: bir eleştirmeciyi, dediklerini yapmıyor diye hırpalamaya kalkmak; sanatçı olmayan eleştirmecilerden hem sanatçı olmalarını, hem de dediklerine uygun eserler vermelerini istemek değil midir? Eleştirmeci, belli bir değer ölçüsüne göre yargılar verir. Bu yargılara karşı çıkılabilir, elbet; fakat bu karşı çıkmaların da 'aynı plân üzerinde' olması gereklidir. Ben tartışmayı tekrar estetik plâna aktarmayı, Bilbaşar'la, ya da kalemdaşlarıyla, estetik bakımdan alaturkalık ve 'müstamellik' konusunu çekişmeyi pek istiyorum. Bence Bilbaşar'ın, Hançerlioğlu'nun, Taner'in, Tarus'un ve hatta Kocagöz ve Orhan Kemal'in hikâyecilikleri 'estetik örgü bakımından' Ömer Seyfettin'den, Refik Halit'ten ve Reşad Nuri'den pek de ötelere gidememiştir. Bugünkü hikâyecilerimizden söz gelişi Meriç, Bener, Dursun K., Edgü ve Çubukçu ve daha bir çokları estetikte batılılık konusunda onları fersah fersah geçmişlerdir.

(YEDİTEPE — Sayı: 74)

OKTAY AKBAL'A DERSLER

Birinci Ders

Ekim/Aralık — 1954

Oktay Akbal, Vatan'daki sütununda 'şâirâne şiir' başlığını taşıyan bir yazı yayınladı; Attilâ İlhan'ın Sisler Bulvarı adlı şiir kitabını vesile ederek, yeni şiir, şiirin ne olduğu, şiirde şâirânelik konularında neler düşündüğünü açıkladı. Yazısını dikkatle okuduk. Bizim edebiyatımızda belli ve modası hızla geçmekte olan bir yazar tipinin, bazı edebiyat sorunları karşısındaki davranışını çok ilgiçekici bir şekilde gösterdiği için, bazı yerlerinin tartışma konusu yapmanın faydalı ve gerekli olduğunu düşündük.

Oktay Akbal ilkin bir olaydan söz ediyor, bir tanım yapıyor. Tanımlamanın arkasından dediklerini desteklediğine inandığı bazı gerçekleri ileriye sürüyor. Öne sürdüğü olay şu: «*şiir şâirânelik gereğini yok etmek için son neslin şairleri yıllarca uğraşmışlardır.*». Bu, doğrudur. Sonra Oktay Akbal tanımlamasını yapıyor: «*Yeni şiirin şâirâne derken anladığı, yıkmağa çalıştığı şey neydi? Bol duygu, akıldan zekâdan uzak bir sürü ihsasların iri iri sözlerle yanyana sıralanması. Bu Servetifünun, Fecrîâti daha sonra Hececiler ve Yedi Meşale şairlerinde gördüğümüz tarzda, şiire gözboyayıcı kelimeler sokup, birtakım olur olmaz terkipler kurarak, acayip söz oyunlarıyla bayağı duyguları, harcıâlem hayalleri süslüyerek yutturmaktan başka bir şey değildi.*» Ondan sonra da yeni şiir hareketinin ilkin aşırı sert karşılıklarla bu 'şâirânelik'

deyimini yıktığını söylüyor; Orhan Veli ve arkadaşlarının şâirânelik kavramını silip süpürdükleri_ni; garip denilen şiirleri herkesi şâirânelikten kurtarmak için yazdıklarını ekliyor. Pekâlâ, pek güzel, pek uygun.

Şimdi Oktay Akbal'ın tanımlamasına gelelim: Benim bu tanımlamanın 'mefhum-u muhalifinden' çıkardığım —ve her aklıbaşında, normal ve kasıtsız adamın çıkaracağı— anlam 'şâirâne' olmayacak bir şiirin, tanımlamasında saydığı 'kusurlardan' uzak; söz gelişi az duygulu, akla zekâya uymaz bir sürü 'ihsas'ı ihtiva etmeyen, olur olmaz terkipler, söz oyunları yapmayan bir şiir olması gerektiğidir. Oktay Akbal '1940 kuşağı' dediği şairlerin, şairâneliği yıkmak amacıyla bu işi yaptıklarını, bizi şâirâneden uzaklaştırdıklarını, soğuttuklarını; artık şâirâne deyimini alay için kullandığımızı ileriye sürüyor. Ben, Oktay Akbal'ın tanımlamasını, onu desteklemek için ortaya yeni şiiri sürüşünü, birbirini destekleyen ve tamamlayan şeyler olarak göremedim. Oktay Akbal'a sempatime, yazısında onu haklı bulmak istememe rağmen, tanımlamasıyla '1940 kuşağı' şairlerinin şiirleri arasında bir karşıtlık değil, bir yakınlık gördüm. Oktay Akbal'ın 'şâirâne' tanımlamasında saydığı bütün o 'kusurlar', Orhan Veli'de, arkadaşlarında, onları izleyenlerde, kısacası yeni edebiyatın öncü şairlerinde tümen tümen var. Öyle ki Oktay Akbal'ın tanımlamasına sığınarak, genç kuşağın öncülerini, 'şâirâne'yi yıkmakla değil, devam ettirmekle suçlamak mümkün.

Sözümü daha açık, daha etraflı anlatabilmek için örneklere başvuracağım. Hem daha kolay anlaşacağız, hem de Oktay Akbal'ın genel itirazlara başvurmasına lüzum ve imkân kalmayacak. Şimdi niyetim şu: onun şâirâne tanımlamasındaki kusurların genç kuşak şairlerindeki varlığına canlı örnekler vermek. Sırasıyla başlayalım:

— 1. Şâirâne şiirde bol duygu varmış. Bu hesapça öncülerin şiirlerinde duygu ya hiç olmayacak, ya da pek az olacak. Doğrusu ya, öncüleri bırakın, ben 'duygusuz' şiir yazacak bir kabadayıyı ortalarda pek göremiyorum. Belki bir şeyler kara-

lar ama, şiir olmaz o. Genç kuşağın öncüleri de şiirlerinde —ister istemez— hep duygularını anlatmışlardır. Oktay Akbal genç kuşağın 'yaşama sevinci'ni anlattığını övüne övüne savunduğunu unutmuş görünüyor. Yaşama sevinci bir duygu değil mi? Haydi bu genel diyelim, onun yıkıcı şair saydığı Orhan Veli'ye baş vuralım; bu şairin yaşama sevincini en güzel anlatan şu mısralarında duygu, hem de bol duygu yok mu?

«deli eder insanı bu dünya
bu gece bu yıldızlar bu koku
bu tepeden tırnağa çiçek açmış ağaç»

Ya da bir başkasında:

«garibim
ne bir güzel var avutacak gönlümü
ne de bir tanıdık çehre
bir tren sesi duymayagöreyim
iki gözüm iki çeşme»

Alın bir daha:

«bakakalırım giden geminin ardından
atamam kendimi denize dünya güzel
serde erkeklik var ağlayamam»

Bunlar şöylece aklıma gelenler. Orhan Veli'nin 'İstanbul Türküsü' gibi, 'Anlatamıyorum' gibi, 'Rüya' gibi, 'Efkarlanırım', 'Yolculuk', 'Değil', 'Gider-ayak' gibi daha bol duygulu bir çok şiirleri bulunup çıkarılabilir. Hele Oktay Rıfat, hele onun Türkân için yazdığı şiirler; 'Bir Otelin İki Odası' ya da 'Hayatımı Düşündüm'; Melih Cevdet'in 'Alaturka', 'Fotoğraf', 'Rüya' gibi şiirleri hep bol duygunun ürünü. İnanmazsanız açın kitaplarını, antolojileri karıştırın, okuyun. Demek; 'şâirâne' diyerek bol duyguyu yıkması gereken şairlerin, en yıkıcılarını bile, şöyle bir karıştırsanız, adamı içlendiren duygusu bol şiirlerine rastlarsınız. Onları bırakın, yeni kuşağın en duygusuz şairi Salâh Birsel'in bile, başarılı bir iki şiiri varsa; 'kapı mandalları' gi-

bi, 'bekârlar' gibi içine burucu bir hüzün karışmış olanlarıdır.

— 2. Oktay Akbal'a göre şâirâne'nin ikinci özelliği '...akıldan, zekâdan uzak bir sürü ihsasların iri iri sözlerle yanyana sıralanması' imiş. İşin kötüsü duygu konusunda olduğu gibi bu konuda da 1940 şairleri kendilerinden öncekilerinin tüylerini ayağa kaldıracak derecede akıl ve zekânın kabul edemeyeceği 'ihsasları' işlemişler; Oktay Akbal'ın sandığının tersine bu işte epeyce de direnmişlerdir. Orhan Veli'nin, Oktay Rıfat'ın, Melih Cevdet'in bir çok şiirleri *surréaliste*'lerin rüzgârında yazılmış altbilinç şiirleridir. Bu şiirlerde ister istemez akıl zekâ değil bilinç dışı 'ihsaslar, intibalar' tesbit edilmiştir. Hatta bu yüzden ilk zamanlarında yeni şiire 'manasız' demediler mi? Söz gelişi Oktay Rıfat'ın şu şiirindeki ihsas'lar akla, zekâya çok yakın ihsas'lar mıdır?

«ekmek dizimde
yıldızlar uzakta, ta uzakta
ekmek yiyorum yıldızlara bakarak
öyle dalmışım ki sormayın
bazan şaşırıp ekmek yerine
yıldız yiyorum»

Sonra Melih Cevdet'in Ellerimiz Gibi'si:

«hayvanlar konuşmadıkları için
kimbilir ne güzel düşünürler
tıpkı ellerimiz gibi
ah okumaya başlamadan önce
çiçeklere su vermek lâzımdır»

Bir de Orhan Veli'den örnek alalım: şu ünlü şiirdeki 'ihsas'lar akıl ve zekâya ne kadar yakın cidden meraka değer:

«eskiler alıyorum
alıp yıldız yapıyorum
musiki ruhun gıdasıdır
musikiye bayılıyorum

şiir yazıyorum
şiir yazıp eskiler alıyorum
eskiler verip musikiler alıyorum
bir de rakı şişesinde balık olsam»

Bilmem yeter mi? İstenirse gerek bu üç şairden, gerekse başkalarından 'akıl ve zekâdan uzak ihsaların' bol bol sıralandığı düzinelerce şiir bulunabilir. Hele Fazıl Hüsnü gibi bir şairin hemen hemen bütün şiirleri ve şiir 'istihsal mekanizması' akıl ve zekâdan uzak ihsaslar'ın bol bol sıralanması esasına dayanmıştır. Demek oluyor ki Oktay Akbal'ın şâirâne tanımlamasındaki özelliklerden ikincisi de 1940 şairlerinde tümen tümen mevcut. Oktay Akbal'a bakılırsa, onlar da bir hayli şâirâne!

— 3. Yine Oktay Akbal'ın tanımlamasına göre şâirânenin öbür özellikleri: «gözboyayıcı kelimeler, olur olmaz terkipler, acayip söz oyunlarıyla süslenmiş bayağı duygular, harcıâlem hayaller»miş. Hesapça bu özelliklerin 1940 şairlerinde olmaması gerek. Öyle mi? Oysa herkesde bilir ki bunların arasında söz gelişi 'acayip söz oyunlarıyla süslenmiş bayağı duyguları' şöyle işleyen bir Oktay Rıfat vardır:

«bir iki iki bir
aksakallı nicedir
aksakaldan bana ne
kaytan bıyık nicedir

kaytan bıyık körebe
aldım soktum dolaba
rakı verdim içemez
kapana girdi çıkamaz»

Hatta 'bobstiller' bu asayip söz oyunlarına 'tekerleme' adını verdiler, sık sık da tekerlediler. Öteyandan olur olmaz terkiplerin, gözboyayıcı kelimelerin daniskasına Fazıl Hüsnü'de rastlamak mümkündür. Haydi bir iki mısra da ondan aktaralım da gönlü olsun:

«şehvet kadar asil ve hudutsuz, uyandı
onların vakti, taze
siyah demircilerin ateşini üfler
genç ellerinden soluk benizli kahramanların
rüzgârlarla karanlık bir yelpaze

sıyrılmış hakka ve zafere tekrar, akınlardan
bütün kılıçların kını boş
kan ve ölüm şahikalarla yükselir
ay kinle doğar yıkılmış abidelerin
kertenkelesine doğru
meyvasız erik dallarıyla sarhoş»

Bayağılık ve bayağı duygular konusunda Cahid Sıtkı'da, Külebi'de, Necatigil'de epeyce örnek var. Hepsini teker teker sıralamak ya da başlıklarını vermek bile az yer tutmayacak. İyisi mi kısa tarafından bir örnek verip geçelim. Bu inciyi Külebi yumurtlamış:

«karaydı ölüm haberi kara
serildi yataklara
herkes döküldü sokaklara
ağlayanın bini bir para
gömüldü topraklara
aşkolsun hatırlayacaklara».

Fazıl Hüsnü daha da ötesine gidiyor. Müptezel'i kafiyeli kafiyeli karşımıza çıkarıp sırıttırıyor:

«işveyle naz ile
kimler yürüdü cıvarımızdan beyaz ile
uyuduk uyandık saz ile
meclis perişan, yâr yok.»

Sözü bağlayalım: Oktay Akbal'ın tanımlamasına göre şâirâne şiir pek güvendiği ve savunmasını üzerine aldığı 1940 kuşağında soluk alıp vermektedir. Onun tanımlamasına göre 1940 kuşağı şairlerinin hepsi şu ya da bu şekilde şâirânedirler. Şu örneklerle, yetmezse vereceğimiz başkalarıyla, apaçık görülüyor. Böyle olunca, Oktay Akbal'ın 1940 kuşağı şairleri şâirâne deyimini yıkmakla işe baş-

ladı diye iddialar ortaya sürmesi neyi gösterir. Bir kaç şeyi:

1. Ya Oktay Akbal, 1940 kuşağının ne olduğunu, ne yapmak niyetinde olduğunu, ne yapabildiğini ve 'şâirâne' deyiminin ne manaya geldiğini bilmiyor; sanat alanında, alışıldığı üzere gelişigüzel konuşuyor.

2. Ya da bazı şeyleri biliyor ama yazısını belli birtakım amaçlara kullanmak için onları es geçiyor. İsteyerek böyle birbirine ve gerçeğe uymaz iddialar öne sürüyor.

Bence bu iki ihtimalin ikisi de doğrudur.

(KAYNAK — 1.4.1955)

İkinci Ders

Oktay Akbal'ın Vatan'da çıkan 'Şâirâne Şiir' başlıklı yazısı üzerinde düşünmeğe devam ediyoruz. Bu yazıda Oktay Akbal '1940 kuşağı' dediği öncüler adına konuşuyor ve bir şâirâne tanımlaması yaparak yeni yeni uyanan başka bir sanat tutumunu, bu tanımlamasının sınırları içine sokuyor. Geçen yazımızda, Akbal'ın bu tanımlamasından giderek, öncüleri bile şâirâne saymanın mümkün olabileceğine işaret etmiştik. Bu defa konuya başka bir yönden bakacağız. Mağdem ki Oktay Akbal '1940 kuşağı' adına konuşuyor, böyle bir tanımlama yapıyor; biz de bu kuşağın, şâirâne mücadelesine girerken; bu deyimi, bu kavramı nasıl tanımladığını elbette merak ederiz. Oktay Akbal'ın tanımlaması öncüler'in tanımlamasıysa, öncüler de şâirâneyi Oktay Akbal gibi anlamışlarsa mesele kalmaz: anlaşılır ki bütün patırtılara rağmen, 1940'dan bu yana hepimiz 'şâirâne'yi yıkıyoruz diye, şâirâne'de ayak direyip durmuşuz.

Öncüler, bilirsiniz, büyük iddiaları sevdikleri ölçüde, bu iddiaları sağlam fikir temellerine oturtacak düzenli çalışmaları, ciddi fikir işlerini sevememişlerdir. Eleştirmeyi dedikodu kılığına sokan onlardır. Aralarından hareketlerini açıklayacak, bir esasa bağlayacak kalemler de çıkmamıştır. Bu yüzden filân konuda, falan problem üzerinde, neler

düşündüklerini bulup çıkarmak epeyce zordur. Bereket versin ki şâirâne deyimi için iş bu kadar çapraşık değil. '1940 kuşağının' başını çeken Orhan Veli ilk çıkışlarını bir düzene bağlıyabilmek için 'Garib' adlı eserine bir Önsöz yazmıştı. Bu önsöz'de çok şükür 1940 kuşağının bu deyimden ne anladığını dolambaçlı da olsa açıklamış. Hiç olmazsa böyle bir açıklama gereğini duymuş. Böylece elimizde gayet 'muteber' bir karşılaştırma imkânı var demektir. Öyle ya Orhan Veli'nin kaleminden şâirâne'nin ne olduğunu öğrenmek 1940 kuşağının bu deyimden ne anladığını aydınlatmaya yetmez mi? Orhan Veli'nin tanımlamasını gördükten sonra, kendisinden onbeş yıl sonra, kendisi ve kuşağı için Oktay Akbal'ın yaptığı tanımlamayı elimize alır, Oktay Akbal'ın ne dereceye kadar doğru ve sâdık olduğunu görmüş oluruz.

Orhan Veli şunları diyor:

«...mısracı zihniyet bize mısraların olduğu gibi, onun parçaları olan kelimelerin de tetkiki, tahlili imkânını verir. Kelime üzerinde düşünmek onun güzelliğini yahut çirkinliğini tesbite çalışmak şiire kelime halinde mücerret bir şiir unsuru telâkkisi getirmiştir. Yüz kelimelik bir şiirde yüz tane güzellik arıyan insanlar vardır. Halbuki bin kelimelik bir şiir bile bir tek güzellik için yazılır. Tuğla güzel değildir. Sıva güzel değildir. Fakat bunlardan terekküp eden mimari eseri güzeldir. Buna mukabil agat, helyotrop, gümüş gibi maddelerden bir bina yapılabileceğini düşünelim. Eğer bu bina maddelerin taşıdığı güzelliğin dışında bir güzelliğe malik değilse sanat eseri sayılmaz. Görülüyor ki haddizatında güzel olan kelimenin şiire malzemelik etmesi şiir için bir kazanç değil. Eğer söyleniş tarzlarını, kullanılış şekillerini de beraber getirmiş olmasalardı bu kelimelerin şiire bir zararı da olmazdı. Fakat ne yazık ki o kelimeler ancak muayyen şekillerde söylenebiliyor. Yâni kendi edalarını kendileri tayin ediyorlar. İşte eski şiirin yukarda bahsettiğim hususiyeti bu edadır. İsmi de şâirâ-

nedir.

Bu edaya bizi kelimeler getirmiş. Fakat şiir zevkini, şiir telâkkisini bugünkü cemiyetten alan insan çok kere aksi cihetten hareket etmekte, yani o kelimelerden evvel şâirâneyi tanımaktadır. Bu edayı getirebilecek kelimelerden müteşekkil lugat yazarken şâirâne olmak isteyen, okurken de şâirâneyi arayan insanın kafasında zaruri olarak meydana gelir. O lugâtın çerçevesinden kurtulmadıkça şâirâneden kurtulmaya da imkân yok. Şiire yeni bir dil getirme cehdi işte böyle bir kurtulma arzusundan doğuyor. 'Nasır' ve 'Süleyman efendi' kelimelerin şiire sokulmasını hezmedemeyenlerse şâirâneye tahammül edebilenler hattâ onu arayanlar, hem de bilhassa arayanlardır.

Halbuki eskiye ait olan herşeyin, herşeyden evvel de şâirânenin aleyhinde bulunmak lâzım.»

Orhan Veli'nin bu dediklerini gerçek manasını bozmadan bizim anladığımız dile çevirirsek şu çıkar: Orhan Veli için şâirâne doğrudan doğruya şiirin deyişi (eda) ile, tertibi, düzeni, iç yapısı ile ilgili bir kavramdır. Bizim Servetifünun edebiyatımızdan bu yana kelimeci güzelliklere vurgun bir şiir tutumu almış yürümüştü. Orhan Veli onlara 'şâirâne' diyor. Bu kelime şiire girer, ötekisi girmez diye yargılar verenler' şâirâne diyor. Şâirâne problemi ile ilgilenirken, şirin özüyle ilgili bir tutumu yoktur.

Oysa Oktay Akbal'da ne görüyoruz: Oktay Akbal, Orhan Veli'nin tanımlamasını ya okumamış, ya unutmuş, ya da unutmak istiyor. Çünkü Orhan Veli'nin ve kendisinin sanat görüşüne aykırı olarak, şâirâne problemine dolaşırken, usul usul özcü bir görüşe doğru gidiyor. Sanatın bir biçim sorunu olduğu yolundaki iddialarını bir kıyıya koyup, şâirâne'yi tanımlarken işin içine 'harcıâlem hayalleri, bayağı duyguları, akıldan zekâdan uzak ihsasları' karıştırıyor. Ortalığı iyice aydınlatmak için onun tanımlamasını da tekrarlayalım:

«...bol duygu, akıldan zekâdan uzak bir sü-

rü ihsasların iri iri sözlerle yanyana sıralanması... Bu Servetifünun, Fecriâti, daha sonra Hececiler ve Yedi Meşale şairlerinde gördüğümüz tarzda şiire gözboyayıcı kelimeler sokup birtakım olur olmaz terkipler kurarak acayip söz oyunlarıyla bayağı duyguları, harcı âlem hayalleri süsleyerek yutturmaktan başka bir şey değildi.»

Açıkça görülüyor ki Orhan Veli'nin tanımlamasında şâirânenin belli ve belirli özelliğini meydana getiren deyiş ve kelimeler, Oktay Akbal'da düpedüz önemlerini yitiriyorlar; gerilere, arkalara doğru itiliyorlar; onların yerini eninde sonunda sanat eserinin özünü ilgilendiren 'duygular, ihsaslar, hayaller' alıyor. Peki ne olur alırsa? Ne olacak Oktay Akbal, Orhan Veli'nin ve öncüler'in şâirâne'ye karşı savaşırken dayandıkları ilkeyi değiştirmiş oluyor. Üstelik bu değiştirme kurnazca, hesaplı kitaplı yapılmadığı, yapılamadığı için sonunda Oktay Akbal'ı ve kuşağını çelen bir engel haline giriyor. Şimdi bu çıkmazı doğuran koşulları ve Oktay Akbal'ı bu yola getiren düşünce zincirini araştırabiliriz. Böyle yapmakla da, sanat olaylarını tarihsel ve toplumsal koşulları içersinde düşünmenin en doğru yol olduğunu, birçok şeylerin böylelikle daha açık ve belli bir şekilde açıklanabildiğini görmüş olacağız.

İlk bakışta, o kadar önemli görünmüyor: görevi bir günlük gazetenin sanat yaprağında kitap eleştirmeleri yazmak olan bir yazar, bir şairin yeni çıkardığı şiir kitabı üzerinde düşündüklerini yazmış. Yazar ya! Şairin, kovulmuş ve eski bir şâirâne'liği diriltmeğe, daha doğrusu hortlatmaya uğraştığını söylemiş. Söyler ya! Bu düşünceler nihayet yazarın düşünceleridir. Okuyucu okur, ya katılır ya katılmaz. İşte o kadar. Fakat işi yukardan tutmaz derinliğine kurcalarsak gerçek manasını o zaman anlayabiliriz. Öyle yapalım. Bunun için problemin üç ana elemanını koşulları içinde ele almamız gerekir. Bu üç öğe şunlardır: Oktay Akbal. Attilâ İlhan. Ve Vatan'da yayınlanan 'Şâirâne Şiir' başlıklı yazı. Bu üç öğenin birbirleriyle ilişki-

leri hangi zaman, nerede ve ne yoldadır; ilkin, bunu araştıracak; problemi zaman ve uzayda tuttuğu yere yerleştireceğiz.

Bu yazı 1954 Eylül'ünde çıkmıştır. Attilâ İlhan'ın Sisler Bulvarı da aynı günlerde yayınlanmıştır. 1954'de sanat dünyamızın görünüşü nasıldı? Ya da şöyle diyelim: Edebiyat dünyamızdaki değerler dengesi bu yılda, bu yılın Eylül ayında ne halde idi? Edebiyatla ilgili herkes böyle bir soruya uzunboylu düşünmeye lüzum görmeden şöyle bir karşılık verebilir: 1952 yılında başlayan toplumcu, batılı, ulusal ve gerçekçi bir edebiyat 'taarruzu' öncülerin kurduğu değerler dengesine en şiddetli çıkışlarını bu arada yapmıştır. Bir yandan gelenekçiler, öteyandan öncüler, bu yeni ve atılgan akımı önlemek, değerler dengesini bozmamak için bir zaman önem vermez görünmüşler; işin ciddiliği meydana çıkınca, tam da bu 1954 Eylül'ünde karşı taarruza başlamışlardır. Gelenekçilerin dondurulmuş ve geri, öncülerinse kozmopolit, öyküntücü ve biçimci bir edebiyatı savundukları; bunlara karşılık yeni gelenlerin tarihsel, toplumsal ve gerçekçi bir edebiyat yöntemi kurmağa savaştıkları gittikçe daha iyi belirmektedir.

Şimdi ikinci sorumuzu sorabiliriz: Bu kaynaşma ve savaşma içersinde problemimizin iki yazarı ne tutum tutmuşlardır, ne yola dökülmüşler, ne sözler söylemişlerdir? Herkes de biliyor ki Attilâ İlhan öncülere ve gelenekçilere karşı, yeni sanat taarruzunun bayrağını açan yazardır. Bunu bir başka yazar, bir münasebetle şöylece belirtiyor:

> «...*genç bir arkadaş ortaya çıkıyor. Şimdiye kadar edebiyatımızda şişirilmiş bir takım adamların kofluklarını ortaya koyuyor, kanaat ve düşüncelerini erkekçe savunuyor; hiç bir şeyden yılmıyor, gözünü budaktan esirgemiyor, bunlar da sıranın yavaş yavaş kendilerine geleceğini ve kofluklarının bir gün ortaya dökülüveceğini bildiklerinden aman fidanı ince iken kıralım, yaşatmayalım diyerek böyle hareket ediyorlar. Meselenin püf noktası, bam teli burada.*»

Buna karşılık Oktay Akbal, yine herkesin bildiği

gibi Öncülerin —kendi deyimiyle 1940 kuşağının— türküsünü çağırmakta, borusunu öttürmektedir. Fakat bu gerçeği de başka bir yazarın, hem de Oktay Akbal'ın bir kalemdaşının ağzıyla tekrarlıyalım:

> «...*yıllardır çeşitli çeviriler yapan, çocukluk özlemi ve âvâreliğin en şiirli hikâyelerini yazan, bu çalışmaları yetmiyormuş gibi eleştirmeleri, fıkraları ve polemik yazılarıyla bütün bir neslin (pek tabii öncülerin.) sözcülüğü işini cesaretle omuzlarına yüklenen Oktay...*»

İkinci sorumuzun karşılığı bize problemimize dahil olan iki yazardan birisinin kurulmuş değerler dengesini ve düzenini savunanların sözcüsü, ötekisinin bu düzene yüklenenlerin sözcüsü olduğunu gösteriyor. Bunu öğrendikten sonra problemimizin üçüncü öğesine, Oktay Akbal'ın yazdığı 'şâirâne şiir' adlı yazıya geçebiliriz. Problemi zaman ve yer içindeki ilişkilerine göre ele alır almaz bu ufak yazıda bir yazarın ötekine 'şâirâne' demesinin aslında bir meydan savaşında taraflardan birisinin ötekine yeni bir silâhla yüklenmesi manasına geldiğini anlayabiliyoruz. Oktay Akbal, öncüler adına Attilâ İlhan'ı genç kuşağın ilkelerini terketmekle, eskiye dönmekle suçluyor. Bu suçlama kısa zamanda benimseniyor, öncülerin ve yardakçılarının, yeni gelenlere karşı ikide bir salladıkları bir kılıç haline geliyor.

Şimdi problemi gerçek yüzüyle görebiliyoruz. 1940 kuşağından biri kendilerine karşı girişilen taarruzun öncüsüne, yeni şiir hareketine aykırı hareket ettiğini söylüyor. Amacı nedir? Bu çatışma ve çarpışmada, kendilerine karşı, yeni ve batılı Türk şiirini kuramamış olmaları iddialarıyla çıkan Attilâ İlhan'ın bu işi hiç yapamayacağını, zirâ şâirâne'yi hortlattığını, eski usul şiirler yazdığını söyleyerek bozmak, dağıtmak ve ufalamak. Fakat bir şâire, 'şâirâne' şiir yazıyorsun demekle iş biter mi? Elbette bitmez. Ayrıca şâirâne'nin ne olduğunu tanımlamak, o şairde bu tanımlamadaki özelliklerin var olduğunu göstermek gerekir. Bu, en basit mantığın zorunlu kıldığı bir şeydir.

Oktay Akbal, işte bunu yapıyor. Fakat Attilâ İl-

han'a karşı kullanacağı 'şâirâne' suçlamasını desteklemek için, 1940 kuşağının götürücüsü Orhan Veli tarafından yapılmış şâirâne tanımlamasına el atamaz. Bu tanımlamaya dayanarak Attilâ İlhan'ın şâirâne bir şir olduğunu söylemeğe imkân yoktur. Ne yapsın, Oktay Akbal da işin içine Attilâ İlhan'da bulabileceğine emin olduğu birtakım yeni özellikler (duygu, ihsas, hayal) katarak, 1940 kuşağınınkinden ayrı bir tanımlama yapıyor, çıkışını bu tanımlama üzerine kuruyor. İşin çıkmaza girmesi, bu yüzden. Böyle yapmakla, bir kere Orhan Veli'den kopmuş oluyor, zira 1940 kuşağının şâirâne anlayışından ayrılıyor; ikincisi bindiği dalı kesiyor; zira, yaptığı tanımlama birdenbire laçka oluyor; Attilâ İlhan'a karşı savunmak niyetinde ve zorunda olduğu şairleri de sınırları içersine alabilen bir genişlik kazanıyor.

(KAYNAK — 1.6.1955)

ABBAS DİYOR Kİ

Nisan, 1955

Hisar dergisi bir soruşturma düzenlemiş. Sorulan şu: 'Toplumsal gerçekçiliğin mahiyeti, yeni Türk sanatındaki yeri, fayda ve zararları nelerdir?' Peyami Safa, Hançerlioğlu, Baki Süha, Behçet Kemal, v.s. türlü diller döküyorlar. Derginin istediği toplumsal gerçekçiliğin alnına bir 'Made in URSS' damgası basmak. Soruşturmaya katılanlar da, ellerinden geleni ardlarına koymamışlar. Bu arada, bir köşede Ataç'ın adını görüyoruz. Bir tek kelime söylemiş: '—Bilmiyorum'. İnsan ister istemez, bak, diyor, ne namuslu yazar: elinde esaslı deliller olmadan başkalarını karalamaktan sakınıyor. Böyle bir işe kalkışanlarla birlik olmuyor. Aşkolsun!

Yanılıyorsunuz. Ataç, bu karalama işini, Dünya gazetesine saklamış. Hisar'ın soruşturmasına oradan karşılık veriyor. Hem de, ne karşılık! İlkin Toplumsal Gerçekçiliğin ne olduğunu anlayamadım, diyor. Arkasından birdenbire aklına Toplumcu Gerçekçilik diye türkçeleştirdiğimiz *Réalisme Socialiste* adındaki 'demirperde' gerçekçiliği geliyor. Git git, yazısında bu iki sanat tutumu birleşiyorlar. Böylelikle Toplumsal Gerçekçiliğin aslında 'demirperde' markalı *Réalisme Socialiste*'ten başka bir şey olmadığı açıklanmış oluyor. Başka türlü söyleyelim: Ataç, Attilâ İlhan'a ve bunca zamandır yazdıklarına elindeki kapkara bir jurnal ile karşı çıkıyor. Bir de ben edebiyatı kendine dert edinmiş bir adamım demiş. Bu edebiyatçılık mı, jurnalcılık mı? İnsan hiç olmazsa yaşından başından utanır, giderayak kalemini kirletmez.

Toplumsal gerçekçilik üstüne yazanlar, Attila İlhan'ın eleştirmelerine karşı çıkanlar, acaba neden böyle utandırıcı bir yol tutuyorlar? Farkına vardınız mı bilmem; şimdiye kadar toplumsal gerçekçiliğe saldıranların hiç birisi bizim bu konuda yazdığımız yazılardan herhangi birini efendice eline almış, incelemiş, çektirmiş, tartmış değildir. Attilâ İlhan'ın dedikleri malûm:

«...toplumsal gerçekçiliğin birinci iddiası şudur: Yeni Türk sanatı —surréaliste'i, *etkin* réaliste'i, *biçimcisi yüzeyden gerçekçisi ve herşeyi ile birlikte— ulusal ve batılı bir bileşim yapamamış, kosmopolit ve öyküntücü kalmıştır. Öncüler'in büyük işi Osmanlı sanatını silip süpürmeleri olmuştur. O kadar. Şimdi ulusal, batılı, aydınlık ve Türk bir sanatın temellerinin konuşulması, tartışılmasının zamanıdır. Yeni kuşaklar bunu aramalı, öncüler'in gerçek mahiyetlerini görebilmelidirler. Toplumsal Gerçekçiliğin bu iddiası gerçekçi olmayan, biçimci olan yeni sanatçılar bakımından da doğrudur. Eğer genç sanatçı iseniz, eğer şiir yazıyorsanız, hikâye yazıyorsanız, toplumsal gerçekçi olmasanız bile öncüler'in kurduğu yalancı saltanatın içyüzünü açıklamak ve ulusal ve batılı bileşimimizi yapabilmek için toplumsal gerçekçilerle elele vermeğe, öncülerin büyük çoğunluğunun ikidebir öne sürdükleri öyküntü sanatının ipliğini pazara çıkarmağa mecbursunuz.*

Toplumsal Gerçekçiliğin birincisi hemen tamamlayan ikinci bir iddiası vardır ki o da şudur: Öncüler'in başaramadıkları ulusal ve batılı modern Türk sanatı ancak toplumsal gerçekçi bir yöntemle kurulabilir. Toplumsal gerçekçi olmayan gençler öncüler'i öyküntücülükle suçlayıp alaşağı edebilirler. Fakat eğer kendileri de toplumsal gerçekçi bir yöntemle eserler vermezlerse, önünde sonunda öncülerin büyük çoğunluğunun düştüğü yanlışa düşecekler, öyküntücülüğe kurban gideceklerdir. —Toplumsal Gerçekçilik üzerine

düşünceler/Attilâ İlhan/Yeni Ufuklar: Sayı: 22.»

Bunlara benzer iddialara dürüst bir tartışmada iki türlü karşılık verilir: ya iddialarının tam tersine, öyküntü diye bir şeyin olmadığı, öncüler'in ulusal ve yeni bir sanat tutumu tuttukları bir bir gösterilir, iddiaların her kelimesine oturaklı karşılıklar bulunur; ya da Attilâ İlhan'ın Toplumsal Gerçekçiliği açıklayabilmek için yazdıkları satır satır ellenir, küllenir çürütülür. Peki bize karşı çıkanlar böyle mi yaptılar? Böyle mi yapıyorlar? Hayır!

Çok kolay ve ucuz bir yol tutuyorlar. Yazdıklarımızı unutmuş görünüp bambaşka bir plânda şamata ediyorlar. Bu, komünistliktir diyorlar. Yersiz sırasız bir çıkış. Tartışma kurallarına aykırı. Bir kavga tutumu, bu. Olsun! Haydi diyelim ki canları kavga etmek istemiş, öfkelenmişler, kurtlarını dökecekler. İyi ama, yine de bu iddialarını bizim Toplumsal Gerçekçilik üzerine yazdıklarımızla ispatlamak, pekleştirmek zorunda değiller mi? Mağdem ki Toplumsal Gerçekçilik, 'Atatürkçü' bir sanat tutumu değilmiş; mağdem ki onlar, açıkgöz oldukları için, bunu hemen kavrayıvermişler; neden yazılarımızı ele alıp okuyucu önünde hilemizi ortaya dökmüyorlar?

Böyle bir soru galiba en fazla Türk Sanatı dergisinin kafasını kurcaladı. Eksik olmasın devletin siyasal polisini, savcısını bir kenara itti, sıvandı çemrendi işe girişti: büyük reklâm yaparak bazı önemli 'belgeler' yayınlayacağını açıkladı. Hep bekledik. Sonunda bir vakitler Gerçek gazetesinde, Barış dergisinde yayınladığım birkaç yazı ortaya çıkarıldı. Bu yazılara yaslanıp, yazdıklarımı karalamak yolunu tuttular. Böylece, herşey oldu bitti: Biz 'Moskova ajanı' olduk, onlar yiğit vatanseverler. Demagojiden, palavra ve küfürden sıyırırsak, o yazıları yayınlamakla, Attilâ İlhan'ın üzerine iki suçun yıkılmak istendiğini görürüz: Birincisi, Nazım Hikmet'in kurtulması için uğraşmış olması. İkincisi, Sosyalizm'i savunması. Bilmem ya, birincisini suç sayarsak, bir ara Nazım Hikmet'i kurtarmayı iş edinen bütün aydınları, hatta BMM üye-

lerini suçlandırmak gerekmez mi? Başka bir deyişle, Attilâ İlhan'ın bundaki günahı Falih Rıfkı'dan, Ahmed Emin'den, falan ve filândan ne fazladır, ne de eksiktir. Onun için geçiyorum.

Sosyalizm'i savunan yazılara gelince:

— 1. Bizde komünizm kanundışı edilmiştir. Malûm. Sosyalizm için böyle bir yasak yoktur. Demokrat ilkelere bağlı bir sosyalizm, memleketimizde savunulabilir, parti halinde teşkilâtlanabilir. Suç olmaz. Attilâ İlhan'ın Gerçekte çıkan yazıları Sosyalizm'i savunuyordu. Bu bakımdan gizli kapaklı şeyler değildi. Yasak şeyler de söylemiyorlardı. Bugün aynı yazıları bir başkası yayınlamış olsa, yine bir suç işlemiş olmaz.

— 2. Denebilir ki Attilâ İlhan sosyalizm'i savunuyor görünüyordu ama, aslında komünizm'i savunuyordu. Bu da bir ihtimal. Böyle bir oyun yapıp yapmadığını öğrenmek için, ne yapalım? Aradan epeyce zaman geçti. Bu zaman süresince, bu gibi şeylerle uğraşan 'resmi makamlar' acaba ne yaptılar? Öyle ya, bu gibi siyasal oyunları ortaya çıkarsa çıkarsa, siyasal polis, basın savcılığı gibi uzmanlaşmış servisler çıkarabilir. İşin tuhafı şu ki Attilâ İlhan'ın Gerçek gazetesi serüveni sırasında, imzasıyla yayınladığı yazılardan hiçbirisi, hiçbir şekilde soruşturma konusu olmamıştır. Başka bir deyişle, görevli 'makamlar' tehlikeli ve zararlı olduğu Türk Sanatı dergisince ilân edilen yazılarda, kanuna aykırı hiçbir şey bulmamışlardır.

— 3. Denebilir ki, Attilâ İlhan mağdem ki bir zamanlar sosyalizm'i savunan yazılar yazmıştı, böyle düşünüyordu; toplumsal gerçekçilik bir oyundur, sosyalizm'i yaymak için oynanan bir oyun. Bu düşünce de anlamsız, saçma bir düşüncedir. Çünkü: eğer sosyalizm'i savunmak ve yaymak istesem bana ne engel olabilir? O zaman nasıl açık açık yazdıysam yine öyle açık açık yazarım. Kimse de gözünün üstünde kaşın var diyemez. Kanun sınırları içinde kaldıkça ne diye Toplumsal Gerçekçilik diye cenderelere girmeğe kalkışayım? Kanun sınırları içinde sosyalizm yasaklanmadı ki! Fakat ben, gün geçtikçe, ulusumuzun ve memleketimizin yücelmesi, ilerlemesi ve esenliği için öyle

uzak uzak sosyalizm'lere kadar gitmeğe pek de lüzum olmadığına inandım. Mustafa Kemalci bir siyasal bileşimin şimdilik bu işi pekâlâ görebileceğine aklım iyice yattı. Sanat plânında Atatürkçü ve modern bir bileşime varabilmek için toplumsal gerçekçilik denemesine sokuldum. Onun için bütün açıklamalarım Atatürk'e dayanıyor, ondan hız alıyor. Toplumsal Gerçekçilik, sosyalist olamadığı için Atatürkçülük taslamıyor, zaten Atatürkçü.

Sözü bağlıyorum: Attilâ İlhan'ı toplumsal gerçekçiliği savunan yazıları ile suçlamağa imkân olmadığı için eski defterleri yoklama usulüne başvurulmuş: Gerçek'te çıkan yazıları ortaya atılıp sindirilmek istenmiştir. Fakat bu yazılar bir kere toplumsal gerçekçilikle ilgili değildir. İkinci Attilâ İlhan için de bir yüz karası teşkil etmez, zira sosyalizm kanuna aykırı sayılamaz, yasaklanmamıştır. Üstelik bu yazılarda gizli bir komünizm esinti olmadığı en yetkili makamların herhangi bir soruşturmaya, yoğuşturmaya kalkışmamalarından da bellidir. Diyeceğim, toplumsal gerçekçiliği bir moskof oyunu diye kurban etme manevrası pek çocukça oldu. Hem Türk Sanatı dergisindeki arkadaşlar neden savcının işini savcıya, Emniyet'in işini Emniyet'e, sanatçının işini sanatçıya bırakmazlar acaba? Benim iki yıllık yayınında en ufak bir kırmızılaşma olsa onlardan çok evvel kanunun eli yakama yapışmış olmaz mı idi?

(SON MAVİ — Sayı: 28/1)

ABBAS DEMİŞTİ Kİ

Mayıs, 1955

Ataç sözü döndürdü dolaştırdı, kendisinin erdemli bir kişi olduğunu, asıl kirli ve kara işleri yapanın Attilâ İlhan olduğunu demeye getirdi. Şimdi bu konuda iki çift lâf da biz söyleyeceğiz. Mümkün mertebe kestirmeden giderek ortalığı aydınlatmaya çalışacağız. Bunun için, ilkin tarafların durumunu açık açık belirtmek gerektiğine inanıyoruz. Bizim durumumuz nedir? Biz bir delile dayanıp bir iddia kurduk, bunlara yaslanarak Ataç'a karşı çıktık. Şimdi şuraya delilimizi, iddiamızı ve ithamımızı satır satır aktaralım:

Elimizdeki delil Ataç'ın 3. Kasım. 1954 tarihli Dünya gazetesinin Sanat Yaprağında çıkan 'Toplumcu Gerçekçilik' başlıklı yazısıdır. Biz bu yazıdan şunları çıkardık:

> «*...Ataç, bu karalama ve kirletme işini meğerse Dünya gazetesine saklamış. Hisar'ın soruşturmasına oradan karşılık veriyor. Hem de ne karşılık! İlkin toplumsal gerçekçiliğin ne olduğunu anlayamadım, diyor. Arkasından birdenbire aklına Réalisme socialiste diye bir demirperde gerçekçiliği geliyor. Git git yazısında bu iki sanat tutumu, nasılsa birleşiyorlar. Böylelikle Toplumsal Gerçekçiliğin aslında demirperde markalı réalisme socialiste'den başka bir şey olmadığı açıklanmış oluyor.*»

Ve sonunda şu ithamda bulunduk: «*...başka türlü söyleyelim: Ataç, Attilâ İlhan'a ve bunca zamandır yazdıklarına elinde kapkara bir jurnal ile karşı çıkıyor*». Görülüyor ki biz, doğrudan doğru-

ya Ataç'ın yazısına dayanmağa çalışıyoruz. Ataç'ın bizi haksız çıkarması, okuyucu önünde elimizi ayağımızı bağlaması için, savunmasının, bu yazıyı hareket noktası olarak alması, bu yazıda işaret ettiğimiz iddiaların mevcut olmadığını göstermesi gerekmez mi? Eğer Ataç, yazısının kirletici özelliği konusunda aldandığımıza bizi inandırırsa. Attilâ İlhan'ın gerçekten terletici bir çıkmaza saplanıp kalacağı muhakkaktır.

Fakat Ataç öyle yapmadı. Peki ne yaptı, onu araştıralım. Ataç'ın durumunu aydınlatalım.

Ataç savunmasının temeline kendini koyuyor: o, böyle karalayıcı, kirletici şeyleri sevmezmiş. İlkin bu konuda uzun uzun lâflar ediyor. Çoğu da doğru dediklerinin. Fakat kaleminden çıkan ve tartışmamızın konusunu teşkil eden 'Toplumcu Gerçekçilik' başlıklı yazıyla ilgisi yok. Yazının anlamını ve karakterini değiştirmiyor. Arkasından Ataç'ın kendisini haklı çıkarmak için, birtakım deliller sıralayıp o yazıya dönerek, bizim ithamımıza karşılık verdiğini görüyoruz. Karşılığı kısa ve kesin: «*...ben A. İlhan'ın toplumsal gerçekçilik dediği ne olduğu anlaşılmaz çığırla toplumcu gerçekçilik* (réalisme socialiste) *birdir demedim, demeye de getirmedim*». Çok güzel! Şimdi ne yapacak, Toplumcu Gerçekçilik yazısını eline alıp satır satır eleyerek bu karşılığın içten ve doğru olduğunu bize gösterecek. Değil mi? Boşuna ümitleniyoruz. Çünkü savunmasının temeline kendi 'şahsı'nı koyan Ataç, karşılığın temeline de Attilâ İlhan'ın 'şahsı'nı koyuyor, düpedüz 'şahsiyat' yapıyor. Delillerini aynen sıralıyorum:

1. — «*...B. Attilâ İlhan yazılarında bir anlam bulundurmayı gerekli görmediği gibi okuduklarını da anlamaya çalışmıyor*».

2. — «*...Yanılıyor B. Attilâ İlhan, ben kendisinin bir düşüncesi olabileceğini sanmıyorum, iri lâkırdılarla yetinen bir kimsedir, ne komunist olduğunu söylerim, ne de şu veya bu yandan olduğunu*».

3. — «*...B. Attilâ İlhan'la uğraşanlar varmış, o kendisiyle uğraşanlardan korkmuş, yılmış, şimdi nereye baksa kovucu görüyor. Belki o da kendisiy-*

le uğraşanlar gibi bir kişi. Onlar gibi açık tartışmaya gelemiyor. Ancak söverek, yukardan atarak kazanacağını sanıyor».

4. — *«...şimdiyedek yazdıklarından da belliydi: sövmeyi, karşısındakilerin alnına komünist gibi, kovcu gibi beylik damgaları yapıştırmayı, on parmağında on kara ile ortaya çıkmayı iş bellemiş.»*

Kısacası Ataç'ın bize karşılığı şu: Ben Attilâ İlhan'a komünist demedim, zira 'Attilâ İlhan düşüncesiz, iri lâkırdılarla yetinen, sövmeyi marifet bellemiş, korkak, yazılarında anlam bulundurmayan, okuduklarını da anlamayan bir kimsedir; böyle bir kimsenin kendisinin bir düşüncesi olabileceğini sanmam, onun için ne komünist olduğunu söylerim, ne de şu veya bu yandan olduğunu.'

Geçen defa komünist demeye getirmişti, bu defa bakın daha neler diyor. Biz, Ataç'ın bu 'müdellel' savunmasını ve karşılığını okurken onun namına utandık.

Peki Ataç hiç mi dokunmamış 'Toplumcu Gerçekçilik' başlıklı yazısına? Bu yazısını yazarken niyetlerinin temiz olduğunu hiç mi belirtmemiş? Hakkını yemeyelim: bir yerde ilişmiş. Fakat şöyle bir dokunup geçiyor, nedense üstünde eğlenmek istemiyor. Bizim ithamımıza dayanak olan o yazı için yazdığı kadarı, iddialarımızı yalanlamıyor. Destekliyor. Yazmadığı, atladığı kısımlar var. Onları eline alsa büsbütün haklı çıkacağız. Şimdi bakalım nasıl dokunmuş yazısına Ataç:

> *«...B. Attilâ İlhan bir kaç yerde bu Sosyal Realizm (toplumsal gerçekçilik) sözünden ne anladığını uzun uzun yazmıştı, ancak ben B. Attilâ İlhan'ın böbürlene böbürlene söylediklerinden şöyle açık seçik bir anlam çıkaramıyorum. Dünya gazetesindeki yazımda bunu belirttim. Sonra da toplumcu gerçekçilik (yani réalisme socialiste) üzerine bildiklerimi, düşündüklerimi yazdım».*

Yani, öne sürdüğümüz iddiaların ikisini kabul ediyor: a) Toplumsal gerçekçilikten bir şey anlamadığını yazmış. b) Sonra da Toplumcu gerçekçilik üzerine bildiklerini, düşündüklerini yazmış. Kabul etmediği, daha doğrusu hiç bahsetmeden

yukarda sıraladığımız müthiş delillerle reddettiği üçüncü iddiamız. Hangisi? Yâni, şu: «*...git git yazısında bu iki sanat tutumu, nasılsa birleşiyorlar. Böylelikle toplumsal gerçekçiliğin (sosyal realizm) aslında demirperde markalı réalisme socialiste'ten başka bir şey olmadığı açıklanmış oluyor*». Şimdi biz tekrar o yazıya yaslanarak Ataç'ın gerek kabul ettiği yönlerden, gerekse etmeyip bize küfürler yağdırdığı yönlerden ilk iddia ve ithamımızın sağlamlığını, doğruluğunu ve haklılığını ortaya süreceğiz:

— 1. İlkin Ataç'ın kabul ettiği noktalar üzerinde düşünelim: 'Toplumcu Gerçekçilik' yazısında dediğine göre, iki şey yapmış: Sosyal Realizm'den bir şey anlamadığını söylemiş. *Réalisme Socialiste* üzerinde düşündüğü şeyleri belirtmiş. Fakat, acaba neden Ataç şimdi aynı olmadığını söylediği bu iki sanat tutumunu, o zaman bir tek yazı içersine almış? Eğer amacı bu iki tutum arasında bir benzerlik, bir bağıntı olduğunu işaretlemek, sezdirmek değildiyse; hiçbir şey anlamadığında ısrar edip durduğu toplumsal gerçekçiliği, tam da bir 'demirperde' gerçekçiliği üzerinde düşündüklerini yazacağı bir yazıda söz konusu etmesi neden? Hatta Attilâ İlhan'ı, toplumsal gerçekçiliği yazısına başlangıç seçmesi neden? Mağdem ki böyle bir yakıştırma, yaklaştırma amacı yoktu; neden iki ayrı konu için iki ayrı yazı yazmaya lüzum görmedi de, ikisini bir tek yazıda birleştirip ortalığı bulandırdı? Yazısının başlığı bile *réalisme socialiste* anlamına kullandığı 'Toplumcu Gerçekçilik' Öyle ki, ister istemez, toplumsal gerçekçilik de o kaba konuyor. Zira, yazının içinde, bu iki tutumun aynı olmadığı, ayrı ayrı şeyler olduğuna dair tek satır da yok.

— 2. Kaldı ki 'Toplumcu Gerçekçilik' yazısı hesaplı kitaplı, düşünülmüş taşınılmış bir yazı. Sosyal Realizm oraya öyle tesadüfen girivermiş değil. İki tutum arasında bir bağıntı kurulmak istendiği apaçık. Ataç'ın tutunmak istediği dalları iyice budamak için, biz tekrar bu yazıda iki tutumun bir tutulduğu iddiasına gelecek, bu iddiamızı yine Ataç'ın yazısına dayanarak ispat edeceğiz.

a. Ataç ne diyor yazısında: Önce Attila İlhan'ın sosyal realizm diye bir yol tutturduğunu belirtiyor; fakat kendisinin bundan bir şey anlayamadığını, sosyal ve realizm kelimelerinin anlamıyla bu işin inceliğine varamadığını açıklıyor. İyi, güzel. Fakat bunların hemen arkasından şunları yazıyor Ataç:

> «...*ama bilirim, çığırlar adlarından anlaşılmaz. Yoksa bizim edebiyat öğretmenlerinin düştüğü yanlışlığa düşeriz, symbolisme birtakım symbole'lerle simgelerle konuşmağa kalkmaktır deriz. Kısacası ben sosyal realizm sözünün ne demek olduğunu anlayamadım: Bay Attilâ İlhan'ın yazılarından da anlamadım, tilciklerin anlamından da çıkaramadım*».
>
> «...*düşündüm düşündüm başka bir çığır geldi usuma. O da yeniymiş, daha çok demirperde arkası ülkelerinde ortaya çıkmış, oralarda gelişiyormuş. Ürünlerini pek görmedim, birtakım fransızca dergilerde sözü ediliyor da onlardan biraz öğrendim. Ona* réalisme socialiste *diyorlar*».

Yazısında sosyal realizm'den *réalisme socialiste*'e işte aynen böyle geçiyor Ataç. Sağduyusu olan herhangi bir kimse, bu satırlardan nasıl bir anlam çıkarır? Bir yazar, bir yazı çığırının ne olduğunu adından kavrıyamıyor, ama yazı çığırlarının adlarıyla kavranılamaz olduğunu ilâve ediyor; bu konuda düşünüp dururken, başka bir yazı çığırı aklına geliyor. Bunun anlamı şu: kelimelerin önemi yoktur, bu sosyal realizm olsa olsa *réalisme socialiste* dedikleri olabilir. Öyleyse sosyal realizm'i *réalisme socialiste* diye alır üstünde konuşabiliriz.

b. Öyle de yapıyor. Kendine göre *réalisme socialiste*'i tanımlıyor, tartışmasını yapıyor, beğenmiyor. Yazısının sonlarına doğru problemi daha da genelleştirdiğini, kirletme işini büsbütün büyüttüğünü görüyoruz. Zira sosyal realizm'le *réalisme socialiste*'i aynı kaba koymakla yetinmiyor artık:

> «...*bu da yeni bir şey değil, bu sanat erini özgür bırakmak istemeyen bütün toplumlarda*

ötedenberi görülmüştür. Hani bugün güdümlü sanat diyorlar, toplumcu gerçekçilik de onun başka adı».

Böylece ne şekilde olursa olsun, *réalisme socialiste*'ten ne kadar uzak olursa olsun, herhangi bir toplumsal faydaya yöneltilmiş bütün sanat çığırları 'güdümlü sanat' etiketiyle etiketlendirilip 'toplumcu gerçekçilik' dediği demirperde gerçekçiliğinin rafına konuyorlar. Bu düşünceye göre, Attilâ İlhan gibi «Bir ulusun sanatı, o ulusun tarihsel ve ulusal çıkarlarına uygun olmalıdır; sanatçı, ulusuna karşı sorumlu tutulmalıdır» dediniz mi; siz 'güdümlü sanat'tan yanasınız'. Toplumcu gerçekçilik de onun başka bir adı olduğuna göre...

c. Nihayet 'Toplumcu Gerçekçilik' yazısını bitirirken Ataç bu adı problemini fena halde parmağına doluyor. Ana fikri şu: aslında özgürlük düşmanı bir sanat akımı var, ona çeşitli adlar takıyorlar. Güdümlü sanat diyorlar, söz gelişi. Toplumcu Gerçekçilik diyorlar. Sosyal Realizm diyorlar. Ataç Sosyal Realizm'i böyle açıkça ötekilerinin arasına katmamış. Şöyle yapmış:

«...güdümlü sanatın, toplumcu gerçekçiliğin, ne ad altına gizlenirse gizlensin, sanat erinin özgürlüğünü az çok daraltmağa kalkan akımların...»

İlk ikisini anladık, fakat üçüncüsü acaba hangisi? *'Ne ad altına gizlenirse gizlensin'*. Yazısını başından beri okuyan, ilkin Attilâ İlhan ve toplumsal gerçekçilik üzerine dediklerini gören bir okuyucu için, bu gizlenen akım sosyal realizm'den başka bir şey olabilir mi? Hem de gizlenen diyor, yani aslında bunların hepsi bolşevikliktir, kimi zaman güdümlü sanat, kimi zaman toplumcu gerçekçilik, kimi zaman sosyal realizm adı altında gizlenirler, manasına.

Yazısının en sonunda tekrar ve gayet manalı bir şekilde adlar problemine dönüyor Ataç:

«Ama ne diye böyle adlar takmalı? Şuna biz özgürlük tanımıyoruz deyip çıksalar ya!»

Adlar mı, İyi ama hangi adlar? Ataç'ın Dünya gazetesinin sanat yaprağında çıkan 'Toplumcu Gerçekçilik' yazısında üç ad geçiyor: Güdümlü sa-

nat. *Réalisme Socialiste...* ve Toplumsal Gerçekçilik (sosyal realizm).

Sözü bağlayalım. Attilâ İlhan'ın Mavi dergisindeki iddia ve ithamı Ataç'ın yukardaki yazısına dayanılarak öne sürülmüştür. Ataç'ın inkârı ve küfürleri yazısında yazdıklarına ilişmemekte, anlamını değiştirmemekte; şu hâle göre Attilâ İlhan'ın dedikleri sapasağlam yerinde durmaktadır. Onları da tekrarlayalım:

> «*...Ataç, Attilâ İlhan'a ve bunca zamandır yazdıklarına elinde kapkara bir jurnal ile karşı çıkıyor. Bir de ben edebiyatı kendine dert edinmiş bir adamım demiş. Bu edebiyatçılık mı, yoksa jurnalcılık mı?*»
>
> (SON HAVADİS)

ORHAN VELİ TAKIMI
ya da
ELLERİ ÜSTÜNDE YÜRÜYEN ŞİİR

Temmuz, 1955

Biraz da şiir üzerinde kafa yoracağız. Biliyorsunuz, kimileri şiir herşeyden önce bir söz sanatıdır; şair, konuştuğu dille, benzetmeler yapmaksızın, ölçüye uyağa başvurmaksızın; bir söz düzeni kuran adamdır; gerçek şiir ustalığı yalın, yapmacıksız söz dizme ustalığıdır, diyorlar. Bunlara bakarsanız, gerçek şairler lâfı parlatmadan, döndürüp dolaştırmadan, açık açık, gizlisiz saklısız yakıştırıveren şairlerdir. Bu çeşit şiir düşüncesi bizde Garib hareketinden sonra aldı yürüdü, dallandı budaklandı. İlkin ölçü uyak düşmanlığına kapıldık. Git git benzetmelere, yakıştırmalara, öbür 'edebi sanatlar'a yol verdik. Bir bakıma şiirimiz, rahatladı, ışıdı, ferahladı. Şairin işi gücü konuşma dilini belirli bir ruh halini tesbit edebilmek için doğru dürüst kullanabilmesinden ibaret kaldı. Bu arada işin içine biraz *humour* da karıştırmak, dünyaya biraz da 'dalgacı' bir gözle bakmak gerekiyordu. Bu şiir tutumu üstünde açıklamalar yapmak lüzumsuz. Bizde yeni şiirle ilgisi olan herkes Garib'e başlayıp bugün için 'Karga ile Tilki'ye varan şiirin ne türlü olduğunu, özelliklerini ezbere bilir.

Biz, daha başlangıçta şuna takılıyoruz. Şiiri sadece söz sanatı diye almak, eninde sonunda, şiiri özünden soymak, hiç değilse soymaya çalışmak olmuyor mu? Şiir de bütün sanatlar gibi biçimi özüne bağlı bir sanat bileşimidir. Bu ikisi birbirinden ayrılamaz. Aslolan özdür. Bilindiği gibi, ilkin dış gerçekler vardır: doğa vardır, toplum vardır, bi-

reyler vardır; bunların birbirleriyle ilişkileri vardır; bu ilgilerin doğurduğu toplumsal psikoloji vardır; bu psikolojinin tek tek bireylerde yoğunlaşması vardır. Bütün bunlar, gerçekte var olan bu şeyler, sanat eserinin özünü yapacak şeylerdir. Biçim, bu özün yansıtılması anında belirir. Öyle ki özleri değiştikçe, sanat eseri de biçimce yenileşir.

Şiiri sadece söz sanatı saymak, şiirde asıl önemli öğenin söz ve söz örülüşü olduğunu sanmak bizi Kant'ın estetik fikirlerine kaydırır. Bilirsiniz, Kant'a gelinceye kadar, estetikçilerin kafasını kurcalayan problem, dış gerçeklerle (toplum ve doğayla) sanat eseri (onların yansıtılmış şekli) arasındaki ilgiydi. Oysa Kant bu problemin yolunu değiştirdi: özle biçim arasında bir ayırma yaptı. Sanatın bir biçim işi, bir biçim ustalığı olduğunu söyledi. Kant'a bakarsanız, sanat eserini sanat eseri yapan, onun iç örgüsüdür. Bu örgü sanat eserinin duygulu, heyecan verici yanından, yani özünden ayrı, bağımsız bir şeydir. Onun için, şiirde aslolan öz değildir; konunun, duyarlığın önemi yoktur. Asıl önemli olan sözün, kelimelerin ustaca, tertiplice örülmesidir(1). Bu da bildiğimiz biçimcilik *(formalisme)*tir. Sanat eserini sözlerin, biçimlerin ustaca örülüşü bellemek, sanatçıyı ilkin özünden ayırır; dolayısıyla çağından, içinde yaşadığı toplumdan, onun problemlerinden alır, bir soyutlar ve soyutlamalar dünyasına aktarır; orada kendi başına entelektüel ve faydasız bir oyun oynamasını ister.

Orhan Veli ve arkadaşları, yenilik hareketlerini, aslında doğru dürüst, tertipli düzenli bir estetik açıklamaya bağlayamamışlardır. Garib Önsözü eksik bir *sürréalisme*'le inatçı bir biçimciliğin kaynaşmasından meydana gelmiş gibidir. Uygulama alanında *sürréalisme* ve *humour* yenilik hareketinin temeli olamamış; ölçü, uyak, edebi sanatlar birer birer kovalandıktan sonra; bir yandan biçimci davranışlar korunurken, öteyandan alayla karışık bir toplumcu sanat rüzgârına düşülmüştür. Bu bakımdan Garib hareketi daha başlangıçta ter-

sine, çapraz gelmiş bir hareketti. Memleketin, Türk sanatının, hatta Avrupa sanatının koşullarını bilmiyorlar; neyin nereden geldiğini, neden geldiğini aramıyorlardı. İşin içinde asıl rol oynayan batıdaki bir şiir tutumu ile karşılaşmaları, onu sevmeleri; ve batı şiirini, tarihinin bir anında; üç aşağı beş yukarı kendi heves ve istekleriyle yoğurarak, Türkiye'ye aktarmak çabasıydı(2).

Benzemeye yeltendikleri sanat akımları ise Fransa'da *symbolisme*'den itibaren usul usul futurisme'e, *sürréalisme*'e kayıp giden felsefe planında idealist, gerçeği bozucu, değiştirici, mutlak'a aktarıcı, soyutlamacı akımlardı. Bu bakımdan Garibçiler hem aldıkları örnekler, hem de kendi biçim sıkıntıları yüzünden, daha başlangıçta toplumsal, özcü ve gerçekçi bir sanat taraflısı değildiler. Öykünmekle karışık bir bileşim hevesi onları yeni şiir dediğimiz oyuna sürüklemişti. Hatırlarsanız o zamanlar yeni şiir'in 'yaşama sevinci'ni söylediği öne sürülürdü. Hangi yaşama sevincini? Hangi insanın yaşama sevincini? Bunu bilen arayan yok. Ya da bir insan hangi şartlar altında yaşama sevinci duyabilir diye öze doğru, gerçeğe doğru sokulan yok. Sadece gerçekten sökülmüş, havada, soyut olarak alınmış bir adamın yaşama sevinci. Besbelli ki burada önemli sayılan o adam, o adamın özdeksel ve gerçek dünyası, o adamın bireysel ve bütünsel psikolojisi değildir. Bunlar sanat eserine ya girmez, ya da girmesi aranmaz; zira şiir onlara göre, bu özden ayrı ve bağımsız bir söz ustalığı diye alınmakta ve anılmaktadır.

Dedik ki aslolan içinde yaşadığımız gerçeklerdir; bu gerçeklerin tarihsel, toplumsal anlamları vardır; sanatçı, bunları kavrar; eserinde memleketinin ve ulusunun mutluluğu için birşeyler kurmaya çalışırken, bu gerçekleri, bu ilişkileri 'hakiki sebepleri'ni(3) arayarak, bularak yansıtır. Burada birbirine geçmiş, birbirinin içine girmiş iki iş var ki ikisi de birbirinden önemli. Sanatçının (şairin) ulusal koşullarına uygun olarak toplumsal gerçeği kavraması ve bunu eserine aktarması, birincisi. Toplumsal gerçek bir bilim gerçeğidir. Bilim planında mantık kategorileri içersinde belirtilir, açık-

lanır ve anlatılır. Sanatçı bu gerçeği bilmek ve eserine sindirmekle görevlidir. Fakat gerçekler havadır, soyut ve mutlak şeyler değillerdir; bir zaman parçası içinde, bir yerde, bir toplumda, bir toplumun çeşitli bireyleri arasındaki türlü ilişkilerde somut olarak belirirler. Buna biz gündelik gerçek, küçük gerçek diyoruz. Sanatçı büyük ve toplumsal gerçeği bu küçük ve gündelik gerçekler örgüsü arasında görecek ve eserinde dışımızda bu sahiden var olan *réalité*'yi işleyecektir.

Burada ana temel özdür. Öz, sanatçının dışında olduğu gibi eserine giremez. Bir kere günlük gerçekler *artistique* değildir. İkincisi, neden sonuç bağıntılarıyla, günlük gerçeklerden büyük ve toplumsal gerçeklere giden zincir, mantık kategorileri içinde yansıtılmak istenirse, bu sanat olmaz, belki bir bilim çalışması olur. Öyleyse sanatçı ne yapacak? Sanatçı bu içiçe sarınmış iki gerçeği yaşantısı sırasında *image*'lar halinde duyar kavrar, yoğurur; günlük gerçeklerden aldığı öğeleri işledikten, günlük gerçekleri eserinde adeta yeniden yaratıktan sonra yine duyarlı bir *image*'lar zinciri halinde okuyucusuna aktarır. Şair tutumunu gerçek bir sanat görüşüne yasladı mı, istese de istemese de, özün esere yansıtılması işi kafasını kurcalayacaktır. Özün, büyük ve küçük gerçekler olarak yansıtılması ise, ancak duyarlık ve *image*'lar yoluyla mümkündür. Şiirin ve genel olarak sanatın en ilkel belirtisi bir güzellik heyecanı değil midir? Heyecan bir duyarlıktır. Ancak öze bağlı, sıhhatli bir şiir tutumu *image*'lar yoluyla okuyucuyu uyarır, heyecanlandırır.

Oysa, başlarken belirttiğimiz yolda, bir sanat anlayışı, şiiri söz dizileri arasında bir oyun, bir düzen ustalığı diye aldığı için *image*'lara muhtaç değildir; çünkü özden vazgeçmiş, duyarlığa ve *sensible*'e sırt çevirmiştir. Onun işi entelektüel bir zevk, bir eğlence düzeni kurmak, ancak zekâ ile kavranabilecek; ölü, hayattan soyulmuş, gerçekten soyulmuş çaprazlar kurup eğlenmektir. Garib Üçgeni, osmanlı alaturka sanatı, soyutlama sanatı diye yeredursun, bir başka soyutlama sanatı yapıyor: üstelik, temel direkleri uzunlu kısalı, tutarsız,

düzensiz bir soyutlama sanatı. Yeni Türk Sanatı Atatürkçü anlamıyla 'milli mücadeleci'; sebep ve kök arayan, devrimci, tek kelimeyle özcü bir sanat olacaktı. Bu da bizi muhakkak ki toplumsal ve gerçekçi bir sanata götürür. Oysa Garibçiler daha ilk adımla ayaklarını yerden kesmiş; şiire, dünkü soyut adam yerine, bugünkü, toplumsal çevresinden makaslanmış bir soyut adam, bir Süleyman Efendi uydurarak 'söz sanatı' şiiri kurmaya yönelmişlerdir. Böyle bir şiir tutumunda insan, toplum, insanın toplumla ilgisi ve bütün bunların toplumsal ve tarihsel anlamları mevcut değildir(*).

Surréaliste'lerden uydurma *humour*'a, biçimci şiir tutumuna Yaprak dergisinden sonra yeni bir yama daha vuruluyor: toplumsal şiir hevesi. Aslında Garibçilerin o güne değin tutageldikleri tutumla toplumsal şiir yazmaya kalkışmaları, non-figüratif kafayla toplumsal resim iddialarına girişmekten farksızdır. Toplumsal ve gerçekçi bir şiir için, ilkin toplumsal ve gerçekçi bir yöntem tutmak gerekmez mi? Garibçi, sözcü şiir görüşüyle buna varabilmek için de, ilkin soyut ve entellektüel dil oyunları plânından, zekâ şiirinden, iç örgü ve benzeri uydurmalardan; toplum gerçeğini, bilim verileri içinde kaskatı tanımaya dönebilmek; ondan sonra, bu gerçeğin gündelik ve küçük *réalité*'de görünüşünü, gerçek anlamını yitirmeden duyarlı *image*'lar halinde sanat eserine yansıtmak şarttı. Böylece özcü bir sanat yoluna; doğrudan doğruya gerçeğe, öze inilmiş; öz ve gerçek yakın etkiler halinde, bu etkilerin toplumsal anlamları halinde duyurulmuş olacaktı. O vakit dil, yaşanacak *image*'ları esere geçirebilmek için bir araç durumuna girecekti. Yoksa, sanatın ana öğesi değil! Gerçek ve ana öğe, daima ve daima, toplumsal ve gerçek olayların belli bir zaman ve yerdeki insanın, toplumun çeşitli davranışlarının, tarihsel ve toplumsal bakımdan deyimlediği anlamdır. Bu anlamın *image*'lar halinde *(image sensible)* yakalanışıdır. Dil, dile hükmetmek; ancak bunları belirtmek, yansıtmak, deyimlemek konusunda önemlidir. Bu iki şey bizim içimizde birbirine bağlıdırlar. Toplumsal sanatçı toplumsal gerçeği *image* halin-

de duyar, dil yoluyla örer. Ama öbürleri toplumsal gerçeğin dışında bir dil oyunculuğu peşindedirler. Burada eyleşirken toplumsal gerçeğe eğildiler mi, ellerinin üstünde yürümeğe başladılar demektir.

Nitekim, öyle de oldu. Yaprak'tan bu yana yeni Türk şiiri bohçası toplumsal şiir yamasını da yedi. Şiir tutumuyla düpedüz biçimci, estetikte düpedüz idealist birtakım sanatçılar dillerine toplum problemlerini doladılar(1). Fakat şurasına dikkat ediniz: özün toplumsal anlamıyla *image* olarak kavranılıp söylenmemesi bütün toplumsal gerçeklerin bir dil cambazlığı çerçevesine sokulmak istenmesi, bu şairleri işi büsbütün 'matrağa' dökmeye sürüklüyor. Duymadıkları, duyuramadıkları gerçeği alaya alıyorlar. Yerme, taşlama gittikçe şiir sanatının bir bölümü olmaktan çıkıyor; şiir sanatının bütünü yerme ve taşlama kılığını alıyor. Asıl sağlam, sağ ve sıhhatli haliyle toplumsal şiir belirmiyor, beliremiyor. Belirebilir mi? Hayır! Garipçiler garip metodlarını değiştirmedikçe, başlangıçta tuttukları tutumun yanlışlığını benimseyip yeniden ve toplumsal anlamıyla *image*'a ve öze dönmedikçe, ciddi bir öz şiir yapmağa çalışmadıkça belirmez. Böyle elleri üzerinde yürür gider. Şiirleri de biçimcilik, gerçek üstücülük, etkin gerçekçilik karması bir yamalı bohça olmakta devam eder.

(SON MAVİ, 1.7.1955)

---

(1) Orhan Veli: «...şiir bütün hususiyeti edasında olan bir söz sanatıdır. Yani tamamiyle manâdan ibarettir. Manâ insanın beş duygusuna değil, kafasına hitab eder». (Anadolu Gazetesi — 9.2.1947).
Orhan Veli: «Ben sanatla edebiyatı birbirinden ayırıyorum ve şiiri sanata sokuyorum. Roman ve hikâye ve tiyatro edebiyat çerçevesine giriyor. Fikir, sanatta yer almıyor. (Tasvir Gazetesi — 21.3. 1947).

(2) Orhan Veli: «bir gün geldi eski şiirlerden bıktık istedik ki biraz farklı olsun. O sıralarda gâvur şairlerini okuyorduk. Bu arada Baudelaire'den sonraki neslileri, daha çok modern şairlerin kitaplarını. Bir de sürrealistleri. İşte herkesin acayiplik telâkki ettiği şiirleri o zaman yazdık.» (Yedigün Dergisi — 2.2.1947).

(3) Atatürk: «Öğretmenlerimiz, şairlerimiz, yazarlarımız millete bu felâket günlerini ve onun hakiki sebeplerini açık ve kati olarak terennüm edecekler.. v.s.» (Millî Eg. ilgili S.D. 38).

(4) Orhan Veli: «Ben divan şiirini çok beğeniyorum. Divan şiirinden sonra bugüne kadar Türkiye'de şiir yazılmadığını zannediyorum. Fakat bugün şiirimizde bir kımıldama vardır. Bu kımıldama en ziyade divan edebiyatının tesirinden geliyor. Yâni bugünkü şairler divan edebiyatını aynen taklid ediyorlar demek istemiyorum. Fakat bugün şekil endişesi diye bir şey duyuyorsak, dilin mükemmelleşmesi lâzımdır diye bir kaygımız varsa, bu endişeye divan şiirini okuduktan sonra geliyoruz.» (Tasvir Gazetesi — 21.3.1947).

(5) Orhan Veli: «... (Şair)in dünyadaki işi şiir söylemekle, şiir dinlemekten ibaret olamıyacağı için şairce bir şekille yetinemedi. Yemek, içmek, yatmak, kalkmak gibi hür olmak gibi daha bir sürü derdi vardı. Üstelik bu dert yalnız kendi derdi değildi. Eşit olması başkalarının hür olmasına bağlıydı. Kendisine eşit olan insan da kendisi gibi yiyecek, içecekti. Kendini koruyabilmesi için başkalarının da haklarının ne olduğunu bilmeleri lâzımdı. Ancak o zaman kuvvetli olunabilirdi. Bunun için o insanları uyandırmak, okutmak, yazdırmak gereklyordu. v.s.». (Yeni İstanbul Gazetesi — 29.10.1950).

Orhan Veli'nin bu yazısı toplumsal ve ulusal kılavuz bir sanat yapmak dilediği zaman bile şiir anlayışının Kantçı, biçimci bir kılıkta kaldığını göstermek bakımından çok önemlidir. Biçim konusunda diyor ki:

«...zamanla şekilden ne kastedildiği anlaşılmaya başladı. İçinde dille deyişin payı olmakla beraber, şekil bir yapı, bir bütün olan bir yapı anlamına gelmeliydi. Üstelik bu anlayış vezinle kafiyeyi de, lâfız sanatlarını da bir yana bırakıyordu.»

Orhan Veli toplumsal bir sanat yapmayı düşünüyor ama beride biçimci estetikçi Kant'ın 'bütünlük, uygunluk, iç örgü' gibi deyimlerini; 'bir yapı, bütün bir yapı' gibi bir deyimle tekrarlıyor.

Kitap rafı

«TOPRAK ANA»nın ÇİLESİ

«İnsan buğdayla beslene
Amma da yağız olur
Ne kök haşlar bakraçta ninem
Ne oğul ot devşirir yamaçtan
Ne dert kalır ne kasavet
İnsan buğdayla beslene.»

Temmuz, 1950

Benim bildiğim, Fazıl Hüsnü'nün her kitabı, bir bütün olarak okunur: Her şiir, baştan sona uzayıp giden bir zincirin ,ayrı halkasıdır; her şiir, bütün halinde bir yapının ayrı bir parçası; kurulmuş bir mekanizmanın çarkı, ya da dişlisidir. Böyle çalışmak her şairin harcı değil! Kimisi kıvıramaz, kimisi başka türlüsünü tercih eder. Batı'dan Whitman, Verharaen aklıma geliyor. Hugo, başta tabii. Bizde Nâzım Hikmet aynı denemeyi yapmıştı. Fakat onun denemesi ne batıdakilere, ne de Fazıl Hüsnü'ye benziyordu. Bu yolda Ö.F. Toprak'ın ve S. Taşer'in denemelerini hatırlıyorum. Ve nihayet, kolay ve hızlı söylenmiş yüzlerce mısraıyla, Fazıl Hüsnü Dağlarca karşıma dikiliyor.

Bundan önceki kitapları üzerine, söylenecek sözüm yok desem yeri. Fahir Onger en çok 'Üç Şehitler'in üzerinde duruyordu. Ben 'Toprak Ana'nın üstünde duracağım. Ama hangi sebepten duracağım? İlkin bu kitabı Fazıl Hüsnü yazdığı için. Sonra 'Bizim Köy' gibi bir eserin yanısıra ve ona paralel yayınlandığı için.

Fazıl Hüsnü Dağlarca köylerden söz açmış. Sivas'a gittiğini duyunca içimden bunu kurmuştum.

Arkasından Oktay Akbal'a, Behçet Necatî'ye gönderdiği ilk örnekleri gördüm: bir zincirin dağılmış, kopuk halkaları. Karanlıkta, el yordamıyla bir şeyler seziyordum. Acaba topu birden ne türlü bir rüzgâr estirecekti? 'Toprak Ana'yı tam da memleketten dışarı çıkıp döndükten sonra, dumanı üstünde okudum. İşte artık eser meydanda, elimde idi.

Dağlarca, çağımız sanatçısı için gerekli birşeyi yapmağa başlıyor: ayaklarını yere basıyor. Su yüzünde, biçim hünerleri göstermenin yetersizliğini anlıyor; ayaklarını ve ellerini, büyük ve eski ana toprağa uzatıyor. Onu, bunca yıldır çok sanatçının, çok aydının yüreğini kanatmış gerçekler karşısında, dile gelmiş görüyoruz. Açıkça, mertçe, erkekçe konuşuyor. Özür dilemiyor. Mızmızlanmıyor. Olan budur diyor ve koyuyor. Çağını yaşayan bir şairin, bunu böyle yapması gerekti. Fazıl Hüsnü, tam fiyakalı düğümler yapıp göstereyim derken düğümlenip kalacağından korktuğum sırada, bunu yaptı. Artık, acı ve kahredici gerçeğin koynundaki kımıldanmayı, akışı ve uyanışı göreceği günü bekliyorum. O bunu da yapacak kadar, namuslu ve mert bir sanatçıdır.

Ayağını yere basıyor, dedik. Evet! Yere basıyor, hem de Anadolu'nun çileli, sıkıntılı ve aç köylerine basıyor. Türküleri artık gecenin içinde genişleyen ılık lodoslar, ya da ne bileyim beygir gözlerindeki isimsiz manalar üstüne değildir. Konusunu inanca karşısına almış, köy demiş önce: çocukların boğmaca'dan kırıldığı, mektupsuz, yağmursuz, ağaçsız, ışıksız, yoksul, habersiz köy demiş. Demek ki çevreyi çiziyor. Yalnız çevre mi, hemen ardından bu çevrede yaşayan insanları. Kimler bunlar: tarlaya giden kadın, inek derdinde ana, odunda oğul ve onların bitmez tükenmez bir didinmeyle dolu günleri. Köy ve insanları buğday sorunu ile pençe pençeyedir. Buğday yoktur. Su yoktur çünkü. Pulluk bile yoktur. Buğday elbette elini ayağını çekmiştir. «*Kimler ummaz yeniden gelmeni be!*»

Buğdaysız köy ve onun yaşantısı. İşte eğri bıçak! İşte sonu gelmez topraksızlık derdi! Susuzluk derdi! Kız kaçırma, kan gütme derdi! Dertler bit-

mez. İmparatorluklar geçer göçer, dertler yerli yerinde kalır, bitmez. Eğri bıçak, her derdin daha da dertli devasıdır derler. Dar çerçeveli köy ekonomisi ve sımsıkı ilişkileri: tek üretim kaynağı ve kucağı toprak ve tek araç, 2000 yıl önceki ve şimdiki araç: öküz. Yiyip yiyeceğin tarhana, bulgur: kara bakırın dokunaklı serüveni: vergi ve haciz. Ve sonra hastalar. Ve bütün bunların hem yukardan kuşbaşı görünüşü, hem de dağcaşehir'den görünüşü.

Şimdi şöyle desem bilmem nasıl bulursunuz: F. H. Dağlarca 'Bizim Köy'ü şairce görüyor ve söylüyor. Nesnel Gerçekçilik diye bir lâf var ya, galiba yaptığı o! Bu, onun sanatında bir konaktır. Kervan, şimdi bir kervansaraya vardı. Bu, kervan yürüyor demektir. Hem de ileriye doğru yürüyor. İleriye gidenden korkma!

Yapmadığı nedir? Bugün, bütün gün, kendi kendime bu soruyu sordum: eksik bıraktığı nedir? Tanrı da bilir ya, Fazıl Hüsnü'nün bu kitabını, mutlaka bir kulp takayım diye okumadım. Okurken çok kere, gücüne, ustalığına hayran oldum. Bunu saklamadım. Saklamıyorum. Ama, yine de hafif gelen bir taraf var. İşte bu taraf neresidir, bunu arayalım.

Şiirden söz açıldı mı, hatta genel olarak sanattan söz açıldı mı, onu daima insan mutluluğunun hizmetine verdiğimi eşdost bilir. Bir zamandanberi, sosyal sanat iddiası, pek de öyle yeni birşey sayılmıyor. Galiba, can alacak noktası da burada: acı çeken, geri kalmış bir halk görüyorsun. Sen sanatçısın. Sadece duyduğun kahredici iniltileri, gördüğün tüyleri ürpertici sefaleti yazıp geçiyorsun. Bu hiçbir şey değildir demiyorum. Bu bir şeydir. Ama bundan fazlası da vardır. Buradan itibaren sanatçının etkin vatandaş ve aydın görevi başlıyor. Acı çeken bir halk mı? Evet! Gericilik mi? Evet! Sıkıntı mı? Evet! Peki ne yapsın bu insanlar? Onlar Dağlarca'nın yeni 'keşfettiğini' yıllardır, ne yılı be, yüzyıllardır yaşıyorlar. Hem de ne yaşamak! Sen sanatçıyım diyorsan, kalemin bu kahırlı insanlara mutluluk getirmek için didiniyorsa, bir şeyler söyle. Böylesiniz demek yeter mi?

Belki onlar da biliyorlar nasıl olduklarını. Şöyle olmak, böyle yapmak gerekli de! Öncü sanat bu işte. Halk için gerçek sanat.

'Toprak Ana'da var mı bu? Fazıl Hüsnü acı ve çıplak bir gerçekçilik yapmış. Bu acılık ve çıplaklık karşısında elimizi kolumuzu bağlayıp oturalım mı? Susalım mı? Ölelim mi? «...*öyle dalmış ki asırlar süren uykusuna —uyandırmazsan— uyanacak değil*» diyor. Demek ki uyandırmak lâzım. Nasıl? Ne yaparak? Fazıl Hüsnü'nün gelecek eserlerinde, kafamızda çengellenen bu soru işaretlerinin, topuna birden karşılık vereceğini ummağa hakkımız vardır fikrindeyim.

Şiirde simetri, mısrada simetri, kafiyede simetri, Fazıl Hüsnü'yü çok meşgul ediyor. Bend halinde birbirine simetrik şiirler yazmış. Hatta bazan kafiyenin bütün yükünü simetrik deyişlere yüklüyor ve kafiyeye boş veriyor. Bu iyi midir? Çoğumuzun denemediği yeni birşey. Hiç değilse, ilgi çekici. Bazan başarıyor da. Söz gelişi: «Boynu». Sonra «Kağnılar». Ne var ki fazla üstünde durulur, araya kafiye de karışırsa, kımıldaması imkânsız bir çerçeveye giriyorsunuz.

Bir vakitler dörtlüklerde direnmişti. Ben dörtlükleri hiç sevmedim. Hele iki ayaklı dörtlükleri. Bu kitapta bendler ansızın çoğalıyor, şekilleniyor, çeşitleniyor. Bazan bütün bir bölümü aynı tip bendlerle tamamlamış: Birinci, ikinci, beşinci bölümler gibi. Bazansa tekdüzelikten canı sıkılıyor, dağılıyor, yayılıyor. Bendleriçi ve bendlerarası biçim ve örgü, bir anlamda, Fazıl Hüsnü'nün özelliği olmuştur. Önceleri bütün ustalığı da az çok bunlardan ibaretti. Şimdi başka şeyler de görülüyor: şiire yeni bir ses, yeni bir soluk getirmek konusunda faydalı denemeler. Zaman oluyor ki okuyor ve beğeniyorsunuz: «Pidesi vardı hastanın». «Acıkmış oğul». V.s. Fakat şiirle olayın, daha doğrusu 'hikâye'nin karıştığı yerlerde; kafiye de bentbaşı ve bentsonu olursa, ritm eriyor, hafifliyor, uçuyor: «Yaslı düğün» ve bunu andıran öbürleri. Bu eserde biçimler çok geniş, çok çeşitli: onları dikkatle okuyunuz. Öyle zannediyorum ki Fazıl Hüsnü'nün bu denemeleri hepimize yeni olanaklar kazandıra-

cak, yeni ip uçları verecek tazelikte, bolluktadır.

Kafiyeye gelince, bu onda bir saplantı olmakta devam ediyor. Ben, bir aralık, kafiyenin şiirin bütünü içinde kendisini duyurmadan var olmasını düşünmüştüm. Burada, hatta genel olarak Fazıl Hüsnü'de durum, benim düşüncemin tam tersi: kafiyeler kendilerini şiddetle duyuruyor. O kadar şiddetle ki, rahatsız bile oluyoruz: «*Ah eder—Eyvah eder—Islah eder*». Yer yer de kafiyeyi bendin başına ve sonuna almış ve arasını kafiyesiz mısralarla dodlurmuş. Böyle olunca, bir ağın mantarları gibi kafiyeler yukarda kalıyor ve bend içeri doğru karın veriyor. Bu tutumu yadırgadım. Üstelik, kafiyenin bu derece 'tannan' olmasındaki gereği kavrayamıyorum.

Anadolu, Anadolu insanı anlatılırken Halk edebiyatının söyleyişinden faydalanmak var. Bunu yapmaya çalışanlardan biri de benim. Fazıl Hüsnü buna yanaşmıyor. Belki lüzum görmüyor. O da aynı ülkeden, aynı insanlardan sözediyor ama, deyişi o deyiş değil. Etki altında kalmış tabii. Şiirlerin arasına burasına Sivas ağzı kelimeler serpilmiş. Fakat o şekilde ki, şairin söyleyişini bozmuyor, ona ekleniyor ve zenginleştiriyor. Mahalli dil üstün öğe değil de süsleme aracı. Neticede şiirlerin havası, Dağlarca'ya ait bir hava.

Bununla beraber dil arınmış, temizlenmiş bir dildir diyemem. Bana öyle geliyor ki bu yolda kendini pek sıkmıyor. Onca önemli olan fikir, biçim ve kafiye; mısra ve dil ikinci plânda kalıyorlar. Onun için de bitmemiş, yarım kalmış duygusunu uyandırıyorlar. Bir bakıyorsun: «*Efendü açuğ aç*», bir bakıyorsun: «*Gecenin güzelliği uzamış tarihe kadar.*» Ve bunların ikisi de aynı kıtanın içinde. Mısra da öyle. Fazıl Hüsnü'nün kendine özgü bir mısraı vardır. Kabul. Hem öylesine vardır ki, bir sürü genç şairi etkilemiş, ortaya 'taklidleri' çıkmıştır. Fakat bu, 'bizzat' onun bakımsız birtakım mısralar salıvermesine engel olmuyor. Belki çok yazdığı için. Sonra, şunu da diyeceğim: Onda mısra bendin içinde var, bendin içinde birşey ifade ediyor. Nasıl ki şiirler de kitabın bütünü ve büyük örgüsü içinde kabarıyorlar ve kendilerini belli ediyorlar.

(KAYNAK — Sayı: 31)

«GARİPLER SOKAĞI»ndan GEÇTİM

Haziran, 1951

Garipler Sokağı'na, tam da Alkazar Sineması'nda girivermişim. William Elliot, *'The Faboulus Texan'*ı oynayacaktı, daha bir çeyrek vardı. Nasıl olmuşsa sokağa girivermişim. Sonra, hep o giriş. Onu seviyorum. Bir mahallenin, bir sokağın serüvenini işleyen birtakım romanlar, sahne oyunları bilirsiniz. *The Cannery Row. The Tortilla Flat. Back Street.* Büyük ün kazanmış olan *Death End.* Garipler Sokağı'nda bunlar bir bir gözlerimin önünden geçti. Dahası var: *Death End* filminden özenip 1941'de ben de böyle bir işe giriştimdi: 'Denize Çıkan Sokak'. Onun için Garipler'de bir yabancı gibi değil; onlardan biri, hiç değilse onlara yakın biri gibiyim. Bu da işimi, hem kolaylaştırıyor, hem zorlaştırıyor.

Garipler Sokağı, alaturka bir roman olmaktan uzak. Olabilirdi belki, berbat da bir şey olurdu: Ercüment Ekrem'in, Hüseyin Rahmi'nin, hatta Peyami Sama'nın İstanbul kenar mahallesini anlatan romanları şöyle bir aklınıza gelsin, yeter! Oktay Akbal'ı bir kere Garipler Sokağı'nı 'osmanlı' gözüyle görmediği ve göstermediği için sevmişim. İkincisi, sağlam ve sıhhatli türkçesi için. Bu türkçe, çok şeyleri kurtarıyor. Yalnız ne var, biraz 'romantik' ve işin kötüsü, romantizmi 'tahrir vazifesi' romantizmi. Bu örgü içersinde Garipler Sokağı biraz hüzünlü, ama güzel görünüyor.

Yalnız orijinal olmayı, iyi sanatçı olmak için, hiçbir vakit yeter saymadım. Oktay Akbal'ın böyle bir yanını bilirim. Eğer orijinalliği yenilik ma-

nasına anlıyorsanız, hiç şüphe yok Garipler Sokağı orijinaldir. Hiç olmazsa. bize göre. Ama ne diyeceğim, Oktay Akbal romanı için yeni bir çatı kurduğu halde, çatının işlenişinde yer yer, kullanılmış eski 'usullere' dönüyor. Bir romancının insanlarının geçmişinden sözetmek isteyince onları 'bir lâhza hayale daldırması' geçen yüzyıl romancılarının, ya da yüzyılbaşında yaşamış romancıların pek ilgi gösterdikleri, 'mâsumâne', biraz da 'demode' bir usul değil mi? Oktay Akbal daha başka birşeyler deneyemez miydi? Deneyebilirdi. Deneyebilir de. Sonra şu hâtıra defteri tutmak safderunluğu!..

Üstelik bu usuller, eksenini belli bir olayın teşkil ettiği 'alaturka' romanlar için elverişli usullerdir; ve, vak'ayı biraz da ucuz başarı sayan Oktay Akbal tipindeki bir romancının elinde, bütün mana ve mefhumunu kaybediyorlar. Dediğim bu, çatı iyi kurulmuş, güzelcene örülmüş. Fakat, örüş biçimi Oktay Akbal'a yakışmıyor.

Zülfü'yü tanıdım: yaman bir karı. Ustabışı'nı sonra, kızlarını. Reşad'ı, Azade'yi. Siz de tanırsınız. Bildik insanlardır. Asıl arabacı Tahir'e bittim. Hergelenin biri. Ama ne hergele! Yalnız romanı okurken size pek de o kadar 'hergele' değilmiş gibi görünecek. Belki tuhaf ama, bu böyle, Garipler'in kavgaları, çekişmeleri, sefaletleri, sıkıntıları var. Bunlar adamın seveceği, hoşlanacağı şeyler değildir. Kekredir. Acıdır. Adamı canından bezdirir. 'Kirli yüzlü birer melek' olmaktan çıkarır. İşte bu acılık yok Oktay Akbal'da. Onun yerine Amerikan sinemasının *heppy end* havası hissediliyor. Belki bu yüzden adam bıçaklayan, hapse girip çıkan Tahir size 'hergele' görünmüyor. Bu aradığım şey, söz gelişi Reşad Enis'de vardır. Biraz büyütülmüştür belki, hatta 'marisi'dir de, ama vardır. Sonra Orhan Kemal'de vardır.

Oktay Akbal vak'adan çekindiği kadar dramdan da çekiniyor. Doğru mu, yanlış mı o ayrı konu. Bu çekingenlik, bu baldıran acısı sosyal gerçekleri es geçmek; burada, koşulları ne kadar keskin olursa olsun insanları bir masal ,bir düş yumuşaklığı içinde görmek ve göstermek sonucunu vermiştir. Ok-

tay Akbal, bu insanları seviyor. Size de sevdiriyor. Ve bununla yetiniyor.

Ha, bir de şu mesele var: O, bu adamları şişirmemiş'tir. Kolayca karikatüre, ya da ne bileyim taşlamaya gidebilirdi. Gitmemiş. Adamları fotoğraf olarak aslına uygun. Onaylarım. Siz de onaylarsınız. Çizilenler bizim insanlarımızdır. Ancak fotoğraf olarak dedim. Oysa bir romandaki kişiler, ikişer boyutlu birer resim olmaktan çok, bir derinlik boyutları olan yaratıklardır. İşte burada asıl önemli noktaya varıyoruz.

Neden yalnız bir sürü *image*? Biliyorum: sanatçı fikrini *image*'larla söyler. Yalnız eninde sonunda bütün bu *image*'ların düğümlendiği bir nokta, bir çıkış, ya da varış noktası bulunmaz mı? Nebülöz kıvamında, belli belirsiz ve güzel bir sürü *image*, insana verse verse güzel resimler seyretmiş olmanın heyecanını veriyor. Bir romanda böyle bir heyecan mı ararsınız? Hele sadece 'güzellik' heyecanı mı? Vak'a diye ukâlalık etmek birkaç kuşak önceki tenkidçilerin işi. Vak'a demiyorum, fakat fikir?

Romanın kapsamını, bir adamdan bir sokağa yayarken, eser derinliğinden kaybetmemeliydi. Ama göreceksiniz: bir sürü *image* sizi çepeçevre çeviriyor; bu arada, insanlar da birer *image* olmaktan öteye gidemiyorlar. Romancı sadece aktarıyor. Hikâyelerinin tersine burada kendisi ön plânda değil, değil ama; insanları, dünyayı anlayışları ve yaşantılarıyla, ona karşı bağımsızlıklarını ilân edememişler.

Yanlış anlaşılmasın: ben, tıklım tıklım iddialar ve nutuklarla dolu bir roman istemiyorum. Böyle olursa romancı hem romana, hem kendisine ihanet etmiş olur. Asla okunmaz. Söylemek istediğim romancının yarım şair olduğu kadar, hiç değilse, yarım da fikir adamı olması! Yalnız başına şiir ve duygu bir romanı bütünlemeye yetmiyor. Yoksa kişiler odalarında, ya da sokakta günlük yaşantılarına devam eder; romancı da bize tutar bunları birer birer anlatır. Bu, fotoğrafın yaptığı şeydir. Bizse romancıdan, biraz da ressamın yaptığını istemiyor muyuz? Ha, bakın! İnsanları sosyal iliş-

kileri içinde almak da başka şey. Oktay Akbal, sosyalden çok beşeri bir roman yazmak istemiş. Güzel de yazmış. Yalnız yüz küsur sahife içinde, bunca insanı 'beşeri' kılmak da zordu. Dikkat edin; bazıları birer isimden ibaret kalmışlardır, bazıları Oktay Akbal'dan ibaret!

Belli bir çağ ve yerde, kimi insanlar yaşadıkları toplumla çelişirler. Bu çelişmenin bazen bir amacı vardır, bazen yoktur. Bu sorunla epeyce zamandır kafamı yorup duruyorum. Hatta elimde bir de roman var. Salih beni bu bakımdan ilgilendirdi. Ve bu delikanlıda hiç olmazsa arabacı Tahir kadar bir kesinlik, bir taraf, bir davranış aradım. Boşuna zahmet! Salih bir insan değil, bir duman sanki! Bir ara bana öyle geldi ki, bu çocuk Oktay Akbal'ın bazı cansıkıcı hikâyelerinden Garipler Sokağı'na kaçıvermiş biridir. Varoluş sebebini kendisi de bilmez.

Evet! Çünkü başka bir dünyaya ait olduğunu söylüyor, neden bu dünyayı terketmeye kalkıştığını açıklamıyor. Sevdiği kıza yazdığı mektup, fikirleri dağınık, kararsız bir âvârenin saçmalarından ibaret. Öteyandan, Garipler'i sevmek istiyor, fakat iğreniyor. Kahveye gitmek istiyor, gidemiyor. Bu sokakta Salih'ten daha silik bir adam yok gibi. Toplumdan değil, çevresinden bile kaçmaya; kaçınca da, sevdiğini zannettiği insanlara sokulmaya cesareti olmayan bir genç şair. Kafası az işleyen bir adam. Sadece 'ihsasları' ile yaşıyor ve bunun bir sanatçıya yeteceğini sanıyor. Oktay Akbal'ın, böyle düşüneceğine inanmak istemem. Hele ikisi arasında bir benzerlik kurmaya, hiç tahammülüm yok. Fakat bu Salih tipi, çevreleriyle olan anlaşmazlıkları, başka bir çevrenin katı gerçeğine düşer düşmez ortadan kalkıveren, birtakım tipleri göstermek bakımından faydalıdır denebilir. Denebilir ama, bu, giriştiği 'teşebbüs' yönünden olsun, bizi 'tatmin etmeyen' bir tip olmasını ortadan kaldıramaz.

(KAYNAK — Sayı: 42)

«YANIK HAVA»
— SASON DAĞLARINDAKİ

«Şimdi o hazin bir türkü söyler böyledir sesimiz
Söyledik mi hep ayni hazin türküyü söyleriz».

Ağustos, 1951

'Kardeşim Sason Dağları'nda öldü' diye bir şiir olacak. Yalın ve okkalı bir şiir. Ceyhun Atuf, Sason Dağları'ndan itibaren omuzdaşım olmuş gelmiş demek. Oysa 'Bozkırda Yaz Saatlerini' bir dergide görmüş. Okuyamadan geçmiştik. Öyle elle tutulmaz soyut laflar örmüş ki, bir eski zaman şairi dersiniz. Hiç değilse, bir bozkır şairi değil dersiniz: *«O tanrısal kaval kaderini sürü saymış — Götürüp çilenin kıraç otlağında yaymış»* gibi lâflar. Ama ben yine Sason Dağları'ndan dem vuracağım: katı, acıklı, yezitcesine gerçek Sason Dağları'ndan. Orada petrol aşkına bir adam öldü. Bozkır'da, kabuğu tırmalayan şairin biri, Sason Dağları'nın çekirdeğinden çıkmadı mı? Bir nirengi noktası diye düşündüğüm bu şiiri «Yanık Hava» da bulamadığıma acındım.

Farkındasınız: son yıllarda elbirliğiyle bir memleket şiiri yapıyoruz. Küçük, büyük ve ortanca şairler, Anadolu'yu ve Anadolu insanını yeni baştan 'keşfedip' duruyorlar. Kimisi bilerek yapıyor bu işi, kimisi öylesine. Ama yapıyor. Bir zamanların 'bulut ve huzur' kepazeliğini hatırlarsanız, şimdi yapılan yine de olumlu 'beşeri' bir çabadır. Yeter mi? Ayrı mesele! Bu çabanın içinde Ceyhun Atuf'u unutmayacaksınız. Söyleyebilen, söyleyecek şeyleri olan bir şair. Nefesli ve iyiniyetli kalbi memleketinin, memleket çocuklarının üzerine hem sevgi, hem saygıyla eğilmiş bir şair. Dahası var: onun

için mesele 'daha iyi bir insanlık meselesi' olmaya doğru gitmektedir. Şöyle dersem, kim karşı çıkacak: Bu noktadan itibaren Ceyhun Atuf da meselesiyle orantılı olarak büyür. Tek başına insan mı? Evet, var. Coğrafya çevresi içindeki mi? Evet, var! Sağlık ve sosyal problemler içindeki mi? Evet, var! Hatta iktisadi bağların arasındaki insanın çilesi mi? Evet, var! 'Tekeri Kırık Kağnı' söz gelişi! «*Ben bütün insanları dost bulmuşum*» dedikçe düz bir *humanisme'i* mi var diyorsunuz, 'Kızamık Ağıdı'nı okuyacaksınız.

Sözümü şuraya getirmeğe çalışıyorum: Ceyhun Atuf için sorun bir gözlem, bir tesbit olayı olmaktan çıkmıştır, ya da çıkmak yolundadır. Buna bir nokta koyun. Geçen yıl Fazıl Hüsnü için yazdıklarımda, yalnızca gözlem ve 'teşhis' yolundaki çabasına ne diller döktüğüm aklınızda mı? Buna karşılık Ceyhun Atuf sanatını 'tedavi' yolunda da kullanmak istiyor. Böyle bir uğraşı var. Buna da 'makbul ve muteber'dir. Hesap soruyor bu adam, bir nokta koyun. Bu iki noktada Ceyhun Atuf «*Siz beyciğim neredeydiniz?*» diyor. 'Milli' ve baştacı şair olmak için sadece vatanın dağına taşına güzelleme yazmakla yetinmiyor.

Tutmuş, bazı dağınık şeyler söylemiş: fedai şiirler yazmış, hepimiz gibi olmadık şeyler de yazmış. Yalnız ne var, bu söyledikleri, evriliyor çevriliyor, bir memleket oluyor, birtakım insanlar oluyor ki biliriz bunları. Üstelik şair de biliyor, hem ne var, birçok kereler tam da göbeğinden biliyor. Eğer 'Gerçekçilik *Réalisme*' diye birşeyler duyduysak, biliyorsak, eğer bu şairin böyle bazı niyetleri varsa, olanakları çerçevesinde bu işi kıvırıyor. 'Kızamık Ağıdı' nedir? 'Tekeri Kırık Kağnı' nedir? Nedir 'Yeşilırmak' ve ötekiler? Görüyor, gösteriyor, hesap soruyor. Çalakalem giriştiğimiz memleket edebiyatı içinde, bu derece işbaşında, bu kadar sorumunu anlamış, bu kadar içli ve içten olabilsek hepimiz! Mutlu, be!

Ne diyeceğim, işin şairlik yanı da o kadar önemli. Ceyhun Atuf iki parmak daha az şairolsaydı gürlerdi belki de. Hem beşeri hem sosyal olmak isteyen şair, şairliğine büsbütün sarılmalı. Değil

mi ya? Ceyhun Atuf sağına mantık yavanlığını, soluna fikir kuruluğunu oturtup sosyal şiir niyetine *publicité* yapsa, ne halt ederdik? Yapanlar olmuyor mu? Sürüyle! Gel, bu şair öylesi değil. Şair bir kere. Hilâfsız şair. Problemin bir köşesini çözer mi bu? Çözer. Geçelim öteki köşesine. Çünkü 'Üşüyen Yıldız'ı yazmış bu adam. Daha ne diyebilirsin?

Öteki taraf, ne 1946'dan, şiir tutumu ve söyleyişinde, hece'den ve Ülkü dergisinden birşeyler kalmamış mı? Sıkıntı! Hele bireyciliğe özendiği zamanlar var ki «*aşk diyeceksiniz hemen aşk*» sarmıyor. Etkiler derseniz? Vallahi bence, yaratma ve bileşim yetisi olan şair için, etkiler daima faydalıdır. Ceyhun Atuf da bu şairlerden. Zaman zaman Fazıl Hüsnü'den bir esinti ya da Külebi'den bir tutam seziveriyorsunuz. Hele dörtlüklerde, —ve üst alt kafiyeli— kısa dörtlüklerde!.. Zaten kalıpları ya dörtlükler, ya da çifter kafiyeli geniş bendler. Böyle olunca kafiyelerin ardı ardına gelmesi ya da 'kullanılmışlığı' etkiyi çözüyor ve zayıflatıyor. Ne bu: Biz idik-filiz idik. Destesi-bestesi. Uyanır-boyanır. V.s. Geniş bendler ona daha çok yakışacak. Belli. Bu bendlerde yarım kafiyeyi, uzak kafiyeyi iç kafiyeyi neden denemiyor? Bir sorsak.

Nefesli olması ne iyi. Lirik sonra. Söylediğini yüreğinden söylüyor. Evet, gözü yaşlı biraz. İkide bir 'ah' çekiyor: ufacık bir şiir de dört 'ah'. Adam, hele şair adam, ah çekmeden de kahrolamaz mı? Dede Korkut bir yiğidi öldürüyor ve sadece 'öldü' diyor. O kadar. Hiç şüphesiz daha elle tutulur bir ölüm oluyor bu. Oysa 'Dünyanın bütün çiçeklerinde' ben artık Sason Dağları'nda değilim. Burada ağdalı, bulaşmış ve deyim uygun düşerse 'şişirilmiş bir duygululuk' hüküm sürüyor. Bunu sevmiyorum.

Nihayet kitabın adı 'Tekeri Kırık Kağnı' olsaydı, ya da ne bileyim, 'Kızamık Ağıdı' olsaydı daha mı sevinirdim diyeceksiniz. '*Yayla tutmuş başlamış aşkımın gül mevsimi*'ne göre bu şiirlerde hava daha yanık. Hep aynı hazin türkü. Sason Dağları'ndan Ceyhun Atuf'a selâm ederim. Mübarek olsun.

(KAYNAK — Sayı: 44)

«YAŞADIĞIMIZ» üzerine
BAZI NOTLAR

Eylül, 1951

Roman diye herkesin bildiği birşey var. Roman der demez herkesin aklına geliveren şey. Bunda alışkanlıkların ve zamanın etkisi büyük. Sonra bir sanatçı çıkabilir ve bu şeyi senin hiç düşünmediğin, akıl edemediğin bir taraftan alır. Roman yine romandır ama bir manada değişmiştir: uçaktan ve gemiden gördüğümüz İstanbul'un aynı ve başka başka olması gibi. Hal böyle oldu mu, sanatçı deneme yapıyor demektir. Yalnız başına bu bile saygı gerektiren bir çaba!

Bunları şundan yazıyorum: Memet Fuat diye bir sanatçı 'Yaşadığımız' diye bir kitap yayınladı. Kitabı okuyun: saygı gerektiren çabası gözünüzü alacaktır. İş bu kadarla biter mi? Bitmez, tabii. Şimdi yapılan deneme üzerinde konuşabiliriz. 'Yaşadığımız' da küçük hikâye ile roman ve sinemanın arasını bulmak isteyen bir hal var. İlk ikisinin arasını Sait Faik 'Havada Bulut'da bulayın demişti. Ama sinema?.. Bence sinemanın yeni roman üstünde küçümsenmez etkileri olacaktır. Olmuştur mu diyeceksiniz? O da kabul. Yalnız ne diyeceğim, bu kitabta etki değil de sinemanın —ne sineması, senaryonun— kendisi görünüyor. Sanatçı sahneyi bir senaryo gibi planlara ayırıyor ve numaralıyor. Bunun dışında küçük hikâye de kendi gerekleri çerçevesince küçük hikâye olarak yaşıyor. Kitap bütünü ile böyle bir karışım işte: on sahife diyelim, hikâye; on beş sahife senaryo ve ilh... Kitaba da galiba 'hikâyeler' denmiş. Şöyle düşün-

sek: sanatçı küçük hikâyeyi senaryoya, senaryoyu romana içirse, sindirse ve bir bileşim yapsa daha iyi olmaz mıydı? Senaryo 'seyredilmek' içindir: burada 'göz' öğesinin eksilmesi, zaten hayli kalabalık olan sahnelerde kişileri siliyor ve lâflardan ibaret bırakıyor. Hikâyeden ibaret bile değil. Hikâye'de ise her kısma bir romanlık malzemenin yığılmış olması, adamı boğuyor. Roman derseniz, sadece düşünce olacak mevcut.

Boyu küçük eserlerde, kalabalık tehlikeli oluyor. Etiketli figüran usulünün terkedilmesi lâzım. Okuyucuya 'insan' etkisi yapamayacak figüranlara, ne lüzum var? Büyük bir romanda, belki. Fakat sizin yüz sahifeniz ancak beş on kişiyi alabilir: Üç çizgiyle bir kişiyi küçük hikâyede anlarım; romanda, hiç değilse romanımsı bir eserde, hayır! Üç cılız çizgi ve bütün üç cılız çizgiler üstüste yığılıyor, yığılıyor. Ve kimseyi kimseden ayırmanın imkânı kalmıyor.

Edebi eserde (bu arada romanda) kalabalık, bireyci sanattan toplumcu sanata gidiş yollarından sayılmıştır. Kahramansız, daha doğru bir deyişle çok kahramanlı roman, bu yüzyılın romanıdır. Aslında sosyal olabildiği ölçüde *humaine* olabilen romancıları önemsemeliyiz. Ama *humaine* olabilen!.. Düşünün ki çerçevesi dar tutulmuş eserlerde bu çevreye sokulmak istenen kalabalık, tek tek, ya düşüncesinden, ya duygusundan, ya fizyonomisinden bir şeyler kaybediyor. Demek istediğim şu: Sosyal bir iş göreyim diye dar bir alanda genişlemeğe özenen romancı, kendi kendinin üzerine katlanıyor. Sonunda, beşerilliğinin dozu büsbütün hafifliyor.

'Yaşadığımız'da Suadiye taraflarında büyük ve güzel bir bahçede gerçekten rastlanacak tipleri tanıdık. Naci diyelim, Halil, Naime Hanım derinleştirilmiş tipler. Gelgelelim figüranların lüzumsuz sıklığı? Hatta bakın ne diyorum: 'Yaşadığımız'da yazar 'müşahit': bileşim yapmıyor. Derliyor, topluyor ve bırakıyor. Bileşim size ait.

Buradan başlayarak Amerikan romancıları sorununa dokunduk. Eserde dokunulmuş zaten. Hem de pek usturuplu, pek ustalıklı dokunulmuş. 'Söy-

lenmemiş bir söz var' diyoruz hatta. Yalnız, Memet Fuat farkında mı, değil mi orasını bilmem ama, gidiş geliş, kendisi de Amerikanların o 'teferruatçı ve üslûpsuz' gerçekçiliği üstündedir. Ya da, diyelim ki, paraleldir bu gerçekçiliğe. 'Yaşadığımız'da dikkatle bir dolaşın: Amerikan gerçekçiliğinden neler göreceksiniz: en çok da anlatış.

Sonra Steinbeck'in söylemediği sözü, Memet Fuat söylemiş mi? Adnan bey diye bir adam zaman zaman görünüp kayboluyor. Bu Adnan bey, romancının çabası ile alay eden bir tip. Belki de sahici bir insan olmaktan çok, bir kitap adamı, bir kuramsal adam. Sanırım kahramanlarına ve onların 'aczine' karşı Memet Fuat bir *idea* olarak Adnan bey'i icad etmiş. Fakat —gerçekten yaşıyorsa bile— ne yazık ki onu insan kılamamış. Adnan bey, Steinbeck'in söylemediğini —söyleyen değil de— kekeleyen bir gölge mi desek acaba? Bu adam daha etli kemikli olsaydı ve kekelemeseydi...

Memet Fuat bu işin üstesinden gelebilir. Evvelce yazdıklarını da biliyorum ve hiç hesaba katmadan bir 'Yaşadığımız' demekle birkaç bakımdan önem kazandığını hesaplıyorum. İnsanları yalnız duygularını ve aşklarını yaşamıyorlar. Sosyal çevre hepsini insafsızca kucaklıyor ve deyimliyor. Yazarı bile. Bir lise öğrencisi Naci, ne kadar sahici lise öğrencisidir: Signal merakı ve müthiş iki arzusu ile. Ve Naime Hanım'ın hayâsız aşkı. Fahir beyin küfürbazlığı. Sonra en mühimi fikirler: Bülent'in vardığı fikir söz gelişi. Cânâ'nın —ne isim, ne isim!— dünyayı kavraması!

Tamam. Memet Fuat uğraşsa bu işi başarır. Biraz da Avrupalı olsa. Bu benim 'şahsi' dileğim. Teknikle oynayabilir. Oynamalı da. Daha biz Yakup Kadri'lerin tekniğini aşamadık. Tekniği yönünden Sabahaddin Ali, Reşad Nuri'den kaç parmak yenidir? Reşad Enis yöntemsiz bir roman yapıyor. Memed Fuad da arayacak. Bize düşen onu anlamak, gayretlendirmek değil mi? 'Yaşadığımız'ı okumadıysanız, yazık!

(KAYNAK — Sayı: 45)

«YOL PARASI»nın YOLU

Şubat, 1952

Siz ne derseniz deyin, son zamanlarda iyi hikâye bulup okumak güç. Neden güç derseniz bir araba sebep sayabilirim, saymağa niyetim de var ama, burada değil; başka bir zaman ve başka bir yerde. Şimdilik bir kitapçıktan sözetmek istiyorum. Geçen gün taa Kayseri'lerden çıktı geldi, beni buldu. Bir kaç kere okudum. Seyfettin Turhan adını duymuşluğunuz olacak. Kitabın yazarı, o. Hikâyeler diyor. Adını da 'Yol Parası' koymuş.

Derdi gücü küçük insanlar: köylüler hele, küçük esnaf, tamirciler, küçük memurlar. Büyük elleriyle memleketimizi taşıyan kimseler. Halkımız ve halkımızın mayası. Hikâyecinin üzerine eğileceği sorun genel olarak insanlar, özel olarak küçük insanlar olabilir. Seyfettin Turhan bu ikincisini seçmiş: asıl büyük yığını, büyük kütleyi. Bunların kendi aralarındaki ilişkileri (Kambur, Hapçı) Devlet makinası ve onun dişlileri ile ilişkileri (Yol Parası, İki Şişe Kulüp) ve hayat şartlarının ağırlığı altında çektikleri kahırları (Cennet Meyvası, Ekmek elden su gölden). Şu üç yönü tek kelime ile derleyip toplayınız: Seyfettin Turhan toplumsal sorumluluğunu duyan sanatçı. Geniş halk yığınlarının, onların yaşama savaşlarının önemini kavramış. Onlara önem verdikçe önem kazanacağını biliyor.

Yalnız bir şey var: bu alanlar, bizim hikâyecilerin harman dövdüğü alanlardır. Doğrusu bu: biz hikâyede gerçekçiyiz. Hiç değilse 'tesbitçi' ve ucuz bir gerçekçiliğimiz var. Makbul olan bu değil şüp-

hesiz. Bu yüzden de hem harman dövülmüş problemler içinde kalmak, hem de değişik (orijinal) olmak iki kere, üç kere zor. Üstelik biçimde ve deyişte kendi kendin değilsen 'makbul olana varabilmek' için tek şansın ne: bir iç yeniliğini başarabilmek! Çevirip başka türlü söyleyelim: Gözlemini, gözünle olduğu kadar kafanla yapmak!

Seyfettin Turhan bunu 'kısmen' başarmış. Aynı şeyleri, bazan da herkes gibi söylüyor. Fakat içi yeni. Şu vergi hikâyelerini bin kere okudunuz. Şimdi bir de 'yol parası'nı okuyunuz. Sonra gözlemciliği sağlam ve etkin. Diyeceğim Seyfettin Turhan 'Yol Parası'ndan öteye doğru ve sıhhatli adımlar atabilecek gibi görünüyor. Söylemesi ve beklemesi bizden.

Malum söz: sanatçı konusunu en iyi, en uygun ve en orijinal şekle sarar sarmalar da ortaya öyle çıkarır. İşlediği konu ne kadar toplumsal olursa olsun —bilimsel gözlem metodlarıyla değil— yaratıcı *artistique* metodlarla çalışacağı için diyeceklerini birtakım *image*'larla tesbit eder. Gerçeği eserinde yeniden kurar. Bu bakımdan *image*'larla tesbit eder. Gerçeği eserinde yeniden kurar. Bu bakımdan Seyfettin Turhan insanı tatmin etmiyor. *İmage*'ları çoğu zaman safcasına, hatta *vulgaire*. Bana sorarsanız kendisinden çok şey katmamış diyeceğim. Bu sebepten takılacağım da. Gerçekçi ve toplumcu sanatçı kaba gerçeğin 'kâtibi' değil ki! Başka türlü desek: Sen gerçekçiyim diye, kahvede konuşur gibi konuşamazsın! Bu işin seni, ama en çok seni ilgilendiren bir yanı var: *image*'larını herkeslerinkinden kurtarabilmeli, kendine ait kılabilmelisin. Bu seni hikâyede küçültmez, büyütür.

Bir de şöyle bir şeye rastladım: 'Yol Parası'nda ve bir de 'Mâcır Hoca'da bir kaçış sorununa dokunulmuş. Kim, nereden kaçıyor diyeceksin? Toplum koşullarıyla çevrilisin, yalnızlık üstüne varıyor, çevren seni boğuyor: ver elini gurbet! Bu bir olgu. Böyle insanlarımız var. Bunu görmek ve göstermek gerekli. Gerekli olmayan bu olgunun, tek başına çekip gitmenin sorununun çözümlemesi olabileceği iddiası. Adam toplumdan kaçamaz. Hele koşullarından. Yazar mısın? Kaçan mı var? Sorunun

enlemini boylamını belirtir öyle işlersin.

Seyfettin Turhan bu yolda ya hiç düşünmemiş ya da yanlış tutmuş. Hikâyelerinde neden-sonuç ilişkileri görülemiyor. Hatta kaçana hak verecek gibi oluyorsunuz. Oysa iş kaçmakta değil, herkes de biliyor ki kalıp aksayanı aksamaz hâle getirebilmek için uğraşmakta. Hem toplumsal hem de insancıl *(humaine)* olanı bu. Oysa bunu Seyfettin Turhan'da göremezsin. Hatta genel olarak bizde göremezsin. Olması gerekli. Hiç değilse bir ümid olarak.

Başka bir nokta da dil konusunda. 'İki şişe kulüp'ü şöyle bir baştan bir okuyun. Yürümüyor. Genellikle çekirdekli bir türkçesi var, Seyfettin Turhan'ın. Kullanılmış, 'müstâmel' bir türkçe. Herkesin bildiği bir dokuma. Üstelik bazı bazı adamı öğütmek de hoşuna gidiyor. Adamlarını ters yönden *stylisé* ediyor, kirletiyor, çirkefleştiriyor. Şu cümlelere bakın: «...pis tütünlerin zifiri ile dolu hançerlerinden çıkan...» Ya da: «Kahveyi sarı yağlı dişlerinin arasından höpürdeterek çekti». Aman karıştırmayalım: Gerçekçilik çöp tenekesi edebiyatı değildir. Seyfettin Turhan buna neden lüzum görmüş anlayamadım.

En mükemmel konuştuğu yerler 'Ekmek elden...' de ve 'Yol Parası'nda. Bu kökler üzerinde dallanılsa budaklanılsa ve en çok da zenginleşilse pek iyi olacak. Neden diyorum: anlatmak ve iyi bir dille anlatmak —şiirli olması şart değil— hikâyeciliğin yarısı.

Haydi bakalım Seyfettin Turhan.

(KAYNAK — Sayfa: 50)

DÜNYA BİR PENCERE DEĞİLDİR

Mart, 1952

İnsanların gündelik sıkıntılarını alacaksınız. Hatta hikâyeye romana girmiş, üzerinde çalışılmış, bazısı 'kabak tadı' vermiş sıkıntıları alacaksınız: kumarın, kıskançlığın, su meselesinin, ölüm korkusunun, namus dâvasının sebep olduğu sıkıntıları. Bunlarla ilgili iyi kötü lâflar edeceksiniz. Sonunda sizin de içinizi bir sıkıntı basacak; kendi 'daire'nizin dışında, hayatı patırtılı, halledilmez ve 'beyhude' bulacaksınız. Nihayet sırası düşecek, şimdiye kadar Ali'nin Veli'nin bilmem kaç kere dediği gibi: —«yaa işte böyle, dünya bir penceredir; her gelen baktı geçti! deyip, işin içinden çıkacaksınız.

Hacıhasanoğlu bunu 'kasten'mi yapıyor inanmak istemem. Hikâyelerini okurken bana öyle geldi ki, etrafına bir aşağılık kompleksinin kahredici merceğinden bakmaktadır. Bu yüzden de, hastalıklı bir taşra kötümserliğinin ağırlığı altında ezilip gidiyor. Kötümserlik, günümüzün sorunu. Kötümserliği işlemek de bizim sorunumuz. Ama 'telkin etmek' değil. Oğul hırsız, öteki oğul vicdan azabı içinde, beriki kız kahbe... Vay benim köse sakalım! Babam öldü ben yalnız kaldım, kardeşlerimi adam ettim, onlar beni beğenmediler... Vay benim köse sakalım! Muhtarı vurdum, hapiste yattım... Vay benim köse sakalım!.. Ve gider. Bunlar olup geçiyor. Hacıhasanoğlu'nun insanları, alınyazısının oyuncağı fukaralar halinde kıvranıp duruyor ve dünyanın penceresinden bakıyorlar.

Bir hikâyecide (genel olarak bir sanatçıda) in-

sancıl dayanışma fikrinin kuvvetli olması lâzım. Dünya bir pencere değildir, her gelen bakıp geçmez. Dünya bütünü ile bir eserdir. Bizim eserimizdir. Her gelen ona bir şeyler katmaktadır. Katmak zorundadır. Dünyayı iyi ya da kötü kılmak elimizde değil mi? Bunu anlamak ve anlatmak da, herşeyden önce romancının hikâyecinin görevi. On on_ beş tipten kurulmuş hastalıklı bir dünya içinde ha babam dönüp durmak, ah etmek ne demek? Hele bunu yapan genç ve ilk kitabını, yayınlamış bir sanatçı olursa?!.. Bu noktada Hacıhasanoğlu ile kesin olarak uyuşamıyoruz. Kitabın havası bizi kötümserliği nesnel bir sorun olarak almıyor. Ona başeğiyor.

Böyle yapması gerekmezdi. Yalnız bir tek defa yapmamış. 'Bir Tesbih Tanesi'nde bir ışık, insana ve insanın gücüne inanan bir ışık titriyor: «*...onlar için Celâl olmasının Ahmed olmasının önemi yoktu; insan olması yardımına koşmaları için kâfi gelirdi.*». Hacıhasanoğlu bu hikâyesi üzerinde düşünmeli.

Bizde 'küçük hikâye' tutunmuştur. Öylesi değil, bu. Hikâyede genişliği, yayılmayı seviyor. Hatta 'Bir Misafir Geldi'de, roman kırması bir hava bulacaksınız. Girişim olarak hiç de fena sayılmaz diyeceğim. Neden ille iki satırda bir dram çizmeli? Sınırları genişletir daha başka şeyler deneyebilirsiniz. Yalnız karşımıza bir 'mesele' dikilir: ya kafanızda basit bir hikâye konusu vardır, tutar bunu şişirirsiniz, ayrıntılar söylemek istediğinizi boğar; ya da zaten konunuz geniştir ve biçimiyle tıpatıp uyuşur. İkinci halde diyecek yok. Hele yoğunlaştırma gücünüz varsa, hiç diyecek yok. Kitapta 'Bir Fotoğraf Canlanıyor' bunun ölçülü bir örneği. Fakat öbür hikâyelerin çoğunda, Hacıhasanoğlu, bir sürü faydasız ayrıntı üstünde dolaşıyor; biçimi değişik kılayım dediği yerde nefesini tüketiyor, barutunu harcıyor. Bu 'Toprak'ta, pek açık.

Kendi kendime dedim ki: Hacıhasanoğlu'nu biçimde değişik, başka olmak sorunu iyice sarmış. Yapmayı pek sevdiği bir oyunu var: 'Vak'ayı' orta yerinden yakalıyor, ileri ya da geri giderek tamamlıyor. Olmazsa iki ortaklaşa —bir geçmiş, biri

geçmekte olan— vak'ayı bir kulpunu bulup bağlıyor. (Hoca). Oldukça yeni. Daha çok da sinemanın etkisinde. Ama, bana sorarsanız en yoğun, en ayarlı olduğu için 'Bir Fotoğraf Canlanıyor' yazarın biçim bakımından tek değişik hikâyesidir derim. Diğer bir çıklarında (Toprak ve öbürleri) kalkıştığı yenilikler hazır elbise gibi pot duruyor; ve hikâye, ne bileyim; Ömer Seyfettin'in bir hikâyesi gibi devam edip gidiyor.

Yazarın hikâye anlayışı üstünde de konuşulabilir. Kitabı okudunuz mu? Hikâyeler aslında 'belli bir başı ve sonu olan ve hayata ait herhangi bir hadiseyi anlatan' yazılar. Allah kahretmesin! Ben bunu Lise'de Edebiyat kitabında 'tarif' diye okumuştum. 'Örf ve âdet' diye de bir lâf olacak, yanısıra. Demiyorum ki hikâyeci hayatta geçen olguları anlatmasın. Tam tersine! Anlatsın, anlatsın ama, onu çağın koşulları içinde ve ona yakışan bir biçime sararak anlatsın. Bizde Sait Faik gibi bir adam hikâyeyi maddi gerçek ile ruhi gerçeğin kesiştiği yerlere kaydırmışken; Orhan Kemal, toplumsal dram ile insancıl dramı jilet keskinliği ile kesip biçmişken; sen tut, taşradaki duygulu fakat bilgisiz bir Türkçe öğretmeninin günlüğü gibi hikâyeler yaz. Oldu mu bu ya?

Köy ve köylü hikâyelerinden, ayrıca ve uzun boylu söz etmeli. Burada Hacıhasanoğlu'nun ilişti ğ i kadar, şöyle ilişip geçeceğiz. Üşenmedim saydım: kitabın on bir hikâyesinden dördünde köy, ana kadroyu teşkil ediyor. Bu hikâyelerde konular bakın neler: Namusunu kurtarmak için cinayet. Tapu dalaveraları. Çeşme yüzünden cinayet. Ve gider. Mahmut Makal'dan sonra köy ve köylü hikâyeciliği böyle iki harb arası konularıyla uğraşmakta devam ederse bence arap filmi *'sentimentalisme'*i yapmış olur. 'Zambak' Fatma ile Kara Ahmed'in hikâyesi imiş! Sevsinler! Hatta birisi bana ağanın karşısında köylüyü işlemiş, 'toplumsaldır' dese, yine yetinmem. Bu hikâyelerde 'Bizim Köy' bile yok, nerde kaldı sonrası?! Yalnız Tokaç'ı ayıracaksınız. Bu hikâyenin, yazarın son hikâyesi olmasını, ne kadar isterdim. Ve sonrakilerin, bu yönde derinleşmesini.

Şehir hikâyeleri, daha doğrusu taşra hikâyeleri, Hacıhasanoğlu'nun asıl alanı. 'Toprak' bana 'Şehvet Kurbanı' filmini hatırlattı. 'Hoca'da bazı sahneler iyi çizilmiş. Yalnız hikâyeci 'edebiyat' yapmaya kalkışınca herşeyi bozuyor. Kısa cümleli yalın bir türkçe, söylemek istediklerine yetmez mi? Yeter elbet! Fakat, hayır: o daha fazla bir şeyler yapayım diyor ve söz gelişi kitabında bir 83.cü sahife yazıyor ki Allah korusun! Ya da şöyle cümleler kuruyor: «*...masayı örten gazete sanki yeniden okunmayı istiyordu*». Ya da şu: «*...ayışığı romantik bir hava yaratmağa uğraşsa bile muvaffak olamayacaktı.*» Beğenmediniz mi? Şu nasıl: «*...yüzünün muztarip hatlarında gözlerimle bir gezinti yaptım.*»

Ben 'Bir Tesbih Tanesi' için daha başka türlü bir yazı hayali kurmuştum. Boşa çıktı. Belki, bir dahaki sefere!

(KAYNAK — 1.3.1952)

«GÜNAYDIN YERYÜZÜ» konusunda ya da ŞİİRDE «TELİFÇİLİK»

Ocak, 1953

Her şair bir daire içinde yaşar. Sanatına hükmeden, beş aşağı beş yukarı, bu dairenin koşullarıdır diyebiliriz. Nasıl mı, şöyle: Elbet senin toplumsal bir gelişin, ayrıca toplumsal bir çevren var, ve belki de toplumsal düşüncelerin! İşin aslında, toplumsal gelişin ve çevren düşüncelerini 'tayin' eder ya; zaman zaman, şairin ilkin toplumsal bir düşünceye ulaşması görülmemiş şey değildir. Hele ülkemizde, sürü sepet örneği gösterilebilir, bunun! Böyle oldu mu şair, bireysel dairesini, toplumsal ve daha geniş bir daire içinde eritmek; kişiliğini bir bileşke, kütlenin bileşkesi hâline getirmek yolundadır, deriz.

Ama işin içinde iş var. Çokluk, şunu görmüş olmalısınız. Bir kere şair, heveslendiği toplumsal görevi ve yüklemlerini gerektiği gibi kavrayamaz; ikincisi ve daha önemlisi, kendi dairesi toplumsal görevini yerine getirmesinde engeller çıkarır durur. İşte oradan itibaren, deyim uygun düşerse, sanatçının bireysel kişiliği ile toplumsal durumu arasında bir çelişmeden söz açılabilir. Bir şeye bağlı ama, bu: Çelişme ancak, toplumsal çevresinden başka bir toplum katının savunmasını yapan şair için var olabilir. Diyelim ki bir orta sınıf şairi için.

Aksi gibi, bütünü değilse bile şairlerinin çoğunluğu orta sınıftan gelen bir ülkedeysek, gerçekten altı çizilecek bir sorundur bu. Bakın sonunda ne oluyor. Söz gelişi ya şair hızla toplumsal durumuna uyuyor, benimsiyor onu; ya da bireysel daire-

sinin çizgileri arasında uyuşuk bir türkü tutturuyor; olmazsa çizgiyi aşıyor, isyan ediyor: bir manada toplumdışı gibi görünen, başka bir manada nihilist, ama en başka manada insancı, mücadeleci ve yiğit bir şair oluyor. Bu üç yönden hiçbirisine yönelemeyen, yani 'telifçi' ve statükocu şair, kendisiyle hayatıyla, sanatıyla çelişir ve bir türlü durulamaz.

Bu düşünceler İlhan Berk'in kitabını okurken aklıma geldi. Bir kenara yazdım. Sonra bir tenkid karaladım. Olmadı. Şimdi tekrar sizinle beraber bu işi konuşmak istiyorum. Bilmem Günaydın Yeryüzü'nü okudunuz mu? Genel olarak bu şiirler 'pasif' bir insanlık sevgisini, dünya aşkını, şiddetli bir iyi günler özlemini 'terennüm' etmektedir. Ama söylenişten söylenişe fark var. Bu gibi şeylerden Behçet Necatigil de sözeder, Cahid Külebi de sözeder. Daireleri bakımından bu üç şair arasında herhangi bir fark da gösterilemez. Halbuki İlhan Berk aynı şeyleri ötekilerinden biraz değişik, iri iri söylüyor. Nedenini biliyoruz: İlhan Berk şiirleriyle toplumsal bir iş yapmak kaygısındadır. Bu kaygı, onun 'dairesi'nin içinde bir şey değil; ya ne, onun dışında, İlhan Berk'in aklıyla kavramak istediği bir şey: kavramak, duymak ve söylemek istediği.

Ne var ki gerçek manasıyla bu işi yapmağa kalkışmak bir yandan hizasına yükseleceği toplumsal katın gerçek siyasi ve milli durumunu ve heveslerini gayet iyi anlatmayı; öteyandan bu durumun yol üzerinde sıraladığı riskleri göze almayı gerektirir. Buysa şairin dairesini ve statükonusunu korumak kaygısıyla elbette bağdaşamaz. İlhan Berk işte bu 'telifçiliği' deniyor. Hem de yıllardır! Küçük memur kafasıyla büyük şiir yazmaya uğraşıyor. 'Günaydın Yeryüzü'nde bir deyiş var ki, bu şair dersiniz büyük gerçekler söyleyecek. Oysa tutuyor hep küçük 'ihsas'larını söylüyor. İlhan Berk toplumsal görevini, sadece iri söylemekle başardım sanıyor. Yoksa dediklerinin yukarda saydığım, isterseniz daha bir sürüsünü sayabileceğim 'memur şairlerin' dediklerinden pek öyle farkı yoktur.

Deyişe gelince. Bizi, o aldatıyor, dedik. Bu da

şundan: Bundan önceki kitabında İlhan Berk daha iyi şeyler söylemişti. Deyişi de Whitman ve Appolinaire kırması bir deyişti. Bu sefer Şili'den bir Pablo Neruda rüzgârı esmiş ve deyişini hayli değiştirmiş. Ama özünü değil. Neruda'nın doğa'yı, koynundakileri işleyişi öz bütününün bir parçasıdır. İlhan Berk ise garip duygular uyandıran bir hayvanlar bitkiler metafiziği yapmış. Pablo Neruda iç ve dış olarak Whitman'dan, Apollinaire'den, çok ötede bir şair değil mi? O halde Neruda ağzı bir konuşma, İlhan Berk için. 'İstanbul'a belki daha uygun düşerdi. 'Günaydın Yeryüzü' için de Whitman, Apollinaire ağzı biçilmiş kaftandı. Bilmem çelişmeleri gösterebiliyor muyum? İlhan Berk yeni kitabında öz bakımından, dairesi içinde kaldığı halde, biçimini bir adım daha öteye götürmüş. Biçimi özün getirdiği, artık çocukların bile bildiği bir şey olduğundan, çabası 'aleyhine' sonuçlanmış.

Bana sorarsanız, deyişteki bu ilerilik gayretleri de, çelişmeleri çoğaltmaktan başka birşey sağlamıyor. Nedeni, şu: İlhan Berk, dairesini seviyor, onu bırakamıyor, yaşadığı koşulları kaybetmek istemiyor; oysa kafasında bazı düşünceler yer etmiş, ona başka şeyler söylüyorlar. Dikkat buyurunuz! Bu 'başka şeyler' burada şair için, 'reel' zorunluluklar değillerdir. Kuramsal birtakım sorunlardır. İlhan Berk'in problemi bir öz problemi olamıyor, o bunu yaşamıyor, bu keskinliği duymuyor; düşünmeye gayret ediyor, edince de bir biçim problemi oluyor ve kendisini ancak deyişte gösterebiliyor. Aslında Whitman gibi de, Apollinaire gibi de konuşsa dairesi içinde kaldıkça yine sanatıyla çelişme halindedir. Sebebi basit: Bu şairler çizgi dışı adamlardı. Dairelerini parçalamış, yürekleri ayağa kalkmış adamlardı. Yaşadıkları toplumla 'fiili' bir çatışma halindeydiler. Belki bu çatışmanın konusunu bilinçlendirememişlerdir. Nedenlerini bilmiyorlardı. Fakat çatışma vardı. Bu bakımdan olsun, dedikleri ile yaşantıları çelişmiyordu. Oysa İlhan Berk'in 'fiili' bir 'ihtilâfı' yok. 'Akli bir ihtilâf' yaratmak için uğraşıyor, ama, bunun 'fiili' bir çatışmaya dönmesinden, bu türlü sonuçlar vermesinden de korkuyor. Bu böyle oldu

mu, haftada dört saat derse girip, boş vakitlerinde 'daha çok kazanmak için' çareler kuran her küçük memurun, insanların ve dünyanın iyiliği için duyacağı şeyleri, hayatları boyunca en keskin çatışmaları yaşamış ve büyük büyük söylemiş şairlerin tonuyla söyleyerek kendini avutuyor.

Sözü bağlayalım: 'Günaydın Yeryüzü'nde Türkiye'nin bugünkü koşullarını yaşayan bir küçük adamın dünya, insanlar, hayvanlar, bitkiler ve gelecek günler üzerindeki kaygıları büyük büyük söylenmişlerdir. Şair, çelişmeler içindedir. Buna benzer şeyleri anlatmakta direnecekse bu 'ağzı' bırakmalıdır. Yok eğer anlatacağı şeyler daha geniş manasıyla milli, halkçı ve toplumsal bir iş yapsın istiyorsa dairesini kırmakta gecikmemeli, Z'ye kadar gidebilmelidir. Yoksa şu dedikleriyle İlhan Berk, bırakın Neruda'yı, bırakın Apollinaire'i, bırakın Whitman'ı, olsa olsa bizdeki 'barem şairleriyle' bir hizada tutulabilir. Onların hizası da, malûm!

(KAYNAK — Sayı: 70)

«ÇAMAŞIRCININ KIZI»
ya da ORHAN KEMAL'in hikâyelerinde ZAMAN ve MEKÂN problemi

Şubat, 1953

Hikâye bütünü ile bir atmosferdir. Hikâyeci bu atmosferi ana plânda bir *image* ikinci plânlarda bir çok *image* çizerek yaratıyor. Bütün bu *image*'lar ister istemez doğa-toplum-insan üçgeninden seçilir. Bu üçgeni yansıtır. Burada sorunun toplumla ilgili yanı üstünde durmayı düşünmüyoruz. Daha çok hikâyede atmosferin yaratılması sorunuyla uğraşacağız. Sanatçının *image*'ı birinci derecede zaman ve 'mekân'la, bir de eşyanın görünüşleriyle ilgilidir. Bırakın hikâyeciyi, galiba hiç kimse, (maddi olsun, manevi olsun) herhangi bir olguyu zaman ve 'mekân' kadroları dışında tasarlayamaz. İş böyle olunca, hikâyecinin durumu epeyce kesinlik kazanıyor. Demek ki hikâyeci de anlatacağı şeyin *image*'larını, o şeyle ilgili zaman ve 'mekân' öğeleri içinde düşünecek; görüş açısını buna göre ayarlayacak, hikâyesinin atmosferini kuracak.

Her zaman demişimdir: *image*'ı *image* haline getiren sanatçının onu yazışı, kâğıdın üstüne dökü̧şüdür. *İmage* bir özdür ve estetik özelliklerini ancak deyimlenince kazanır. Deyimlerken dil v.s. nin kullanılışı gibi öznel öğeler önemli işler görür. Gerçekten, *image*'ların dizilmesinden tutun da, belirtilmesindeki özelliklere kadar büyüklü küçüklü bütün *truc*'ler, hikâyecinin ustalığını ve estetiğini yapan şeyler değil midir? Bunun üstesinden gelemezseniz, hikâye bir iskelet olarak kalacaktır. Bu iskelet bir atmosfer olmadığı gibi, o havayı da

veremez. Delikli bir kepçede su tutmak mümkün mü?

Onun için *image*'larınızı, zaman ve mekân içersinde, onlara bağlı olarak deyimleyeceksiniz. Bunu yaparken edebi sanatlar da önemli bir rol oynayacak. Ama zaman ve mekân'la bağınız, sizi o pek tanınmış 'üç birlik' kuralına götürmeyecek. Asla. 'Üçbirlikçiler' zamanın ve uzayın tutsağıdırlar. Oysa siz zamanı ve uzayı dilediğiniz gibi kullanmakta serbestsiniz. Tek 'mecburiyetiniz' *image*'larınızı onlardan faydalanarak düşünmek ve söylemek!

Orhan Kemal hikâyeciliği tanınmıştır. Birçok hikâyelerini sanat dergilerinde, romanlarını günlük gazetelerde izledik. Son kitabını okuduktan sonra bu noktalara işaret etmek ihtiyacını duyduk. Genel olarak Orhan Kemal bir gözlem keskinliği içindedir. İşin dikkate değer yanı, gözlemlerinin hemen daima toplumsal, ya da *humaine* bir dram üzerinde, çeşitli kişilerin konuşmalarına 'inhisar' etmesidir. Hayret değil mi? Orhan Kemal'i okurken bir atmosferimiz yok. Birtakım kötü şartlar altında yıkılmış, acı çekmiş insanlar konuşuyor, dertlerini anlatıyorlar. Dramları yüreğimizi ağrıtıyor. Hikâyecinin ustalığı doğrudan doğruya adamlarını seçmesinde ve konuşturmasında. Zaman ve 'mekân', bir atmosferin, bunu yaratan *image*'ların, esaslı öğeleri halinde değil de; ikinci plânda, adeta *figuration olarak* —o da çok seyrek— mevcut! Orhan Kemal, hikâyelerini yazarken, dilin öznel olanaklarını azçok benimsiyor; edebi sanatları yadsıyor, ve bunu yalın bir sanat adına yapıyor. Sonuç nedir derseniz? Dekorsuz bir tiyatro, atmosfersiz bir hayat!

Yalın bir dille yazacağım diye, *image*'ı ve giderek atmosferi dağıtmak, edebi küçük hikâye yazmak isterken, taklidli röportaj hizasına düşmek sonucuna ulaşıyor. Sorarım size şimdi, Orhan Kemal o keskin diyaloğlarıyla, Türk toplumsal bünyesinin birinci derecede önemli sorunlarını işlemek kurnazlığını göstermese, yazdığı hikâyelerden kalacak olan nedir? Orhan Kemal'i okurken şimdi bunu düşünüyorum. Toplumsal olmak, 'mücerret' toplumsal olmak değildir, aynı zamanda 'güzel ve

yeni' olmaktır. O da hikâyede, bir atmosferin yaratılmasını icabettirir. Orhan Kemal hikâye yazarken, o hikâyeyi yapan maddi ve manevi *image*'ları 'özel' görüş açısından görerek, zaman ve 'mekân' içindeki bağıntıları ile birlikte tesbit etmek; dilin ve edebi sanatların zengin olanaklarından faydalanarak, iyice yoğunlaşmış, sık dokumalı bir atmosfer yaratmak zorundadır. Ancak o vakit hikâyeleri aynı zamanda *humaine*, toplumsal ve estetik bir etki yapabileceklerdir. Sanatın da, bir manada, amacı budur.

(KAYNAK — Sayı: 72)

KÜLEBİ'nin son kitabı üzerine ya da ALELÂDE BİR ŞAHESER

Mart, 1953

İlkin bir soruya karşılık arayacağız: Sosyal, tarihi ve milli bir probleme yanaşan şairin eseri, ne vakit 'şaheser' olur? Önümüzde iki yol var. Birincisi şu: Acaba o şair o sosyal, milli ve tarihi problemi ne türlü anlamıştır; o probleme ne tarafından, nasıl yanaşmıştır; ele alışı sosyal bakımdan, tarih ve bilim yönlerinden doğru mudur? İkincisi ise şu: Acaba şair yanaştığı bu büyük, bu milli ve tarihi ve sosyal problemi ona en uygun düşen estetik biçime sarabilmiş midir? Şiirinde yeni bileşimler yapabilmiş midir? Özle biçim arasındaki *harmonie*'yi kurabilmiş midir?

Demek ki şairin bir kere sağlam bir tarih görüşü olarak. Yanısıra sağlam bir destan anlayışı olacak. Daha sağlam bir estetik yapısı olacak. Bunlara sahip olmak da yetmez. Ayrıca yeni ve güzel olacak. Yaratıcı olacak. Yani kendi görüşleri içinde değişik (orijinal) düzenler kurabilecek. Ancak bunların sonucunda, çıkarsa, ortaya bir 'şaheser' çıkar. Çıkarsa diyoruz, ihtiyatımıza sebep, eserlerin pekçok olmasına mukabil, şaheserlerin pek kıt olması, bindebir denecek derecede az yaratılabilmesidir.

Şair Cahid Külebi tutmuş, bir destan denemesi yapmış. Kitabı aldık, okuduk. Gördük ki şair Kurtuluş savaşı gibi sosyal, tarihi ve milli bir problemle; Mustafa Kemal gibi sosyal, tarihi ve milli bir kahramanı işlemeye heveslenmiş. Beceememiş.

Başka bir kitaba geçecek, belki üzerinde bile durmayacaktık. Fakat, yavaş yavaş, bu şiir bir şahesermiş gibi davranıldığını; büyük şiirden sayıldığını gördük. Bunun üzerine, işin önem kazandığını düşünerek, bir kalem üstünde duralım, dedik.

Yukarda söylediklerimize göre, Külebi'nin ilkin tarih görüşünü yoklamak zorundayız: Külebi Kurtuluş savaşımız konusunda ne düşünüyor? Onca bu savaş neyi anlatmaktadır, neyi göstermektedir? Tarihî manası nedir? Kitabını başından sonuna kadar okuyan, bunu size anlatacak tek mısra bulamazsınız. Yalnız şiirin bütününden anlıyoruz ki memleketimizi düşman basmış, halbuki bu ülke bizimmiş, düşmanları sevmezmişiz, halbuki padişahımız da onlarla birlik olmuş, halk Mustafa Kemal'dir demiş, o da gelmiş ve düşmanı kovmuş, artık hep onu anıyormuşuz.

Bütün bu 'lâflar' önemi çok büyük bir sosyal, tarihî ve millî olayın en bayağı, en âdi, en alelâde şekilde görülüşünün, anlatılışının ifadesidir. Şair, İstiklâl Savaşı üzerinde kafa yormamıştır. Gerçek anlamının farkında değildir. Sosyal, tarihî manada bir dünya görüşü filân da yoktur. Olayı, otuz yıldır her Cumhuriyet Bayramı'nda meydan söylevlerinde tekrarlandığı şekilde ele almaktadır. Buradan şu çıkar: Cahid Külebi'nin şiirini yaslamaya kalkıştığı fikir örgüsü — eğer buna örgü diyebilirseniz — alelâde, yanlış, safça ve yavandır.

Şimdi madalyanın öbür tarafını çeviriniz: Şair Cahid Külebi Kurtuluş Savaşı'nı ve Mustafa Kemal'i işlerken; şiir sanatı bakımından ne hünerler gösteriyor, ustalığı nerelere uzanıyor, bunları arayalım. Bir kere kitabı ele alır almaz Kurtuluş Savaşı'nın bütün şiiri kapsayan bir *image*'la verilmek istendiğini görüyoruz. Memleketimizi kara bulutlar sarıyor, Mustafa Kemal Paşa varıp bu bulutları dağıtıyor. İşte ondan *'davullar zurnalar dövende'* onu hatırlıyoruz.

Önce şu genel *image* üzerinde bir duralım. Tanrı da bilir ki bu kara bulutlar hikâyesi Cumhuriyet'in ilânından bu yana 'Kurtuluş Savaşı' konusunda verilmiş bütün kompozisyon ödevlerinde; bütün bitirme sınavları kompozisyonlarında kuşak

kuşak öğrencilerce kullanılmış, eskitilmiş, bitirilmiş 'zavallı' bir *image*'dır. Külebi'nin yaratıcılığı neresidir ki, kendisine öğrencileri yazıp getirse üçten fazla not vermeyeceği bir *image*'ı milli, destani ve büyük olmak istediği bir şiirde kullanır?

Diyelim ki zarar yok, kimi şair en adileşmiş *image*'ları kullanarak öyle düzenler yapar ki ağzımız açık kalır, çoğu halk şairlerimiz böyledirler; eh Külebi de sağolsun halk şairlerine özenir, belki de bu yavanlığı diğer küçük *image*'lar ve deyiş ustalıklarıyla giderir, yepyeni bir şey ortaya çıkarır. Bu da beyhude bir kuruntu! Şair Külebi basit ve dokunaklı olmakla, kuru ve yavan olmayı adamakıllı birbirine karıştırıyor. Şimdi bir örnek düşünelim. Halk şairinin biri şöyle bir şeyler yazmış:

«Yüce dağların başında salkım salkım olan bulut
Saçın çözüp benim için yaşın yaşın ağlar mısın»

Bu satırların basit, fakat ustaca düzenlenmiş, dokunaklı olduğunu kim yadsıyabilir? Külebi işte buna, ya da buna benzer şeylere özeniyor ve bakın ne türlü satırlar karalıyor:

«...dedin ki bu millet, bu büyük millet
yüzyıllar boyunca geri kalmış
bu yurt bu güzel yurt bizim yurdumuz
her yanından yaralar almış»

Bu dörtlük rastgele aldığımız bir dörtlük: *image*'ların, deyişin alelâdeliğini, tekrarlanmışlığını bir kenara bırakın ve herhangi bir bileşim ustalığı bulabiliyorsanız, parmağınızı kaldırın. Kitapta buna benzer, çocuk dergilerinin 'milli bayram' şiirlerine, Hececiler'in altı-beşlerine, yedi-yedi'lerine rahmet okutacak ne cevherler var, şüphesiz siz de farkettiniz. Bakın şimdi:

«...kattı Kemal Paşa ordusunu sürdü gitti
yetiştikçe vurdu düşmana
hayın düşman sarhoş gibi sallana sallana
onbeş günde İzmir'i dar buldu
ölen kurtuldu sağ kalan teslim oldu
kaçtı gemiler»

Eğer bu satırlarda ve buna benzer nicelerinde bir sanatçı ustalığı, bir şair fevkalâdeliği, dokunaklılığı gösterebilirseniz, aşkolsun derim. Ama ben size bir 43-45'inci sahife, bir 35-37'inci sahife

ve daha ne bileyim bir sürü sahife gösteririm ki İstiklâl Savaşı konusunda okul çocuklarının yazacağı 'manzume'lerden pek de farklı değildir.

Şimdi şu seslenişe bakın: «*Kemal Paşa, yenilmez yiğit, şanlı komutan*». Ya da şuna: «*Bizim topçumuzun narası hay babam hay-gülleden beter*». Lâf mı bunlar Külebi? Yenilik mi? *İmage* mi? Bileşim mi? Hatta şiir mi? Kitabı okurken bir ara İstiklâl Tarihi adlı kitabı okuduğum zamanlarda daha çok heyecanlanmış olduğumu düşündüm. Tarihti. Dümdüzdü. Hiçbir şir iddiası yoktu. Ama yalın bir heybeti vardı. Külebi birtakım beylik *image*'lar deyimler sıralamış 'vatanî' bir eser 'zehabına' kapılmış. Eşi dostu tutmuş bu şaheser'dir demişler. Hatta işittiğime göre besteleyeni çıkmış. İyi şey değil mi. Şairin faydasına hiç değil. Neden mi, şundan.

Bir şair ki sosyal, tarihi ve milli bir probleme herhangi bir fikri bileşime varamadan yanaşır; bir şair ki, bu problemi defalarca tekrarlanmış bir ana *image*'le deyimlemeye çalışır; bir şair ki şiirinde ne bir yenilik getirebilir ne de değişik düzenler kurabilir; eserinde boy boy alelâceledelikler, fukaralıklar sıralanmıştır; elbette onun eseri bir şaheser olamaz; hatta doğru dürüst eser sayılamaz ya, siz ille şaheser olmasında ısrar ederseniz, alelâde bir şaheser olur. Bizden bu kadarı.

(KAYNAK — Sayı: 74)

Yirminci Yüzyılın Ağrısı, «SON KUŞLAR» ve Sait Faik

Nisan, 1953

Yirminci yüzyıl, malûm: yirmi yıl arayla iki büyük çılgınlık: 1939 ve 1914. Bir sürü ufaktefek çılgınlıklar. Radar ve atom enerjisinin kontrolu. Asya ve Afrika ayaklanmaları. Daha bunlara benzemez, neler, neler. Bu yüzyılda, sosyal ve beşeri karşıtlıklar o derece keskin, o derece parıltılı bir hal almışlardır ki; ortaya çıkardıkları sorunlar, insanın direnme gücünü aşmış, dayanma gücünü yıkmış, kalbini çiğnemiştir. Bir kaynaşma, bir yuğrulma içindeyiz. Bir taraftan çözülüyoruz: değer yargılarımız yıkılıyor, eskiyoruz, bozuluyoruz; öteyandan kuruluyoruz, yeni değer yargıları ortaya çıkıyor, yenileşiyoruz, düzeliyoruz. Bütün bunların birey birey, toplum toplum çektiğimiz bir de sancısı, kahrı, ağrısı var ki buna Batı'da galiba 'Yüzyılın Ağrısı' diyorlar. Bu ağrıyı bazan bütün bir milletin çektiğini görüyoruz, söz gelişi İran'ın çektiğini; bazan belirli bir toplum katının çektiğini görüyoruz, söz gelişi orta sınıf insanlarının çektiğini. Bazan da bireylerin çektiğine tanıklık ediyoruz: bir orospu, bir yazar, ya da bir serseri çekiyor. Elbette bu ağrının toplumsal, tarihi ve iktisadi nedenleri gösterilebilir, açıklamaları yapılabilir. Biz burada bunu yapmaya kalkışmayacağız. Ağrının varlığını söylemek, şimdilik bize yetiyor.

Bu yüzyılda doğmuş, yaşayan bir hikâyecisiniz. Doğduğunuz memleket, yüzyılın ağrısını Birinci Dünya Savaşı ile yaşamaya başlamış. Hâlâ yaşıyor. Ne tarafından tutsanız bu ağrıyı tutacaksınız, ya-

zacaksınız. Bunu derinliğine anlayabildiğiniz ölçüde eseriniz beşerileşecek, sosyal meridyenlerini kavradığınız ölçüde sosyallaşacak. Türk hikâyeciliği için, Cumhuriyet'ten sonra, bunu yapmak zorunluydu. Üç isim hatırlıyorum: Sadri Ertem. Sabahattin Ali. Ve Sait Faik. Bu üç yazar, yüzyılın sancısını kendi açılarından duyan ve duyurmaya çalışan yazarlardır. Ne var ki bir Sadri Ertem çoğu zaman havada kalırdı; kaba bir *naturalisme*'le XX.ci yüzyılbaşı moda ekolleri arasında sallanır, bir türlü şöyle esaslı bir bileşim yapamazdı. Sabahattin Ali diyeceksiniz! O bileşimini yapmıştı, yapmıştı ama; kendince bir yönden anladığı ağrıyı, o ağrıya uygun düşmeyen bir çerçeve içinde söylüyor; Ömer Seyfettin'le Reşad Nuri arasındaki bir biçim anlayışını aşamıyordu. İşte o vakit Sait Faik geldi.

Sait Faik, bir kere birey olarak bu ağrıyı çekiyor. Ayrıca bunun yaşantımızın çelişmelerinden, çeşitli zorbalık ve haksızlıklarından ileri geldiğini, tek kelimeyle toplumsal bir karakteri olduğunu seziyor. Bütün bu olup bitenlere evet diyemiyor Sait Faik, iyidir diyemiyor. Nasıl desin? Biliyor çünkü, anlıyor; bu böyle olmamak lâzımdır diyor, ama nasıl olmak lâzımdır orasını bilmiyor. Kafasında işlerin adamakıllı yolunda gideceği bir 'ada' kurmuş. Ama o adaya nasıl gitmeli, onu da bilmiyor. Üstelik önerilen çareleri sosyal olsun, siyasi olsun gözü tutmuyor. Bu böyle oldu mu, sancısı büsbütün çoğalıyor, onu kahrediyor; içine dönük, yalnız, 'münzevi' bir adam yapıyor. İnandığı üç şey var: Doğa, insan ve çalışma. Yalnız doğaya inanıyor. Yalnız insanlara; ama çalışan insanlara, ellerinin emeğiyle şu yaşadığımız dünyayı kuran insanlara inanıyor. O insanların arasına giriyor ki yüzyılın sancısı tek tek, gurup gurup onları da kıvrandırmaktadır. Karşılarına sorunlar, kahırlar, ölümler çıkarmaktadır. Önünde sonunda kahrının yanısıra Sait Faik, sosyal ve beşeri manada, başka insanların kahrını da işliyor, yaşıyor ve yaşatıyor.

Yaşatıyor kelimesinin altını çizeceğim. Sait Faik gerçekten insanlarını ve sorunlarını hikâyecileri-

miz için yepyeni, taptaze bir biçim anlayışından yürüyerek işlemiştir. Hikâyeyi, bayat manasıyla hikâyelikten kurtaran, galiba odur. Zamana ve 'mekân'a ait öğelerin, psikolojik öğelerin önemini şaşılacak bir ustalıkla tesbit eder, yerli yerine koyar; havasını hiç kaybetmeksizin, kişiliğinin sınırlarını ileri geri hareket ettirerek, bireysel kalmaktan beşeri olmaya doğru hamleler yapar durur. Hikâyelerinin dokusu sık, etli ve çoğu zaman şiirle yüklüdür. Dilin, edebi sanatların, kaygısızca, hatta gelişigüzel kullanıldığını, fakat yine de şaşırtıcı estetik tertip ve bileşimler yapıldığını görürsünüz. Bu bakımdan Sait Faik gerçekten bireysel ve *humaine* —hatta zaman zaman sosyal— olarak düşünülebilecek her çeşit kahrı, sancıyı; bu kahır ve sancıya pek uygun gelen bir biçime sararak vermektedir.

'Son Kuşlar'ı okudum. Daha önceden eşdost bu kitabı ve Sait Faik'i yermişlerdi. Sözleri basbayağı kulağımda yer etmiş. Kitaba içimde hüzün gibi birşeyle başladım. Bitirince, kaybolmuş sandığım bir dostu, karşımda dipdiri bulduğum için sevinçliydim. Sait Faik son kitabında, gerilemiş, tutamak noktalarını kaybetmiş, kendini tekrar eden 'emekli' bir büyük hikâyeci değildir. Katiyyen! Yukarda çizdiğim atmosfer içinde, yeni yeni bileşimler getiriyor. Bir taraftan bireysel sancısını işleyen hikâyelerini git git daha genel, kapsamı daha geniş, daha *humaine* bir hâle getirirken; öbür taraftan *humaine*'in yanısıra sosyale doğru sarkıyor. (Radyoaktiviteli hikâye'de, Ağıt'da, Pay'da bu besbelli). Bu iki ucun arasında sadece ve sadece insanı, basit, namuslu ve mert insanımızı, çalışan İstanbul halkını, onun el emeğini övmek için bir sürü hikâye yazmış. Son Kuşlar'da ben emeğe yazılmış en güzel, en dokunaklı övgüleri okudum. Yeter mi dersiniz? Yetmez tabi. Yirminci yüzyıllı bir hikâyeciden daha başka şeyler de beklenir. Ama Sait Faik henüz bitmemiş bir eserdir. Bunu unutmamalıyız. Henüz kendini kuruyor. Şiiri ve duygusu bol bir şiir-hikâyeden, yukarılara doğru yükseldiğini, basbayağı görüyoruz. Disiplinli bir hikâyeci olmayabilir. Sait Faik'in 'akli' olmaktan çok 'hissi'

olan tabiatı, tedirginliği onu formüllere, hal şekillerine karşı itimadsızlaştırmıştır. Sait Faik şüphe yok maksadlı politika yapmıyor. Edebiyat da yapmıyor. Fakat bunların her ikisini de —hem de nasıl!— en asıl manalarıyla 'ihtiva' eden büyük bir şey yapıyor: Beşeri bir çile çekiyor. Kendisinin ve bütün namuslu insanların çilesini.

(KAYNAK — Sayı: 76)

CAHİD IRGAT'ın
«ORTALIK»ı üzerine
ya da
KÖTÜMSER BİR İYİMSERLİK

Mayıs, 1953

İyimserlik, iyimserliktir; kötümser bir iyimserlik olup olmayacağını, Cahid Irgat'ı okurken düşündüm. Paradoks gibi görünüyor. Cahid Irgat'ın şiiri bir bakıma kötümser bir şirdir, bir bakıma iyimser; bana sorarsanız Cahid Irgat'ın şiirinde kötümser bir iyimserlik vardır diyeceğim ve ilâve edeceğim: galiba günümüzü gerçekten yaşayan namuslu bir şairin şiirinde başka türlüsü de olamaz. Olursa, düşle yalan arası şişirme birşey olur. İnsanı kandırmaz. İnandırmaz.

Peki, ne demek kötümser iyimserlik? Elbirliğiyle altından kalkmaya çalışalım: şair kafasıyla iyimser ama kalbiyle kötümserse, galiba o zaman kötümser bir iyimserlikten sözedilebilir. Belki garip, fakat doğru. Bu çelişme, buruk, dokunaklı ve kahırlı şirlerin anasıdır. Şair toplumsal sorunu, toplumsal bir gerçek olarak duymaz. Duyamaz. Ya da yaşadığı toplumsal gerçekler öylesine onun tersine, ona karşı, onu ezici olarak belirir ki, o 'bu toplumsal gerçeklerin ezilmişi, yenik'i olur. Bütün insancıl düşünceler ve plânlar hayallerde ve düşüncelerde kalır; toplumsal çevrenin zorba ve söz dinlemez baskısı kalbini çiğner; sonunda şair, 'şair ve vatandaş olarak' görmesi beklenilen 'görev'den elini yıkar. Düşüncelerinin iyimserliğine bu 'fiili' durumun, gerçek koşulların doğurduğu kötümserlik bulaşır. Bu kötümser iyimserliğin mis gibi koktuğu kahırlı bir şiir örgüsü dokunur.

Öbür türlü şöyle de söylenebilir sanırım: Eğer bir kütle şairi kendisini kütleden kopmuş hissediyorsa; bunun kötümserliği, fikir disiplininin iyim-

serlğine ister istemez bulaşacaktır. Tabii, bütün bu lâflar, geniş halk yığınlarını sarmak isteyen toplumsal eyilimli şairler için söyleniyor. Cahid Irgat böyle bir şairdir ve namusum hakkına söylemeliyim sapına kadar şairdir. 'Ortalık'ı defalarca okudum. Başkalarına, onu tanıyanlara da, tanımayanlara da okuttum. Hepimiz sevdik. Şiirlerindeki kötümser iyimserliğin kekre tadını, tam da gönlümüze göre bulduk. Siz de okuyun, eğer beğenmezseniz kabahat şairin değildir.

Bir zamanlar *lyrisme*'den konuşulurdu. Dokunaklı şiiri severdik. Sonra döndük dolaştık, garip bir inad ve ısrarla, *image*'ı ve *lyrisme*'i 'iplemeyen' bütün marifeti esprisinde, alayında *(humour)* olan düz ve yavan şiirlere tutulduk. Oysa çağımız yürek ısırıcı acılar, dramlar, ağrılar çağıdır; dudağının kenarındaki gülümsemeye ille iki damla tuzlu gözyaşı karışır, gerisinden tebeşir beyazı bir surat peydahlanır. Cahid Irgat dokunan bir şair. Adamı saçlarından tutuyor ve yere çalıyor. Duyuyor. Duyuruyor. Lâf etmiyor. Lâfları tertiplemiyor. Duyguları tertipliyor. Ve işin en güzeli tepeden tırnağa kendinin olan *image*'larla tertipleyip karşımıza çıkıyor. 'Ortalık' bu türlü şiirlerle dolu. 'Bulut'u okudunuz mu? 'Uyku'yu sonra? Sonra 'Susun, susun uyusun'u? 'Sen ölmüşsün'ü? Günler var şu iki satır dudaklarımdan düşmüyor:

«...ben buluttan gözlerime
düşüveren bir damlayım»

Sonra şu üç satırın heybetini ve kahrını zincirleme tekerlenip giden 'muallim-bey-ağzı' şiirlerin hangisinde bulabilirsiniz:

«...çöküyor şarab rengi bir bulut
yağıyor üstümüze ölülerin gözleri
insanlar birbirinin gözyaşını içiyor»

Ya 'teksif' yetisine ne diyeceksiniz? Şiirde 'kesafet'in ayrı bir önemi vardır. Cahid Irgat, hatta işin aşırısına gidiyor; duygularını öylesine sıkıştırılmış, öylesine sımsıkı bir düzen içersine yerleştiriyor ki tek kelimesini kımıldatmaya kalksak oynatamazmışız gibi oluyoruz. Bu kadar fazla biraz.

Aşırı. Ama bunun dışında şaire üç beş satırla el emeğine şöyle demir gibi bir övgü yazıvermek olanağını bağışlıyor:

«...alınteri var temellerinde
merhametine girdiğin yapıların
ve avuç sıcaklığı
ayrı ayrı her taşında
insanların»

Peki, Cahid Irgat'da aksayan nedir? Bence iki şey. Birisi pek de manasız. Cahid Irgat, Orhan Veli takımının havasına girer gibi olur bazan; bakarsınız espriye, kelime oyununa, tekerlemeye eğilir. Bu, ona yakışmıyor. Ortalık'ta 'Karakulak Suyu' böyle bir şiir. 'Niyet' böyle bir şiir. 'İnadına' böyle bir şiir. 'Atların Ölümü' böyle bir şiir. Fikrimce hiçbiri Cahid Irgat'ın öbür şiirleriyle aynı hizada değil. Cahid bir kere yapısı *mélancolique* ve tedirgin olduğundan, ikincisi bu şiirlerde kendi kendisinden vazgeçmeğe çalıştığından 'irtifa'ından kaybediyor. Bir 'Niyet'i okuyunuz, bir de sözgelişi 'Sokak'ı, ya da 'Perişan'ı, aradaki farkı göreceksiniz.

İkinci nokta doğrudan doğruya tekniğiyle ilgili, 'Teksif' kaygısıyla, *image*'ları iyi deyimlemek kaygısıyla; çokluk, şair farkında bile olmadan, mısralarında Hece'nin 4.4.4 vezinleri ahengini tekrarlamaktadır. Bu, ritmini tekdüzeleştiriyor. Eski şiirlerinde daha çok yapardı. Bu sefer, bu rahatsız edici sesi mümkün mertebe azaltmış. Toptan kaldırdığında elbette daha iyi edecek.

Bir de şunu söylemek istiyorum: Bir ressamın, resimlediği şiir kitaplarında, nedense, şiirlerin havasına girdiği az görülmüştür. Genel olarak gelişigüzel bir şeyler çiziktirilir. Bu bakımdan, Ortalık'ta Cahid Irgat'ın resimlerini çizmiş olan Metin Eloğlu'nu bir kenara ayırmak ve hakkını vermek gerek. Metin'in resimleri Cahid Irgat'ın söylemek istediklerini, vermeye çalıştığı atmosferi gereğince yansıtıyor.

'Ortalık' üzerinde durulacak, konuşulacak, çekişilecek bir şiir kitabıdır. Bu dönemde şiir kitaplarına ihtiyacımız var.

(KAYNAK — 1.5.1953)

«*MURTAZA*» *üzerinde ileri geri düşünceler*

Haziran, 1953

Romancı, romanını belli bir sosyal çevre üzerinde kuracaktır. Bu sosyal çevrenin işçiler olduğunu düşünelim. İşçilerden bahsedecek bir roman için, birbirinden farklı iki bünye düşünülebilir.

Birincisi, özel anlamı ile konunun, genel anlamı ile özün, işçi problemlerini belli bir zaman ve yerdeki toplumsal önemi bakımından ele alması. Yâni işçinin, işçi ya da işçiler olarak, memleketin toplumsal haritasındaki durumunu tesbit ve 'tahlil' etmesi, tartışması. Sekiz saatlik çalışma, sendikacılık mücadelesi, iş uyuşmazlıkları, iş bırakmaları gibi sorunların, işçi ve fabrika çevrelerindeki görünüşlerinin, bunların neden ve sonuçlarının, işçilerin kütle halinde bu sosyal problemler karşısındaki tutumlarının, birey halinde psikoloji ve davranışlarının kurcalanması. İşveren ve işçi ilişkilerinin, devletin bu ilişkiler önündeki tavrının, öbür toplumsal çevrelerin işçilere nisbeten yaşama ve düşünme biçimlerinin incelenmesi. İşte bunlar ve bunlara benzer problemler bir roman plânında bulunabilir. Böyle olursa romancı işçi sorununu ve çevresini sosyal ve tarihi önemi içinde ele almıştır.

İkincisi daima farklıdır. Romancı yukarda saydığımız bütün problemleri görmez, ya da görmezlikten gelir. Sadece tek tek, ya da kütle halinde işçilerin üzerine eğilir. Yaşama koşullarının onların üzerindeki etkilerini, onların şu ya da bu eyilimlerini, insan olarak yaşadıkları koşullar üzerinde uluorta düşündüklerini, aşklarını, ümidlerini, gevezeliklerini; kısaca ve tek kelimeyle 'beşeri' taraflarını söz konusu eder. Birinci bünye ne derece

'sosyal' bir nitelik gösterirse, ikinci bünye o derece 'beşeri' bir nitelik gösterir.

Romancı bu iki bünyeden birini seçmekte elbette hürdür. Bu seçimde, çokluk, romancının özel ve toplumun genel koşulları rol oynar. Asıl iyi olan, aynı olayların iki ayrı yönden işlenmesini sağlayabilen; kısacası, yukarki iki tipin başarılı alaşımını yapabilen romandır. Aynı zamanda hem toplumsal koşulları, hem de bu koşullar altında yaşayan insanların beşeri eyilimlerini işleyen roman. Birkaç isim de verilebilir. Alexandre Saxton diye bir amerikalı var. *'The Great Midland'* diye bir roman yazmış. Beğenmemek elde değil. Yabancılardan daha başka, daha birçok isim bulmam mümkün. Fakat demindenberi birkaç Türk romancısı arıyorum, ayıp değil ya, bulamıyorum. Bir tek Reşad Enis aklıma geliyor. Benim bildiğime göre Reşad Enis romanlarında işçi problemleri ile uğraşmıştır. Üstelik hem toplumsal hem de insancıl olmak isteyerek uğraşmıştır. Olabilmiş midir? O başka bir konu. Yalnız, işçiler üzerinde yazmış bir başka yazarın lâfını etmeden, onu hatırlamak yerinde olur.

Orhan Kemal'i Orhan Raşit diye şiir yazdığı, ilk hikâyelerini yayınladığı zamandan bu yana tanıyorum. Galiba bütün yazdıklarını okumuşumdur. Her zaman severek değil, fakat daima önemini anlayarak, göz önünde bulundurarak. Onun memleketin ve memleket insanlarının hayrına itici, kıvrak ve aydınlatıcı bir sanat yapmak istemesi var ki öneminin büyük yarısı oradan geliyor. Öteki yarısı da hikâyelerine 'teksif' ettiği beşeri ve sosyal halleri bir şimşek parlayışı içinde yansıtivermesinden. Ya da ben öyle sanıyorum.

'Baba Evi'ni ve 'Avare Yıllar'ı okumuşumdur. Bu sefer 'Murtaza'yı okudum. Şimdi Murtaza'dan söz etmek, bu kitab ve bu kitabın sorunları üstünde sizinle konuşmak istiyorum. Murtaza Rumeli'li bir mahalle bekçisi. Bir fabrikaya gece kontrol yardımcısı oluyor. *'Vazife bir...'* diyor, başka birşey demiyor. Kraldan fazla kralcılık ediyor; vazife, namus diye, fabrikayı disipline sokacağım diye, milletin huzurunu kaçırıyor. Kendisini harab ediyor.

Fabrika idaresi ondan, tabii gerektiği gibi faydalanıyor. Murtaza gayretkeşlikte o kadar ileriye gidiyor ki, fabrikada çalışan kızını uyurken yakaladığı için dövmeye kalkışıyor, rapor ediyor. Başka birinin hastalanmasına, nihayet ölümüne sebep oluyor. Yaptığı bu gayretkeşlikler sonunda kendisine 'ikramiye' veriyorlar. Üç gün de 'istirahat'.

Roman Murtaza ile başlıyor, Murtaza ile bitiyor. Adı da Murtaza. Bize sadece Murtaza'yı, düşünce tarzını, hayatını verebilmek amacıyla yazılmış. Öteki tipler, öteki olaylar başlıbaşına birer değer taşısa bile, asıl görevleri Murtaza'nın yerini ve karakterini iyice belirtebilmek, çizgilerini tamamlamak, tesbit edebilmek. Burada birisi şöyle bir soru sorsa: — İyi ama, dese, neden Murtaza'yı seçmiş romancı? Murtaza üzerinde bu derece ısrarın sebebi ne? Bakın bu konuda ben ne düşündüm.

Romancı için bir işçi romanı yazmak vardı. Ve bunu —başlarken söylediğimiz gibi— iki yönden birisinde yapacaktı. O birinci yönü bırakıyor. İkinci yönü ön plâna alıyor. Öyle bir roman yazmak istiyor ki burada işçilerin 'beşeri' yaşantısı ve bunun gelişmesi bütün çıplaklığı ile belirsin. Dahası var. Orhan Kemal şöyle bir amaç da kovalıyor: bu ikinci işi öylesine keskin çizgili ve oturaklı yapacak ki, o işin hiç de sosyal yanıyla ilgili görünmediği halde, biz bu beşeri dramın sosyal köklerini ve etkilerini açık ve seçik göreceğiz. İş buraya gelince, seçilecek tipin ve yapacağı şeylerin, bizi kendiliğinden sosyal çevreye götürmesi gerekmez mi? İşte Murtaza'nın talihsizliği buradan başlıyor.

Aynı şeyi büyük sanatçı Maksim Gorkiy'in bir romanında yapmış oduğunu hatırlıyoruz. O da bir eserinde, toplumsal kaynaşmaları ve bunların toplumsal etkilerini gerektiği gibi anlatabilmek için, Çarlık Siyasi Polisi'nden bir sivil memuru kahraman olarak seçmişti. 'Casus'tan bahsetmek istiyorum. Orada da Gorkiy, seçtiği olumsuz tipin kişiliğinde, davranışlarında, o zamanlar ülkeyi karıştıran toplumsal rahatsızlıkları, bunların gelişmelerini göstermek istemişti.

Murtaza ile Gorkiy'in 'casus'u arasında bir bakımdan benzerlik var. Murtaza fukara bir adam,

bir işçi olduğu halde, işverenin çıkarını korumakla görevlidir. Nasıl ki öteki tip halka karşı Çar'ı ve düzenini savunmak zorundadır ve işin garibi halkın içinden biridir. Bu seçim, hiç şüphesiz bize, Murtaza'nın üstünde gerek işveren'in, gerek işçinin, gerekse 'bizzat' Murtaza'nın davranışlarını gözlemek, izlemek ve değerlendirmek fırsatını veriyor.

Murtaza köylü aslında, namuslu bir köylü: *'Ben bir köylü parçasıyım'* diyor. Rumeli'nden Mubadele'de gelmiş. Kısa bir çiftçiliği var. Arkasından şehre göçüyor; önce kızları, bir müddet bekçilik yaptıktan sonra da kendisi, Fabrika'ya düşüyor. Eğer hemşeri komiser olmasa, şüphesiz Murtaza kızlarından önce fabrika'ya düşecekti. Bu bakımdan Murtaza sosyal anlamda öteki işçilerden farklı değil. Zira öteki işçilerin çoğunluğu da eski köylüler. Yalnız şu var: Mahalle Bekçiliği, Bekçilik Kursu görmesi, biraz da yetişmesi icabı, Murtaza'da gerçek bir 'bekçi köpeği ahlâkı' teşekkül etmiş. Dar mantıklı. Münakaşasız. Dereceli bir ahlâk. Romancı bu konuda mübalağadan çekinmiyor. Hatta hoşlanıyor. Vakit vakit karikatüre gidiyor. Dine dayanan, dinden doğan göreneklerin çerçevesi içinde şekillenmiş; askerlikle, bekçilikle daha da kuvvetlenmiş olan bu ahlâk, bu 'itaat ve disiplin' ahlâkı Murtaza'da bir saplantı, ya da bir saplantılar dizisidir: *«...Gelmez gevşetmeye yularımızı... yere düşürünce kırbacı elinizden, geçer elimize kırbaç bizim»* diyor. Kendi aleyhinde akıl öğretecek kadar bilinçsiz bir adam bu Murtaza.

Bu tipe herzaman ve heryerde rastlarız. Anadolu'da, kahvelerde ve hanlarda, onun gibi konuşanlar çoktur. Bu tip yüzyıllarca sürmüş dini ve askeri istibdadın ve cahilliğin yarattığı; uşak adam, otomat tecir tipidir. Osmanlıdır. Gericidir. Doğululara özgü 'tevekkül', bütün hareket yollarını tıkamıştır. Demokrat bir rejim içersinde bu unsurlar, memlekete zararlı unsurlar haline gelir; gericiliğin, faşizm'ın palazlanmasına yarar. Yaramıştır da. Demokrasi bir uşaklık rejimi değildir. Bir zor rejimi hiç değildir. Kırbaç ve yumruk mantalitesi, demokrat olmak isteyen bir ülkede tutunamaz. Tutunmamalıdır. Bugün memleketimizde bir-

takım kimselerin, belli birtakım zümre çıkarları uğruna, halkımızın bir bölümünde eskiden kalmış bu disiplin ve itaat alışkanlığından faydalanmaya çalıştıkları meydandadır. Bu bakımdan cumhuriyetçi, demokrat ve milliyetçi her aydının işi bu davranışla ve bunu gerek temsil edenler, gerekse yaşamasından fayda umanlarla mücadele etmektir. Orhan Kemal bir romancı olarak bunu fevkalâde anlamıştır. Tesbit etmiştir. Murtaza'yı bir taşlama, bir yerme örtüsüne bürüyerek ayrıca hücumunu da yapmıştır; itaat kafasının gülünçlüğünü, boşunalığını ve gelişmekte olan Türkiye ve onun toplumsal koşulları ile çelişikliğini ustaca çiziyor, gözümüze sokuyor. Bu romanda Orhan Kemal, memleketini sahiden seven, bunu yaptığı işle gösteren romancı olduğunu isbat etmektedir. Memleketteki objektif gelişmeyi mükemmel kavramıştır. Gelişmenin ilerlemesi, daha öte konaklara varabilmesi için, onu soysuzlaştırmak isteyen tiplerle ve onların dayanacağı anlayışla savaşıyor.

Roman aşağı yukarı ikinci dünya savaşı yıllarında geçiyor. Demokrat rejim hevesimiz henüz yok iken. Fabrikalarda işçiler asker gibi teşkilatlandırılmış, hükümet'in emrine verilmiş iken. Sendika'dan, sendikacılıktan söz açmak suç sayılır iken. Bu koşullara göre Murtaza'nın tam da aranan adam olması gerekir. Öyle ya, bugün Murtaza biraz da donkişottur. Fakat o gün bir donkişottan fazla bir şeydir. Bir dikta rejiminin dayanabileceği dayanak noktalarından biridir.

Romanın gelişmesi boyunca bunu görebiliyoruz. Fen Müdürü için Murtaza bakın başlangıçta ne: «*...bu hırtı bana komiser tavsiye etti.*» Ya da: «*...katiyyen güvenmek yok ona.*». Bir de sonlara doğru ne dediğini görelim: «*...şunu iyi bilin ki bu fabrikada Murtaza bir tarafa hepiniz öbür tarafa. Dün böyle düşünmüyordum ama bugün böyle düşünüyorum, yarın da böyle düşünmekte devam edeceğim.*». Bu değişmenin sebebi gayet açık. Murtaza Fen Müdürü'nün menfaatlarının aslanı kesiliyor. Karşılık olarak da birşey istemiyor. Fen Müdürü, görünüşte onu ciddiye almamasına rağmen. tercih ediyor. Ve edecektir.

Buna mukabil fabrika içiyle Murtaza kanlı bıçaklıdır. Alay ediyorlar. Matrak geçiyorlar. Daha sonraları açıkça düşmanlık başlıyor. Kavga ediliyor. Ayağı kaydırılmak isteniyor. Bunu anlamak daha da kolay. İşçiler elbet onun kendilerinden yana olmasını istiyorlar. Hiç değilse 'işi idare etmesi'ni. Çünkü: kendi aralarında vaziyet bu şekilde geçip gidiyor. Nuh, Azgın Ağa, Kapıcı Ferhad 'imkân nisbetinde vaziyeti idare ediyorlar'. Bu idare eninde sonunda içten gelen bir 'nefsi koruma' duygusundan doğuyor. Ve yine bu sebepten ne Murtaza'ya karşı haklarını arayabiliyorlar, ne de onu tutan Fen Müdürü'ne karşı.

Burada şöyle bir noktayı çekişelim diyorum. Orhan Kemal romanında Murtaza'yı direk gibi koymuş. Güzel. Buna mukabil öteki işçileri, fabrikanın öteki insanlarını sadece beşeri taraflarından almış. O da Murtaza'yı daha iyi belirtebilmek için. Bu kadarından çıkartabildiğimize göre, fabrika içinde şöyle bir durum vardır: işçiler kendi havasında. Patronu yıldıracak derecede masura hırsızlığı yapıyorlar. Bir kısmı işi alaya vurmuş. Öbürleri ha var ha yok. Sefalet içinde boğulup gidiyor. Kısaca herkes kaytarıyor. İşlerin biraz olsun düzelebilmesi için hiçkimse hakkını aramaya niyetlenmiyor. Murtaza azrail gibi tepelerine dikilince korkuyorlar. Ona karşı birleşiyorlar. Fakat bu da 'insiyaki' bir birleşme. Onu tam yıkacakları gün, Fen Müdürü'nün öfkesi hepsini sindiriyor.

İşçilerimizin hepsi böyle midir? Ya da böyle miydi? İşçinin hakkını araması şimdi bile oldukça 'riskli' bir şeydir. O zamanlar elbette daha acıklı sonuçlar veren bir problemdi. Bununla beraber, işçiler arasında, bugünkü nisbi garanti ve hakları sağlamak için onları aydınlatan, demokrat ve uyanık kimseler olduğunu biliyoruz. Biz bilmesek bile Reşad Enis 'Afrodit Buhurdanında' ve 'Toprak Kokusu'nda hatırlatıyor. Neticesi ne olursa olsun, belki neticesiyle birlikte hakkını arayan bir işçi görmek istemez misiniz? Sarı Hüseyin derseniz, ben bunu çok yetersiz sayacağım. Yok sayacağım. hatta. Fikrimce Orhan Kemal Murtaza'nın karşısına uyanık ve akıllı, çektiğinin bilincine varmış ve

namuslu bir işçi koyabilirdi. Koyması şart mıydı? Bir bakıma, evet! Çünkü: eseri hem daha iyi oturtulmuş olurdu, fakat belki Murtaza'lıktan çıkardı; hem de bugün Türk işçilerinin yürüttükleri demokratik ve ekonomik haklar mücadelesinin, o zamanki kökleri gösterilmiş olurdu. Bir bakıma, hayır! Zira o zaman roman derhal sosyal plâna dökülecekti. Murtaza'nın beşeri yönleri ile verilmek istenen perspektiv kaybolacaktı.

Orhan Kemal'in romanında diyaloglar hüküm sürüyor. O, çok konuşmuyor. Kişileri kendi dilleri, şiveleriyle, fikirlerini ve tabiatlarını anlatıyorlar. Yazarın işe karışması sırasında birkaç çizgi çizmekten ibaret kalıyor: kapıyı açtı, odaya girdi kabilinden çizgiler! Gerisini diyaloğlar tamamlıyor. Bu konuda, herşeyden önce, konuşmaları tesbit ve yansıtmaktaki ustalığı övmek gerekir. Yalnız işi aşırıya götürmek, biraz tehlikeli oluyor. İnsanlar sadece lâflardan kurulmuş bir hale düşüyorlar. Eserin dokuması gevşiyor; daha önemlisi, derinliği azalıyor. Meselenin yüzeyinden geçer gibi oluyorsunuz. Sonra Orhan Kemal ya hiç karışmayarak, ya da pek az karışarak; bizi handiyse, bir piyes ya da senaryo okumaya götürüyor.

'Yalın bir dil' anlayışı üzerinde, galiba evvelce konuşmuştuk. Yalın bir dil kısaca lâf etmek demek değildir. Her romanın bir atmosferi vardır. Bu atmosfer yazarın *image*'larını deyimlerken, dili kullanışındaki özelliklerle yaratılır. Orhan Kemal bir zamanlar pek yaygın olan 'teşbihsiz istiaresiz' yalın dili beğeniyor. Bence bu *image*'ın 'tahribine' gidiyor. Görüş açısı diye birşey kalmıyor. Hareketler alelâde bir konuşmadaki tutumla öyküleniyor. Yalın bir dille anlatmanın, böyle birşey olduğuna biz inanmıyoruz. Şâirâne başkadır, sanatkârca anlatmak başkadır, alelâde söylemek başkadır. Yalın bir dille alelâde anlatmak mı, yoksa yalın bir dille sanatkârca anlatmak mı? Ben, ikincisinden yanayım. Zira birinci halde, sanat eserinin ana öğeleri diyebileceğimiz *image*'ların, image olmaktan çıktığına; deyimlenemediğine inanıyorum. Şimdi bakın ne diyeceğim: Orhan Kemal eserinin özünü kurarken gösterdiği başarıyı, bu

özü işlerken gösteremiyor. Röportaj yaparmış gibi yazıyor. Oysa bir romanı bütünleyen gerçek öğeleri de zaman ve 'mekân' içersinde hareket halinde görmek ve bunun sonucunda bu *image*'lardan gayet orijinal estetik deyimleme biçimlerine gitmek mümkün ve lâzımdır.

Murtaza'nın roman olarak 'yenilik' getirip getirmediğini tartışmak hayli ilgiçekici birşey. Orhan Kemal konusunu gerektiği gibi seçmiştir. Bunu işlerken romanın ülkemizdeki çizgisini aşması gerekirdi. Oysa yok böyle birşey. Roman, bildiğimiz romandır. Belki vakaya verilen önemin azaltılmış olması, karakterlerin ve bilhassa Murtaza'nın önplâna alınması ve hiciv boyası dikkatinizi çekmiştir. Fakat bütün bunların 'esas'la ilgisi ne? Murtaza'nın romanlığında, hatta 'alaturka' bir yan bile hissediliyor diyebiliriz.

Bu neden böyle oluyor? Neden Orhan Kemal konusunu ustaca seçip önümüze serdiği halde, bunu roman haline koyarken sözgelişi Hüseyin Rahmi gibi davranıyor. Bunun nedenine yukarda kısaca dokunduk. Orhan Kemal romanlarını *image*'lar ve image'ların orijinal estetik biçimleri içersinde deyimlemiyor; tam tersine; düpedüz bir insan mantığının kategorileri içersinde deyimlemeye çalışıyor. Böyle olunca da çok önemli bir olayı beşeri yanından yakalayıp sosyal yanına doğru götürmeyi ve bu arada size sadece meramını anlatmayı yeter sayıyor. Ya da, başka türlü söylersek, özünün iyi seçilmiş olmasıyla yetiniyor. Oysa her manada başarılı bir sanat eseri; sanatın asıl etkileyici, yayılıcı yanını teşkil etmese bile onu takdim eden estetik yapısı ile de başarılı olmak zorundadır. Yeni ve sağlam özler yeni şekiller getirir. Doğru. Fakat kendiliğinden olmaz bu. Sanatçı başarır. Nasıl başarır? Dünyayı görüş açısını, eşyayı görüş açısı ile denkleştirerek. Yoksa, özüyle ne derece sağlam olursa olsun, bir roman önemini kaybetmeye mahkûmdur. Halbuki romancı okuyucusu için yazar, roman satın alan roman okumak için alır.

Orhan Kemal'in Türk hikâyeciliğinin ve romancılığının yüzünü ağartacak imzalardan olduğunu biliyoruz. Murtaza, roman olarak, iki bakımdan

önemlidir: 1 — Savaş yıllarında Türkiye işçilerinin durumunu —belki biraz üstünden, ama ne olursa olsun— yansıttığı için. 2 — Gerek o vakit. gerek günümüzde, memleketimizin gelişmesine zararlı bir tip olan Murtaza'yı, ensesinden yakalayıp 'teşhir' ettiği için! Bu iki esaslı noktaya, Orhan Kemal'e özgü yazar ustalıklarını da ekleyebilirsiniz.

Orhan Kemal işçileri tanıyor. Murtaza'dan bu anlaşılmaktadır. Biz ondan Türkiye işçilerini aynı zamanda sosyal ve beşeri plânda ele alıp işleyen, 'meselesi' kadar estetik bünyesi de kudretli, büyük romanlar bekliyoruz. O, kendisini derleyip toplamasını becerebilirse, bu işin üstesinden gelebilir.

(KAYNAK — Sayı: 81/82)

CAHİD SITKI'nın son kitabı üzerine:
İFLÂSIN ŞİİRİ

Ekim, 1953

Cahid Sıtkı'yı okurken şunu düşünüyordum: Acaba bu şairi 'yeniler' arasında saymamızın; daha beteri, yeniler'in 'en iyilerinden' birisi saymamızın sebebi nedir? O Cahid Sıtkı ki, 1930'larda bile, Cumhuriyet şiri kestane fişekleri gibi pat pat patlarken, çıkardığı bir şiir kitabının adını 'Ömrümde sükût' koymuş; edebiyat-ı cedide'cilerden, fecr-i âti'cilerden bulaşıklar, hececiler'den kırpıntılarla dolu şiirler yazmıştı. Şimdi, yirmi yıl sonra, elimde 'Düşten Güzel', bir bir sahifelerini çeviriyor; bir şair yirmi yıl nasıl yerinde saymıştır, nasıl çürümüş, boşalmış, iflâs etmiştir 'temaşâ eyliyorum'.

Hâlâ daha hece'nin o 'müptezel', o piyasa şarkısı ağzı: *'onlardan yana çıktı kahbe felek'* teraneleri, 'atlarken-patlarken-çatlarken' kafiyeleri! Hâlâ daha 'edâ, kırık kalpler'! Hâlâ daha, havada çizilmiş gerçekdışı bir kürenin içinde, oldum olasıya krizalit halinde kalmış ve kalacak, hiç mi hiç canlanamayacak bir aykırı adamın yavan şikâyetleri! Üşenmedim, oturdum teker teker saydım. Cahid Sıtkı'nın bu kitabındaki şirler, nelerden sözediyor, öğrenmek istedim. Şair, şiirlerinin şöyle bir yarısında ölümden yakınıyor. Yaşadığı hayattan yakınıyor. Öbür yarısında zaman zaman ilkokul kitaplarından alınmışa benzer 'milli, vatani' şiirler denemiş. Zaman zaman yalancı, geçici iyimserlik nöbetlerine kapılmış. Başka? Hepsi bu! Peki bu saydıklarımızın birinci bölümü divan edebiyatı'na, ikinci bölümü Tanzimat - Cumhuriyet arası edebiyatımıza vergi şeyler değil midir? İşte bu sebeptendir ki yazıya başlarken sorduğum soruyu tek-

rarlıyorum: Acaba bu eski zaman tipi şairi, ne ettik de yeniler'in arasına soktuk? Nasıl ettik de onu aramızda, böyle başköşeye oturttuk? Cahid Sıkı çağını iyi kavramış, sanatın ne demek olduğunu bilen ciddi bir tenkidçi karşısında dayanamayacak kadar çâresiz, kendi halinde, yüzeyden bir şairdir.

Şimdi biraz derinleşelim.

Düşten Güzel'in iç örgüsü, yanılmıyorsam, şöyle örülmüş: Biz çocuktuk. Çocukluk güzeldi, ışıklıydı, şendi. O vakitler mutluyduk. Çünkü, sorumsuzduk. Düşünmüyorduk. Hayallerimiz vardı. Çabucak memnun oluyor, dünyanın keyfini sürüyorduk. Sonra büyüdük. Herşeyin yalan, eğreti, sahte olduğunu anladık.. Hayat çirkefler, aldatmalar, kışkırtmalar, kazıklamalarla dolu idi. Babamız kardeşimiz bile bizi aldatıyordu. Dostlarımız düşman çıktılar. Bir curcuna, bir kargaşalık içinde sipsivri ve yalnız kaldık. Kimse bizi anlamadı. Derken ölümü, onun dehşetli kudretini keşfettik. Herşey boşuna, herşey beyhude! Dünya yalan. Çirkin. Berbat. Üstelik hiçbir şey elinde kalmıyor.

Şu halde mutluluk, insanların rahatlığı ancak düşlerdedir. Biz ancak düşlerde mesut oluruz. Olabiliriz. Şüphesiz bütün bu kötülüklerin böyle sürüp gitmemesi gerekli. Oturup 'yukardan medet ummakla' bu iş olacağa benzemez. 'Geçen yüzyıllardan ders almalı, ya gün seyrini değiştirmeli ya da biz kafamızı'. Ama nasıl? Orasını bilmiyoruz. Onun için başımızın üstündeki ölüm korkusu, çevremizdeki hayat patırtısı arasında kırıkdökük, geçici eyimserliklerle oyalanıp, bireysel ve 'düşten güzel' mutluluklarımla avunacağız. Hepsi bu kadar.

Bu iç örgünün dış görünüşü nasıl derseniz, cevabı pek güç olmayacak: çoğu kısacık, bir, iki, en çok da beş bentlik; çapraz, hece tutumuyla kafiyeli, hece vezniyle yazılmış şiirler. Değişikliği, mısraların duraksız olmasında, vezinlerin pek o kadar 'mâruf' olmamasında. Arasıra işin içine, şairin 'Garip'lik devrinden kalma, serbest şiirleri de karışıyor. Ama bütünüyle eserin dış örgüsü iç örgüsüne uygun. İkisi birbirini tamamlıyorlar. İkisi de yeni değil. Kullanılmış. Yıpranmış. Eskimiş şeyler.

Acaba, öz ve biçim olarak karşımıza bunları çıkaran şair, hangi sebepten başka bir biçimde değil de bu biçimde ortaya çıkmıştır? Bu sorunun karşılığını onun toplumsal haritadaki yerini araştırarak arayacağız? Bakalım Cahid Sıtkı hangi toplumsal ortamı ve durumu yansıtıyormuş?

Bir kere, şurası muhakak: eğer sanatçılar belli toplumsal çevrelere bağlı, bu çevrelerin 'ilhamlarını' söyleyen kişilerse; Cahid Sıtkı, işte bu toplumsal çevresini yitirmiş bir sanatçıdır. Cahit Sıtkı'yı toplumsal çevresine bağlayan bağlar, gerek anlamda, gerekse özel anlamda kopmuş. O içine bir türlü karışamadığı bir toplumsal düzen, bir yaşama düzeni karşısında, kendisi ve 'düşleriyle' çırılçıplak kalmış.

Bu bağlar genel anlamda kopmuş dedik. Açıklayalım: Ben yeni sanatımızın, memleketin sanatla ilgilenmeye hevesli kalabalıklarıyla çeliştiği kanaatındayım. Sanatçının problemleri batıca bir bileşim içersinde görmeye, vermeye kalkışması, (üstelik bunu becerememesi); onun, sanat meselelerini, hatta öteki meseleleri 'alaturka' gören sanatsever çevrelerle çatışmasına, onlardan uzaklaşmasına yol açıyor. Cahid Sıtkı yarım yamalak da olsa 'à la Baudelaire' bir şair mi olmak istiyor; önünde sonunda daha henüz Faruk Nafik, Yahya Kemal çağını aşamamış olan okuyucu ile çelişiyor. (Ama o bu yolda öbür yeni şairlerden çok daha şanslıdır. Zira, öbürlerinden çok daha az batılıdır. Bu da gerçek).

Bu bağlar özel anlamda kopmuş dedik. Açıklayalım: Cahid Sıtkı yeni bir sanat yapmak, daha doğrusu başkalarının batı ülkelerinde yaptığı cinsten bir sanat yapmak istiyor. Bunun için en ilkel anlamda üç şey gereklidir: 1. — Sanatçı yapmak istediği sanatın nasıl bir sanat olduğunu, nasıl doğduğunu, geliştiğini, olanaklarını ve özelliklerini bilecek; bu sanatla doğduğu toplumsal çevre arasındaki bağlantıları tesbit edebilecektir. 2. — Sanatçı memleketinin toplumsal gelişmesini ve buna paralel giden sanat hareketlerini yakından kollamış, manasını anlamış, açıklamasını yapmış olacaktır. 3. — Batılı sanatçının yöntemini iyice kav-

radıktan sonra, o yöntemle memleketinin meseleleri üzerine eğilecek, bu meselelerin bireysel, insancıl ve toplumsal incelemelerini estetik bir biçim ve düzen içersinde verecektir. Bu üç şeyi başarırsa aynı zamanda ulusal, memleketçi, *humaine* ve batılı olacaktı. Cahid Sıtkı bunu yapamamıştır. Birinci bölümü başaramamış bu yüzden yarı alaturka kalmıştır. İkinci bölümü başaramamış bu yüzden yarı frenk olmuştur. Nihayet üçüncü ve son kısmı başaramamış; sonunda ortaya 'geçiş devirlerine' özgü tatlısu frengi bir sanat çıkarmıştır.

İş böyle olunca onun dilinden ve derdinden kim anlayabilir? Hiç değilse aynı toplumsal durumda bulunan, aynı iç hayatını yaşayan kimseler değil mi? Cahid Sıtkı fazlasıyla içedönük bir psikolojik yapıya sahip olduğu ve işin içine türlü kişisel kompleksler karıştığı için, ileriye sürülebilecek iç yakınlığı hipotezi de zayıflıyor ve şair bu suretle kişisel anlamda da dış bağlarının bütününü koparmış oluyor. Zira aynı toplumsal durumda bulunan, aynı 'ruhi' hayatı yaşayan kimselerin çoğunluğu, hiç şüphesiz Cahid Sıtkı gibi hastalıklı bir psikolojik bünyeye sahip değildir; kendi çevresinde pekâlâ işlerini yoluna koyabilir, hayata karışabilir.

Şuraya varıyoruz: Cahid Sıtkı sanatını, kafasında birikeni akıtmak için araç olarak kullanmaktadır. Bu onun toplumsal planda toplumsal katını yitirmiş, bireysel planda 'marazi' bir adam olmasından birikiyor; sanat eseri haline gelirken de karanlıklaşıyor. Toplumsal çevresiyle bağını yitirmiş sanatçılar, çokluk kötümserdir. Gerek kendileri, gerekse çevreleri için; gelecekte bir ümid noktası, bir aydınlık göremeyeleri; onların, toplumsal sanat, gerçek sanat alanından el ve eteklerini çekmelerine; tamamen bireysel ve kişisel bir sırf sanatçılığa gitmelerine, sırf sanat yaptıklarını sanarak avunmalarına sebep olur.

Bizim şiirimizde Cahid Sıtkı bunun tipik örneğidir. Toplumsal çevresi birçoklarımız gibi orta sınıf olsa gerek. Orta sınıfa bağlı, onun kaygı ve heveslerini yansıtan bir sanatçı bile olsaydı: orta sınıflar, yarınsız ve kararsız olduğu için, yarınsız ve kararsız bir sanat yapacaktı. Üstelik toplumsal

çatışmalarının bireysel olarak içinde biriktirdiği ağuyu, batılı olmaya çalışan bir sentezle (taklid lâfı daha uygun) vermeye kalkışması; henüz alaturkalıktan kurtulamayan ve sermaye gelişmesi ve birikmesiyle kütle halinde fakirleşen orta sınıf ile de çaprazа gelmesine yol açmakta, sanatı büsbütün faydasız ve lüzumsuz, *büsbütün 'isolé'* bir hale gelmektedir. Cahid Sıtkı memleketinin büyük halk çoğunluğu için sanat yapmıyor. Kendi toplumsal çevresi için de sanat yapmıyor. Kendi kendisinin 'beyhude' sanatını yapıyor.

Biz bu sanatı faydasız buluyoruz. Cahid Sıtkı'yı okuyanlar, batı'yı taklid ederek 'batılılaşmak' yoluna eğilmiş, iç bünyeleri ve yaşayış tarzları ile alaturka, osmanlı yarı aydınlar; gerek hayatları, gerekse memleketin gidişi üzerinde açık, aydınlık ve olumlu bir yöntem ve fikir edinememiş kimselerdir. Onu okumalarının sebebi, biraz aykırı gibi görünecek ama, galiba Faruk Nafiz'i ve Orhan Seyfi'yi de okumalarıdır. Bu çevreler yeni sanat sorunlarını henüz kavramamışlardır. Bir de etkisi artan bazı dergilerin, yeni sanatı bilen ve sevenler arasında, Cahid Sıtkı'yı 'şahsen' propaganda etmesi sonucundа okuyanlardan söz açılabilir. Ayrıca 'mektepli ve resmi' edebiyattan, gerçek ve canlı edebiyata geçişte, kısa bir devre Cahid Sıtkı devresidir sanırım. Bu okuyucular, toplumsal manada memleketimizin kalkınmasında etkin olabilecek kimselerdir. Cahid Sıtkı onları zaten içinde yüzdükleri kaostan kurtaracak, önlerine ışık tutacak yerde; büsbütün bezgin, dünyaya geldiğine pişman 'manevi' bir atmosfer içine itmektedir. Bu kimselerin daha rahat yaşayabilmeleri için, ilkin 'gerçek hayatın' ne olduğunu kavramaları, sonra da bu hayat içinde mutluluğa ulaşmak için uğraşmaları mı lâzım; Cahid Sıtkı tersine ,onları düşlere gönderiyor; dünya yalan, ölümlü, uğraşmağa değmez diye uyuşturuyor, miskinleştiriyor. Ellerini kollarını bağlıyor. Pek olmazsa *'hemen Allah hepimizin yardımcısı olsun'* deyip, yetiniyor. Bu sanatın faydasız olmaktan başka, zararlı olduğunu da söyliyebiliriz. Türkiye gibi kalkınmak, silkinmek zorunda olan bir ülkede; 'yeni, öncü' sıfatlarına

bol keseden lâyık görülmüş bir sanatçı, kalkar da böyle çözülmüş, iflâs etmiş bir kişinin kuruntu ve hayallerini anlatır, bu şekilde örnek olursa; ona nasıl zararlı değildir diyebiliriz?

Ne yapmalıydı, peki? Nasıl olmalıydı? Bu aslında yeni Türkiye'nin yeni sanatçısı konusunda yazılabilecek çok ilgiçekici bir incelemeye girişmek demektir. Biz, burada bir iki satırla sadece Cahid Sıtkı için bazı noktaların altını çizeceğiz. Bir kere sanatçı olarak toplumsal çevresini tanıyacak, bilecek, onunla ilişkilerini koruyacaktı. Toplumsal çevresinin, tarih ve toplumbilim bakımından, Türkiye'de ne durumda bulunduğunu, kendisinin bu çevre içindeki yerini kavramağa çalışacak; ayrıca öbür toplumsal çevrelerle ilişkilerini ve Türkiye'nin ve Türkiye halkının esenliği, mutluluğu için işlerin ne türlü gitmesi gerektiğini araştıracak; bireyi toplumsal çevresiyle birlikte, toplumsal akışı tarihi anlamıyla aydınlatacaktı. O vakit, hayatı darmadağın, işleri karmakarışık görmekten kurtulur, açık ve seçik bir görüş, hayat karşısında düzenli ve bilinçli bir davranış sahibi olurdu. Halkla kaynaşmış, halkı bilen ve söyleyen, halkın yararına milli ,bereketli, pırıl pırıl bir sanat yapardı. Yapamadı. Yapamadılar. 'Düşten Güzel'i, öncü ve yeni iddialarla ortaya çıkanların, bizden öncekilerin hesabına, utanarak sıkılarak okuduk. Sonunda Cahid Sıtkı'nın öncü olmadığını, bize kötü örnek olduğunu, bizi şaşırttığını, yeni bile olmadığını, eski yeni çatışmasında nasılsa büyütülmüş alelâde bir şair olduğunu bir kere daha, pek güzel kavradık.

Cahid Sıtkı iflâsın şiirini yapıyor: daha doğrusu, içiçe, yanyana bir sıra iflâsların. Cahid Sıtkı'nın yaptığı sanat, toplumsal yönden iflâs etmiştir. Zira onun koptuğu toplumsal çevre, başka toplumsal çevreler, ister istemez toplumsal gelişmeye uygun, bereketli, hareketli bir sanat doğuracaktır. O vakit Cahid Sıtkı'nın su üzerine yazmış bir sanatçı haline düştüğünü, ufalanıp gittiğini göreceğiz. Memleketinin ve toplumsal çevresinin sorunlarını, batılı ve metodlu bir bileşime götüremediği için, Cahid Sıtkı ayrıca kişisel yönden iflâs et-

miştir. Yeni sanatın aynı zamanda milli, memleketçi ve batılı nasıl olabileceği sorununu çözümleyememiş, kendisini bir kısır döngü içersine hapsetmiştir. Bundan başka, kelime işleyen, vezin işleyen bir dil sanatçısı olarak, sık sık bayağıya düşmesi, önce gelenleri ve kendisini tekrarlaması yüzünden de iflâs etmiştir. 'Müflis' bir estetik yaparak, özüyle edinemediği sağlamlığı biçimi ile elde etmeğe yeltenmiş, fakat hece veznini milli anlam ve ritmiyle saramadığı, cesaretli çıkışlar ve denemeler yapamayacak kadar çekingen ve bezgin olduğu için bu konuda da bize iyi örnek —Dranas kadar bile— olamamıştır. Bütün bu söyledikleri-mizi bir araya toplarsak, Cahid Sıtkı'nın şiirine niçin iflasın şiiri dediğimiz oldukça anlaşılır, sanırız.

(KAYNAK — Sayı: 80)

Behçet Necatigil'in EVLER'i üzerine:
SOKAK KORKUSU

Kasım, 1953

Sokak demek yarı yarıya eksilmek demek. Caddeler ayartıcı. Sabahla bir evden çıkıyorsunuz, ekmek parası peşinde günlük serüvene atılıyorsunuz. Çevrenizde aynı serüvene atılmış, sizin gibi bir sürü adam. Hain, egoist, insafsız ve küstah. Sizi tersliyorlar. Lokmanızı elinizden kapıyorlar. Büyük şehir, sizin asla içine giremediğiniz, bir curcuna içinde çırpınıyor; terliyor, oradan oraya koşuyor. Kimsenin gerçek değerlere, kalıcı kavramlara kulak astığı yok. Herkeste yalanın bini bir para. Küfür, hakaret, cansıkıntısı etrafı sarmış: Siz durmaksızın iğrendiğiniz bu cümbüş, bu vurkır içersinde yabancı yabancı dolaşıyor ve sıkıntıdan boğuluyorsunuz. Akşam oldu da eve döndünüz mü? Saadet! İşte orada rahatsınız. Ocaktaki alevde sönmüş yıldızlara karşı ısınırsınız. Eşyaların üzerinde ellerini bir peri gibi dolaştırmış olan karınız yanıbaşınızdadır. Artık ne gürültü var, ne patırtı. Huzur ve sükûn. Ve vaktiyle, yine sizin oturduğunuz bu odada yaşanmış aşkların, ölümlerin anıları.

Bu sözleri şöyle bir sonuca bağlayabiliriz; günümüzde, en çok büyük şehirde 'namuslu ve efendiden bir zat için' sokak, dış dünya ölmek gibi bir şey demektir. Mutluluk, mümkün mertebe evinizde, kendi yaşantınız, kendi ölçüleriniz ve değerlerinizle başbaşa kaldığınız vakit mevcuttur. Sanırım ki şair Behçet Necatigil'in 'Evler' adındaki kitabı beş aşağı beş yukarı bunu söylemek istiyor. Biz ancak evimizdeyken mutluyuz, rahatız. Gerisi sıkıntı ve ölüm demeye getiriyor.

Şair için ev nerdeyse kutsal bir 'mefhum' Hani

insan biraz gayret etse Necatigil'de sokak korkusu gibi psikolojik bir düğüm, bir kompleks var diyebilir. Bunun sebebini belki sonra araırız. Yalnız şimdi şöyle bir noktaya ilişelim: aslında evi bunca sezen ve mutluluğun ancak evde gerçekleşeceğine kalıbını basıp duran şair acaba neden şiirlerinden birinde evlerle savaş diye bir sorun ortaya çıkarmış ve kendisiyle çelişir gibi bir hale düşmüştür? Öyle ya saadet evde ve evle mümkünse ne diye kalkıp evlerle savaşalım? Bu şiirde şair, deyim yakışırsa, evin 'iktisadi bünyesini ve varlığını' ele almış, ama çok basit olarak: evde herşey eskir, biter, daima yenisine ihtiyaç duyulur diyor. Tencerenin pişirmesi lâzımdır. Musluk kopar, cam kırılır. Erzak halden anlamazmış. Tek kelimeyle, bu yönden bakarsanız ev bir heyulâ, bir dev gibidir. Saadetten vazgeçtik, bizi eriten, harcıyan bir varlık halinde karşımıza dikilmektedir. Bakın şair bunu şöyle söylemiş:

«evler ezer insanları dağ gibi
dışardan küçücük
evler çeker boynumuzdaki ipi
taşı develerce yük»

Şimdi hangisine inanalım? Evler bizim içinde mutlu olduğumuz, huzur ve saadet yuvaları mı? Yoksa dağ gibi ezen, savaşıp durduğumuz korkunç varlıklar mı? Fikrimce bu çelişme Necatigil'in eserinde ve kafasında, olayları ve dünyayı daha aydınlık ve ayıklayıcı bir şekilde ele alabilecek bir yönteme ve dünya görüşüne sahip olmamasından ileri gelmektedir. Şimdi biraz işin dibini karıştıralım.

Ortahalli halk tabakalarına bağlı aydınların, genel olarak dar, ya da değişmez gelirli aileleri kurdukları malûmdur. Bu ortahalli aydın, çağının sorunları, sanat problemleri, iç değerleri vesaire üzerinde yalan yanlış kaygılara, düşüncelere sahiptir. 'Manevi' bakımdan hizasını, toplumsal farklılaşmada düştüğü hizadan, pek yukarlarda bulur. Ne var ki toplum onun anladığı ve istediği 'manevi gayret ve değerlere' göre düzenlenmemiştir. O is-

tediği kadar ihtirasların içinde ya da dışında sadece bir ocak başı dilesin; istediği kadar iyilik, güzellik ve buna benzer ilkelere inansın; toplumdaki değer maddi bakımdan sağlayabildiği hayat seviyesi ile 'tayin' edilmiştir. Bu hayat seviyesinde tutunmak, evin gündelik nafakasını sağlamak için onun sokağa gitmesi, hayatını kazanması zorunludur. Eğer sokaktaki işinde gücünde başarı kazanır, içinde yaşadığı düzenin gereklerine uyabilirse hayat seviyesini yükseltir. Bu da sonunda ona manevi huzur ve mutluluk getirir. Tek kelimeyle şöyle özetleyebiliriz: ortahalli aydın evinde mesut olmak için ilkin sokakta (yâni iş hayatında, kazanç hayatında) esaslı bir adam olmalı, başarılar kazanmalıdır. Ancak bu halde ev onun için bir saadet yuvası olur. Problem eve bağlı değildir, dışarıya bağlıdır; orada da çözümlenir.

Ortahalli aydın iki yoldan birini tutacaktır: ya dış âlemi, sokağı sevecek, her sabah sevinçle onu 'fethe' gidecektir. Onun içine girecek, girdi çıktısını öğrenecek ve iç kaygılarına dış dayanaklar arayıp bulacaktır. Ya da tam tersine bir türlü dış âlemi sevemeyecek, onun içine giremeyecek, ondan tiksinecek, bir türlü girdi çıktısını öğrenemediği için hayat seviyesi ya gittikçe düşecek, ya da nasılsa tutunduğu bir seviyede kalacak. Bu arada o dış âlemin baskısı altında iç âlemine kaçacak, saklanacak, aydınlığı sevmeyecek. Kapalı odalar, eski evlerde, eski anılar arasında bir sükûn ve saadet, yalancı da olsa bir huzur *illusion*'u arayacak.

Sanırım ki söz yine Behçet Necatigil'e geldi. O, ikinci ortahalli aydın tipinin gayet karakteristik bir örneği olarak karşımıza çıkıyor. Evden uzak olduğu zamanlardan bahsederken korkunç bir yadırgama duygusu, bir korku, mutlaka yakın bir kötümserlik ve hatta miskinlik *(tam bana göre uyuşuk — miskinlik gibi var mı?..)* — içindedir. Dış âlemle bağdaşamadığı, bu âlem içinde yırtıcı, girgin, tuttuğunu koparan bir birey, bir vatandaş olamadığı gayet açık. Sokak, dış âlem onun kaldırıp rafına koyduğu 'işe yaramaz, her kilide may-

muncuk, her rüzgârda gemisini yürüten' adamlarla doludur. Onlarındır. Onlara aittir. O vakit şaire de evler, ev içleri, sofalar kalıyor. Kaçıyor şair. Evlerin içinde, kendisini karşısına alıyor, deyim uygun düşerse, yapay bir mutluluk duymaya ve bize de duyurmaya çalışıyor. Bu şairin gücüyle, kalemiyle, maddi yetileriyle elegeçiremediği bir mutluluk ihtiyacının adeta 'istimna' yoluyla tatminidir.

Fakat çelişme burada başlıyor: dedik ki evin saadeti senin dışardaki başarına bağlıdır. Bu düzen böyle kurulmuş. Evlere kapanıp odalarda oturmakla saadete eremezsin. İşte o vakit şair hafif hafif bunu hisseder gibi oluyor ve evlerle savaş ettiğinin farkına varıyor; onun asıl düşmanı galiba evler, öyle ya evi için sokağa çıkmak ve patırtının arasına karışmak lâzım değil mi? Sen ne derece cılızlaşırsan evler o derece canavarlaşmaz mı? Bu suretle dış âlemden kaçıp evlere kapanarak huzura ve rahata erdiğini sanan şairi 'bizzat' evler tekrar sokağa gönderiyorlar. Peki, o ki bir 'miskin âdemdir', ne yapsın? Cevabını aynen mısralarından alıyorum: «*Ölümleri zorlamaya başladım — yaşamanın çıkmazını görünce*». Ölüm mü? Bakın çareyi ölümde arayan büyük şair, intihar etmeden önce ne yazmış: «Ölüm hiçbir şeyi halletmiyor.».

Şair ölse de, kendisini öldürse de bu mesele, bu hayat ve dünya meselesi bütün heybeti ve karışıklığıyla yine ortada duracak, başka insanlar için mesele ve dert olmakta devam edecektir. Şair, halka ışık tutan adamdır. Necatigil, böyle dış âlemle iç âlem arasında sıkıntıdan boğulup ölümleri zorlamayı düşünecek yerde neden kendisinin ve kendisine benzeyen insanların hayatını kolaylaştırmaya; kendini fethetmeye, sokağı fethetmeye, bunun için didinmeye çalışmıyor? Bu böyle gelmiş böyle gitmez. Dünyada herşey değişmiştir. Herşeyin çaresi vardır. İnsana, hele aydın ve aydınlık bir insana düşen, imkânlarını sonuna kadar harcayıp bu çareyi bulmaya, bulunca da gerçekleştirmeye çalışmaktır. Böyle yaparsa okuyucuları ve peşinden gelenler için iyi örnek olur: cesaret, ışık, bilgi ve kudret verir.

Taş devri'nin sanatçısını düşünsenize! O, kabilesi halkı ava (yâni sokağa) giderken onlara cesaret veren şeyler: şarkılar, şiirler, dualar okuyordu. Yoksa dışarıya gitmek yarı yarıya eksilmektedir, boş veren, dönün mağaralarınıza, huzur ve saadet orada demiyordu. Bu ilk ve ilkel sanatçı kadar olamayacak mıyız? İnsanlarımıza, memleketimiz halkına yaşadıkları koşulları bu koşulları getiren nedenleri, gelişmelerini, hayatın akışını, bu akışta birey ve bölüm olarak oynayacağımız rolleri ve önemini anlatmayacak mıyız? Onların içini karartıp dünyalarına küstürecek; odalara, evlere kapayarak can sıkıntısı ve bezginlik içinde bunaltıp; sokağı ve dış âlemi 'her kilide maymuncuk, her rüzgârda gemisini kurtaran, hiçbir işe yaramaz' madrabazlara, hırsızlara mı terkedeceğiz? Necatigil bunu yapıyor. Bunu sağlık veriyor. Bu yüzden korkusuzca şair olarak vazifesini yapmamıştır diyebiliyoruz.

Ayrıca, şairin şiirlerini örüş biçimi üzerinde konuşabilir. Tabiatı alıngan, duyarlığı yüksek olan şair, şiirlerinde nedense büyük bir duygu yoksulluğu içindedir. Bunu kendisi de anlamış, şöyle diyor: «*Yazdıklarımı duymak — Belki yalnız bana vergi*». Bu galiba doğrudur. Yazdıklarını anlıyoruz, okuyoruz, fakat duymuyoruz. Mısra ve bend yapıcılığında kullandığı yöntemin gık dedirtecek derecede tekdüzeliği (ikişer kafiyeli bitmez tükenmez dörtlükler) ritm zayıflığı gibi diğer kusurlar bu duygu noksanlığını çoğaltıyor; okuyucuya, kısır bir şair karşısındaymış hissini veriyor.

Oysa toplumuna uyamamak, onunla çelişmek, bu yüzden yalnızlık ve acı çekmek birçok şairlere insanı kahredecek ölçüde kuvvetli ve *lyrique* eserler verdirmiştir. Necatigil'de bu olmuyor. Onu okurken derinliğine duyamıyor, yaşayamıyoruz. Kitaptaki şiirler arasında sanırım ki yalnız 'Keyif'te, 'Perili Evde' ve 'Evlerle Savaş'ta birşeyler titremektedir. 'Evler'i başarılı ve önemli bir eser sayamadığım için cidden çok üzgünüm.

(SHD — Sayı: 17)

«SAM AMCA»nın Günahı ve Sevabı

Aralık, 1953

Memleketini, memleketinin insanlarını sahiden seven namuslu ve dürüst bir hikâyeci, elbette sanatını, bu memleket ve insanlarının biraz daha rahat, biraz daha iyi yaşamasında kullanmak isteyecektir. Buna şüphe yok. Bu maksadla, ilkin vatanının ve insanlarının ne sıkıntılar içinde olduğunu 'tesbit ve teşhise'; onları tanımaya, onların acılarını ve sancılarını kendi acıları ve sancılarıymış gibi hissetmeye ve arkasından bunları, bunların neden ve sonuçlarını inceleyerek estetik bir biçim içersinde yansıtmaya çalışacaktır. Böyle bir hikâyecinin gerçekçi ve kelimenin sahici anlamıyla toplumsal gerçekçi olduğunu söyleyebiliriz. Gerçekten toplumsal gerçekçi olmayan, kafasında hiç bir toplumsal sorumluluk duygusu taşımayan, sanatını kendini avutmak ya da ün kazanmak için bir vesile, bir vasıta sayan kimseler, ne derece ustalıklı söz ve kalem hünerleri gösterirlerse göstersinler, bizim için yabancı kalmaya, asıl önemlisi okuyucu ve herkes için yabancı kalmaya mahkûmdurlar. Onun için, vatansever hikâyeci ile toplumsal gerçekçi hikâyeci, aslında bir ve aynı şeydir, diyebiliriz.

Bakın neden? Vatanseverlik, milliyetçilik, vatanını sevmek gibi hepimizin sık sık kullandığı kavramlar, bunları kullanan kimseleri büyük sorumluluklar altına sokan kavramlardır. Bir insanın vatanını sevmesi laftan ibaret kalırsa, o tehlikeli bir yalan olur. Sevmek ilgilenmek, sevilen şeyin üstüne eğilmek, onun iyiliğini güzelliğini rahatlığını istemek, bunun için çalışmak demektir. Mem-

leketini, milletini sevdiğini iddia eden, bu iddiasını sevdiği şeylerle ilgilenerek isbat etmekle, onların iyiliği için elinden geleni yapmakla yükümlüdür. Hem sevgi iddiası, hem de mutlak ilgisizlik, sıhhatli ve sağlam bir havsalanın alamayacağı bir şeydir. Gerçekçi olmayan bir hikâyeci, hikâyeciliği bir biçim sorunu, bir güzellik kaygısı olarak alan ve anlayan hikâyeci, ne derece vatansever olduğunu iddia ederse etsin, memleketiyle ilgilenmediği, onun meselelerine kulağını tıkayıp yan gelip yattığı için, gözümüzde boşuna konuşan adamdır. Gerçek ve milliyetçi Türk hikâyecisinin memleketin toplumsal durumunu, bu durumdaki değişiklikleri, bu değişikliklerin halkımız üzerindeki çeşitli etkilerini bilmek, incelemek ve yansıtmak zorunda olduğu ilkel bir gerçektir.

Bu kadar sözü memleketini sahiden seven milliyetçi ve memleketçi bir hikâyecinin bu sevgisini nasıl gösterdiğini, memleketi ve onun önemli sorunlarını nasıl ele aldığını belirtmek için sıraladım. Önümde Samim Kocagöz'ün 'Sam Amca'sı duruyor. Samim Kocagöz çağını iyi anlamış. Namuslu bir hikâyecinin memleketinin toplumsal durumu, halkının sorunları üzerine ne türlü eğilmesi gerektiğini kavramış. Kitabındaki onbir hikâyede memleketimizin en esaslı dertleri ve problemlerini eline alarak görüşü ve yöntemine göre vatanseverliğini isbat ediyor.

Bu problemlerin birincisi ve en önemlisi, bilindiği gibi, toprak ve topraksız köylüler problemidir. Hikâyeci bu konuya 'Allah, Devlet ve Toprak', 'Toprak Hasreti' ve 'Sam Amca' gibi üç hikâyesinde doğrudan doğruya, diğer bazılarında ise dolayısıyla ilişiyor. Ve meseleyi doğru dürüst koyarak ilişiyor. Hikâyeciye göre bizim köylümüzün büyük bir kısmı topraksızdır. Ağaların toprağında ortakçı, yarıcı, ya da düpedüz gündelikçi olarak çalışır. Bu kalabalığın kurtarılması herşeyden önce onun toprak sahibi edilmesine bağlıdır. Gerçi Toprak Kanunu çıkarılmıştır ama aslı aranırsa bu kanun bu büyük problemi halledebilecek yeterlikte değildir. Ayrıca savaş ertesinde tarımda görülen makinalaşma eyilimleri, toprak sahiplerince gösterilen

tarımsal işletmeceliği daha *rantable*, daha *rationel* uygulayabilmek istekleri, daha geniş topraklar işlemek gereğinin ortaya çıkması gibi nedenler, orta halli ve fakir köylülerin geniş ölçüde ırgatlığa kaymasına; bundan başka, traktör ve benzeri araçların ırgat ihtiyacını *minimum* çizgisine indirmesinden genişçe bir işsizliğin alıp yürümesine yol açmaktadır. En çok 'Sam Amca' hikâyesinde Samim Kocagöz son yıllarda tarımsal tutumumuzu altüst eden değişmeleri ve bu değişmelerin çiftçilerimiz üzerindeki maddi ve moral etkilerini başarıyla işlemiştir. Metodlu bir sanatçının, memleketinin nabzını sahici ve canlı olarak nasıl dinleyeceğine güzel bir örnek!

Kocagöz öteki hikâyelerinde topraksızlık sorunuyla dolayısıyla 'temas' halindedir. İlkin köylünün topraksız olmasındaki önemin altını çizen, bunu önlemek gereğini ısrarla belirten hikâyeci; sonradan, topraksızlığın, ya da daha genel bir deyişle ekonomik bakımdan yıkılmışlığın köy ve köylü yaşamasındaki çeşitli etkilerini işlemeye girişiyor. Birçok dokunaklı, yürek paralayıcı olayla karşı karşıya geliyoruz. Topraksızlıktan şehre ya da mağden ocaklarına çalışmağa giden güverte yolcularını; gıdasızlığın sebep olduğu ince hastalığın korkunç 'tahribatı'nı, işsizliğin ve 'meskensizliğin' kahredici etkilerini hep aynı şefkatli haliyle bizlere anlatıyor. Köyümüzün, köylümüzün yaşama şartlarını bazan şurasından, bazan burasından ışık tutarak aydınlatıyor. Fakat bu işi son zamanlarda moda olduğu gibi gelişigüzel, metodsuz ve yüzeyden yapmıyor. Tam tersine sebep sonuç bağlantılarını dikkatle bulmuş ,metodlu, diyeceğini bilen bir sanatçı olarak yapıyor. Hastalığı görüyor, 'teşhis' ediyor, kendi görüşüne göre en faydalı iyi etme yolunu da yapıcı olarak ileriye sürüyor. Bu bakımda Kocagöz'ü toplumsal gerçekçiliğin toplumsal yönünü çok iyi anlamış bir hikâyeci olarak kutlamak boynumuzun borcudur.

Dahası var: Bizde toplumsal gerçekçilik, ya da genel olarak gerçekçilik yapan hikâyeciler, koşulları rastgele çizer, hikâyelerinin bağlayıcı, sıklaştırıcı, bir görevi olduğunu hesaba katmazlar. Koca-

göz böyle yapmamış. Yukardanberi anlattığımız koşullar altında yaşayan insanlarımız arasındaki dayanışmayı sık sık söz konusu ediyor. Bu insanlar kaderlerinin birbirlerine bağlı olduğunu biliyorlar. Problemlerini elbirliğiyle çözmeye çalışıyorlar. Henüz belki pek akılları yetmiyor ama yine de hiçbiri kötümser değil. 'Güverte Yolcuları'nda, 'Toprak Hasreti'nde, 'Elif'de, 'Başakçı'da —bizim sarkık bıyıkları altında gülen halkımızın— fütursuz iyimserliğini, kendisine ve gelecek günlere olan güvenini, Kocagöz, ustalıkla günışığına çıkarmış. Bu da iyi bir şey. Övülmeye değer bir şey.

Görülüyor ki Samim Kocagöz vatanını seven bir hikâyeci olduğunu isbat etmek için elinden geleni yapmıştır. Sistemli, yöntemli çalışan toplumsal gerçekçi bir hikâyeci olarak, en iyi tanıdığını zannettiği köylülerimizi toplumsal çevre diye seçmiş, bütün iyi dilekleriyle onların dertleri, problemleri üzerine eğilmiştir. Şimdi bir de madalyanın öbür yanını çevirelim: toplumsal görevini yerine getirirken elbet ilkin bir zaman ve 'mekân'a bağlanacak, sonra bir ya da bir kaç insana doğru sokulacak; toplumsal problemin nesnel işlenişine *humaine* ve öznel öğeleri de katıp eserinin atmosferini daha sağlam, daha sıhhatli, daha etli bir hale getirmeye çalışacaktı. Bunu yapmış da. Daha doğrusu yapmaya çalışmış da. Ne var ki her defasında olmamış. Vakit vakit adamlarımızı, adamlarımızın hallerini, sancılarını fevkalâde tesbit eden Kocagöz, bir de bakıyorsunuz, anlatacağı büyük sorunların, fikirlerin ağırlığı altında *humaine* öğeleri eziyor, eritiyor, gözden kaybediyor. Bazı hikâyelerinde makaleye benzer yerlere rastlıyoruz. İyi şey değil bu. Yapılması gerekenin toplumsal ve *humaine* öğeler arasındaki ilişkileri tam bir denge halinde tutmak olduğunu bilmiyor mu Kocagöz? Biliyor herhalde, biliyor ama bilmek başka şey, yapmak başka şey! Her zaman yapamıyor. Belki de sorumlu sanat anlayışında fazla ileriye (şematizm'e kadar) gidiyor. Oysa gerek 'Sam Amca', gerekse 'Elif', 'Kuru Fasulye' vs... gibi bazı hikâyelerinde toplumsal ve insancıl öğeler iyice kararlı olarak alınmış, birbirinin içinde ustalıkla

eritilmiştir. Demek biraz daha gayret, biraz daha dikkat etse iyi olacak. Ve bazı hikâyelerinde rastladığımız, pek dikine söylediği için güvenimizi sarsan, bizde kuşku uyandıran biliç halinden kurtulacak.

Samim Kocaöz'ün hikâyelerinde açık, aydınlık ve sıhhatli bir biçim görüyoruz. Sade, basit, yapmacıksız anlatıyor. Arasıra sözü fazlaca dolaştırdığı oluyor, diyeceğini demeden önce, olayın geçtiği zamanı ve yeri bize iyice göstermeyi, tanımlamayı seviyor. Sağlam fakat ayrıntısı fazla mimarisi var hikâyelerinin. Memleketçi ve halkçı bir hikâyeci olmak kaygısı belki de onu böyle bilinen, kullanılmış bir tutumla hikâyeler yazmaya itiyor. (Onu okurken, kimbilir neden, sık sık A. Fadeev'in romanlarını hatırladık). Bu bakımdan onu sadece biçim yönünden eleştirecek herhangi bir yazar hayli alışılmış, aşınmış, hatta 'alaturka' bulabilir. Kocagöz bence toplumsal sanat yapayım derken tıpkı *humaine* öğeleri ara sıra ihmal ettiği gibi, estetik öğeleri de ihmal etmekte; sadece açık, aydınlık ve anlaşılır olmayı yeter saymaktadır. Yeter mi dersiniz? Gerçek bir gerçekçi'nin aynı zamanda toplumsal, *humaine* ve estetik plânlarda en doğru, en sağlam ve en orijinal bileşimleri yapması gerektiği, epeyce zamandır anlaşılmış bulunuyor. Bize düşen, şüphesiz Kocagöz'ün de bildiği bu gerçeği, hikâyelerinde uygulamasını istemek; karşımıza fikir bakımından olduğu kadar estetik bakımdan da yeni, orijinal, yolaçıcı ve öncü çıkmasını beklemektir. İstiyor ve bekliyoruz.

(SHD. — Sayı: 18)

Oktay AKBAL'ın «BİZANS DEFİNESİ» üzerine:
EKSİK KAÇAK

(...Beni geçmişe, hârikalı çocukluğuma bağlıyan bağları pekleştirmek arzusu gittikçe daha kuvvetleniyordu. Günlük hayatın tadı kaçtıkça, yavan hoşa gitmez bir hâle geldikçe, ben, o nisbette çocukluğumun ışıltılı günlerini tebcil ediyordum. Zaman geçtikçe daha açık olarak görüyordum ki ,meğerse çocukluğum upuzun süren bir bayrammış...)

Henry MİLLER — Plexus

Ocak, 1954

Yeni sanatımızın çeşitli kollarında eser veren değişik sanatçılarımızı, şöyle alıcı gözüyle ele aldıkça, okuyup inceledikçe, hemen hemen genel diyebileceğimiz bir özellik, bir eyilim büsbütün dikkatimizi çekmektedir. Çokluk'la batılı olmak, batılı duymak ve batılı yazmak isteyen sanatçılarımızda, öznel ve özel koşulların gereklerine uygun olarak beliren bu eyilim, kaçmak (firar-*évasion)* eyilimidir.

Bu çeşit sanatçılar yaşadıkları toplumsal, maddi koşulları benimsemiyor; memleketimizin tarih ve toplum sorunlarını görmezden gelerek, ya kendi içlerine, ya meraklı ülkelerin hayaline, ya tarihin eskiliklerine, ya da geçmişlerinin, çocuklarının 'altın devri'ne saplanıyor; tabiat ve heveslerine uygun bulmadıkları için, gerçeklerden duydukları korku ürküntü ve tiksintiyi, bu kaçış havası içinde gidermeye çalışıyorlar.

Bu, fikrimizce, ana kökleri toplumsal ve tarihsel olan bir problemin, sanat alanında görünüşüdür. Dert yaygındır. Uzunboylu çekişilecek, tartışılacak önemdedir. Yalnız burada bir yazarın ve bir kitabın çerçevesini aşmak niyetinde olmadığımızdan, bu noktaya sadece işaret edip geçmek isteğindeyiz. Bu defa sözedeceğimiz yazar gerek bireysel, gerekse toplumsal durumu yönlerinden kaçış-*évasion* eyilimini, en açık ve en ısrarlı şekilde yansıtan hikâyecilerimizden birisidr.

Gerçekten, Oktay Akbal'ın 'Bizans Definesi'ni okuduysanız, görmüşsünüzdür ki hikâyeci, on hikâyesinden beşinde doğrudan doğruya, öbür beşinde ise bir kulpunu bularak çocukluğundan, çocukluğunun 'o eski iyi zamanlarından' bahsediyor. Hem de büsbütün süsleyip püsleyerek, güzelleştirerek, bir peri masalı anlatıyormuş gibi ballandırarak bahsediyor. Demek ki Oktay Akbal şu yaşında ve başında eserleriyle çocukluğunu yaşamakta, bundan mutluluk duymaktadır: keçisinin serüvenleri, mahalleye gelen cambazlar, çocukluk sevdaları, kızkıran Haydar ve öbürleri aklına geldikçe içini hüzünle karışık, buruk bir saadet duygusu dolduruyor.

Hikâyeden sık sık şiire: belki biraz yalın. belki epeyce durgun fakat kesinlikle içtengelen bir şiire doğru çıkışlar yapıyor. Hikâye boyunca çocukluk yeniden yaşanırken, bir kibrit alevi gibi parlayıveren saadetlerin, hemen her hikâyesinin sonunda şuna benzer sözlerle eriyip ufalandığını görüyoruz: «*...Ama dedim ya, o şarkılar öldü. Bizim içimizde de birşeylerle beraber*». Bu, gündelik, çıplak ve zehir gibi *realité*'dir. Ve her hikâyenin sonunda sanatçının gerçekle teması, hasıl olan bu kontakt, onu yeniden eski zamanların şarkıları peşinde dolaşmaya, yeni hayallere ve avunmalara savuruyor. Şöyle yukardan baktınız mı, burada açık olarak görünen bir şey var ki şudur: sanatçı eseriyle avunuyor. Kendini avutuyor. Eserinin içine saklanıyor. Ya da, gerçeğin koynundan hamaratça çıkarılması gereken eserini, gerçekle kendisi arasında bir sis gibi yayıyor. Arkasına saklanıyor.

Bu gizlenme, bu avunma arzusu, hatta isterse-

niz bu kaçış, yukarda bir kalem dokunup geçtiğimiz toplumsal nedenlerden geliyor. Bu belli. Sanatçının içinde yaşadığı gerçeği yadırgaması, toplumsal kökü bakımından, daha başka bir hayata hazırlanmış olmasındandır. Ayrıca, batılı sanat yapmak isterken kozmopolitleşen, kötü taklidler haline gelen, «bobstilleşen» öbür sanatçıların çilesine katılmış olmasındandır. Üstelik Oktay Akbal batı'yı en yakından kurcalayan, ama sadece biçim olarak, deyiş ve esi olarak köklerine inmeksizin kurcalayan bir adamdır. Bu kurcalama onu bizden, bizim gerçeğimizden alıp götürüyor, uzaklaştırıyor. Düş plânında tutulmuş bir çerçeve içinde o frenk havasını, o frenk rüyasını soluyor. Bizim gerçeğimizin yabancısıdır, o '—Bütün bunlar niye olmuş'un, 'neden ben bu memleketin havasına aykırıyım'ın şaşkınlığı içindedir. Hikâyelerini dikkatle okuyun: bir film kahramanı beyaz perdeyi terketmiş, İstanbul'da dolaşıyor, izlenimlerini yazıyor sanırsınız. Öyle geliyor ki bana, eğer bir yabancı bize dair bir şeyler yazmak istese, yazacakları pekâlâ bunlara benzer, hepimiz için 'yabancı' olmakta devam ederdi. Oktay Akbal, bu manada, Türkiye'de devamlı oturmak zorunda kalmış çilekeş bir 'yabancı'dır.

Bundan başka bu tedirginliğin, bu gerçek kaçaklığının toplumsalın yanısıra: biçeysel, sanatçının maddi ve manevi oluşuna ait nedenleri de var. Oktay Akbal, *passif* bir adam. Çoğu hikâyelerinin —hemen hepsi kendi sorunlarına ve kendisine değindiği halde— kahramanı kendisi değil. O tanık. Asıl kıyamet başkasının başında kopuyor, asıl serüveni başkası yaşıyor. Oktay onu görüyor, biraz şaşırıyor, epeyce hayran oluyor ve bize anlatıyor. Toplumsal dolaşıklığın yanında, Oktay'ın kişi olarak çekingen ve yumuşak bir adam olması da, yırtıcı adamlar ve keskin eylemlerle dolu olan gerçekten kaçmak istemesine sebep oluyor. İçinden onlara özendiği, gerçekle boğuşanlara hayranlık duyduğu, gerçeği zorlayanları beğendiği söylenebilir. Zira kahramanları kendisi olmadığı zaman çokluk böyle kimselerdir: Kızkıran Haydar, gibi. Ester'le Rosa. Ya da 'bizzat' ağabeysi. Fakat o, o

adam değil. Olsaydı ve toplumsal bilmecesini çözmemekte, çözememekte devam etseydi, Allah bilir, büyük ve çılgınca kaçışlara kalkışan M. Miller, A. Koestler, A. Malraux gibi dev-kaçaklardan birisi olmaya doğru giderdi. Gidemiyor, tabii; gidemeyince de uzay için de yapamadığı şeyi zaman için de yapıyor, çocukluğunu arıyor, buluyor, orada rahatlıyor. Miller'in yazınızın başına aldığımız lâfları —ki o da büyük hayalcinin biridir— Oktay Akbal'ın yaşadığı hâli tıpatıpına deyimliyorlar. Oktay Akbal şöylece, eksik bir kaçaktır.

Peki, ya gerçeğe sokulduğu anlar? Hangi anlar? 'Bizans Defnesi'nde uzaktan yakından gerçekle ilgili üç hikâye saydım: 'Havuzlu Ev', 'Gar', 'Ester'le Rosa'. Bunların üçünde de sanatçı ilkin bilmediği bir gerçek üzerine kendine uygun bir yalancı-gerçek, bir hayal-gerçek uyduruyor; sonra sahibi, biber gibi acı hakikat onu ayaklarından çekiyor, küt diye yere oturtuyor. O vakit uyanıyor, şaşırıyor, üzülüyor; şuna benzer şeyler söylüyor: «*...Bense, ötedenberi bütün güzel ümidleri, sevinçleri elinden alınmış, hayalleri en güzel yerinden kırılmış bir insan halinde sabah akşam o kalabalık evde, o gürültülü bahçe içinde, o fıskiyeli havuzun başında, beni yeni ümid ve hayallere sürükleyecek, insanlara, onların büyüklüğüne, ölmezliğine inandıracak birşeyler arıyor, arıyorum*». Ne buluyor dersiniz? Yine hayaller. Ve dalma hayaller. Zaten galiba aradığı da bu. Bu sefer 'Sonra tren kalktı', 'Parktaki kanape' gibi daha çok şimdiki zamanla ilgili hayaller icâbediyor. Onların içine sokuluyor. Ve işin kötüsü bizi de sokmaya kalkışıyor.

Demek ki gerçeğin en yavan, en âdi olanıyla bile temas onu ürkütmektedir. Sonra da kalkıp 'insanlara, insanların büyüklüğüne, ölmezliğine inandıracak birşeyler' aradığını ve 'lisan-ı hal' ile bulamadığını söylemektedir. Dünyayı bilmiyor. Gerçeklerden kaçıyor. İnsanları ve onların sorunlarını çırılçıplak görmek istemiyor. Sonra da birşeyler arıyor. Nerede arıyor ama? Çocukluk ve büyüklük hayalleri içinde. İşte Oktay Akbal'ın çaprazı buradadır. Ve buraya gelir gelmez, biz yine bildiği-

miz, o kadar sevdiğimiz gerçeği bir kere daha tekrarlayabiliriz: hikâyeci içinde yaşadığı çıplak hakikatı, onun tarihsel ve toplumsal anlamını bilmek anlamak; onun içindeki durumunu, onun gelişmesini kavramak zorundadır. Aksi halde tıpkı Oktay Akbal gibi, her tanesi birbirine benzeyen temiz, pırıltılı hayallerle dolu bir tesbih çeker gibi ömrünü ve sanat hayatını hayaller içinde harcar, tüketir. Oktay Akbal aradığı şeyi hayallerin arasında değil, sımsıcak gerçeğin ve değişmelerinin arasında aramayı bilmedikçe, bulamayacaktır.

Halbuki anlatmasını biliyor. Hikâyelerini, mümkün mertebe, düz manası ile konu'nun, adi manasıyla dram ve espri'nin dışında tasarlıyor; alışılmış hikâyeyi alışılmamışa, yeniye, orijinale götürmek istiyor. Bu onun ilk kitabından bu yana izlediğimiz övülecek bir çabası. Ne var ki, acaba 'ilk kitaptanberi hiçbir ilerleme kaydetmemiştir. Oktay Akbal biçim olarak da belli ve önceden sınırlanmış bir tekdüzeliğin içinde dönmektedir' dersek yanlış mı söylemiş oluruz? Bir 'Önce Ekmekler Bozuldu'yu, bir de bu yeni kitabından herhangi bir hikâyeyi ele alın, okuyun, düşünün. Oktay Akbal sanatçı kimliğiyle gerçeğe sokulamadığı için, *romantique*, ezgin birtakım şekiller çiziyor, ortaya salıveriyor. Anlattıkları ne derece güzel anlatılırsa anlatılsın, evvelce zaten anlattığı şeyler olduğu için bizi çarpmıyor, uzunboylu sarmıyor. Ve bu elbette hikâyecinin sanatı için bir tehlike, bir tehdit teşkil ediyor. Oktay Akbal sanırım ki sanat hayatında bir dirsek çevirmek, bir çıkıntı yapmak mecburiyetindedir. Ona yakışan bu korkak, kaçak ve hayalci *romantisme*'i bırakıp; kendisine, yaşadığı koşullara çok daha uygun, çok daha elverişli içli bir *réalisme*'e gitmektir.

Bizim diyeceğimiz bu!

(SHD — Sayı: 2)

HALDUN TANER'in İHANETİ
ya da
«Yağmurun altında hiçbir şey yok»

Mart, 1954

Haldun Taner son zamanlarda adı sık geçen bir yazar. Hikâyeler yazdığını görüyoruz. Bir çokları da ona 'hikâyeci' sıfatını veriyorlar. Bir müddet önce 'Tuş' dive bir kitap yayınlamıştı. Sonra 'Şişhaneye yağmur yağıyordu' diye ikincisini yayınladı. Biz şimdi bu ikinci kitap üzerinde duracak, düşüncelerimizi belirtmeğe çalışacağız.

Başlangıçta hemen şunu söyleyelim ki Haldun Taner'i sosyal bir eleştirmeci olarak ele almayacağız. Zira buna imkân yoktur. Bütün kitabında, toplumsal manada, bir parmak derinlik ya çıkar, ya çıkmaz. Onun için biz burada 'Şişhaneye Yağmur Yağıyordu' isimli kitabın estetik yapısı, öyküleme-si dili vs... üzerinde konuşmak, kısacası bize sadece toplumsal gerçekçi eleştirme yapıyor diyenlerin gönlünü hoş etmek istiyoruz.

Bilindiği gibi bazı piyasa sanatçılarının sanat değerleri üzerinde konuştuk. Toplumsal manada ne kadar boş olduklarını, cılız olduklarını gösterdik. Bu arada estetik yapılarında rastladığımız sağlam, ya da çürük yanları işaretledik. Deniyor ki, biz toplumsal gerçekçi bir gözle baktığımız için bu sanatçılar zayıf, ikinci sınıf görünüyorlarmış. Çok güzel! Bu yazıdan başlayarak bazı yazılarımızı piyasa sanatçılarının sadece 'şekli' bakımından eleştirilmesine ayıracağız. Bu yazılarımızla okuyucularımıza özleriyle sosyal manada esasen 'yok' olan bu yazarların, bol keseden atıp tuttukları estetik plânında da nasıl yavan ve yaya olduklarını göstermiş olacağımızı umuyoruz. Haldun Ta-

ner, bu imzalardan biridir. Kitabında dokuz hikâye var. Fakat acaba bunlar hikâye mi? Bu yazar, acaba edebi manasıyla hikâye mi yazıyor, yoksa yazılarına hikâye adını mı veriyor? İlk problemimiz, bu.

Hikâyecinin sanat görevi üzerinde hiç düşündünüz mü? Hayır, toplumsal görevi üzerinde değil; sanat görevi, estetik görevi üzerinde! Ne yapar hikâyeci? Hikâyesini nasıl kurar, nasıl düşünür, nasıl yazar? Hikâye anlatmak, malûm, başımızdan geçmiş, ya da tanıdığımız birinin başından geçmiş bir olayı, ya da isterseniz geçtiğini kurduğumuz bir olayı anlatmak manasına gelir. Hikâyeci bu işi yapan kimse midir? Yoksa hikâye sanatı bundan farklı birtakım kuralları, kanunları olan bir saha mıdır? Eğer bir olayı, bir düşünceyi sadece anlatmak hikâye yazmaksa, eleştirmecinin bir hikâyeciyi değerlendirirken elinde tutacağı ölçü başkadır, yok hikâye sanatının bir sürü girdisi çıktısı varsa, yine başkadır. O halde ilkin bunda anlaşalım.

Hikâye edebi bir sanattır. Sadece bu yargıdan ben şunları çıkarıyorum: şu halde hikâyeci bir sanatçı, bir edebiyat sanatçısıdır. Bir edebiyat sanatçısı, hele bir hikâyeci gerçeği (bu gerçeğin toplumsal olup olmaması ile şimdilik ilgili değiliz) eserine yansıtan kimsedir. Nasıl yansıtır bu adam, gördüğünü yazarak mı? Değil! Eğer böyle olsa bütün zabıt katiplerini hikâyeci, her hırsızlık ve cinayetten sonra tutulmuş zabıtları hikâye saymak gerekirdi. O halde hikâyeci gerçeği zabıt kâtibi'nden farklı olarak görür ve gösterir. Onu kişiliğinin süzgecinden geçirir, *image*'lar halinde yansıtır. Hikâyeci'nin, genel olarak sanatçının, fikir adamından, gazeteciden en bellibaşlı farkı bu.

Sanatçı gerçek olayları, ister toplumsal ister bireysel olsun, *image*'lar halinde görür, bu gördüklerini özel nesnel ve öznel koşullarının gerektirdiği biçimde deyimler. Demek ki hikâyeci hikâyesini anlatmaz, ya ne yapar, yaratır. Nasıl yaratır? Toplumsal ve doğasal bir gerçekten aldığı öğeleri yeni bileşimler halinde yoğurup kaynaştırarak. Ve

bunları *artistique image*'lar, daha doğrusu bir *image*'lar zinciri halinde örerek. Ancak böyle olursa edebi manasıyla bir hikâyeciden söz edebiliriz. Yoksa elimizde, kahvede olduğu gibi, bazı olayları bize anlatan bir anlatıcı *(narrateur)* var demektir.

Sonunda şuraya varmış oluyoruz: Hikâyeciyi değerlendirirken ölçümüz sanat ölçüsü olacaktır. Zira hikâye anlatmak başka şeydir, modern manasıyla hikâye yazmak başka şeydir. Eğer birisi çıkar da etrafında gördüğü üç beş kişiyi dilinin döndüğü kadar anlatır, sonra da ben hikâye yazıyorum derse, eleştirme yazısını bu hikâyelerin değerini tartışmak için yazmağa başlamaz; ya niçin yazmağa başlar bu yazılanların edebi ve estetik manada hikâye olup olmadıklarını tartışmak için yazmaya başlar.

Hikâyeci estetik atmosferini nasıl yaratır, düşününüz: insanlar vardır. Zaman vardır. Uzay vardır. İnsanların zaman ve uzay içinde birbiriyle, bu zaman ve uzayla ilişkileri vardır. Bu ilişkiler sanatçının kafasına *image*'lar halinde yansır. Ve o dilin yardımiyle, dile hakimiyetinin derecesine göre, bir ana *image* ve sonsuz yardımcı *image* sıralayarak hikâyesinin dokusunu dokur.

Bu bakımdan hikâye bir dokumadır. Bu dokumada dil öğesi önemlidir ama herşey değildir. Dil sadece sanatçının kafasında yaptığı *artistique* ve orijinal bileşimi ören, birleştiren öğedir. Eğer sanatçının dile hakimiyeti kuvvetli ise dokuması sıkı ve sağlam, değilse gevşek ve çürük olur. Hikâye esteik ve *artistique* faaliyet olarak *image*'ların tesbitinde, olay ve kişilerin *image* olarak billurlaşmasında kendini gösterir.

Onun için dili gerçeklerden alınan bu *image*'lardan ayırdınız mı, artık sanatla ilginiz bir söz oyunculuğu şekline dökülür. Bir hikâyeci, anlatacaklarını, zaman ve uzay içinde birbiriyle bağlı *image*'lar halinde düzenlemezse; konuşma dilini *image*'ları belirtmek için kullanırsa, bu takdirde *image*'larla estetik plânında değil, mantık kategorileri içinde faaliyette bulunuyor demektir. Yazdığının sanatla uzak yakın hiçbir ilgisi yoktur. Yazdıkları önünde sonunda lâfdan ibarettir.

Zannımızca Haldun Taner ikinci işi yapıyor. Yazdıkları gelişigüzel şeyler. Fakat sanatçı, gelişigüzel şeyleri anlatırken de sanatçı olabilir. Burada bir Sait Faik düşününüz ki, bir oda içersinde, bir mangal, bir maşa ve bir bilmemne üzerine eğilmiştir. Ama bu gelişigüzel şeyleri zaman ve uzay içinde öyle *image*'larla, öyle ilişkilerle yakalamış, diliyle o biçimde örmüştür ki bir eşya metafiziği yaptığı halde, sanatçı hikâyeci özelliğini herkese tartışmasız kabul ettirir. Oysa Haldun Taner öyle yapmıyor. *İmage* filân tanıdığı yok. Yaratıcı estetik bileşim bilmiyor. Birtakım anılar yaşamış, insanlar görmüş, oturup anlatıyor. Bütün yük dilde. Estetik bir dokuma yapmak, hiç değilse zamanı ve yeri doyurucu ve doldurucu bir şekilde kullanmak kaygısı dahi yok. Anlatıyor. Hikâye ediyor. Zabıt tutuyor. Hepsi bu!

Şimdi bakın nereye geldik: Hikâyeci eserinde estetik bir bileşim yapar, gerçeği yeniden yaratırken yoğurduğu atmosfer okuyucuyu uyarır, etkiler; okuyucu bu atmosferi duyar, heyecanlanır, sever, sevinir, dövünür. Öyle ki sokakta yangın görürüz, tınmayız; ama hikâyede bir yangın yaşarız, bu bizi öldürür, kahreder. Neden? Çünkü sanatçı yangın özünü deyimlerken *image*'larını seçmede, birleştirmek ve yoğunlaştırmakta öyle bir güç göstermiştir ki okuyucu ile sanat eseri arasında çakması beklenen kıvılcımı çaktırmış, okuyucuyu kıskıvrak bağlamıştır. Oysa bir de sokaktan geçerken yanını görmüş hoşsohbet bir adamın bunu size anlattığını düşününüz. Ortada dokunaklı, içe işleyen, kahredici özellikleriyle bir yangın yoktur. Yangın yangınlığını kaybetmiş, birtakım kelimeler, cümleler haline gelmiştir. Zamanla, uzayla, yangın olayı ile ve bunların topunun gayet çapraşık ilişki, etki ve karşıtetkilerinden doğan *tragique* an'la ilgisini kaybetmiştir. O kadar ki eğer anlatıcı biraz nekre, biraz dalgacı bir kimse olursa pekâlâ matrak bir konu kılığına girebilir. Haldun Taner, işte bu anlatıcıdır. Birtakım olayları ipe diziyor ve bunlara hikâye diyor. Biz bu konuda kendisiyle çok yazık ki aynı fikri paylaşmıyoruz. Monoloğ? Olabilir! Fantazi? Pek mümkün! Ama ede-

bi hikâye? Katiyyen!

(Burada şunun da altını çizmek isteriz: yangın dramını belirtmek için mutlaka *tragique* olmağa lüzum yoktur. Bir sanatçı *tragique* olmayan *image*'larla da yangın dramını verebilir. Bizim burada sözünü ettiğimiz anlatıcı ise herşeyden önce bu dramın farkında değildir. Onun için yalnız kelimeler, cümleler, espriler vardır.)

Dedik ki bu yazar edebi ve estetik manasıyla hikâye yazmıyor, bazı şeyleri anlatıyor, bu işi yaparken de dile, konuşma diline yaslanıyor. Bilirsiniz ki monolog, diyaloğ v.s. ile meşgul yazarlar da böyle çalışırlar, sadece anlatırlar, karşılıklı konuştururlar, böylece anlatmak istedikleri belirli birşeyi aktarmış olurlar. Bu halde ustalık *image* bulmak, ölmek ve deyimlemek ustalığı değildir. Ya nedir? Konuşma dilinin olanaklarından faydalanmak, onları zorlamak; sadece dil ve olanakları içinde orijinal ve yeni olabilmek ustalığıdır.

Şimdi Haldun Taner'e dönelim, bu yazarın bu yoldaki ustalığını gözden geçirelim. Öyle ya edebi hikâye sanatından epeyce uzakta olan yazar, belki de sadece dile dayanarak anılarını yeni, orijinal ve kişisel bir deyişle anlatmasını becermiştir. Bu takdirde onu hiç değilse iyi bir dil cambazı diye kabul edip alkışlarız. Fakat ne yazık ki Haldun Taner'in yazıları bu bakımdan da herhangi bir değer taşımıyorlar.

Hani bizim hikâyeciliğimizde şöyle sade suya bir anlatıcılık akımı vardır. Kökü galiba Ahmed Mithat'a kadar uzanır. Hatırladınız mı? Bu çeşit yazarlar, çoğu zaman, leğen örtüsünden bahseden lâf yapıcılarıdır. Doğru dürüst şeylerden söz açtıkları zaman, derhal ukâlâlaşır, okunmaz hale gelirler. Hepsinde anlatış tekdüzedir. Yer yer, espri bulaşıkları görülür. Bir İlhan Tarus vardır, sözgelişi, bir Kemal Bilbaşar vardır, bunlar «Ey Karı!..» diye hitab eden cinstendirler. Sonra bir Hançerlioğlu vardır, sözgelişi ve nihayet bir Haldun Taner vardır. H. Taner Türk hikâyeciliğinde gizli bir yara gibi işleyen yeni bir örneğidir. Anlatır, uzun uzadıya anlatır. Anlatmak —bırakın, hikâye yazmayı— onun için bilinçle, görev duygusuyla ele

alınması gereken bir iş değildir; dedikodu yapmak, kahvede çene çalmak gibi kendiliğinden oluveren gelişigüzel bir şeydir.

Böyle olunca o, yeni ve modern Türk hikâyesinin akış yönüne karşı yürümeğe çalışan bir yazardır, demek lâzım. Cidden öyle. Haldun Taner 'batılı' olmağa gayret eden yeni Türk hikâyesinin, on onbeş yılda zarzor uyandırabildiği bazı batılı estetik kavramları rahatça, hatta düşünmeksizin yadsımakta, modern Türk hikâyesine ihanet etmektedir. *İmage* ve batılı hikâye anlayışı yokluğu mu diyordunuz, bunun yanına dilde ve anlatışta alaturkalığı katacaksınız. Biz kendi hesabımıza 'Memeli Hayvanları' okurken Meddah Sururi'yi hatırladık. Bu, Sait Faik'in hikâye yazdığı bir devirde hiç değilse ayıptır. Bunu bırakın, bir Samed Ağaoğlu, bir Oktay Akbal bile bu manada Haldun Taner için ibretle okunması gereken yazarlar arasında bulunuyorlar. Zira son saydıklarımız hiç olmazsa batılı hikâyenin ne olduğunu şöyle bir sezmişler, bu uğurda gayret sarfetmişlerdir.

Haldun Taner öyle mi ya!?.. O kolay ve ucuz hikâyecilik yapıyor. Başarıyı okuyucunun en zayıf, en kötü 'insiyaklarını' ayartmakla, uyarmakla sağlamaya çalışıyor. Örnek mi isterseniz, alın: «*Eski stilo mu daha iyi yazar, yenisi mi? Neden kemanın çok çalınmışı makbul oluyor? Otomobilden anlayanlara sorun, size motorun ancak 200-250 kilometrede n sonra açıldığını söyleyeceklerdir. İşte tıpkı bunun gibi kadınların da...*». Bu bir hikâye başlangıcıdır. Ve şunu demek istiyor: Kadının iyisi çok işlemiş çok oturmuş olanıdır. Fakat ne demek istediğini bir kenara bırakınız, bir hikâyeye buna benzer bir şekilde başlayabilecek 'batılı' bir yazar düşününüz. Belki bir *fantasiste* hatırlarsınız, hatta belki bir *chansonnier* hatırlarsınız, fakat bir hikâyeci?.. Asla!

Bu ve buna benzer oyun *(truc)*ler Haldun Taner'de kıyamet gibi: 'Ablam'da, 'Memeli Hayvanlar'da, 'Eczane'nin akşam müşterileri'nde, kısacası hepsinde. O kendisini dinletecek orijinal bir deyişe sahip değil, dili özel bir biçimde kullanamıyor, peki ne yapsın, tutuyor üstü kapalı açıksaçık şey-

lerden sözediyor (hatta bazen üstü kapalı bile değil). Böylece anlatışındaki entelektüel hiza adamakıllı düşüyor. Ve o, bir anlatıcı olarak dahi, dinleyicilerine aydınlatıcı, yüceltici şeyler olmaktan çok, alçaltıcı şeyler söylüyor. Şu cümlelere bakın: *«...İlkin bunu mise en scene icabı bir numara sandık».* Ya da şuna: *«...Fakat asıl Moissenet'ye öyle silinmez bir hatıra bıraktı ki oğlan onu aylar boyu bir gün olsun dilinden düşürmedi. Malûmâliniz o tarihte Penisilin henüz keşfedilmemişti.* Ya da şu: *«Eczacı bey: —Oğlum, dedi, nasıl şeymiş bu, ne için kullanılacakmış? Nefer: —Hanımefendinin apış arasına konacakmış. Hizmetçi öyle söyledi demesin mi?»*... Burada uzun uzun kök sökmek istemiyoruz. Kitaptan bu tertip daha bir çok dil, deyiş ve isterseniz 'espri' özellikleri bulunup çıkarılabilir. Fakat bu kadarı da yazarın hizasındaki düşüklüğü, dilindeki 'müstamel'liği göstermeye yeter.

Sözü bağlıyalım: Haldun Taner bu kitabıyla edebi ve estetik manada bir hikâye anlayışı olmadığını göstermiş oluyor. Ayrıca bir anlatıcı, bir aktarıcı, kısacası bir 'zabıt kâtibi' olarak bile orijinal ve yeni bileşimler yapamadığını, kullanılmış daireler içinde dönüp dolaştığını gösteriyor *İmage?* Yok! Deyiş? Yok! Toplumsal öz? Zaten yok! Estetik anlamıyla öz? Mevcut değil. Dil temizliği, yeniliği, orijinalliği? Maalesef!

Bu böyle olunca Vedat Günyol'un yeni eser için ya da daha doğrusu Haldun Taner için yazdığı yazıya koymuş olduğu başlığı şöyle düzeltebiliriz. O bilindiği gibi: 'Yağmurun altında yeni bir şey yok' demiştir. Biz daha kestirmeden gidip şöyle diyoruz: Yağmurun altında hiç bir şey yok.

(SHD — Sayı: 26)

Necati CUMALI'nın «YALNIZ KADIN»ı: ON BEŞ YIL GEÇ KALMIŞ BİR KİTAP

Temmuz, 1955

Hikâyeci Necati Cumalı'ya alışkın değiliz. Onun için 'Yalnız Kadın'a girerken ister istemez bir zaman Şair Necati Cumalı'yı arıyoruz. Arasıra bulduğumuz da oluyor: hayatımızı güzelleştirelim, dediği sıra. Ya da kitabı boyluboyunca örten onaltı hikâyenin şurasına gizlenmiş olarak. Sonra git git şairi yitiriyor, hikâyeciye alışıyoruz. Hani Orhan Veli birkaç hikâye yazmıştı, hatırlarsınız belki; sonra bir de Oktay Akbal'ın hikâyeleri vardır; Necati Cumalı hikâyeci olarak bu ikisinin arasında bir yerde. Kitabına derinlemesine bakarsanız, usul usul; iki birbirinden ayrı ve hiç şüphesiz sıkı sıkıya bağlı problem karşınızda belirecek. Bir iki satırla dokunup geçelim.

Bir bakıma Necati Cumalı, 'diyecek hiçbir şeyi olmayan' ya da 'hiçbir şey demeyen' hikâyecilerden: Oktay Akbal, Sabahattin Kudret vs. gibi. Hikâyelerinin çizdiği öz kurcalanırsa kolayca anlaşılabilir, bu. Ham bir *réalité* onunkisi, işlenmemiş, bir sanatçı gerçeğinden geçmemiş, düz ve yavan bir *réalité*. Bakıyorsunuz adam bildiğimiz adam, çocuk bildiğimiz çocuk, kadın bildiğimiz kadın. Fakat, o kadar! Ne insanların kendi kendileriyle ilgileri, ne de topluma ve doğaya karşı durumları açık ve aydınlık olarak çizilmiş. Herşey ve herkes hikâyenin dışında olduğu gibi. Tabii bu sanatçıya derhal sanatçı olmak şansını kaybettiriyor.

Çünkü, yaşadığımız şekilde ve yaşadığımız kadarı ile gündelik gerçek *artistique* değildir. Çıplak gerçeklerden sanat gerçeklerine kayışımız nesnel, gerçek öğeleri soysuzlaştırarak, tabiatını değiş-

tirip, *mystique*'leştirerek olmayacak. Aksine nesnel ve gerçek öğeleri, eserimizde bir tertibe, bir düzene koyup yuğuracağız. Bu işi yaparken ayrıca günlük gerçekten bilimsel ve tarihsel gerçeğe uzanmasını ve 'tarihi' bir değer yargısı vermesini başaracağız. Ancak böyle olursa sanatçı bir şey diyebilen, belirli bir özü olabilen bir kimsedir. Bu manada Necati Cumalı'yı boşuna okuyacaksınız. Onun hikâyeciliği son derece düz ve yavan açılardan fotoğraf tesbitçiliğini aşmıyor. Üstelik çektiği resimler, ya kendisinin, ya ailesinin, ya da iş arkadaşlarının 'hatıra' kabilinden resimleri.

İşte burada ikinci problem: bir sanatçı sırasında yalnız kendisini ve özünü anlamını belirtmeden anlatır, yine de ilgiçekici olabilir. Ya yaşadıklarının serüven tadı vardır bu tad onu ilgiçekici kılar (Orhan Kemal) ya da kendini ve yaşadıklarını anlatışıyla ilgiçekici kılar (Sait Faik). Kitabından anladığımıza göre Necati Cumalı'nın ilgiçekici bir hayatı yok: Küçük kasaba hikâyeleri (Refik Halit'ten bu yana en çok aşındırılmış konular) Küçük Memur hikâyeleri (öncüler'in pek çok sevdiği, eskittiği konular) bir iki de yarım kalmış aşk hikâyesi. Necati Cumalı'ya düşen bunları sanatçı olarak orijinal, yeni ve usturuplu bir bileşim içersinde ortaya çıkarmak değil midir? Oysa ancak yeni, toplumsal ve tarihsel anlamda belirtilmiş bir özün en geniş manasıyla estetik bir bileşim yeniliğine imkân verebileceği; özü boş, belirsiz bir 'gayr-ı muayyen' olan sanatçının estetik plânda ne kadar uğraşırsa uğraşsın dişe dokunur bir yenilik getiremeyeceği hakikati burada yine karşımıza çıkıyor.

Necati Cumalı'nın hikâye tekniği, tertibi, öykülemesi adamakıllı 'müstâmel'. Olaylar, hikâyecinin herhangi bir 'davranış'ını anlatmıyor bize, başlıbaşına hikâyeyi teşkil ediyor. Hikâye, kişilerin ve bazı olayların panayırı olarak ele alınmış. Fikir bile pek karışmıyor araya. Üstelik hikâyeci olayını 'enteresan' bir şekilde koyamıyor: Hani gazete hikâyeleri olur, hiçbir amaçlar hiçbir şeyi anlatmak istemezler, sadece bir olayı aktarırlar, fakat kesintiler, geçmeler yaparlar da böylece okuyucu-

yu daima elde tutarlar. İşte Necati Cumalı'da bu da yok: vak'ayı dağıtıyor, yayıyor, ayrıntılar üzerinde oyalanıp tembellik ediyor. O kadar ki, bir zaman sonra, bir sürü lüzumsuz hareket ve söz arasında, asıl belkemiğini kaybediyoruz. Dikkatimiz dağılıyor. Böyle olunca Necati Cumalı, zaten o kadar ilgi çekici olmayan kişisel serüvenlerini, anlatışıyla da ilgi çekici kılamıyor demektir.

Necati Cumalı 'Yalnız Kadın'ı onbeş yıl kadar gecikerek yayınlamıştır. Onbeş yirmi yıl önce böyle hikâyeleri yeni, hatta öncü sayan kimseler vardı. Şimdi kaldı mı pek bilmiyorum.

(HALKÇI — Edb. Sah:)

MERAKLISI İÇİN NOTLAR

(Bu yazılar nerede mi yazılmıştır? Düşündüm mü, Quartier Latin'*deki* Dupont Kahvesi'*nde, ya da* Café Lutece'*de, yalnız* cafe-creme *ve gauloise cıgarası içerek yaşayan* zazou *kalabalığı arasında, yazdığımı görür gibi oluyorum.* Zazou *diye varoluşçuluğu derbeder bir yaşama biçimi olarak uygulayan bohem tayfasına derlerdi. Onlara çok şaşar, galiba biraz da imrenirdim. İlk yazıları bu kahvelerde, kuşkusuz o sıralarda kaldığım* Gare dü Nord *civarındaki* Grandh otel des Flandres'*da da, yazmış olmalıyım. İstanbul'a dönünce, önceleri Lâleli'deki bir pansiyonda kaldım, Beyazıt'taki kahvelerde, özellikle 'Küllük'te çalıştım. Sonra, İzmir'den bir ressam arkadaşımla (Füruzan Kebbare) o tarihte henüz dutluklarını, incirliklerini ve kır kahvelerini yitirmemiş olan Mecidiyeköyü'nde bağımsız bir ev tuttuk, orada, bir de yeni yeni keşfetmeye başladığım Baylan'da çalıştım. Şişli'de Bahçeler Sokağı'ndaki apartman katına geçtiğimizde, İstanbul hayatım epeyce dallanmış budaklanmıştı: GSA'nin Resim bölümüne devam eden Çolpan (İlhan) da bizimle kalıyor, tam bir sanatçı boheminin yaşandığı evimize başta Ferid Edgü olmak üzere, Fikret Hakan, Metin Erksan, Oğuz Arıkanlı, Orhan Çubuklu, zaman zaman Ankara'dan Güner Sümer ve Ahmet Oktay gelip gidiyordu. Baylan, gidiş geliş Quartier'deki sanatçı kahvelerine dönüşmüş, Asaf Çiyiltepe'den Yılmaz Gruda'ya, Demirtaş Ceyhun'dan Demir Özlü'ye, Yüksel Arslan'dan Orhan Duru'ya kadar, patırtıcı bir genç sanatçı kalabalığı çevreyi kaplamıştı. Öğle sonralarını tartışarak geçirirdik. Bir yandan da, yazardım. Bir ara İzmir'e gittim. Oradan da, İstasyon civarındaki evimizden, Kültürpark'taki bazı*

çay bahçelerinden, yazıp yazıp İstanbul'da, Ankara'da çıkan dergilere yazı yetiştirdiğimi hatırlıyorum.

O zaman, ikinci soru kıvrılıyor: bu yazılar, hangi dergilere yazılmıştır? Okurken gördüğünüz gibi, çokluk sanıldığının tersine, 'gerçekçilik savaşı' tek başına Mavi dergisinde verilmemiştir. Daha ziyade Kaynak'ta, Seçilmiş Hikâyeler Dergisi'nde (SHD), Yeni Ufuklar'da yazmışım. Bir de Pazar Postası'nda. Bu dergiyi Cemil Sait Barlas çıkarırdı. CHP'nin sol kanadını, (bilgiçlik taslayıp, Fabian'cı kanat derdik), yumuşak bir tatlısısosyal demokratlığını temsil ediyordu, o kadar dergisiz ve çaresizdik ki, ister istemez oraya yazıyorduk. Baki Kurtuluş yönetirdi, İlhami Soysal'ın, Muzaffer Erdost'un da ilgisi vardı; giderek Muzaffer Erdost dergide etkisini genişletmiş, 'ikinci yeni'nin orada yuvalanmasında rol oynamıştır. Pazar Postası'yla yakın bir ilişkim olmadı. Kaynak'la da. Sanırım pedalda basılan avuç içi kadar bu dergide, zamanın 'ilericileri' iyikötü seslerini duyurmuşlardır. Dergiyi çıkaran Avni Dökmeci'yi ya bir kere gördüm, ya iki. Oysa dergisine yıllarca yazdım. 'Gerçekçilik Savaşı'nın en sert saldırılarını o sayfalarda yaptım. SHD ise, marginal bir dergi idi. Salim Şengil, sadece hikâyeciler için bir dergi tasarlamış, tasarısını uygulamaya da koymuştu. Düzensiz çıkan bu dergi, o döneme göre hayli iyi basılır, işin ilginç yanı yazarlarına telif hakkı öderdi. Salim Şengil'e İstanbul Lisesi'nde tertiplenmiş bir edebiyat matinesi'nde tanıştık. Oktay Akbal tanıştırdı. Şengil, kitap yayınlarına başlamayı düşünüyordu. Ya da başlamıştı. Benden de bazı şeyler yayınlayabileceğini söyledi. Pazar Postası'nda 'tefrika edilmiş' olan 'Sokaktaki Adam'ı önerdim. Taksim'de Lily Szekelly'nin keman çaldığı çay bahçesinde, Bâbıâli'de Meserret Kıraathanesi'nde bütün romanı bana okuttu, dinledi, o dakika yayınlamaya karar verdi. Böylelikle ilk editörümü de bulmuş oldum. Salim Şengil'le uzun bir çalışma, beraberliğimiz, hâlâ süren bir dostluğumuz var. SHD'de, onu izleyen Dost'ta bir sürü yazı ve şiir yayınladım. Bu arada 'genç istidatlar' bölümünü yönettim. (Ece Ayhan'ı orada

bulup çıkarmıştım, E. Ayhan Çağlar diye imza atıyordu). Gerçekçilik savaşı sürerken, Salim Şengil ve dergisi, bütün saldırı ve dedikodulara rağmen, gözünü kırpmadan bana desteklik etmiştir: o da, Avni Dökmeci ve dergisi Kaynak gibi, hiçbir yazım karşısında mırın kırın etmedi, hiçbirisini geri çevirmedi. Yeni Ufuklar'a gelince, tuhaftır, İstanbul'da çıktığı halde, bu dergiyle dolaysız bir ilişkim olmuyordu. Ufuklar kapanmıştı, bir öğle seansında Atlas sinemasında Ferid Edgü'ye rastladım, Vedat Günyol'un dergiyi Yeni Ufuklar adıyla yeniden çıkaracağını söyledi, yazı ve şiir istedi, o Vedat Günyol'u neredense tanıyor, sürekli görüyordu. Ben de bazı şiirlerimi, sonra da bazı yazılarımı oraya ilettim. Çıktı. Ne yalan söylemeli, bu derginin CHP ilericisi yanı, hele mitologya ve köy enstitüleri düşkünlüğü, (kimbilir belki de, asla sevemediğim Sabahaddin Eyüboğlu hayranlığı) esaslı bir yakınlık ve işbirliğinin doğmasına engel oldu.

Peki ya Mavi? Mavi'yi Ankara'da 'gençler' çıkarıyorlar. Son derece karma bir dergi. 'Kimden yazı bulunursa, alınıyor. Önceleri derginin çıktığından bile haberim yok. 'Sokaktaki Adam' yayınlandıktan sonra, Ahmet Oktay Mavi'de bir eleştiri yayınladı. Tesadüfen, o zamanlar Köprü'ye bitişik olan Kadıköy İskelesi'ndeki kitapçıda gördüm. O akşam oturup bir cevap, bir de mektup yazdım. 'Gerçekçilik Savaşı' hanidir başlamıştı, sürüyordu; onlara işbirliği önerdim. Mavi'yi bana açtılar. Güner Sümer, Ahmet Oktay İstanbul'a geldi. Derginin son beş on sayısı 'genç kuşağın' —50 kuşağı mı demek lâzım— 'öncüler'le savaşımıyla geçmiştir. Söz açılmışken, şu gerçeği belirtmeden olmayacak: amacım, Mavi'de, Plekhanov estetiğine yaslanan, ulusal bileşimci bir sosyalist platform gerçekleştirmekti, bir bakıma çok önceleri İstanbul'da Marmara Gazinosu'nda bir gece yaptığımız toplantının amacını, Mavi'yle yapabilir miyim düşüncesiydi bu, ne var ki 'Maviciler' arasında sosyalizmle azbuçuk ilgisi olmuş, sorunlarını biraz olsun bilen iki kişi vardı: Ahmet Oktay, Yılmaz Gruda! Onun için, o dönemde bu arkadaşlara yazdığım mektuplarda, Ankara'daki havaya egemen olmalarını rica edi-

yordum. Onların bana yazdığı mektuplarda ise, aşağı yukarı bir rapor havası hissedilirdi. Bendeki mektupları bir polis araması sırasında götürülmüş_ tür, şimdi kimbilir nerede. Acaba beni onlara yazdıklarım duruyor mu? Mavi *hareketine iyi kötü bulaşmış yazar ve ozanların adlarını da bu arada anmak gerekiyor: Yılmaz Gruda, Ahmet Oktay, Ferid Edgü, Oğuz Arıkanlı, Orhan Çubukçu, Fikret Hakan, Demirtaş Ceyhun, Demir Özlü, Hilmi Yavuz, Güner Sümer, Asaf Çiyiltepe, Tevfik Akdağ, Özdemir Nutku ve adını unuttuklarım...*

'Gerçekçilik Savaşı' sırasında, 'Maviciler' toplumsal gerçekçi bir platform üzerinde görünüyorlardı ya, onların yaşıtı diğer bazı genç yazarlar daha yumuşak, daha ılımlı, daha 'sırf' edebiyat bir çer_ çeve içinde 'Maviciler'in karşısına çıktılar. A, Onüç, Çağıltı *vs. gibi birkaç dergi aklıma geliyor. En önemlisi* A *dergisi idi. Belleğimde dergi çevresindeki adlardan sadece Erdal Öz, Adnan Özyalçıner, Kemal Özer, Konur Ertop kalmış. Başkaları yok muydu? Olmaz olur mu? İşin hoşuma giden yanı, sonradan A'cıların Maviciler'i küçümseyecek derecede 'hızlı' sosyalistler olmalarıdır. Tabii, sosyalizm yasal olarak serbest kılındıktan sonra.)*

1' yeni defter

(Neden 'Yeni Defter'. Çünkü, gerçekçilik savaşı yine toplumculuk platformunda veriliyor ama, bu toplumculuk artık 40 yıllarının 'inek toplumculuğu' değil. 'Yeni' bir defter açıyor, Plekhanov'un geliştirdiği imge kuramına dayanarak, diyalektik bir estetiği Türkiye'ye özgü koşullar içinde araştırmaya başlıyorum. Bunun için 'yeni' bir defter açmak gerekmez mi?)

/Hikâye Üzerine/

Bu başlık altında yayınladığım altı yazıyı, 'Pazar Postası'na Paris'ten gönderdiğimi hatırlıyorum. O sıralar, 'bizim köy' gerçekçiliği en saltanatlı günlerini yaşıyordu. Bense, ulaştığım toplumsal gerçekçi bileşimin ölçütünü vurarak onu eleştirmeyi

denemekteyim. Yazılar dikkatle okunursa, amacım sadece bir hikâye tutumunu eleştirmek olmadığı, alttan alta bir sanat görüşünün tanımlanmaya çalışıldığı farkedilir. O kadar böyledir ki bu, gerçekte genel anlamda hikâye, özel anlamda Türk hikâyesi için söylenen şeyler, bazı öteki sanat dalları için de geçerlidir.

Bir noktaya ayrıca ilişmek isterim: bu yazılarda da, bundan sonrakilerde de, marksist terminoloji kullanılmamıştır. Kullanılamazdı da ondan. O tarihte burjuvazi, küçük burjuvazi, proleterya, toplumsal sınıf vb. terimleri kullanmak, en başta dergi yöneticileri tarafından 'kuşkulu' gözle görülmek demekti. Bu yüzden toplumsal sınıf yerine toplum katı, toplumsal çevre, burjuvazi yerine tüccar-sanayici çevreler, küçük burjuvazi yerine orta tabakalar, ya da ortahalli deyimlerini yakıştırmıştık.

/Eleştirme Üzerine/

'Yeditepe' dergisinde yayınlanan altı yazılık bu dizide, ilk bakışta Türk edebiyatındaki eleştiri kurumunun yetersizliği ele alınmış, tartışılmış gibi görünmektedir ama, yanıltıcıdır bu bakış, satırların arasını okuyanlar, gerçekte yazarın biçimci ve toplumcu değerlendirme yöntemlerini ele alıp irdelediğini, biçimci yöntemi beğenmeyip toplumcudan yana çıktığını farkedebilirler. Yalnız bu yazıda da, Hikâye üzerine yazılan yazıda olduğu gibi, genç Türk edebiyatının eleştirisi yapılırken, Garip'çilerle yetinilmemiş, aktif realistler de eleştiri kapsamına alınmıştır. Gerçekte Jdanov tipi bir sosyalist gerçekçiliğin Türkiye'deki kötü uygulamasını da eleştirmeye çabalıyorum. Kötü uygulaması dedim ya, doğrudur bu, çünkü olayın içinden geliyorum, 40 yılları boyunca sosyalistler arasında sosyalist gerçekçiliği Gorkiy'in, ya da Jdanov'un anladığı gibi anlayıp açıklayabilen solcu sanatçı yok gibi birşeydi. İki en ünlü sanatçımız, Nâzım ve Abidin, Jdanov türlü bir palavra gerçekçiliğinden çok, Sovyet futuriste'*lerinin,* constructiviste'*lerinin havasındaydılar. Yanılmıyorsam, Dr. Hikmet Kıvılcımlı'nın Nâzım'ı 'marksizm kalpazanı' diye suçlamasının gerisinde, böyle bir neden de yatıyordu.*

/Sanat Sorunları I ve II/

'Yenilik' dergisini Naim Tirali çıkarırdı. Aslında toplumcu kısmının 'karşı' olduğu dergiydi bu, daha çok CHP diktası döneminde Suut Kemal'in 'himaye ettiği' küçük burjuva ilericilerini içeriyor: Oktay Akbal, Salâh Birsel, Fazıl Hüsnü, Behçet Necatigil vs... O dergiye bu iki yazıyı veriyorum, yayınlıyorlar. Açıkça görüldüğü gibi, yazılar, sanatçının toplumsal sorumluluğunu vurguluyor, yalnız bu işi yaparken estetik çabanın gürültüye getirilmemesi gereğinin de üstüne basıyor.

/Batılılaşmak üzerine/

Kasım/Şubat 1953-54'de 'Kaynak'da yayınlanan bu yazılar, sonradan 'ulusal bileşim' kavramı olarak açıklayacağım ana tutumun ilk ortaya konuşudur. Şimdi okuduğum zaman, İnönü eğitiminden geçmiş olmanın bazı tortuları dışında, pek de kusurlu olmadıklarını görüyorum. Yalnız Mustafa Kemal 'muassır medeniyet seviyesi' deyimini kullandığı halde, çağdaşlaşmak fikrini batılılaşmak yerine koyamayışım bir eksiklik sayılmalı. Bu eksikliği bir süre sonra farkedip gidermiştim. Görüldüğü gibi, çağdaşlaşmak olayına, ümmet toplumundan millet toplumuna geçmek, (toprak reformu ve endüstri inkılabı) batılı bilimsel yöntemle ulusal koşulların bileşimini yapabilmek demiştim. İşin edebiyatla ilgili kısmında, adını koymadan 'İnönü Atatürkçülüğü' ile 'CHP ilericiliği' diyebileceğimiz, yunan/latin'ci, mitologya'cı, bizim köy'cü biçimsel batıcılığa bulaşmış, gerçekte gizliden gizliye, o sıralarda 'yeni edebiyat' yayıncılığının 'satış amacıyla' bu biçimsel ilericiliği bile terketme eyiliminde olduğuna işaret etmiştim. 'Seçkinler' Cumhuriyeti sona erince, 'seçkinler' için 'incelmiş batılı beğenisine uygun' kitap yerine, herkes için 'kullanışlı' kitap yayınlanıyor.

/Öykünme Üzerine/

Bu yazı, bir anlamda bir önceki yazıyı tamamlıyor. Eleştiri yazıları birbirini izledikçe bir sürü fi-

kir ortaya atılıyor, bu arada benim kuşağım (40 yıllarının ikinci yarısında ortaya çıkan kuşak) öncekilerin 'taklidi' olmakla suçlanıyordu. Bu yazı işte o suçlamaya cevap. Cevabı verirken, 'öncüle-rin' bileşim yetersizliğini ele alışım, Paris'teki 'Kendi Kendime Sanat Konuşmaları'na dayanıyor. İster toplumcu, ister biçimci olsun, gerçekten başarılı bir Türk sanatının mutlaka özgün bir bileşim getirmesi gereğine adamakıllı inanmıştım, aksi gibi 'öncüler'in çaabları bu gereğe kesinlikle uymuyordu.

/Önemli Dört Adam/

Bir gün Yaşar Nabi'yle konuşuyoruz. Ona, hikâye üzerine, eleştirme üzerine yazdıklarımı nasıl bulduğunu sordum. Herzamanki gülümsemesiyle dedi ki: 'Genel yazıyorsunuz, ad zikretmiyorsunuz, ilgi uyandırmaz'. Bu saptamanın doğruluğunu, 'Önemli Dört Adam' yazısı yayınlanınca anladım. Bu yazının yazılış nedeni, biraz da sürekli olarak uğradığım 'hep yıkıyorsun, hiç olumlu örnek vermiyorsun' eleştirisine karşılık verebilmekti; aklımca, toplumsal gerçekçi bir sanat görüşüne en yakın birkaç ozan ve yazarın adını veriyor, onları değerlendiriyordum. Gürültüsü büyük oldu. Hakçası aranırsa, saydığım dört sanatçı hayalimdeki gerçek dört önemli sanatçı sayılamazdı pek, onlarda bazı eksikler, kusurlar görüyordum, gördüğüm bu eksikleri ve kusurları belirttim de, fakat ne yaparsam yapayım, bu yazı, yerleşik sanat anlayışının temellerine yönelttiğim öteki saldırılarımdan çok daha ses getirdi.

/Yeni Edebiyatımızda Tek Parti Zihniyeti/

Büyük tepki doğuran bir yazı daha. Doğrusu şimdi okuyunca olayı bütün kapsamıyla yansıtmamış olduğumu görüyorum. CHP ilericileri, kültür yoluyla kalkınma kılavuzları, mitologya meraklıları, fikir ve sanat yaşantımızda, CHP diktası yıkıldıktan sonra, sandığımdan daha fazla ve daha uzun süre etkili oldular. Hâlâ daha onlardan kalma dil devrimi, köy enstitücülüğü, bizim köy edebiyatı,

mavi yolculuk ekzotizmi, kültür havariliği gibi şeyler 'ilericiliğin' hatta 'devrimciliğin' ayrılmaz parçası sayılmıyor mu? Gençler şunu bilmelidir ki, CHP diktası sürerken toplumcu sanatçılar sürgünde, hapiste, takipte idi, şimdi 'ilericilerin' savunduğu bu fikirleriyse diktanın fikir elebaşıları savunuyordu. Türk sosyalizmi CHP ilericiliğinden, İnönü Atatürkçülüğünden arınmadıkça, gerçek kişiliğini bulamayacaktır.

/Yeni Bir Sanatçı Tipi/

Toplumsal gelişme bilincine ve sorumluluğuna sahip 'ilerici' bir sanatçı tipini, sorumsuz, daha çok 'meyhane kuşu' özellikleri taşıyan 'bohem' bir sanatçı tipinin yerine koyma çabası. Sanat çevresiyle ilişkilerim arttıkça görüyordum ki, CHP yandaşı genç sanatçıların hayli sorumsuz, epeyce bohem ve savruk bir yaşama biçimleri var. Oysa benim sanat eğitimim, tamamiyle usta/çırak ilişkileri içinde toplumcu sanatçılar çevresinde geçtiğinden, bunun tastamam karşıtını gerektiriyordu. Hâlâ da böyle düşünürüm. Çalışma hayatını disipline alamamış devrimci sanatçı olur mu? Kendi yaşantısını düzene koyamayan, bozuk düzeni nasıl düzeltebilir?

/Kesin Söz Korkusu/

Son on yıldır ülkemizde o kadar çok 'kesin söz' söyleniyor, bunlara dayanılarak o kadar çok insan suçlanıyor ki, günümüzde böyle bir yazı tuhaf bile görünebilir. Oysa o zamanlar Ataç'ın başını çektiği bir 'kuşkucu' bakış modası geçerliydi. Hoşgörü adına, CHP ilericileri (bu tür aydınlar için, bazılarımız 'kemalist' deyimini kullanıyor, bence yanlış, Kemal Paşa zamanında yunan/latinci bir batıcılıktan çok, anti-emperyalist bir milliyetçilik geçerliydi, kültürün de çağdaş ama 'bizim ve bizden' olması savunuluyordu.) Daha ziyade Fransız edebiyatından ödünç aldıkları bir kuşkuculuğu kullanır, şöyle de olabilir, böyle de olabilir diye ahkâm keserlerdi. Elbette bu bireyci bir tutumun, öğretisel disiplinlerden uzak olmanın bir sonucu. Bense,

öğretisel bir yaklaşımı benimsemişim, yazılarım son derece kesin yargılarla sonuçlanıyor. Bu yüzden de eleştiriliyorum. İşte bu yazı o eleştirilere karşı yazılmıştır.

/Atatürkçü Sanat Tutumunun
Toplumculuğu ve Gerçekçiliği/

Toplumculuk, toplum için sanat ülkemizde öylesine Moskova tipi bir komünistlikle özdeşleştirilmiş ki, benim Plekhanov'dan esinlenen, Jdanov'a karşı toplumsal gerçekçilik savlarım, kısa sürede 'Moskova Ajanlığı' olarak damgalanıyor. Doğrusu aranırsa, kişisel olarak, buna pek aldırdığım yoktu, yalnız Mavi'yle birlikte hareketin çevresinde toplanan gençlerin ürktüğünü görüyor, hem onları yatıştırmayı, hem de ulusal bir bileşim için zorunlu gördüğüm geçmişle bağlantı kurma sorununu düşünüyordum. Bu yazı o kaygılarla yazıldı. Sanırım Mustafa Kemal'in sözlerine dayanarak, onun sanat üzerindeki görüşlerini irdelemeye çabalayan ilk yazıdır. Zira kötü anlamıyla 'kemalist' sanatçılar için, Anadolu İhtilâli'nin sanatçılığını yapmak, Behçet Kemal gibi Paşa'ya övgüler döktürmekti. Burada gençlerin dikkat etmesi gereken nokta şudur: Behçet Kemal'in de, Aşık Veysel'in de, Atatürk goygoyculuğu, Mustafa Kemal'in ölümünden sonra almış yürümüştür. Cumhuriyet'in ilk yıllarında, Ömer Bedreddin, Kemalettin Kamu, Faruk Nafiz ve daha Anadolucu bir şiir tutumu içindeydiler, Mustafa Kemal'in sanat tutumu içindeydiler, Mustafa Kemal'in sanat tutumunu da bu temsil ediyordu. Faruk Nafiz'in, yanılmıyorsam, 'Kahramanlar' piyesinden aklıma geliveren şu mısra, gerçek Mustafa Kemal'ci sanat tutumunun sanatçıya neler yazdırdığını daha iyi gösterir: «Hükümet mi? Hükümet... Ağalar hükümeti...». Bu eleştiri, Cumhuriyet'in ağzından, Osmanlı'ya yapılıyordu.

/Toplumcu ve Gerçekçi
Sanat Geleneğine Saygı/

Bir anlamda, önceki yazının uzantısı. Mustafa Kemal'le pekiştirmek yetişmiyor, toplumsal gerçek-

çiliğin kökenlerini, Tanzimat'tan bu yana gelişti-rilmiş toplumsal/siyasal sanatta arıyorum. Buluyorum da. Gerçekten Nâzım Hikmet'in, bir anlamda Namık Kemal/Fikret çizgisini sürdürdüğü doğrudur. Aktif realistler, Tanzimat'tan beri süregelen ilerici şiir geleneğinin son halkasıydılar. Toplumsal gerçekçilik de onlara eklenecekti. Oysa, arı dil, alafranga edebiyat adına, Garip'çiler 'eski' ozanlarımıza şiddetle yüklenirlerdi. Ben tersini yapmış oluyorum. Geçmişe o zamandan sahip çıkıyorum.

Yalnız bir noktayı sonradan buldum: Tanzimat sonrası sanatçılarının toplumculukları, siyasal eylemleri de, kökeni itibariyle 'batılı ve batıcı', daha da kötüsü 'komprador' kültürünün eseri idi. 50'lerde elbette çalışmalarımın kapsamı bu kadar geniş değildi. Ancak 70'lere doğru oraya geleceğim.

2' arkası var

('Arkası Var'. bu tür tartışmalarımın bu kadarla kalmadığı, kalmayacağı anlamına kullanılıyor. Yeniler pek bilmez, 50'li yılların okurları gözünde Attilâ İlhan son derece yırtıcı bir kalem savaşçısıdır. Hemen herkesle tartışırdım. Olay, galiba Gerçek'te, Ataç'a karşı yazdığım dört yazıyla başladı. Daha önce, Kaynak'da 'Destan dedik' başlığıyla bir yazı yayınlamış, destan türünü övmüştüm. Nasıl övmem, Nazım'dan örnek alarak o sıralar hepimiz destan denemekteyiz. Ataç bu yazıya karşı çıktı, ben de oturdum 'Eveleme', 'Develeme', 'Devekuşu', 'Kovalama' başlıkları altında dört yazı yazıp, ona fena halde çattım. Aramız açıldı. O tarihten itibaren, Ataç fırsat buldukça bana bulaşıyor, ben fırsat yakaladım mı ona yükleniyorum. Ataç'ın savunmasını, nereden nereye, ırkçı-turancılar üstleniyorlar. Destan konusu çevresinde 'Hisar' ve 'Türk Sanatı' dergileriyle de kapışıyoruz. Derken, sosyal realizm eleştirileri bazı 'yeni' yazarların rahatını kaçırıyor, onlar tartışmaya karışıyorlar, onlara cevap vermek zorunda kalıyorum. Hasılı, hepsini aktarmaya kalksak, inanılmaz kalınlıkta bir kitap olabilecek bir yazışma dizisi. Bu bölüme, bunlardan

en karakteristik olanlarını aldım.

Tartışmanın arkası şundan da var ki, 'Gerçekçilik Savaşı'nı, 65 yıllarında 'İkinci Yeni Savaş' izledi. Ama o apayrı bir konu.)

/Sanat Pazarı/

Üçü de 'Kaynak'da yayınlanmış, üç yazıdan oluşuyor. O sıralar sanat piyasamızda geçerli 'kişilik bulmak' kavramını eleştiriyor, bu arada 'kıran kırana eleştirme'nin gereğini savunuyor. Benim diyalektik yöntemi anlayışım ve uygulayışım, sanatçının estetik yaratış faaliyeti içinde kendi karşıtlıklarını çatıştırması ve bundan yeni yeni bileşimler çıkarması yönünde idi. Böyle bir anlayışın Dağlarca, ya da Necatigil türünden bir kişilik donmasını 'şahsiyet sahibi olmak' saymayacağı besbelli. Bunu anlatmaya çalışıyorum.

/Destan Demiştik/

'Türk Sanatı' dergisinde, Ziya İlhan Zaimoğlu'yla giriştiğimiz tartışmanın bir örneği. Yazı kendisini hayli açık anlatıyor. Zamanın sağcısı, son derece ilkel bir sanat anlayışıyla benim toplumsal gerçekçi destan tutumumu eleştirerek, 'soğuk savaş'ın yaygın karalamalarını dolaylı olarak üzerime yağdırıyor. Ben de yazdıklarıma dayanarak onların aslında 'ırkçı' bir davranış içinde olduklarını kanıtlıyorum.

/Toplumsal Gerçekçiliğin yeri/

Bu yazı da sağdan gelen suçlamalara karşı bir yazı. Beyhude yere, bunlara 'öncüleri taklidçi ve kozmopolit bir sanat yapmakla itham ettiğimi', 'ulusal, aydınlık, batılı ve türk bir sanat' yanlısı olduğumu anlatmaya çalışıyorum. Anlamıyorlar. Savunduğum tabii 'ulusal bileşim'. Onlar tam tersine beni işbirlikçi bir 'beynelmilelcilikle' damgalamayı iş sanıyorlar. Yanıldıklarını sonraki yıllarda yayınladığım bir sürü kitap göstermiştir. Sırası gelmişken bir başka eleştirinin de kofluğunun zamanla meydana çıktığını belirteyim. Hem sağcılar,

hem CHP ilericileri o zamanlar beni savunduğum toplumcu fikirlere ters düşen bir tutumla şiirler yazmakla suçluyorlardı. Onlara göre toplumcu sanat tutumu duygusal şiirlere cevap vermezdi. O halde ben söylediklerimle çelişiyordum. Bu da toplumculuğu Jdanov toplumculuğu olarak anlamalarından doğan bir yanlış. Ben, —şimdiki kadar açık ve aydınlık olarak bireysel/doğasal diyalektik sorunu çözmüş olmamakla birlikte—, toplumsal bir gerçekçiliğin toplumsal olarak tanımlanmış ve belirlenmiş insanın bütün sorunlarını içermesi gerektiğine hükmetmiş, eserlerine böyle bir yön vermiştim. Demek ki daha o günlerde toplumsal gerçekçiliğin slogancı sosyalist gerçekçilikten ayrıldığı yeri vurguluyordum, kim anlar? Bunun için 70'li yılların gelmesi, bu arada benim şiir, roman, deneme... bir sürü kitap yayınlamam gerekti. Öyle sanıyorum ki, şimdi kimse kalkıp beni aşk ve ölüm şiirleri yazdım diye, toplumsal olmamakla suçlayamaz.

/Zaimoğlu'nun Doğruculuğu/

İlk tartışmanın devamı. Ziya İlhan'ın ağzıyla tutulduğu yazıya cevap. Bu cevapla tutumlarının 'ırkçı' niteliği üyelerine belirginleşmişti ki, tartışma orada kesildi. Bir daha ağızlarını açamadılar.

/Attilâ İlhan'ın 'Birşey değil'i/

'Kendi Kendime Sanat Konuşmaları'nı yazarken, kafamı en çok kurcalayan sorunlardan birisi de, sanatçının dünyayı görüş tarzı gibi, bir de eşyayı görüş tarzının olması idi. Başka deyişle, genel anlamda içeriği, özel anlamda konuyu, şiire, öyküye ya da romana dökerken, kullanacağı imgeleri seçiş biçiminin, onun yaratıcılığını göstermesi bakımından olduğu kadar, kişiliğini göstermesi bakımından da son derece önemi vardı. Hele düzyazıda, tutanak üslubunu kesinlikle reddediyor, buna benzer bir dille öykü ya da roman yazmış olan yazarları, estetik konusuna önem vermemekle suçluyordum. Şimdi bu dediklerim de çok olağan görülebilir. O zamanlar kıyameti kopardı. Neden derseniz, ortalıkta iyi kötü adı dolaşan romancı ve

hikâyeciler, söyleyiş biçimlerinden çok söyledikleri şeye önem veren 'tutanak' hikâyecileriydiler. Alındılar. Karşı saldırıya geçtiler. İşte onlardan birisi de, aziz ağabeyim Kemal Bilbaşar oldu. Yeditepe'de, 'teşekkür' başlığı altında, 'Sokaktaki Adam'la gırgır geçen bir yazı yayınladı. Bu benim yazı, işte ona cevap. Aslında talihsiz bir yazı, Bilbaşar'ın yazdığı, naturalisme'*e yakın kuru bir gerçekçiliğin savunmasını yapıyor, toplumculuk adına da toplumun* marginal *kesimlerini ele almayı kınıyor. Bu da, aşk ve ölüm şirleri yazılarak solcu olunmaz kafasının bir başka görünüşü. Toplumcu yazar, kişilerin cinselliğiyle ilgilenmez. Yılgınlıklarını kurcalamaz. Var mı yok mu onların yoksulluğu, bir de 'gelecek iyi günlerin' umudu. 'Sokaktaki Adamı' izleyen romanlarım, Kemal Bilbaşar'ı fazlasıyla haksız çıkardığından, belki bu satırları hiç yazmasam da olurdu. Yalnız hâlâ o çizgide direnen 'bizim köy' türevi bazı sosyalist gerçekçi yazarların ortalıkta afi kestiği de bir gerçek.*

/Oktay Akbal'a Dersler/

Önce hakkını teslim edeyim: Öncüler arasında, Oktay Akbal bana ağabeyce yakınlık gösteren nadir birkaç kişiden biridir. Sinema merakımızdan mıdır, onun yumuşak tabiatından mıdır nedir, daha Elit Pastanesi'nde bu 'küçük burjuva' sanatçı gurubuyla ilk tanıştığım günden itibaren aramızda bir yakınlık doğdu. Yıllarca da sürdü. (O günü hâlâ hatırlarım, Fazıl Hüsnü, Salâh Birsel, Naim Tiralı, Lütfü Özkök vardı. Bir ara Suavi Koçer geldi. Necatigil ve Fahir Onger uğradılar. Ben, armağan kazanmış lise öğrencisiyim, üstelik de solcu, garip garip bakılıyor. Yalnız Oktay Akbal ikili bir konuşma denedi.) Ne var ki, toplumsal gerçekçilik patırtısı başlayıp da, çalakalem ona ve arkadaşlarına yüklenince, kendisini değilse bile CHP ilericilerinin ortak tutumunu savunmaya niyetlendi. Bu da nasıl oluyor? Garip şiiri, onun izinden giden ötekiler, 'şairane'yi öldürmüşlerdi ya, Attilâ İlhan'ın savunduğu imge şiirini 'şâirâne'yi diriltiyor diye yerersin olur biter. (İşin tuhafı, yıllarca son-

ra, televizyonda Çalarsaat dizisini yaparken, Oktay Akbal yazdığı bir yazıda benzer şeyleri söylemesin mi? İnsan ölür) Kaynak'da çıkan yazılarımda, bir kere bütün isteklerine rağmen Garip'çilerin şâirâne'yi kendi şiirlerinden atamadıklarını kanıtlamaya çalışıyorum, sonra da onların şâirâne anlayışının biçimci ve biçimsel, Oktay'ın soruna yaklaşımının ise içlemsel olduğunu.

/Abbas diyor ki/

Bu yazı, 'Moskova ajanlığı' iddialarının doruğuna vardığı bir sırada, 'Son Mavi'de çıkmıştır. Görüleceği gibi savunmadayım. Bir yandan, hayli derlitoplu, hayli tutarlı bir biçimde toplumsal gerçekçiliğin savlarını özetlemişim, bir yandan da kısmen 'resmî makamlara', kısmen 'Mavi' çevresindeki gençlere karşı 'yatıştırıcı' şeyler söylüyorum. Doğaldır ki, yazının içinde özellikle üçüncü şıkta belirtilen görüşleri o günün koşulları altında değerlendirmek gereklidir. Ayrıca, ülke 'sistem'in öylesine denetimi altına girmiş, öylesine emperyalizm elinde oyuncak hale gelmişti ki, müdafaa-i hukukçu bir anti-emperyalizm, gerçeğe hiç de yakın düşmeyen keskin sosyalist savlardan çok daha savunulabilir savunulması zorunlu görünüyordu. Nitekim bu çizgi, 1960 sonrasında beliren 27 Mayıs Atatürkçülüğünde aynen ele alınmış, giderek yozlaştırılıp bonapartiste *bir darbecilik kimliğine büründürülmüştür. 'Yön' dergisinin ilk çıkışında savunduğu platform ile toplumsal gerçekçiliğin platformunun ciddi bir karşılaştırmasını kim yapacak? Bu yapılırsa, daha 50'li yıllarda, Türkiye gerçeğine uygun bir asvunma mevziini pekâlâ hazırlamış olduğumu görecektir.*

/Abas demişti ki/

Ataç'la takışıyoruz. Tabiatı öyleydi, birisine bozuldu mu, herşeyiyle uğraşırdı. Sosyal realizm konusunda olmadık sözler etti, dolaylı olarak da 'demirperde gerisi gerçekçiliğini' yaymaya çalıştığımı söyledi, karşı çıktım, kızdı, ağzına geleni yazdı. Bu da benim cevabım: ilginç yanı, Ataç'ın ne kadar

duygusal, 'fevri' bir yazar olduğunu kanıtlaması. Cevap diye bana düpedüz sövdüğünü gösteriyorum.

/Orhan Veli Takımı/

Sonradan yıkılan, Karşıyaka'da, İstasyon civarındaki evimizdeyim; gecenin bir saatinde fırt uyanıyorum, kafamın içinde inanılmaz bir aydınlık! Doğru masanın başına! Yazdıklarımdan, sonra hayli önemsenen bu yazı oluşuyor. Sanırım ki, Garip üçgenine takım tutma, lafebeliği, ya da küçümseme eyilimi göstermeden yapılmış üçbeş eleştiriden biridir. Garip şiirinin yapısını, işlevini, gelişmesini iyi kötü saptamıştır. Son Mavi'de çıkışı epeyce ilgi toplamıştı. O kadarla kalmadı, birkaç yıl sonra daha bir iki dergide tekrar yayınlandı. Aklımda doğru kaldıysa, birisine Afşar Timuçin vesile olmuştu. Zaten bu kitaba giren metni derlemek de, Asım Bezirci'nin o dergiden yazının son bölümlerini bana buluvermesi sayesinde oluyor. Elimdeki dosyada nasılsa son sayfaları yitmiş. Asıl Bezirci'nin gönderdiği fotokopileri ekledik. O sayede okuyabildiniz.

3' kitap rafı

(Söz Asım'dan (Bezirci) açılmışken, öyle sürdürelim: Asım benim Türkiye Sosyalist Partisi'nden eylem arkadaşımdır. Aşağı yukarı otuz yıllık bir arkadaşlık! Bir ara yazarlığa da, edebiyata da küsmüştü; bağıra çağıra elinden tutup, o tarihte sözümün geçtiği tek dergiye, SHD'ye (sonra Dost) götürdüm, Salim Şengil'e tanıttım. Halis Acarı takma adıyla yeniden başladı, başlayış o başlayış! Asım, Gerçek'te edebi eleştiri değil, siyasal fıkra yazardı. Sonraları işi iyice inceleme eleştiri yazmaya döktü. İşin emektarlarından. Onun için şu sözünü anacağım. Bir gün bana dedi ki, 'Senin kitap eleştirilerini rakam olarak saydım, benimkilerden hiç de aşağı kalmıyor'. Oysa genç kuşak okurları benim kitap eleştirisi yaptığımı hemen hemen görmemişlerdir. 'Gerçekçilik Savaşı' sürerken, savunduğum yöntemin uygulamasını göstermek ama-

cıyla, çıkan kitaplara adeta atlıyor, uzunlu kısalı eleştiriler yazıyordum. 'Kitap Rafı'ndaki yazılar, bu eleştiriler arasından seçilmiştir. Okurken, o tarihte benim yazdığım türden eleştirilerin, başkaları tarafından bugün pek yazılmadığını herhalde teslim edeceksiniz).

MERAKLISI İÇİN EKLER

1.

'O tarihte daha çok 'ırkçı' sayılabilecek sağcıların dergisi olan 'Türk Sanatı' toplumsal gerçekçilik tartışmalarında bana en çok saldıranların başında geliyordu. 'Moskova Ajanı' olduğumu, daha önce TSP'nin organı 'Gerçek' gazetesinde Nurullah Ataç'a karşı yazdığım tartışma yazılarını ortaya çıkararak, akıllarınca kanıtladılar.

'Türk Sanatı'nın 1954 Eylül'ünde çıkan 27. sayısında 'teşrih masası'na yatırılıyorum. İlk yazılarının başlığı 'Geveleme, kim hain?', altında imza yok. Bir göz atar mısınız?

Birkaç zamandanberi ismi etrafında gürültüler koparılan bir delikanlı var. Bu delikanlı, şiir yazar, hikâye yazar, eleştirme yazıları yazar. Velhasıl, yaman bir sanatçı, yaman bir mütefekkirdir. Bütün bunların dışında bir asli meşgalesi daha vardır ki: Teşrih masamızda evvelâ bu yönü neşterlenecektir. Bu delikanlı idealisttir. Yukarıda bahsettiğimiz sanat kollarıyla uğraşması da ideolojisiyle ilgilidir. İşlek zekâların şüpheci ve araştırıcı olmasını tabii bulanlardanız. Bu bakımdan ilerisi hakkında kehanette bulunmak niyetinde değiliz. Biz objektif olarak mazi ve hale ait vakıalar üzerinde duracak ve bundan neticeler çıkarmaya çalışacağız.

Öyle sanıyoruz ki bu neticeler üzerinde konuşulmayacak kadar kesin olacaktır. Paradoks ve polemiki bir sistem haline getiren delikanlımızın mütecaviz zekâsı bu ağır vesikalar karşısında ne yapacak merak ediyoruz.

Şimdi, isim veriyor ve iddialarımızı söylüyoruz. Bahis konusu olan delikanlı Attilâ İlhan'dır. Ve biz bu Attilâ İlhan'ı solculuk ötesiyle suçluyoruz. Hatırlarsınız, bundan bir müddet evvel Esat Adil

Müstecabi'nin kurduğu bir Türkiye Sosyalist Partisi vardı. Mevcut kanunların toleransından kurnazca faydalanan bu parti, sosyalist ismini almasına rağmen hakikatte azgın bir komünist partisi idi. Foyası çabuk meydana çıktı. Kapatıldı ve kurucusu hapse atıldı. İşte Bay Attilâ İlhan bu meşhur partinin faal üyelerindendir. Partinin naşiri efkârı olan (Gerçek) gazetesinde seri halinde, birbirinden ateşli makaleler yazmıştır. Biz, bu makalelerden aldığımız bazı parçalar üzerinde tahliller yapacağız. İlk önce Bay A. İlhan sosyalizmden ne anlıyor bakalım:

Kim Hain başlıklı makaleden: (Bir parti düşünün; Sosyalist bir parti. Bu parti marksisttir. İlmi sosyalizmin kurucusu Marx ve Engels'in işaret ettikleri yoldadır. Bu parti, bunu 1946'nın en karanlık günlerinde de, militanları hapiste iken de açıkça söylemişlerdir. İhanet bu mudur? Burası çok mühim. Eğer bir sosyalist partinin marksist olması ihanet ise, Türkiye sosyalist partisi haindir. Peki ya şerefse bu, o vakit marksist olduğu kat'i ve belli bir sosyalist partiye hain diyenler ne olurlar? Yıl 1, sayı 29, 25 Ekim 1950, Gerçek gazetesi.)

Görülüyor ki Bay A. İlhan sosyalizmle marksizm arasında fark bulanlardan değil. Partisinin, Karl Marx ve Engels'in işaret ettikleri yolda olduğunu iftiharla söylüyor. Halbuki, cümlece malûmdur ki: Karl Marx komünizmin sosyal ve ekonomik sahalarda ilk ve gerçek kurucusudur. Marx'dan evvel komünizm, devri saadet, tabiî hukuk, iptidaî hristiyanlık v.s. gibi sistemsiz fikir ve hayal kırıntılarından ibaretti. Ancak Marx'ladır ki, ihtilâlci proletaryaya dayanan gerçek komünizmin esasları kurulmuştur. Marx'a göre, tekâmül ile ihtilâl arasında tezat yoktur. Engels ile beraber yazdığı (Komünist Beyannamesi) ile (Kapital) adlı eserinde tekâmülcü yahut ihlâlci fikirler barizdir. Komünizme giden yol ihtilâlden geçer. Bu izahlardan anlaşılıyor ki Bay A. İlhan çelişmeye düşmüştür. Bir parti hem sosyalist hem marksist olamaz. Marksist parti olsa olsa komünist olur. Yazarın da kastettiği bu olsa gerek. Sosyalist adı verilen bir partinin, marksist daha doğru tabiriyle komü-

nist olmasının şeref olmadığı kapatılmasıyla sabittir. Geriye bir şık kalıyor: İHANET. Bay Attilâ İlhan bunu kabullenmek zorundadır. İkinci parçaya gelelim. Başlık Geveleme.

(...Bunun için biz, bu türlü burjuva oyunlarına gelmemek için daima uyanık bulunmak zorundayız. İşçi sınıfını ve menfaatleri her manası ile işçi sınıfına uygun zümreleri, sınıfın ferdi, hususi vesaire vasıfları gibi hikâyeler süslüyerek hayati ve haklı mücadelelerinden vazgeçirme teşebbüsatını yakalamak ve teşhir etmek vazifemizdir. Çünkü: Sanat eseri, ve hususiyle edebiyat eserleri, yayılma ve tesir etme kabiliyetleri dolayısıyla gayet müessir mücadele vasıtalarıdır.) (Sosyoloji, nihayet olayları olay diye alır, inceler tasnif edermiş. Böyle yargıları, öğütleri olmazmış. Biz marksistiz ağabey, biz işçiyiz ve edebiyat işleriz. Sizin o bilgini arşiv memuru sayan zihniyetiniz bize uzaktır. Diyalektik materyalizm diye bir felsefemiz bir metodumuz vardır. Gerçek gazetesi, 7 Aralık 1950, sayı 72.) Bu kadar açık itiraflar karşısında bizim izahlarımızın manası kalmıyor. Yalnız, hâlâ sanatçının siyasetine karışmayı fuzuli bir külfet sayan Yaşar Nabi gibi geri kafaların ne derece yanıldıklarını isbat sadedinde Bay Attilâ İlhan'dan faydalanacağız. Sanat eserleri yayılma ve tesir etme bakımından gayet müessir mücadele vasıtaları imiş. Yani müstakil sanat kabul edilmiyor. Yazarın neden bu kadar velud olduğunu şimdi anlıyoruz.

Bay A. İlhan'a hâlâ sanatçı gözü ile bakıp ondan medet umanların kulakları çınlasın. Şimdi, bu edebiyat işleyen marksist delikanlının felsefesine gelelim. Diyalektik materyalizm. Marksist doktrinin temeli Hegel'in diyalektik metodudur. Maddeye dayanır, ruhu reddeder. Bu zehrini insan ruhuna akıtan, robot dünyaların habercisi kötürüm felsefenin Attilâ İlhan gibi zekâları cezbetmesi hakikaten acı. Büyük karışmaları büyük durulmalar takip eder. Bütün Dünyadaki maneviyata dönüş hareketleriyle Bay Attilâ İlhan'ın yakından ilgilenmesini temenni ederiz.

('Türk Sanatı', 1954 Ekim'inde çıkan 28. sayısında 'teşrih masası'nı sürdürüyordu. Bu defa 'Mavi Gözlü Dev' başlıklı bir yazımı bulmuşlar, onu aktarıyorlar. Yazılarının başlığı da, Mavi Gözlü Dev. Bu defa imza var, derginin adı: 'Türk Sanatı'. 'Mavi Gözlü Dev' yazısında Nâzım Hikmet'i savunduğum için, 'Moskova'nın Ajanı' oluyorum.

Aslında, Barış dergisinde çıkan o yazı, Nâzım Hikmet'i kurtarma kampanyasına dahildi. Barış'ın çıkarılmasına el altından yardım ediyorduın. Yazıyı isteyen arkadaşlar, o sayıda Nâzım Hikmet'i kurtarmak eylemiyle ilgili, birçok imzalı yazı olacağını söylemişlerdi. Dergi çıkınca hayretle gördüm ki, benden başka kimse yazısının altına imzasını koymaya cesaret edememişti. Bu cesaretimi, dört yıl sonra 'Türk Sanatı'nın yazıyı jurnal olarak kullanmasıyla ödüyorum. İyi mi?)

Geçen sayımızda, Bay Attilâ İlhan'ın sosyalizmden ne anladığını veya anlamadığını, makalelerinden aldığımız parçalarla izaha çalışmıştık. Öyle sanıyoruz ki bütün marksistler gibi Bay Attilâ İlhan da mazî duygusundan ve hafızadan mahrumdur. Eğer bu unutkanlık şizofreni hastalığından ileri gelmiyorsa Bay Attilâ İlhan tecahülü ârifâne-de bulunuyor diyeceğiz. Fakat böyle kurnazlıklarla gerçeklerin perdelenmesi her zaman mümkün olmaz. Bu bakımdan, her komünistin özel bir sevgi ile bağlandığı namlı vatan haini Nazım Hikmet hakkında Bay Attilâ İlhan'ın neler düşündüğünü bilmekte fayda vardır. Aşağıda okuyacağınız parçalar BARIŞ mecmuasının 1 Mayıs 1950 tarihli 2. sayısında Nazım Hikmet'in büyük boy bir resmi ile süslenmiş olan (MAVİ GÖZLÜ DEV) adlı ve Attilâ İlhan imzalı makaleden alınmıştır. Bu makale o kadar açık yazılmıştır ki, Bay Attilâ İlhan'a bizi tahlil külfetinden kurtardığı için teşekkür ederiz.

Daha çocuktum. Fakat insan çocukken de şiirden hoşlanabilir. Ben de şiirden hoşlanan bir çocuktum. İnsanoğlu'nun 2000 senelik çilesini, aşkını ve kahramanlığın işleyen her mısra içimde yıldız-

yıldız çakardı. Günün birinde bir kütüphanede bir şiir keşfettim: «Mavi Gözlü Dev, Minnacık Kadın ve Hanımelleri...» Bu şiir o günedek işittiğim seslerden başka bir sesle, başka bir solukla doluydu. Burada daha yeni, daha sağlam örülmüş örgüleri, daha cazip sözler vardı. İmza: Nazım Hikmet! Kimdi bu Nazım Hikmet? Ben bütün büyük şairleri, ve onların bütün eserlerini tanımakla övünen güzel şiirler meraklısı çocuk Nazım Hikmet'i tanımıyordum. Halbuki o ne kadar büyüktü! Sordum: Kimisi mânâlı-mânâlı başını salladı kimisi omuzlarını kaldırdı; en cesuru. —Hapiste, dedi 28 seneye mahkûm edildi.

Nâzım Hikmet'i sevmek kolay değildir. Çünkü: Onu sevmek bir vatanı sevmek gibidir: Kendisini müdafaa etmelisiniz. Onun için çarpışmalısınız. Onu hissetmeli, yaşamalısınız. Sevmek biraz da anlamak demek değil mi? Anlamak için de tanımak lâzım. Neyle tanıyacaksın? Nâzım Hikmet'in kitapları yoktu: Toplatılmıştı. Nâzım Hikmet antolojilerden, edebiyat kitaplarından silinmişti. Nâzım Hikmet'i gazeteciler, yazarlar, aktörler, şairler ve büyük halk hatırlıyor ve en korkuncu hatırlamaz görünüyordu. Sanki ortada kendisinden bahsedilmekten korkulan bir ölü mevcuttu. Ama ben, herşeye rağmen, yaşlı bir dostun kütüphanesinden, yahut da bencileyin meraklı başka bir çılgının sfarı-defterinden Nâzım Hikmet'i meçhul ve muazzam bir kıt'a gibi adım adım keşfediyordum. Kartal kanatlı süvariler ışıkta yaldızlanan kanatlarını çarpıyorlardı. Toprak bakır, gök bakırdı. Dağ-başlarının kalın sesli sipahileri güneşin boyunu vurup kanını göle akıtmışlardı. Öte yanda kalın damarlı ellerini uzaklara kaldırmış insanlar haykırışıyorlardı. Makina, türbin, motör çalkantıları içindeydim. Duydum ki Mustafa huruç eylemişti. Sonra sokaklardan kimsesiz köylülerin, kimselerin koştuğunu duydum: Rivayet eylediler.

Okuduğum her mısra benim için yeni ve muhteşemdi. Yalnız yeni ve muhteşem değildi, üstelik şaşılacak derecede canlı, cıvıl-cıvıl ve heyecan vericiydi. Seneler geçtiler. Seneler geçer zaten. Seneler durmayacak kadar insafsız ve ukalâdırlar. Ben

büyüdüm. Ben de şiirler yazdım. Benim şiirlerim de kendi kaderleri ve alın-ter'leri ile ortalıkta göründüler. Günlerden gün oldu kitabım çıktı. Kitabımı ona göndermek istedim. Peki ya adres?.. «Bursa Cezaevi» Yazdığım yazacağım bütün mısraların mağnezyum gibi ateş aldığını hissettim. O hâlâ hapiste idi.»

«Türk'ün aklı nedense yine geç geldi: Tıpkı atasözünde olduğu gibi, ama yine de geldi: Nihayet ortada misline az rastlanan bir adlî hata olduğu açıklandı. Zaten nerede görülmüştür: Bir şair söylediği iki çift sözden yahut da yazdığı iki çift kitaptan dolayı bir çeyrek asra mahkûm edilsin. Eğer Nâzım Hikmet bizzat Hidrojen bombasını imal etseydi ve dünyayı uçurmağa kalkışsaydı, bu korkunç cezaya müstehak görülmezdi. Allah bilir, belki de tebcil edilirdi. 28 uzun yıl mahpushane mahpushane yaşamak Dünyayı elma ağaçlarının yapraklarındaki damarlara kadar tahayyül edebilecek bir muhayyeleye sahip olmak ve 28 uzun yıl dört duvar arasında yaşamak!

İnkâr kabul eder mi? O, memleket ve dünya çapında bir saantçıdır. Şiirlerini hudutlar ve kanunlar önleyemiyor. Mısraları, ter-temiz elleri ve yüzleriyle dünya ve memleket insanlarının yüreklerinde geziyorlar. Günlerden bir gün yeni bir af kanunundan, bunca azaptan sonra nihayet onun da serbest bırakılacağından haberdar olduk. Sevindik. Macera herkesçe malûm. Netice de malûm. Nâzım Hikmet'i aldattık. Evet! Onu 13 yıl dört duvar arasında, canı istediği zaman kapıyı çekip sokağa çıkabilme, canı istediği zaman deniz kenarına gidip gemileri seyredebilme hakkından mahrum ettikten sonra korkunç bir şekilde aldattık. Herkesten ve bizzat kendi kendimizden, ellerimizden, kalbimizden ve birbirimizin gözlerinden utanmalıyız.

Bu kadarla da bitmez! Utanmak ne ifade eder? Ortada bir de mesuliyet var: 13 yıldır onun çektiği çileden büyük-küçük hepimiz sorumluyuz. Ve şu anda, herşeyin ayan-beyan meydana çıktığı şu anda aynı mesuliyetin ağırlığını omuzlarımızda hissediyoruz. Bunun sebebi nedir? Nazım Hikmet açlık grevi yapacak, Nâzım Hikmet açlık grevi yapı-

yor veya yapmadı, mühim olan bu mudur? Hayır, bence değil. Mühim olan 13 yıllık haksız çilesinden sonra milletler ve kıtalar arası bir şöhret olan Nâzım Hikmet'in ve bilhassa onun gibi manevi kabiliyetleri gayet sıhhatli bir adamın açlık grevi yapmağa karar verebilmesi, kendisini âdeta mecbur addetmesidir. Ayıp olan, ağır olan, kahredici olan budur. Bir ülkede sokaklarda dolaşıp kahvelerde beş vakit çene çalan hürriyet kahramanları bulunsun ve hüriyet uğruna bu kadar mihnet çekmiş bir halk çocuğu, fazlasını değil kendi hakkını elde edebilmek için; ölümle, hem de bizzat kendi ölümüyle oynasın!..

Bir zamandanberi mucizelerden konuşulmuyor. Zaten pek inanan da kalmadı. Çocukken Nâzım Hikmet'in kurtulması bir mucizedir diye düşünürdüm. Halbuki şimdi insana ve onun yaratıcı kudretine inanan bir sanatçı olarak kurtulmaması tasavvuru bile imkânsız kötü ve korkunç bir şeydir diye düşünüyorum. Bu yalnız benim düşüncem mi? Ne münasebet! Benden evel, benimle birlikte daha birçok kimseler bunu söylediler, söylüyorlar. Yazdılar, yazıyorlar. İmzalar toplandı. Fikir adamları, talebeler, cemiyetler imzalar verdiler. Ben de imzamı verdim. Yine burada da veriyorum. Nâzım Hikmet'in kurtulması bahsinde hepimize, boynumuza ve gücümüze göre mesuliyetler düşüyor. Bu mesuliyetlerden korkmamak, vicdanımızın ve hakikatin emrettiğini yapmak vazifesi karşısındayız. Bir adamı öldürmek acı ve feci bir şeydir. Fakat kendisini öldürmek isteyen bir adamın ölümüne hazır bulunmak!. Bütün insanlık kendi soyunun bir evlâdı olan Nâzım Hikmet'le, Büyük Nâzım Hikmet'le övünüp dururken, biz onun dört duvar arasında, hasta ve yalnız ölmesi karşısında elimizi kolumuzu bağlayıp susamayız.

ATTİLÂ İLHAN»

Henüz dört sene gibi yakın bir tarihte böylesine makaleler yazabilecek kadar pervasız olan Bay Attilâ İlhan'ın bugün de fikirlerini değiştirdiğine dair bir işaret göremiyoruz. Bu bakımdan hâlâ bu yazarı inatla tutan, yazılarını baş sayfalarında neş-

reden dergi ve gazetelerin her türlü mesuliyeti paylaşmak zorunda bulunduklarını hatırlatırız.

TÜRK SANATI

3.

('Toplumsal Gerçekçilik', ya da 'Sosyal Gerçekçilik' tartışmaları, en çok ortodoks bir sosyalist gerçekçiliğe hâlâ yandaş olan kalem arkadaşlarımı rahatsız etmişti. Sağcı basın, hatta CHP yandaşları beni harıl harıl 'Moskova Ajanı' ilan ederken, onlar üstü örtülü olarak kendilerini benden ayırmaya çabalıyor ,toplumcu gerçekçilikle (ki sosyalist gerçekçilik anlamına kullanılıyordu) toplumsal gerçekçilik arasında benzerlik olmadığını söylemeye getiriyorlardı.

Fethi Naci'nin 1954 Aralık'ında Kaynak dergisinin 101'inci sayısında çıkan, aşağıdaki 'Talkınla Salkım' başlıklı yazısı bu bakımdan ilginçtir. Yıllar sonra gözüme ilginç görünen bir nokta da, yaşça benden küçük olan Naci'nin, o zaman benden 'genç bir yazar' diye sözetmesi. Bilmem hâlâ toplumcu gerçekçiliği (Jdanov'un anladığı manada sosyalist gerçekçiliği) toplumsal ve bireysel diyalektiğe dayanan toplumsal bir gerçekçilikten üstün tutuyor mu?)

Dünya gazetesinin 3. Kasım. 1954 tarihli Sanat İlâvesinde Bay Ataç'ın Toplumcu Gerçekçilik adlı bir yazısı çıktı. Genç bir yazar «sosyal realizm» diye bir söz çıkarmıştı ortaya, Bay Ataç o yazarın sözünü ederek başlıyor, ilkin «sosyal realizm» sözünün yanlışlığını belirtiyor, sonra da toplumcu gerçekçilik üzerine düşündüklerini söylüyor.

Bay Ataç, «toplumcu gerçekçilik» diyerek, kavramlarda aydınlık arayan bir yazar olduğunu bir kez daha göstermiş. Çünkü o genç yazar, «sosyal realizm» sözünü toplumcu gerçekçilik yerine kullanıyor. (Bir bakıma iyi: Çünkü söylediklerinin toplumcu gerçekçilikle ilgisi pek su götürür.) Oysaki toplumsal gerçekçilik (sosyal realizm) başka şeydir, toplumcu gerçekçilik başka şey. Örneğin Zola'nın eserlerinde toplumsal gerçekçilik vardır, ama Zola'nın yaşadığı çağda toplumcu gerçekçilik diye birşey olamazdı. Bay Ataç, «Réalisme social.

Ama bunu fransızca yazdınız mı, kişiye bir tuhaf geliyor, bir anlam çıkmıyor» diyor. Fakat bir fransız yazarı, Jean Varloot, Zola üstüne yazdığı bir yazıda (Zola Vivant-II. Le Réalisme de Zola) şöyle diyordu: «Je crois qu'il faut quand il s'agit de Zola emloyer le terme de REALİSME SOCİAL.» (Zola söz konusu olunca toplumsal gerçekçilik terimini kullanmak gerektir, sanıyorum). Bay Ataç «sosyal realizm» yerine toplumcu gerçekçilik demekle iyi ediyor, ama «sosyal realizm» sözünü anlamsız bulması bana tuhaf geldi.

4.

('Toplumsal Gerçekçilik' tartışmalarında, eleştiriler, ister istemez CHP diktasının yıllarca 'başına taç ettiği' ozan ve yazarlara yöneliyordu. 1946'dan itibaren, resmen değilse bile, dolaylı olarak, 40 yıllarındaki 'resmî' değerleri savunmayı üstlenmiş görünen 'Varlık'da, bundan rahatsız oldu. Çeşitli tarihlerde, Attilâ İlhan'a da, yazdıklarına da, çeşitli tepkiler göstermiştir. Hele Hisar'ın, Türk Sanatı'nın Varlık'ı Attilâ İlhan'ın yazılarına yer verdiği için suçlaması, dergiyi büsbütün titizlendiriyor, o da Ataç gibi beni 'Moskova'nın benimsediği' gerçekçiliği savunmakla eleştiriyordu.

Aşağıdaki yazı, 'Dergiler Arasında' bölümünde imzasız olarak 1954 Ocak ayında çıkmıştır. Başlığı 'Edebiyat Kılavuzluğu'.)

Yeni Ufuklar'ın Aralık sayısında Attilâ İlhan'ın «Dört Mühim Adam» isimli bir yazısı var. Haksız bulduğu şöhretlerden dördünü (şair olarak Cahit Sıtkı ile Cahit Külebi, hikâyeci olarak Samet Ağaoğlu ile Oktay Akbal) bir hamlede alaşağı ederek yerlerine bir başka dört oturtuyor (şairlerden Cahit Irgat'la, İlhan Berk, hikâyecilerden Samim Kocagöz'le Orhan Kemal). Herkes istediğini beğenmekte, kendine göre sanatkârlar arasında bir mertebeleme yapmakta serbest olduğuna göre, Attilâ İlhan da kendini Türk edebiyatında bir temizlik yapmakla görevli bularak kolları sıvamışsa varsın sıvasın. Ama Attilâ İlhan bu temizliği sırf kendi

zevk ölçüleriyle yapmıyor, değer hükümlerini birtakım şaşmaz kurallara dayamak iddiasında aynı zamanda. Onun için karşımıza çıkarmak iddiasında olduğu su götürmez (!) kurallar üzerinde durmak gerek. Bu sütun tartışma yeri olmadığına göre işi ehillerine bırakarak sadece işaret etmekle yetinelim. A. İlhan diyor ki: «Cumhuriyetten bu yana iri iri konuşan birtakım aktif realistler geldiler, halk adına halkın sanatını yapmak iddialarını getirdiler, kendilerine göre yaptılar da. Öte yanda yarı taklid çoğu formalist, en çoğu alaycı bir küçük adamlar sanatı aldı yürüdü. Süleyman efendi ıslah kabul etmez bir küçük burjuva idi. Ve resmî edebiyat düpedüz kozmopolit, düpedüz dalgacı idi. Küçük aydınlar, yani sosyal kökleri istikametinde en orta halli, fakire yakın halk tabakalarına bağlı veya yakın olan kimseler, sanat için sanat demiyor, dolambaçlı dolambaçlı cemiyet içinde sanat gibi lâflar ediyor, ama yine de birincisini yapıyor, yapmaktan hoşlanıyordu. Bu hâlâ da böyledir ve Allah bilir, hakiki sosyal sanat bütün heybetiyle yükselmedikçe böyle olacaktır.»

Bu sözlerle Orhan Veli ve onun sanat görüşü kastedildiği apaçık. Orhan Veli'nin her zaman sanat ölçüsünü herşeyden üstün tutmuş olduğuna şüphe yok. Ama bu yanlış bir görüş müdür? Onun yerine başka ölçüleri kabul etmiş olanların acıklı âkıbetleri her zamandan ziyade gözümüzün önünde değil mi? Puşkinler, Gogoller, Tolstoylar, Dostoyevskiler sanattan başka ölçü tanımıyorlardı ama bugün «bütün heybetiyle» ayaktadırlar. (Yalnız Tolstoy'un yaşlılık devresini istisna etmek lâzım, sanat için cemiyetin hayrını ölçü olarak aldığı andan itibaren Tolstoy belki zamanında büyük hizmetler görmüş, fakat yaşayacak eserler vermez olmuştur.) Buna karşılık tepeden inme ve her gün formülü değişen bir aktif realizm yapıp hakiki sosyal sanatı bütün heybetiyle (!) yükseltmeye çalışan bugünkü Rus edebiyatçılarının perişan halleri malûm. Bir Çehov'a değil, hatta bir Şolohov'a bile rastlamak imkânsız artık aralarında. Hitler de bir ara böyle sosyal ve ısmarlama bir sanata merak sardırmıştı. O yüzden bütün büyük Alman ya-

zarlarını Fransa ve Amerika'ya kaçırmaktan ve bir erzatz edebiyatı imal etmekten başka birşey elde edemedi. Bu sözlerimizden sanatkâr sosyal edebiyat yapmamalıdır mânası çıkarılmasın. Biz sadece sanatkârın işine karışmamalı, ona ısmarlama bir edebiyat dikte etmeye kalkmamalı demek istiyoruz. Orhan Kemal'i ferdi edebiyat yapmaya davet etmek ne kadar boşsa Samet Ağaoğlu'ndan cemiyetin meselelerini halledecek eserler istemek de o kadar abestir. Sanatkâr herşeyden önce kendi temayüllerini, kendi mizacının emrini dinlemek ve en iyi yapabileceği şeyi yapmak zorundadır. Biz her zaman şuna kani olduk: Kötü bir cemiyetçi eserdense iyi bir ferdiyetçi eser evlâdır. Sanat bahsinde sanattan ayrı gayeleri olmayan herkes de bu noktada birleşirler. Ötesi sanatın ve konumuzun dışında kalır.

5.

(Varlık, 1954 Mayısında ise, 'Orijinal bir buluş' başlığı altında başka bir yazı yayınlayarak, 'edebiyatımızda tek parti zihniyeti olmadığını' savunmuştur. Aslında, Varlık'ın da dahil olduğu 'batılı' kültür görüşü, İnönü demokrasi denemesine zorlanınca, birden gözden düşmüştü. Reşad Şemsettin Şirer'in Milli Eğitim Bakanı oluşu, CHP içinde folklorcu/Anadolucu takımının egemenliği demekti. Zaten, sonradan benim 'hristiyan sosyalistler' adını taktığım o zamanki CHP ilericileri, bu tarihten itibaren sosyalistlere yanaşmışlardır, işin garibi bir çoğuna İnönücü tezleri kabul ettirmişlerdir: mitologya'ya verilen önem gibi, köy enstitüleri davası gibi.)

Son zamanlarda ileri sürdüğü birbirinden orijinal fikirleriyle dikkati üzerine çeken Attilâ İlhan baktı ki her nişanladığı hasım daha tetiği çekmesine vakit kalmadan devrilip gidiyor, bu sefer kameti artırıp Nurullah Ataç'a yüklenmiş. Hem de nasıl? Hiç kimsenin aklından geçmeyecek bir cepheden. Meğer Nurullah Ataç Halk Partisinin sanatı istediği düzene sokmak için «tutulmuş adam-

lar»ından biri ve başlıcası imiş de haberimiz yokmuş. Halk Partisi ile Ataç elele verip edebiyatımıza ne suikastler tertip etmişler! Burada birer birer anlatmaya yerimiz yok. Kaynak'ın nisan sayısını alıp ibretle okuyun.

Doğrusu çok güldük bu yazıya. Çünkü ileri sürdüğü iddiaların iler tutar yeri yok. Halk Partisi gûya «şekli bakımından kozmopolit denebilecek bir batılılaşma arzusu ile, dil bakımından chauvin denebilecek bir millilik temayülü arasında titreşen» bir sanat görüşü güdermiş. Halbuki herkesin bildiği gibi İnönü'nün zoruyla başlayan dil özleştirmesi hareketinin parti içinde pekaz taraftarı vardı ve İnönü gevşek tutmaya başlayınca Ataç öz dille yazılarını Ulus'a kabul ettirmekte büyük güçlüklere uğradı, sonunda da gazetenin açık ültimatomu karşısında dil bakımından daha ılımlı bir yol tutmak zorunda kaldı. Partinin şekil bakımından kozmopolit denebilecek bir batılılaşma arzusu duyduğu iddiası ise büsbütün gülünç. Çünkü Halk Partisinin sanatı güden organlarından biri diye yazarın zikrettiği Ülkü dergisi pekâlâ bilirsiniz ki şekli bakımından chauvin denecek kadar aşırı bir yerlilik peşinde idi, bu yüzden de Ataç o dergiyi ve onun başındaki A.K. Tecer'i hiçbir zaman sevmemiş, fırsat düşürdükçe de daha o zamanlar yermekten geri durmamıştır.

Hakikat şudur ki Halk Partisi içinde de herhangi bir partimiz içinde de sosyal politika bakımından olduğu gibi sanat bakımından da hiçbir zaman belli bir cereyan yer almamış, ancak yüksek mevkilere gelen partililerin şahsî görüşleri zaman zaman dar ölçüde rol oynayabilmiştir. Bunların arasında ise Ataç'ın adı geçmez.

A. İlhan, Halk Partisinin sanatı istediği şekilde gütmek için kullandığı vasıtalar arasında armağanlar da zikrediyor. Hakkı var. Şiir armağanında ikinciliği Fazıl Hüsnü dururken Attilâ İlhan'ın kazanmasına sadece Ataç sebep olmuştur. Bu bakımdan şimdi kendisine oh olsun demek geliyor içimizden.

«Milliyetçiyiz, memleketçiyiz» gibi lâflar et, ardından Halk Partisine de çulan, ondan sonra iste-

diğin gibi davranabilir, istediğin propagandayı yürütebilirsin, nazariyesini Attilâ İlhan elhak benimsemiş görünüyor. Ama politika meydanında yürüyebilecek böyle bir taktik ne yazık ki sanat meydanında boşa gitmeye mahkûmdur. Çünkü bu meydanda her çekilen nutku bön bön dinleyen kalabalıkları bulamazsınız.

6.

('Sosyal Gerçekçilik' patırtısı öyle boyutlara varmıştı ki, sağcı basında 'sosyal realizmin ne olduğu, ne olmadığı' konusunda soruşturmalar düzenleniyor, Peyami Safa, Mehmet Kaplan, Abidin Mümtaz Kısakürek, Behçet Kemal Çağlar, cevaplar veriyordu. Peyami Safa, fırsatı kaçırmadı. 18 Mayıs 1955 tarihli Milliyet'te, 'Objektif' başlıklı köşesinde bir yazı yazdı: 'Sosyal Gerçekçilik' Yazıyı aşağıya okuyacaksınız, hiçbir kuşkuya yer vermeyecek bir açıklıkla, benim Kaynak gibi, Yeni Ufuklar gibi, Mavi gibi, Seçilmiş Hikâyeler gibi edebi dergilerde sürdürdüğüm toplumsal gerçekçilik hareketi, 'moskof propagandası' olarak damgalanmıştır. Bunun, özellikle harekete ilgi duyan genç sanatçıları, (o tarihte onlara Maviciler deniyordu) ürküttüğünü, dolaylı olarak 'ikinci yeni' denilen anlamsız harekete neden olduğunu sanıyorum.)

Solcu dergilerde, bazı gazetelerin makalelerinde ve sanat sahifelerinde uzun zamandanberi, sistemli bir sosyal realizm (gerçekçilik) propagandası vardır.

Nedir bu sosyal gerçekçilik?

Bu, Moskova'nın resmî sanat görüşüdür. Yabancı memleketlerin sanat ve gençlik çevrelerine sokulmağa çalışan bu bozguncu nazariyeye göre, sanatkâr, içinde yaşadığı cemiyetin dâvalarından başka hiçbir mevzua el atamaz. Bu dâvaların başında da köylünün ve işçinin sefâleti vardır. Sovyetlerin son muharirler kongresinde, yine bu sosyal gerçekçilik üzerinde konuşulmuştur. 4 nisan 1955 gününün akşamı, saat 20.20'de, Budapeşte

Radyosunda konuşan mâhud şair, bu kongrede bulunmuş. Diyor ki: «Sovyet yazarlarının konuşmaları yalnız Sovyet edebiyatına değil, bütün dünya edebiyatına yol göstermektedir.»

Sovyetlerin yeni felsefe lûgatinde de sosyal gerçekçilik târif ve izah edilirken şöyle deniyor: «Sosyal gerçekçilik Sovyet edebiyat ve sanatının esasını teşkil eder. Sanatkâra cemiyetin değişmesinde baş rolü oynayan ihtilâlci proletarya sınıfını tanımasını temin eder. Sosyal gerçekçilik (San'at san'at içindir) prensibini reddeder...»

Görülüyor ki, bizde birçok dergilerin ve günlük gazetelerdeki sanat sayfalarının sütunlarını dolduran ve yıllardanberi sistemli bir tarzda yaygarası koparılan bu sosyal gerçekçilik (sosyal realizm veya toplumcu gerçekçilik), aslında bir Moskof propagandasıdır.

Bu dergi ve gazetelerde yazılan makalelerin Moskova görüşüne tıpatıp uygun olduğunu görürsünüz. Hikâye ve şiirlerde hep köylü, işçi, balıkçı, küfeci gibi halk tiplerinin seçilmesi bir tesadüf değildir. Sovyet felsefe lûgatindeki târife uygundur: «Sanatkâra, cemiyetin değişmesinde baş rolü oynayan ihtilâlci proletarya sınıfını tanımasını temin eder.»

Bazı üniversite profesörlerinin bu gerçekçiliği savunan kitapları, bazı resim öğretmen ve profesörlerinin gençlere hep bu fakir sınıfının resmini yapmaları için verdikleri direktifler de öyledir: Dâima simsiyah bir sefalet içinde memleket, dâima merhametli kalblerde isyan duygularını kışkırtan kötümser ve bozguncu bir sanat!

Sanki bu memlekette hiçbir kalkınma hamlesi yoktur. Sanki yer yer görülen yoksulluklara karşı devlet ve hükümet aldırışsızdır. Sanki Türk milleti baştanbaşa aç ve çıplaktır. Karnı doyan köylü ve işçi bulamazsınız. Sanki Anadolu'nun refahlı bölgelerini gezerken sık sık gördüğünüz neş'eli, sıhhatli, bahtiyar köylü Türk değildir. Güya gerçeğe tercüman olan hikâyeciler bu müsbet realiteyi görmezler. Sanki hep menfi gerçektir.

Bu bozguncu Moskof propagandası ve ona âlet olan gazetelerin gafleti daha ne kadar sürecek?

Henüz gafillerin yumulu göz kapaklarında bir kıpırdama göremiyorum.

7.

('Sağcılar'ın başlattığı, CHP ilericilerinin katıldığı, ortodoks ilericilerin uzak durmayı yararlı saydığı toplumsal gerçekçilik tartışması, nihayet iktidarda bulunan Demokrat Parti'nin resmi organı Zafer gazetesinin 31 Mayıs 1955 tarihinde yayınladığı başyazı ile doruğuna vardı. 'Memleketin 1 numaralı davası' başlıklı makale, 'Zafer' imzasıyla yayınlanmıştı. Görüleceği gibi, tamamen 'sağcıların' doğrultusunda bir yaklaşımla konuyu ele alıyor, 'sosyal gerçekçiliğin Moskova direktifine uygun olduğunu' vurguluyordu. Bu yazının da, ülkemizde sorunların ne kadar sorumsuzca ele alındığını göstermek bakımından, ilginç olduğunu söyleyebilirim. Benim, Plekhanov estetiğini uygulamayı, Jdanov gerçekçiliğine karşı çıkmayı tasarlayan, bu yüzden de 'parti çizgisindeki' sosyalistlerin öfkesini uyandıran 'ulusal bileşim' çabam, sonunda ülkenin iktidarı tarafından 'Moskova'nın buyruğu' ilan edilebilmişti.)

Memleketin bir numaralı dâvası, hiç şüphe yok ki, gerçek devrimcilik, sendikacılık, yeni sanat, ileri fikir hareketlerinin yanında bunları kendine maske olarak kullanan solcu ajanlarla mücadeledir. Çünkü hem iç, hem de dış politikamızı, mânevi inançlarımızı ve millî ahlâkımızı, genç nesillerin terbiyesini, bütün millî değerlerimizi aynı zamanda alâkadar eden başka hiçbir meselemiz yoktur. Günlük gazetelere, dergilere, üniversitelere, sendika ve fabrikalara ve daha birçok teşekküllere sokulmaya çalışan bozguncu ve yıkıcı bir propaganda, Anadolu röportajları halinde, güya edebiyat toplantıları halinde çeşitli, şiir, hikâye ve makaleler halinde, dedikodu, gizli fısıltı, sistemli ve devamlı telkinler halinde memleketteki büyük kalkınma hareketini, birçok bölgelerimizin ve köylerimizin kavuştuğu refahı, sayısız doğrulma hamle-

lerini hiçe sayar; Anadolu'yu baştanbaşa bir köstebek yuvası, bütün köylüyü ve işçiyi açlıktan nefesi kokan sefil bir kitle, bütün memleketi sahipsiz, bakımsız kendi haline bırakmış bedbaht bir ülke halinde gösterir. Bir kısım resasmlar, karikatüristler, genç şair ve hikâyeciler «Sosyal gerçekçilik» adı verilen Moskova direktifine uygun bir nazariye istikametinde eser yapmaya teşvik edilirler.

Yıkıcı propaganda, mânevi ve millî inançları da kökünden biçip her türlü mukavemeti silip süpürmek için, irtica ayaklanıyor bahanesiyle, din, ahlâk, aile ve milliyet duyguları aleyhine bir umumî telkin faaliyetine girişmiştir. Gazetelerin, mecmuaların, memleketin şurasında burasında yazılanlara, söylenenlere, yapılanlara dikkat etmeyenler, tek elden idare edilen bu yeraltı faaliyetinin zerre kadar farkına varamazlar. Esasen solcu ajanların en çok dikkat ettikleri nokta da, faaliyetlerini maskelemek ve en uyanık insanlardan da gizlemektir.

Bu yıkıcı propagandanın, yazık ki Türk matbuatında sayısız makalelerle göklere çıkarılan kitaplarından biri, içine, bütün Anadolumuzu bir sefalet bataklığı halinde gösteren fotoğraflar da ilâve edilerek İngilizceye tercüme ettirilmiştir. Atatürk ve demokrasi inkilâplarından beri, sanki Türkiye'de memleketin kalkınması için en küçük bir hamle yapılmamış, istisnasız bütün vilâyetler, kasabalar, köyler insaniyetin yüzünü kızartan bir sefalet içinde bırakılmış gibi, solcu propaganda Türkiye'yi yabancılara karşı da rezil etmek için varkuvvetiyle çalışmaktadır.

Bütün bu yıkıcı, bozguncu harekete karşı memleket matbuatının ve bir kısım münevverlerinin gösterdikleri alâkasızlık endişe vericidir. Bazı gazetelerde sadece alâkasızlık şeklinde beliren bu hal, bazılarında kızıl solculuğu teşvik şeklinde kendini göstermektedir. Bu, millî duygularından ve memlekete bağlılıklarından zerre kadar şüphemiz olmayan matbuatımız için bir kötüniyet değil, sadece gaflet hâdisesidir.

Türk gazetelerini, Türk gençliğini, münevverlerimizi ve mesul makamlarımızı uyandırmak için Peyami Safa'nın tek başına giriştiği mücadeleyi des-

tekleyeceğiz. Arkadaşımızın yalnız kalmasına gönlümüz asla razı olamaz. Esasen büyük bir münevver efkârın ve hükûmetin de kendisiyle beraber olduğuna eminiz. Bu beraberliğin daha müsbet belirtilerine şahit olacağımız günlerden uzak değiliz.

İÇİNDEKİLER

YENİ DEFTER
Hikâye Üzerine 17
Eleştirme Üzerine 35
Sanat Sorunları: 1 52
Sanat Sorunları: 2 56
Batılılaşmak Üzerine 59
Öykünme (taklid) Üzerine 70
Önemli Dört Adam 74
Yeni Edebiyatımızda Tek Parti Zihniyeti 78
Yeni Bir Sanatçı Tipi 83
Kesin Söz Korkusu 85
Atatürkçü Sanat Tutumunun Toplumculuğu ve Gerçekçiliği 88
Toplumcu ve Gerçekçi Sanat Geleneğine Saygı 93

ARKASI VAR
Sanat Pazarı 101
Destan Demiştik 108
Toplumsal Gerçekçiliğin Yeri 113
Zaimoğlu'nun Doğruculuğu 118
Attilâ İlhan'ın «Bir şey değil»i 123
Oktay Akbal'a Dersler 129
Abbas Diyor ki 142
Abbas Demişti ki 147
Orhan Veli Takımı yada Elleri Üstünde Yürüyen Şiir 154

KİTAP RAFI
«Toprak Ana»nın Çilesi 163
«Garipler Sokağı»ndan Geçtim 168
«Yanık Hava» Sason Dağlarında'ki 172
«Yaşadığımız» Üzerine Bazı Notlar 175
«Yol Parası»nın Yolu 178
Dünya Bir Pencere Değildir 181

«Günaydın Yeryüzü» Konusunda
ya da Şiirde Telifçilik 185
«Çamaşırcının Kızı» ya da
ORHAN KEMAL'in Hikâyelerinde
Zaman ve Mekân problemi 189
Külebi'nin Son Kitabı Üzerine
ya da Alelade Bir Şaheser 192
Yirminci Yüzyılın Ağrısı
«Son Kuşlar» ve Sait Faik 196
Cahid Irgat'ın «Ortalık»ı üzerine
ya da Kötümser Bir İyimserlik 200
«Murtaza» Üzerinde İleri Geri Düşünceler 203
Cahid Sıtkı'nın Son Kitabı Üzerine
İflâsın Şiiri 212
Behçet Necatigil'in Evler'i üzerine
Sokak Korkusu 219
«Sam Amca»nın Günahı ve Sevabı 224
Oktay Akbal'ın «Bizans Definesi»
Üzerine Eksik Kaçak 229
Haldun Taner'in İhaneti ya da
«Yağmurun Altında Hiçbir şey yok» 234
Necati Cumalı'nın «Yalnız Kadın»ı
On Beş Yıl Geç Kalmış Bir Kitap 241
MERAKLISI İÇİN NOTLAR 245
MERAKLISI İÇİN EKLER 261

GERÇEKÇİLİK SAVAŞI

ATTİLÂ İLHAN

deneme

«Biz, ülkenin mutluluğu için başarılacak toplumcu ve gerçekçi bir sanatı savunurken aynı zamanda yüzyıllık edebiyat geleneğimizi savunuyor, yeni Türk sanatçılarını, geçmiş büyüklerimizin kendi koşulları içersinde yapmaga çalıştıklarını, bugünkü toplumsal koşulları ve bilimsel verileri göz önünde tutarak yapmaya çağırıyoruz.»

ÖNEMLİ NOT:

Bu kitap basılı fiyatının üzerinde satılamaz.