AHMET OKTAY

TOPLUMCU GERÇEKÇİLİĞİN KAYNAKLARI



B/F/S/

AHMET OKTAY

AHMET OKTAY

TOPLUMCU GERÇEKÇİLİĞİN KAYNAKLARI

B/F/S
BİLİM/FELSEFE/SANAT
YAYINLARI

*

SANAT DİZİSİ 4

B/F/S Yayınları 13

TOPLUMCU GERÇEKÇİLİĞİN KAYNAKLARI, **Ahmet Oktay**'ın incelemesi * B/F/S Yayınları: 13 * Sanat dizisi : 4 * kapak düzeni : **Sait Maden** * dizgi : **Mefail Bitiş** * sayfa düzeni: **Metin İleri** * baskı : **Hasan Bitiş** * kapak baskısı : Son Ofset * 1986 yılının mayıs ayında Kardeşler Basımevi'nde dizilip basılmıştır.

AHMET OKTAY

TOPLUMCU GERÇEKÇİLİĞİN KAYNAKLARI

Sovyetler Birliği ve Türkiye'de
Toplumcu Gerçekçiliğin doğuşu ve gelişimi ile
Yeni Edebiyat Dergisi'nin yazın/eleştiri anlayışı ve
Suat Derviş'in kitap yazıları üzerine
eleştirel bir çalışma

YAZARIN ÖTEKİ YAPITLARI

ŞİİR

* Gölgeleri Kullanmak, 1963
* Her Yüz Bir Öykü Yazar, 1964
* Dr. Kaligari'nin Dönüşü, 1966
* Sürgün, 1979
* Sürdürülen Bir Şarkının Tarihi, 1981
* Kara Bir Zamana Alınlık, 1983

DENEME/İNCELEME

* Bir Arayış'ın Yazıları,
  Bir Yazı'nın Arayışları, 1981
* Yazın, İletişim, İdeoloji, 1982
* Yazılanla Okunan, 1983

Tülây'a

Bu yolculuğu da paylaştığı
için

ÖNSÖZ

Bilinmeyen, çok yeni şeyler söyleyen bir kitap değil bu. Alt başlığından hemen anlaşılabileceği gibi, *Toplumcu Gerçekçilik*'in dününü ve bugününü *panoramik* olarak görmeye çalışıyor.

Toplumcu Gerçekçilik'le ilgili düşünceler ve eleştirel yaklaşımlar, bir çok kitapta yer aldı. Elinizdeki çalışmanın, bu *dağınıklığı* bir ölçüde ortadan kaldırmayı, bu konuda yazılmış olanları bir araya *toplamayı*, dolayısıyla okura *bütünsel* bir bakış açısı sağlamayı amaçladığı söylenebilir.

Düne ve bugüne eğilmek, ister istemez, çalışmanın boyutlarını sandığımdan fazla genişletti. Ama, bu genişleme'nin bir handikap oluşturmayacağını, tam tersine; okura, ulaşabildiğim tüm kaynaklara yönelme *isteği* vereceğini ummak istiyorum.

Söylemek bile fazla: Alıntıların çokluğu, sadece *naklettiğim* anlamına gelmiyor. Toplumsal/kültürel olayları ve yazınsal üretimi *belli* bir *yorum*'dan yola çıkarak değerlendiriyorum. Kendimce söylüyorum. Alıntıların çokluğu, düşüncelerimi oluşturan kişilere duyduğum borcu belirtme görevimin doğal sonucu.

Kitabım bir *yazın tarihi* değil. Ama, araştırma alanının içeriği, ona *tarihsel* bir görümün de vermekten geri kalmıyor. Sınırlı bağlamda da olsa. Bu yüzden, tarihsel olay ve olguları ancak kendi sorunumla bağlantılı olabildikleri yerlerde değerlendirdim ve elbette en *belirleyici* olanlarını seçtim. Tüm kaynaklara ulaşmam söz konusu edilemezdi elbet.

Türkiye'de bir *ilk* çalışma olması, bulunacak kusurlarının bir *özrü* olabilir diye umuyorum.

Bu «ilk çalışma» nitelemesini, çeşitli kültür sorunlarına sadece *yazınsal* düzeyi göz önünde bulundurarak, dolayısıyla

sınırlı ve *özgül* bir bağlam çerçevesinde değindiğim, asıl toplumcu *yazın kuramı* ve *eleştirisinin* geçmişini sergilemeyi amaçladığım için kullanıyorum. Hiç kuşkusuz, *Yalçın Küçük*'ün *Aydın Üzerine Tezler*'i, çok daha *kapsamlı*, ama farklı amaçla yapılmış bir çalışmadır. *Küçük*'ün bir çok tezine katılmıyorum, biçemini ise hiç mi hiç benimsemiyorum. Kuşku yok Tam da bu yüzden, *Küçük*'ün çalışması da benim kitabımı dıştalıyor. Ancak, dikkatli okur, iki kitabın bazı kesişme noktalarını belirleyecektir kanısındayım. Vurgulamak isterim:

Tezlerine katılalım ya da katılmayalım, biçemini sevelim ya da sevmeyelim, *Yalçın Küçük*'ün kitabı, Türk aydını üzerine yazılmış *en cesur, en kapsamlı* çalışmadır. Kaynaklara gitmede gösterdiği titizlik ve çeşitliliğin yanı sıra, sonuna kadar koruduğu *negatifliğin* (söylemek bile fazla: olumsuz anlamda kullanmıyorum sözcüğü, tam tarsine; negatif, burada verili bakış açılarını reddediş ve onlardan kuşku duyuş anlamına geliyor) araştırmacılarca benimsenebilecek/benimsenmesi gereken bir tutum olduğunu sanıyorum.

Metnimde *yer yer* gözlemlenen tartışmacı biçem üzerinde de bir iki şey söylemek zorundayım: Bir çok yerde vurguladığım gibi, geçmişin tüm üretimini çok önemsiyorum elbet; hataları ve sevaplarıyla *öyle* olabilmiştir o geçmiş. ve ben de o geçmişten *beslenerek* yetiştim, dolayısıyla bir anlamda beni *üreten* o geçmişin hata ve sevaplarıyla *da* malûlüm. Biçemimdeki «tartışmacılık», düşüncelerini artık *sınama* ve *yanlışlama* (ya da doğrulama) olanağı bulunmayan kişilere değil, bu olanağa sahip olabilecekleri halde onu kullanmak istemeyenlere yönelik.

Bilgi'nin ve *bilmenin* bir kapanışı ya da *sonu* yok. Bu bakımdan, hiç bir kuram, marksizm dahil, *tamamlanamaz*. Hiç bir bilgi ya da kuram, *tümüyle* ne doğru ne de yanlıştır. Geçmişin tartışmalarında ve önkubullerinde işte bu yüzden güncel koşullarda yeniden *üretilebilecek* yanlar bulabiliyoruz.

Metnin, yazarlık argosuyla söyleyecek olursam, yer yer sarkmış olduğunun da farkındayım. Hiç kuşkusuz kimi sorunlar ve olgular, *bağımsız* ve *bütün* çalışmalar haline geti-

rilebilir, *uzmanlaşmaya* bile yol açabilirdi. Bu sorun ve olgular, isteyen herkese açık *araştırma alanları* olarak durmaktadır yine de. Ben, ele aldığım sorunla *tarihsel evrimi* içinde ve toplu olarak yüzyüze gelmeyi istedim. Amacım yetkinlik değildi çünkü; yetkinlik çok az kişiye nasib oluyor.

Bir başka yerde yazdım: Aslında hiç bitmeyen, birbirlerini dıştalayan fragmanlardan oluşan *tek* bir metin yazmayı isterdim. Okur, bu çalışmayı, bu isteğimin bir ürünü sayabilir ve öteki yazılarıma ekleyebilir. O halde, ilk deneme - eleştiri kitabımın adına da göndererek şöyle bağlayayım:

Kesin bir sonuçla bağlan (a) mayan bir kitap bu: Çünkü o da bir *Arayış*.

GİRİŞ

Son yıllarda yazın ve yazın eleştirisi ile ilgili kuramsal yayınlarda büyük artış gözleniyor. Eleştirinin bir *üstdil* olarak göstergebilim, yorum bilgisi, alımlama estetiği, ruhçözümlemesi, iletişim kuramı gibi disiplinlerle kurduğu ilişkiler, yazınsal yapıtın çözümlenmesinde ve *anlamsal-evren*'in kuşatılmasında önemli gelişmelere yol açtı elbet. Bu durumun, yazın'ı alt-yapı'nın *yansısı* ve sınıf mücadelesinin doğrudan *aracı* sayan toplumcu gerçekçilik'in karşısına ciddi kuramsal/kılgısal sorunlar çıkardığı söylenebilir.

Daha ilerde göreceğimiz gibi, toplumcu gerçekçilik, ana vatanında bir kaç kez yeniden *düzeltilmiş*, günün koşullarına *uydurulmuş* olmasına rağmen, *son kertede* ve *resmî yorumunda* hep aynı bakış açısına bağlı kalmıştır denebilir: Bir *kuram* ve bir *yöntem* olarak, sadece yazınsal yapıtın nasıl okunması gerektiğine ilişkin ilkeleri dizgeselleştirmekle kalmaz toplumcu gerçekçilik; doğrudan *siyasal* işlevle görevlendirilmiş yazarın yapıtını oluştururken *uyması* gereken ilkeleri de belirler. Bu çifte görev, toplumun, daha doğrusu *dünyanın* dönüştürülmesini öngören marksçılığın genel ilkelerinde içerilmiş varsayılır ve dolayısıyla yazın'ın *görece özerk* bir düzey kurduğuna ilişkin her yaklaşım *(Plehanov* ve *Troçki* ilk örnekleri oluşturur) *sapma* olaak nitelenir.

Toplumcu gerçekçilik'in en son ve *resmî* yeniden düzeltilmelerinde aynen korunan bu *örtük* (latent) tutumu zorlayan kuramsal/kılgısal sorunların belli başlılarını az sonra belirteceğim kuşkusuz, ama burada öncelikle vurgulamak istediğim bir nokta var :

Lukacs, Avrupa Gerçekçiliği adlı yapıtının Önsöz'ünde «özel bir birey olan insanla toplumsal bir varlık, bir toplum üyesi olan insan arasındaki organik, çözülmez bağ»a dikkati çekiyor, büyük yazarların bu bağı nesnelleştirebildiğini vur-

guluyor, bu nesnelleştirmenin ise, ancak, yapıtın alt katmanlarında, yazar istesin ya da istemesin; var olan siyasal tavır alışla ilintili olduğunu söylüyordu. Yazarla tarihsel dönem arasındaki ilişkileri araştırır, *Balzac* ve *Tolstoy* gibi 19. yüzyıl romancılarının içeriğini çözümlerken de şunları yazıyordu: «Her büyük tarihsel dönem bir *geçiş* dönemidir, bunalımların, yeniden yıkımların ve yeniden doğuşun *çelişik* birliğidir; çelişik olmasına karşın yine de birleşik bir süreç boyunca daima yeni bir toplumsal düzen ve yeni bir tip insan doğar.»[1] Lukacs'ın bu saptamadan sonra geliştirdiği yorumun siyasal ve yazınsal uzantılarının *tümüne* katılmayabiliriz elbet. Çünkü, bu önsöz'ün yazıldığı 1948 yılının (ki bu yazılar daha da eski bir tarihe, 1938'e aittir) tarihsel koşulları, yani siyasal/ideolojik *belirlenmişlikleri* ile günümüz arasında görmezden gelinemeyecek *değişmeler* bulunuyor. Düşüncesini *ancak* resmî marksizmin elverdiği ölçüde geliştirebilen ve dile getirebilen *Lukacs*, doğmatizme yönelttiği eleştiriyi *yine de Stalinci* yorumu göz önünde bulundurarak açığa vurabiliyordu. Büyük kuramcının, özellikle *Brecht*'e karşı yürüttüğü *gerçekçilik* tartışmasındaki tutumunda da sezilir sadece siyasal bilincinin ya da sorumluluğunun ürünü olarak görülemeyecek bu *sınırlanmışlık*.[2] Besbelli: *Lukacs*'ın düşüncesinin *gelişimini* irdelemek, bu düşüncenin biçimlenmesine yol açan tarihsel koşulları belirlemek değil amacım. Çalışmamın daha sonraki bir bölümünde, özellikle toplumcu gerçekçilik *karşısındaki* durumuna değinirken yeniden döneceğim *Lukacs*'ın *bu* konudaki düşüncelerine. Şimdi, sadece alıntıladığım cümlesinden kalkınarak şunları diyeceğim:

Tümüyle *büyük* bir tarihsel dönem olup olmadığının somut sosyo-ekonomik çözümlemesine girişmeksizin şu söyle-

---

(1) G. Lukacs: **Avrupa Gerçekçiliği**, s. 19, Çev: M.H. Doğan, Payel Yayınları 1977.

(2) 1930'ların bu önemli tartışmasına **Brecht**'in yanısıra **E. Bloch, Hans Eisler, A. Seghers** gibi yazar ve sanatçılar katılmıştır. Gerçekçilik tartışması, bir çok konu gibi, Türkiye'de araştırmacısını beklemektedir.

nebilir: Türkiye, 1950 yılından bu yana bir *geçiş* dönemi toplumuna özgü karakteristikler göstermektedir. Bu 35 yıllık süre içinde, ekonomik düzey, tüm *görece* gelişmeye rağmen sürekli biçimde emekçi sınıf ve kesimlerin aleyhine işlemiş, *çelişkiler* giderek derinleşmiştir; bu bir. Bu derinleşme sonunda, çok partili demokratik rejim üç askerî müdahale ile karşılaşmış, buna rağmen ekonomik/politik/ideolojik düzeylerde *muhalefet* önlenememiştir; bu iki. Ayrıntılarına girmeksizin, bu göstergelerin, derin bir toplumsal bunalımı yansıttığı söylenebilir. Hiç kuşkusuz, bunalımın kökleri daha önceki yıllara *da* uzanmaktadır ama, sorun bağlamamımız böylesine kapsamlı bir çözümlemeyi olanaksızlaştırmaktadır. Toplumsal yapının, yıkım ve doğum ögelerinin *çelişik birliğine* yer veriyor olması bizim için yeterlidir. Buradan bakıldığında, *Lukacs*'ın gerçekçi olduğu kadar *büyük de* olabilen bir yazın kurulabilmesinin önkoşulu olarak gördüğü geçiş dönemi sorunsallarının, hiç değilse *tohum* halinde Türk toplumunda da bulunduğu varsayılabilir. Toplumsal sınıfların üyeleri bunalımı, özgül ekonomik/politik/ideolojik koşulları içinde derinden yaşamaktadırlar. Bu *derinden yaşama* nitelemesi, özellikle ideolojik/sanatsal düzey açısından karşımıza oldukça önemli bir sorun çıkarıyor: İster kendiliğinden bilinç ister kendisi için bilinç kategorileri bağlamında irdeleniyor olsun, kitlelerin ve bireylerin siyasal/ideolojik tavır alışlarıyla yazarın, şairin tavır alışı arasındaki *karşılıklılık* (mütekabiliyet) ve *dolayım*. Yazarın *doğru* bir siyasal düşünceye sahip olması, gerçeği her zaman doğru biçimde algıladığı anlamına gelmeyebilir. Üstelik, siyasal açıdan *doğru*, çelişkilerin bir aradalığı üstüne kurulu bir toplumsal kuruluştan söz edildiği anımsandığında, oldukça ikircikli bir kavram olarak belirir. Örneklemek gerekirse, marksçı yazın anlayışının 1930'lardaki doğruları ile 1950'lerdeki ve 1970'lerdeki doğruları arasında önemli ayrımlar, hâttâ karşıtlıklar bulunduğu söylenebilir. Bunun nedeni, besbelli ki, genel anlamda marksçı kuramın siyasal ve felsefî düzeydeki kimi kavramlarının değişmesi; kısaca söylemek gerekirse; *resmî* siyasetin değişmiş olmasıdır. Çünkü, ilerde ayrıntılı şekilde gösterebi-

leceğimi sandığım gibi, toplumcu gerçekçilik bir yazın ve sanat kuramı olmaktan çok, Sovyet siyasa kuramının bu *özgül* düzeylerde bir uygulaması olarak belirir. Bu uygulamanın, yazına/sanata verdiği zarar bilinmektedir yeterince. Siyasal soruna önem vermemin nedeni de bu.

Siyasal tavır, yazarın/şairin *niyeti* ya da *inancı* olarak kaldığında, ne siyasal olabilir ne yazınsal. Toplumun genel hareketliliği içinde, yani sınıfların ve sınıf bireylerinin birbirleriyle ilişkileri içinde *belirebilen* ve bu ilişkilerin yönlendirdiği doğrultuyu *imleyebilen,* doğrudan doğruya metnin ögelerinin eklemlenmesinden türeyen ve ancak bu eklemlenmede sınanabilen bir siyasal tavırdır önemli olan. Roman kişilerine *dışardan bilinç* aşılamaya çalışmak, yazınsal düzeye değil siyasal düzeye ilişkin bir sorundur da ondan, *Lenin*'in *Kautsky*nin «*toplumcu bilinç*» ve «*sınıf mücadelesi*» ilişkisini irdeleyen yorumundan kalkınarak bu sorun bağlamında geliştirdiği tartışma sonuçlarını, bu sonuçlara varılmasını sağlayan kuramsal gerekçeleri ve kavramsallaştırmaları, yazınsal/sanatsal düzeyde aynı geçerlilikle kullanabileceğimizi sanmıyorum. Sorun burada doğrudan doğruya gündelik siyasal mücadele pratiği açısından ele alınmıştır ve çözümleme, toplumcu bilincin sınıfa *içkin* ya da verili olduğu yolundaki inancın eleştirilmesi amacıyla geliştirilmiştir. Lenin'in çözümlemesi, hemen anlaşılabileceği gibi; sosyal demokrat önermelerle *koşulludur* ve onlara *karşı* ileri sürülmüşlerdir. Bunun içindir ki, *Tolstoy*'un kişilerinin sosyalist açıdan bilinçsizliklerini eleştirmeyi hiç bir kez aklına getirmez *Lenin.* Tam tersine: *Tolstoy*'un, kişilerin kendi somut koşullarında *edinebildikleri* bilinçlerine *müdahale* etmemesini, «Rus toplumunun *aynası*» olabilmesinin ön koşulu olarak gördüğünü sezdirir. Gerçekten de, *Tolstoy*'un kişileri, kendi *özgül* koşullarında ne olabileceklerse onu olmuşlardır. *Lenin,* koşullarının *taşıyıcısı* olan bireylerin yansıttıkları, dile getirdikleri düşüncelerin, düşlerin ve gerçekleştirdikleri eylemlerin *nesnel karşılığını* araştırır sadece. Ama bu karşılığı kendisinden eklemez metne, *öyle olması gerektiği* için eklemez. Bu karşılık, doğrudan doğruya *Tolstoy* tarafından metne yerleştirilmiştir çünkü.

Toplumsal/tarihsel *durum,* dışarda değil *metindedir* aslında: Sınıf bireylerinin birbirleriyle olan ilişkilerinde ve bireylerin eyleyiş biçiminde açığa vurulur her şey. Metnin yansıttığı tarihsellik, bu yüzden çok parçalıdır. *Gerçek* tarihin, *Pierre Macharey*'i izleyerek söylersem, *kırık bir aynada* yansımasıdır söz konusu olan. Bu yüzden *Ostrovsky*'nin *Ve Çeliğe Su Verildi*'si ile *Jack London*'un *Demir Ökçe*'sinin gerçek anlamda bir *tarihîlik* yansıtamadığı rahatlıkla söylenebilir. Roman kişileri olamamıştır insanlar. Çünkü öz bilinçleri ile davranamazlar hiç bir zaman, somut ilişkilere girişemezler; *yazarın* düşüncelerinin taşıyıcılarıdırlar. Plânlanmışlardır. Söylem'de gözlenen vaaz biçeminin nedeni de bu olsa gerektir. Kuşku yok: *Ostrovsky* de *London* da siyasal tavır alırlar, *propaganda* yaparlar *bilinçli* yazarlar olarak. Ne var ki, karşımıza çıkan siyasal söylemdir burada, *yazınsal* söylem değil. Düzeylerin birbirine karıştırılarak roman kişilerine dışardan bilinç verme isteği, iç içe girmiş şu üç eğilimi açığa vurur gibidir: *Ekonomizm, volantarizm* ve *romantizm.*

1971 Mart'ına ve 1980 Eylül'üne varılmasında da bu eğilimler etkin olmuştur, yaşanan somut gerçekliğin yazınsal düzeyde algılanıp nesnelleştirilememesine de. Siyasayla yazın arasındaki tüm dolayımların kaldırılması, iki düzeyin *bire bir* şekilde özdeşlenmesi ve yapıtın, yani yapıtta aynen *yansıdığı* varsayılan toplumsal gerçekliğin önceden *seçilmiş* bir yön doğrultusunda gelişmesinin sağlanması, *Marx* ve *Engels*'in *tendenz roman* üzerine söylediklerinin eksik kavrandığını, hattâ hiç kavranmadığını gösterir. Bu türden bir kavrayış eksikliğidir ki, *Lukacs*'ın vurguladığı geçiş dönemi sorunlarının *içerden* yaşanmasını ve yaşananın yazınsal biçim altında *iletilmesini* engeller. Türkiye'de 15 yıldır yaşanan, dramatik olaylarla noktalanan bunalımdan yazınsal düzeyde pek az şey çıkarılabilmesinin temel nedenini burada aramak gerektiğine inanıyorum. Siyasa, kuram ile kılgının, gerçek ile ülkünün, yengi ile yenilginin, strateji ile taktiğin birliğidir. Duraklamanın olduğu yerde hareket, parçalanmanın olduğu yerde bütünlük, sınıf desteğinin bulunmadığı yerde dayanışma *görebilen* bir siyasanın gerçekliği yazınsal düzeyde yeni-

den kuramayacağı söylenebilir. Ama bu tavrın *siyasal açıdan* ayrıntılı bir çözümleme gerektirdiği kesindir. Benim burada söyleyebileceğim ancak şu olabilir: Solcu söylem 1969'lardan bu yana hemen hemen tüm çözümlemelerini bir *aldatılmış* kitleler (insanlar) varsayımı üzerine temellendirmektedir. Oysa aldatılmış varsayılan insanlar, özgül ve somut koşulları içinde kendilerince *düşünebilen*, düşüncelerine göre davranan *farklı* ama *somut* bireylerdir. Dolayısıyla durumlarını ve bilinçlerini anlık ve radikal müdahalelerle hemen değiştireceklerini ummamak gerekir. Türk şiirinin en genç kuşağının gitgide somut yaşamdan, güncelin ayrıntılarından uzağa düşmesinin, içine kapalı bir kahramana bel bağlamasının ve çileci bir ruh hali yansıtmasının nedeni de herhalde budur. Yenilgi, ölüm ve acının *romantik* bir söylemle *giderilebileceği* umulabilir elbet. Ama bu tutum gerçeğin bilincine varıldığını değil, bir düşle avunmaya çalışıldığını, insanın inancına sığındığını gösterir. Bu olumsuz ruh halinin yazınsal *gizilgücü* ortadadır elbet. Ne var ki, henüz kendini dışa vurabilecek dili bulamadığı söylenmelidir.

Dünyanın bir çok ülkesinde geliştirilen yeni yöntemler, yazınsal yapıtın değişik açılardan yorumlandığında farklı ideolojik yapılanmalar yansıttığını ve ayrıntıların anlamlandırılmasının başlı başına bir sorun olduğunu gösterdiği gibi, toplumcu gerçekçilik'in kimi önermelerinin hâlâ kılgısal yetersizliklerle karşı karşıya olduğunu da gösterir. Markçı yazın anlayışının *tek* biçimi olarak görülen, benim kanıma göre ise reel sosyalizmin *resmî* bakış açısını yansıtan toplumcu gerçekçilik'in çeşitli sorunlarla karşı karşıya bulunduğunu, yazımın girişinde vurguladım.

Bu sorunların başında «gerçek dünya» ile «kurmaca dünya»nın *farklı* oluşu geliyor. Okuru son kertede gerçek dünyaya gönderiyor olsa bile, yapıt, her zaman kendine özgü ve ancak kendi içinde sınanıp doğrulanabilen bir *gerçeklik* kuruyor. Yazar, hep bilindiği gibi, *verili* toplumsal ilişkileri o ilişkilerin bir eyleyeni olarak *yeniden-üretiyor*. Ama yapıtın belli bir tarih dönemine ait olan bu toplumsal ilişkilerin *hakikatini* açıkladığını söylemek kolay değil. Yazarın ideolojisi

ile yazarına *görece özerk* yapıtın nesnelleştirdiği ideolojinin kimi zaman *çelişmesi* de bir başka sorun olarak beliriyor. Dahası, yazar; zamanının geleneksel anlamdaki ideolojisinden (yanlış bilinçten) *de* bütün bütüne kopamıyor; dolayısıyla, reddederken bile o ideolojinin kimi ögelerinin *içinden/yanından* konuşmaktan kurtulamıyor. Çünkü bu durumu aşmak, ancak *bilimsel* söylemle olası, yazınsal söylemle değil. Vurgunlanması gereken bir başka nokta da şu: Biçim sanıldığı kadar *bağımlı* değil öz'e. Pek çok deney, her biçim değişmesinin bir *içerik* değişmesine yol açtığını kanıtlamış bulunuyor. Çünkü her öz ancak *bir* biçimle varolabiliyor. Hiç bir önemi yok biçimli olmayanın. Üstelik, T. *Eagleton*'un vurguladığı gibi, «biçimdeki gelişmeler, toplumsal gerçeği algılamanın *yeni* yollarını ve sanatçı ile okuyucu arasında doğan yeni ilişkileri»[3] içeriyor. *Düzeylerin* birbirine karıştırılması, Türkiye'de marksçı eleştirinin pek çok sorunu anlayamamasına, söylenmiş olanı kavrayamamasına yol açmıştır. Örneğin, doğrudan uzmanlık alanı olmadığı için, *Pertev Naili Boratav*'ın geliştirme gereği duymadığı bir çözümlemesi, *biçim* ve *ideoloji* sorununa daha 1944 yılında gönderme yapıyor. *Boratav*, «İkinci Cihan Savaşından Sonraki Edebiyatımıza Toplu Bir Bakış» adlı yazısında şunları söylüyor: «Servet-i Fünuncular, bütün eski şekil geleneklerinden kendilerini kurtarmış, tam manâsıyla Avrupalı yazarlardır. Onların *şekilde* ortaçağdan bu sıyrılışları, Türk edebiyatının, *aynı zamanda* mistik ve tecritçi *Şarklı düşünüşünden* kurtuluşunu gösterir».[4] *Hikmet Kıvılcım*(lı)'ın 1935 tarihli *Edebiyatı Cedide'nin Otopsisi* kitabında,[5] *Fikret* dahil tüm Edebiyatı Cedidecileri «panseksüalistlik», «melankoliklik», «eksantriklik» ve «kozmopolitlik»le suçladığı, her birini aşağılık ve gerici burjuvalar ola-

(3) T. Eagleton: **Edebiyat Eleştirisi Üzerine**, s. 36, Çev: H. Gönenç, Eleştiri Yayınevi 1982.

(4) P. Naili Boratav: **Folklor ve Edebiyat** Cilt 1, s. 375, Adam Yayınları 1983.

(5) H. Kıvılcımlı: **Edebiyatı Cedidenin Otopsisi**, Marksizm Bibliyoteği 1935.

rak *nitelediği* anımsanacak olursa, *Boratav*'ın 9 yıl sonraki sözlerinin teorik/ideolojik bir ilerlemeyi açığa vurduğu *da* anlaşılır. Bu iki bakış açısı, günümüzde de sürüp giden bir kör döğüşünün köklerinin, Türkiye'deki marksçı hareketin geçmişine uzandığını kanıtlar. *Kıvılcımlı*'nın kitabı üzerinde ilerde ayrıntılı biçimde duracağım ama, burada şunları belirtmeliyim: Doktorun yazına ve yazınsal sorunlara bakışı çok yalınkattır. Bu yüzden, Edebiyatı Cedide'de gördüğü melankolik ögeyi doğru biçimde algılayamaz. Çöküşü ve parçalanmışlığı dışa vuran imgeler, ona, sanatçının *benimsediği* ve *savunduğu* ilkeler gibi görünür. Kaldı ki, sanatçı bu tür bir savunma ve benimseme içinde olsa bile, yapıtın tümü, okura belli bir tarihsel dönemi nesnelliği içinde sunabilir.

İlerde daha ayrıntılı biçimde duracağım üzerinde, ama *Kıvılcımlı*'nın Edebiyatı Cedide çözümlemesinde, maddeci bir eleştirinin ilkelerini bile yeterince kullandığı söylenemez. *T. Fikret*'e dahi en ağır suçlamaları reva görebilen bir eleştirmeci, en azından *Abdülhamit* döneminin iç ve dış sorunlarını gündeminde bulundurmalı, Edebiyatı Cedide'cilerin bu sorunları üreten koşulların ürünü olduklarını da bilmeliydi. Açıkça söylemek gerekir: *Kıvılcımlı*'nın yazınsal dar görüşlülüğü elbette ki siyasal dar görüşlülüğünden kaynaklanır. Yazarlar üzerindeki *Abdülhamit* terörünün ön belirleyici rolünü dışarda bırakan, yazınsal içerikle bu olgu arasında hiç bir ilişki kurmayan eleştirmeci, yorumunda anti-marksist *İsmail Habib* kadar bile *gerçekçi* olamaz. Şunları yazıyor *İsmail Habib:* «Bu kadar kaydü şart altında başlayan bir edebiyat tabii vatanperverane eserler veremezdi. O derece ürke ürke vücuda gelen bir edebiyat elbet ürkek *olacaktı.* Tanzimatçılar daha serbest bir hava içinde daha serbest yazdılar. Onların edebiyatı bir haykırış idi, Servetifünuncuların edebiyatı *inleyiş* oldu.»[6] Ama bu «inleyiş»in getirdiği de az değildir: «Lisanı kelime itibariyle zenginleştirmek, yeni garp mefhumlarını ifade itibariyle genişletmek» istediler. Dahası, «edebiyatın

(6) İ. Habib (Sevük) : **Edebi Yeniligimiz**, cilt 2, s. 258, 1932 vurgulamalar benim.

ruhu itibariyle yaptıkları en büyük hizmet te *lâdini* ve *lâik* zihniyeti getirmiş olmalarıdır.»[7] Gerçekten de üzülmek gerekiyor *Kıvılcımlı*'nın hoşgörüsüzlüğüne.

Boratav'ın yazısına dönerek sürdürürsek, şunları söylemek olanaklı görünüyor: Yazınsal biçimdeki genel ve özel her değişme (örneğin bir akım olarak *Servet-i Fünun* ve akımın üyesi olarak *Tevfik Fikret),* demek ki, alt-yapı'dan kaynaklanan ama ona *görece özerk* olan ideoloji biçimlerinde bir *dönüşüme* işaret eder. Bu dönüşümün büyük ölçüde yeni beklentileri karşıladığı ve siyasal açıdan da belirgin ya da örtük çeşitli istekleri dile getirdiği söylenebilir. Bu bağlamda, *Tevfik Fikret,* ilerde yeniden değineceğim gibi, dönemi içinde beliren ideolojinin *siyasal* düzeyde bir *temsilcisi* olabilmiş, ancak bu oluşum halindeki ideolojinin *yaşama stili*'ni gereğince kavrayamamıştır. Yaşanan hayatın «görme biçimlerini» yeterince özümleyememiştir *Fikret.* Değişmenin farkına varmasına, karşı çıkışının siyasal düzeyde nelere son vereceğini kavramasına rağmen, bu yaşam stilini çeşitli ön koşullanmalar dolayısıyla ikincil sayan bir bakış açısı, *Tevfik Fikret*'in *yenilikçiliğini* bir iki nazım biçimi ile sınırlamıştır. *Fikret* gibi siyasal iktidara karşı bir şairin, *son kertede* Aşiyan'da yaşayan bir *aydınlatıcı,* kalbi kırık bir önder olarak görülmesinin nedeni de belki budur diyorum. *Fikret,* kuşku yok ki, döneminin ilerici düşüncelerini savundu, ama bunu, yaşamın başka insanlarla *birlikte* dönüştürümünü amaçlayan biri olmaktan çok, önderliğine ve haksızlığa uğradığına inanan biri olarak yaptı. Yaşadığı dönemin çözülen toplumsal ilişkilerini, bu çözülme çerçevesinde beliren aktörel biçimlenişleri siyasal düzeydeki ilericiliğine *uygun düşen* biçimde kavrayamadı aslında *Tevfik Fikret.* Kişisel dramı ile şiirsel yetersizliği, ancak buradan bakıldığında olanca insanallığı içinde anlaşılabilir sanıyorum. *İsmail Habib, Fikret*'i «titiz ve alıngan ruhlu, her fenalıktan çabuk müteessir olan, içinin heyecan ve ıstıraplarıyla kendini yiyen, cemiyetteki levslerden bir zerre sıçramasın diye Aşiyanından *inme-*

(7) A.g.e., s. 260 vurgulamalar benim.

yen, lâkin bir taraftan cemiyete küserek, bir taraftan cemiyete *acıyarak* kendini harap eden şair»[8] diye betimlerken, gerçeğine benzeyen bir portre çizmekle kalmaz, şairin biçem/biçim sorunları üzerinde yeterince duramayışının nedenlerini de *zımnen* belirtmiş olur. Gerçekten de, kendinden önceki kimi şairlerde olduğu gibi *Tevfik Fikret*'te de *aktörel* kaygı yazınsal kaygıyı bastırmıştır. Ne yazık ki, daha sonra üzerinde duracağımız gibi, bu aktörel/siyasal kaygı bile, çağın daha kapsamlı düşünce biçimlerinin gerisinde kalmıştır. Ama bunun için de fazla suçlayamayız onu. Suçlu aramak gerekiyorsa, suç toplumsal ortamdadır.

Edebiyatı Cedidecilerin bu oldukça sınırlı biçimsel/içeriksel yeniliklerle yetinmelerinin, Avrupalı çağdaşlarıyla başabaş gelememelerinin nedenini anlamak, *Hikmet Kıvılcım*'nın dar görüşlü yorumunu anlamaktan daha kolay görünüyor. İlerde kanıtlarıyla gösterebileceğimi umuyorum ama, burada şimdilik şunlar söylenebilir: Türk marksçılarının 1930-1940 yılları arasında yazınsal sorunlar üzerinde bu sorunların *özgül* bir düzey oluşturduğunu dikkate almadan durdukları ve Sovyetler Birliği'ndeki yazınsal görüşlerin yalnızca resmî olanına ilgi gösterdikleri, üstelik bu konuda bile *çok sınırlı* bir bilgi sahibi oldukları anlaşılıyor. Özgün bir yazın/sanat kuramı geliştirmeye çalışan *Plehanov*'un düşüncelerinin, dönemin Türk marksçılarınca hiç irdelenmediği görülüyor. *Kıvılcımlı*'nın okumuş olsa bile *Plehanov*'un yazınsal soruna özgü düşüncelerini hemen hiç anlayamadığı, onun sanatsal dilin toplumbilimsel dile çevrilmesine ilişkin savını çok kaba biçimde yorumladığı öne sürülebilir. *Plehanov,* yazınsal/sanatsal ürünü çözümlerken toplumsal ögeyi (öz) *birincil,* sanatsal ögeyi (biçim) *ikincil* saymıştır genellikle. Bu bakış açısının artık yeterince bilimsel ve yazınsal sayılmadığı söylenebilir ama o günlerde bu bakış, yeni ve ilericidir. Üstelik *Plehanov* ve bir çok ardılı, eleştirinin iki düzeyi *de* aynı anda göz önünde bulundurması gerektiğini sık sık vurgulamışlar, toplumbilimsel çözümlemenin yeterli olmayacağını anım-

(8) A.g.e, ,s. 132

satmışlardır. Gelgelelim, marksçılığın bu ilk büyük sanat kuramcısı da *Lunaçarsky* de ilerde inceleyeceğim toplumsal/siyasal koşullar *dolayısıyla* yapıtın biçimi/biçemi üzerinde gereğince duramamışlardır. Sanatsal/yazınsal düzeyin çözümlemenin odağına alınamaması, ister istemez, bu düzeyin hep bir *gölge-olay* (epifenomen) gibi görüldüğü ve yararcı anlayışın hep ağır bastığı yolundaki kanıyı güçlendiriyor. Burada bir ayraç açıp *Kıvılcımlı*'nın çözümlemesinin, hem kullandığı dilin *tonu* hem de dayandığı gerekçeler açısından *Plehanovcu* çözümlemenin en yüzeyden bir anlaşılış biçiminden bile hayli uzak düştüğü söylenebilir. *Kıvılcımlı*, Edebiyatı Cedide'nin tümüyle gerici ve anti-marksist (başka türlü olması mümkünmüş gibi) olduğuna ilişkin bir *önvarsayımdan* yola çıkmakta ve çözümlemeyi bu sonuca ulaştıracak kanıtları aramaya başlamaktadır. Edebiyatı Cedideciler'in çok yüzeyden kavranılmış sınıfsal konumları, yapıtlarının içeriğinde hiç bir dolayıma uğramadan yansımış varsayılmaktadır. Oysa *Plehanov* sanatsal dili toplumbilimsel dile çevirirken çok sakıngan davranır, her olasılığı göz önünde bulundurmayı çalışır. Dahası, sınıfsal kökenle yapıt arasındaki dolayımı ve görece özerk konumu da anlamaya çalışır.

Yazın'ın *görece özerk* bir olay olarak algılanması sorununa «asgarî» ölçüde değindiğim bu noktada, *Plehanov* ile *Troçki*'nin tutumlarına gönderme yapmak, bir zorunluluk olarak beliriyor. Gerçekten de, devrimci eylem anlayışı ve pratiği açısından *Plehanov*'la arasında büyük ayrım, hâttâ karşıtlık bulunan *Traçki*'nin, eylem adamına özgü o sert bakış açısını *aşarak* yazara ve yapıta «tam bir öz-belirleme hakkı tanımasının»[9] ve ikincil sayılan düzeyin algılanmasında yol açıcı yorumlar yapmasının, o günler için çok şaşırtıcı olduğunu söylemek gerekir. *Troçki*'nin başta fütüristler olmak üzere günün tüm yenilikçi akımlarına ilişkin çözümlemeleri anlayış ve hoşgörü ile doludur. Yapıtın siyasal düzey ve eylemden görece özerkliğini sürekli vurgulayan *Troçki, Mayakovsky* ve *Yesenin*'in şiirini yorumlarken de şairle toplumsal

(9) L. Troçki: **Edebiyat ve Devrim**, s. 13, çev: H. Portakal; Köz Yayınları 1976.

gerçeklik arasındaki tüm dolayım ve etkileşimleri göz önünde bulundurur. Yapmaları gerekeni değil *yapabildiklerini* anlamaya çalışır, *biçim ve biçemlerini* ayrıştırarak, yüzeyde gözlemlenen *devrimci özlerinin* altındaki anlamı ortaya çıkarır: Ölüme yönelen o derin karamsarlığı ve düş kırıklığını. Bu olgu, sanatsal/yazınsal olanla siyasal açıdan doğru olanın *özdeşleştirilmesi* diye nitelediğim tavra yönelik kaygının, daha devrim yıllarında bir önder tarafından duyulduğunu gösteriyor bana kalırsa.

Bu konular üzerinde ilerki bölümlerde yeniden duracağım, bu bakımdan fazla uzaklaşmadan, toplumcu gerçekçilik'in karşılaştığı kuramsal/yazınsal sorunlardan bir başkasına döneyim: Okuyucu ile metin arasındaki ilişkidir bu. *Kurmaca* bir metin, bu özelliğinden ötürü, son kertede toplumsal ilişkileri *yeniden üretiyor*. Başkalaşan, gündelik yaşamda *aynıyla* raslanılmayan olaylar ve toplumsal ilişkiler de üretim ilişkilerinin eyleyenleri, *Marx*'ın deyişiyle *taşıyıcıları* olan somut insanlarca *farklı* biçimlerde alımlanıyor elbet. Bir metin tüm okuyanlarca *tek* biçimde anlaşılmıyor, her zaman *başka* bir anlamlama yapabiliyorsa, ortada hakikatin nesnelleştirilmesi sorunu açısından kaygı verici ve kesinlikli konuşmayı önleyici bir durum var demektir.

Bu sorunların, ister istemez, toplumcu gerçekçiliğin anavatanı Sovyetler Birliği'nde de *yeni* eğilimler doğmasına neden olduğu görülüyor. Doğrusunu söylemek gerekirse, bu eğilimlerin çok daha önceden «eğilim olmaktan» *çıkmaları*, yazın'ın onca yoksullaştırılmasının önlenmesi beklenirdi. Çünkü, bu gün yazın alanında geçerli çağcıl yaklaşımların ve deneylerin büyük bölümü, daha devrim yılları öncesinde ve devrimin ilk yıllarında ortaya atılmış bulunuyordu. Biçimciler'in, İmgeciler'in, Fütiristler'in, Konstrüktivistler'in daha o zamandan temel sorunlara dikkati çektiği biliniyor. Bu yenilikçi akımların devrimci ögeler barındıran sanatçılarının olduğu kadar bireyci, hâttâ gizemci ögeler barındıran sanatçılarının da, belli sürede bir *yaşam ortamı* buldukları bilinen bir başka gerçek. Kopma'nın ve tüm yenilikçi eğilimlerin *dıştalanmasının*, ardından da *suçlanmasının* tarihsel koşulları ve nedenleri üzerinde kısaca durmadan önce, dün ve bu

gün Türkiye somutunda da geçerli olduğu için bir vurgulama yapmakta yarar görüyorum: Reel-sosyalizmin merkezinde, güncel siyasal ve sosyo-ekonomik koşulların zorlamasıyla toplumcu gerçekçilik kuramının bir iki kez *yeniden düzeltildiği* ve *Jdanovcu* tezlerden belli oranlarda arıtıldığı, daha önce de vurguladığım gibi, herkesce biliniyor. Toplumsal ögenin önemini vurgulayan, ama yazınsal düzeyin de *öncelikle* göz önünde bulundurulması gerektiğini söyleyen, dolayısıyla propaganda ile yazın arasına *uzaklık* koyan *Plehanov*'un tüm yazınsal görüşlerinin salt bu vurgulaması dolayısıyla yıllarca afaroz edildiğini, ama onun 1950'lerden sonra kimi Sovyet estetikçilerinin *referans* yazarı durumuna geldiğini burada anımsatmak gerekir. *M. Kagan*'ın *Estetik, B. Pospelov*'un *Edebiyat Bilimi. A. Ziss*'in *Estetik* adlı türkçeye çevrilmiş yapıtları ile *M. Krapçenko, M. Bachtin, Y. Barabaş* vb.'nın *Estetik Yazıları* başlığı altında toplanan makaleleri, söylemin 1930'lara ve 1950'lere oranla ne kadar *değiştiğini* göstermeye yeter.[10]

---

(10) Bu kitaplar sırasıyla şu yayınevlerince yayınlandı:
A — Altın Kutaplar 1982, Çev: A. Çalışlar, B — Bilim ve Sanat 1981, Çev: Y. Onay, C — De 1984, Çev: Y. Şahan, D — Varlık 1984, Çev: A. Çalışlar.

Burada, adı geçen kitapların temel tezlerinin birbirleriyle karşılaştırılarak okunması yararlı olur. Hâttâ, kendi içlerinde geliştirdikleri tezlerle. Örneğin, yararcı/görevci ögeyi korurlar ama Pospelov, estetik'in ısrarlı savunucusu Kagan'ın karşıtında yer alır. Pospelov, estetiğin bir bilim olamayacağını, çünkü bir nesnesi olmadığını vurgular. Buysa, resmi ideolojiye ters düşen batılı bir bakış açısıdır. Başka bir söyleyişle. Pospelov da tıpkı Kagan gibi, çözümlemesini değişik bir paradigmaya yerleşerek sürdürür. Ne varki, Türkiye'de bu çalışmalardaki paradigma değiştirme eğilimleri, kitapların çevirmenlerince yeterince vurgulanmamıştır. Belki de şu basit nedenle: Bu kitaplar, paradiğma yeniliğini yansıtmakla birlikte, bunu geleneksel tezlerin savunulmasına, canlı tutulmasına öncelik tanıyan bir söylemin içinde gerçekleştirmeye çalışmaktadırlar.

Ne var ki, kuramsal dayanakları, bu yazarları son kertede geleneksel toplumcu gerçekçilik'in kimi önermelerine bağlanmaya *zorluyor*. Bu çalışmalarda *da* önemle vurgulanan nokta, yazın'ın tüketicilerinin, yani okurlarının (burada kapitalist/burjuva dünyasındaki okurları göz önünde bulundurduklarını söylemek bile fazla elbet) *yanlış-bilinç*'lerini düzeltmekle yükümlü kılınması, bu ödevin devrimci ve gerçekçi yazarlığın ön koşulu olarak görülmesidir. Çünkü bu yazarlar, kavramlarındaki tüm çeşitlenmeye rağmen, bir *bilim* saymaya eğilimli oldukları *Estetik*'lerinde *historisist* ve *humanist* bakış açısından yola çıkmakta ve tarihin, dolayısıyla, toplumsal formasyonun son kertede gerçekleşecek, açığa çıkacak bir ereği, bir *özü* olduğuna inanmaktadırlar. Bu yazarlar, geleneksel toplumcu gerçekçilik'in *kaba* yorumlamalarından uzaklaşalım derken, aslında bir anlamda *Kapital*'in önermelerinden uzaklaşmakta ve yazın/sanat konusunda, *El Yazmalar*'nda öne sürülen yabancılaşma kuramından kalkınan açıklamalara ve dizgeleştirmelere yönelmektedirler. Bu bakış açısı, şöyle özetlenebilir: Sınıflı toplumda, kapitalist üretim biçimi dolayısıyla *şeyleşmiş* ilişkiler içinde bulunur insan, bu ilişkiler yüzünden gerçeği doğru biçimde algılayamaz. Ama yanlış-bilinç içinde yaşasa bile, bu durumu aşabilecek olan tek sınıf da işçi sınıfıdır. Yazar, başka türlü söylemek gerekirse hem yanlış-bilinç biçimini hem de doğru-bilinç biçimini kavrayabilen *bilen-özne*, bu devrimci sınıfa kendi bilincini kazandırmak için çalışmalıdır. Yani ona gerçeğin doğru-bilgisini vermelidir. Böylece bilinçlenecek olan *insan*, sınıfının çıkarlarını kavrayacak ve dünyayı değiştirmek amacıyla mücadeleye girişecek ve sosyalist toplumu kuracaktır. Bu *gösterme* edimi ve *aydınlatma* görevi, gerçeğin *yansıtılması* aracılığıyla gerçekleştirilecektir elbet. Son kertede, açıklanması, bilincine varılması gereken öz gerçeğin kendisindedir. Yazar, toplumsal gerçeği artistik imgeler yoluyla yansıtacak, ama bu yansıtmayı, bilen-özne olduğu için *dönüştürerek* yapacak, ezilen sınıflar adına konuşacak, onlara doğruyu açıklayacaktır. Burada yazın'ın işlevinin nerdeyse bilimsel bilginin işleviyle özdeşleştirildiğini belirtmek gerekir. Ama bu

konuyu kitabın «Toplumcu Gerçekçi Kategoriler ve Yansıtma / Yaratma Sorunsalı» başlıklı ikinci bölümünde geniş biçimde ele alacağım. Burada son olarak şu noktayı vurgulamak istiyorum : Adını andığım yazarlar ve onların düşüncelerini benimseyen başkaları, sınıfların ortadan kalkacağı sosyalist toplumda ise yazarın, daha iyi bir dünya kurulması için insanın yeteneklerini geliştirmesine yardım edeceğini, doğa ve toplum içinde uyumlu bir yaşam kurma ve bu yaşamı sürdürme çalışmalarına destek olacağını söylüyorlar. Böylece yazın'a, kapitalist ve sosyalist toplumda olmak üzere iki ayrı işlev yüklemiş oluyorlar. Bir yerde *muhalif* ve *yıkıcı*, bir başka yerde ise *yandaş* ve *kurucu* bir söylem biçimi uygun görülüyor yazına. Son kertede historisist bakış açısına ve yansıtma kuramına bağlı kalışları, andığım yazarların, kurtulmak çabasında olduklarına inandığım «ayak bağlarından» kurtulamamalarına neden oluyor. Bu yüzden de hem ancak felsefeyle mümkün olabilen Estetik'in terimleriyle konuşmak hem de toplumcu gerçekçilik'in ister istemez *baskıcı* olmak zorunda bulunan önermelerine bağlanmak zorunda kalıyorlar.

Bu yazarların *yine* Sovyetler Birliği'ndeki kimi eğilimler ve yöntembilimsel uygulamalarla, özellikle göstergebilim, yapısalcılık gibi akımlarla ilişkili çalışmalar karşısında *hasmane* bir tavır takındıkları görülüyor. Bu olgu, şimdiye kadar gerçekleştirilen *düzeltmelere* rağmen, günümüz toplumcu gerçekçiliğin *eski* tortuları içinde barındırdığını açığa vuruyor. Yukarda andığım yazarların çoğu, kimi sorunların bir zamanlar «*savsaklandığını*» kabul ediyorlar elbet, örneğin *A. Ziss* şöyle yazıyor: «Belli bir dönemde biçimciliğe karşı girişilen mücadelenin *şiddeti* sanatsal biçim sorununun gerçekten karanlıkta kalmasına yol açtı.»[11] Ama, bu yazarlar bu doğrultuda düşünmeyi sürdürmüyor, hemen *öz*'ün birincilliğini vurgulamaya dönüyorlar. Ama bu dönüş yazın kuramının yöntembilimsel zorunluluğu olmaktan çok *siyasal* zorunluluğun sonucu olarak görünüyor. Gerçekten de, Sovyetler Birliği'nde

(11) A. Ziss: Estetik, s. 147, Çev: Y. Şahan, De Yayınevi 1984.

yazın ve yazın eleştirisi kuramları, genellikle her zaman siyasal önderliğin kararları *doğrultusunda* belirlenmiş, dolayısıyla *gelişimi de* siyasal önderliğin *yapısıyla* sınırlanmış, koşullanmış ve biçimlenmiştir.

Toplumcu gerçekçilik'in yetkin bir *tarihi*, hiç kuşkusuz, bir başka yazarın ve çalışmanın işi. Gelgelelim; kuramı ve uygulanışını daha çok Türkiye *özelinde*, belli *bir* dönem içinde ve sadece *bir* dergi üzerinde irdelemeyi öngören bu çalışma, yine de tarihsel bir özete gereksiniyor. Çünkü Türkiye sosyalist hareketinin tarihi, en az 50 yıl, *tümüyle* hareketin merkezine *göre* biçimlenmek zorunda kalmıştır[12] Aslında bu, bir çok ülkenin paylaştığı ve dönemin somut koşullarının belirlediği bir yazgı. Yine de, bu olgunun Türkiye'de kültürel üretimi büyük ölçüde koşullandırdığını, dolayısıyla sınırlandırdığını söylemek zorundayız. Bu sınırlanmada, daha ilerde gösterebilmeyi umduğum gibi, kültürel düzeyin yetersizliğinin de büyük rolü var elbet. Devralınan marksçı *kalıtın* kuramsal düzeyinin bugünün yazınsal kılgısını büyük ölçüde *önbelirlediğini* söylemek gerekir. Kalıta saygılı olmak, bu kalıtın içeriğini ve düzeyini tartışmayı engellememelidir. Günümüzün sınırlılıkları ve olanakları ancak böylelikle kavranabilir çünkü.

Buradan bakıldığında, geçmişin yeniden incelenmesi, değerlendirilmesi bir zorunluluk olarak beliriyor. Kuşku yok, *eleştirel* bir değerlendirmedir söz konusu olan. Söylemek bile fazla: Olup bitmiştir artık geçmiş, kimse ve hiç bir eleştiri düzeltemez onu diye düşünülebilir. Ne var ki, sanıldığı kadar *doğru* değil bu düşünce. Çünkü geçmiş *yeniden okunduğunda*, yani eleştirel olunduğunda başka türlü *yazılabilir*. Çünkü geçmiş de tıpkı yaşanan gün gibi *olumlu* ve *olumsuz* ögelerin çe-

(12) Türkiye'de marksçı düşünce ancak son yıllarda, 1970'lerden sonra daha bağımsız olabilmeyi, sorunları reel sosyalizmin resmî bakış açısı **dışında** kalan, hâttâ ona eleştiri getiren düşünceler bağlamında irdeleyebilmeyi başarmıştır. Ne var ki, Türkiye'de reel sosyalizm **tek** seçenek olarak görülmektedir hâlâ. Egemen söylem biçimi budur.

lişkin birliğinden kurulu. Eleştirel bakış, yıllarca onanmış, hâttâ *resmileşmiş* bu yapıdaki olumlu ve olumsuz ögelerin yerlerini değiştirebilir pekalâ. *Araştırma,* birbirleriyle ilişkileri içinde çatışan ögelerin dizgesel çözümlemesini yapabildiği ve onu bir başka doğrultuda *kurabildiği* ölçüde yararlı olabilir. Geçmişin kalıtı da günün eylemi gibi bir çok *yanlışı* içinde barındırır. Doğru gibi görünen yanlışı. Bu yüzden, geçmişin kalıtı, daha gelişkin bilgilerin ve yöntemlerin yardımıyla hep yeniden okunmak, yorumlanmak zorundadır denebilir. Sakıncalı, zorlu ve yıpratıcı bir girişim bu elbet. Çünkü, araştırmacıyı *kutsal* kavramlar ve kişilerle hesaplaşmak, başka bir söyleyişle, her şeyi yeniden *sorgulamak* zorunda bırakır. Bu çabanın sonunda, bizzat araştırmacının düşünsel yıkıma uğrayabileceği söylenebilir. Yürüttüğü sorgulama, o güne kadar edindiği düşünsel bütünlüğün yetersizliğini, inançlarının yanlışlığını ortaya koyabilir. Çünkü araştırmacı da, içinde yaşadığı *çevre*'nin ürünü; bu çevrenin hem *inançlarını* hem *boş inançlarını* birlikte ediniyor. Kendinin biliyor onları. Değişmenin, başka türlü söylenirse, gerçekle önceden verilmiş olanın çatıştığını kavramanın riskleri var. En azından, insan o güne kadar içinde yaşadığı, düşüncelerini doğruladığı, *üyesi* olduğu çevreyi yitirebilir. Ne var ki, yeni düşüncelere ve yollara ulaşmanın tek yöntemi olarak görünüyor bu sorgulama ya da yeniden okuma.

Bu çalışmada, *toplumcu gerçekçilik* çerçevesinde girişmeyi göze aldığım sorgulama, beni, ister istemez geçmişe dönmeye, toplumcu gerçekçiliği hem anavatanında hem de Türkiye'de incelemeye yöneltti. Düşüncelerin, akımların doğal yaşam ortamı anlaşılmadan, o düşünce ve akım da yeterince anlaşılamıyor bana kalırsa. Düşüncelerin de onları üreten somut insanlar gibi doğumları, çocuklukları, gençlikleri, yaşlılıkları ve nihayet, ölümleri var. Toplumcu gerçekçiliği bu süreç içinde incelemeye çalıştım. Türkiye'de okurların, özellikle genç okurların büyük bölümünün toplumcu gerçekçiliğin *tarihi* hakkındaki bilgisinin *sınırlı* ve *bölük pörçük* olduğunu sanıyorum. Bu yüzden onu, anavatanında ve Türkiye'de gelişimi boyunca ve geçmişle ilişkileriyle birlikte izlemeyi

gerekli gördüm. Kuramın anavatanındaki tüm kaynaklara ulaşmam söz konusu olamazdı elbet. Yine de değindiğim olgular, vurguladığım tartışmalar, yaptığım alıntılar, gönderdiğim kişiler, sorunu anlamamıza *yardım edecek* bir düzey oluşturuyorlar. Öteyandan, çalışmanın asıl amacı, sorunu Türkiye'de, belli *bir* dönem içinde ve tek *bir* dergi çerçevesinde incelemek. Bu bakımdan, Sovyetler Birliği'ndeki tartışmalara ve gelişmelere ilişkin açıklama ve yorumlar, doğrudan doğruya *Türkiye'deki oluşumu* anlaşılır kılmayı amaçlıyor. Şu nedenle:

Türkiye'de de toplumcu gerçekçilik anavatanında olduğu gibi hem *ulusçuluk* hem *halkçılık* akımından kaynaklanıyor. Türkiye'de solcu akımın asıl yerleşme yıllarının Kurtuluş savaşı dönemine ve sonrasına denk gelmesi, bu kaynaklanmanın hiç kuşkusuz somut temelini oluşturuyor. Ne var ki, bu iki ögenin *ortak yaşarlığı* (symbiosis), Türkiye'de solculuğun pek çok kavramı birbirine karıştırmasına da yol açıyor. Kurtuluş savaşının, adının hemen ortaya çıkardığı gibi, öne sürdüğü öncelikler, solcu söylemin özelikle kültürel alanda *farklılaşmasını* önlüyor ve onu, resmî ideolojinin *içinde* ve onunla *birlikte* yaşamaya zorluyor adeta. Savaş yıllarında bağımsızlık ve egemenlik, kuruluş döneminde ise Cumhuriyetçilik, laiklik, halkçılık gibi ilkeler, solculuğun *da* öncelikli ilkeleri oluyor ister istemez. Ekonomik kalkınma alanında ise, *devletçilik* uygulaması, pek çok kişiye solcu bir davranış olarak görünüyor. Burada bir vurgulama daha gerekiyor: İşçi sınıfının gelişmemişliği de, solcu aydınların, kendisine bir taban yaratmaya uğraşan o günkü iktidar kadrolarının sımsıkı sarıldığı halkçılık ideolojisini benimsemesiyle sonuçlanıyor. Üstelik bu halkçılık ideolojisi, aslında daha çok *köycülük* ideolojisi olarak beliriyor. Atatürkçülük öncelikle uluslaşma sürecine yöneldiğinden, bu söylemle ortak yaşarlık içindeki solcu söylem, çok uzun süre, hattâ bugün; ulusal sorunu da çoğu kez sınıfsal soruna *önceliyor*. Çünkü, kuramın anavatanındaki gelişimini izlemeyi bir zorunluluk olarak görüyor. Başkaca bir kaynağı ve dayanağı yok. Gerçi, Türkiye'de toplumcu gerçekçilik, Sovyetler Birliği'ndeki ölçüde *geçmişe* döne-

miyor, tezlerini kendinden öncekilere dayandır(a)mıyor. Ulusallığı günün somut koşullarıyla sınırlıyor ve her şeyi kendiyle başlatıyor uzun süre. Örneğin, *Dr. Şefik Hüsnü* «Türk Aydınları»[13] başlıklı 1922 tarihini taşıyan bir yazısında, «ulusal değerlerimizin dirhem dirhem tartıldığı şu sıralarda» diye başlıyor söze ve «aslında düşünürlere dair yazmayı» istediğini, ancak böyle bir «zümrenin var olmadığını» gördüğünü belirtiyor. Yazara göre *C. Şahabettin, Süleyman Nazif* ve *Halit Ziya* «görünürde zenginlikler altında, açıkça bir boşluk saklayan sıradan yazar ve gazetecilerdir». *Şefik Hüsnü*, etkisi olabilen üç ad sayıyor: *Namık Kemal, Ziya Gökalp* ve *Tevfik Fikret*. Ama üçünün eylemini de *yetersiz* buluyor. *Namık Kemal*'in eyleminin «bir küçük siyasî devrime, meşrutiyete ulaştığını», *Fikret*'in temsil ettiği «yüksek düşünce tohumlarının filizleneceği toprak henüz hazır olmadığı için rüzgârda savrulduğunu», *Gökalp*'in görüşlerinin ise «idealist sonuçlamalara vardığını» söylüyor Şefik Hüsnü.[14] Besbelli: Bilimsel olamadığı için, Şefik Hüsnü sorunu salt bağlandığı ideolojinin *içinden* görüyor ve meşrutiyeti bir «*küçük* devrim» sayacak kadar şaşırıyor. *Namık Kemal*'in düşüncelerinin başka türden bir devrime yol açmasını beklemek, safdilliği ya da aynı anlama gelecek aşırı bir siyasal iyimserliği dışa vurmakla kalmıyor bana kalırsa, çok daha önemli bir olguyu, Türkiye solcu hareketinin önderinin *yöntemsel yetersizliğini* ve tek doğrultulu siyasal çözümlemesinin *sınırlılığını* da açığa vuruyor. İlerde daha ayrıntılı biçimde kanıtlayacağımı sanıyorum ama, burada şunu söyleyeceğim: Bu sınırlılık, kuramın ve yöntemin mevcut ölçütlerinin ya da kavramlarının gerçeği ve olguları çözümlemede yetersiz kaldığı noktada, yetersizliğin doğrudan doğruya *gerçekte* ve *olgularda* aranmasından ve onların kurama *göre* düzeltilmesi *isteğinden* kaynaklanıyor. *Şefik Hüsnü*, işte bu yüzden, *Fikret*'in düşüncelerinin de «toprak hazır olsa» *bile* ancak *Namık Kemal*'in

(13) Ş. Hüsnü Deymer: **Seçme Yazılar**, s. 103, Aydınlık Yayınları 1971.

(14) A.g.e. ss - 103 - 104.

düşüncelerinin biraz daha ötesine, yani ancak *Cumhuriyete* ve *laikliğe* geçebileceğini, daha ileri bir adımın olanaksız bulunduğunu göremiyor. Çünkü *Fikret*'teki «yüksek düşünce *tohumları*»nın somut içeriği bu kadarına izin veriyor. Ne var ki, *teorik* sorunlarla salt pratik içinde ve *pratik amaçlarla* ilgilenen *Şefik Hüsnü*, siyasal iyimserliğinin kurbanı olarak *radikalizm* ile *marksizm* arasında çok *kısa* bir mesafe vardır sanıyor. *Tevfik Fikret*'in felsefi - siyasal düşünceleri ile marksist felsefî - siyasal sorunlar arasındaki farkı, Türk okuru ancak 1945'te yayınlanan *Sabiha Zekeriya*'nın *Tevfik Fikret: Ideolojisi ve Felsefesi* adlı kitabıyla anlayabilmiştir. Bu farkı *anlamak* isteyenlerce elbet. Çünkü günümüzde de kimi yazarlar zamanlı zamansız, *Fikret*'teki *utopik* ögeye tıpkı *Şefik Hüsnü* gibi gereğinden fazla önem veriyor, onda Türk solculuğunun bir «müceddidini» bulmaya çalışıyorlar.

Oysa, *Fikret*'in solculuğunun su götürür olduğunu *S. Zekeriya*'dan çok yıllar önce *Yahya Kemal* de vurguluyor. Şunları yazıyor: «Yaşının kemâl derecesinde *meyl ettiği* sol nazariyeleri o kadar basit ve hayâl meyâl bir halde benimsemişti ki o senelerde Avrupa'da o nazariyelerin kitaplarla, mecmualarla, gazetelerle, hutbelerle, nihâyet amele âleminde ve Parlementolarda bilfiil çalkantılariyle; onda bir mikyasta olsun *bilmezdi;* bilmeğe fazla hevesli de değildi»[15] İlerde göreceğiz,*Fikret*'i *dekadansın* temsilcisi sayacak *Hikmet Kıvılcımlı*. Olumlu yanlarını görmezden gelecek. Yapıtı ortada iken. Şaşmamak elde değil.

Namık Kemal, Tevfik Fikret ve *Ziya Gökalp*'i sosyal ekonomik ve kültürel konjonktüre göre değil gönlüne göre ve özetle yorumlayan, yorumunda fazla kanıta da gereksinmeyen solcu hareketin önderi, aydınlar üzerinde düşünürken, «halk üzerinde etki yapabilmek için özgür iradeye sahip olmak gerektiğini» vurguluyor ve «Türkiye'de aydın adı altında toplananlar, gerçekte bu şarta sahip değildir. Yani kendi başlarına bir toplumsal varlıkları yoktur» diye yazdıktan sonra,

---

(15) Y. Kemal: **Siyasî ve Edebî Portreler**, s. 21, Y. Kemal Enstitüsü Yayınları 1968.

Avrupa'da aydınlrın «serbest meslek sahipleri» olduğunu ekliyor. Devletten beslendiği için aydına hiç bir *görece özerklik* tanımayan, onu doğrudan egemen sınıf(lar)ın *temsilcisi* durumuna indirgeyen yazar, siyasal devrimi izlemesi gereken toplumsal devrim sırasında, «eski yönetim altında eğitim görmüş, onun nimetleriyle beslenmiş» bu aydınlara güvenilemeyeceğini belirtiyor ve umudunu «gençliğin yetişmesine» bağlıyor. *Şefik Hüsnü*, bitirirken, «gençliği hayal ufkunu sınırlayan çıkarcı etkilerden korumak, *özgür düşünceli azınlığın* üzerine borçtur»[16] diye yazarak bir yerde kendilerine aydın denebilecek kişiler olduğunu kabul ediyor ama, bu kişilerin açık adresini vermekten kaçınıyor. Bu yorumda «insafsızlık» görmemek, olanaksız gibi.

Burada, yazarın Tanzimat ve Meşrutiyet dönemi aydın ve yazarlarının devletle ilişkilerine bakış açısında tam anlamıyla açıklanamamış bir doğruluk payı olduğu, bu aydınların daha çok *devleti kurtarmayı* öngördükleri söylenebilir. Gelgelelim, *Namık Kemal*'den *Beşir Fuat*'a, bu yazarların tüm düşüncelerini *işlevsizleştirmek*, tarihsel sürekliliğin yadsınmasıyla sonuçlanır. 1920'lerde oldukça bulanık biçimde görülen, ama 1930'lardan sonra iyice belirginleşen tarihe karşı ilgisizlik, dahası tarihin yadsınması olayı, aslında *Tanzimat düşmanlığında* kaynaklanır. Ne yazık ki, daha çok sağcı ideolojiye ait olması gereken bu yaklaşım, Cumhuriyetçi olduğunu savunan solcu söyleme o günlerde de doğru gelmişe benziyor. İşte bu yüzden, Türkiye'de yazın kökeniyle bağını kopartmıştır. Sovyetler Birliği'nde *Bielinski*'ye, *Çernişevski*'ye, *Dobrolyubov*'a çevrilen bakış açısı, Türkiye'de *Beşir Fuat*'a, *Baha Tevfik*'e, *Abdulalh Cevdet*'e, *Yusuf Akçura*'ya vb. yöneltilememiştir. Kuşkusuz, bu yazarlarda yeni bir kültür yaratılmasına yarayabilecek ölçüde malzeme bulunmayabilir. Ama onların *bu yetersizliğini* eleştirmek *bile* düşüncenin yeni yollar açmasını sağlayabilir, kuramsal pratiğin gelişmesi için uygun bir ortam hazırlayabilirdi. Oysa, Türkiye'de solcu

---

(16) Deymer Age. s. 105 ve 108. Tırnak içinde alıntıladığım sözlerin tümü, Vurgulama benim.

söylem, resmî ideolojinin kendisini büyük ölçüde özümlemesine izin vermiş, *halkçılık/köycülük* ideolojisini benimsemiştir. Ne var ki, sınıf antagonizmalarının artmasıyla birlikte bunun farkına vardığında, bu kez de *ekonomist/volantarist/romantik* eğilimin yarattığı eylem *mitiyle* yolundan sap(tırıl)mıştır. Halkçılık/köycülük eğilimi, yazını büyük ölçüde kısırlaştırmıştır denebilir. *Garip* şiiri, kent çıkışlı olmasına, gerçeküstücülük'ten kaynaklandığını söylemesine rağmen şiirsel düzeyi *türk*ü düzeyine indirgemiştir. Gerçi *Y. Küçük*'ün Garip şiiri hakkındaki yargısına tümüyle katılmıyorum ama, *Orhan Veli* ve arkadaşlarının halka yönelmek ve halka *göre* bir şiir yaratmak amacıyla izledikleri yolun fazla basitleştirici olduğunu sanıyorum. *Y. Küçük*, Garip hareketini şu sözlerle değerlendiriyor: «Devlet Başkanlığı köşkünden *İsmet Paşa*'nın *desteği* ile Garip Akımı başlatılıyor. Tam bir *kaçış* akımıdır. *Abdülhamit*'in Sarayı'ndan desteklenen Servet-i Fünun akımı da bir kaçış akımı olmuştur».[17] *Küçük*'ün bu değerlendirmesini, daha önce kendilerine hiç bir gönderme yapmak gereğini duymadığı *Attila İlhan* ve *Asım Bezirci* de dile getirdiler, bilindiği gibi. Doğrusunu söylemem gerekirse, bu yorumu destekliyemiyorum. Belirttiğim gibi, *Garip* şiirinin fazla basitleştirici olduğu görüşüne katılıyorum, ama *İnönü*'nün, yani *iktidarın* desteğiyle doğduğunu sanmıyorum. *Garip* şiiri, çok vurgulandığı gibi, tek parti diktasının tırmandığı, *Nazım*'ın susturulduğu yıllarda ortaya çıktı. *Garip*'in asıl kurucusu sayılan *Orhan Veli*'nin önce *Varlık* Dergisi'nde yayınladığı, sonra *Garip*'in önsözü olarak basılan yazılarında vurgulandığı gibi, bu şiir; *çalışan sınıf* insanını öngördüğünü belirterek işe başladı. *Orhan Veli*'nin kullandığı *terminoloji* ile Çankaya Köşkü'nün ve egemen sınıf(lar)ın terminolojisi arasında apaçık bir *çatışma* olduğunu sanıyorum:

«Bugüne kadar burjuvazinin malı olmaktan, yüksek sanayi devrinin başlamasından evvel de dinin ve feodal zümrenin köleliğini yapmaktan başka hiç bir işe yaramamış olan

(17) Y. Küçük: **Aydın Üzerine Tezler**, Cilt 2, s. 417, Tekin Yayınevi 1984.

şiirde bu değişmeyen taraf 'müreffeh sınıfların zevkine hitap etmiş olmak' şeklinde tecelli ediyor. Müreffeh sınıfları yaşamak için öyle çalışmaya ihtiyacı olmayan insanlar teşkil ederler ve o insanlar geçmiş devirlerin hâkimidirler. O sınıfı temsil etmiş olan şiir lâyık olduğundan daha büyük bir mükemmeliyete erişmiştir. Fakat yeni şiirin istinat edeceği zevk, artık akalliyeti teşkil eden o sınıfın zevki değildir. Bugünkü dünyayı dolduran insanlar yaşamak hakkını mütemadi bir didişmenin sonunda bulmaktadırlar. Herşey gibi şiir de onların hakkıdır ve onların zevkine hitap edecektir.»

Orhan Veli, daha o günlerde, şiiri bir eğlence aracı olarak görmediğini söylüyor, şiire toplumsal bir işlev yüklüyordu: Yaşamın yükünü sırtında taşıyan çalışan insana yönelmeliydi şiir. Gerçi şiiri bir *eda*, bir zevk sorunu olarak görmesi eleştiriye açıktır, ama *Orhan Veli* anlamsal ve söysel sanatları bir yana bırakırken, hep halka yönelmeyi, ona seslenebilmeyi amaçlıyordu. Şunları söylemek zorunlu görünüyor bana: *Nazım*'ı sürdürmek isteyen toplumcu şairlerin büyük çoğunluğu, o günlerde *romantik* bir söylemi benimsemiş durumdaydılar. Gelecek güzel günler umudu, özgürlük özlemi ile yetindikleri anlaşılıyor bu şairlerin. Örneğin, 1938-1939 yıllarının *Ses* dergisinin, en önemli şairi *Nail V.*'nin yazdıkları, biçim açısından *Nazım*'ı sürdürmektedir ama, bu biçim, öykünme konumunu aşamamakta, içerik açısından ise hiç bir önem taşımamaktadır. Uydurmadır hepsi, has'lıktan (authenticity) yoksundur. *Eliot*'un tanımını izleyerek söylersem, *nesnel karşılığı* yoktur bu şairlerin. Kuramsal açıdan bağlı olduklarını söyledikleri sınıf, bireylerinin somut durumuyla belir(e)mez yazdıklarında ne yazık ki. Oysa ekonomik/siyasal baskının kitleler üzerinde yoğunlaştığı, özellikle büyük kentlerdeki okumuş ve yarı okumuş insanı bunalttığı yıllarda, *orta* ve *alt* sınıflara yönelerek işe başlar *Orhan Veli*. *Süleyman Efendi* de *Vesikalı Yar* da alabildiğine somuttur. Kuşku yok: *Garip* şiiri o günlerin solcu çevrelerinin *dışında* gelişmiş, özgürlük ve barış kavramlarını, bu çevrelerin yaptığı gibi *ülküselleştirmemiştir*. Gündelik yaşama yöneliktir *Garip* şiiri, küçük anlara, hattâ zaman zaman *lumpen*'in an-

larına: Mantar topuk, bıçak yarası, nasır acısı. Tümü de *yönetilen* ve *dışlanan* kesimleri imlemektedir. *Orhan Veli*'nin Yokuş, Oktay'a Mektuplar, İntihar, Montör Sabri gibi *Garip* öncesi şiirleri de yaşamın kıyısına itilmiş insanları dile getirir. Orta ve alt sınıf bireylerini günlük yaşamları içinde yakalamıştır aslında *Orhan Veli*. Ne profesyonel yazın çevreleri ne de bu kesim insanları, bu türden bir enstantane çekime hazır değildir ne var ki. Şiirin böyle birden bire *günlük yaşama* girmesini kimse beklememiştir. 1940 yılının Eylül ayında yayınlanan *Küllük* dergisinde Orhan Veli'nin de sonradan ün kazanacak bir şiiri var : Tahattur. Doğrusunu söylemek gerekir: Yönetilen ve dışlanmış marjinal kesim insanına yöneliktir şiir, bu özelliğiyle de *eda* ve *zevk* sorununun ötesine geçer ve şiirin *tüketici*si olagelmiş egemen sınıf(lar)ın söyleminin *karşıtında* yer alır. «Alnımdaki bıçak yarası», «vesikalı yarim» dizeleri, apaçık görülebileceği gibi, gerek toplumsal gerekse şiirsel düzlemde, *iktidar-söylem*'e karşı geliştirilmiştir, *yasak-söylem*'dir. *Hasan İzzettin Dinamo*'nun *Edebiyat Anıları*'ndan öğrendiğimize göre, iktidar-söylem'in bu durumun iyice bilincinde olduğunu ve şiir yüzünden dergiyi kapattığını öğreniyoruz. Kapatma gerekçesi, *Dinamo*'nun yazdığı gibi *Hasan Âli*'nin bir gönül serüveninden kaynaklansea *bile,* bu böyle, *Orhan Veli*'nin bu türden arayışlara yöneldiği tarihlerde, örneğin toplumcu şair *Dinamo,* aynı dergide yer alan «Ebedî Güzelliğe Kaside» adlı şiirinde şöyle dizeler yazıyor:

İnsanın dudağındaki en basit gülüşün
Ebedî güzelliğin zevkinden daha reel
Bir hakikati var.
Boğuyor ruhumun havasını
Yasemin kokusunun aydınlığına
Güzelliğinden insan kokusu gelen bahar.
Ebedî güzellik !
Üstün tutmadım hiç bir vakit seni
insanın çamurlu lezzetine !
Seni düşündümse düşündüm ben
İnsana varmak için
yine

Bu söylem *ilerici* ve *solcu* sayılıyor. Ama görüldüğü gibi, soyut düşüncelerden söz ediliyor burada. Dahası, *eski biçem* altında. O dönemde çok önemsenmiş olan *Dinamo*'nun şiiri ile *Nazım Hikmet*'in *somut* şiiri arasında bir *özenmenin dışında* hiç bir ilinti kurulamaz sanıyorum. Aynı düzlemde olmasa bile, *Nazım*'ın *düşünsel* kaygılarından yola çıkan *Orhan Veli*, bu türden bir şiiri geçersizleştirdiyse bir nedeni olmalı elbet. *Siyasal baskı*'nın ötesinde yer alan, *içsel* bir neden. *Orhan Veli*, o dönem toplumcu şairlerinin kullandığı egemen şiiri *dilini de duyarlığını da* dıştalar. Soyut düşünceye değil somut insana yönelir.

Garip şiirinin yarattığı *şok dalgasının* nedeni budur sanıyorum. Şok geçer geçmez, aynı şiirin genel onaya kavuşması da bu somutluğundandır. Öylesine bir genel onay ki, dönemin yalnızca liberal şairlerini değil toplumcu şairlerini de etkilemiştir. *Rıfat Ilgaz*'dan *Suphi Taşan*'a, o dönemin tüm şairlerinde derece derece görülebilir bu etki. *Nazım*'ın açtığı kanalın dışındadır hiç kuşkusuz bu şiir, ama bu kanala *karşıt* değildir içerik düzeyinde. Kaçış şiiri denmesinin yeterli gerekçelerden kaynaklandığı inancında değilim. Egemen şiir durumuna gelmesinde, kendilerini toplumcu olarak gören öteki şairlerin *Nazım*'ın temsil ettiği şiiri sindirememelerinin, özgün bir bileşime gidememelerinin rolü olduğu söylenebilir. Söysel ve anlamsal sanatlar açısından *Nazım*'a yakın görünen, hâttâ bir ara *Nazım*'a *karşı* çıkarılmaya çalışılan *Dinamo* gibi bir şairde bile *Garip* etkisi olduğu öne sürülebilir. *Yaşama sevinci*, bir söylem biçimi olarak o şiirden sızmadır. Elbet asıl savaş koşullarından doğmuştur bu eğilim ama, onu şiirin bir ögesi yapanların başında *Garipçiler*'in geldiğini görmemek tuhaf olur. Yaşama sevinci, bir anlamda savaşın ve yoksulluğun *karşı-söylemi*'ni oluşturur. Yani, içerik düzeyinde siyasal bir işlev üstlenir, biçim düzeyinde ise dili günlük yaşama bağlar. Burada bir noktaya değinmek zorunlu: *Nazım Hikmet*'in şiirinin geliştirdiği yaşama sevinci ile *Garipçiler*'in dillendirdiği yaşama sevinci arasında *fark* vardır. Ne var ki, *Nazım*'ı sürdürmeyi isteyen toplumcu şairlerin büyük bölümünde bu eğilim *romantik* bir içerikle dolmuş,

dahası, bu romantizm ilericiliği, solculuğu dışa vuran *jargon* olmuştur. *Orhan Veli* ve arkadaşlarının şiirinde böyle «gözlerime bak, ne dediğimi anlarsın» türünden bir amaç gözlenmez. Onlar *güncel*'in, *yaşanan an*'ın bilincine varabilmeyi, şiirin içinde doğduğu *şimdiki zaman*'a karşı bir ilgi uyandırabilmeyi isterler. Dili, *Dinamo* ile *Nail* V'nin alabildiğine benimsediği sözcüğün olumsuz anlamındaki *şairanelik*'ten kurtarmayı da bunun için öngördükleri söylenebilir. *Rıfat Ilgaz* gibi daha yetenekli şairler de belki bu yüzden şairane geleneği terkeder, *biçim* ve *biçem* düzeyinde *Garip* şiiriyle ilişkiye girerler.

Garipçilerin, salt yazınsal düzeyde bir sapmaya yol açtıkları söylenebilir, ama onların tek parti diktasının resmî şairleri olduğu iddiası, galiba yazdıkları ve yaşamlarıyla doğrulanması olanaksız bir iddia. 1940 kuşağının en yetenekli şairlerinden biri olduğunu sandığım *Cahit Irgat*, imgelerinin altında *Garip* şiirinden çok şeyler barındırır. *Orhan Veli* ve arkadaşlarının bir süre bağlandıkları halkçı eğilim de yalnızca *onların yanlışı* değildir. Ulusal olmaya çalışan toplumcu şiir de halkçılığa son derece düşkündür. Folklor, toplumcu şiirin ayrılmaz parçası sayılmaktadır hâlâ. Devrimci içeriği geleneksel biçimlerle nesnelleştirmeye çalışmak, bana toplumcu gerçekçiliğin bir hastalığı gibi görünüyor. Bu sorunlara «Cumhuriyet Döneminde Yazın» başlıklı 4'ncü bölümde daha ayrıntılı biçimde değineceğim. Bu Giriş bölümünde konuyu dile getirmenin nedeni şu:

Türkiye solu, uzun yıllar süren *geçmiş* (tarih) ilgisizliğinden ve *modernizm* düşmanlığından çok çekmiştir. Son yıllarda beliren geçmiş ilgisinin ise, nerdeyse bir tepki biçiminde geliştiği, bu yüzden de büyük ölçüde *geriye-dönük* (regressive) ögeler barındırdığı söylenebilir. Gerçekten de, bir kaç yıldır solun içinde zaman zaman hayli garip görünümler alan bir «geçmişe bakış» eğilimi belirdi. Ama bu eğilim, kültürel düzlemde eleştiriden çok *özlemi* açığa vuruyor bana kalırsa. Sanki *köksüzcük* duygusuna kapılmış izlenimi veriyor solun bir kesimi. Geçmişin kuramsal/ideolojik tartışmalarına yöneltilmesi gereken ilgi, musikiye ve çevre sorunlarına yönel-

diliyor. Geriye-dönük olduğunu bunun için söylüyorum. Ters sonuçlar veren bu tepkiyi modernizm konusunda da izlemek olası elbet. Örneğin *İlhan Berk* 1958'lerde toplumcu gerçekçiliğin *gelenekçi/kuralcı* sınırlamalarıyla kuşatıldığını anladığında, *A. İlhan*'ın «Dört Mühim Adam» adlı yazısındaki kendisiyle ilgili yorumlarını hiçleyerek,[18] kaynaklarını *Pound*'da, *Cummings*'de arayan bir modernizme açılmış, en aşırı arayışlara yönelen bu modernizm, ancak 1980'li yıllarda durulmaya başlamıştır. Burada bir noktayı özellikle sorgulamak gerektiği kanısındayım: *İ. Berk*'in büyük ölçüde *okumaya* dayanan dönüşümünde *Anglo-Sakson* şiiri etkili olmuştur. Türk şiirinin asıl besin kaynağı olan Fransız şiiri değil. Ben burada poetik/estetik bir yön değiştirme görmek eğilimindeyim. Kuşku yok: salt Anglo-sakson kökenli değildir bu değişim, çağdaş dünya şiirinin *bütünü*'dür göz önünde bulundurulan. Ne var ki, Amerikan ve İngiliz şiiri bütün'ün *yeniden* görülmesini sağlamıştır denebilir. «Cumhuriyet Döneminde Yazın» başlıklı bölümde döneceğim bu soruna ama, yeri gelmişken şunu söylemeliyim: Yeni şiir'in Türkiye'ye girişinde *Ercüment Behzat*'ın ve *Mümtaz Zeki*'nin de rolü olmuş, ancak bu şairlerin gerçeküstücülük, dadacılık gibi çağcıl akımlarla kurduğu ilişki, o günlerin toplumsal ortamında yeterince değerlendirilememiş, bu kanalın yol açabileceği gelişmeler anlaşılmamıştır. Başka bir söyleyişle, çağcıl yazınsal biçim ve biçemin *devrimci* içeriği görmezden gelinmiştir. 1940'larda *Abidin Dino* da gerçeküstücülüğün kimi kuramsal açıklamalarından yararlanmayı, toplumculukla çağcıl yazın/sanat anlayışları arasında ilişki kurmayı denemiş, ama siyasal çevresinden gelen sert tepki karşısında, bu konudaki düşüncelerini geliştirmekten *vaz geçmiştir*. İşte 1950'lerde Türk şiirinde

---

(18) A. İlhan: «Dört Mühim Adam», **Yeni Ufuklar** Dergisi, Aralık 1953. Yankılar uyandıran bu yazısında A. İlhan, **Cahit Sıtkı** ile **Cahit Külebi**'nin yerine **Cahit Irgat** ile **İlhan Berk**'i, **Samet Ağaoğlu** ile **Oktay Akbal**'ın yerine de **Orhan Kemal** ile **Samim Kocagöz**'ü geçirir. **Artistik formlarını** yetersiz bulur elbet, ama **sosyal** içeriklerini önceler.

ve yazınında görülen değişme, çağdaş sanatın bu kaynaklarına *doğru* gidişi de içermektedir. Başka bir söyleyişle, siyasal düzeye *karşı* sanatsal düzeyin «ilhak-ı hak» isteyişidir bu. Bu değişme, hep bilindiği gibi, tüm yazını etkilemiş, romandan eleştiriye; şabloncu yaklaşımları ve biçimleri yürürlükten kaldırmıştır. İlerici, devrimci düşüncelerin eski biçim ve biçeme bağlı kalınarak nesnelleştirilmeye çalışılması, toplumcu yazını, yukarda da değindiğim gibi, nerdeyse kapalı bir çevrenin jargonu haline getirmiştir: Oysa, örneğin gerçeküstücülükten beat-generation'a, yazın'ın/sanatın şok'la ve şok'un siyasayla yakın ilgisi olmuştur. *Nazım Hikmet*'in şiiri yalnızca siyasal yanıyla sarsmamıştır kitleleri. Bu sarsmada biçim ve biçem *de* en az siyasal düzey kadar rol oynamıştır. Ne var ki, *Nazım*'ın ardılları bu olguyu hiç mi hiç önemsememişlerdir. Anglo-Sakson şiirinin Türkiye'ye giriş koşulları ve bu giriş sonrasında şiirin geçirdiği biçimsel/içeriksel değişmeler henüz incelenmiş değildir ne yazık ki. Tıpkı bunun gibi, Türk yazın ve eleştiri anlayışının Tanzimat ve Servet-i Fünun dönemi boyunca realizm/romantizm tartışması içinde geçirdiği serüven de ne yazık ki hâlâ marksçı bir yazarın ilgisini çekmeyi başaramamıştır. *Lütfi Erişçi*'nin 1940 yılında *Küllük*'ün ilk sayısında yayınlanan «Beşir Fuad Kimdir?» başlıklı yazısı, o dönem çalışmaları arasında bir istisna oluşturur ve arkası gelmez. Oysa bu görevin 1930-1940'larda yerine getirilmesi gerekirdi sanıyorum. Ama bu dönemin dergilerinin büyük bölümünde sadece köy yazınının savunulduğu, toplumcu gerçekçiliğin kimi tezlerinin eksik yanlış dinlemeden öne sürüldüğü görülüyor. Kuramsal yazıların düzeyi, insanı şaşırtacak ölçüde *öznel* ve *dayanaksızdır*. Ne bir kaynak belirtir bu yazılar, ne bir dip not verir. Yazıların şaşmazlığı ve güvenirliği yazarların *adlarından* kaynaklanmaktadır besbelli. Bu tutum, yalnızca siyasal baskı ile açıklanamaz sanıyorum. İktidarın resmî organı *Hakimiyet-i Milliye*'nin bile bir ideoloji arayışı içinde faşizmle komünizm arasında gidip gelen başyazılar yayınladığı yıllarda marksçı yazarların kuramsal üretim yerine yalnızca *vulgarizasyon* ve *propaganda* ile uğraşmaları, biraz da kişisel *ilgisizlik* ve sorum-

suzlukla açıklanmalıdır sanıyorum. Resmi ideoloji ile sürdürülen ortak-yaşarlık da siyaset dışındaki alanlarda *farklı* bir söylem geliştirilmesini önlemiştir elbet. Özel olarak inceleyeceğimiz 1925-1940 dönemi de zaman zaman genelde değineceğimiz 1940-1960 dönemi de şaşırtıcı olaylarla doludur. Yazarın, şairin her yerde olduğu gibi Türkiye'de de siyasal iktidarla olan konumu çok karışıktır. Örneğin *Attilâ İlhan*, tek parti yönetimince konduğunu bildiği bir yarışmaya katılmış, *Cahit Sıtkı*'nın ardından ikinci olmuştur. Doğaldır: Çünkü bu davranışı onu dikta ideolojisinin şairi yapmaya yetmez. Doğal olmayan, *A. İlhan*'ın, üstelik belli bir kuramsal düzeye ulaştıktan sonra solun *içinden* «aktif realistler» adını verdiği, toplumcu gerçekçilere *ilk* eleştiri yönelten[19] kişi olduğunu unutarak ve *onların* gerekçelerini kullanarak Garipçiler'i diktanın şairleri saymasıdır. Yeri gelmişken, az önce değindiğim, sonraki bölümlerde daha ayrıntılı biçimde irdeleyeceğim bir konuda kısa bir açıklama yapmak istiyorum: 1955 yıllarına kadar yazın çevreleri ile CHP ve onun ideolojisi arasındaki ilişkiler oldukça karmaşıktır. Dahası, söylediğim gibi, Türkiye solu *da*, gerekçesi ne olursa olsun; bu ideoloji ile *ortak-yaşar*lık içinde olmuştur. Bu ilişkiyi *A. İlhan* 1954-1955 yıllarında çeşitli yazılarında dile getirmiş, içlerinde aşırı *öznel* yargılar barındırdığına inandığım bu yazılar, sağ kanat dergileri kadar CHP'ye yakınlık duyan liberal dergilerin de eleştirilerine hedef olmuştur..[20] Ne var ki, CHP solculuğunun ideolojik ögeleri ile *Garip* şiiri arasında kurulabilecek olan ilgi bu şiirin o günkü iktidar partisinin *güdümünde* gelişmiş olduğunu kanıtlamaz. Bu, bırakın o yılların toplumsal/siyasal bağlamını, bugünkü bağlamda bile *mekanik* bir yorumdur. Besbelli: Yazınsal düzeydeki yetersizlikleri, *Garip* şiirini tutucu/gerici bir akım olarak görmemize yol açmamalıdır. Toplumsal eleştiriye verdikleri *öncelik* ve *yönetilen kesimlerin* sorunlarına tanıdıkları *ayrıcalık*, başlı başına bir engel oluşturmaktadır çünkü. *A. İlhan*, çözümlemelerinde «aktif rea-

(19) A. İlhan: **Gerçilik Savaşı**, ss-11-12, Yazko Yayınları 1980.
(20) Age,, ss-234-237.

listleri» eleştirirken onları «ütopik bir sosyal sanat yapmakla» suçlamakta,[21] ama sıra *Garipçiler*'e gelince, bu kez onları nerdeyse «ütopik bir sosyal sanat yapmamakla» kınamaktadır. Şunu da anımsamak gerekiyor: *CHP solculuğunun* iki ögesi, halkçılık ve köycülük, bizzat *A. İlhan*'ın şiirini de etkilemiş, o da sonraları haklı olarak eleştirdiği folklorik ögeden büyük ölçüde yararlanmıştır. Ama bunlar, *A. İlhan*'ın CHP ideolojisine yakınlığını değil, olsa olsa, karmaşık toplumsal formasyonda ekonomik/politik/ideolojik düzeylerin hem bakışımlılığını, hem eklemliliğini hem de görece özerkliğini gösterir. Unutulmaması gereken bir nokta daha: Bu tür çözümlemeler, yazın'ın, şiirin kendi *iç koşullarını* ve *gereksinimlerini* hiç mi hiç göz önünde bulundurmamaktadır. Buradan bakıldığında, *A. İlhan*'ın şiirindeki değişimin, toplumsal ilişkilerle bire bir düşmediği, şiirin kentleşme/bireyleşme sorunlarını *önceleđiği*, bu sorunlara uygun düşen biçimi ise *batı şiiri*'nde bulduğu söylenebilir. *A. İlhan*, özgün bir kuram geliştirmeye çalışmasına rağmen, öyle görünüyor ki, *önvarsayımlarındaki* yetersizlikler dolayısıyla, kendi *aktif realist kökeninin* önermelerine bağlı kalmıştır. Çünkü, estetik düzeydeki donanımını, «artistik imge» kavramını öne sürerek farklı bir yönseme gösteriyor olsa bile, *son kertede* yazını toplumsal içeriğin bir yansıması sayan *Plehanov*'tan edinmiştir.

Ana sorundan hayli uzaklaştığımız izlenimini veren bu öne sürmelerin de gösterdiğini sandığım gibi, elinizdeki çalışma, ister istemez kendini sınırladığı 1925-1940 döneminin dışına da taşıyor zaman zaman. Aynı şekilde, sadece *Yeni Edebiyat* dergisinin yazın ve eleştiri anlayışını irdelemeyi öngörmesine rağmen, o dönemin başka dergilerinden de söz ediyor. Yine de şu noktanın gözden kaçırılmaması gerekli: Bu çalışma, özellikle 1925-1940 yılları arasındaki *Marksçı* yazın anlayışını, söylem biçimini, doğrudan doğruya dönemin yazarlarının kaleminden sergilemeyi, ünlü deyişle «geçmişin marksçı kültür kalıtını» ortaya koymayı öngörüyor. Böylece,

(21) Age, s. 12.

eksik ve yetersiz de olsa, kültür yaşamımızın belli bir dönemdeki *tablosunu* çizmeyi amaçlıyor. İlerde yapılacağını inandığım çalışmaların bir «ilk örneği» örneği olduğu için de eksiklerinin hoş görüleceğine inanıyorum.

Yukarda da değindim: Geçmişi sorgulamaya yönelen her yazar, çeşitli *tabuları* zorluyor ister istemez. Marksçı düşüncenin *dünü*nü yaratan kişilere yönelik eleştirilerim var elbet. Ama bu eleştiri, o insanları ve çabalarını küçük gördüğüm anlamına gelmiyor hiç bir zaman. Ne var ki, ön kabuller, nerdeyse dinsel boyutlara ulaşan hayranlıklar, bana eleştirel olmaktan çok daha sakıncalı geliyor. Kısaca söylersem, bu çalışma, büyük ölçüde *negatif* görüşler yansıtıyor.

Bu Giriş'i bağlarken kısaca değinmem gereken iki nokta daha var :

Çalışmamın «Yeni Edebiyat Dergisi'nin Yazın/Eleştiri Anlayışı ve Suat Derviş'in Eleştirileri» başlığını taşıyan beşinci bölümü, adının da belirlediği gibi, 1940-41 yılları arasında *tek* dergiyi konu ediniyor. Şu nedenle: yazarları arasında *Zeki Baştımar, Reşat Fuat Baraner, Sabiha Sertel, Sabahattin Ali, Hasan İzzettin Dinamo, Abidin Dino* vb. bulunduğu için, nerdeyse *resmî* bir organ olduğu izlenimini veriyor *Yeni Edebiyat*. Bu yüzden, öne sürülen görüşlerin, belli bir siyasal *bakış açısını* yansıttığı ve *ağırlıklı* olduğu söylenebilir.

Suat Derviş'in yazıları iki bakımdan önem taşıyor: Bunlar, toplumcu gerçekçi eleştiri anlayışının Türkiye'deki *ilk yetkin* örneklerini oluşturuyor, bu bir. *Suat Derviş*, gerçek bir kimlik olmasına rağmen, *Yeni Edebiyat*'taki kitap eleştirilerinin ve kimi küçük felsefî yazıların altında görülen *Suad Derviş* adı ise «nam-ı müstear»: Aslında, yazıların sahibi *Reşat Fuat Baraner*. Bu iki.

Genç kuşakların büyük bölümüne hiç bir şey anlatmayabilir bu adlar. Gelgelelim, geçmişi kuranlar onlardır ve geçmişin *bilinmesinde* sayısız yarar vardır. Evet: *Sınırlılıkları* ve *olanakları* gösteriyor o geçmiş.

I. BÖLÜM
KURAMIN ANAVATANINDA

ÜÇ İMGE KURBAN, SUÇLU, KURTARICI

Berdyaev'in önemsenmesi gereken bir vurgulaması var: «Marksçılık kuramsal olarak halk kavramını sınıflara *bölmüştür* ve halkçılığa darbe indirmiştir; ancak sonradan bu ilkenin *dirilişine* boyun eğmiştir.»[1] Buradan bakıldığında; «tek ülkede sosyalizm» formülüne bağlı olarak geliştirilen, dolayısıyla *ulusalcı* bir içerik yansıttığı muhakkak olan toplumcu gerçekçiliğin, kuramsal hasmı *narodnik* hareketinden bazı ideolojik ögeler edindiği, bir temel ilke olarak korumaya çalıştığı yararcı/görevci eğilimi buradan biçimlendirdiği söylenebilir.

İç içe girmiş iki sorun, yazın'ın *yararı* ile yazarın *sorumluluğu* (görevi), Rus yazınının başlıca belirleyicileri olmuştur denebilir. Toplumcu gerçekçiliğin, aslında yazınsal değil aktörel olan bu iki sorunu, bir parti *öğretisi* biçiminde formüle ettiği öne sürülebilir. Bu öğretinin yazarlarca gönüllü biçimde kabullenilmesinin nedenlerinin başında, toplumun dönüştürülmesiyle ilgili inanç ve umudun geldiği açıktır. Ama tüm yazınsal/sanatsal yorumlamalarında *özveri* koşulunu öne çıkaran bir öğreti *gereksinimini* doğuran *başka düşünsel/tinsel* nedenler de olmalıdır herhalde. Dikkatli okur, 19'ncu yüzyıl Rus romanının şu iki olguyu ısrarla vurguladığını görmüştür sanıyorum: Aydınlara ve halka güvensizlik. Gerçi aydın, hep utanır halkın karşısında, eziklik duyar. Onun acılarının nedeninin biraz da kendisi olduğunu bilir. Yine de, onun hep bir öndere gereksindiğine inanır. Üstelik, aydına özgü bu kanıyı, halk da paylaşır. Onun da kendisine güveni yoktur. Rus romanının sergilediği bu dramatik kısırdöngünün, nihilizme özgü olduğu söylenebilir sanıyorum. Kurtuluşu sağlayacak bir *üst* arayışında, Rus ortodoksluğunun yattığı da bir varsayım olarak öne sürülebilir elbet. *Dostoyevsky*'nin

en olumsuz ve yıkıcı tipi olan *Verhovensky*'nin bile *Stavrogin*'de cisimleştirdiği bir Tanrı araması, bu varsayımı olanaklı duruma getirmiyor değil doğrusu. Halkın ve aydının, gönüllü olarak seçtiği bu üst, bu *son merci* gereksiniminin, çok uzun yıllar süren baskı düzeninden kurtulma özlemine ilişkin bir umudu dile getirdiği görmezden gelinemez elbet, ama burada, tüm halkın iç dünyasını biçimlendirdiği görülen bir *çilecilik* eğilimi bulunduğu da öne sürülebilir sanıyorum. İnanç ve güvensizlik, umut ve yenilgi kavram çiftlerinde, Rus ve Sovyet intelegentsiası'nın ortak yazgısını izlemek olası görünüyor. Bu yüzden iki dönem arasındaki kökensel bağı iyi anlamaya çalışmak gerekiyor.

Dostoyevsky'nin olduğu kadar öteki Rus yazarlarının da *aydınlara* ilişkin düşünceleri konusunda *Berdyaev* ve *Gide*'in örtüşen ve alabildiğine verimli yorumlarına değinmeden önce, bir ilk örnek üzerinde durmak istiyorum: *Peçorin, Lermentov*'un bozulmayı içinde en önce duyan, yabancılığının farkına varan bu garip kişisi şöyle der: «Kendimden nefret ediyorum, başkalarından nefret edişim de bundan ileri gelmiyor mu zaten?».[2] Varlığının anlamını ve bütünlüğünü yitiren *Peçorin*'in sözlerinde bir suçlama olduğu kesin, ama bir kurban tavrı olduğu da kesin. Kuşku yok: Örtük bir tavır bu; yine de tüm anlatı boyunca duyumsatıyor kendini. Bu *suçlu* ve *kurban* imgesinin, son kertede hıristiyan çıkışlı bir toplumsal/aktörel öğreti geliştiren *Tolstoy* kadar, bir tür sürgün yaşamına katlanan, daha doğrusu kökeninden uzaklaşmayı ve *batılı* olmayı *kurtuluşun* öngerekliliği sayan *Turgenyev*'de de bulunduğu söylenebilir. Birliğini ve bütünlüğünü arayan aydın, Rus romanının ana izleklerinden biridir. Yeniden dönmek üzere, şöyle denebilir: Bu suçlu ve kurban imgesi, sınıf antagonizmalarının keskinleşmesiyle, asıl çizgilerini korumakla birlikte yeni bir imgeyi, Kurtarıcı (Mesih) imgesini de devreye sokacaktır. 19. yüzyıl Rus romanında büyük kitleler karşısında, yani yoksulluk karşısında bitmeyen bir *günah çıkarmaya* girişen eylemsiz Mesihler görürüz daha çok. Ama *Gorki* ile birlikte değişmeye başlar bu imge. Burada *özellikle Gorki* ile demek gerekir aslında, çünkü, daha *Çerni-*

şevski'nin ünlü *Ne Yapmalı?* adlı romanından itibaren, rejime karşı olan yazında kitlelerin arasına giren kahramanlara raslanmaya başlar. Yoksul ve çalışan kesimlerin içinde siyasal pratikleriyle yer alan bu yeni kahramanlar yarına ilişkin umutları dile getirmekle kalmaz, aydınlık geleceğin kuruluş koşullarını da açıklamaya girişirler. Amaçları tümüyle *dünyasal* olan bu yeni Mesih'ler, giderek gelişir, devrimin hazırlık ve yerleşme yıllarında *siyasal aygıtın* etkin üyeleri durumuna gelirler. Buradan bakıldığında, *Şolohov*'un *Uyandırılmış Toprak* adlı romanının iki kahramanının, *Davidov* ile *Nagulnov*'un, çok farklı bir ideolojik içerik yansıtıyormuş gibi görünseler de, klasik Rus romanının iyimser oldukları kadar çileci de olan kişileriyle akrabalığı bulunduğu söylenebilir.[3]

Yeniden üzerinde duracağım ama şu noktayı şimdiden vurgulamakta yarar görüyorum: Rus yazını da Sovyet yazını da *özel* ve *özgül* koşullardan doğmuştur, bu yüzden kapitalizmin gelişme yıllarına denk düşmelerine rağmen ne İngiliz ne de Fransız romanına benzer. Klasik Rus romanı *Çarlık* rejiminin, Sovyet yazını ise *devrimin* ürünüdür. Burada dikkat edilmesi gereken nokta şu: İki dönemde de yazın, kendi sorunlarını aşan, hâttâ o sorunların *dıştalanmasına* yol açan görevler üstlenmek zorunda kalmıştır. Çarlık döneminde yazın, baskı rejiminin nerdeyse doğal gerekliliği olarak görev duygusunu *edinmek* zorunda kalmış, batılı sanat ölçütlerine kuşkuyla bakmış, toplumsal/siyasal sorunlarla öteki ülke yazınlarına oranla çok daha yakından ilgilenmiştir. *Hauser* şöyle özetliyor durumu: «Rusya'da zorba yönetim, entellektüel güçlere kendilerini topluma hissettirebilmeleri için edebiyat alanından başka yol tanımamakta; denetim uygulaması ise, toplumsal eleştiriyi, ancak edebiyat biçimleri içinde ifade bulmaya zorlamaktadır.»[4] Sovyet yazını ise, özgürlük yollarını *açacak* koşullardan doğmuştur ama, son kertede, yazını, toplumun dönüştürülmesine ilişkin uygulamada rol almakla *görevlendirmiştir*. Kuşku yok: aktörel kaygı her zaman başlı başına bir etken olmuş, yazar sorumluluğu yüreğinde duymuştur elbet. Yine de kendi isteğiyle, hâttâ bunun bir istek olduğunun bile farkına varmaksızın *üstlenmekle, görevlendi-*

rilmek arasında karşıtlık bulunduğu söylenmelidir. Eklemek bile fazla: Burada leyhte ya da aleyhte herhangi bir yönlendirme yapmak değil amacım, sadece klasik Rus yazını, daha da çok romanı ile Sovyet romanı arasındaki *kökensel* bağları anlayabilmek.

Bağlı olduğu sınıftan utanç duyan Rus intelegentsiası bütün ilgisini halka, daha açık seçik bir terim seçmek gerekirse; bu utanç duyduğu kendi sınıfının maddî-manevî koşullarını *yeniden-üreten mujik*'e yöneltmiştir. İyiliği temsil eden mujiktir ve aydın utanç duyar ondan. Puşkin'den başlayarak tüm büyük Rus yazarlarının ve şairlerinin söylediği budur. Aydın, halka karşı işlediği günahın *kefaretini* ödemeye çalışmaktadır bu dönemin yapıtlarında. Büyük Rus yazarlarının aydınlara, onların tartışıp durduğu aktörel ve sanatsal sorunlara kuşkuyla baktıklarına değindim yukarda. Kendileri de birer aydın sayılması gereken Tolstoy gibi yazarlar, çevrelerinin başlıca ilgi alanını oluşturan yozlaşmış geleneksel kültürün eleştirisi ve bireysel özgürlük gibi sorunların yol açtığı olumsuzluk ve yabancılaşmanın sakıncalarını görmüşlerdir hemen. Hem ulusçu hem dinsel duygularla halka dönüşlerinin başlıca bir nedeni budur sanıyorum. En büyük temsilcisine Gorki'de kavuşacak olan devrimci yazarlar, hiç kuşkusuz karşı çıkmışlardır bu düşünceye. Onlar için önemli olan halkın karşısında günah çıkarma değil *ayaklanmadır*. Gelgelelim, devrim öncesi Rus yazınının yerine getirilememiş, gerçekleştirilememiş bir görev duygusunu paylaştığı ne kadar kesinse, devrimci yazarların bu duyguya aynı kaygılarla daha etkin bir biçim verdikleri, ilkeselleştirdikleri de o kadar kesindir.

Tuhaftır: Rus romanının da Sovyet romanının da *büyük* yapıtları, işçi sınıfının ve proleterleşme olgusunun sorunlarından çok köylülerin ve halk tabakalarının sorunlarını yansıtırlar. Gerçek bir *kent* romancısı sayılması gereken Dostoyevsky, bir anlamda *lumpenlerin* arasına *da* girmeyi başarabilen bir romancıdır ama proletarya onun yapıtlarında da *yeterince* gözlemlenemez. Öte yandan devrimin romancısı olan Şolohov da işçi sınıfının değil kırsal kesimin romancısı

olarak belirir. *Durgun Akardı Don, Uyandırılmış Toprak* ve *Don Kıyısında Hasat* gibi önemli yapıtlarının, doğrudan doğruya kırsal kesimin sorunlarını yansıttığı söylenebilir. Burada, fazla ayrıntılarına girişmeksizin, şu varsayım öne sürülebilir sanıyorum: İki yazın arasındaki sorun ortaklığının başlıca nedenini, Rus ve Sovyet proletaryasının tam gelişmemişliği oluşturuyor. Buradaki tartışmadan farklı bir çözümleme dolayısıyla da olsa, Paul Sweezy'nin Rus-Sovyet proletaryasının durumuna ilişkin bir vurgulamasını anmakta yarar görüyorum. Sosyalizme geçiş süreci konusunda *Bettelheim* ile giriştiği tartışma sırasında, proletaryanın «iktidarı ele geçirmeye yetenekli» olduğunu belirtmekle birlikte sayıca «nüfusun bütününe göre az olduğu doğrudur» diyor *Sweezy* ve bunun «başarısızlığa» yol açabileceğini de kabul ediyor. Ancak, Rus işçi sınıfını *asıl* yıpratan ve yetersizleştiren ögeleri şöyle açıklıyor: «Şansı yok eden şey Ekim ihtilalini izleyen dış saldırı ve iç savaş yıllarıydı. Bu korkunç ve kanlı mücadelelerin sonunda, 1921'de Rus proletaryası epeyce yıkılmış ve dağılmıştı. *İsaac Deutscher*, şöyle yazıyor: 'Güçlü ve şiddetli tartışmalar yapmaya ve politik eylemlerle kaynamaya alışkın, kendine güvenen, sınıf bilinçli yılların işçi hareketi, bir çok kurumları ve örgütleri, sendikaları, kooperatifleri, eğitim kulüpleriyle birlikte şimdi içi boş bir deniz kabuğudur'». *Deutscher*'den yaptığı bu alıntının hemen ardından şöyle sürdürüyor *Sweezy:* «Parti, şimdi kendisini, dayandığı gerçek sınıf temelinden uzaklaşarak *köylü* ve *küçük burjuva* çoğunluğunun ele geçirdiği bir ülkeyi yönetme ve önderlik etme sorumluluğuyla karşı karşıya buldu.»[5] Bu gözlemden şu sonuç çıkarılabilir. Sosyo-ekonomik koşullar yönetimi ilkelerden *ödün vermek* zorunda bırakmış, köylülük ve ulusculuk eğilimleri belirmiştir. Bu somut koşulların aşılıp aşılamayacağım, gelişmenin *zorunlu* olup olmadığını tartışmak bizim sorunumuz değil. Bizi ilgilendiren, devrimin hemen ardından işçi sınıfı ideolojisinin narodnik hareketinden ögeler *edindiği*, bu edinimin de günümüze kadar sürüp gelen kuramsal karışıklıklara neden olduğu.[6] Köycülük ve ya da halkçılık düşünsel/siyasal bir hareket olarak, burjuva ideolojisi ile geliş(e)memiş, ko-

şullar henüz olgunlaşmadığı için yenilgiye uğramış işçi sınıfı ideolojisi *arasında* kalıştan doğuyor bir bakıma. Yani bir tür kararsızlık belirtisi. Bu yüzden her iki yana özgü ögeleri içeriyor, dolayısıyla da çok yönlü yanılmalara yol açabiliyor. Dünkü ve bugünkü toplumun *asıl gövdesini* köylü kitleleri oluşturduğundan ve devrim sonrasının temel sosyo-ekonomik sorunları kırsal kesimde yoğunlaştığından, Sovyet yazını da asıl malzemesini *uzun süre* orada bulmuştur. Bilimsel bir kavram olarak benimsenmesi zor ve içeriği hayli ikircikli olan halk sözcüğü, Rus ve Sovyet yazınının *ortak terimi* olmayı da bu yüzden sürdürür sanıyorum. Burada *Hauser*'in bir uyarısından yararlanacağım: Narodnik sözcüğünün kökü olan *narod*'un hem «halk» hem «ulus» anlamına geldiğini anımsatıyor *Hauser*.[7] Bu vurgulama dolayısıyla Sovyet yazınının, en azından *Stalin* döneminde, daha çok *ulus* kavramı doğrultusunda geliştiğini sanıyorum. Sınıf çelişkilerini bir anda sona erdire(bile)n bir siyasal ideolojinin, *Berdyaev*'in bu bölümün başında alıntıladığım sözünü doğrulayacak biçimde, ister istemez «parçalanmış» halk kavramını bütünleştirmesi, yani onu tümlüklü *ulus*'a dönüştürmesi bana doğal görünüyor. Halk ve ulus kavramları arasındaki bu iç içe geçmişlik, *Hauser*'in aynı yerde işaret ettiği üzere, *demokratik eğilimlerle* ulusçu eğilimlerin birbirine karışmasına, kimi sorunların bulanıklaşmasına da yol açar. Bu tür sorunlara ilerde yeniden döneceğim zorunlu olarak, burada sadece eski yazınla yeni yazını birbirine bağlayan iç nedenleri ve koşulları anlamaya çalışıyorum: Suçlu, Kurban ve Kurtarıcı imgelerini yani.

İster *Tolstoy* olsun ister *Gorki*, devrim öncesinin büyük yazarları toplumun acı çekmişlerinin sesi olmayı öngörmüşlerdir hep. Dünyanın hiç bir yazınında böylesine derin bir *aktörellik* görülmemektedir. Bu yüzden, Rus romanındaki aydın hep çile çeken, umutsuz bir insandır. Tek sorunu vardır onun: Rusya ve Rusya'nın yoksulluğu. Toplumun parçalandığını, sınıf çelişkilerinin keskinleştiğini, değer yargılarının geçersizleştiğini ve büyük yıkımın çok yakın olduğunu görmüştür Rus romancıları. Bu yıkımı hızlandırmak isteyen *Çernişevski, Dobrolyubov, Pisarev* ve *Bielinski* gibi yazarlar da

Tolstoy ve *Dostoyevski* gibi aktörel bir reformizme bel bağlayan yazarlar da, son kertede, hep insanın özgürlüğünü ve toplumun adalet ilkeleri doğrultusunda örgütlendirilmesini amaçlamışlardır. Birincilerin *estetik yararcılık*larının daha açık ve ilkesel oluşunun temel nedeni, besbelli ki siyasal ideoloji ve pratiği arasındaki farktır. Burada, toplumcu gerçekçilik'in de en yaşamsal ilkesi durumundaki estetik yararcılık sorunu üzerinde biraz durmak, tartıştığım sorunun tarihsel köklerini anlamamız açısından yararlı olacak sanıyorum:

Tarihi *tinin* yükselişi olarak anlayan *Hegel*, sanatı da tinin görünümlerinden biri varsayıyordu. Bu varsayışın bir gereği olarak da «sanattaki güzel doğadaki güzelden çok daha üst düzeyde yer alır. Çünkü sanat güzelliği Tin'den doğmuş ve sanki iki kez yeniden doğmuş bir güzelliktir»[8] diye yazıyordu. *Hegel*'in *sanatın ölümü*'ne ilişkin çözümlemesi, doğal(lık)dan, duyumsanabilir olandan bir uzaklaşmayı öngörür. Anlam, görünebilirin ötesindedir ve doğal olmayan sanatsal nesneyi yaratan etkinlik, Tin'e özgü *içeriği* açığa vurmaya amaçlar (ya da amaçlamalıdır). Tin'e özgü olanın dile getirilmesi çabasında, sanat doğalın kopyası olmaktan giderek uzaklaşır, içeriğin dışa vurulmasını engelleyen ögeleri bir yana koyar. «Sanat yapıtının «içeriği, doğallığını özel olarak yitirmiş bir varoluştur.»[9] *Hegel*, son kertede «güzellik ile hakikat bir anlamda özdeştirler» derken ve anlama yetisi'nin «güzel'i kavramak için yeterli olmadığını» vurgulayarak «güzel kendi içinde sonsuz ve özgürdür»[10] diye yazarken, sanatla gündelik olan arasındaki karşıtlığı bir başka düzeyde açığa vurmuş olur. Dahası, sanatın bu aşkınlaştırılışını güzel'in seyredilişine de yaygınlaştırır, sanat yapıtının tüketimini de gündelik ve yararcı olandan özgürleştirir: «Seyir (contomplation) nesneleri kendinde özgür ve sonsuz olarak akıp gitmeye bırakır; onlara sahip olmaya çalışmaz ve onları *sonlu* amaçlar ve *gereksinimler* için kullanmaya yanaşmaz».[11]

Kökleri ütopik sosyalistlere ve Fransız devrimine indirilebilecek olan estetik yararcılık ilkesi, burada çok basitleştirilerek tanımlanmaya çalışılan *Helgelci* anlayışa ters düşer. Devreye giren, *toplumsallık* kavramıdır. *Tolstoy*'un «sanatı

doğru şekilde tanımlamak için, her şeyden önce onu *zevk verme* aracı olarak düşünmekten vaz geçmek gerekir» biçimindeki formülasyonu, *Hegelci* ilkenin tersine çevrilişinin bir kanıtını verir. Daha ilk gençlik yıllarında *Fouirer* ve *Saint-Simon*'un toplumsal yarar düşüncesine bağlanan *Herzen* de ustalarının «toplum için yararlı sanat» görüşüne bağlanarak *Tolstoy*'un temellendirmesine katılmış ve çerçeveyi genişletmiş olur. Aslına bakılacak olursa, Fransız devriminin Cumhuriyetçi/Jakoben kanadı, bu türden kavramlaştırmaların tabanını çoktan hazırlamıştır. Eski düzenin tasfiyesi için erdemle şiddet arasında içsel ve doğrudan bir ilişki kuran *Saint-Just*, çok daha önceden güzeli *doğru*'nun emrine vermişti. Toplumsal yarar düşüncesi doğrudan *us düzeyine* ait olduğundan, sanatın o güne kadar en önemli ögesi sayılmış bulunan *pathos*, doğal karşıtı gibi konumlanan *logos*'a aykırı görülür. Sanat yapıtlarına sahip olabilenler ve sanattan yararlanmayı öğrenebilenler devrimin düşmanları olduğundan ötürü de *haz ilkesi* burjuvaziye *özgü* bir ilke durumuna indirgenir ister istemez. Yarar ilkesi olur sanatsal düzeyin belirleyicisi. *Çernişevski*'nin uslamlaması, *karşı-Hegelci* ilkeyi açıklaması bakımından ilginçtir: «Hayalgücüne karşı gerçeği övmek, sanat eserlerinin yaşanan gerçekle kıyaslanamayacağını göstermektir amacımız. Bilim, gerçeğin üstüne çıkmayı düşünmez. Bilim, ereğinin, gerçekliği anlamak ve açıklamak, sonra bu açıklamaları insanoğlunun rahatı için *kullanmak* olduğunu söylemekten utanmaz. Sanat, şu yüce ve harika erekle yetinmelidir: gerçekliğin yerini tutmak, onun eksikliğini aratmamak ve insanoğluna bir yaşama *elkitabı* sağlamak. Gerçek, düşten üstündür, temel imlem de hayalgücünün yarattığını sandığı şeylerden daha yücedir.»[12] *Bielinski* ise *Hegel*'le giriştiği hesaplaşma sırasında, onun sanatı toplumsal olandan ayırışına, yoksunlukları Tin'in yükselişinin zorunlu ve gerekli uğrakları sayıp onayışına yüreğinin ta derinlerinden karşı çıkar : «Sizin dar felsefenize uygun düşen bütün saygımla, şurasını bilmenizden şeref duyarım: evrim basamaklarının en yükseğine ulaşmak talihine de ersem, hayatın ve tarihin bütün kurbanlarının hesabını sorar-

dım sizden. Bütün kan kardeşlerim konusunda içim rahat değilse, karşılıksız bile olsa, *mutluluğu istemem*».[13] Bu aktörel kaygı, *Bielinski*'nin yapıtının belkemiğini oluşturur ve sanatı tümüyle doğrunun ve sınırları kesinlikle çizil(e)memiş olsa bile, siyasetin emrine verir. Doğrusunu söylemek gerekirse, yazına *bilgi verici* bir işlev yükleyenlerin gerekçesini bu siyasal amaç oluşturur. *Çernişevski*, ne tuhaftır ki, romanı bir yana bırakarak, bilgi verme görevini şiire yükler ve yazınsal/sanatsal bilgi ile *bilimsel bilgiyi* şu sözlerle özdeşler: «Sanat, yahut daha doğrusu şiir (yalnız şiir, çünkü diğer sanatların bu mânâda yaptıkları iş pek azdır), okuyucu kitlesi arasında muazzam miktarda bilgi yayar ve bilhassa, onu ilmin hazırlamış olduğu mefhumlara alıştırır; bu yüzden, şiirin hayat için ehemmiyeti çok büyüktür.»[14] Bir şair, *Nekrasov* da paylaşır bu görüşü :

«Ve sen şair, ilâhların seçkin kulu, /
Ezeli hakikatlerden söz aç!
Sanma ki ekmeği olmayanlar
Rûbabının ilhamına lâyık değildir.
İnsanların düşmüşlüğünü ebedî sanma.
İnsanların ruhundaki Tanrı ölmedi,
İnanmış bir kalbin hıçkırıklarını
Anlar bu ruh daima.
Bir vatandaş ol! Sanatın hizmetkârı,
Yakınının iyiliği için yaşa.
Ver dehânı hizmetine
Âlemi kucaklayan sevginin»[15]

Nekrasov'un vurgulaması ilginçtir: Vatandaş ol! Üstelik vatandaş/şair, *Çernişevski*'nin yukarda 12 numaralı dip notunda andığını «Sanatla Gerçeklik Arasındaki Estetik İlişkiler» başlıklı yazısındaki işlevi de yüklenmekte ve aydınlatıcı olmayı seçmektedir. O yazının 17'nci tezinde şöyle diyor *Çernişevski:* «Yaşamın yeniden canlandırılması: budur işte sanatın belli başlı özelliği ve özü; çoğu kez, sanat eserlerinin başka bir imlemi de vardır: *yaşamı açıklarlar*; ayrıca, çoğu zaman, yaşamın görüngüleri konusunda bir yargı da taşırlar.» Bu düşünce, *Bielinski*'nin savunduğu görüşün geliştiril-

miş bir yinelenmesidir. *Bielinski* «1847 Yılı Rus Edebiyatına Bakış» adını taşıyan yazısında şunları yazıyor: «Cemiyetin en yüksek ve en mukaddes menfaati, bütün azalarının müsavi olarak pay alacakları öz refahıdır. Bu refaha götüren yol *şuurdur* ve sanat ta ilim kadar bu şuurun gelişmesine yardım edebilir. Bu hususta ilim de sanat ta aynı derecede gereklidir; ne ilim sanatın ne de sanat ilimin yerini tutabilir.»[16] Sanatla bilim arasına bir *ayrım* koymaya gerek görüyor elbet *Bielinski.* Ama doğrusunu söylemek gerekirse, şiirin bir bilinç aşılama aracı olarak görülmesi ve yaşamı *açıkladığının* varsayılması, bu ayrımın yeterince ciddiye alınmadığını gösteriyor. Rus ve Sovyet kuramcıları, siyasal işlevi daima birincil düzeyde tutmaktadırlar bana kalırsa Bir araçtır yazın. Burada ayrıntılı bir *karşılaştırma* yapmamız olanaksız sorun bağlamamız açısından, ama bir anımsatma yararlı olabilir: Sanatın, yazın'ın toplumsal işlevi konusunda düşünmüş olan *Schiller*'in yaklaşımı çok farklıdır. Hiç kuşku yok: Tarihsel olarak, zamanının bilgisiyle sınırlıdır *Schiller*'in çözümlemesi. Kimi kavramsallaştırmalarının idealist içeriği de buradan kaynaklanır. Ne var ki, «günlük gerçeğin yüksek ve estetik bir hürriyetle işlenmesi» diye yazarken,[17] *Schiller* de farklı sözcüklerle bile olsa, çözümlemesi boyunca insanın/toplumun dönüştürülmesini, kısaca siyasal sorunu dile getirir. Günlük gerçeği estetik bir özgürlükle işleyerek değiştiren, verilmiş olanı aşan kişi, bu çabasıyla yalnızca kendini düşünmemektedir çünkü, o; «yalnız kendini hür görmekle yetinmez, o etrafındakilerini, hâttâ cansız olanı da hür kılmak ister. Güzellik, görünüşte hürriyetin biricik mümkün ifadesidir».[18] İki temel kavramı vardır *Schiller*'in: İmgelem ve oyun. Ne var ki, bu iki kavramsallaştırmanın yöneldiği amaç *kaçış* değil, *aşış*'tır. Verili olanın imgelemde özgürce *yadsınması* ve gerçek-olmayan bir biçimde *yeniden-üretilmesi* ile mevcut koşulların *değiştirilmesi* isteğini uyandırabilir insanda. Sorun, *yokluk* ve *zorunluluk* terimleri içinde kavranan gerçeklik dünyasının aşılmasıdır. Şunları yazıyor *Schiller:* «İhtiyaç emrettiği ve ısrar ettiği müddetçe, muhayyile kuvveti, kuvvetli bağlarla gerçeğe bağlanmıştır. Ancak, ihtiyaç sükûnet

bulduğu zaman, onun bağımsız kudretini geliştirir.»[19] Günlük gereksinimin aşılmasıyla özgür kalacak olan imgelem, doğrudan doğruya oynayarak elde ettiği görünüş'lere yönelir. Burada söz konusu olan alma değil *yapma*'dır: «Görünüşle beslenen ruh, artık aldığından değil, yaptığından zevk alır.»[20] Her türlü özgürlüğün, ancak zorunluluk ve gereksinim dünyasının *ötesinde* olabileceği yolundaki yaklaşımı *Marx* da paylaşır: «özgürlük, ancak doğanın kör güçlerinin önüne katılmak yerinde (...) doğayı ortak bir denetim altına sokan toplumsal insan, ortaklaşa üretimde bulunan kimseler tarafından gerçekleştirilebilir; ve bu, en az enerji harcamasıyla ve insan doğasına en uygun ve en lâyık koşullar altında başarılır. Ama gene de bu, bir zorunluluk alemi olmakta devam eder. Bunun *ötesinde,* kendi başına bir *amaç* olan insan enerjisinin gelişmesi, *gerçek özgürlük* âlemi başlar.»[21] *Schiller*'in «bireyin istemini toplumun istemine tabî kılmayı» öngören «Estetik Devlet»i[22] ile *Marx*'ın bu vurgulaması arasındaki akrabalığı görmemek olanaksız gibi. *Schiller*'in sorunu, yürürlükteki *gerçeklik ilkesi*'nin nasıl aşılabileceğidir. *Yarar* kavramını aşarak sorunu daha kökensel olarak anlamaya çalışmasıyla dikkati çeker *Schiller*. Bu yüzden gereksinim ve zorunluluk dünyasının *ötesinde* yer alacak *estetik görünüş*'le aktörel içeriğin ilişkisini araştırırken, nerdeyse çağçıl bir vurgulama yapar: «Ahlâk dünyasında ne dereceye kadar görünüş olmalıdır?» sorusuna cevap, kısa olduğu kadar da topludur: «estetik görünüş olduğu nisbette, yani ne gerçeğin *yerine* geçmesini isteyerek ne de gerçeği *kendi yerine* geçirterek».[23]

Şüphesiz, siyasal soruna da estetik soruna da bakışları, içinde yaşadıkları toplumsal koşullar dolayısıyla ve zorunlu olarak çok farklı bir dille açığa vurulur ama, *Çernişevski* ve *Bielinski* de *ideal olanı* göz önünde bulunduruşları açısından son kertede *Schiller* kadar ülkücüdürler. Üstelik onlar, ayaklanmayı göze almış *Dekabristler*'in mirasçılarıydılar ve tüm kuramsal çözümlemeleri, doğrudan doğruya siyasete yönelikti. Hem yoksullukların nedeni olan düzeni değiştirmeyi hem de bu siyasal değiştirimle ideal olana ulaşmayı istiyorlardı.

Ülkücülük gerçekçiliklerinin *doğal* bağlaşığı idi. Aktörelerini üreten Çarlık rejimiydi. Burada bir parantez gerekli: Başta *Jdanov*, toplumcu gerçekçiliğin tüm kuramcılarının ulusalcı eğilimleri dolayısıyla kendilerine dönmek zorunluluğunu duydukları *Çernişevski*, *Dobrolyubov* ve *Bielinski* gibi *marksizm öncesi* yazarların yansıttıkları bu *ikileme* ilk değinen, düşünceleri uzun yıllar itibar görmeyen *Plehanov*'tur. Gerçekten de, *Plehanov* bu iki yazara ilişkin çözümlemelerinde *gerçekçi* ve *ülkücü* eğilimlerin *bir aradalığına* dikkati çeker. *Çernişevski*'yi eleştirirken şunları yazar örneğin: «*Çernişevski* ile *Dobroyubov*'un müdafaa ettikleri estetik nazariyesinin kendisi de realizmle idealizmin ayrı bir karışımı idi. Bu nazariye hayat hadiselerini izah ederken *olan*'ı müşahede ve tesbit etmekle yetinmiyor, fakat aynı zamanda —hâttâ en başta— *olması gereken*'i de gösteriyordu.»[23a] *Plehanov*'un değindiği bu nokta, yazımın Giriş bölümünde vurguladığım ve toplumcu gerçekçiliğin *de* bir sorunu olarak beliren, ama asıl kuramsal bir yetersizliğin belirtisi sayılabilecek olan *ekonomizm, volantarizm* ve *romantizm* sorununu gündeme getiriyor elbet. Bu konuya yine «Toplumcu Gerçekçi Kategoriler» başlıklı 2. bölümde döneceğim. Burada, *Plehanov*'un «*olması gereken*»e yönelttiği örtük eleştirinin, o günler açısından çok kapsamlı siyasal boyutlar içeren bir *muhalif* yaklaşım olduğunu belirtmekle yetiniyorum.

Güzel'i bir *düşkünlük* belirtisi olarak görürken, narodniklerin dayandığı nesnel bir temel olmadığı söylenemez kuşkusuz. Ama güzel'in bu dıştalanışında nerdeyse kilise babalarının hoşgörüsüzlüğünü andırır bir yan var gibi geliyor insana. Yaşamın acımasızlığı ve dayanılmazlığı karşısında takınılan tutumda *yapıcı* ve *kısıtlayıcı* ögeler bir arada durmaktadır. Üstelik bir *dizge* oluşturmaya yönelmiş biçimde görülürler. Nihilizmin öncülerinden *Pisarev*'in sanat karşısındaki *horgörüşü* kesindir alabildiğine: «Bir Rus kunduracısı olmayı bir Rus *Raphael*'i olmaya yeğ tutarım.»[24] Özgürlük isteği dolayısıyla güzel'in bu bastırılışında, oldukça uzak bir gelecekte gerçekleştirilecek olanın kuramsal öncüllerini görebiliriz. *Dostoyevsky*'nin *Ecinniler*'inin bir kişisi, *Şiga-*

lev, bu uzak gelecekteki ekonomik/politik ve ideolojik oluşumu, nerdeyse bir özdeyişle dile getirir: «Sınırsız bir özgürlükten yola çıkıp sınırsız bir despotizmle bağlıyorum sonucu. Ama şunu da söyleyeyim ki, benimkinden başka bir çözüm yolu olamaz toplumsal sorunun.»[25] Bu vazgeçişin, en delice düşünceler peşinde dolaşmanın nedeni Çarlık düzenini sona erdirmek, mujik'i, dolayısıyla toplumu özgürlüğe kavuşturmak içindir. Ama, böylesine yüce bir amacı bulunan Rus aydını, halkın desteğinden yoksun olduğu için *yalnız,* bu yalnızlık içinde örgütlü rejime karşı çıktığı için de *umutsuzdur.* Halka da kendisine de bir türlü gerektiği biçimde güvenememesinin başlıca nedeni budur gibi görünüyor. *Camus,* vurguluyor durumu: «Rus yıldırıcılığının bütün tarihi, bir avuç aydının sessiz halk önünde zorba bir yönetimle çarpışmasıyla özetlenebilir.»[26]

İrene Nemirovsky, baskının alabildiğine arttığı, ama devrimci sürecin de hızlandığı 1880 - 1890 yıllarını şöyle betimliyor: «İnsanlar kayıtsızlıktan ve cesaret kırıklığından başka bir şey hissetmiyorlardı. Bunca asîl ve cömertçe hayaller, bunca feda edilen canlar neye varmak içindi? Politikadan ve sosyal reformlardan iğrenilmişti. Yalnız *işçiler* kaynaşıyordu, fakat bu, aydın zümreden uzakta kalıyordu. Mujikten *hayal kırıklığına uğradıklarından,* artık işçiyi *tanımıyorlardı,* belki de tanımış olsalar bile çekineceklerdi. Şimdi, gelecek senelerin neler saklamış olduğunu bildiğimizden, bize uzaktan, en mütthiş bir sona doğru giden aydın zümrenin bu *hüznü,* bu *hissizliği* nasıl da dokunaklı görünüyor.»[27] *Herzen*'in bir betimlemesi ise, *Dekabrist* hareketinin ardından gelen dönemle 1881 suikastının ardından gelen dönemin çaresizliğini ve umutsuzluğunu birbirine bağlıyor yeterince: «*Kimsesizlik* ve ıssızlıkla çevrilmiştik. Her şey sessiz, gayrî insanî, ümit kırıcı ve üstelik son derece aşağılık, budalaca ve miskince idi. Sempati arayan bir bakış ancak alçakça bir tehdit veya korkuyla karşılaşıyordu; ya yüz çeviriyorlar ya da hakaret ediyorlardı».[28] Hiç kuşkusuz, devrime yakınlık duymayan bir yazar *Nemirovsky,* ama buna rağmen; *Herzen*'in de belirttiği o *kimsesizlik* duygusunu devralan aydın'ın kendisine, mujige ve

hâttâ «*kaynaşan*» işçiye karşı duyduğu örtük güvensizliği yeterince dile getiriyor betimlemesi. Besbelli: politikadan iğrenilmemişti *Nemirovsky*'nin öne sürdüğü gibi. Sadece kitlelerin *kendiliğinden* siyasal hareketliliği, giderek *profesyonel* kadroların denetimine giriyordu. Grupların siyasal stratejileri ve taktikleri bizi ilgilendirmyor elbet. Ama, acılar kadar yenilgilerle de dolu olan yıllar, aydınları hem kitlelere güven duymamağa hem de bir başına kalmışlıktan kaynaklanan bir aşırı iyimserliğe yöneltiyordu. *Gelecek*, çekilenlerin *kefareti* olacaktı, *olmak zorundaydı*. Türkiye solunda hâlâ gözlemlenen *teolojik* bir eğilimdir bu ve Rus romanı, büyük yapıtlarının hemen tümünde bu *ikilemi* yansıtır.

Yaşanan zamandan duyulan tiksinti, *Pisarev*'e ayakkabıcıyı *Raphael*'e tercih ettiriyordu. *Raphael* çünkü, gündelik yaşamda dışlalanmış olan *güzel*'in temsilcisiydi. Baskıcı toplumda güzellik ancak çöküş'ün imi olabilirdi. Yazınsal/sanatsal bilişim/bildirişimin rolünün yeterince anlaşılamaması dolayısıyla varılan bu türden bir başka aşırı sonucu, romantik *Gautier* de çıkarır: «*Raphaella*'nın hakiki bir tablosunu veya güzel bir çıplak kadını seyretmeğe bedel, Fransızlık veya vatandaşlık haklarımdan büyük bir memnuniyetle vaz geçerdim.»[29] Güzellik düşüncesi ile gerçeklik arasındaki çatışmanın ürünüdür iki yaklaşım da, birbirinin *negatifidir*. Gelgelelim, *son kertede*, hep iktidar ve düzenle ters düşmüş aydının konumunu açığa vururlar. Verili olanı aşmak için biri güzelliğe sığınır, öteki siyasete. Ama iki durumda da, kendisinden nefret etse bile, aydın hep *kurtarıcı* rolünü üstlenmeye çalışır.

Bezukhov'dan *Bozarof*'a, *Mişkin*'den *Stavrogin*'e, 19. yüzyıl Rus romanının aydın kahramanları tehlikeli bir kişi olarak belirmektedir. Hâttâ, kent proletaryasının, *Gramsci*'nin vurguladığı anlamda ilk «*organik aydınları*» olmaya çalışan *Dostoyevski*'nin *Şigalev*'inden *Gorki*'nin *Konavalof*'una, aydınlar ve yarı aydınlar, sürekli olarak toplumsal kurtuluşa ilişkin kuramlar oluştururlar. Bu kahramanların tümü de insancıl amaçlara yönelmişlerdir elbet, yine de ürettikleri düşüncelerin şiddeti ve yıkıcılığı kadar kişisel yazgılarının kor-

kunçluğuyla da ürkütürler insanı. Ne yaparlarsa yapsınlar, birer «yeraltı adamı» olmaya yargılıdırlar. «Çağdaş Rus edebiyatının tümü, karşı olma düşüncesinden çıkmadır»[30] diyen *Hauser*, bu çıkışın sürekli yenilgiye uğradığı göz önünde bulundurulduğunda, söz konusu ettiğim kurban imgesine de göndermiş olur. Suçlu imgesinin ise iki düşman kutupta belirdiği söylenebilir: Yöneten sınıf(lar)ın *açık*, genellikle bu sınıf içinden çıkan kötümser aydının *örtük* suçluluğudur söz konusu olan. Bu iki imge, daha sonra *Hauser*'in de değindiği gibi *Mesih* (kurtarıcı) imgesine eklemlenir. Yine de, Rus yazınında da Sovyet yazınında da aydın, kuramsal tanımına uygun biçimde betimlendiği hemen her yerde, şeytansı biri olarak görülmüştür. Spesifik aydın, uğraştığı sorunların karmaşıklığı, dahası yararının güncel sorun bağlamında hemen belirememeyişi ile halka ters düşen biridir. *Düşüncelerle*, dolayısıyla aydınlarla çok uğraşmış olan *Dostoyevski*, başta *İvan Karamazof* olmak üzere, toplumsal soruna yönelen, başka bir söyleyişle insanın dünyasal kurtuluşu ile ilgilenen bir çok tehlikeli kişi yaratmıştır. Yukarda vurguladığım şeytansı sözcüğünü kullanan *Gide*, «Onun en tehlikeli kişileri aydınlardır»[31] diyor. *Berdyaev* ise şunları yazıyor ve suçlu/kurban/kurtarıcı imgeleri arasındaki iç içe geçmişliği ve dolayımı anlayabilmemizin yolunu açıyor: «Kültür halka karşı işlenmiş bir *suç*tur. Halkı unutmaktır. Bu suçlu olma duygusu, Rus entelijensiyası'nda 19. yüzyıl boyunca bir saplantı halinde yaşayagelmiştir.»[32]

Daha *Puşkin*'le başlayan halka yönelme, daha doğrusu halkın biricik bozulmamış katmanı sayılan mujik yaşamıyla ilgilenme hareketi, yukarda da değindiğim gibi sınıf antagonizmalarının şiddetlenmesine bağlı olarak, Rus yazınının *görevci* ve *yararcı* eğilimini arttırmıştır. Yazınsallık, *sorun* olarak algılanmamıştır denebilir. Toplumcu gerçekçilik'in *biçim* anlayışının sınırlılığını da galiba bu kökensel bağlılıkla anlamak mümkün. Narodnizm, *sağcı* ve *solcu* eğilimler üretmiş bir akım olarak, daima halk kavramını *ülküselleştirmiş*, bu ülkü adına kültürü ikincil saymıştır. Devrim sonrasında bir süre etkinliği görülen *proletkult* hareketinin, tüm devrimci

sloganlarına rağmen, büyük ölçüde önceki Rus yazınının bu düşünsel temellerinden beslendiği belli olmaktadır. Devrim öncesine ve devrim sonrasına ait oluşları bir yandan, kitlelerle ilişkilerinin farklılığı öbür yandan, iki eğilimi kültür karşısındaki tavırlarını açıklama biçimlerini ayrı gerekçelere dayandırmak zorunda bırakmıştır ama, bu ayrım, geniş bir ortak tabana sahip oldukları gerçeğini değiştirmiyor. Toplumsal eleştirinin sadece yazın yoluyla dile getirilebildiği bir ülke ile toplumsal kurtuluş bilincinin yerleştirilmesi için büyük ölçüde yazından yardım beklendiği, hâttâ bunun istendiği bir ülkede, yazarın (aydının) suçlu ve kurban imgelerinden dolayımlanarak kurtarıcı imgesine bağlanmasında şaşılacak yan yok. Rus yazınındaki aydınlar acı çeker ve kendileri de dahil tüm değerleri yadsırken, önünde sonunda *kefaretin ödeneceği* inancını ve umudunu taşırlar. İster hıristiyan öğretisinden kaynaklansın ister toplumcu öğretiden, dünyanın düzeleceğine ve haksızlıkların sona ereceğine ilişkin bu *iyimserlik*, devrim sonrasında toplumcu gerçekçiliğin önemli bir ilkesinin, *olumlu tip*'in doğumunu hazırlayacaktır. Gelişim, doğal ve ussal'dır.

Bu kökensel bağ; resmî kuramda ne kadar yadsınırsa yadsınsın; Rus yazını ile Sovyet yazınını *ulusalcılık* öğretisini paylaşmalarında *da* akraba kılar. Bu noktayı yukarda bir kaç kez anıştırdım ama, soruna biraz daha yakından bakmakta yarar görüyorum: Sovyet devletinin kuruluşunu ve ikinci dünya savaşını konu edinen metinlerde pek çok kahraman, *söylem* düzeyinde ulus kavramını öne çıkarmakta, sanki *Prens Mişkin*'in ağzından konuşmaktadırlar: «Asıl sorun şu ki, başka hiç bir yerde değil, yalnızca Rus kalbinde farkedilmektedir bu gerçek. İşte çıkardığım netice. Bu, Rusyamız hakkında edindiğim başlıca kanaatlerden biridir. *Yapılacak çok şey var* Parfen. İnan bana, yapılacak şeyler var *Rus dünyamızda*».[33] Yapılacak işler ve Rus dünyası konusundaki duyarlığı, devrim sonrasının pek çok yazarının ve kuramcısının paylaştığı kesindir. *Suçkov*, «yönetici sınıflar ile ezilen sınıfların çıkarlarını otomatik olarak aynı vatanseverlik içinde bir araya getiren mitin»[34] *yıkıldığına* ilişkin bir açıklama

ekliyor ama, daha sonra ulusalcılığı ve ulusal bilincin övgüsünü şu cümleyle vurgulamaktan kendini alamıyor: «*Öbür* toplumcu gerçekçi yapıtlar gibi Ostrovski'nin romanı da *doğal olarak*, büyük bir *vatanseverlikle* doludur.»[35] *Suçkov*, şövenizme karşı çıkar elbet, ama *vatansevgisinin* kitlelerde yerleştirilmesinin toplumcu gerçekçiliğin *özünde yatan* temel düşüncelerden biri olduğunu da belirtir hemen. *Büyük Anavatan Savaşı*'ndan[36] söz ederken, *Suçkov* asker kavramını da devreye sokar ve toplumcu gerçekçiliğin «tipik Sovyet askeri imgesinin yaratılmasında»[37] başlı başına bir rol oynadığını vurgular. Ulusallık sorunu yalnızca *Suçkov*'da karşılaşılan bir olgu değildir. Yöntemsel açıdan *Suçkov*'dan çok ileri düzeyde bulunan ve «güzelliğin bilimine» ilişkin bir kuram geliştiren *Kagan*'ın da konuya özel önem verdiği söylenebilir.[38] Marksçı kuramın *Leninci*, ama asıl *Stalinci* yorumunda, uzun boylu üzerinde durulmuş *merkezî* bir sorundur ulusallık. Kitabının ilgili bölümünde, *Kagan* da bir çok devrim sonrası kuramcısı gibi, ulusla halkı özdeşlemiş olan sosyal demokrat *Bielinski* ve *Çernişevski*'nin görüşlerine gönderme yapar ve «*ulusal karakter* ile *gerçekçilik* arasındaki *ayrılmaz* bağlantı»yı[39] işaret eder. *Kagan*'ın çözümlemesinde de, *halk* «ulusal ögeyi başlıcalıkla taşıyan»[40] öge olarak tanımlanır. Halk kavramının ulus olarak anlaşılmasında, hiç kuşkusuz sosyalizme geçildiği ve sınıfların varlığının sona erdiği yolundaki resmî yorumun rolü vardır ve *Kagan*, sosyalist düzendeki reel toplumlarda «tümel ulusal bir birlik»[41] olduğu kesin inancını belirtmektedir. «Sanatçı. (...) bir *vatansever* ve bir *vatandaş* haline geldiği zaman»[42] diye yazar *Kagan* ve şöyle sürdürür: «kendi halkının yaşamına katıldığı, onunla sırdaş olduğu zaman, ulusal karakterin bir taşıyıcısı ve temsilcisi olabilir.»

Kuşkusuz, bu tanımlarda ikircikli yanlar var. «Halkın yaşamına katılma», «onunla sırdaş olma» ne anlama geliyor acaba? Dahası, yazarın tüm halkın yaşamına katılmasına, onunla sırdaş olmasına imkân var mı? Besbelli: Yazarın, halkın yaşamını önceden *bilebileceği* varsayılıyor. Halktan biri olan yazarın henüz yaşamakta olduğu gerçekliği bilip bilemiyeceği bir yana, onun ulusal karakterin «taşıyıcısı» olması ne

demektir? Örneğin *Goethe* hangi yapıtlarında bu işlevi yerine getirebilmektedir: *Egmont*'ta mı *Faust*'ta mı, *Inhigenie Taurist*'te de mi *Wilhelm Maister*'de mi? Orhan Kemal mi «ulusal karakterin» taşıyıcısıdır, Sait Faik mi? Ulusallık, yazın'ın başlıca bir göstergesi ise *gerçeküstücü Aragon*'u tümüyle kazıyacak mıyız tarihten? Yoksa toptan gerici ve burjuva mı sayacağız?

Bana öyle geliyor ki, 1934'ten bu yana, yapılan tüm düzeltmelere ve kavramsal zenginleştirmelere rağmen, Sovyet kuramcıları bu noktada *bilinç-altları*'ndaki *iki kamp* kuramının etkisinde kalıyorlar. İki kamp kuramı, adından da anlaşılabileceği gibi, bir bütün olarak algılanması ve irdelenmesi gereken alanları ikiye böler: Burjuva bilimi/proleter bilimi, burjuva sanatı/proleter sanatı vb. Bu kuram, Sovyet gerçeğini, salt Stalin dönemi bağlamında değil güncel koşullarda da, gerçeğin ve bilimin verilerine *öncelemeyi* gerektirir. Örneğin, *Stalin* döneminde *Einstein*'ın göreçelik kuramı bilime aykırı sayılmışsa, bugün *Yuri Lotman*'ın çalışmaları burjuva bilimiyle flört etmekle suçlanmaktadır. Kısaca, iki kamp kuramı, dünya ile Sovyetler Birliği arasında bir sınır çizer. Dünya'da ulus sınıflardan oluşmaktadır ve bu dünya'da halk sözcüğü genellikle çalışan, emekçi sınıf(lar) anlamında ele alınmaktadır ve örneğin orta düzey yöneticilerin yaşamı bile halk yaşamı *içinde* görülmemektedir. Dolayısıyla yazarların üstlendiği ve gerçekleştirdiği ideolojik/siyasal işlev, bu ölçüt bağlamında irdelenmektedir. Oysa Sovyetler Birliği'nde sınıfsız topluma geçildiği varsayılmakta, antagonizmaların ve çelişkilerin aşıldığı öne sürülmektedir. Sovyet kuramcılarının *ortak bilinç-altı*'nda yatan galiba bu. «Toplumcu Gerçekçi Kategoriler» başlıklı bölümde değineceğim bir noktaya burada bir gönderme yapmak istiyorum: Bu sanı, uzun süre *çatışmasız sanat* anlayışının egemenliğine yol açmış, ancak yazın'ın/sanatın içine düştüğü tekdüzeliğin ve cansıkıcılığın farkına varılarak 1950'lerden sonra dramın *çatışmasız* olamayacağı belirtilmeye başlanmıştır. Uzun yıllar süren bir baskı döneminde oluşan bu ortak bilinç-altı'nın içeriğinden *tümüyle* arıtıldığını söylemek kolay değil. Öyle sanıyorum ki,

bugün de pek çok kişi için, Sovyetler Birliği'nde ulus bütünleşmiştir. Dolayısıyla, toplumsal sorun artık ulus düzeyinde görülmektedir, sınıf düzeyinde değil. Kuşkusuz, geleneksel anlamda, yani üretim araçlarına sahip olanlar ve olmayanlar biçiminde bir sınıf olgusundan söz edilemez. Ancak, pek çok kuramcı sınıfsız topluma geçildiği yolundaki görüşü, kılgısal, görgül ve kuramsal olmaktan çok *ideolojik* bir açıklama biçimi olarak nitelemekte ve en azından piyasa ekonomisi koşullarını andırır koşullarda toplumsal ayrıcalıklar sağlamış bulunan bir *yönetici* sınıftan söz edilebileceğini belirtmektedir.[43] Ulusçuluk ve ulusallık, Sovyetler Birliği'nin uzun yıllar süren yalıtılmışlığına ve bu yalıtılmışlık içinde kazanılan başarıların gururuna uygun düşer. Yalnızcılık (infiratçılık) politikası ve tek ülkede sosyalizm anlayışı, pek çok yerde ve çeşitli vesilerle belirtilmiş olduğu gibi, uluslararası bir çok devrimci hareketin baltalanmasına neden olmakla kalmamış, aynı zamanda *batıya karşı* duyulan belki de gereğinden çok abartılmış bir ürküntünün ve küçümsemenin de kaynağı olmuştur. Burada, *Suçkov* ve *Kagan*'ın söylem biçiminin *Dostoyevski*'nin *Puşkin Üzerine Konuşması*'nı andırdığı bir örnek olarak söylenebilir. Şöyle diyor *Dostoyevski* örneğin *Puşkin*'in kahramanlarına değinerek: «Rus'un, Rus benliğinin gerçek, olumlu güzeliğini yansıtırlar: hepsi de halkın kendi içinden çıkarttığı insanlardır. (...) Bugünkü medeniyetimizde, dışlak kabuklar gibi benimseyip hilkat garibelerine çevirdiğimiz Avrupa kavramları ve Avrupa kalıplarında bulmadı *Puşkin* bu güzelliği, doğrudan doğruya halkın gönlünde, halkın kendi gerçeğinde buldu. (...) (Halkın *şuuruna* inan. Halkın şuurunun gösterdiği yolun *dışında* kurtuluş yolu arama, kurtulacaksın). Böyle diyordu.»[44] Burada yeri gelmişken, *Lucio Colletti*'nin çok çarpıcı bir vurgulamasını anmak istiyorum: «Stalinci SSCB'nin politik geçmişi, bolşevizmin değil, Çarlık Rusyası'nın politik geçmişiydi.»[44a] Bu yaklaşım, yazınsal düzeyde de geçerli. Kimi konularda bugün için bile.

Tek ülkede sosyalizm anlayışının, ulusçuluk ve toplumculuk ideolojisi arasındaki ilişkiyi giderek karmaşıklaştırdığını,

günümüzdeki sosyalist ülkelerde ulusçuluk ideolojisinin *yük-seldiğini* öne süren kuramcıların sayısı hızla artmakta ve bu bağlamdaki çözümlemeler yaygınlaşmaktadır. Bu devletlerın «kutsal ulusal topraklarını *dinsel* terminolojiye yaraşır bir gayretle savundukları»[45] görüşü de yaygınlaşan ortak kanı olmaya başlamıştır. Devrim öncesi yıllarının karmaşık düşün yaşamı ile özellikle *Stalin* döneminin kültürel üretimi arasındaki ilişkileri *bütünlüğü* içinde irdelemek bu yazarın da bu yazının da sınırlarını aşar elbet. Ne var ki, Sovyet yazınının, romandan eleştiriye, slavcı, dinci toplumcu, halkçı, batıcı düşüncelerin iç içe girdiği, birbirine karıştığı o *dün*den pek çok ideolojik öge aldığı ve onları *ilkeselleştirdiği* yine de söylenebilir. Zamanının sosyo-ekonomik ve toplumsal/kültürel koşullarında ulusalcı eğilimlere karşı çıkan, bu konudaki abartılmış mistifikasyonu «Rus postunun önünde gizemci bir hayranlıkla diz çökerler»[46] diyerek eleştiren *Turgenyef*, bu bağlamda yalnızca çağdaşı *Dobrolyubov*'a değil, ulusal geçmişe, *geleneğe* bağlanmaya büyük önem veren ve *Dobrolyubov*'dan beslenmiş olan «toplumcu gerçekçi «*Jdanov*'a da ters düşer elbet. Bu ulusal hayranlık ve bir tür köylü sosyalizmi altında görünen toprak mistisizmi *Marx*'ın da dikkatini çekmiştir. *Marx*'ın 1870 yılında *Flerovski* adlı yazarın kitabı dolayısıyla *Engelsle* Uluslararası örgütün Rus kesimi üyelerine yazdığı iki mektup, bu konuda oldukça *çekimser* ve *kuşkucu* olduğunu ortaya koyuyor bana kalırsa. Daha sonra toplumcu gerçekçiliğin temel bir kategorisini oluşturacak olumlu tip'in belirgin özelliği biçiminde ortaya çıkacak «rus iyimserliği» karşısında da *eleştirel* bir bakışı var *Marx*'ın. Şunlar yazdıkları: «Hiç bir sosyalist kuramı, toprak *gizemciliği* (ortak mülkiyeti savunduğu halde), *,nihilistçe* taşkınlığı yok. (...) Kıta'daki bir çok sözde devrimcinin de inandığı *Rus iyimserliği*, bu eserde insafsızca ortaya serilmiş. (...) Ulusa her türden ilahiler söylemiyor, *üretici sınıfın* bütün üzüntüleriyle umutlarını paylaşıyor.»[47] Gelgelelim kuram artık büyük ölçüde revize edilmiş, *sönmesi* beklenen geçiş devleti güçlenmiş, bir ulus devleti olmuştur. Dahası tüm sömürü ortadan *kaldırılmıştır*. Bu tablo, *Puşkin*'den *Tolstoy*'a *Dosto-*

yevski'den *Gorki*'ye, her tür Rus yazar ve düşünürünün *utopia*'sına karşılık verebilen bir tablodur hiç kuşkusuz.

Yukardan beri yaptığım betimlemenin gösterdiğini sandığım gibi, Toplumcu Gerçekçilik, yalnızca devrim sonrasının olgusu değildir. Onun özgünlüğünün, var olan eğilimi ve savı bir *örgüt ilkesi* haline getirmesinden ve son kertede aktörel/sanatsal kaygıyı *kesinlikli* biçimde siyasal kaygıya feda ettirmesinden ileri geldiği öne sürülebilir. Bu fedakârlığın temel bir nedeninin, ilerde değineceğim bir olgudan, tüm devrim önderlerinin *geçiş sürecinin* çok kısa olacağına ilişkin umutlarından kaynaklandığını söylemek olası görünüyor. Kuramın tüm formülasyonları çok önceden konmuştu aslında. Burada, yazılarından bazı alıntılar verdiğim *Bielinski, Çernişevski* gibi yazarların düşüncelerini yeniden uzun uzadıya özetlemenin bir yararı yok. Ama, bağlarken *Dobrolyubov*'dan bir kaç satır gerekiyor kökeni yeterince anlayabilmek için: «Bir sanat yapıtının başlıca çabası yaşamın gerçeğe uygun sunumunu vermek olmalıdır, böylece bir edebiyat yapıtının başarısını, önemini değerlendirmemizi sağlayacak ölçütü belirlemiş oluyoruz. Yazarın, olguları araştırırken ortaya koyduğu bakışın derinliğini göz önünde tutarak yaşamın değişik görünüşleri karşısında görüşünün keskinliğine bakarak onun yeteneğinin büyüklüğünü değerlendirebiliriz.»[48] Bu satırları, «toplumsal ilişkilerin doğal olmayan» özelliklerini *ortaya çıkarmayı* yazın'ın başlıca görevi sayan *Jdanov*'un formülasyonlarından ayırmak olanaksızdır. Sanatsal bilginin bilimsel bilgi ile *özdeşleştirilmesinden* kaynaklanan bu yaklaşımın yazın kuramı açısından eleştirisini, toplumcu gerçekçiliğin *düzeltimlerine* değineceğim «Toplumcu Gerçekçi Kategoriler» başlıklı alt bölümde yapmaya çalışacağım.

Burada bir açıklama gerekli: Üzerinde durduğumuz sorun *kuramsaldır* ve *tarihsel* bir olguyu değerlendirebilme / eleştirebilme olanağına kavuşulmuş bir noktadan geliştirilmektedir. Hiç bir düşünce ve kuramın sonuna kadar doğru ya da yanlış *olamayacağı* gerçeğinden yola çıkıldığında, devrim öncesi yıllarındaki girişimlerin de olumlu ile olumsuz arasında gidip gelmesinin nedenleri daha kolay anlaşılabilir.

Şurası da kesin: Her kuram, kendi zamanının *ön yargılarını da* yansıtır.

Sanat ile eleştiri; *son kertede* karşı olmasalar da *farklı* işlerdir. Rus romanının, ulusal bir kimlik altında görünse bile, aslında ezilen, horlanan, yabancılaşan insanın kurtuluşuna yöneldiğini ve bunu *eleştiri*'den *önce* gerçekleştirdiğini söylemeliyiz. *Gogol*'un *Ölü Canlarıdır* asıl olan, *Turgenyef*'in *Babalar ve Oğullar*'ıdır. Bu bakımdan, Rus romanının dışa vurduğu, nesnelleştirdiği sorunlarla, bu sorunlardan yola çıkan ve kesinlikli çözümlere ulaşan eleştirinin kavramsallaştırmalarını özdeşlememek gerekir.

Ama Toplumcu Gerçekçilik'in bunun tam karşıtı bir yol izlemesinin ve bir *öğreti* haline dönüşmesinin nedenlerini de ancak geçmişten devralınmış ögeler sayesinde anlayabiliriz. Nedenlerin tümü geçmişte değil doğrudan devrim yıllarındadır hiç kuşkusuz, ama 1930'dan sonra şaşırtıcı boyutlara ulaşan bir *geriye dönüş*'ten söz edebilme olanağı doğmaktadır.

COŞKUNLUK YILLARI : ÇOK SES'TEN YAZARLAR KONGRESİ'NE

Toplumcu Gerçekçilik'in oluşumunu daha iyi anlayabilmek, onun bütünüyle *ulusal* ve *özgül* koşullardan doğduğunu kavrayabilmek için, devrim sonrası yıllarının toplumsal/kültürel yaşamına da kısaca değinmek gerekiyor. Kültürel kalıtta içerildiğini söylediğim kimi ögelerin, devrim *koşullarında* nasıl evrildiğini ancak bu yolla izlemek olanaklı çünkü. Benzersiz bir tarih olayının gerçekleştirildiği o günlerde insanların, dolayısıyla düşüncelerin geçirdiği *değişiklikler* şaşırtıcıdır.

Yazın'ın/sanat'ın dilini toplumbilim diline çevirmeyi başlıca amaç edinen *Plehanov*'un sanatsal düzeyi bir türlü çözümlemesinin odağına alamadığına yukarda değindim. Ne var ki, *Plehanov,* bu eksikliğine rağmen, daha işin başında sanatsal düzeye *müdahale* edilmesine karşı çıkmış, sanatın *propaganda* aracı olarak ve parti *emrinde* kullanılması düşüncesini sürekli eleştirmiştir. Yazına bir takım görevler yüklenmesine ilişkin görüşünü şöyle açıklar; daha önceki Rus eleştirisini açımlarken: «Marksisti, örneğin *aydınlatıcı*'dan ayıran şey, 'aydınlatıcı'nın edebiyata *özel* amaçlar vermesi ve *özel* taleplerde bulunmasıdır; 'aydınlatıcı' bir eseri bazı *özel* idealler açısından yargıladığı halde, Marksist, şu ya da bu eserin ortaya çıkışının *doğal nedenlerini* açıklamakla yetinir.»[49] *Plehanov*'un gerek bu vurgulaması gerekse önceki bölümde anımsattığım *Çernişevski* ve *Dobrolyubov*'a ilişkin eleştirisi, onun, eleştirmene *M. Belge*'nin de belirttiği gibi *betimleyici* bir işlev yüklediğini ortaya koyuyor. Ayrıca, *Plehanov*'un sanatın dilinin toplumbilimin diline çevrilebileceği yolundaki önermesinin, hiç bir zaman yapıtın bir toplumbilim kitabı durumuna getirilmesini öngörmediği de söylenmelidir.

Oysa, az sonra değineceğim gibi, *Lunaçarski*, hem eleştirinin hem de yazın'ın *açıklayıcı* ve *propagandacı* bir işlev üstlenmesini ister. Toplumcu gerçekçiliğin «ilkeleri» durumuna gelecek olan bu özellikleri yansıttığından dolayıdır ki, *Plehanov*, *Gorki*'nin yapıtına daima kuşkuyla ve uzaktan bakmayı seçmiştir. *J. Freville*, *Gorki*'nin daha sonraki yıllarda toplumcu gerçekçiliğin *baş yapıtı* sayılacak olan *Ana* romanı karşısında *Plehanov*'un ilgisiz kaldığını, *Lenin*'in ise bu kitabı çok sevdiğini ve «bilinçlenmeyi» nesnelleştiren bir yapıt saydığını söylemektedir.[50] *Lunaçarski* de işte bu yüzden, *Lenin*'i izleyerek, *Plehanov*'u yazına tanıdığı *görece özerklik* için eleştirmiştir. Yine de, *Plehanov*, yaşadığı dönemin tüm tarihsel/ideolojik koşullarını aşması olanaksız olduğundan, *başat* ögeye bağlı kalır ve yazın'ın toplumsal işlevi sorununu sürekli vurgular. Sanatsal ve siyasal kaygıların çatışmasından doğan ve zamanının kuramsal donanımının sınırlılığı dolayısıyla *Plehanov*'da bir *ikilem* olarak görülen bu olgu, *Lunaçarski* de bir «kendisiyle ters düşüş» biçiminde belirir. *Lenin*'le uzlaştıktan sonra, bilgi gibi yazın'ın da bir *yansıma* olduğu görüşünü savunur *Lunaçarski* ve yazın'ın aydınlatıcı görevini vurgular sürekli. Böylece *Plehanov*'un *gerisine* düşer, parti öğretisi durumuna gelmekte olan anlayışın sözcüsü olur: «Proletaryanın gelişmesine yardımcı olan her şey iyidir, buna zarar veren her şey kötüdür»[51] der. Toplumsal/siyasal bağlam göz önünde bulundurulduğunda, bu noktada *Plehanov/Lunaçarski* tartışmasının daha derinde kökleri olduğu anımsatılabilir. *M. Belge*, adı geçen çalışmasında bu konuda şu gözlemde bulunuyor: «*Lunaçarski*, bolşeviklerin menşeviklerle giriştiği politik mücadeleyi sanat alanında *Plehanov*'la sürdürüyor gibidir. Menşeviklerin politik iktidara müdahale etmeme tavırları, *Plehanov*'un, bir eleştirmen olarak, sanat eserine müdahale etmeme tavrına yansımış gibidir.»[52] *Lunaçarski*'nin yazılarındaki çelişkiler, *Belge*'nin hem bu yorumunu doğrulamakta hem de *Lunaçarski*'nin, döneminin siyasal gel-gitleri içinde değiştiğini göstermektedir. Örneğin, Kültür ve Eğitim Komiserliği görevinden ayrılmasından ve *Stalin* karşısında çekingen bir tavır takınmasından

sonra yazdıkları şaşırtır insanı. *Shakespeare, Proust, Dostoyevski* gibi yazarlarla *Renoir* gibi bir ressam üzerine yaptığı yorumlar, hep bu «ayrılmadan» sonra kaleme alınmışlardır ve içlerinde barındırdıkları *anlayış* ve *hoşgörü* ögeleriyle insanı şaşırtırlar.[53] Gelgelelim, *Lunaçarski*, Birinci Yazarlar Kongresi öncesinde, 1933 yılında yazılmış oldukça geç tarihli bir makalesinde, yazınsal düzeyi öne çıkaran bu çözümlemelerle çelişen bir yoruma sapar ve «gerçeği ileri iten güçlü süreçle hiç bir bağlantısı olmayan ve bu süreçte etkin rol almayı amaçlamayan burjuva gerçekçisi, hiç kuşkusuz bizim gözümüzde durumuna sızlanan bir *reaksiyonerden* başka nitelik taşımaz»[54] diye yazar. Dahası, «sosyalist gerçekçilik neyin iyi neyin kötü olduğunu bilir» demekten de kaçınmaz.[55] Daha da şaşırtıcı olanı, *Lunaçarski*'nin bu geç tarihlerde bile, *Plehanov* ve *Troçki*'nin Marx ve Engels'in düşüncelerine çok daha yakın olan yazınsal görüşlerinin karşısında yer alması, *Lenin*'in az sonra değineceğim açık eleştirilerine rağmen, *proleter sanatına* yakınlık duyması ve bir «proleter anlatım tarzı»ndan söz etmesidir. İlerde daha ayrıntılı biçimde göstereceğim gibi, *Lunaçarski Maksim Gorki*'nin geliştirdiği *devrimci romantizm* kavramına da bu gerekçeyle arka çıkar. *Marx, Engels* ve *Lenin*'de en ufak bir izine bile raslanmayan bu ögenin kuramın temel önermeleriyle ters düşüp düşmediğini hiç araştırmaz üstelik. Çünkü, parti görüşü dışındaki her yaklaşımın ya sağ ya da sol sapma olarak nitelendiği döneme girilmiştir artık. Kuramın büyük ölçüde *revizyonu* başlamıştır. *Çernişevski, Bielinski* ve *Dobrolybov*'a *dönülmesinin* temel nedeni de budur.

Burada, *Marx* ve *Engels*'in gelişkin bir yazın kuramı ortaya koymadıklarını, bu konuya ilişkin görüşlerinin bölük pörçük ve ancak *dolayısıyla* olduğunu söylemeliyim. Bu bakımdan onların yazınsal görüşlerinde toplumcu gerçekçiliğin kuramsal temellerini bulabileceğimizi sanmıyorum. Önceki bölümde de değindim: *Marx* ve *Engels*'in *tendenzroman* üzerine söyledikleri, yani *yönsemin* gizli kalmasını ve yapıtın kendisinden çıkmasını istedikleri, dolayısıyla gerçeğin *düzeltilmemesini* öngördükleri anımsanacak olursa, *Plehanov*'un

yazınla propaganda arasına çizgi çekmekle kuramsal düzeyde daha marksist kalmaya çalıştığı, *Lunaçarski*'nin ise marksist olmayan *Çernişevski* gibi düşünürlerin görüşlerine yakın düştüğü (ulusallaştığı) söylenebilir. *Marx* ve *Engels*'in doğrudan doğruya yazınsal amaçlar taşımayan ve dolayısıyla söylenmiş düşüncelerinin tümünü o tarihlerde belki de görmemiş olan bolşevik kanat üyeleri, ister istemez, kendi ülkelerindeki öncülere yönelmişlerdir. Devrimin gerçekleştirilmesi ve yaşatılması sorunu, öncekilerin *yararcı* ve *görevci* estetik anlayışlarında en güçlü bir dayanak buldurmuştur bu kişilere. İşte bu yüzden, *Lunaçarski*'nin yazarı ve yazını bir tür ahlâk öğretmeni kılan şu sözlerini *Marx* ve *Engels*'in onaylayabileceğini sanmıyorum: «Edebiyatımızın ahlâkî bir güç olması, kendimizi eğitmemizde yardım etmesi gerekir, edebiyatımızın kendisi de sınıfımızın kendini eğitmesinin sürecidir.»[56] *Marx* ve *Engels*'in yazına böyle bir açıdan bakmadıkları kesindir. Hoş, bu sözleri sadece onların değil, yazınsal/sanatsal düzeyin görece özerkliğini ve özgüllüğünü vurgulayan ve bazılarını yukarda andığım yazıların sahibi olan «öteki *Lunaçarski*»nin *de* onaylamasının mümkün olmadığı söylenebilir. Bu tür çelişkiler, yanlış anlama ve yanlış anlaşılmalar, dünyadaki ilk sosyalist devrime özgü koşulların ürünüdür. O yıllarda bu düşünceleri savunmak, nerdeyse varolabilmek için gereken bir ideolojik zorunluluktu. Üstelik, *Plehanov*'u eleştirmesine rağmen, *Lunaçarski*'nin yazının bu görevci anlayışının kısa dönemde aşılacağına, geçiş dönemi sona erer ermez, yazının kendi iç yasaları uyarınca gelişmesini sürdüreceğine inandığı söylenebilir. Bu *kısa süreli* geçiş dönemi düşüncesi ve devrimin her tür tehlikeden korunması kaygısıyla kimi ilkelerden *ödün verilebileceği* sanısı, o dönemin pek çok önderini bu türden ikilemlere düşmek zorunda bırakmıştır. Örneğin *Bukharin* de birbiriyle çelişen yazınsal düşünceler geliştirmiştir.

Gelgelelim, ilerki yılların olumsuz ögelerini içeriyor olsa bile, *Lenin*'in önderliğinde geçen ve 1917-1928 yıllarını, özellikle de 1922-1928 arasındaki Yeni Ekonomik Düzen *(NEP)* dönemini kapsayan süre içinde, yazın ve sanatın özgür bir

yaşam ortamı bulduğu, siyasal önderliğin, bolşevizmi benimsememiş olmalarına rağmen ona açıkça cephe almayan kimi «yol arkadaşları»na anlayış gösterdiği söylenmeli. Başta sinema olmak üzere tüm sanat dallarında, modernist ve araştırmacı bir deney dönemidir bu. Oluşturulan dinamik toplumsal kuruluşa yaraşır bir sanat yaratılmaya çalışılmaktadır. Şiirden mimariye, tüm sanatlar, yerleşik biçimleri ve özleri bırakmakta, insanın kendini özgürce dışa vurabileceği yollar aramaktadır. Konumuzu doğrudan ilgilendirmemekle birlikte, daha çok resim ve mimariyi etkileyen «*constructivisme*» ve «*suprematisme*»in geleneksel üretme ve algılama biçimlerinin dönüştürülmesi çabasında yazın alanında devrimci söyleme en yakın duran «*futurisme*»le birlikte başlı başına bir rol oynadığını belirtmeliyiz. *Gabo* ve *Pevsner*'in mimariye, *Malevitch* ve *Kandinsky*'nin resme getirdiği yeni bakış açılarının değeri, ne yazık ki giderek görmezden gelinmiş, Sovyet resmi de propagandayı öngören bir figüratife, daha doğrusu *akademizme* takılmak zorunda kalmıştır. *Devrim deneyi* ile *sanat deneyi* arasındaki ilişkinin koparılması, bu diyalektik birliğin bozulması, gelişkin bir yazın/sanat doğmasını da engellemiştir elbet. Oysa, dönemin sanatçılarının büyük çoğunluğu «devrimden yana» idi. Örneğin *Malevitch* kübism ve futurism'in «1917'nin iktisat ve siyaset hayatındaki devriminin habercileri»[57] olduğunu yazıyordu. *Meyerhold*, 1920'de kurduğu deneysel tiyatroya «*Ekim*» adını vermiş, *Tairov* sahne/seyirci ve tiyatro/yaşam arasındaki «engeli kaldırmaya» o yıllarda girişmişti. Bu *çok seslilik*'in *NEP* dönemine ait olduğunu bir kez daha belirtmekte yarar var. Çünkü, *Birinci Beş Yıllık Plân*'ın uygulamaya konduğu 1928 yılından itibaren (dört yıl olmuştur *Lenin* öleli) *özgürlük* ortamının sona erdiğini, *deneycilik* çağının kapandığını görüyoruz. Geçerken anımsatalım: *Vertov*'un «sine-göz»ü ile başlayan *Ayzenştayn* ve *Pudovkin* ile doruğuna ulaşan «genç» Sovyet sineması devrimle en kolay anlaşabilen bir sanat dalı olmuş, özgürlüğünü belirli ölçüde koruyabilmiştir. Gelgelelim, Sovyet sineması da bu üç ustadan sonra uzun bir suskunluk dönemine girmiş, ikinci dünya savaşı yıllarında iyice içine ka-

panmış, ancak 1955'lerden ve *Stalin* kültünün yıkılmasından sonra uluslararası standartlara erişebilen filmler ortaya koymuştur. *Leyleklar Geçerken, Askerin Türküsü, Hamlet* bu filmlerden bazılarıdır. Uluslararası ölçütlerden kopuşta tek ülkede sosyalizm uygulamasından kaynaklanan *infiratçılığın* rolü kesindir elbet. Ne var ki, son yıllarda Sovyet sinemasında yeniden bir duraklama görüldüğü, buna karşılık toplumsal çelişkilere daha özgürce değinebilme olanağına kavuşan Polonya ve Macar sinemasının sivrildiği söylenebilir.

NEP dönemine biraz daha yakından bakıldığında, yenilikçi ve tutucu, özgürlükçü ve baskıcı eğilimlerin *bir arada* bulunduğu, kültürel yaşamdaki canlılığın bu *karşıtlıktan* doğduğu görülür. Yukarda da vurguladığım gibi devrime karşı olan çok az kişi vardır. Çoğunluk ise onu *anlamaya* ve buradan yeni bir sanata ulaşmaya çalışmaktadır. Simgeci *A. Blok* «devrim hayatın başlangıcıdır; insanın bütün güçlerini gerer ve önceden ona kapalı olan bilgi derinliklerini açar»[58] diyordu coşkuyla. Gerçi *Troçki,* az sonra değineceğim gibi, yapıtı «devrim'in safına geçen bireyci sanatın kuğu şarkısı»[59] olarak niteler ama, *Blok* daha 1918 yılında yazdığı Onikiler şiiri ile devrimi dile getirmek ister. O yılların pek çok sanatçısı, *Mayakovski*'nin 1912 yılında üç arkadaşıyla birlikte yayınladığı «Halkın Beğenisine Şamar» adını taşıyan bildiride dile getirilen «kendilerinden önce varolan dili yadsıma» ve «zamanlarının yüzü olma» gibi istekleri paylaşıyordu.[60] *A. Ahmatova, M. Cvetava, O. Mandelştam* gibi suçlanan ve yıllar sonra aklanan *(Ahmatova* 1946'da Yazarlar Birliği'nden atıldı. *Cvetava* intihar etti, *Mandelştam* sürüldü) yazarlar, rejimin istediği bir sanat yapmıyorlardı elbet, ama devrim düşmanı ve gerici bir sanat da yapmıyorlardı. Ne var ki, parti, örneğin *Mantelştam*'ın şu sözlerindeki yol açıcı düşünceyi dikkate almadı hiç bir zaman: «Her ne kadar yazar toplumsal güçler arasındaki ilişkilere bağlıysa ve bunlar tarafından koşullandırılıyorsa da, çağdaş bilimin şu ya da bu tür yazarın varoluşunu yaratamayacak durumda olduğuna eminim... Devrime karşı kendimi borçlu hissediyorum, ama ona *şimdilik gerek duymadığı* armağanlar getiriyorum.»[61] Ya-

zınsal amaçlarla siyasal amaçların karşı karşıya getirilmesi ve ikincinin egemen olmasıyla sonuçlanacak gelişmelerin ilk tohumları *NEP* döneminde atılmıştı yine de. Genellikle *proletkult* deyimi altında toplanan girişimler bu bakımdan büyük önem taşımaktadır.

Proletkult, hemen anlaşılabileceği gibi, devrimi gerçekleştiren sınıfa özgü yeni bir sanat yaratılmasını öngörüyor, tüm geçmiş sanatın yokedilmesini istiyordu. 1918 yılında *Gelecek* adlı bir dergide şöyle deniyordu: «Eğer proleter yazarların, yeni sanat ile eskisi arasındaki boşluğu kapatmak için çaba göstermediklerine üzülenler varsa, onlara şunu deriz: Böyle olması daha iyi, eski ile yeni arasında zincirleme bir bağlantıya gerek duymuyoruz.»[62] Hemen vurgulamalıyım: Bu eğilim, *ilerici* ve *tutucu* gruplarca benimsenmişti Burada tutucu sözcüğünü şu anlamda kullanıyorum: Geçmişin tüm sanatını yadsıyarak yepyeni bir proleter sanatı kurulmasını önerenlei içindeki bir kesim, yalnızca proleteryanın günlük çabalarının ve çıkarlarının dile getirilmesini öngörüyor, bu anlamda, ilerde biçimlenecek olan bir *çalışma* ve *ulus* etiğinin öncülüğünü yapıyorlardı. Yazın'ın/sanatın görevi proleteryanın yaşamını yansıtmak, onun ülkülerini dile getirmek olmalıydı. Yazın'ın kendine özgü bir *dil*'i olduğunu, bu dilin ancak yazınsal ürünlerle ilişkide olunarak öğrenilebileceğini reddeden bu görüş sahipleri, işçi sınıfı sanatçısının yazınsal/sanatsal sorunlarla uğramasının gerekmediğini öne sürüyorlardı. Proletkult hareketinin bu kanadına ilişkin görüşlerini açıklarken, Troçki bu çabaların proletaryanın «politik ilerlemesinin» bir göstergesi sayılabileceğini belirtir, ancak «ama» diye vurguladıktan sonra şunları ekler: «zayıf, üstelik kültürsüz şiirler proleter şiiri değildir, çünkü *şiir* değildir»,[63] Yazınsal değerlerin küçümsenmesi, Prolektult'un dağıtılmasından ve yerine kurulan RAAP'ın kapatılmasından sonra da sürdü, dahası, Toplumcu Gerçekçilik kuramı tarafından dizgeselleştirildi ve yazın bütünüyle geleneksel biçim ve biçeme bağlandı. 1950'lerden sonra kaleme alınan bir yazıda bile, *M. Parkhemenke - A. Myasnikov* çifti yazınsal arayışları «uyumsuz modernist şamata»[64] diye niteliyor. *Konstantin Fedin* ise 1963 tarihinde

Merkez Komitesi'nde yaptığı bir konuşmada, «uyaksız, ölçüsüz» şiiri pek tutmadığını «*yenilikçi olmayan*» biçimlere yakınlık duyduğunu sezdiriyor.[65]

Devrimin ilk yıllarında, *Lunaçarski* de sallantıdadır. Bir yandan proletkult'u, bir yandan da futuristleri tutar. Proletarya için yeni bir sanat yaratılması gerektiğine inanır *Lunaçarski.* Bu yazın'ın yenilikçi akımlardan öğrenebileceği, özümleyebileceği ögeler olduğunu sezer. Gelgelelim, *Lenin,* onun bu iki eğilimine de karşı çıkar ilerde değineceğim gibi. *Lunaçarski* de giderek toplumcu gerçekçiliğe kayar.

En yetkin temsilcisine *Mayakovski* ile kavuşan Rus fütürizmi, daha başlangıcında, kendisini İtalyan okulundan ayırmaya özen gösteriyor, bu amaçla komü-fütürist adını benimsiyordu. Gücü ve savaşı yücelten, bu yanıyla da bir süre sonra yükselecek olan faşizmle bütünleşmeye uygun görüşler geliştiren İtalyan fütüristlerinin tersine daha çok LEF Grubu çevresinde toplanan Rus yenilikçileri burjuva sanatına karşı çıkıyor, *estetizme* son vererek halkın günlük yaşamından esinlenen ve onu dışa vuran bir yazın kurmayı amaçlıyorlardı. *Mayakovski,* proleterce bir yazını savunurken sonuna kadar *yenilikçi*'dir, kavgayı da siyasal düzlemde değil; asıl alanında, *yazınsal* düzlemde verir. Hiç kuşkusuz, *Mayakovski* daha 1914'te arkadaşlarıyla yayınladığı bildiride «biz yeni bir yaşamın yeni insanlarıyız» derken,[66] siyasal/toplumsal olandan uzak bulunmadığını imler açıkça. Yine de elindeki aracın şiir olduğunu, şiirinse bir *dil* ve *biçim* sorunu olduğunu hiç aklından çıkarmaz. İntiharından 20 gün önce 25 Mart 1930'da topluluk önünde yaptığı son konuşmaya kadar bağlı kaldığı ilkeleri, «*Halkın Beğenisine Şamar*» adlı bildiride şöyle açıklar *Mayakovski;* «daralmıştır geçmiş. Akademi de, *Puşkin* de hiyerogliflerden daha anlaşılmazdır» diye yazdıktan sonra:

«1 — Sözlüğü, uydurulmuş ya da türetilmiş sözcüklerle (yeni-sözcük ya da *sözcük-yenilik)* kendi *oylumu içinde* genişletme hakkı.

2 — Kendilerinden önce varolan dile karşı önlenmez bir kin hakkı.

3 — Bizim için, bir ıslık ve aşağılama denizi ortasında, «biz» kayası üstünde dimdik durma hakkı».[67]

Burada ana sorundan biraz kopmak, toplumcu gerçekçi kuramın *iç mantığından* kaynaklanan dramatik olaya değinmek istiyorum, *Şair* kalmaya kararlı *Mayakovski*'ye bu «ayakta durma hakkı» verilmedi ne yazık ki. Şairin dönemi kapanıyordu artık, söz *bürokrat*'ındı. Propaganda amacıyla yazdığı şiirlerde *bile* şair kalmayı öngören *Mayakovski*'ye hem partili olmadığı hem yenilikçiliği desteklediği için hep kuşkuyla bakılmıştı zaten. Onun kendisine yöneltilen suçlamalar karşısındaki alçakgönüllülüğü, boyun eğmişliği, sözcüğün tam anlamıyla yürek burkucudur. *Elsa Triolet*'nin derlediği ve yukarda andığım 20'nci sanat yılı sergisinde yaptığı, sık sık sorularla kesilen konuşmada şunları söylüyor: «Son zamanlarda sık sık, gerek edebiyat gerekse gazetecilik alanlarındaki çalışmalarımdan rahatsız olanlar, artık şiir yazmayı bile beceremediğimi ve gelecek kuşakların bunun için beni kötekten geçireceğini söyler oldular»[68] Yine aynı konuşmada *Gülünç Esrar* adlı yapıtını Devlet Yayınları Yönetmeni'nin şu sözlerle geri çevirdiğini bildirir 20 gün sonra kendini öldürecek olan şair: «Böyle bir saçmalığın basımı kabul edilmedi, bununla *öğünüyorum*. Bu tür pislikleri yayın yaşamından dirgenle süpürüp almak gerekir».[69] Yönetmenin isteği yerine gelecektir elbet, hem yapıtlar hem yazarlar süpürülecektir ardı ardına ama, asıl acıklı olan *Mayakovski*'nin hâlâ partinin emrine girebileceğini sanmasıdır. «Bana komutlar verilmesi doğru olur, verilsin istiyorum»[70] diyebilmek için şairin büyük bir umutsuzluk içinde olması gerekir. O toplantıda eleştiricilerine yine *şiirle* yanıt vermekten de kaçınmaz ama, *söz*'ün *önceliğini* vurgulayan son yanıtı:

Sözcüklerin gücünü, çınlayan sözcüklerin gücünü biliyorum.
Kalabalıkları kendinden geçiren sözcükleri değil.
Başka sözcükleri, hani ölüleri topraktan fışkırtan
çatırdayan bir meşenin adımları gibi kefenleri görüntüleyen.»[71]

Tamamı bulunamayan ve «Olanca Sesimle» adını taşıyan bu şiirin bir dizesi, sanki intiharının da gerekçesini oluşturur: «dize getiremeyecek beni utanç». Kuşku yok: Yenilikçi eğili-

min *pislik* olarak görülmesiyle tutucu eğilimin güç kazandığı ve *iktidara* geldiği bellidir. Geçmişin sanatının yok edilmesini isteyen aşırı unsurlarını tasfiye eden ve Proletkult'tan Tüm Rusya Yazarlar Birliği (RAPP) ne dönüşen topluluk, biçimde yenilikçi olmanın, ister istemez, toplumsal yaşamı kuşatmaya başlayan *tutucu* ögeyle çatışmaya gireceğini önceden sezmiş olmalıydı. *Mayakovski*'nin şiirleri bu tartışmayı başlatmıştı zaten. Daha 1924'te önderin ölümü üzerine yazdığı *Lenin* adlı şiirde, bürokratik ve dalkavukça davranış biçimine yergiyle bakıyordu: «Âyin alayları ve mozeleler/değişmez hayranlık yasasıyla/acı günlüklerle karartırlar Lenin'in yalınlığını.»[72] Sonunda aynı yazgıyı paylaşacağını bilmeden yazdığı ve *Yesenin*'in intiharını konu edinen ünlü şiirinde de *Mayakovski*'nin dar kafalı yazar ve eleştirmecilere yönelttiği eleştiri, *Yesenin*'in onaylamadığı, ama acısını yüreğinde duyduğu intiharına yönelttiği eleştiriye oranla çok daha acımasızdır:

Homurdanıyor eleştirmen takımı
— Efendim, özü sorunsalın
Şu
ya da bu...
işin aslı düzensizlik
mirim, kopukluk halktan
olagan sonudur
bunca şarabın, biranın
Başka deyişle
bırakıp
«La Bohem»i
dönseymiş'in proletaryaya,
sınıf bilincin
engel olurmuş olup bitene»[73]

Mayakovski bu şiirin yazım sürecine ilişkin açıklamalarında dar kafalılığın temsilcisi saydığı Moskova Sanat Akademisi Başkanı *Kagan*'ı da sert sözlerle eleştirir.[74] Şairin *Tahtakurusu* ve *Banyo* gibi yapıtlarının *RAPP* üyeleri de dahil olmak üzere küçük burjuva bürokratlarını yerdiğini belirtiyor *Angela Maria Ripellino*.[75] Bir yandan yenilikçiliği öbür

yandan bürokrasi eleştiriciliği: İşte bunlardır *Mayakovski*'nin çevresinde bir kumkuma yaratılmasının nedenleri. Bir proletarya sanatı istemesine karşın, *RAPP* kanadının sanatsal bağlamda *devrimcilikle* ilgisi bulunmadığı söylenmelidir burada. Bu kanat, yalnızca simgecilere, biçimcilere karşı çıkmakla kalmıyor, devrim karşısındaki tutumlarının çok farklı olduğuna yukarda değindiğim fütüristleri de desteklemiyordu. Başta *Mayakovski* olmak üzere, fütüristlerin *yazınsal* kaygıları paylaşılmıyor, hâttâ bu kaygı, öteki yenilikçi eğilimlerle ilişkisi dolayısıyla tehlikeli bulunuyordu. Burada bir geriye dönüş gerekiyor:

Görece özerk bir kültür yaşamına olanak veren NEP (Yeni Ekonomik Düzen) döneminde tüm grupların yayın yapması hoşgörüyle karşılanıyordu demiş, *ilerici* ve *tutucu* görüşlerin bir arada bulunduğunu vurgulamıştım. Tüm geçmiş sanatın yok edilmesini ve derhal bir proleter sanatı ve kültürü oluşturulmasını isteyen *Proletkult* grubu 1917'de kuruldu. *Mayakovski*'nin de kimi görüşlerine bir süre yakınlık duyduğu anlaşılan grubun kuramcısı *Bogdanov*, hareketi «katıksız proleter ideolojisinin labaratuvarı»[76] olarak niteliyordu. Gerçekten de, *Mayakovski*'nin yukarda belirttiğim gibi çok başka düşünsel/yazınsal kaygılar *da* içeren *geçmiş* düşmanlığı'nı yansıtan *Krilof*'un

Yarın uğruna Raphael'in eserini yakacağız
Müzeleri yıkıp, sanat çiçeklerini çiğneyeceğiz[77]

dizelerinde sloganlaşan proletkultçu ilk çıkışlar, araştırıcı ve deneyci özellikler taşıyordu. Grubun içinde yer alan kimi şairlerin ve yazarların yer yer farklı düşünceler geliştirdikleri ve yazınsal sorunlara ilgi gösterdikleri anlaşılıyor. Çalışan sınıflar arasında bir uzlaşmayı öngören NEP döneminde, siyasal amaçlar kadar sanatsal amaçların da önemsendiği görülüyor. *Troçki, Pletniev* adlı yazarın bu dönemde «proleter şiirin bunalımı» ile eş zamanlı olarak «formalist» eğilimlerin başladığına değindiğini ve şunları yazdığını belirtiyor:[78] «Şairler burjuva ideolojisinin dev baskısına karşı direnmediler, ona boyun eğdiler ya da boyun eğmek üzereler». *Pletniev*, bu eğilime karşı *partinin* uyanık olmasını istiyor, onu

yardıma çağırıyor. Az sonra değineceğim gibi, NEP'in formalist diye nitelenen eğilimlere yol açtığı yolundaki *Pletniev*'in bu görüşüne *Lunaçarski* de katılır ve sorunu askerî terimlerle dile getirir. NEP döneminde hem Proletkult grubu içinde hem de öteki gruplar içinde, partiye yakın duran grupların savunduğu *gerçekçi* yazın anlayışına karşı çıkıldığı görülüyor. Örneğin 1920 tarihli *Grono Manifestosu*'nda şöyle deniyor: «Ekspresyonizmi ve Fütürizmi çağdaş sanatın en ileri biçimleri olarak görüyoruz. Ekspresyonizm, sanata psikolojik öznel'in, Fütürizm ise nesnel-kollektifin yansıtılması açısından önemlidir».[79] Gerçekçilik konusundaki bir başka görüş ise şöyle: «Gerçekçilik, yeni sanat arenasında, dikkatsiz bir dekoratörün doğan güneşin parlattığı göğün altında unuttuğu eski pabuçlar gibi kalmaktadır.»[80]

Yenilikçilerle gerçekçiler arasındaki tartışma, daha sonraki yıllarda gerçekçiler'in bile beklemedikleri bir biçimde ve parti kanalıyla sonuçlandırılacaktır ama, devrimin ilk yıllarında kültürel ortam proletkult anlayışı doğrultusunda evrilmeye başlamıştır. Geçmişin yokedilmesi, hemen hemen biricik amaç olmaya başlamıştır. Buharin'in *Pravda*'nın başyazarı, Lunaçarski'nin *Eğitim ve Kültür Komiseri* olarak proletkult'un yanında yer almalarının, sorunu yazınsal/sanatsal bir çekişme olmaktan çıkarttığı ve bütünüyle siyasal bir tavır alışa dönüştürdüğü biliniyor.[81] Sorun, öylesine siyasal/ideolojik boyutlar içeriyor olmalı ki, 1917 yılında kurulan Proletkult'un 2 - 12 Ekim 1920 tarihleri arasında yapılan ilk kongresine Lenin bir karar tasarısı sunmak gereğini duyuyor. Lenin'in bu karar tasarısında geliştirdiği «teze» değinmeden önce bir noktayı anımsatmak zorunlu. Çünkü, bu nokta, yukarda vurguladığım devrim koşullarına özgü yanlış anlamalar'ın en tipik ve *en üst* düzeydeki bir örneğini oluşturuyor. Lenin, karar tasarısına, Kültür ve Eğitim Komiseri *Lunaçarski*'nin Kongre'de yaptığı ve proletkult'u destekleyen konuşmaya değinerek giriyor ve şunları söylüyor: «Lunaçarski'nin dün anlaştığımız şeylerin *tamamen tersini* söylediğini görüyoruz».[82] Lenin'in proleter sanatı konusunda, en yakınındaki insanla bile ters düştüğünü ve sözlerinin onun tarafından *doğru*

biçimde anlaşılmadığını böylece anımsattıktan sonra, Kongre'ye sunduğu karar tasarısının içeriği üzerinde durabiliriz. Şöyle diyor Lenin: «Marksçılık, burjuva devrinin en değerli kazançlarını reddetmek şöyle dursun, aksine, iki bin yıllık insanoğlu düşüncesinin ve kültürünün gelişmesinde değerli ne varsa hepsini değiştirip içine sindirmiştir.»[83] Proleter kültürü düşüncesinin olanaksızlığını apaçık vurgulayan ve bu savı destekleyenlere karşı çıkan bu sözlerle de yetinmez Lenin, sorunu kılgısal/siyasal düzeyde de şöyle *sona* erdirir: «Eğitim Komiserliği'nin kurumları içinde Proletkult'a 'bağımsızlık' vermek hususunda girişilecek her türlü teşebbüs *nazarî* bakımdan *yanlıştır*, pratik bakımdan da zararlıdır.»[84]

Lenin'in Proletkulta müdah'alesinin doğrudan doğruya siyasal sorundan kaynaklanan nedenleri var elbet. Gerçi Boğdanov ve arkadaşları «proleter kültür» sorununu daha 1905'te Kapri'de, 1910-11 arasında da Bologna'da kurdukları işçi okulunda yaymışlardı ama, asıl devrimden sonra güçlenen akımın düşüncelerinde Lenin Bolşeviklerin politikasına karşı çıkan ögeler buluyordu. Dahası, henüz tasfiye edilememiş eski sınıf(lar)la bir uzlaşmayı dile getiren NEP politikasının kendisi de proletkultçu gönüşlere bu müdahaleyi zorunlu kılıyordu bir bakıma. Çünkü Proletkult, öncelikle bir proletarya kültürü kavramını öne sürerek, NEP'in hoş gördüğü, hâttâ zorunlu olarak desteklediği *köylülüğü* dıştalıyordu. Lenin, daha Proletkult Kongresi öncesinde de geçmiş kültürün tümüyle reddedilebileceği yolundaki görüşü kınamıştı. *Materyalizm ve Ampiryokritisizm*'in ikinci baskısına yazdığı 2 Eylül 1920 tarihli önsözde, hareketi 'proletarya kültürü' kılığı altında burjuva ve gerici görüşleri yaydığı»[85] için eleştirmişti. O sıralar devrimin önderlerinden olma konumunu yitirmemiş bulunan *Traçki* de proletkult'un görüşlerine karşı çıkar, hareketi bir tür «populist demagoji yapmakla» suçlar.[86] *Troçki*'nin bir proleter kültürünün *olanaksızlığını* kanıtlamaya yönelik şu sözleri, bana çok önemli görünüyor: «Burjuvazi çağının kültürünü tamamiyle *aldıktan sonra* iktidara gelmiştir. Proletarya ise kültüre girme *ihtiyacını* kesin olarak *duyduktan sonra* iktidara geliyor.»[87]

Proleter kültürü ve «yaratma özgürlüğü» sorunu, 1920 tarihli Proletkult Kongresi'nde *Lenin*'in karar tasarısı doğrultusunda çözümlenmiş görünür. Proletkultçu görüşün *egemen* ve *ayrıcalıklı* duruma getirilmesini bir ölçüde engelleyen karar tasarısı, son kertede, tüm öteki kurum ve girişimler gibi sanatı *da* görevini, ancak partinin «genel idaresi altında yerine getirmekle *mükellef* saymaktan»[88] geri kalmaz. Buradaki «genel yönetim» sözleri sayesinde çeşitli yazın gruplarının çalışmalarını sürdürebildiklerine şüphe yoktur. Proletkult'un düşüncelerini «Tüm Rusya Proleter Yazarlar Birliği» RAPP devralır. Yenilikçi ve biçimci görüşleri ise, başlıcalıkla *Mayakavski*'nin 1923'te kurduğu LEF grubu savunur. *Şklovski, Eichenbaum, Brik* gibi yazarların çevresinde toplandığı *LEF* ve öteki dergiler bilimsel maddecilikle biçimcilik arasında diyalog kurmaya çalışıyor, daha doğrusu bir *bireşime* ulaşmayı amaçlıyor. En azından, *Mayakovski* gibi doğrudan devrimin safında yer almamalarına rağmen, dergi yazarları, marksçı kuramla ilişkiye girmeyi ve yazın kunramının bu çerçeveye oturtulabilen kimi ilkelerini belirlemeyi isterler. Bir proletarya kültürü yaratılması yolundaki girişimler, yenilikçilik/gelenekçilik ve bir yanıyla bu sorundan kaynaklandığı kesin olan biçimcilik/gerçekçilik çekişmesine ilişkin tartışmalar, NEP döneminin hem canlılığını hem görece özgürlüğünü apaçık yansıtır. Profesör *Yuri Barabaş*'ın 1971 tarihli ve Sovyetler Birliği'ndeki *yapısalcı eğilimlerin* eleştirilmesine ayrılmış bir yazısı, 1920'li yılların etkin topluluğu OPOYAZ (Şiirsel Dili İnceleme Topluluğu) çevresinde gelişen canlı tartışmaları sergilemektedir.[89] Sorunu uluslararası boyutta tartıştığı izlenimini vermesine rağmen, *Prof. Barabaş*'ın bu yazıda doğrudan doğruya Sovyetler Birliği *içi* bağlamı öncelikle göz önünde bulundurduğunu sanıyorum. Daha önce belirttiğim gibi, Rus biçimcilerinin yapısalcı ve göstergebilimsel yaklaşımın ilk önermelerini vermiş olmaları ve bu önermelerin bir bölümünün tarih içinde yeniden işlerliğe kavuşmuş bulunması, bu iç savunmayı zorunlu kılmaktadır. Şunu da eklemek gerekli burada: Bir savunma gereksiniminden doğmuş olsa bile, *Barabaş*'ın yazısı hem biçimcilerin görüşle-

rinin bir dökümünü yapması hem de reel sosyalizmin kimi felsefî kategorilere ilişkin yol değiştirmelerini göstermesi bakımından yetkin bir çalışmadır.[90] Sovyetler Birliği'ndeki yeni düşünsel açıları sergileyen benim okuyabildiğim yazılardan birini oluşturan bu çalışmanın kuramsal öncüllerini ve açımlamalarını tartışmak bu yazının işi değil. Ne var ki, *Profesör Barabaş*'ın 1920'lerin *Lunaçarski*'sinden yaptığı bir alıntı, biçim/içerik ve yenilikçilik/gelenekçilik *karşıtlığı* biçiminde konan «Şu Bıktırıcı Salieri» konusunun marksçılığın belli bir *yorumu* açısından taşıdığı yaşamsal önemi yeterince dile getiriyor. Bu alıntıda, yazınsal bir sorun olması gereken biçim kavramının, Bolşeviklerin en yakındaki amansız rakibi Kadet'lerin düşüncelerinden daha tehlikeli bir siyasal kavram durumuna getirildiği apaçık görülmektedir. Şöyle diyor *Lunaçarski* özgürce yazılabildiği demokratik NEP döneminin «burjuva aydınlarına taze kan verdiğini» öne süren *Lenin* sonrası varsayımları doğrulayacak biçimde: «Ekim'den *önce* biçimcilik mevsimsel bir olaydı, bugünse, eskinin yaşayan bir kalıntısı, en iyi savunmanın saldırı olduğunu bilen Avrupalı - burjuva kafada aydınların kendilerini savunmak için çevresinde toplandıkları bir Athena heykeli. Hiç kimse Kadet'lerle toplumcular arasında açık bir savaş patlayacağını düşünemez, ama, biçimciler ile bilimsel maddeciler arasında açık bir savaşa rahatlıkla tanık olunabilir.»[91]

Lunaçarski'nin sonraki dramatik olayları nerdeyse önceden haber veren bu vurgulaması, «devrimci» Sovyetler Birliği'nde yazınsal sorunların, ideolojik belirleyicilik açısından taşıdığı *merkezî* önemi yeterince ortaya koyuyor. Sanki her şey bu düzeyde kazanılacak ya da yitirilecektir. Tartışmanın, aradan nerdeyse yarım yüz yıl geçmesine rağmen günümüzde de aynı «sıcaklıkla» sürdürülüyor olması ve tartışmacıların hâlâ aynı *askerî* terimleri yedekte bulundurması, sorun'un kuramsal/ideolojik ve siyasal önemini koruduğunu gösteriyor sanırım. Gerçekten de, o yıllarda sonradan rejimle *uzlaşmaya* yönelecek *Şklovski* ve *Tomaşevski* gibi biçimci yazarların, toplumcu gerçekçiliğin ataları sayılan *Bielinski* ve *Dobrolyubov* gibi düşünürlere yönelttiği eleştiriler, günü-

müzün yapısalcı ve göstergebilimci yazarlarının marksçı yazın kuramının kimi boşluklarına yönelttikleri eleştirileri fersah fersah geride bırakmaktadır. Bütün sosyal demokrat düşünürleri «Rus edebiyatını boğmakla» suçlayan *Şklovski, Bielinski*'yi «Rus edebiyatının katili» olarak niteliyor örneğin.[92] *Tomaşevski*'nin biçemi biraz daha sakıngandır ama, o da 1860'ların eleştirel bakış açısını, «edebî kişilere toplumsal yararlılıkları ve ideolojileri açısından baktıkları» için eleştirir ve *Bielinski, Dobrolyubov* ve yandaşları için şunları söyler: «Bu eleştirmenler edebiyat yapıtlarını kendi ideolojik ölçülerine uyacak biçimde yorumlamışlardır.»[93]

Gerçi, daha önce gördüğümüz gibi, *Bielinski* ve *Dobrolyubov*'un yetersizliklerine *Plekhanov* da değinmiş, *Şklovski* ve *Tomaşevski*'nin eleştirilerine öncülük etmiştir. Yeri gelmişken *Troçki*'nin de bu tür eleştirilerin bir başka savunucusu olduğunu belirtmekte yarar var. «*Belinski*'lerin rolü, edebiyat *aracılığı* ile kamuoyuna uzanan bir hava deliği açmaktı» diye yazdıktan sonra şunları söylüyor *Troçki:* «Edebiyat eleştirisi politikanın yerini almış ve onu hazırlamıştı. (...) Eğer *Bielinski, Çernişevski, Dobrolyubov, Pisarev, Mikhailovski* ve *Plekhanov,* her biri kendi tarzında, toplumsal edebiyatın birer esinleyicisi ya da bunun da ötesinde yeni doğmakta olan bir toplumun edebî esinleyicisi oldularsa, şimdi de politikası, basım, toplantıları, makamlarıyla tüm toplumumuz kendi hayat tarzını yorumlamaya yeterince yetenekli değil midir? (...) Bu koşullarda, *Belinski*'leri anımsayarak iç çekmek, bir aydın grubunun dünyaya yabancılaşmasını açığa vuracaktır. Ama Belinski bir *edebiyat eleştirmeni olmaktan çok,* kendi çağında toplumunun bir *kılavuzuydu.*»[94] Gelgelelim, sosyal demokrat aydınların siyasal kökenli yazın anlayışları giderek belirginleşen sosyo-ekonomik *sorunlar* dolayısıyla, partili aydınlar arasında önemsenmeye başlamıştı. Her türlü *gizemci* eğilime karşı olduğunu açıkça belirtmiş olan Rus Biçimcileri'nin hoş görülmemesinin başlıca nedeni buydu. Yazın'ın *görece özerkleşmesi,* kendi sorunlarıyla ilgilenmesi sakıncalı görülmeye başlamıştı.

LEF cephesinin ve OPOYAZ topluluğunun düşünsel üre-

timi, yazın sorununun daha geniş boyutlarda ikinci kez *Lenin*'in ölümünden sonra 1925 yılında Parti Merkez Komitesi'nde ele alınmasını gerektirdi. Böylece, yazın'ın doğrudan doğruya *siyasal karar organınca* yönlendirilmesi yolunda bir adım atılmış oluyordu. Hiç kuşkusuz, bu durum, önderlerin şu ya da bu vesileyle yazın konusundaki kişisel düşüncelerini açıklamalarından çok farklı bir olaydı. Merkez Komitesi'nde söz alan *Lunaçarski*, yazarın, dolayısıyla yazın'ın *görece özerkliğini* savunan, «sanat alanı partinin komuta edeceği alanlardan değildir»[95] diyen, «yalnız politikayla yaşanamayacağını» vurgulayarak kültürel düzeyin önemine sürekli biçimde dikkati çeken *Troçki*'nin görüşlerine «sert» eleştiriler getiriyor. *Troçki*'nin proletaryanın gelişmemişliğini öne çıkararak «proletarya diktatörlüğünü bir kültür boşluğu saydığını»[96] söyleyen *Lunaçarski*, bu tutumu kınıyor ve yazın'ın siyasal yanına önem verilmesini istiyor. Yazın da yalnızca devrimin amaçlarını göz önünde bulundurmalı diyor. Bir başka etkili kişi, *Buharin* de aynı doğrultuda konuşuyor ve yazın'ın görece özerkliğini hoş görmeye eğilimli olanlara karşı çıkıyor.

Ne var ki, Merkez Komitesi, toplantının ardından yayınladığı *resmî bildiride* çekişen gruplar arasında açıkça *yan tutmaktan* kaçınıyor ve ancak en genel düzeyde bir *denetimden* söz edilebileceğini belirtiyor.[97] Böylece, Merkez Komitesi, 1925 yılında, Proletkult grubunun kesin egemenliğini bir ölçüde önlüyor. Gelgelelim, görevci ve aşırı propagandaya dayanan, aşırı proletaryacı bir sanatı sovunmayı sürdürüyor RAPP. 1932 yılında, hem, *enternasyonlizmi* hem *proletaryacılığı* siyasal/ideolojik açıdan sakıncalı görmeye başlayan *Stalinci* yönetim, RAPP'ı da kapatıyor ve tek bir örgüte yaşama alanı sağlanıyor: *Sovyet Yazarlar Birliği*. Birlikle birlikte yürürlüğe konan bir uygulamayı özellikle vurgulamak gerekir burada: Yayın yapabilmek için Birlik üyesi olmak gerekmektedir artık. Çok seslilik dönemi kapanmış, Toplumcu Gerçekçilik'in önü açılmıştır. «*İnsan ruhunun mimarları*» göreve başlayacaktır.[98]

Toplumcu gerçekçilik'in bir yazın kuramı ve yöntemi

olarak biçimlendirilmesinde *Gorki* ve *Jdanov*'un oynadığı rolle, kuramın bu güne kadar sımsıkı korunan temel ilkeleri üzerinde durmadan, bu ilkeleri, koyucularının kaleminden sergilemeden önce, *Lenin* ve *Troçki*'nin yazınsal görüşlerini kısaca serimlemenin yararlı olacağına inanıyorum.

* * *

Lenin, yazınsal sorunlarla kuramsal bağlamda *Marx* ve *Engels*'ten çok daha az ilgilenmiştir. *Tolstoy* üzerine yaptığı çözümlemeler, söylemek gerekir ki, yazınsal değil *siyasal* irdelemelerdir ve *son kertede,* stratejik ve taktik sorunlar çerçevesinde yazılmışlardır. Devrimin önderi, kendi *sorunsalı* açısından yalnızca sınıfların durumunu anlamaya çalışmakta, bu sınıfların üyelerinin nasıl bir ideolojiyi sahiplendiğini, bunu hangi pratiklerle dışa vurduğunu göstermeye uğraşmaktadır. *Tolstoy* çözümlemelerinde, *Lenin* doğrudan doğruya *Marx*'ın ve *Engels*'in *Balzac* konusundaki yorumlarını izler ve düşüncesini şöyle belirtir: «Yazarların sübjektif düşünceleri yazılarının objektif manasına her zaman uymaz.»[99] Bu temel önermeden yola çıkan *Lenin, Tolstoy*'un düşüncelerini değerlendirirken «Tolstoy'un öğretisi, hiç hilafsız hayalci, muhtevası ise kelimenin tam manasıyla gericidir» diye yazdıktan sonra şunları ekler: «Ama bunlar, bu doktrin ileri sınıfların eğitim ve öğrenimi için değerli malzemeler verebilecek bir çok tenkit unsurlarını ihtiva etmiyor manâsı çıkarılamaz.»[100] *T. Eagleton, Lenin*'in bu yazıları kaleme aldığı sıralarda *Marx* ve *Engels*'in *Balzac*'a ilişkin yorumlarını okumamış olduğunu belirtiyor ve onları aynı çizgide buluşturan ögenin, «yapıtın öznel amacı ve nesnel anlamı arasındaki ayrımı» görmeyi sağlayan «çelişki ilkesi» olduğunu vurguluyor.[101] Burada göz önünde bulundurulması gereken şu: *Lenin*'in çözümlemelerinde yazardan herhangi bir *istekte* bulunulmadığı gibi, ona *buyruk* ta verilmemektedir. Yalnızca *Tolstoy*'un ölmüş olmasından kaynaklanan bir olanaksızlık değildir söz konusu olan; *Lenin*'in yapıta bakışı böyledir. *Lenin*'in yazınla ilgili yorumları, yöntem açısından *Plehanov*'un tutumuyla benzerlikler göstermekte ve öncelikle, herhangi bir *araya girmede*

bulunmadan, yazınsal dili toplumbilimsel dile çevirmeyi öngörmektedir. *Lenin*'in *Sanat ve Edebiyat*'ta toplanan yazıları incelendiğinde, yazın ve yazar üzerine ileri sürülen düşüncelerin, doğrudan doğruya güncel siyasal/ekonomik sorunlar *dolayısıyla* belirtildiği görülür. *Yazın kuramı, Lenin*'i *birincil düzeyde* ilgliendirmemiştir hiç. Gelgelelim, onun yazın'ın/sanatın halka yaygınlaştırılmasına, halkın çıkarlarını ve mücadelelerinin yansıtılmasına ilişkin istekleri, dile getiriliş biçimlerindeki farklılık yüzünden ikircikli bir durum yaratıyor olsa bile, son kertede Lenin'in yazına parti organlarınca doğrudan müdahale edilmesini istediği ve yazını siyasal propagandanın *«mütemmim cüz'ü»* olarak gördüğü rahatlıkla söylenemez. *Seçimi* vardır elbet, üstelik seçiminin önünde sonunda bir insan bireyi olarak kendi yazınsal zevkleri ve donanımıyla *sınırlı* olduğu da bellidir. Ne var ki, kişisel eğilimini genellediği, öğretiye dönüştürdüğü pek söylenemez. *Clara Zetkin*'in aktardığı bir konuşma, kişisel ve genel düzlemdeki düşüncelerine oldukça açıklık getiriyor:

Genelde şunları söylemektedir *Lenin:* «Her sanatçının ya da kendini sanatçı sayan herkesin tam bir *bağımsızlık* içinde, kendi *idealine* uygun şekilde, tam bir hürriyet içinde yaratmak hakkı vardır.»[102] Buna rağmen, *kişisel olarak* yenilikçi akımlara kuşkuyla bakmaktan kendini alamadığını belirtir: «Ekspresyonizme, fütirizme, kübizme ve daha başka izm'lere sanatçı dehasının en yüksek ifadesi gözüyle bakmak bir türlü *içimden* gelmiyor. Bu okulları *anlamıyorum.* Hiç biri *bana* zevk vermiyor.»[103] *Tutucu* içeriği belirgin olan bu açıklamalar, tutuculuklarına rağmen, yazın'ın/sanatın tek doğrultuda yönlendirilmesi gerektiği yolunda herhangi bir «imada» bulunmuyorlar. *İma,* bu içten açıklamalara daha sonra ve başkalarınca ekleniyor. *Lenin*'in bu «tutucu» özelliğini *Mayakovski* karşısındaki tavrında da gözlemek olası. *Lunaçarski*'ye yazdığı bir mektupta şöyle diyor: «Mayakovski'nin 150.000.000 adlı yapıtını beş bin adet basmaya utanmıyor musunuz? Aşırı ve saçma sapan budalalıklar dolu bu yapıt. (...) Size gelince, fütürizme duyduğunuz ilgiden dolayı kulağınızı çekmek gerek sizin de.»[104] *Lenin*'in 1921 tarihini taşıyan bu sözleri ile hemen

aynı yıllarda Devlet Yayınları Yönetmeni'nin *Gülünç Esrar* adlı yapıtı dolayısıyla *Mayakovski*'ye söyledikleri arasındaki *benzerliği* görmemek olanaksız. Bu konuşmayı daha önce andım. Bu benzerliğin yanında, *Lenin*'in bunca kınadığı *Mayakovski*'yi önderinin sadık izleyicisi olduğunu söyleyen *Stalin*'in «işçi sınıfının gözbebeği» olarak nitelemesindeki *zıtlığa* da geçerken değineyim. *Lenin*'in *Mayakovski*'ye ilişkin bir başka değerlendirmesi daha var: «Gerçi şiirden pek o kadar anlamam, ama bu şairin şiir kabiliyetine hayran olanlardan değilim.» dedikten sonra, *Mayakovski*'nin şiirindeki bürokrasiye yönelik eleştiriden hoşlandığını belirtir ve sorunu yine siyasal açıdan değerlendirerek «Tamamile doğru ve haklı» der.[105] *Lenin*, görüldüğü gibi, burada dürüstlükle şiirden *anlamadığını* belirtiyor ve *sadece* siyasal sorunla ilgilendiğini vurguluyor ama, sonradan eklenen imalarla otoriteryan bir *yazın kuramı* çıkarılıyor, *çıkarılabiliyor*. Çünkü, yazarın özgürlüğünün kısıtlanmasını, yazınsal çabalarının *biçimcilik* olarak suçlanmasını istediğini açıkça yazmasa da, hep *bana göre* ve *benim için* ölçütünün altını çiziyor görünse de, *Lenin*'in, *tutucu* bir yanı olduğu kesin. Bu eğilim, hiç kuşkusuz yorumcularının eline önemli bir koz veriyor.

Üstelik, *Jdanov*'un *Lenin*'e dayanmasını sağlayacak bir başka *ana metin* var: «Parti Teşkilâtı ve Parti Edebiyatı» başlıklı yazısı. 1920 yılında sekter bir tutumu yansıtan proletkult hareketine kuramsal düzeyde karşı çıkan, çeşitli konuşmalarında ve yazışmalarında yenilikçi yazın'a karşı kişisel görüşlerine rağmen bunlara görece özgürlük ve özerklik tanıyabildiği görülen *Lenin*, 1905 tarihli bu hayli *erken* yazında «Yazın taraf tutan bir yazın olmalı» diyor ve ekliyor: «Kahrolsun taraf tutmayan edebiyatçılar! Kahrolsun edebiyatın üstün insanları! Edebiyat işçi sınıfının genel davasının *bir kısmı*, bütün işçi sınıfının şuurlu bütün öncüleri tarafından hareket ettirilen mekanizmada 'küçük bir çark ve küçük bir vida olmalıdır.»[106] Gerçi, *Lenin*, bir paragraf sonra «edebiyatın mihaniki bir eşitleştirmeye, seviyeleri aynı kılmaya, çoğunluğun azınlığa hakim olmasına pek imkân bırakmadığı tartışma götürmez bir gerçektir. Bu alanda kişinin

önayak olmasına, *ferdî eğilimlere,* düşünceye ve *muhayyileye, şekle* ve *muhtevaya,* çok geniş bir yer ayırmaya lüzum bulunduğu da tartışma götürmez» diye yazıyor ama, *bireysel eğilim, imgelem* ve *biçim* ögelerine tanınan gereklilik, yazını partiye *bağlayan* yarı-örtük *önvarsayımı* ortadan kaldırmaya yetmiyor. Dolayısıyla, yazının, *Jdanov*'a kuramsal çerçevesini çizmede hayli veri sağladığını söylemek olası görünüyor. Toplumcu Gerçekçi Kategoriler başlıklı alt bölümde üzerinde duracağım «*sanatta partizanlık*» kavramı, tarih içinde uğradığı tüm düzeltimlere (revizyonlara) rağmen, temel kuramsal dayanağını *Lenin*'in bu metni ile benzer metinlerinde bulmuştur.

Gelgelelim, *Lenin*'in karısı *Krupskaya*'nın *Stalincilik*'in yıkılışından sonra, 1968 yılında açıklanan bir mektubunun, bu metni tartışmalı duruma getirdiği söyleniyor. *Krupskaya* mektubunda, *Lenin*'in «Parti Örgütü ve Parti Yazını» başlıklı makalesinde *literatura* sözcüğünü güzel sanatların dalı olan *yazın* anlamında kullanmadığını öne sürüyor ve daha çok parti yayınlarını, propaganda yapıtlarını düşündüğünü yazıyor. Toplumcu Gerçekçilik'in eleştirel ve yazınsal ürünlerine, hâttâ doğrudan doğruya kuramın *kendisine* belli bir *uzaklıktan* bakan ve bu konuda hayli *kuşkulu* olduğunu sezdiren *Lukacs* da *Çağdaş Gerçekçiliğin Anlamı* adlı kitabının İngilizce baskısına yazdığı Önsöz'de, kendisinin de *Krupskaya*'nın kanısını «uzun süredir» taşıdığını bildiriyor ve şunları ekliyor: «*Krupskaya*'nın açıklamasının önemi çok büyüktür. Bu mektubun yayınlanmasının bu kadar az dikkati çekmesi ise hem garip hem de ilginçtir».[107] N. Gürsel de 104 numaralı dip notunda andığım yazısında iki Fransız araştırmacının, *Pozner* ve *Thibaudaeu*'nun dilbilimsel ve ideolojik gerekçelere dayandırarak bu yazıyı *Krupskaya*'nın mektubu doğrultusunda değerlendirdiklerini bildiriyor. Kısaca, *Lenin Jdanov*'ın kuramsal öncüsü, esinleyicisi olamaz deniyor.

Görülüyor: *Lenin*'in yazına ilişkin düşünceleri, değişik biçimlerde yorumlanmaya izin veren özellikler taşımaktadır. Bunun başlıca iki nedeni olduğu söylenebilir: Bir: *Lenin* yazın'ın ideolojik işlevini görmüş, ancak yazın'ın sorunlarını

kuramsal açıdan irdelemeyi hiç bir zaman tasarlamamıştır. Egemen ideoloji ile yazarın ideolojisi ve yazın ideolojisi arasındaki dolayımı ve karmaşık örgütlenmeyi de bilimsel bilginin günündeki sınırlılığı dolayısıyla göz önünde bulundurmamıştır. Bu da yazın konusundaki bilgi ve beğenisini, ister istemez; siyasal sorunlar bağlamıyla *sınırlamıştır*. Oysa yazın'ın *işlevi* ve ille de kullanılması gerekli bir sözcük ise *değer*'i, çok başka yerde bulunmaktadır. İki: Yazın sorunlarını değişik *tarihlerde* ve değişik *koşullarda* dile getirmiştir *Lenin*, dolayısıyla acil önem taşıyan güncel sorunların çözümüne ilişkin olarak almıştır bu sorunları. *Ampirik* ve *pragmatiktir* yaklaşımı. Bu yüzden de, proletkult dolayısıyla 1920'de yazdıklarının 1905 tarihli parti yazını başlıklı yazısını aştığını, birinci yazının *Lenin*'in asıl *yönsemini* yansıttığını söylemek kolay değil.

Pek çok başka yazarda gözlendiği gibi, *Lenin*'in yazınsal düşünceleri de daha çok, ethik ve aksiyolojik ögelerden örülmüş bir söylem oluşturmaktadır ve *metni*, hemen hemen *dışarda* bırakmaktadır.

Hiç kuşkusuz yazarın parti, yazın'ın da siyaset karşısındaki *görece özerkliği* konusunda *Troçki*'nin durumu bu kadar ikircikli değildir. *Yazın*'ın özel bir yeri vardır *Troçki*'nin *yapıtında*. Bu yüzden de, gününün en ileri yazın kuramını oluşturmayı başarmıştır denebilir. Partinin sanata komuta edemeyeceğine ilişkin bir sözünü yukarda andım. *Edebiyat ve Devrim*'den kesin bir cümle daha veriyorum: «Marksizmin metodları sanatın metodları değildir.»[108] *Troçki*'nin yazına *Lenin*'in tersine, profesyonel olarak yaklaştığı, yazınsal sorunları *içerden* kuşatmaya yöneldiği söylenmelidir. Devrimin somut koşulları ile yazarın bu koşullar içinde oluşan düşünsel/ruhsal durumunu hep bir dolayım sürecinde kavramaya çalışır *Troçki*. Bireyle toplumsal gerçek arasındaki ilişkiyi indirgemez, oluşum ve varoluş diyalektiği içinde anlamayı öngörür. *Lenin*'in yenilikçi akımlara karşı takındığı *tutucu* tavırla ilgisi yoktur onun, tam tersine: İtalyan füturizmi gibi faşizme uç vermeyen Rus gelecekçiliğinin yazına/sanata yeni çevrenler kazandırabileceğine inanır *Troçki*.

Üstelik, *Troçki* yazınsal metinle ideoloji, ideoloji ile sınıf arasındaki ilişkileri daha kapsamlı biçimde görmeye de uğraşmaktadır. Hiç kuşkusuz, zamanının kuramsal üretimiyle sınırlıdır o da, ne var ki *Edebiyat ve Devrim*'deki bir çok önermesi, bunlar arasında girift ilişkiler gördüğünü sezdirmektedir. Metin, *T. Eagleton*'u izleyerek söylersem, «ne ideolojinin bir *dışavurumu* ne de ideoloji toplumsal sınıfın bir *dışavurumudur*.»[109] Çözümlemelerinde düzeyleri birbirine indirgememeye çalışır *Troçki*. Ne *Yessenin* yalnızca küçük mülkiyet ideolojisini ne *Mayakovski* yalnızca anarşizan bir bireycilik ideolojisini yansıtır. Şiirlerinde dile gelen bunlardan çok fazla bir şeydir ve dönemlerinin tüm ilerici ögeleriyle *de* eklemlenmişlerdir. Yapıtın *çelişkin* bir birlik oluşturduğunu kavrayan ilk kişilerden biri olduğu söylenebilir *Troçki*'nin.

Tuhaftır: *Lenin*, devrim yıllarının yazarlarına hemen hemen ilgisizdir. Örneğin *Blok, Yessenin, Ahmatova* gibi şairler üzerine hiç bir şey söylememiştir. Yazınsal açıdan geçmişe dönüktür bir anlamda. *Tolstoy* çözümlemelerinde izlediği yöntemle eğilmemiştir çağdaş yazarlara. Dediğim gibi, yazınla ilgisi doğrudan değildir de ondan. Oysa *Troçki*, güncel ve çağcıl yazınla iç içedir. Siyasal bakış açılarının yanlışlığı ya da doğruluğu dolayısıyla ilgilenmez yazarlarla. Devrimin sorunları ve zorunlu koşulları ile yazarların bu koşullar içindeki gerçek durumlarını, yapıtlarında çelişkin bir birlik kuran düşüncelerin ideolojik içeriğini kavramaya çalışır. Sanat yapıtının *çağrısı* ya da *bildirisi* konusunda mekanik yorumlardan özellikle kaçınır. *Blok*'un ünlü *Onikiler* şiiri için yaptığı çözümleme, bir yazın eleştirisinin sınırları konusunda yeterince ipucu verir. *Blok*'un devrimci bir şair, *Onikiler*'in de devrimin şiiri olmadığını vurgular *Troçki*, ama ulaştığı sonuç son derece incelikli ve açıklayıcıdır: «*Onikiler*, aslında yok olan geçmiş için bir umutsuzluk çığlığıdır ama, yine de yaklaşan gelecek için beslenen umuda kadar uzanan bir çığlıktır bu.»[110]

Burada, *Troçki*'nin ya da *Lenin*'in savunulması/yerilmesi gibi bir sorun bağlamından yola çıkmıyorum. *Marksçı* bir yazın ve eleştiri kuramının olanakları üzerinde düşünmektir asıl

amacım. Böyle alındığında da *Troçki*'nin yazınsal önemi hemen görülebilir. *Biçem*'e ve *biçim*'e tanıdığı öncelik ve özerklik, *ayırıcı* özelliğidir onun. Örneğin *Jdanov*, açıkça *Troçki*'den kalkındığı görülen *Ahmatova* yorumunda, onu «yarı rahibe yarı fahişe» olarak nitelerken,[111] önemli iki noktayı gözden kaçırır: *Troçki*, Ahmatova'nın «çok yetenekli»[112] olduğunu vurgular, bu bir. Dili iğneleyicidir ama, gizemciliği alaya alırken *Ahmatova*'nın «geniş kalçalı *dişi* Tanrısını» her zaman «mistik felsefenin yıldızların ötesinde kuluçkaya yatırılmış civcivine»[113] tercih eder, bu iki. Ama bunu doğal karşılamak gerekir. Şu nedenle: *Jdanev*'a göre yapıt *yansı*'dır ve ideoloji sınıfın dışavurumudur. Dahası, ancak parti doğrultusuna *uyduğu*, onunla *örtüştüğü* zaman değerli ve geçerlidir. Oysa, *Troçki* proletkult'çuların sanki *Jdanov* tarafından söylenmişe benzeyen «Üslup demek sınıf demektir» önermesini tırnak içine aldıktan sonra şunları ekliyor: «Üslupla sınıf hiç bir zaman *aynı zamanda* doğmuyorlar. Eğer bir yazar, sadece sınıfına *bağlı* bir proleter olduğu *için* dört yol kavşağına oturup 'ben proletaryanın üslubuyum' diyebilseydi, her şey çok kolay olacaktır.»[114]

Biliniyor: *Jdanov*'un düşünceleri terkedileli, hâttâ *resmen* kınanalı hayli oldu. Tüm öteki alanlarda olduğu gibi, yazınsal alanda da 1930'lardan 1955'lere kadar süren uygulamalar ve bu uygulamalardan doğan yetersizlikler ona ve Stalin'e yüklendi. Böylece yazın alanının arındırıldığı ve *özgürleştirildiği* varsayıldı. Ne var ki, sonraki gelişmeler karşısında bu açıklama biçiminin kolaycı ve yüzeysel kaldığı söylenmeli. Kuşku yok: Dönem *aşılırken*, kuramsal üretimde meydana gelen çeşitlenme yazın kuramının da zenginleşmesine, terimlerinin değişmesine yol açmıştır elbet. Burada aşma sözcüğünü felsefî/bilimsel içeriğiyle kullanıyorum. Çünkü *Stalincilk*, marksçı kuramın *Lenin*'ci yorumunun da bir yorumu ve uygulaması olarak kendi içinde bir dizge oluşturmaktadır. Bu dizge, 20'nci Kongre'den sonra ekonomik/politik/ideolojik düzeylerde terkedilmiştir. Ekonomik alanda piyasa mekanizmaları, politik düzeyde barış içinde birlikte yaşama, ideolojik düzeyde demokratikleştirme devreye sokulmuştur. Bu *aş-*

ma yazın alanında da seçerlidir elbet. Örtük durumda olsa bile. *Toplumsal* ve *kurumsal* (bürokratik), ilişkilerin olduğu kadar *siyasal* ve *ideolojik* algılama ve dışavurma biçimlerinin de büyük ölçüde *değişime* uğradığı bir dönemde başka türlü olması da beklenemezdi zaten. Gelgelelim, bir yandan 20'nci Kongre sonrasında kaleme alman yazın kuramıyla ilgili çalışmaların içerdiği yeni tanımların ve kavramlaştırmaların, bu yeniliklerine *rağmen* 1930-1950 toplumcu gerçekçiliği ile asıl terkedilmesi gereken düzeylerde hısımlığını koruması *(sanatta yan tutma* kavramına *dönüştürülmüş* bulunan *sanatta partizanlık, ulusal kahramanlık, eğiticilik/aydınlatıcılık),* bir yandan da uluslararası yazınsal ortak değerler kabul edilmesine rağmen bu düzeye ulaşabilmiş yapıtların nerdeyse hiç derecesinde kalması *(Ehrenburg. Şolohof. Pastermak eski* kusaktandır. *Yevtuşenko, Voznesenski* ve *Soljenitzin* derece derece resmî ideolojinin *muhalifleridir),* sorumluluğun yalnızca *Stalin*'e yüklenemeyeceğini göstermektedir. Bu bakımdan, Sovyetler Birliği'ndeki *egemen yazın ideolojisi*'nde hâlâ *aşılması* gereken yetersizlikler bulunduğunu kabul etmek, akla daha yakın görülmektedir. *Bottigelli*'den *Colletti*'ye, *Lefevbre*'den *Althusser*'e, *Bettelheim*'den *Laclu*'ya, *Macherey*'den *Eagleton*'a bir dizi çağdaş kuramcının yapıtları göz önünde bulundurulduğunda, bir adım daha atılarak, Marksizmin *Sovyet yorumunda* bir tıkanıklık olduğu öne sürülebilir bu noktada.

Yukarda çalışmalarını andığım,, *Kagan, Pospelov, Ziss* ve öteki yazarlar, yazın kuramının karşısındaki engelleri aşmaya, yetkin bir marksçı yazın kuramı oluşturmaya çalışıyor, yeni kavramlaştırmalara gidiyorlar ama, resmî ideoloji'nin dışına da çıkamıyorlar. Kavramlaştırmalarındaki *benzerlik* ve *karşıtlık*'ların nedeni de resmî ideolojiye *yakınlıkları* ve *uzaklıkları.* Bu yazarlar, örneğin *Kagan,* artık hiç değilse bazı doğal bilimler düzeyinde burjuva bilimi/proleter bilimi anlayışı terk edildiği için; sibernetiğin, iletişim kuramının ve göstergebilimin yaklaşımlarını felsefî anlamda aşmaya, yani bu yaklaşımları da özümleyerek bir üst düzeyde kuramlaştırmaya uğraşıyor. Ama, toplumcu gerçekçilik teri-

minden bir türlü *vaz geçemiyor*. Çünkü bu vaz geçişin *resmî* bakış açısından bir tek anlamı var: Sovyet marksizminin *reddi*. Kuşku yok: *Paspelov, Edebiyat Bilimi* adlı yapıtında toplumcu gerçekçilik adına konuşmaktadır. Gelgelelim, örneğin birinci ciltteki «Sanat Dalı olarak Edebiyat» bölümü ile ikinci ciltteki «Sanatsal Söylem» bölümünün içerdiği çözümlemeler ve bu çözümlemelerin imlediği *yönseme*, toplumcu gerçekçilik'in ne Yazarlar Kongresi'ndeki ne Sovyet Ansiklopedisi'ndeki tanımıyla bağdaştırılabilir. *Pospelov*'un çözümlemeleri de tıpkı *Kagan*'ınkiler gibi (onda daha açık biçimde bir uzaklaşma görülmektedir) büyük ölçüde metnin, *kurmaca* özelliği üzerinde durmakta ve *sanatsal söylemi* gündelik dilden ayırmakta, böylece de bir anlamda *yansıma kuramı*'ndan *özerkleşmektedir*. Türkiyede reel sosyalizmin yandaşları, marksizmin *içinde* hiç bir değişme olmamış gibi davranmayı seçiyor, *model, dizge, kurmaca dünya, görece, çok-katmanlılık, yaşam benzeri olmaktan çıkma* vb. gibi kavramların ve bunların doğal sonucu olan kavramlaştırmaların marksçı kuramın sözlüğünde *eskiden beri* bulunduğunu varsaymayı, *yandaşlığın* bir ön gerekliliği olarak alıyorlar. Oysa, insan *Kagan* gibi «bilimsel modellerden farklı olmak üzere, sanatsal-imgesel modeller, dünyayı *doğrudan doğruya açıklamazlar;* gerçekten varolan dünyanın *bitişiğinde* yer alarak, bizim tarafımızdan belli bir «*hayalî gerçeklik*» olarak algılanırlar»[115] dediğinde ve bu yaklaşımın iç doğrultusunu izleyerek «sanatsal hakikat, tasvir edilenin *olgusal doğruluğuyla* belirlenemeyeceği gibi, doğanın ve insanın maddî varlığının yasaları ile bunların yansıtılması arasındaki *uygunluğa* da indirgenemez»[116] diye yazdığında, dahası «biçimin *kurulması*» kavramına özel bir önem vererek «canlı bir organizmada olduğu gibi bir sanat yapıtında da biçimin bütün ögelerinin bütünsel bir sistem oluşturduğu, «karşılıklı yansıma» ve karşılıklı eşgüdümlerden bir «*kendi içinde kapalı devre*» olduğu ortaya konmaktadır»[117] diye eklediğinde, *hakikatin* içinde gün ışığı gibi parladığı ve insanın bilincini ve inançlarını bir anla değiştiriveren, aynı zamanda *gelecekle* ilgili tüm *mutlu öngörüleri* (kehanetleri) de içeren bir sanat anlayışından hayli uzaklaşmış olduğunu,

istesin istemesin, dışa vurmuş olur. Bu kuramsal kavramlaştırmaların burjuva bilimi diye horlanan bir *söylemden* edinilmiş oldukları bellidir. *Son kertede* bu edinimi zorunlu kılan, yansıtma/yaratma kuramının iç yetersizlikleridir. Gelişkin bir *birey* ve *ideoloji* kuramı olmaksızın çözümleyici/üretici bir yazın kuramı geliştirilebilmesi pek olanaklı görünmüyor bu noktada.

Yeni kuramsal çalışmalarda önemli bir yer kaplayan bu sorun, geleneksel marksizmin belli başlı zaaflarından birini oluşturmaktadır. Soruna, «Toplumcu Gerçekçi Kategoriler ve Yansıtma/Yaratma Sorunsalı» başlıklı ikinci bölümde değineceğim. Ama burada, konuya önceden bir yakınlık sağlayabilmek amacıyla bir iki vurgulama yapmanın yararlı olacağına inanıyorum:

İnsanın bir *özü* bulunduğuna, bu özün kapitalist toplumda yabancılaştığına inanarak *insancı* (humanist) ve tarihin, sonunda bu yabancılaşmayı *bilen bir özne* tarafından gerçekleştirilecek bir *amacı* olduğuna inanarak da *tarihselci* (historisist) söyleme bağlanan geleneksel marksizmin, Marx ve Lenin'in özellikle vurguladıkları *üretim biçimi* ve *çelişki* kavramından çok Hegel'in bütünsellik ve yabancılaşma kavramını öne çıkardığı söylenebilir. İç içe girmiş ve birbirine dönüşümlü bu iki tez, hemen çıkarsanacağı gibi; bir *doğru* bir de yanlış *bilinç* kavramını içerir. Dahası, doğru bilinç gerçeğe *içkindir* ve yabancılaşmanın gerçekleştiği sınıflı kapitalist toplumda (sınıflı toplumun en gelişmiş biçimidir) bazı talihli özneler (insanlar) gerçekteki doğru bilinci keşfederler ve bilinçsiz kitleleri uyandırmaya girişirler. Bu uyandırılmış kitleler, böylece kendisi için sınıf durumuna gelerek toplumsal devrimi gerçekleştirirler. Yabancılaşma/şeyleşmeden kurtulan insan, sonunda *bütünsel insan* olur. Öteyandan Marx, bilincin toplumsal varlığı değil, tersine toplumsal varlığın bilinci belirlediğini vurgular. Dahası, olgunluk dönemi yapıtlarının tümünde yabancılaşma ve bütünsellik kavramlarını değil *üretim biçimi* ve *çelişki* kavramlarını öne sürer. Bu yaklaşım, insanı (bireyi) süreç içinde kendini oluşturan (üreten) çelişkin bir varlık olarak görmeyi gerektirir, çünkü *her za-*

man-zaten verili olan toplumsal gerçek süreci *heterojen*'dir. Bu yüzden, süreç içinde yer alan bireyin gerçeğin özünü ve sonunu bilmesinin olanaksız olduğunu söylemek gerekir. Nesnenin *tarihi* ile nesnenin *bilgisi* özdeş değildir çünkü. Yoksunluk içinde acı çeken birey ile uyandırılması gereken/uyanacak birey kavram çiftini öne çıkaran insancı (humanist) anlayış, «kendi tarihlerini yaptıklarını» iddia ettiği insanlara, içinde yaşadıkları toplumsal formasyonu değiştirebilmeleri için fazla bir donanım sağlamamaktadır ne var ki. Toplumsal gerçekliğe içkin bir doğru ve yanlış bilinç varsayımı, sınıfının bilincini edine(e)meyen, dolayısıyla da devrimi gerçekleştir(e)meyen o sınıf üyelerini hem *aldatılmış*, hem de bu aldanmayı kıramadığı için *geri zekâlı* saymak zorundadır. Gerçekten de, bu kavramlaştırma, işçi sınıfından olmayan, *sömürülme* ve *yabancılaşma/şeyleşme* olayını doğrudan yaşamayan düşünürlerin nasıl doğru bilince vardıkları, öteyandan; doğrudan *işçi olarak* o süreci yaşayan ve sürekli yeniden-üreten insanların, gerçek kendilerine her gün *anlatıldığı* halde niçin devrimi gerçekleştir(e)medikleri konusunda hiç bir bilimsel açıklama getirmemektedir. İşte bu noktada, geleneksel kuram ya insanı tarihin amacının somutlanması için sonsuz bir *bekleyişe* ya da «kahramanlar» ve «öncüler» yoluyla tarihi *yapmaya* terk etmektedir. *Pasifist* tavır da *volantarist* tavır da son kertede öznenin toplumsal ilişkilerin yaşanış biçimi ile gerçek biçimi arasındaki *karşıt* ögelerin bilgisini pratiği ile üreterek olumsuzlamasını engellemekte, yani içsel bir «mutlu son» ilkesine bağlı kalarak özneyi *edilginleştirmektedir*. Üstelik, sömüren/sömürülen ilişkilerinin yanısıra yöneten/yönetilen ilişkileri *de* aşılması gereken bir durumdur ki,, reel sosyalizm bu sorunu sürekli gündem dışı tutmaktadır. Özne, süreç içinde kendini sürekli *anlamlandırma pratikleriyle* konumlamaktadır aslında ve ancak bu yoldan bir dönüşümü sağlayabilecektir. Ama bu her şeyden önce, öznenin, *dışsal* olarak oluşmuş çelişkili birliğini anlayabilmesine bağlıdır. Gelgelelim, geleneksel yaklaşım, bu alanda gelişkin bir kuramdan yoksun görünmektedir. Gerçekten de, sınıf çatışmasına bağlı kalmakla birlikte, mevcut kuram, *son*

kertede özneyi çelişkisiz bir varlık sayar. *Kristeva*'nın deyişiyle, insan «üretim, sınıf, toplum çelişkilerinin içinde el değmez bir birim olarak kalır. Ötekilerle çatışmadadır ama *kendi kendisiyle* çatışmaz hiç.»[118] Böylece, süreç içinde oluşan, dolayısıyla bu oluşum sırasında süreci de dönüştürebilen bir öznenin *üretilebilmesi* olanağının kuramsal/kılgısal önkoşulu ortadan kaldırılır. Üretim ve yeniden-üretim süreci içinde toplumsal ilişkilerini *anlamlandıran* görece özerk ve etkin özne yerine, sonu belli gerçeklik tarafından *anlamlandırılan* özne anlayışının benimsenmesinin, *düşünen-konuşan* özneyi hem edilginleştirdiği hem de onun kendisini uyumlu bir bütünlük olarak görmesine yol açtığı söylenebilir. Bu kavramlaştırmada, insan öylece durmaktadır: «Çelişki bir sınıf çelişkisidir. *İmleyici sürecin,* dolayısıyla bir sınıf içinde *konuşan her öznenin* çelişkisi değil.»[119] Konuşan, konuşmasıyla da sürece *ilişkin* ve süreç *içinde* bir anlamlandırma yapan özne anlayışı, sınıf üyelerinin hem bireyliklerinin hem de bireyliklerine ait çatışmaların açıklanabilmesi yolunda bir kalkış noktası oluşturabilecek gibi görünmektedir. Çelişkili sürecin içeriğinin anlamlandırma pratiğinde durmadan değişime ve kaymaya uğradığı, aşkınlaştırıldığı ve kutsallaştırıldığı göz önünde bulundurulduğunda, Freud'un kuramının kimi ögelerinin yeniden gündeme getirilmesinin de *zorunlu* olacağı söylenebilir. Bireysel/kişisel süreçleri alt-yapı'ya indirgeyerek açıklayan ekonomist yaklaşım, *olumsuz* yanlarını açığa vuran bireyi ya topluma *uyumlandırmak* amacıyla *tedavi* etmeyi ya da yasal ve düşünsel yollardan *bastırmayı* seçer. Zaman zaman ikisinde de başarılı olur ama, gerçekliği hem toplumsal ilişkiler hem ruhsal süreçler boyutunda *olumsuzlayan* birey, dönüştürülemeden *özürlü* bir üye olarak yaşamakta devam eder. Her şey basite indirgenmiş bir neden-sonuç ilişkisinde ve ekonomik düzeyin belirleyiciliğinde olup bitmiş varsayıldığından, birey ya kötüden iyiye doğru ya da salt kötüde (ya da salt iyide) çizgisel bir yol izler. Geleneksel marksizmin özne anlayışına ilk yetkin eleştiriyi getiren *Althusser*'in yaklaşımını irdelerken, *R. Covard - D. Ellis* çifti onun öznesi'nin de son kertede *tutarlı* olduğunu belirtiyor, dolayısıyla

kavramlaştırmasının yetersiz kaldığını öne sürüyorlar: «Toplumsal çelişki tarafından işlenmiş ve çarpıtılmış bu özne *gene de* tam olarak *sorumlu* ve bir eklemleme içinde tutarlı, *denetleyici* bir bilinç olarak görülür.»[120] Toplumcu gerçekçiliğin özne (birey) anlayışı işte bu türdendir. Oysa, aynı yazarlar, *Brecht*'in bana da çok uyarıcı görünen bir önermesini vurguluyorlar: «Ego'nun devamlılığı *mittir*. İnsan sürekli olarak dağıtılıp yenilenen bir atomdur». *Avand-garde* yazın karşısındaki soğuk ve aşağılayıcı tavrının nedeni de budur toplumcu gerçekçiliğin. Çünkü, *Lukacs*'ın da eleştirisinin başlıca dayanağı olan parçalanmış, çelişkili bireyi öne çıkarır bu yazın. *Brecht*'in dağıtılan ve yenilenen *birey*'i açığa vurmak, böylece tüketicinin (okuyucunun, seyircinin) çelişkiyi ayırdedebilmesini sağlamak için anlatı ve sahne yapısını kırmasının fazla hoş görülmeyişinin nedenini anlamak da böylece kolaylaşır. Özne'nin ancak bu parçalanmışlık durumunu gözleyebileceği ve dışında durabileceği anda bir birey olabileceği olgusuna *Freud*, daha 1908 yılındaki bir yazısında işaret ediyor: «Psikolojik roman denilen türün, çağdaş yazarın kendini gözleyip, ego'sunu bir çok *parça-ego*'lara bölmek isteyerek ruhsal hayatının *çatışan* yanlarına kimlik kazandırmak eğiliminden doğduğunu söyleyebiliriz.»[121] Kimlik kazanma, yukarda da değindiğim gibi bir anlamlandırma pratiği ama. Buysa, her zaman-zaten verili olan toplumsal ilişkilerin bir *olumsuzlamasını* öngerektiriyor gelgelelim. *Bilinçdışı* süreçleri tümüyle dışta bırakan, bireyin daha doğumundan itibaren edinilen *özgül bir tarihi* olduğunu yadsıyan insancı/tarihselci yaklaşım, başta *cinsellik* olmak üzere pek çok kavramı çözümleme dışı bıraktığı için, ekonomik/toplumsal ilişkiler karşısında bir tür «Rus ruleti» oyuncusu durumundaki birey (insan) hakkında bilimsel bir söylem geliştirme olanağını da büyük ölçüde yitirmiş oluyor. Bir *bilim* olarak felsefeyi ortadan *kaldırmayı* öngören marksizmin insancı/tarihselci yorumu, insan üzerine *felsefe* yapmasına rağmen, toplumu dönüştürebilmek için önce kendisini değiştirmesi gereken bir bireyin oluşabileceği kuramsal/kılgısal tabanı kurma şansını da kullanabilmiş gibi gözükmüyor. Bunun başlıca nedeni, *çelişki*

ve *olumsuzlama* ilkesinin yerine bütünlük ve uyumluluk ilkesinin tercih edilmesidir denebilir. Toplumcu Gerçekçilik, doğuşundan günümüze; tüm düzeltimlerine rağmen *tip* kavramına (ister olumlu ister olumsuz, fark etmez) bağlı kaldıysa ve tip'in tarihsel özü temsil ettiğini öne sürdüyse boşuna değil. Çünkü geleneksel kuram, çelişkinin sınıfsız toplumda *da* süreceği yolundaki *Mao* tarafından geliştirilen katkıyı kabul ediyor görünse bile, *son kertede*, özne ile gerçek arasındaki uyumsuzluğun çözümleneceğine ve her şeyin *özdeşleneceğine* inanmayı sürdürür. Kendisiyle gerçeklik arasındaki ilişkiyi sürekli sınayan/sınayabilen, *verili* bu ilişkinin kimi ögelerini ya da tümünü olumsuzlayan/olumsuzlayabilen, daha kapsamlı bir söyleyişle sosyo-ekonomik süreçte kendini de sürekli biçimde yeniden-üretebilen, dolayısıyla iç birliğine doğru *ilerleyen* bir özne olmaktan çıkarak merkezsizleşen bir özne, egemen söylemde iki biçimde değerlendirilir: Ya *hasta*'dır ya *karşı-devrimci*.

Bilinçdışı süreçleri devreden çıkaran ve «insanın özgül yapısının, insan ile doğa arasındaki *özgül uyumdan*»[122] ileri geldiğini bildiren ve marksistlerin «uzlaşmaz sınıflar ile belirlenen toplumsal yapıda, *üretimin gelişmesinin*, ezilen sınıfların tarihsel süreçteki rollerinin ve önemlerinin bilincine varmaları olgusunu *getirdiğini*[123] öne sürdüğünü söyleyen yaklaşım, bireyi «*daima* bu ya da şu sınıfın *temsilcisi*» sayar ve bireyin «egemen sınıfın istemlerini önemsemediği, kendisini *yanıltmacalardan* kurtardığı, kendi *toplumsal-tarihsel özünü* kavradığı zaman, ezilen sınıfın gerçek *evrensel insanlık ilkelerinin* toplamı olan çıkarlarının koruyucusu olmayı başarabileceğini»[124] öne sürer. Alıntıdaki *özgül uyum, toplumsal-tarihsel öz, evrensel insanlık ilkeleri* gibi kavramların *idealist* söyleme ait olmalarının yarattığı kuramsal sakıncalar üzerinde fazla durmanın gereği yok. Ama, bu tumturaklı söylemin, proletaryanın «niçin kendi sınıfsal özünü ve tarihsel amaçlarını» hâlâ kavrayamadığını ve «işçi sınıfı partisinin kitleleri daima kapitalist toplumun eskimiş ilkelerine karşı, devrimci mücadeleye çağırmasını» ciddiye almadığını açıklamadığını belirtmek gerekiyor. Partiler durmadan *çağrı* yapı-

yor, ama ne yazık ki ya geriliyor ya da sürekli düş kırıklığına uğruyorlar. Gelgelelim, insancı/tarihselci kuramın özrü hazırdır: «Proletaryanın kendi sınıfsal özünü ve tarihsel amaçlarını kavraması ve bu olgunun bilincinde olması, yalnızca içgözlem (introspection) ile ve aydınlatma (bilgilendirme) yolu ile sağlanamaz. Bu, proletaryanın *uzun vadeli* toplumsal/tarihsel eylem sürecinin sonucunda ortaya çıkar:»[125] Doğrusu yürek ferahlatıcı bir açıklamadır bu: Bin yıl, on bin yıl, hâttâ yüz bin yıl sonraya uzanabilecek bu «uzun vade»nin bitiminde *öz* yürürlüğe girecektir. Bilimsel olmaktan çok teleolojik olan bu «devrimci kuram», «bireyin davranışları daima kendi sınıfının çıkarları *doğrultusunda* biçimlenir»[126] diye düşündüğünden *faşizmi* nerdeyse bir toplumsal kaza gibi görmek zorunda kalır ve orta sınıfların olduğu kadar proletaryanın da desteğini kazanmış olan faşizmin eklemlediği ideolojik ögelerin düşünsel/ruhsal kökenleri hakkında hiç bir doyurucu açıklama getirmez.

Geleneksel marksizmin faşizm karşısındaki kuramsal/kılgısal duraksamaları üzerinde burada ayrıntılı bir çözümleme yapmamız olanaksız elbet.[127] Aynı biçimde, mevcut birey kuramının yetersizliklerinin farkına varılması sonunda beliren *Marx*'la *Freud* arasında diyalog kurma girişimlerinin tarihi üzerinde bilgi vermek de olanaksız.[128] Ama burada, cinsellik sorunundan nerdeyse korktuğu söylenebilecek olan marksizmin, *Freud*'un *köktenci* (radikal) olduğundan kuşku duyulmaması gereken düşüncelerine karşı niçin düşmanca davrandığını anlamaya çalışmanın bir zorunluluk olduğunu söylemeliyiz. *Eros* ve *Thanatos*, yani yaşam ve ölüm işgüdüleri üzerine kurulu olan *Freud*'un *bastırılmış libido* kuramının bir *kötümserliği* içerdiği, dolayısıyla devrimci umutlara ters düştüğü, bu yüzden de marksistlere gerici göründüğü söylenebilir. Bu sorunu, *Philip Rieff* yeterince betimliyor: «*Marx* için geçmiş geleceğe gebedir ve proletarya tarihin dönüştürücüsüdür. *Freud* için gelecek, yalnızca hekimin, şansın bize bulup gösterebileceği bir yük oluşturucasına, geçmişe gebedir. (...) Devrim, olsa olsa, babaya karşı prototip durumuna gelmiş bulunan başkaldırı gibi bir şey olabilir ve tıpkı babaya

başkaldırma gibi; her defasında bozgunla bitmeye mahkûmdur.»[129] Bu gözlem yerinde olabilir ama, *Freud*'un kuramının içerdiği kötümserlik, aynı oranda güçlü köktenci yorumlarını ve doğrularını görmezden gelmeye yol açmamalıdır. Son çözümlemede kendi içinde uyumlu bir birey anlayışı yerine, daha doğuşunda her zaman-zaten verili aile ve toplum içinde örselenmiş ve süreç içinde anlamlandırma pratikleriyle kendini üretmeye çalışan çelişkili bir birey anlayışının benimsenmesi, hem varlıkları yadsınamayacak olan içgüdülerin anlaşılması hem de bunların toplumsal ilişkiler düzeyindeki görünümlerinin çözümlenmesi açısından pek çok olanak sağlayabilecek gibi görünmektedir. Çünkü *Dobrenkov*'un sandığı gibi, *bilinçdışı*, kapitalizmden sosyalizme geçişle birlikte yok olmuyor, «eski bilinçdışı'nın somut-tarihsel özü saf dışı bırakılmıyor.» Çünkü bilinçdışı'nı sosyo-ekonomik temelin dolaysız bir *yansısı* saymak, bireye sağ elle verilen özgürlüğün ve dönüştürücülüğün sol elle geri alınması demektir. Kaldı ki, reel sosyalist ülkelerden *eski bilinçdışı*'nın hâlâ tasfiye edilemediğini kanıtlayacak pek çok örnek verilebilir. Sömüren/sömürülen ilişkilerinin tümüyle kaldırıldığı varsayıldığında bile, *yöneten/yönetilen* ilişkileri yürürlükte olduğu sürece, dizgenin bireylerin bilincinde *ussallaştırılması* olgusunun başlıca bir sorun olarak kalacağı söylenebilir bu noktada. Bireysel çıkarla toplumsal çıkarın örtüşmesi kavramı, bu ussallaştırmadaki *baskıcı* ya da *uyumlandırıcı* içeriğin kendiliğinden dıştalandığı anlamına gelmez çünkü. İşçi sınıfından olmanın *devrimci birey* olmaya yetmediği, reel sosyalist ülkelerde bile yetmediği; artık anlaşıldığına göre, toplumu (tarihi) dönüştürebilecek bir *özne*'nin, belki de *Julia Kristeva*'nın vurguladığı gibi, ancak sürekli bir *olumsuzlama* sürecinde belirebileceği söylenebilir. Hiç kuşkusuz, geliştirilmesi, kanıtlanması gereken bir önvarsayımdır bu. Kendini yenileme olanaklarına sahip olduğunu göstermiş bulunan çağdaş kapitalizmin, özellikle kitle haberleşme araçları sayesinde oluşturduğu baskı, *Adorno*'nun çok yıllar önce söylenmiş sözüne yeniden geçerlik kazandırıyor bana kalırsa: «Toplama kampları çağında, toplumsal gerçekliğin temsilcisi olmakta rekabet-

çilikten çok *iğdiş etme* anlamlılık kazanmış bulunuyor.»[130] Bugün reel sosyalizm yandaşlarının ısrarla vurguladıkları devrimci birey ve devrimci eylem *söylemi,* bu yandaşların 1968 olayları dahil pek çok ülkedeki siyasal, ideolojik, sanatsal başkaldırı karşısındaki *kuşkucu* tavrı gözününde bulundurulduğunda, burjuva toplumunun *gerekli* ve *doğal* bir söylemi durumuna geliyor sanki. Yani kitleler iğdiş edilmiş potansiyel devrimciler olarak yaşamayı seçiyorlar. Devrimden söz ediliyor ama devrimin özümsenmesi üzerine kurulu Tv'li, video'lu bir reel yaşama yerleşiliyor. Sorun, söylemek bile fazla; teknolojinin romantik bir *inkârı* sorunu değil, bu teknolojinin nesnelleştirdiği yaşam biçiminin, örtük ya da açık; gündelik yaşam kılgısında *bireysel olarak* özümsenip benimsenmesi.

Bu noktada, geleneksel marksizmin birey kuramındaki yetersizliklerden kaynaklandığı söylenebilecek olan ideoloji kuramındaki yetersizliklere değinmek gerekiyor (ve *vice versa).* Her ne kadar *Lenin* ideolojinin *olumlu* içeriğinden söz etmişse de, bu kavram geneliikle yanlış bilinç anlamında kullanılmakta ve egemen sınıfın düşüncelerinin dile gelişi olarak değerlendirilmektedir. Sınıfların varlığı süren bir toplumsal formasyonda sömüren sınıfın ideolojisinin *gerici,* sömürülen sınıfın ideolojisinin *ilerici* olduğu yolundaki anlayışın mekanist ve yüzeysel bir yaklaşım olduğunu söylemek gerekir. Yukarda da değinildi: İşçi sınıfının üyesi olmak işçi sınıfının ideolojisinin özümlendiği anlamına gelmez. Pek çok işçi faşizmi *bilinçli* olarak istemiş, onda kendi toplumsal/bireysel kurtuluşunun umudunu görmüştür. Çünkü her zamanzaten verili toplumsal formasyonda, ideolojik ögeler ortaktır ve toplu yaşam, varlığını bu ögeler çevresinde oluşmuş *onaşmaya* (concensus) borçludur. Ulus, aile, okul, kahramanlık vb. gibi. Ögelerin kendisinden kaynaklanmaz sınıf *aidiyetleri,* sınıf söylemine *eklemlenme biçiminden* kaynaklanır. Çalışma tekniği de bir ideoloji içerir örneğin, bu ideolojinin genel anlamda nasıl bir insanlararası ilişkiyi dile getirdiğini, ancak onun üretim ilişkileri bağlamında nasıl bir anlamlandırma pratiğini dışa vurduğunu çözümleyerek kavrayabiliriz. *Stak-*

hanovizm ile *Taylorizm* arasındaki uzaklık buradan bakıldığında insana çok kısa görünebilir. Şöyle denebilir: İktidarın ele geçirilmesi ve geçiş dönemi örgütlenmesi, toplumsal formasyon içinde *karşıt* sınıf söylemlerinde eklemlenmiş ideolojik yapıyı bir anda geçersizleştirmeye yetmez ve ögeler, bu söylemler arasındaki akışkanlığını sürdürür. Çünkü ideoloji, *Althusser*'in ve ardıllarının yeterince vurguladığı gibi, insanların gerçekle olan hayalî ilişkilerini yansıtır, yanî bir yanılma değil bir *pratiktir* ideoloji. Burada doğruluk ya da yanlışlık kavramlarına fazla güvenmemek gerekir kuramsal düzeyde. Böylesine bir yaklaşım, kapitalist ülkelerdeki işçi sınıfının yeteneksizliğini öne sürmek anlamına gelmesi bir yana, tarihi dönüştürebilecek biricik sınıf olduğu söylenen bir sınıfa açık bir güvensizliğin dışa vurumunu da içerir. Şöyle denebilir: Hangi sınıftan olursa olsun, üretim ve yeniden-üretim sürecinin taşıyıcıları, gerçek ve yazınsal eyleyenleri (actant) olan bireyler, aldanımlarım aldanım olarak değil bilinçli eyleyenler olarak yaşarlar. Yaşamlarını, en düşkün oldukları durumlarda bile seçmişlerdir. Çünkü o aldanımı gerçeğe ilişkin olarak ya da gerçeğin kendisi olarak algılamışlardır. *Üretim biçimi* ve *süreç* içindeki pratiklerde nesnelleşen bu aldanımın yalnızca sömürülen sınıf açısından değil sömüren sınıf açısından da belli oranda bir geçerlik içerebileceğine *Marx*, hayli erken tarihli bir metninde, *Kutsal Aile*'de değinir.[131] Kuşku yok: Çözümlemesini büyük ölçüde yabancılaşma kavramına dayandırmakta, dolayısıyla son kertede insancı söylemi öne çıkarmaktadır ama, varsıl ve yoksul sınıfları üretim sürecinde kavramaya çalıştığı ve bu düzeyde *karşıtladığı* da açıktır. Üretim biçiminin *doğal* sonucudur insanal içerikli gibi görünen bu sorun. Ne varsıl yoksulu hep aldatmayı başaran bir salt zekâ ne de yoksul hep aldanan bir salt budalalık'tır yani. *Gerçek* konumlardır konumları. Yukardan beri söylediklerimin belli bir *totoloji* içerdiğini kabul ediyorum. Ne var ki bireyi ve ideolojiyi edilginleştiren bir yaklaşımın ikircikliliğini daha netleştireceğine inanıyorum bu totolojinin.

İdeolojiyi sınıfın dışavurumu saymanın, bireyin söylemi-

nin de sınıf ideolojisinin dolaysız dile gelişi olduğunu öne sürmenin belli başlı bir sonucunun, bu yanda zalim kapitalist öteyanda mazlum proleter gören mekanik bir yoruma ulaşmak olacağı söylenebilir. Oysa besbelli: Kapitalist de işçi de sömürü *düzenine* doğmaktadırlar. Orada biçimlenmektedirler. İşçiyi sömürmek birey olarak amacı değildir kapitalistin, sömürü dizgede ussallaşmıştır ve kapitalist, ilişkiyi doğal ve adil sayar. Hattâ giderek *ücret düzeni* içinde bizzat işçi, sömürü olayını doğal görmeye başlar. Kapitalist, giderek *işverene* dönüşür ve sorun aktörel terimler çerçevesinde ele alınmaya başlanır: Adil kazanç, ,adil vergi ve adil ücret. Hiç bir dizge genel aldanıma dayanarak yaşayamaz. Toplumun kendisi de gruplar gibi ortak istekler, inançlar, beklentiler üretmek zorundadır, *onaşma* (concensus) olmadan tutarlı bir ortak yaşam gerçekleşemez. Buradan bakıldığında kapitalizm, bir *dizge* olarak, proleterin *katılımını da* gereksinir. Ve ancak o kendisini dizgenin doğal üyesi saydığı oranda ve sürece varolabilir. Bugün sanayi ülkelerinde bile tutuculuğun (muhafazakârlığın), dar görüşlülüğün ve hoş görüsüzlüğün, derece farklılıklarını koruyarak, işçi kesimlerinde açıkça benimsendiğini, bir *tutum* olarak kendini gösterdiğini söylemek gerekir. Bu yargı, Türkiye için çok daha geçerlidir elbet. Sosyal demokrat, hâttâ solcu aydınlar arasında bile özellikle cinsellik sorunu bağlamında yaygın bir tutuculuğun bulunduğu öne sürülebilir. Aynı şekilde, öteki aktörel sorunlarda da solculuk hâlâ büyük ölçüde egemen sınıf(lar)ın ağzından konuşmaktadır.

Böylece, ideolojinin ancak *dil* düzeyinde kırılabileceği ve özgürlüğün buradan sonra olanaklı olabileceği söylenebilir. Burada dil'den *öncelikle* sözlü ve yazılı iletişim/bildirişimin gerçekleştiği özgül alanın amaçlandığını söylemek bile fazla, ama kuramsal açıdan bakıldığında; tüm *anlamlandırma dizgelerinin* (modadan sinemaya) *de* bir dil oluşturduğunu söylemek gerekir. Gerçekten de: Yalnızca egemen sınıfın elindeki gazetelerin başyazarlarının dili değil, giyim-kuşam mağazaları vitrinlerinin, televizyon dizilerinin, spor sayfalarının dili *de* ideoloji üretiyor. Bu yüzden, ideolojinin gerçek içeri-

ğinin ve işlevinin anlaşılabilmesi, ancak ideolojiyi tüm toplumsal kuruluşlara özgü ve topluluk yaşamının *önkoşulu* olarak kavradığımızda mümkün olabilecekmiş ve ancak bu tutum «verili dilde çöreklenmiş mistifikasyonun kaldırılmasını» ve «gürültüye dönüşmüş reel-dil'in terkedilmesini»[132] sağlayabilecekmiş gibi görünüyor. Sorun, dizge içinde üretim ve yeniden-üretim ilişkilerinin *bilgisini* edinmeyi engelleyen ve bu ilişkilerin taşıyıcısı olan bireyi dizgeye eklemeleyen *manipülasyonun* kırılması sorunu. Bireyin *gerçek* deneni durmadan sınayabilmesi, kendi bilgisini özgürce üretebilmesi sanıldığı kadar kolay değil çünkü. Bu noktada *M. Foucault*'nun gerçeği dizgenin içinde ve dizge tarafından üretilmekte olan bir süreç biçiminde anlayan bir sözüne ilgi duymak gerektiği söylenebilir: «Gerçek iktidardır». Gerçek, tarihsel tortuları da içererek, büyük ölçüde bir sınıfın ya da yönetici kesimin aygıtlarında bir *söylem* olarak nesnelleşiyor ve anlamlandırma pratikleri aracılığıyla kavranabiliyor ve kavrandırılabiliyorsa, somut toplumsal ilişkilerin gerçeğini kuran ve sunan dil'in, sürekli sınanması gerektiği söylenebilir. Çünkü bu dil, artık gerçeği anlatmaktan çıkmış olabilir. Aynı şekilde bu dil, gerçeğin *özünü* açığa vurduğunu öne sürmesine rağmen, dönüştürücü bir işlev üstlenmiyor olabilir. Yazınsal düzeyde kalınarak, tam da bu yüzden, egemen ideoloji kuramının yeterli olmadığı söylenebilir. Bir roman ya da şiir, doğrudan doğruya üreticisinin sınıfsal konumuna bağlı kalınarak anlaşılamaz. Çünkü, hep söylendiği gibi, yazınsal yapıtlar anlamsal açıdan *çok-katmanlı*dır ve apaçık tavır aldıkları zamanlarda bile, doğrudan doğruya sınıf ideolojisini nesnelleştirmeyebilirler. Romanın ya da şiirin *anlamı* onun bütünlüğünde değil, daha da çok, ögelerinin *çelişkinliğinde* belirir. Dahası, bu çelişen ögeler, tüketicinin (okuyucunun) konumuna, kültürel donanımına, kısaca yazınsal ideolojisinin çerçevesine göre, değişik biçimlerde eklemlenir ve farklı anlamlar üretebilirler. Örneğin ödünsüz bir toplumcu gerçekçinin *gizemci*, dolayısıyla *gerici* sayacağı *Sarhoş Gemi*'de *Brecht* çok başka ve *ilerici* (devrimci değil, ilerici) özellikler bulur. Kuşkusuz, *Brecht* eleştirel olmayı da ihmal etmez ve *Rimbaud*'nun tu-

tumundaki edilginliğe katılmaz ama şiirin betimlediği şeyin «garip bir şairin gezintileri değil, o sıralarda —Kırım savaşıyla, Meksika serüveniyle— en uzak ülkeleri bile kendi ticarî çıkarlarına açmaya başlayan bir sınıfın dünyasında yaşamaya daha fazla dayanamayan bir insanın yaşadığı yerden kaçması»[133] olduğunu belirtmekten de kaçınmaz. Dahası, bu yoruma *Marx* ve *Engels*'in de katılacağını ekler.

Toplumcu gerçekçiliğin birey ve ideoloji sorunlarını açıklarken kendisine dayanak yaptığı epistemolojik öncüllerin, günümüzün kapitalist toplumlarında olduğu kadar reel-sosyalist toplumlarında da beliren yeni sorunlar ve bunların yazınsal düzeyde *iletimlenmesi* ve *bilişsel* işlevleri açısından gözden geçirilmesi gerektiğini söylemek, bir çok olayın doğal zorunluluğudur. *Avand-garde* yazında yalnızca biçimci ve gerici ögeler görmek, bugünkü konjonktürde artık bir dar görüşlülük belirtisidir. Halka ulaşabilen, açık ve anlaşılır biçimler kuran bir yazın'ın savunulması ve bunu gerçekleştirebilecek biricik yöntemin de eleştirel gerçekçiliğin mirasını özümlediği öne sürülen toplumcu gerçekçilik olduğunun iddia edilmesi, bu iddianın *geriye yönsemeli* (regressive) içeriği dolayısıyla fazla yol açıcı görülmüyor. *P. Anderson*'un da vurguladığı gibi, avand-garde ve gelenekçi yazın arasındaki tartışma,[134] henüz kesinlikle çözümlenebilmiş değildir elbet, ama gelenekçi biçimlere bağlanmayı nerdeyse gerçekçiliğin bir *önkoşulu* durumuna getiren yaklaşım, pek çok sorunu askıda bırakmaktadır. Belki de bu yüzden, başlangıç dönemindeki toplumcu gerçekçilik'ten hayli uzaklaşmış bir estetik ve sanat kuramı oluşturmaya çalışan Prof. *Kagan*, örneğin *oyun* ögesinin «diyalektik maddeci kültür biliminde ve estetikte henüz tam çözülemediğini» yazmaktadır.[135]

Bu vurgulamalar, sadece toplumcu gerçekçilik'in değil *yansıma kuramı*'nın da *konjonktürel* biçimde ve konjonktürün elverdiği ölçüde aşılmaya çalışıldığı yolunda yeterince uyarıyor insanı bana kalırsa. Marksizm bir bilim olarak kalacaksa, zaten *olanaksızdır* aşmanın olanaksızlığını öne sürmesi. Çünkü, hep bilindiği gibi, aşılamayan *doğmadır*. Ne var ki, mevcut siyasal/ideolojik konjonktür, dilimize çevrilen metin-

lerin, içerdiği tüm *yeniliğe* ve *zenginleşmeye* rağmen, resmî ideolojiden kopmasını önlemektedir. Bu yüzden, bu metinler bir ikilem, daha ılımlı bir terim seçmek gerekirse, bir *kararsızlık* sergiliyorlar. Toplumcu gerçekçiliğin terki, kuram ve yöntem olarak dolaşımdan (tedavülden) kaldırılması, marksçılığın terkiyle aynı anlama geliyor onların gözünde. Burada, mevcut rejimle rejimi *yaşayan* birey arasındaki ideolojik ve aktörel ilişkilerden kaynaklanan bir *yanılsama* olduğu, kuramın rejimle *özdeşleştirildiği* söylenebilir. Gelelelim, belli ölçüde 1930'lardan miras edinilen ilkelere bağlı kalmayı ideolojik bir zorunluluk sayan bu metinler bile, Sovyetler Birliği'nde daha *ötede* kuramcılar bulunduğunu gösteriyor. Andığım yazarlarla ötekiler arasındaki şimdilik eleştirel olduğu kadar *dışlayıcı* da olabildiği görülen iletişim ve bildirişimden, siyasetten *görece özerkleşen* ve *görevci* anlayıştan uzaklaşan bir yazın kuramına ulaşılabileceği sonucu çıkıyor.

Bu uzun ayracı kapatırken Türkiye'deki reel sosyalizm yandaşlarının *içerden* eleştiriye bile katlanamadıklarını, kuramsal sorunları saptırdıklarını ve bağımsız bir yazın kuramı geliştirme girişimlerini hemen *revizyonistlikle* suçladıklarını söylemem gerekiyor. Karşıtları hep revizyonist, daha açık söylemek gerekirse burjuva saymak, dogmatik bir siyaseti açığa vurur olsa olsa, bilimselliği değil.

Toplumcu Gerçekçilik kuramına ve yöntemine bağlı kalan yazarların kendi aralarında da *karşıtlıklar* bulunduğuna kuşku yok. Bu karşıtlıkları da, yukarda değindiğim gibi, yazarların resmî ideolojiye yakınlıkları ve uzaklıklarıyla açıklamak olası görünüyor. Bu konuyu «Toplumcu Gerçekçi Kategoriler» başlıklı bölümde incelemeye bırakıyor, kuramın resmî doğumuna, 1934 Yazarlar Birliği Kurultayı'na geçiyorum.

KURUCULAR GORKİ, LUNAÇARSKİ, JDANOV

Toplumcu Gerçekçilik'in kuramsal ilkelerinin büyükçe bir bölümünün *Bielinski, Çernişevski, Dobrolyubov* gibi sosyal demokrat aydınlar tarafından zaten formüle edilmiş olduğunu, özgünlüğünün, siyasal önderlikçe bir *öğreti* durumuna getirilmiş bulunmasından kaynaklandığını önceki bölümde belirtmiştim.

1932 yılında, proletkult'un kimi görüşlerini benimseyen ve partiye yakın yazarlardan oluşan *RAPP* dahil olmak üzere tüm yazın grupları dağıtıldı ve Sovyet Yazarları Birliği kuruldu. NEP döneminin *görece özgürlüğü* ve *özerkliği* sona ermişti. Bu sona erişi zorlayan nedenler, hemen kestirilebileceği gibi, yazınsal değil siyasaldı. Bir *uzlaşma* dönemi olan NEP terkediliyor, kulakların tasfiyesi başlıyor ve «tek ülkede sosyalizm» düşüncesi egemen oluyordu. *Ulusal* eğilimi öne çıkaran bu dönemdi.

Yeterince vurgulanmamıştır ve tüm suçlamalar *Stalin/Jdanov* ikilisine yüklenmiştir ama, toplumcu gerçekçilik'in asıl kurucusunun *Maksim Gorki* olduğu söylenmelidir. Bugün çok farklı bir düzlemde geliştirilmesine, çeşitli katkılarla zenginleştirilmesine rağmen, Sovyet yazın kuramının hâlâ altkatman'da savunduğu *devrimci romantizm* ve *olumlu tip* kavramlarını *Gorki* formüle etmiştir. Kuşku yok: Günümüzde bu kavramlar değişime uğramış, içeriği esnekleştirilmiştir ama, *geleceğin kurulması*'na ilişkin temel düşünce korunagelmiştir. 1909 yılında «dar görüşlülüğün yok ettiği büyük ozanların sayısını düşünün bir»[136] diye yazan *Gorki*'nin en kaba bir dar görüşlülüğün nerdeyse ilk sözcüsü olması, tarihi bugün «dışardan» ve «uzaktan» seyretme olanağına kavuşmuş bulunan bizlere anlaşılmaz geliyor elbet. Bunu, *Gorki*'nin sosyalizmin kuruluş yıllarına özgü ideolojik bir yanılması saymak-

tan başka çare yok bu gün. Ama büyük yazar, daha Sovyet Yazarlar Birliği Birinci Kongresi'nden önce, bir parti öğretisi biçimini alacak olan «ilkeleri» belirlemeye başlamıştı. Kuşkusuz: İlle de öğreti olsunlar, herkes onlara uysun diye değil. Toplumun ve insanın dönüştürülmesini istiyordu *Gorki* ve devrim, bu yolda atılmış tarihin gördüğü ilk adımdı. *Gorki*'yi bu ilkelere getiren, hemen anlaşılabileceği gibi siyasal kaygılar, iktidara ilişkin sorunlar değildi. Tam tersine: Rus yazınının geleneksel şemasını izliyordu: Suçlu, kurban ve kurtarıcı. Gorki'nin öne sürdüğü, üçüncü kimlikti: *Kurtarıcı.*

Birinci Yazarlar Kongresi'nden üç yıl önce, 1930-1931'de şunları yazıyor *Gorki:* «Yazar, insanı *genişletme, üretme* hakkına sahiptir, dahası, bu onun görevidir. Yazar, bireyi betimlerken, o bireyin sınıfsal özelliklerini, iyi ve kötü yanlarıyla hamuruna katmayı öğrenmelidir.»[137] *Gorki,* «Sanat İşçiliği Üzerine Söyleşi» başlığını taşıyan bu yazıda adım adım ilerliyor ve «edebiyatın görevi, ayaklanmış olan emek dünyasına omuz vermektir. Bu destek, ne kadar güçlü olursa, 'sendeleyeni' düşürmek onca çabuk olacaktır» dedikten sonra, kendisini Yazarlar Birliği Kongresi'nde «devrimci romantizm» ve «olumlu tip» kavramlarına ulaştıracak olan bir çözümleme yapıyor: «Edebiyatta asıl aradığım, her şeyden önce ve her şeyden önemli olarak, 'güçlü', 'eleştirel zekâya sahip bir kişiliği olan' bir 'kahraman'dı».[138] Arkası şöyle: «yazarların, aydınları neden irade ya da kişilikten yoksun tipler olarak canlandırdığını anlamak güçtü, çünkü yüzlerce aydın, 'halka gidiyor' ve çoğu sürgünü ya da hapsi boyluyordu. Neden edebiyat, '193'ler davasında' yargılananlar gibi, fabrikalarda propaganda yapan, Narodnaya Volya hareketinde çalışanlara benzer kişileri 'yansıtamıyordu'?».[139] Aynı yazının bir başka yerinde ise *gerçekçilik*'i şöyle tanımlıyor *Gorki:* «Gerçekçilik, bireyi iyice ihtiyarlamış olan dar görüşlülük ve bireycilikten *sosyalizme varan* yolda, *gelişmesinin süreci içinde* ele alırken onu yalnız *bugünkü* haliyle değil, *yarın olması gerektiği* ve *olacağı* biçimiyle de ele alırsa görevi yerine getirebilir».[140] Altını çizdiğim sözcüklerden de kolayca anlaşılabileceği gibi, bu tanımsal çerçeve, yalnızca daha son-

ra kaleme alınan Sovyet Yazarlar Birliği tüzüğündeki gerçekçilik tanımını içermekle kalmaz, Jdanov'ca açıklanan *parti doğrultusunu* da kapsar. Tüzük'teki tanım şöyle: «Toplumcu gerçekçilik, sanatçıdan, *ileriye doğru gelişmesi içinde* gerçekliğin hakikate bağlı, somut-tarihsel olarak verilmesini ister».[141] *Jdanov*'un düşüncelerini birazdan daha ayrıntılı biçimde göreceğiz, ama burada «*Gorki, Jdanov* ve parti» örtüşmesini sergileyecek bir alıntı zorunlu görünüyor bana. Şöyle diyor *Jdanov:* «Her şeyden önce sanat eserinde hayatı gerçeğe uygun biçimde yansıtabilmek; duragan ve cansız bir biçimde ya da yalnızca 'nesnel gerçeklik' biçiminde değil de *devrimci gelişmesi içinde* yansıtabilmek».[142] *Gorki*'nin metniyle sözcük sözcüğe çakışıyor bunlar: Sosyalizme varan yolda, gelişmesinin süreci içinde ve devrimci gelişmesi içinde.

Sosyalizme varma, devrimci gelişme kavramları *Stalin*'in de özellikle vurguladığı kavramlardır aslında. *Gorki*'nin metniyle hemen aynı tarihte, 1930'da *Stalin, Demyan Bedniy*'e yazdığı «azarlayıcı» bir mektupta, o günlerde gerçekten pek çok ülke aydınında yaşayan ortak bir duygu ve inancı da dile getirerek «bütün ülkelerin devrimcileri Sovyet Rusya'yı biricik ana-vatan olarak görüyorlar» dedikten sonra, şairi «ilerici proletaryanın türküsünü söylemek gibi en büyük ödevin doruğuna» yükselmemekle suçluyor: «Sonra, Merkez Komitesi'nin susmasını istiyorsunuz. Siz, Merkez Komitesi'ni ne sanıyorsunuz?».[143] *Stalin*'in kızgınlığı, kaynaklandığı düşünce açısından ilgimizi çekmelidir elbet. Bu düşünce, özetle şöyle betimlenebilir sanıyorum: Sovyetler Birliği sosyalizme geçmiştir ve sosyalizm, her türlü sınıf çelişkilerinin aşıldığı bir düzendir. Dolayısıya, *sanatçı* ile *devlet* arasındaki ilişkiler tümüyle *dönüşmüş*, bir anlamda devletin (partinin) amaçlarıyla sanatçının amaçları *bütünleşmiştir*. *Gorki*'nin ve *Lunaçarski*'nin de yazını devrimin amaçları doğrultusunda çalışmakla görevlendirmek istemelerinde bu anlayış rol oynamıştır denebilir. Bu yaklaşımı, *Lenin*, daha önce de andığım *Clara Zetkin*'le yaptığı konuşmada dile getirmiştir ilkin: «İnkılâbımız, Sovyet devletini sanatçının *koruyucusu* ve *müşterisi* haline getirmiştir.»[144]

Yazar ile devletin çıkarı ve o çıkarı eyleminde tenleştiren ve yönlendiren parti arasındaki bütünleşme ya da uyum sorunu, bugün de korunmaktadır. Bu soruna, bir sonraki bölümde döneceğim yeniden. Ne var ki, burada, *Aziz Çalışlar*'ın bu bakış açısını benimseyen yorumuna kısaca değinmek istiyorum. *Çalışlar*, «önemli olan 'yazınla resmî ideoloji' arasında *uzlaşmaz* bir çelişkinin olmamasıdır. Eğer bu ikisi arasında 'uyumlu bir bütünlük varsa' bunun sakıncası nedir? Çünkü ideal olanı da bizce budur. Onun için tarihin her döneminde böylesine «uyumlu bir bütünlüğün» kurulması amaç edinilmiştir, hangi toplumda ve hangi düzende olursa olsun»[145] diyor. Sözcükleri ve terimleri önemseyen bir yazardır *Çalışlar*, bu bakımdan, yazınla resmî ideoloji arasına yerleştirdiği *uzlaşmaz çelişki* ne anlama geliyor diye sormamız gerekiyor? Bir *çelişki* olabileceğinin kabulü anlamına mı? *Prof. Kagan*'la desteklenen bir önceki paragrafta «reel siyasetle nesnel gerçeklik ve toplumsal praksis arasında» zaman zaman bir uyumsuzluk olabileceği ve bunun da yazınsal üretimde «üzücü sonuçlar» verebileceği (ve verdiği) belirtildiğine göre, yazarın resmî ideoloji ile arasına bir uzaklık koyması gerektiğini söylememeli miyiz? Dünün bir gerçeği olan «üzücü sonuçlar»ın, yönetimle uyum halinde yaşandığında ve uyum bir *ideal* olarak benimsendiğinde, gelecekte de yaşanmayacağının kuramsal/kılgısal garantisi ne olabilir ki? *Resmî* sözcüğünün hemen anımsattığı gibi, burada yazınsal üründe, *Çalışlar*'ın terminolojisini kullanacak olursam «edebî yaratımda» dile gelecek ideoloji, ister istemez ancak belli *yöneticilerle* varolabilen *parti*'nin ideolojisi olmayacak mıdır? Aslında, *Çalışlar*'la tartıştığımız sorun bir «uyum» ya da «uygunluk» sorunu değildir. İnsanın öteki etkinliklerinin yanında, yani ekonomik ve politik etkinliklerinin yanında yer alan bir *pratiktir* ideoloji. Buradan bakıldığında, yazarın/sanatçının yaşadığı toplumun genel ideolojisinin tümüyle *dışında* olmasına imkân yok zaten. Buradan bakıldığında, kimi ideolojik ögeler düzeyinde bir uyum zorunlu gibi görünüyor. Sorulması gereken, *resmî ideoloji*'nin Sovyet toplumunun ideolojisini ne ölçüde yansıttığı ve bireylerin ve toplumsal grupların ideoloji-

siyle bire bir gelip gelmediği? Bunu söylemek, hiç de *Aziz Çalışlar*'ın öne sürdüğü gibi, yazını ve sanatı «toplumlarüstü görmek» ve «gerçeklikten yalıtmak» anlamına gelmez. Sadece, yazarın, ister kapitalist toplumda yaşasın ister sosyalist toplumda; siyasal/ideolojik işlevinin başka türlü bir kuramsal/kılgısal çerçeve içinde düşünülmesi yolunda bir çabayı açığa vurur. Çünkü, Sovyetler Birliği'nde resmî ideoloji ile uyum içindeki yapıtların toplumsal gerçeği yeterince yansıtamadığı, bu toplumsal gerçeği yansıtmaya yönelik ürünlerin ise resmî ideoloji ile *ters* düştüğü anlaşılıyor.

Yaşanan günü, *Jdanov*'un dünüyle akraba kılan olgular var. Örneğin 1985'te ölen *Yuri Antropov*, 1982 yılında Merkez Komitesi'nin kültür ve ideoloji sorunlarıyla ilgili üyesi olarak «Sanat ve Edebiyat Dergilerinin Komünist Kalkınma Pratiğiyle Yaratıcı İlişkisi Üzerine» başlıklı bir metin yayınlamıştır.[146] *Antropov*, yazarları «biraysal yaşama kaçış» ve «küçük ayıpları ortaya çıkarmak»la suçluyor ve «önemli toplumsal gelişmeleri» yansıtmalarını istiyor bu metinde. Yazarların «dünya görüşünde bir kargaşa estiğini» vurgulayan *Antropov, tarım sorunlarına* öncelik verilebileceğini de belirtiyor. Devletin çıkarlarının yazarın çıkarları olması gerektiğine ilişkin bu yorum, *Çalışlar*'ın vurguladığı sözcüğü kullanırsam; bu *ideal G. Kunitsin* tarafından da şöyle betimleniyor: «Emekçi sınıfı destekleyen sanatçının amaçlarıyla, emekçilerin çıkarını temsil eden Sovyet devletinin amaçları aynı olduğu *sürece*, devlet sanatçının ürününde sosyalizmin ülkülerinin somutlaştığını görür. Devletin alıcı durumunda olması, sanatçının yapıtını kısıtlamak yerine, bu yapıtı bütün halkın malı niteliğine getirir.»[147]

Bu önvarsayım, *Gorki*'nin «gelişmesinin süreci içinde», Jdanov'un ise «devrimci gelişmesi içinde» biçiminde dile getirdikleri yazın'ın hem güne hem geleceğe ilişkin *ilerlemeci* sezgiyi, toplumsal bir *öngörü* (kehanet), hâttâ bir görev haline getirir. Buysa, sosyalizmi tarihsel bir olgu olarak değil teleolojik bir olgu olarak anlamak demektir.

Söylemek bile fazla : *Gorki*, yukarda da değindiğim gibi *yetke* peşinde değildir. Yazına üniforma giydirmek amacın-

da da değildir. Ne söylediyse «geleceğin toplumunu ve geleceğin insanını» düşünürek söylemiştir. O mutlu insanı düşünerek. Dahası, kendisini de saran, biçimleyen ve üreten tarihsel koşulların ve gününün ideolojisinin *içinden* söylemiştir. Bir insanın, bilimsel düşünceden yana da olsa, bilimsel düşünce aracılığıyla da yazsa, her zaman döneminin ideolojisini (zaten o ideolojinin bir *kurucusudur)* tümüyle aşamayacağını gösterir *Gorki* örneği. Burada, Stalin'i öne sürmenin, «baskı» ve «korku» sözcüklerine sığınmanın anlamı yok. Bu fazla yüzeysel ve özürcü bir tavır olur. *Gorki,* devrimci coşkunluk içinde geliştirilmiş düşüncelerinin yol açabileceği siyasal, ideolojik ve yazınsal sonuçlar üzerinde hiç durmamıştır. Ne var ki, *Gorki* için doğal ve hoş görülebilir olan, günümüzde yinelendiğinde; söylemek bile fazla; hatalı bir *seçim* olur. *Gorki* gibi, *Lunaçarski* de sosyalist toplumun kurulması sorunu ile yazın arasında doğrudan bağlantı kurmaktan kaçınamaz. Suçlu ve kurban imgesi, bütünüyle yitmiş, kurtarıcı özne sahneye çıkmıştır. Şöyle diyor *Lunaçarski, Gorki*'nin terimlerini kullanarak: «Sosyalist gerçekçilik neyin iyi neyin kötü olduğunu bilir, hangi güçlerin ilerlemeyi *engellediğini,* hangi güçlerin büyük amaca yönelmeyi kolaylaştırdığını saptar. Bu saptama, her sanatsal imgeyi, gerek içten gerekse dıştan yepyeni bir biçimde aydınlatır. Bu nedenle sosyalist gerçekçiliğin *kendine özgü* temaları vardır. Çünkü sosyalist gerçekçilik, yaşamımızın temel işlemi ile yaşamın sosyalist çizgiye dönüştürülmesi mücadelesi ile az ya da çok dolaysız bağlantılı olan her şeye önem verir.»[148]

Burada vurgulamakta yarar var: Yazarlar Birliği Kongresi, tek ülkede sosyalizm ideolojisinin benimsendiği, Birinci Beş Yıllık Plan'ın sonuna yaklaşıldığı ve başarılar elde edildiği bir zamanda, 1934 yılında toplanmıştır. *Stalinci söylem* hemen hemen egemenliğini tamamlamış durumdadır. Belki bu söylemin klasik marksçı, hâtâ t*Leninci* söylemle önemli *farklılıklar* içerdiği; dönemin siyasal dalgalanmaları içinde ve sürekli konum değiştirmeler bağlamında başta *Troçki* olmak üzere *Buharin* vb. gibi önderler tarafından zaman zaman vurgulanmıştır ama, bu olgu, *Stalinci concensus*'u ge-

çersizleştirmeye, dolayısıyla eleştirel bir bakış açısının benimsenmesini sağlamaya yetmemiştir. *Davalar* dönemi açıldığında bile, tasfiye edilenler, «sosyalizmin başarısı»nın çekiminden bir an kurtulmayı düşünmemişlerdir denebilir. *Stalinci* söylemin tüm dizgeyi kuşatması ve ussallaştırılması sonunda, suçlananlara suçlarını kabul etmek, doğrudan doğruya kuramsal/kılgısal ve aktörel bir *gereklilik* olarak görünmüştür. Ortam, her türden basitleştirmelere, *iktidar-söylem*'le özdeşleşmeye uygundur alabildiğine. Örneğin *Gorki,* Yazarlar Birliği Birinci Kongresi'nde yaptığı önemli konuşmada, yönetimin temel ilke olarak öne çıkardığı, işlediği yeni *çalışma ethiği*'ni över. Çünkü emeğin övgüsü, ona hem *devrimciliğin* hem *yazarlığın* ön gerekliliği gibi gözükür. Şunları söyler:

«Emeği, kitaplarımızın baş kişisi yapmalıyız. Yani emek süreçleri içinde örgütlenen insanı, ülkemizde çağdaş teknolojinin sağladığı olanaklarla donanmış ve emeği, daha kolay ve daha üretken yaparak, onu bir sanat düzeyine çıkarmakta olan örgütlü insanları anlatmalıyız kitaplarımızda. Emeği, bir yaratıcılık olarak görmeyi öğrenmeliyiz.»[149]

Aynı Kongre'de konuşan ve yazarın düşüncelerini mantıksal sonuçlarına götürerek dizgeleştiren *Jdanov,* yazarların doğrudan doğruya sosyalizmin «*inşası*»na katılmalarını ister. Uslamlama doğrudur: Ülke, «şantiye» olduğuna göre yazın da şantiyeyi yansıtmalı'dır. Resmî ideoloji, sosyalizme geçildiği konusunda kesin bir dil kullanmakta, *çelişkilerin aşıldığını*[150] bildirmekte, dolayısıyla yazına da yapacak fazla bir iş kalmamaktadır. Uzun süre yürürlükte kalacak olan çelişkisiz *sanat* ilkesinin yazını yönelteceği alanı *Jdanov* Kongre'de şu sözlerle belirtir: «Deniz ve demiryolu ulaşımı, meta dolaşımı, demirsiz metaller gibi ulusal ekonominin çok önemli kesimlerindeki geriliğin üstesinden gelmeliyiz. Sosyalist tarımımızın en önemli kesimlerinden olan hayvancılığı yaygınlaştırma çalışmasını geliştirmeliyiz.»[151] Bu sözleri, sosyo-ekonomik duruma ilişkin bir *gözlem* olarak değerlendirmenin olanağı yok. Çünkü *Jdanov,* 1947 tarihli ve *bozguncu* diye tanımladığı yazarları en ağır sözlerle tahkir eden, iki dergi yöneticisine

gözdağı veren bir makalesinde, «Leningrad'ın yeniden inşa edilmesi gibi bir konu» öneriyor yazarlara. Böylece üretimin ve verimin yükseltilmesi gibi sorunlar Sovyet yazınının ana izlekleri oluyor. Bir de yıllar boyu sürecek olan, zaman zaman şoven bir kimlik kazanan Rus ve Sovyet *yurtseverliği* ve *kahramanlığı*.[152] Kuşku yok: Yaklaşık 50 yıl sonra *Antropov*'un da *Jdanov*'un biçemiyle dile getirdiği tarımsal sorunların önemsenmesi yolundaki istek, o hep söylene gelen *artistik imge* aracılığıyla nesnelleştirilecektir. «Toplumcu Gerçekçi Kategoriler» başlıklı gelecek bölümde irdelemeye çalışacağım bir soruna, burada yeri gelmişken değiniyorum: Toplumcu Gerçekçilik'in temelini, bir anlamda marksizmin *ekonomist* yorumu oluşturur ve Sovyet yazınının başına ne gelmişse, çok uzun süre egemen olan, bugün de etkisini yitirmemiş bulunan bu *ekonomizm* yüzenden gelmiştir. *Gorki*'nin önerdiği ve savunduğu *devrimci romantizm* ve doğal uzantısı *olumlu tip* kavramı, doğrudan doğruya ekonomizm'den kaynaklanmaktadır.

«Devrimci birey»i ve «önder»i *mistifiye* ettiği apaçık görülen *Gorki*, «halk *Lenin*'i eski çağların mitolojik kahramanlarının yerine koydu, onu *Prometheus* düzeyine yükseltti» dedikten sonra, devrimci romantizmin tanımını şöyle veriyor: «Mitoslar, imgelemin bir parçasıdır. İmgeleme, belli bir gerçekliğin toplamının altında yatan temel fikrin soyutlanması ve bunu bir imgeye dönüştürmek demektir; bu, bize gerçekliği verir. Ama, gerçeklikten soyutlanan şeyin anlamı, *istenenin* ve *olasının eklenmesiyle* genişletilmişse —bu anlamı *varsayımın mantığıyla tamamlamışsak* ve bir imge bütünü oluşturmuşsak— mitoslara temellik eden türden romantizmi elde ederiz; bu romantizm, gerçekliğe yönelik *devrimci* tutumun, pratikte dünyayı değiştiren bu tutumun geliştirilmesine çok yararlıdır».[153] «Sosyalist bireyin geliştirilmesinin» çok önemli olduğunu vurgulayan *Gorki* şöyle devam ediyor: «Sosyalist gerçekçilik, yaşamın bir yaratıcılık olduğunu ortaya koyar. Yaratımı oluşturan eylemler, insanın doğasal güçlükleri yenmesine, sağlıklı ve uzun bir yaşam sürmesine, (...) insanın en değerli bireysel yeteneklerini geliştirmeye yöneliktir.»[154] *Gor-*

ki, sözlerini Toplumcu Gerçekçilik'in tüm arka-planını aydınlatan şu önermeyle bağlıyor: «Geçmişte olanları, bugüne kadar sunulduğu biçimiyle değil, *Marx, Lenin* ve *Stalin*'in öğretilerinde gösterildiği *biçimleriyle* bilmeli ve bu bilgimizi yeni bir tarihsel güç tarafından örgütlenmiş ve *yönetilmekte olan* emek aracılığıyla fabrika ve tarlalarda değerlendirmeliyiz.»[155]

Geleceğin *şimdiden bilinmesini* ve yaşanılan gerçeğin zorluklarının *aşılmasını* sağlayan devrimci romantizm ve olumlu tip kavramlarına *Lunaçarski* de sahip çıkar. Burjuva gerçekçiliğini ilerici, eleştirel ve karamsar olmak üzere üçlü bir aşama içinde yorumlayan *Lunaçarski*, burjuva gerçekçiliğinin Sovyetlerde «*reaksiyoner* bir tavır olarak belirdiğini» belirtir ilkin, daha sonra da şöyle der: «Sosyalist gerçekçilik burjuva gerçekçiliğinden kesinlikle ayrıdır. Bu ayrımın en önemli yanı sosyalist gerçekçiliğin etkin oluşudur. Sosyalist gerçekçilik dünyayı tanımakla kalmaz, onu *yeniden biçimlendirmeye* yönelir.»[156] Devrimci romantizme ilişkin düşünceleri ise şöyle *Lunaçarski*'nin: «Gerçekçiler, çevrelerini gerçekte olduğu gibi tanımlamayıp da, buna nesnel bir etmen kattıkları zaman, yaptıkları iş romantizme yönelmek olmuyor mu? sorusu ileri sürülebilir. Evet, öyle oluyor. *Gorki* edebiyatın gerçeğin *üstünde* olması gerektiğini, gerçeği altetmek için onu bilmek gerektiğini söylerken haklıydı. Gerçeğin, edebiyata yansımasındaki militanca çabayı romantizm diye tanımlarken haklıydı. (...) Sosyalist gerçekçilik belirli bir oranda romantizm ögesi bulunmadan düşünülemez. Sosyalist gerçekçilik, gerçekçilik-artı-coşku, gerçekçilik artı militanca bir tutumdur.»[157]

Gelecek bölümde daha ayrıntılı biçimde üzerinde duracağım bir soruna, *Lunaçarski* bu yazısında açık bir gönderme yapıyor: Marksizmin romantik söylemle süregelen karmaşık ilişkisidir bu sorun. Kötü ve mutsuz şimdiki dünya ile iyi ve mutlu gelecekteki dünya, toplumcu sanatın temel bir açmazını oluşturmakta ve onu, daha önce ayrıntılı biçimde eleştirilmiş bulunan romantizmle *şaibeli* bir ilişkiye girmeye zorlamaktadır. *Lunaçarski* de farkındadır bunun: «Burjuva ro-

mantizmi erişilemeyecek bir düşün özlemini yansıtır. Bu nedenle de salt sanat niteliğine bürünür (ve kendini güzelliklerle avutur) ya da mistik dinsel soyutlamalara ya da korkunç acı getiren karabasanlara yönelir. Burjuvazinin *genç* döneminde, romantizmin daha *soylu* biçimleri olduğu gerçektir. Bu soylu biçimler, romantizmin programını ve tarih içindeki rolünü asılsız süslemelerle aktarmıştır. Burjuvazinin en seçkin kişileri, bu romantizme saparken yalan söylüyor değildiler. Kendi açılarından haklıydılar ve üstlendikleri görevin yüceliğine inanıyorlardı.»[158] En azından yaşadığı dönemde beslediği iyi niyet açısından genç burjuva dönemi romantikleri kadar haklı olduğu söylenebilecek olan *Lunaçarski*, gerçeğin içerdiği *olumsuz ögenin* ya da daha uygun bir söyleyişle *kısıtlayıcı* ögenin *reddinden* başka yol bulunmadığını öne sürmekte, tıpkı *Gorki* gibi romantizme sığınmaktadır: «Sovyet sanatımızın bugünkü koşullardan hoşnut olmayışı, romantizm ile benzerliğini yaratmaktadır. Ancak, Sovyet sanatı, gerçekten hoşnut olmayışının yanı sıra, bu gerçeği *değiştirmek* istemekte ve bunu başaracağını kesinlikle *bilmektedir*. İnsan zaman zaman dinlenmek ve gücünü yeniden toparlamak için bir ülkeye *kaçar*, o ülkenin adı *gelecek*'tir.»[159]

Lunaç;arski'nin esinleyicisi *Gorki* de Toplumcu Gerçekçilik'in bir yazın *kuramı*, bir yazın *yöntemi* ve bir *öğreti* olarak benimsendiği Yazarlar Birliği Birinci Kongresi'nden bir yıl sonra, 1935'te Birlik Sekreteri *Şerbakov*'a gönderdiği mektupta, yazarın *bilici* yanına bir kez daha *gönderme* yapmaktadır: «Düş gücü tutarlı biçimde yöneltilmiş olan ve geniş bir gerçek bilgisi, bunun yanı sıra malzemeyi eldeki en kusursuz ayrıntıda biçimlendirme sezgisi bulunan sanatçı, aynı zaman da «geleceği *önceden görme*» yeteneğine de sahiptir. Bir başka deyişle, sosyalist gerçekçi sanatın 'abartmaya' hakkı vardır. 'Sezgi' derken, bilgiden önce kavramak ya da 'kehanet' gibi bir şey kastetmiyoruz. Buradaki sezgi, varsayım ya da kurgu olarak başlayan deneysel araştırmalar zincirindeki eksik halkaları ve ayrıntıları bağlamaya yarayan sezgidir. Yazarlarımız, deneylerle kanıtlanabilecek ve 'çalışma doğruları' olabilecek *devrimci bilimsel* varsayımları öğ-

renmelidirler».[160] Gerçi, bu alıntıda, *Gorki* «önceden görme» ile «kahânet» arasında ayrım gördüğünü vurgulamakta, bu farkın «devrimci bilimsel varsayım» kavramıyla korunabileceğini söylemektedir. Ne var ki, ne romantizmin ne de bilimsel'in *önündeki* devrimci nitelemesi, çözümlemeyi gerçekten bilimsel kılmaya yetmemekte, romantizm ve kehanet sorunu kuramsal düzeyde çözümlenememektedir. Üstelik, *Şerbakov*'a yazılan mektubun bir başka çevirisinden alıntıladığım çeviri - metin'de yer almayan bir bölüm, *Gorki*'nin bir başka «vahim» yaklaşımım dile getirmekte, sanatsal sezgi, bilimsel bilgi ve yazınsal metin arasındaki ilişkileri dolaysız biçimde anladığını, yazın'ın yöntemini bilimin yöntemine bağladığını göstermektedir.

Yukarda alıntıladığım bölümü ve orada yer almayan parçayı, şimdi *Şemsa Yeğin*'in çevirisinden bir kez daha sunacağım. Şu nedenle: İki çevirinin karşılaştırılmasıyla hemen anlaşılabileceği gibi, Türkçe çeviriler kimi zaman aynı dilden (burada İngilizce'den) yapılmasına rağmen birbirini tutmamaktadır. Bu tutarsızlık, *kaynak-metin*'den de (burada Rusya'dan İngilizce'ye yapılan çeviri) doğabilir, doğrudan Türkçeye çevirenlerin tutumundan da. Görüleceği gibi, seçilen sözcükler ve terimler kadar çevrilmeyen cümleler de iki metni önemli ölçüde *farklılaştırıyor*. Dolayısıyla bölüm, içerdiği anlamı bütünüyle kavramamıza olanak vermiyor. *Yeğin*, şöyle çeviriyor o bölümü: «Sanatçının, yaşam konusundaki geniş bilgilerinden kaynaklanan imgeler oluşturduğunda ve malzemesine kusursuz bir biçim vermeye, yani malzemeyi *olması mümkün* ve *olması istenen* biçimde *göstermek* için sezgilerini de kullanarak imgelerini zenginleştirmeye çabalarken, *öngörüleri* ve *varsayımları* değerlendirebileceği mantıksal sonucu çıkar. Başka bir deyişle, sosyalist gerçekçilik sanatı, «resmi doldurmaya» ve abartmaya yetkilidir. Sezgi, bilgiden önce gelen bir şey, bir 'kehanet' biçiminde anlaşılmamalıdır. Bilginin bir hipotez ya da bir imge haline dönüştürülürken, bazı ayrıntı ve bağlantıları sağlayamaması halinde deneyleri genişleten ve tamamlayan bir araçtır sezgi. Edebiyatla uğraşanlar, bilimin *devrimci* hipotezlerini ve *Spe-*

ranski'nin deneylerle doğrulukları saptanarak *'işleyen hakikatler'* olarak kabul edilen hipotezlerini çok iyi bilmelidirler.[161] *Gorki*, altını çizdiğim «olması mümkün» ve «olması istenen»i göstermeye yönelik *imgelerin*, bilimin *devrimci* hipotezleri aracılığıyla kurulabileceğini öne sürerken bu güvenirliğin kaynağını bir önceki paragrafta vurguluyor ve sadece yazını değil bilimi de parti örgütüne bağlıyor ister istemez: «Yazarlara, elden geldiğince sık ve ısrarla, bilimsel sosyalizmin öngördüğü çalışmaların *Parti içinde* her zamankinden daha geniş ve daha *eksiksiz* yapıldığı anlatılmalıdır; bu öngörünün *örgütleyici* gücü, onun bilimsel niteliğinden gelmektedir. Kapitalist dünya, tam tamına marksist düşüncenin öngördüğü biçimde kendi çöküşüne doğru ilerlerken, sosyalist bir dünya kurulmaktadır.»[162] Siyasal ideolojinin bilimsel bilginin önüne geçmesine, hâtâ onu özümsemesine bugün de yol açabilen bu tür yorumlara sık raslanmaktadır *Gorki*'de. Bu da, yazarın bu konudaki düşüncelerinin rasgele olmadığının kanıtıdır elbet. Buysa o dönemin *egemen söylem* biçimine uygun düşmektedir. Örneğin, Yazarlar Birliği Birinci Kongresi'nde yaptığı ünlü konuşmada şunları söylüyor *Gorki*: «*Parliderliği*, edebiyatı bütün dar görüşlü etkilerden kesinlikle *arındırmalıdır*. Edebiyat dalında çalışan parti üyeleri, bütün ülkelerin işçilerini son özgürlük çarpışması için örgütleyen ideolojinin öğretmenleri olmakla kalmamalıdırlar; Parti liderliği, bütün tutumlarında moralce yetkin bir güç olmalıdırlar. Bu güç, her şeyden önce *yazarlara*, aralarında olup biten her şeyin ortaklaşa sorumluluğunu taşıma bilinci vermelidir. Sovyetler Birliği edebiyatı, böylesine bol ve çeşitli yetenekleri ve giderek artan yeni ve yetkin yazarlarıyla *birleştirilmiş* ve ortak bir bütün, sosyalist kültürün güçlü bir *silâhı* halinde örgütlenmelidir.»[163]

Gorki'nin, *Lunaçarski*'nin ve elbet *Jdanov*'un benimsedikleri ve savundukları bu görüş, Sovyet yazın anlayışının temel ilkesi durumunda *kalmıştır*. Parti, tüm görece özgürleşmeye ve özerkleşmeye rağmen yazın'ın üstündeki *denetleyiciliğini* hep korumuş, yazarlar ise; büyük çoğunlukla; bu denetimi varlıklarının bir ön koşulu olarak görmüşlerdir. Örneğin,

Uyandırılmış Toprak'ın bir devamı olan *Don Kıyısında Hasat* adlı romanı, içindeki *eleştirel* ögeler yüzünden 1931 yılında *Novi Mir* dergisi tarafından «yeniden gözden geçirilmesi» gerekçesiyle reddedilen *Şolohov* bile, romanının bir bölümünün ancak *Stalin*'in ölümünden sonra ve etrafında bir yığın dedikodu oluşmuş bulunarak 1955 yılında yayınlanabildiğini unutarak, 1965 yılında toplanan Yazarlar Birliği İkinci Kongresi'nde şunları söylüyor: «Sosyalist gerçekçilik, sanatçının *parti ilkelerine bağlı* görüş açısından yaşamın gerçeğini algılaması, yorumlaması sanatıdır diyorum.»[164] 1985 yılında, «bilimsel söylemin reel siyasetten (benim söyleyişimde reel sosyalizmden)» *ayrılmamasının* sakıncalarına değinmeyi eleştiren ve bu tutumu «bilimin (estetik bilimi ile sanat ve edebiyat biliminin) nesnel gerçeklikten uzaklaştırılmasını» istemek sayan *A. Çalışlar*'ın,[165] elbet kuramsal çerçevelerine bağlı kaldığı yazarları izleyerek; «edebiyatçının yaratımsal anlayışı» ile «toplumun genel egemen anlayışıyla» *özdeşleştiriverdiği* «reel siyaset» ya da reel-sosyalizm arasında bir *uyum* istemesi *de* bu tür bir yorumun *devamı* değil midir? Bu tür bir yorumun benimsenmesine bir şey diyemem elbet, paylaşılabilir olduğunu sandığım itirazım, politik/ideolojik bir *tercihim*, sosyalist ülkelerin birbiriyle silahlı ulusal savaşlara bile girdiği ibr dönemde *bilimsel* bir olgu gibi sunulmasınadır. Bir çok olgu, gerçekten açılım gösteren Sovyet yazın kuramının daha önce de belirttiğim gibi hâlâ eskinin tortularını taşıdığını, dolayısıyla *Çalışlar*'ın sandığı gibi «*dogmatik-normatif dönemdeki*» kimi ilkelerin ve «iki bilim» anlayışının bütünüyle geride bırakıl(a)madığını gösteriyor. *M. Kagan*'ın *Estetik*'i de önemini tam bu noktada kazanmaktadır. Çünkü, *Prof. Kagan* dogmatik-normatif olanı aşmak için örneğin *A. Ziss*'e göre bir kaç adım daha önde durmakta, apaçık bir paradigma değişimini dile getiren bir söylemi benimsemektedir. *Kagan* «burjuva estetiğinde yapılmış her şeyin inkâr edilmesini bağışlanmaz bir cahillik»[166] saymakta, *Bergson*'un bile «bir başkasına benzemeyen bir metodoloji potası içinde eritilmesini» önermektedir. Kagan *nesnellik* ile *yantutarlık* kavramları arasına bir ayrım koyarken, besbelli ki farklı bir

düzeyden konuşmaktadır ve elbette ki, bu fark da *yansıma kuramını* yorumlayış biçimi de *Prof. Kagan*'ın toplumcu ilkelerden uzaklaştığı anlamına gelmemektedir. Gelgelelim, *Estetik* adlı yapıtın *dogmatik* b ir okumasının yapılabileceği ve burjuva biliminin bulgularına *açık* olan bu kitabın pek gizlenemeyen bir *revizyonizmi* dillendirdiğinin öne sürülebileceği söylenebilir sanıyorum. Çünkü, yönetim ile yazar arasında «uzlaşmaz» ya da «uzlaşabilir» çelişkiler görüldüğünde, hâttâ böyle bir olasılık durumunda bile, sorun'un yönetimce çözümlenmesinden yana olanlar bulunduğu gözlemlenmektedir hâlâ. Bu eğilimin köklerinin Birinci Yazarlar Kongresi'ne uzandığına da hiç kuşku yoktur ama, sorun yazarın ideolojisini hem egemen ideoloji hem de parti politikası ile özdeşleme isteğinden de kaynaklanmaktadır. Belirttiğim gibi, yazarların ortak bilinç-altı bu kaygıyla kaplanmıştır.

Jdanov, Gorki ve *Lunaçarski* tarafından formüle edilen, daha önce de tüm yazın gruplarının tasfiye edilmediği bir dönemde, 1928 yılında Merkez Komitesi'nin bir kararnamesinde yer alan «yazın'ın partinin çıkarları doğrultusunda hizmet etmesi» ilkesini Birinci Kongre geliştirip dizgeselleştirir. Sanayileşme çabalarının desteklenmesinin, makinalaşma hamlesinin yüceltilmesinin ve bu amaçla romancıların inşaat bölgelerine gönderilmesinin bizzat *yazarlarca* istendiği göz önünde bulundurulduğunda. *Jdanov*'un son derece ussal bir *sonuç* olduğu söylenebilir.

Jdanov, Kongre'deki konuşmasına, Kongre'nin «Stalin'in *bilge* yönetiminde, sosyalist *üretim biçiminin* kesin olarak zafer kazandığı bir dönemde toplandığını»[167] vurgulayarak başlıyor ve şöyle sürdürüyor: «Sovyet edebiyatının başarısı, sosyalist inşanın başarısına bağlıdır.» Günümüzde uluslararası ölçütlere ulaşabilen çağdaş Sovyet yazarlarının sayısının düşüklüğüne bakar ve bu mantığı uygularsak, bu inşanın başarılı olduğunu söylemenin mümkün olmadığını belirtmek gerekecek ama Jdanov'un böyle bir öngörüde bulunmayı amaçlamadığı kesin. Burjuva yazarlarının karamsarlığı, yarına güvensizliği sanatın «kuramı ve kılgısı» durumuna getirdiğini bildiren *Jdanov,* konuşmasında Sovyet yazınının *taraflı* bir

yazın olduğunu ve daima *mutlu geleceği* göz önünde bulundurduğunu anımsatır. Sovyet yazarının devrimci romantizmi benimsediğini, benimsemesi gerektiğini de belirttikten sonra şöyle sürdürür sözlerini: «Sovyet edebiyatı kahramanlarımızı yansıtmayı bilmelidir, yarınlarımıza bakmayı bilmelidir. Bu, onun hayalci olmasını getirmez, çünkü yarınlarımız *bilinçli* ve *yöntemli* bir çalışmayla bugünden yaratılmaktadır. (...) Sovyet yazarları sosyalizm ruhuyla kendilerini eğitmek ve ideolojik bakımdan cihazlanmalarını sağlamak için yorulmak bilmeden çalışmalıdırlar. Bu çalışma, Sovyet yazarlarının okuyucularını *eğitebilmelerinin* ve böylece insan ruhunun mimarı olmayı başarabilmelerinin vazgeçilmez koşuludur.»[168]

Marksizm öncesi düşünürler olan *Çernişevski* ve *Dobrolyubov*'un «yazını halk için yapılan kutsal bir hizmet» olarak gördüklerini anımsatan *Jdanov, Lenin*'in de yazını, daha önceki bölümlerde vurguladığım gibi, toplumu değiştirmede çok önemli bir *araç* saydığını söyler, ve bu eğitici rolden vaz geçilemeyeceğini pekiştirir. 1934 yılındaki Birinci Yazarlar Kurultayı'ndaki öne sürmelerinin geliştirilmiş biçimleri olan bu düşünceleri dile getirdiği ve 1947 tarihini taşıyan yazısını şöyle bağlar *Jdanov:* «Her bilinçli Sovyet yazarının görevi, bu soylu yeni nitelikleri dile getirmek, halkımızı yalnızca bugün olduğu gibi yansıtmakla kalmamak, aynı zamanda *geleceği de* görerek önlerindeki yolu aydınlatmaya yardımcı olmaktır. (...) Yazar, sosyalist gerçekçilik yöntemini rehber alarak, hayatımızı dikkatle ve bilinçli bir şekilde inceleyerek ve gelişme süreçlerimiz konusunda daha derin bir kavrayış kazanmaya çalışarak halkımızı *eğitmeli* ve onu ideolojik bakımdan silâhlandırmalıdır. (...) Sovyet yazarları, gençliğimizi *iyimserlik* ruhuyla, kendi gücüne güven ve hiç bir zorluktan yılmama ruhuyla eğitmede *halka, devlete* ve *Partiye* yardımcı olmalıdırlar.»[169]

Jdanov'un, çağdaş müziğin önde gelen bestecileri arasında sayılan *Şoştakoviç, Haçaturyan, Kabalevski* gibi müzisyenleri azarlayan, bütünüyle *tutucu,* hâttâ *gerici* ilkeler savunan yazısına konumuzu doğrudan ilgilendirmediği için de-

ğinmiyorum. Felsefecilere yönelik ve yavan yargılarla donanmış yazısına da. Ama burada alıntılar yaptığım Kongre konuşması da, *Zoşçenko* ve *Ahmatova* gibi sonradan aklanan yazarlara yönelik saldırılar içeren yazısı da *Jdanov*'un, tıpkı *Gorki* ve *Lunaçarski* gibi yazın kuramından çok siyasal tutum ve bağlanma sorunu üzerinde durduğunu yeterince göstermektedir. Dolayısıyla, yazını/sanatı ve güzelliği, *toplumsal formasyonlarda* kendine özgü bir *üretim* olarak anlayan ve «yönsem özellikle *belirtilmeksizin,* konumdan ve eylemden kendi kendine doğmalıdır, yazar da ortaya atılıp okura, gösterdiği toplumsal çatışmaların *gelecekteki* tarihî *çözümlerini* anlatmak zorunluğunu duymamalıdır»[170] diye yazan *Engels*'e olduğu kadar aynı görüşleri paylaşan *Marx*'a da uzak düşmektedir *Jdanov.* Rus kuramcılarının son yıllara kadar hep yazını açıkça *ikincil* durumda algılamış olan marksizm öncesi sosyal demokrat yazarları kaynak seçmelerinin nedeni budur sanıyorum. Klasikler, yaşamlarının sonuna kadar Avrupalı kalmışlar, evrensel kültürle beslenmişlerdir. 1920'ler sonrası Rus aydınları ise ulusal sınırlara çekilmişlerdir nedense. Bu durum, tek ülkede sosyalizm ideolojisinin uygulandığı dönemde çok daha geçerlik kazanmıştır elbet.

Birinci Yazarlar Birliği Kongresi'nin *leiht-motiv*'i de budur. Güncel durum ve ulusal sorun, tüm kuramsal düzeyi bastırmıştır. Örneğin İngiliz marksist kuramcılarından *T. Eagleton,* daha önce andığım kitabında Kongre'deki bir olayı vurguluyor: Toplumcu Gerçekçilik'i savunan konuşmacılardan biri olan *Radek,* konuşmasının bir yerinde *J. Joyce*'u, 1904 yılında geçen *Ulysses* adlı romanında 1916 yılında meydana gelen Paskalya ayaklanmasından söz etmediği için kınıyor.[171] Kongre'nin bu türden bir başka ilginç olayını da toplantıyı izleyen ve orada bir konuşma yapan *Yakup Kadri* anlatıyor: *Lenin*'in beğendiği bir şair olan *Demian Biednyi* şöyle diyor bir ara: «Partiden telefon edip falan tarzda bir şiir istiyoruz derler, ben de yazarım». Ne var ki, yazarın yönetimle o çok özlenen *uyum*'unu *da* açığa vuran bu tuhaf şairlik anlayışının olası sakıncalarından sadece birini de *Buharin* şu alaylı dille ve oturduğu yerden belirtiyor *Yakup Kadri*'nin

anlattığına göre: «Ama şiir güzel olmayınca siparişin de arkası kesilir». Tarih, *Buharin*'in yanıldığını ve bu tür siparişlerin çok uzun süre kesilmediğini gösteriyor ama, bu olgu *ABC* yazarının yanıldığını göstermiyor hiç kuşkusuz. *Buharin,* Kongre'de yazın'ın ve yazarın özgünlüğünü ve özgürlüğünü savunan konuşmacılardan biri. Yazımın giriş bölümünde vurguladığım biçim sorununu anlamış bir marksçı, belki bu düzeyde *Troçki* ile başabaş gelebilecek bir marksçı gibi görünüyor *Buharin.* Gerçi *Buharin*'in yazın/sanat konusuna ilişkin yazılarının tümüne erişebilmiş değilim. Ne var ki, Türkçe'ye çevrilen bu konudaki tek metninde geliştirdiği düşünceler ve bu düşüncelere kaynaklık eden *Avrupa kökenli* metinler, *Buharin*'in kuşatıcı ve açık tutumu hakkında güvenilir bir ipucu oluşturuyor bana kalırsa. İdeoloji ile biçem ilişkilerine ve yazın'ın/sanatın bir *üretim* olarak anlaşılmasına ilişkin yaklaşımı anıştıran bu oldukça kısa metinde şöyle diyor *Buharin:* «İdeolojinin belirtisidir üslup. Yalnızca dış biçim değildir; 'söze ilişkin görülen tüm simgeleriyle birlikte özdür', yaşam sstemlerinin tarihi, üslupların tarihinde gösterir kendini. (...) Her sanat üretiminde, üslup, *aynı zamanda,* büyük ölçüde bir üretim sürecinin maddesel koşullarından (örneğin müzikte müzik araçları), yöntemlerinden (örneğin gene müzikte, çalgıcıların yer alışları) etkilenir».[172] Bu kısa alıntıda, yazını bir *üretim* biçimi olarak anlayan T. *Eagleton*'un düşüncelerinin *tohumlarını* görebiliriz sanıyorum. Örneğini müzik alanından seçmiş olsa da, *Buharin*'in açıklamalarının Eagleton'un «her edebî üretim tarzında üretim, bölüşüm, mübadele ve tüketim ögeleri bulunur»[173] biçiminde tanımladığı ilişkilere işaret ettiği söylenebilir. Ayrıca, *Buharin*'in genel üretim tarzı ile sanatsal üretim tarzı arasındaki karmaşık ilişkiler konusuna bu metinde gönderme yaptığı, *yansıma* sorununu bir dolayım biçiminde anladığı da görülmektedir. Biçem'i yalnızca «dış biçim» olarak görmeyişi ve «yaşam sistemlerinin tarihinin biçemlerin tarihinde görülebileceğini» öne sürmesi, *Buharin*'in, yine *Eagleton*'un vurguladığı *genel ideoloji* ile *yazınsal üretim tarzı* ilişkisi biçiminde dile getirdiği açıklamayla aynı düzlemde görülebilir. Aynı me-

tinde *Buharin* bir *üst-yapı(lar)* sorunu olduğunun da farkında görünmektedir. Kuramın klasik metinlerden başlayarak her zaman alt-yapı/üst-yapı ilişkisini gözönünde bulundurduğu bilindiğine göre, böyle bir sorun'un *Buharin* tarafından da kavranmış olmasında şaşılacak bir yan yoktur elbet. Vurgulamak istediğim, *Buharin*'in bu ilişkiyi o tarihlerde de sonraki yıllarda da zaman zaman düşünüldüğünden daha farklı biçimde dile getirmesi ve üst-yapı(lar)a *görece özerklik* tanıması. Metninde üst-yapılar arası bir *etkileşimden* söz ettiği görülüyor *Buharin*'in.[174] Buysa, topluma başka türden bir söylemin egemen olduğu 1930'lu yıllarda yeni, hâttâ *negatif* bir yaklaşım. Ne var ki, *Buharin*'in bu üretici olabilecek düşüncelerinin Kongre'de pek itibar görmediği anlaşılıyor. Devrimci heyecan'ın egemen olduğu Kongrede, kuramcılardan yazarlardan çok, yararcılığı ve görevciliği savunan parti kadrolarının görüşlerinin önemsendiği açık. *Ehrenburg* bu havayı yeterince sezdiriyor insana: «Bir dokuma fabrikası delegesi sert bir kadın, acı bir dille yazarları uyardı, yerdi. Çünkü diyordu, maden sanayii ya da madencilik üzerine romanlar var da neden hâlâ dokumacılık üzerine romanlar yok«.[175] *Ehrenburg*'un da belirttiği gibi, bu olgu, kültürün demokratikleşmesi ve geniş bir tabana yayılmasının sevindirici yanını gösterdiği kadar yazınsal üretimin ekonomik düzeyde ussallaştırıldığını, dolayısıyla *nitelik* ve *düzey* kaybına yol açtığını da gösteriyor.

Kuramcıların, hiç kuşkusuz; daha önce de bir kaç kez değindiğim gibi; *yansıma kuramı*'nın yetersizliklerini farkedemeyişlerinden ve *historisist* yaklaşımın sonucu olan *açığa çıkarılacak öz* (ya da bilincine varılacak öz) kavramını abartmalarından *da* kaynaklandığına inanmamız gereken bu durumu, biraz daha *içerden* anlamaya çalışmamız gerektiğine inanıyorum. Historisizm ve yansıma sorununa, daha doğrusu bu iki kavramın eleştirisine «Toplumcu Kategoriler ve Yansıtma - Yaratma Sorunsalı» başlıklı gelecek bölümde elden geldiğince yer vereceğim. Burada sorunu bir başka düzeyde, *aktörel* kaygıların işlediğini sandığım bir düzeyde ele almak istiyorum

1930'larda tüm dikkatlerini güncel sorunlara, öncelikle de ekonomik kalkınma sorunlarına yönelten kuramcılar da yazarlar da *geçiş dönemi* üzerinde yeterince durmamışlardır denebilir. İncelediğimiz konuya bağlı kalarak konuşursak, sanatsal/yazınsal sorunlar bu *güncellik* durumu içinde ele alınmış, Marx'ın konuya ilişkin yaklaşımları, ilk yapıtlarından Kapital'e derecesi artarak özenle vurguladığı *üretim* kavramı ile ilişkilendirilememiş, üretimin rolü yazınsal düzlemde hiç düşünülmemiş, bu yüzden de alan, yazın'ın özgüllüğünü, görece özerkliğini hiç bir zaman gündemlerinde bulundurmayan *Bielinski, Çernişevski, Dobrolyubov* gibi, yalnızca *ulusal* düzeyde düşünebilmiş sosyal demokrat yazarların kavramlaştırmalarına bırakılmıştır. Devrimin başarısı sorunu, tüm aydınları *acil* sorunlarla karşı karşıya bıraktığından, ancak tarihsel perspektif açısından değerlendirilmesi gereken yazın gibi kimi sorunlara, bu «aciliyet» bağlamında güncel yanıtlar ve açıklamalar getirmek zorunda bırakmıştır. *Kültürden de* yoksunlaştırılmış bulunan emekçi kitlelerinin geliştirilmesi, yazın/sanatla ilişkiye getirilmesi sorunu, hiç kuşkusuz hemen hepsinin özenle vurguladığı gibi büyük önem ve öncelik taşıyordu. Ne var ki, *NEP* döneminin sona ermesi, yenilikçi grupların tasfiye edilmesi ve ekonomist yaklaşımın tek söylem biçimi olarak benimsenmesi, bu sorun'un ister istemez *populist* açıdan ele alınması sonucunu doğurmuştur. Emekçi kesimlerin anlayabileceği kolay bir yazın yaratılmak istenmiş, bunun da topluma umut vermekle sağlanabileceği sanılmıştır. Gerçi, önce de belirttiğim gibi *Troçki, Buharin* türü bir kaç kişi çıkmıştır sanatın/yazın'ın özgüllüğünü ve *ideolojinin sınıfın dışavurumu* olmadığını vurgulayan. Daha sonraki kimi yazıları gözönüne alındığında *Lunaçarski*'nin de yazına, sanata karşı *açık* olduğu söylenebilir. Görevcilik ve işlevcilik konusunda daha dizgesel ve katı olduğu muhakkak bulunan *Gorki* bile *tek yazın* istememiştir denebilir. Buradan bakıldığında, şunları söylemek olası görünüyor bana: Dönemin aydınları, yazarları, aslında «geçiş döneminin» *kısa süreceğini* varsayıyor, yazın/sanat sorunlarının tarihselliği ve sürekliliği içinde ve kendi özgül yöntemlerine göre ele alınabileceğine

inanıyorlardı. Bu yüzden de, yazın'ın bu kısa geçiş döneminde, ama *Lenin*'in yazın'ın «ferdî eğilimlere, muhayyileye, şekle ve muhtevaya geniş yer ayırması gerektiği» şeklindeki temelinde *özgürlükçü* yorumuna öncelik tanınmak koşuluyla, bir ölçüde *bağımlı* kılınabileceği söylüyorlardı. O günlerde böyle düşünmek, siyasal/ideolojik bir zorunluluktu adeta. Bu ideolojiyi *üretenler* zaten kendileriydi. Soruna buradan bakıldığında, *kuramsal yetersizlikleri de* göz önünde bulundurulduğunda, örneğin *Gorki*'nin «burjuva kültürünün pek bir şey olmadığını» söylemesine ve kültür tarihi'nin «yeniden ve sosyalistçe yazılmasını» istemesine, bunu bir *ön şart* olarak görmesine şaşmamak gerekiyor. Ne yazık ki, bu işi gerçekleştiren yazar devrimin ülkesinden değil kapitalist Amerika'dan çıktı: *Upton Sinclair.* Türkiye'de de uzun yıllar toplumcu gerçekçi kuramın yetkin bir dile getirilişi sayılan bu kitapta *Sinclair,* bütünüyle *Radek*'in *Joyce* yorumuna temellik eden yöntemi izler ve *Elizabeth* çağında yaşayan *Keats*'i, bir arabacının oğlu olmasına rağmen emekçilerin sesi olmamakla suçlar. Sanki şiiri uğraş olarak seçen arabacının oğlu o çağda üretilen şiirin ve şiir ideolojisinin *dışında* ve *karşıtında* bir şiir yazabilirmiş gibi. Gelgelelim siyasal düzeyin kuramsal düzeyi giderek *bastırması,* üst-yapıya hiç bir özerklik tanınmaması, ekonomizmin amaç bilinmesi, sonraki yılların bilinen olaylarına yol açmıştır.

Gerçi, 20'nci Kongre'den sonra «hata»lar ve «üzücü olaylar» kısmen itiraf edilmiş, gerek toplumsal gerekse kültürel yaşamda görece bir özgürlük dönemi açılmıştır ama, daha önceki yanılmalara neden olan *yansıma kuramı* ve *historisizm,* egemenliğini hep sürdürmüştür. Yazın kuramını daha görece özerk bir düzey olarak kurmayı öngördüklerini ve bu amaçla yeni bir kavramsal doku üretmeye çalıştıklarını belirttiğim *Kagan, Pospelov, Ziss* gibi yazarların, çağdaş bilimsel bilgiyle temasa gelmeyi öngören tüm çabalarına rağmen söylemlerini *ikircikli* kılan da bu sanıyorum. *Kagan,* bu konuda daha atak görünüyor ama, son çözümlemede, belki de siyasal/aktörel bir zorunluluk olarak, toplumcu gerçekçiliğin (bir kuram ve yöntem) de marksist estetik'in (bir bilim) de

üzerinde yükseldiği *öz, insan* ve *yanlış-bilinç* kategorilerinden yola çıkmayı seçiyor. *Üretim* kavramı üzerine temellenen gerçekten *maddeci* bir yazın kuramının terimleriyle değil de önünde sonunda *felsefeye* bağımlı *estetik* terimleriyle konuşmak zorunda kalmasının nedeni de bu.

BİRİNCİ BÖLÜMÜN NOTLARI

(1) N.A. Berdyaev: **Dostoyevski**, s. 130, Çev: E. Güral, Adam Yayınları 1984. Vurgulama benim.

(2) Lermentov: Zamanımızın Bir Kahramanı, s. 183, Çev: A. İnsel, Hilmi Kitabevi 1940.

(3) Nagulnov, değişen kulak politikasının içeriğini anlayamaz Bu yüzden Stalinci partinin kendisini cezalandırmasını da bir türlü gerekçelendiremez. Çileci aktöre anlayışının en tipik belirtisi sayılabilecek olan partiye bağlılığını sonuna dek sürdürür. Partinin bu aşkınlaştırılışı ve görev duygusunun bu yüceltilişi, ünlü davalar sırasında mahkûm edilen pek çok önder tarafınadn da dile getirilecek ve ortak payda'yı oluşturacaktır.

(Bk: M. Şolohov: **Uyandırılmış Toprak**. Çev: S. Bozbağlı, Cem Yayınevi 1965, İlk baskı Remzi Kitabevi, Çev: M.N. Özon)

Herhalde **Nagulnov** gibi **Şolohov** da kitabın devamı olan **Don Kıyısında Hasat**'ın niçin yasaklandığını uzun süre anlayamamış olmalıdır. Kitap, ancak **Stalin**'in ölümünden sonra 1965 yılında yayınlanabilmiştir. Bu soruna, metin içinde yeniden döneceğim.

(4) A. Hauser: **Sanatın Toplumsal Tarihi**, s. 329, Çev: Y. Gölünü, Ramzi Kitapevi 1984.

(5) P. Sweezy - C. Bettelheim: **Kapitalizmden Sosyalizme Geçiş Süreci**, ss. 69-70, Çev: A. Altındal, May Mayınları 1974.

(6) İşçi sınıfının çözülüşünün **dramatik** bir betimlemesi ve köylülüğün öne çıkış nedenlerinin yetkin bir irdelemesi için, okur şu kitaba bakabilir: İ. Deutscher: **Silahsız Sosyalist**, Çev: R. Güran, Ağaoğlu Yayınevi 1970. Özellikle «İktidar ve Rüya» başlıklı birinci bölüm. **P. Sweezy**'nin alıntısındaki sözler bu bölümün 22. sayfasında.

(7) A. Hauser: A.g.e. s. 328.

(8) Hegel: **Estetik**, s. 67, Çev: N. Bozkurt, Say Yayınları 1982.

(9) T. Bumin: «Hegel'de Sanatın Ölümü Üzerine Bir Deneme», **Yazko Felsefe Yazıları IV. Kitap** içinde, ss. 161-169.

(10) Hegel: A.g.e. ss. 106-108.
(11) A.g.e. s. 112. Vurgulama benim.
(12) Çernişevski: «Sanatla Gerçeklik Arasındaki İlişkiler», **Yeni Dergi**, sayı 64, Mayıs 1968, s. 322. Çev: B. Onaran. Vurgulama benim.
(13) Anan A. Camus: **Başkaldıran İnsan**, s. 158, Çev: T. Yücel, Varlık Yayınları 1967, Vurgulama benim.
(14) Anam: Plehanof/: **Sanat ve Sosyalizm**, s. 16, Çev: S. Mimoğlu, Sosyal Yayınlar 1962.
(15) Anan Plehanov: A.g.e. s. 17. Vurgulama benim.
(16) A.g.e, s. 16, 2 nolu dip not. Vurgulama benim.
(17) Schiller: **İnsanın Estetik Terbiyesi Üzerine Mektuplar**, s. 131, Çev: M. Özgü, M.E.B Yayınları 1943. Bu berbat çevirinin **akademik kariyer** açısından utanç verici olduğunu hemen belirtmeliyim. Türk okuru nice yapıtı bu düzeydeki Prof.ların çevirilerinden okumak zorunda kaldı. Yazık.
(18) A.g.y. Schiller bunu dip notla vurguluyor.
(19) A.g.e. s. 150.
(20) A.g.e. s.
(21) K. Marx: **Kapital** Cilt 3, ss. 858-559, Çev: A. Bilgi, Sol Yayınları 1978. Vurgulamalar benim.
(22) Schiller: A.g.e. s. 167.
(23) A.g.e. s. 155. Dipnotta. Vurgulamalar benim.
Schiller'in estetik kuramına ilişkin ilginç bir yorum için bk: H. Marcuse: **Aşk ve Uygarlık**, Çev: S. Çağan, May Yayınları 1968. «Estetik Boyut» adlı bölüm.
(23a) Plehanov: A.g.e. s. 98.
(24) Anan: A. Camus, A.g.e. s. 263.
(25) Dostoyevski: **Ecinniler**, Cilt 2 s. 77, Çev: E. Altay, Varlık Yayınları 1969. Romanın S. Lunel - A.M. Dranas tarafından yapılan ilk çevirisinde sözcükler farklıdır. Bk: Ecinniler Cilt 3, s. 33, M.E.B. Yayınları 1963.
(26) A. Camus: A.g.e. s. 155.
(27) İ. Nemirovsky: **Çehov'un Hayatı**; ss. 57-58, Çev: O. Akbal, M.E.B. Yayınları 1950. Vurgulamalar benim.
(28) Anan Plehanov: A.g.e. s. 20.
(29) Anan Plehanov: A.g.e. s. 23.
(30) A. Hauser: A.g.e. s. 324.
(31) A. Gide: **Dostoyevski**; s. 105, Çev: B. Onaran, De Yayınevi 1965.
(32) Berdyaev: A.g.e. s. 127. Vurgulama benim.

(33) Dostoyevski: **Budala** Cilt. 1, s. 265, Çev: N.Y. Taluy, Semih Lüfti Kitabevi 1964.

(34) B. Suçkov: **Gerçekçiliğin Tarihi**, s. 324, Çev: A. Çalışlar, Adam Yayınları 1982, Birinci Baskı Bilim Yayınları 1977.

(35) A.g.y.

(36) İbid.

(37) İbid, s. 257.

(38) M. Kagan: **Estetik ve Sanat**, Çev: A. Çalışlar, Altın Kitaplar 1982. Özellikle «Sanat ve Ulus» başlıklı bölüm.

(39) A.g.e. s. 589. İlk iki vurgulama yazarın, sonuncusu benim.

(40) A.g.e. s. 599.

(41) A.g.e. s. 597.

(42) A.g.e. s. 600. Vurgulamalar benim. Cümlenin tonu, insana ister istemez ordu bildirilerini anımsatıyor.

(43) Bu tartışmalar için ilk planda şu kitaplara bakılabilir: 1 — I. Deutscher: **Bitmemiş Devrim**, Çev: S. Çağan, Habora Yayınları, 2 — H' Marcuse: **Sovyet Marksizmi**, Çev: S. Çağan, May Yayınları, tarihsiz, 3 — P. Sweezy — C. Bettelheim: **Kapitalizmden Sosyalizme Geçiş Süreci Üzerine**, Çev: A. Altındal, May Yayınları 1974, 4 — C. Bettelheim: **Sosyalist Ekonomiye Geçiş Sorunları**, Çev: K. Somer, Bilgi Yayınevi, 5 — E. Mandel: **Marksist Ekonomi El Kitabı** Cilt 3. Çev: O. Suda, Suda Yayınları (İlk baskı Ant Yayınları 1969). Özellikle «Sovyet Ekonomisi» başlıklı 15. bölüm.

Ayarıca şu makaleler: C. Bettelheim: «Sovyet Toplumunun Niteliği», **İktidar ve Muhalefet** içinde, Çev: A. Özkan, Metis Yayınları 1984, 2 — İ. Méeszaros: Devrim Sonrası Toplumlarda Siyasi İktidar», A.g.e, 3 — F. Cavazzuti: «Doğu'da ve Batı'da Devlet ve Bürokratik Sınıflar», A.g.e. 4 — A. Gunder Frank «İdeolopi Bunalımı, Bunalım İdeolojisi», **Genel Bunalımın Dinamikleri** içinde, Çev A. Rkar, Belge Yayınları 1984, 5 — A. Gunder Frank: «Dünya Sistemi Bunalımda», **Dünya Ekonomisi, Bunalım ve Siyasal Yapılar** içinde, Çev: Ü. Kıvanç, Belge Yayınları 1983, 6 — İ. Wallerstein: «Kapitalist Dünya Sisteminin Yükselişi ve Geleceği», A.g.e. Çev: O. Esen, 7 — İ. Wallerstein: «Geçiş olarak Bunalım», **Genel Bunalımın Dinamikleri** içinde, Çev: F. Akar, Özellikle Sovyet Blokunun Bunalımı» ve «Sosyalist Mantık» başlıklı bölümler, 8 — S. Amin: «Bunalım, Ulusçuluk ve Toplumculuk», A.g.e. içinde. Özellikle «Sovyet Sisteminin Bunalımı» başlıklı bölüm.

(44) Dostoyevski: **Puşkin Üzerine Konuşma**, s. 25, Çev: T. Ağaoğlu, Ağaoğlu Yayınevi 1964.
(44a) L. Colleti: «Stalin Sorunu», **Birikim** sayı 30-31, 1977, Çev: N. Tukin — B. Aksoy.
(45) A.G. Frank: 43. nolu notta 4 numarada anılan makale s. 171.
(46) Anan A. Hauser: A.g.e. s. 328. Turgenyef'in Herzen'e mektubu.
(47) K. Marx: **Sanat ve Edebiyat**, s. 130, Çev: M. Belge, De Yayınevi 1971, Vurgulamalardan yalnızca «Rus iyimserliği» Marx'ın.
(48) Anan Jdanov: «N. Dobrolyubov: Rus Eleştiricisi ve Gazetecisi», **Felsefe Dergisi** sayı 8, ss. 18-19, Çev: A. Timuçin — M. Sert.
(49) Anan: M. Belge: **C. Cuadwell'in Estetik Tecrisi'nin Eleştirisi**, s. 32, Yayınlanmamış doçentlik tezi.
(50) Lenin: **Sanat ve Edebiyat**, s. 106, Çev: Ş. Hulusi, Payel Yayınevi 1968, J. Freville'in metne yazdığı giriş.
(51) M. Belge: A.g.e. s. 33.
(52) A.g.e. s. 32.
(53) Bu yazılar için Bk: A. Lunaçarski: **Sanat ve Edebiyat Üzerine**, Çev: K. Kavala, Adam Yayınları 1982.
(54) Lunaçarski: **Sanatta Sosyalist Gerçekçilik** derlemesinde, s. 23, Çev: S. Cılızoğlu, Yeni Dünya Yayınları 1976, Vurgulamalar benim.
(55) A.g.e. s. 29.
(56) Anan M. Belge: A.g.e. s. 33.
(57) Anan J. Berger: **Sanat ve Devrim**, s. 29, Çev: B. Berker, Yankı Yayınları 1974.
(58) **Devrimler ve Kültür Tarihi Ansiklopedisi**, Sayı 4 s. 84, Gelişim Yayınları 1976.
(59) L. Troçki: **Edebiyat ve Devrim**, s. 108. Çev: H. Portakal, Köz Yayınları 1976.
(60) Mayakovski: **Şiirler** içinde, ss. 13-14, Çev: S. Maden, Varlık Yayınları 1984.
(61) **Devrimler ve Kültür Tarihi** s. 85.
(62) Anan M. Parkhomenko A. Miyasnikov: **Sanatta Sosyalist Gerçekçilik** içinde, s. 9.
(63) L. Troçki: A.g.e. s. 187.
(64) **Sanatta Sosyalist Gerçekçilik** içinde, s. 10.
(65) A.g.e., ss. 77-78.
(66) Mayakovski: A.g.e. s. 15

(67) A.g.e. s. 14
(68) Anan E. Triolet: «Mayakovski Konuşuyor», **Saf Şiir Yoktur** içinde, s. 16, Çev: E. Alkan, De Yayınevi 1984.
(69) A.g.e. s. 17. Vurgulama benim.
(70) A.g.e, s. 18.
(71) A.g.e. s. 23, Çev: T. Aktüre
(72) **Devrimler ve Kültür Tarihi**, s. 86.
(73) Mayakovski: **Şiir Nasıl Yazılır?**, s. 69, Çev: Y. Salman, Sergen Yayınları 1979.
(74) A.g.e. s. 34
(75) **Devrimler ve Kültür Tarihi**, s. 87.
(76) T. Eagleton: Edebiyat Eleştirisi, s. 55, Çev: H. Gönenç, Eleştiri Yayınları, Tarihsiz.
(77) Anan J. Freville: **Lenin: Sanat ve Edebiyat** içinde, s. 44.
(78) L. Troçki: A.g.e, s. 187.
(79) M. Parkhomenko — A. Myesnikov: A.g.e. s. 10.
(80) İbid.
(81) İ. Deustcher: A.g.e, s. 195.
(82) Anan M. Belge: A.g.e, s. 35.
(83) Lenin: A.g.e, s. 192.
(84) A.g.e. Vurgulama benim.
(85) Lenin: **Materyalizm ve Ampiryokritisizm**, s. 10, Çev: S. Belli, Sol Yayınları 1976.
(86) İ. Deutscher: A.g.e, s. 203.
(87) İbid.
Troçki'nin özgün metninde bu cümle şöyle: «Burjuvazi kendi zamanının kültürüyle tam olarak silahlanmış bir durumda iktidara gelmişti. Oysa proletarya, sadece kültürün üstesinden gelmenin acil gereksinmesiyle tam olarak silâhlanmış bir durumda gelir iktidara». **Troçki**'nin, bu cümlenin hemen ardından yazdıkları da şöyle: «İktidarı ele geçiren bir proletaryanın ilk görevi, daha önce ona hizmet etmeyen kültür aygıtını kendi eline almak ve **böylece** kendisi için kültürün **yolunu açmaktır**». Bk: **Edebiyat Ve Devrim**, s. 178. Vurgulamalar benim.
(88) Lenin, A.g.e, s. 192.
(89) Y. Barabaş: «Şu Bıktırıcı Salieri», **Estetik Yazıları** içinde, ss. 104-225, Çev: A. Çalışlar, Varlık Yayınları 1984.
(90) Burada A. Çalışlar'ın gerek çeviri, gerek telif yazılarına değinmek gerekir. Sovyet kuramcalarının yapıtlarını tanıtmaya öncelik tanımaktadır Çalışlar. Telif yazılarında da

Sovyet yapısalcalarına değil, daha çok **resmî** sözcüğüyle tanımlanabilecek olan yazarların düşüncelerine yaslanmaktadır.

(91) Y. Barabaş: A.g.e, s. 186. Vurgulama benim.

Lunaçarski'nin savaş sözcüğünü tamamen askerî içeriğini göz önünde tutarak kullandığına inanıyorum. Çünkü sonraki tüm gelişmeler doğruluyor bunu. Kuramsal/kılgısal tüm yanlışları ve haksızlıkları tek kişiye, **Stalin**'e bağlamak doğru bir yaklaşım gibi gelmiyor bana. **Başka** hiç bir sorumlu yok muydu? **Stalinizm**, adın sahibinden çok, dar görüşlü, iktidarla gözü dönmüş ve romantik pek çok aydının ortak eseridir. Parti **doğrultusunu** bilimsel bilginin önüne onlar geçirdi. Hâlâ da geçiriyorlar. Resmî ideolojisinin dışına kayan her yaklaşım niye revizyonizm sayılıyor acaba? Sovyet marksizminin kendisi sürekli bir revizyonizmden başka bir görünüş sergileyemezken.

(92) Anan Y. Barabaş: A.g.e, s. 116.

(93) İbid.

(94) Troçki: A.g.e, s. 193. Vurgulama benim.

(95) A.g.e, s. 202.

(96) Anan İ. Deutscher: A.g.e, s. 214.

(97) T. Eagleton: A.g.e, s. 57.

(98) Büyük olasılıkla herkes biliyor, ama yine de anımsatıyorum: Bu ünlü deyiş Stalin'in.

(99) Lenin: A.g.e, s. 123.

(100) A.g.e, s. 171.

(101) T. Eagleton: A.g.e, s. 69.

(102) Lenin: A.g.e, s. 217. Vurgulama benim.

(103) A.g.e, s. 218. Vurgulamalar benim.

(104) Anan N. Gürsel: «Lenin ve Kültür», **Birikim**, sayı 39, Mayıs 1978, s. 57.

(105) Lenin: A.g.e, s. 202.

(106) A.g.e, s. 101. Vurgulamalar yazarın.

(107) G. Lukacs: **Çağdaş Gerçekçiliğin Anlamı**, s. 8, Çev: C. Çapan, Payel Yayınevi 1968.

(108) Troçki: A.g.e. s. 204.

(109) T. Eagleton: **Eleştiri ve İdeoloji**, s. 79, Çev: E. Tarım — S. Öztoptaş, İletişim Yayınları 1985. Vurgulamalar yazarın.

(110) Troçki: A.g.e, s. 103.

Bu paragrafı **Deutscher**'in **Troçki: Silahsız Sosyalist**'inde şöyle çeviriyor R. Güran: «Aslında çöken geçmişin ardın-

dan çıkan bir keder haykırışı bu; ama öyle bir haykırış, öyle yoğun bir keder ki, sonunda geleceğin umut çağrısı olup çıkan bir haykırış» s. 198.

Türkiye'de yazın konusunda atıp tutan pek çok kişinin Troçki'den öğreneceği çok şey olduğuna inanıyorum.

(111) Jdanov: **Edebiyat, Müzik, Felsefe Üzerine**, s. 33, Çev: F Berktay, Bora Yayınları 1977.

(112) Troçki: A.g.e, s. 28.

(113) A.g.e, s. 36.

(114) A.g.e, s. 190. Vurgulamalar benim.

(115) M. Kagan: A.g.e, s. 298. Vurgulamalar benim.

(116) A.g.e, s. 303. Vurgulama benim.

(117) İbid, s 306. Vurgulama benim.

(118) Anan O. Demiralp: «Sartre ve Kristeva'nın Özne Anlayışları Üzerine», **Oluşum**, sayı 43 — Frankfurt Okulu Özel Sayısı — ss. 17-18, Mayıs 1981.

(119) J. Kristeva: «Yazında Siyasa», A.g.e, s. 20, Çev: M. Kesret. Vurgulamalar benim.

(120) R. Covard — J. Ellis: **Dil ve Maddecilik**, s. 136, Çev: E. Tarım, İletişim Yayınları 1985. Vurgulamalar benim.

(121) S. Freud: Cinsiyet ve Psikanaliz, s. 22. Çev: S. Hilav, Varlık Yayınları 1963.

(122) V. İ. Dobrenkov: **E. Fromm ve Yeni Freudçuluğun Eleştirisi**, s. 49. Çev: O. Tangör — L. Küey, Sorun Yayınları 1979. Vurgulama benim.

(123) A.g.e, s. 100.

(124) A.ge, s. 102.

(125) İbid, Vurgulamalar benim.

(126) A.g.e, s. 87 Vurgulama benim.

(127) Bu konuda, Türkçe'de de oldukça kaynak bulunuyor. Okur şu yapıtlara başvurabilir: 1 — D. Guerin: **Faşizm ve Büyük Sermaye**, Çev: B. Tanör, Suda Yayınları 1975, 2 — P. Togliatti: **Faşizm Üzerine Dersler**; Çev: Ş. Yalçın — Y. Demirekler, Bilim ve Sosyalizm Yayınları 1978, 3 — G. Dimitrov: **Faşizme Karşı Birleşik Cephe**; Çev: A. Özer, Yücel Yayınları 1974, 4 — N. Poulantsaz: **Faşizm ve Diktatörlük**, Çev: A. İnsel, Birikim Yayınları 1980, 5 — Maria A. Macciocchi (Der): **Faşizmin Analizi**, Çev: C. Süreya, Payel Yayınevi 1977, 6 — W. Reich: **Faşizmin Kitle Ruhu Anlayışı**, Çev: B. Onaran, Payel Yayınevi 1975, 7 — P. Nenni: **İspanyada'da İçsavaş ve Faşizm**, Çev: O. Suda, Suda Yayınları

1973, 8 — C. Bettelheim: **Nazizm Döneminde Alman Ekonomisi** Çev: K. Somer, Savaş Yayınları 1982, 9 — K. Mammach: **Hitler İktidarına Karşı Anti-faşist Mücadele**, Çev: C. Kartal, Bilim Yayınları 1979.

(128) Okur bu konuda pek çok kitap bulabilir. Kuşkusuz, bu yolda en büyük çabayı **E. Fromm** vermiştir ama, onun girişiminin, **marksist** olmadığı söylenebilir. **Fromm, Marx**'ın hümanizmi ile **Freud**'un ılımlı ögelerini birleştirerek bir kültürel uyum kuramı oluşturmayı öngörmektedir. Kilit kavramı yabancılaşma'dır. (Alienation) Özellikle bu soruna ayrılmış bir kitabı şudur: **Çağımızın Özgürlük Sorunu**, Çev: B. Güvenç, Özgür İnsan Yayınları 1973.

Fromm'unkinden bana göre daha kapsamlı ve **köktenci** bir çabayı **Reich** gerçekleştirir. Gerçi **Reich** sonraları **Marx**'ı da **Freud**'u da aştığını öne sürmüş, «cinsel düzenlilik», «emek demokrasisi», «acunsal enerji» gibi kavramlar üzerine kurulu bir kuram geliştirmiştir. Özellikle şu çalışmalarına bakılabilir: 1 — **Faşizmin Kitle Ruhu Anlayışı**, «Somut Bir Güç Olarak Öğreti» başlıklı birinci bölümle (ss. 35-67), «Çalışmanın Dirimsel-Toplumsal İşlevleri» başlıklı x. bölüm (ss. 345-374) — **Cinsel Devrim**, Çev: B. Onaran, Payel Yaymevi 1974, «Yeni Yaşam Biçimi' Uğrunda Sovyetler Birliği'nde Girişilen Kavga» başlıklı ikinci kesim (ss. 203-331). Burada daha çok Sovyetlerdeki uygulamanın eleştirisi vardır ama, okur, **Reich**'in kuramsal doğrultusunu kolaylıkla izleyebilir.

Bir başka önemli çalışma **H. Marcuse**'nin imzasını taşımaktadır: **Aşk ve Uygarlık**: Çev: S. Çağan; May Yayınları 1968. Bu kitapta **Marcuse Freud**'un köktenci içeriğine sahip çıkar ve marksist kavramların ışığında bu içeriği yeniden yorumlar.

Ayrıca, okur, bunlarla kıyaslanamayacak bir kitap olmasına rağmen **R. Osborn**'un şu çalışmasına da başvurabilir: **Marksizm ve Psikanaliz**, Çev: B. Akad, Günebakan Yayınları, tarihsiz.

Marx'la **Freud** düşüncesini ilişkilendiren yeni bir çalışma **R. Covard — J. Ellis** çiftinin yapıtıdır: **Dil ve Maddecilik**, Çev: E. Tarım, İletişim Yayınları 1985.

Hiç kuşkusuz bu yolda en ciddi çabayı **Frankfurt** Okulu vermiştir. **M. Jay**'ın **Dialectical İmagination** adlı kitabı-

nın «Kültür Eleştirisine Psikonalizin Katılması» başlıklı bölüm, konunun yetkin bir özetlemesini yapmaktadır. Ü. Oskay'ın çevirdiği ve teksirinden yararlandığını bu kitabın yayınlanmak üzere olduğunu öğrendim.

(129) Anan M. Jay: **Dialektik İmgelem**, «Kültür Eleştirisine Psikoanalizin Katılması» başlıklı bölüm, Yayınlanmamış teksir, Çev: Ü. Oskay.

(130) A.g.e.

(131) K. Marx: **Kutsal Aile**, s. 61, Çev: K. Somer, Sol Yayınları 1976

(132) Ü. Oskay: «Benjamin'in Modern Olanı İletimleme Sorunsalı», **Oluşum** sayı 40, Frankfurt Okulu Özel Sayısı, s. 15.

(133) W. Benjamin: **Brecht'le Söyleşiler**, Çev: B. Aksoy, **Birikim** sayı 7, s. 32, 1975.

Aynı yazının bir başka çevirisi için bk: W. Benjamin: **Brecht'i Anlamak** içinde. Çev: H. Barışcan — A. İşisağ, ss — 138-144, Metis Yayınları 1984.

(134) P. Anderson: **Estetik ve Politika**, Çev Ü. Oskay, ss. 81-92,

(135) M. Kagan: A.g.e., s. 311

(136) M. Gorki: Edebiyat Yaşamım, s. 131, Çev: Ş. Yeğin, Payel Yayınevi 1978.

(137) A.g.e. s. 162.

(138) A.g.e. s. 186. «Güçlü», «eleştirel bir zekâya sahip olan» ve «kahraman»ı tırnağa alan Gorki.

(139) A.g.e. s. 186-187.

(140) A.g.e. s. 162. Vurgulamalar benim.

(141) A Çalışlar: **Kültür Sözlüğü**, s. 170, Altın Kitaplar 1983.

(142) Jdanov: A.g.e. s. 18. Vurgulama benim.

(143) Anan İ. Tunalı: **Marksist Estetik**, s. 173, Altın Kitaplar 1976.

(144) Lenin: A.g.e. s. 217. Vurgulamalar benim.

(145) A. Çalışlar: «Maddeci Estetik ve Sanat Kuramı ile Toplumcu Gerçekçiliğe Bakış — II», **Varlık**, Sayı 930, Mart 1985, s. 12.

(146) Cumhuriyet, 17 Ağustos 1982.

(147) G. Kunitsin: **Sanatta Sosyalist Gerçekçilik** içinde, s. 144. Vurgulama benim.

(148) A.g.e. s. 29.

(149) Gorki: A.g.e. s. 239.

(150) Stalin: «Birinci Beş Yıllık Planın Bilançosu», **Leninizmin Meseleleri** içinde, Çev: M. Ardos, ss. 449-490, Sol Yayınları

1977. Resmî ideolojinin, komünizm aşamasına geçildiğini açıkladığını da bu arada anımsatalım.

(151) Jdanov: A.g.e., s. 13.

(152) Sovyet roman ve öykülerinin ayrıntılı konu dökümünü saptamak için okur şu çalışmadan yararlanabilir: A.M. İdil: **Sovyet Romanı**, Yarın Yayınları 1983.

(153) Gorki: A.g.e. s. 230. Vurgulama benim.

(154) A.g.e. ss. 248-49.

(155) A.g.e. s. 252.

(156) **Sanatta Sosyalist Gerçekçilik** içinde, s. 61. Vurgulamalar benim.

(157) A.g.e. ss. 29-30.

(158) A.g.e. s. 30.

(159) A.g.e. s. 31.

(160) A.g.e. s. 61. Vurgulamalar benim.

(161) Gorki: **Edebiyat Yaşamım**, s. 381. Vurgulamalar benim.

(162) A.g.e. s. 380. Bu parçayı da farklı çevirmektedir S. Cılızoğlu. Bk: **Sanatta Sosyalist Gerçekçilik**, s. 61.

(163) A.g.e. ss. 247-248.

(164) **Sanatta Sosyalist Gerçekçilik** içinde, s. 8.

Şolohov'un **Don Kıyısında Hasat**'ının 1955'de **Novi Mir**'de başlayan yayını birden kesiliyor ve ancak 1960'tan sonra Pravda'da tefrika ediliyor geri kalan bölüm. Bu konuda en akla yakın, ama Şolohov tarafından **reddedilen** iddia şu: Kruşçev, Amerika gezisine katılmasını istediği Şolohov'dan romanın sonunu değiştirmesini ve **Davidov**'u hapisanede değil karşı-devrimcilerle dövüşürken öldürmesini rica ediyor. Bk: **Don Kıyısında Hasat**, «Şolohov ve Eserleri» başlıklı Giriş Bölümü. ss. 13-14, Çev: Z. Özalpaslan, Nobel Yayınları 1965.

(165) A. Çalışlar: A.g.e. s. 12.

(166) M. Kagan: A.g.e. s. 30.

(167) Jdanov: A.g.e. s. 11.

(168) A.g.e. s. 21.

(169) A.g.e. s. 60.

(170) Marx-Engels: **Sanat ve Edebiyat**, s. 51, Çev: M. Belge, De Yayınevi 1971.

(171) Bizim toplumcu gerçekçilerimiz bu türden **hatalara** düşmeyen yazarlara sahip elbet. Örneğin Kerim Korcan **Patrona Halil** adlı kitabında, o dönemde **kompradorluk**'tan söz edebilmektedir. Kutlanmalıdır.

(172) N. Buharin: «Tarihsel Maddecilik Kuramı Açısından Sanat», **Yeni Dergi**, Marksçılık Özel Sayısı Mayıs 1968, ss. 343-344.

Buharin'in dilimize ilk çevrilen kitabı **Dünya Ekonomisi ve Emperyalizm.** Çev: Ş. Barlas, Özgün Yayınları 1975. Belirtmek gerekiyor: «Çevirmenin Önsözü» diye sunulan bölüm, olduğu gibi **Deutscher'den aktarma.** Bk: İ. Deutscher: **Troçki: Silahsız Sosyalist**, ss. 245-256. Ama bu tür devranışlar Türkiye'de «ahval-i adiye»den sayılıyor.

(173) T. Eagleton: **Eleştiri ve İdeoloji**, s. 58.

(174) Buharin: A.g.y. s. 343.

(175) Ehrenburg'la Konişma, **Yön**, sayı 110 7 Mayıs 1965. s. 15, **Çev**: M. Doğan.

II. BÖLÜM

TOPLUMCU GERÇEKÇİ KATEGORİLER VE YANSITMA-YARATMA SORUNSALI

TARTIŞMANIN ODAĞI LUKACS

Unlü Prag söylevinde şöyle diyor *Aragon* : «Gerçekçilik, hem iskeleden hem de sancaktan saldırıya uğrayan bir gemidir. Sağcı korsan bağırıyor: Gerçekçiliğin canı cehenneme! Solcu korsan bağırıyor: Gerçekçilik ben'im!».[1] Bu sözlerin *Stalin* kültünün yıkılışından nerdeyse 10 yıl sonrasına ait olduğu anımsandığında, *solcu korsan*'ın varlık nedeninin, salt diktatörün kişiliğiyle açıklanamayacağı bir kez daha anlaşılıyor. Korsan'ın kendisini bu gün de duyumsattığı kesin.

Aragon'un yakınmasından hemen çıkarsanabilecek olan iki sonuç var: Bir, tek gerçekçilik olmadığı; iki, «solcu korsan»ın baskıcı kimliği. Tek bir gerçekçilikten söz edilemiyorsa, yazınla gerçek arasındaki ilişkinin başka terimlerle düşünülmesi ve kavramsallaştırılması gerektiği söylenebilir. Ne var ki, *Aragon*'un bu türden bir yaklaşımı benimsemediği açık. O, gerçekçiliğin saldırıya uğramasından yakınmaktadır sadece. Üstelik, gerçekçiliği besbelli ki solculukla *özdeşlemektedir.* Oysa *gerçeğin* iletimlenmesinin tek yolunun gerçekçilik olduğu söylenemeyeceği gibi gerçekçiliğin yalnızca solcu söyleme ait olduğu da öne sürülemez. İdeolojik açıdan sağcı bir yazar da gerçekçi anlatımı seçebilir pekalâ. Bu noktada *Mauirac*'la *Dos Passos*'u, her ikisiyle de *Aragon*'u ayıran nedir diye sorulabilir. Son kertede üçü de gerçekçidirler. Gerçekçilik, doğrudan doğruya toplumsal içeriğe ilişkin bir kavram, yazınsal metin de doğrudan sınıf ideolojisinin dışavurumu olmaktan çok «yapısal konjonktürce üst-belirlenmiş»[2] bir *ideoloji üretimi* ise, her metin, ister istemez; bir toplumsal içerik barındırmak zorundadır. Metin, çeşitli ideolojik söylemleri bir arada bulundurur ve *çelişkili* bir bütün kurmasıyla belirir. Buradan bakıldığında, metnin önemi, onun

gerçekçiliğinden değil içerdiği anlamlandırma pratiklerinden kaynaklanır. *F. Jameson,* 1930'ların ünlü gerçekçilik/modernizm tartışmalarını değerlendiren bir yazısında, gözden kaçırılmaması gereken bir vurgulama yapıyor: «*Scott Fitzgerald* ve *Drieu La Rochelle bile* anlatılanların çok ötesinde idiler ve bugün vardığımız çok daha yetkin anlayış içinde baktığımızda, —özellikle boskılama, red ya da *Verneinung* kavramları ile— *Lukacs*'ın modernizme karşı olumsuz tutumunu paylaşmak isteyenlerimiz bile, toplumsal içerikten en yoksun *gibi görünen* modernist sanat ürünlerinde dahi bastırılmış (repsessed) bir içeriğin bulunduğunu teslim edecektir.»[3] Söylemek bile fazla: Dış gerçekliğe ilişkin ögeler oldukları gibi girmezler metne ve girdiklerinde de imledikleri doğrudan kendileri değildir. Anlam, ögelerin kendisinden değil bunların çelişkin biçimdeki eklemlenmesinden doğar. Metin, *Husserl*'ci bir terimle söyleyecek olursam, gerçeği *paranteze* (epoche) alır nerdeyse ve onu bu paranteze alınmış biçimiyle yeniden kurar.

Toplumcu Gerçekçi yazın kuramı da onu içeren Maddeci Estetik Bilimi de, son kertede yazın'ın nesnelleştirmek ve açığa çıkarmak zorunda olduğu bir *gerçek* bulunduğu sorununa öncelik verirler. Burada, Estetik'in örneğin fiziğin nesnesi gibi incelenebilir bir nesnesi olmadığına, bu yüzden de bir *bilim* sayılamayacağına inandığımı bir kez daha anımsatmalıyım. Doğrusunu söylemek gerekirse, önündeki ve ardındaki «maddeci» ve «bilim» sözcüklerine rağmen, Sovyet estetiği hâlâ *felsefî söylem* olarak geliştirilmektedir. Bu konuya yeri geldiğinde ayrıntılarıyla değinmeye çalışacağım. Ancak, burada, şimdilik asıl ilgi odağını gerçek oluşturmaktadır. Maddeci Estetik, örneğin *Kagan* gibi bir kuramcının ağzından «sanatsal-imgesel modeller, dünyayı doğrudan doğruya açıklamazlar; gerçekten varolan dünyanın *bitişinde* yer alarak, bizim tarafımızdan belli bir hayalî gerçeklik' olarak algılanırlar»[4] diye konuşmakta,. eski yaklaşıma oranla hayli ileri bir noktada durarak gerçek'le yapıt arasına belli bir dolayım konması gerektiğine işaret etmektedir ama, son kertede, gerçeğin yerine konan imgeler'in *deşifre* edilmesi sonunda

gerçeğin ortaya çıkacağına inanmaktadır. Sanatsal-imgesel model, önünde sonunda gerçeği bir başka düzeyde temsil etmektedir kısaca. Bu sanatsal/imgesel model açıklandığında gerçeğin bilgisine varılmaktadır. Sanata (yazına) tanınan tüm özerklik, yaşam-benzeri olmayış, yanılsal gerçeklik vb. hep şu büyük harfle yazılan gerçeğe ilişkin'dir, hâttâ ona bağımlıdır. Önünde sonunda metinde *modellendirilen,* bilincine varılacak gerçeklik'tir. *A. Ziss*'in *Estetik*'inin üst başlığı çok anlamlıdır: «Gerçekliği Sanatsal Özümsemenin Bilimi.» Böylece, gerçeğin bilgisini görünür kılacak olan yazar sayesinde okur, yani kitleler, yanlış bilinçliliği aşacak ve toplumu dönüştüreceklerdir. Birinci bölümde kısaca değindiğim bu sorun, marksist yazın/sanat kuramının bugüne kadar tam kesinlikle çözümlenememiş olan başlıca bir sorununu oluşturmaktadır. 1930'larda özellikle *Bloch, Brecht* ve *Lukacs* arasında geçen, sonraki yıllarda ise *Adorno*'nun araya girmesiyle yeni bir boyut kazanan tartışmaları burada özetleme olanağım yok. Yine de, toplumcu gerçekçiliğin kimi kategorilerini ayrıştırmaya çalışacağım bu bölümde, adı geçenlerin birbirini hayırlayan düşüncelerine sınırlı biçimde de olsa değinebileceğimi sanıyorum. İlkin kuramsal düzeyinin yüksekliğiyle dikkati çekiyor bu tartışmalar, ki bu, Türkiye'de farklı marksist yaklaşımların henüz benimseyemediği bir tutum. İkinci bir nokta, tarafların bu karamsal düzeneğe rağmen, özellikle siyasal sonuçlar söz konusu olduğunda, birbirlerine karşı acımasız bir dil kullanabilmeleri ve bu kullanım içinde dahi «seviyeli» kalabilmeleri. Örneğin *Adorno, Lukacs*'ın *yenilikçi* (modernist) sanatın «anormal olanın yüceltimine» ve «anti-humanist bildirime» yöneldiğini kanıtlamak için geliştirdiği yorumu[5] eleştirirken, şunları yazabiliyor: «Tam *Hegel*'gil bir biçimde, o gür ve erkeksi edalı sesiyle *Lukacs,* özel önemsiz ve yalnızca bireylere ait olan *'kötü varoluş*'a oranla, özsel nitelikte evrensel olandan söz etmenin öncelik taşıması gerektiğini savunurken, yaşama yeteneği olmadığını gösterenlerin ya da normal-dışına düşmüş olanların yok edilmesini buyuran savcıyı hatırlatıyor.»[6] Kuşkusuz, *Lukacs* da *Bloch* ve *Brecht*'i eleştirirken bu türden iğneleyici, ama son ker-

tede sorun'un özüne ilişkin cümleler yazmaktan kendini alamıyor. Bu küçük araya girme, gerçekçilik ve bilinçlendiricilik sorununun önemini hem yeterince gösteriyor, hem de süregelen yetersizliklerinin ve sınırlılıklarının kuramsal olduğu kadar görgül de olduğunu imliyor bana kalırsa. Bu bakımdan, artık yeni bir döneme girdiği söylenen maddeci estetik biliminin ve bu, sibernetiği, iletişim kuramını, göstergebilimi (semioloji), dilbilimi vb. kuşatan *büyük* bilimin[7] içinde yer alan sanat *kuramının* hâlâ ve bu öne sürmeye rağmen toplumcu gerçekçilik kavramını bir yana bırakamamasının jenetik ve ontolojik kökleri olduğunu kabul etmemiz gerekiyor.

Bu bilim'in, ama asıl kuram'ın ikircikli durumunun, a—sanatı ekonomik temelin edilgin bir yansısı saymak gibi *mekanik* ve b—sanatı *ideali* imleyerek verili gerçeği aşabilecek bir tinsel/anlıksal güç görmek gibi *romantik* ve birbiriyle çelişen iki ideolojik/pratik ögeyi birleştirmeye çalışmasından doğduğunu söylemek olası görünüyor. Başlangıç önermelerine ilişkin bu uyumsuzluk, *Suçkov*'un şu tanımlamasıyla daha da giriftleşiyor üstelik: «Toplumcu gerçekçilik, sömürülmekten *kurtulmuş* ya da kurtulmakta olup bilinçli tarihsel etkinlik düzeyine *yükselmiş* kitlelerin sanatıdır. (...) Bu anlayış en *tam* ve en *açık* biçimde Sovyet edebiyatında açığa konmuş ve kavranmıştır.»[8] *Suçkov, dikotomik* önermelerle konuşmayı seven tüm Sovyet *estetikçileri* gibi,[9] sömürünün sürdüğü kapitalist toplumlarda toplumcu gerçekçiliği kapı dışarı ettiğinin hemen aynı cümlede farkına varıp *bilinçli kitleler*'i devreye sokuyor ama, bu, çözümlemesine *gerçek* anlamda bilimsel/kuramsal bir köstek oluşturmaktan başka işe yaramıyor. Üstelik, kapitalist ülkelerde *bilinçli kitle* sorunu, kuramsal, görgül ve kılgısal düzeylerde ele alındığında, ancak *Stalinizmin* tasfiye edildiğini öne süren ama iki kamp ideolojisini hiç terketmek niyetinde olmadıkları anlaşılan Sovyet estetikçilerine özgü bir iyimserlik olarak gözüküyor. Öncelikle Fransa'da milyonlarca işçinin katılmasıyla gerçekleştirilen ve kapitalist dünyada uzun süredir gözlemlenemeyen gerçek bir toplumsal hareketliliği mümkün kılan 1968 olaylarının politik örgütlerce kuşkuyla karşılanması ve açık des-

tekten yoksun bırakılışı, bu *bilinçli kitle*'nin varlığına reel sosyalist ideolojinin de pek inanmadığının bir kanıtı olarak görülebilir.[10] Tek ülkede sosyalizm ideolojisinden kaynaklandığı söylenebilecek olan ve *Dünya*'ya güvensizliği açığa vuran bu tutum, yazınsal düzeyde de izlenebilir elbet. Daha eski yıllara ilişkin iki ayırdedici olayı vurguluyorum: Çin ve İspanya devrimleri. Önce Almanya ile anlaşma imzalayarak uluslararası marksist harekette büyük bir şok yaratan ve ancak Alman saldırısından sonra faşizme direnişi kutsallaştıran ve bu sorunu içerde *ikonografik* bir öge olarak kullanan Sovyetler Birliği'nde, yazın'ın, en azından yayınlanmasına izin verilen yapıtlarda; bu iki büyük tarihsel olaya değinilmemesi, *anlamlı* sayılmalıdır. Reel siyaset, bu iki girişime de karşıydı herkesin bildiği gibi. İki olayın da yalnızca Avrupa farkındaydı: *Caudwell* ve *Cornford* İspanya'da öldüler. *Malraux, Koestler, Exupery,* hâttâ *Hemingway* büyük kitaplar çıkardılar bu iki olaydan. Çoğaltılabilir örnekler. Burada, *Nazım Hikmet*'in 1937'de iç savaşın en hareketli günlerinde «Karanlıkta Kar Yağıyor» şiirini yazdığını[11] anımsatmakla yetiniyor, Türkiye'de o dönemin başka toplumcu şairlerinin olaya dolaylı bir gönderme bile yapmadığını da geçerken anımsatıyorum.

Toplumsal gerçekliğin bilimsel bir yaklaşımla algılanarak *özü*'nün açığa çıkarılmasını ve bu gerçekliği yaşayan *sıradan* insanların bilincini dönüştürmeyi ve onları eyleme geçirmeyi öngören toplumcu gerçekçiliğin, tartışılması gereken üç ana kategorisini şu başlıklarda toplamaktan yanayım: 1 — Öz'ün ve gerçek'in önceliği, 2 — Devrimci romantizm ve doğal uzantısı olumlu tip ve nihayet 3 — Partizanlık ya da yan tutarlık. İç içe giren ve birbirini koşullayan bu kategorilerin *tarihselci* (historisist) ve *insansalcı* (hümanist) söylemlerden kaynaklandığını ve sanatın *yansıtmacı/yaratmacı* açıklanmasıyla pekiştirildiğini belirtmek gerekir. Bu sorunları özet biçimde gözden geçirirken, kuramın anavatanında uğradığı değişiklikleri de göstermek istiyorum. Toplumcu Gerçekçilik'in hem doğuş yıllarının içinden hem de ötesinden değerlendirilmesine yönelik bu çaba, öncelikle, oraya *göre* konumlanan

Türkiye uygulamasının geçmişe ve şimdiye ait yeterliliklerini ve yetersizliklerini bir arada görebilme amacından kaynaklanıyor hiç kuşkusuz. Bir kaç kez vurguladığım bir noktayı yinelemekte yarar görüyorum: Çalışmam tüm olguları kuşattığını, tüm sorunları çözümlediğini ve tüm kaynaklara indiğini öne sürmüyor. Bugünkü konjonktürde hiç bir çalışma *öne süremez* bunu. Marksist hareketin yengiler ve yenilgilerle, yükselişler ve düşüşlerle bezenmiş tarihi içinde ve *Lukacs*'tan *Eagleton*'a ve daha nicelerine uzanan bir dizi kuramcının tartışmalarında kesinlikle çözümlenemeyen bir *sorunsal*'ın içinde biçimleniyor çalışmam. Kendisinden önceki çalışmalar sayesinde ulaşılabilmiş bazı yaklaşımları içeriyor ve bu yaklaşımların daha çözümleyici olabileceğini *öneriyor* sadece.

İlk ayrıştırılması gereken sorun, gerçeğin yansıtılması ve öz'ün açığa çıkarılmasıdır. Bu noktada, yansıtma/yaratma kuramı, büyük ölçüde pozitivizme bağlı kalır ve son kertede, bilginin tarihi ile nesnenin tarihinin özdeşleştirilmesi üzerine kurulur: Sanat (burada yazın) imgeler aracılığıyla dile getiriyor olsa da, tıpkı bilim gibi gerçeğin bilgisi'ne ulaşabilir ve onu açığa vurabilir. Yazınla gerçeğn ilişkisi, *Platon* ve *Aristoteles*'den buyana üzerinde geniş biçimde durulmuş bir sorun. *Aristoteles*'de yetkin bir anlatıma kavuşan ve *mimesis* kavramında dile getirilen ve etkisini günümüzde de sürdüren bu yaklaşım, *yaratıcı* sanatçının *sabitleştirebilmeyi* başaracağı kimi görüngüler aracılığıyla, doğal ve toplumsal dünyanın *öz*'ünü yakalayabileceğini öne sürer. Ayna *eğretilemesi* (metaphor) de doğrudan doğruya bu yaklaşımdan çıkıyor bilindiği gibi. Öz ve gerçek kavramlarının tarihsel gelişimini irdelemek, inceleme alanımızı gereğinden fazla genişletmemize yol açar. Bu bakımdan, okurun düşünsel donanımının yeterliliğine güvenerek, marksist bilgikuramı (epistemoloji) ve onun tarafından üst-belirlenen Toplumcu Gerçekçi yazın kuramı açısından öz ve gerçek kavramlarının nasıl konumlandırıldığına, inceleme bağlamamızın elverdiği ölçüde ve salt bu düzeyde kısaca değineceğim.

Hemen belirtilmeli: Pozitivizmle beslenen *Balzac* ve

Flaubert'in gerçeğin ve onun özünün tam bir nesnellikle *yansıtılabileceği* inancını, marksizmden beslenen *Gorki* ve *Aragon* da paylaşırlar. Ayrım, yansıtma biçimindedir. Lukacs'ın Eleştirel Gerçekçilik ile Toplumcu Gerçekçilik arasında *bireşim* arayışı da bu ortak inançtan kaynaklanır. Gerçi, kendisini sürekli *düzeltmek*, oto-kritik yapmak zorunda kalan[12] *Lukacs*, giderek Toplumcu Gerçekçilik'e güvenini yitirmiş, bu konuda eklem yerleri iyice kırılmış bir dil kullanmaya başlamıştır denebilir. Üstelik, *Lukacs*'ın daha önceki yıllarda da Toplumcu Gerçekçilik karşısındaki tutumunun sallantılı olduğu, gönlünün de aklının da hep *Balzac, Tolstoy* gibi Eleştirel Gerçekçiler'le o eğilimin kendi çağındaki tek yetkin temsilcisi saydığı *Thomas Mann*'da olduğu söylenebilir.

Lukacs üzerinde burada biraz durmak gerekiyor. Lukacs'ın marksist estetik açısından *başlıca* bir önemi vardır. Çünkü bu estetiğin *kurucusudur*. 1905—1917 devrimleri sırasında yazın kuramına ilişkin çalışmalar, *Troçki*'nin metinleri dışında, felsefî terimlerden çok siyasal terimlerden yararlanır. *Troçki*'nin yazın'ın ve ideoloji'nin gerçeklikle ve sınıf'la ilişkileri konusundaki düşüncelerinde bile, felsefî çözümlemeye fazla bel bağlanmadığı, felsefenin politik faaliyet bağlamında ele alındığı söylenebilir. Troçki, yazın'ın (sanatın) doğası ve ereği üzerinde değil, toplumsal formasyonla yapıt'ın anlamsal yapısı arasındaki ilişki üzerinde durur ve bu düzeydeki yanlış yaklaşımlara işaret eder. Sanki yazın'ı öz'e ilişkin bir pratik olmaktan çok pratiğe ilişkin bir dil olarak görmektedir. *Plehanov*'un da genelde toplumbilimsel düzeyde kaldığı söylenebilir. Örneğin, «*Marksizmin Temel Meseleleri*» adlı kitabında yer alan yazılarında,[13] doğrudan *felsefe* sorunları ile ilgilenmesine rağmen, yazınsal sorunlara değindiğinde, sorunu *Marx*'ın ruhuna uygun biçimde pratik yaşam düzeyine çekmektedir *Plehanov*. *Marx*'ı ilk gençlik yıllarındaki *Demokritos ile Epikuros'un Doğa Felsefeleri Arasındaki Ayrım* başlıklı doktora tezine kadar izlediği ve onun Hegel'le ilişki noktalarını belirlediği görülen *Plehanov, Lenin*'de hemen hemen hiç değinilmemiş bir ögeye, *Feuerbach*'tan sızan *humanizm* kavramına *da* dikkati çeker[15] ama ne bu kavramı

ne de adlandıramamış olmasına rağmen bu kavramdan hareketle belli bir çerçevede betimlemesini yaptığı *yabancılaşma* kavramını, sanat sorunlarının çözümlenmesinde kullanmaz. O da *Troçki* de, belli bağlamdaki bir felsefî *gelenekden* kopmuş oldukları izlenimini veriyorlar. Gelgelelim, onların *Marx* ve *Engels*'in doğrultusunu izleyerek ulaştıkları bu felsefenin *aşılması* yolundaki ilerleyişleri ile bolşevik çevrelerinde gözlemlenen kuramsal boş vermişlik arasında büyük ve ikinciler açısından *eksi*'ye yönelen bir ayrım bulunuyor. Marksist anlamda felsefenin aşılması, kuramsal düşüncenin ve pratiğin hor görülmesi demek değildi, tam tersine, çok yıllar sonra *Althusser* tarafından formüle edilecek olan gerçek bir bilime doğru yönelişin ön koşullarını hazırlayabilecek olan bir *epistemolojik kopuş*'tu denebilir. Bu bağlamda, *Lunaçarski* ve *Gorki*'nin çok daha az felsefeci oldukları, bu yüzden de *Jdanov*'cu düşüş'ü hazırladıkları söylenebilir Bu yüzden Birinci Yazarlar Birliği Kongresi'nde *biçimlendirildiği* yapısıyla Toplumcu Gerçekçilik, felsefî/estetik kategorilerin *eleştirilmesiyle* geliştirilmiş bir söylem olarak gözükmemektedir. Tam tersine: olumsuz anlamdaki felsefeyi yedeğinde bulundurarak bütünüyle *pragmatik* amaçlı siyasal ve ahlaksal önermelere yaslanmıştır Toplumcu Gerçekçilik. Hiç kuşkusuz, kuram, *Troçki*'nin ve *Plehanov*'un tasfiye edilmiş olmasına rağmen, o günlerde de eleştirilebilirdi. Eleştiriyi olanaksız kılan hem Sovyetler Birliği'nde ki hem dünyadaki siyasal konjonktürdü. İki düzeyde de, tek anlamı olabilirdi eleştirinin: Sosyalizme karşı çıkma. Bu, marksist kuramcılarca, o koşullarda kabullenilmesi olanaksız bir yaklaşımdı. *Baskı*, bu gönüllü suskunluğu fırsat bildi ve kuramsal üretime son verdi denebilir.

Lukacs'ın marksist düşünce içindeki *büyük* yeri tam da bu tarihsel ve kuramsal bunalım döneminde belirir. *Lukacs*, bir çok yetkili ağzın belirttiği üzre, Hegel'in sadık bir izleyicisi ve yetkin bir yorumcusu olarak, her şeyden önce; Sovyetler Birliği'nde dogmatik sav-sözler'e dönüşerek yok olmaya başlayan felsefî düşünce geleneğinin pratik siyasal mücadeleye de katılmış bir temsilcisiydi. *Lukacs*'ın 1916 tari-

hini taşıyan *Roman Kuramı* ile 1923 tarihini taşıyan *Tarih ve Sınıf Bilinci* adlı kitaplarının, böylesi bir dönemde devreye girdiği görülüyor. Bu iki kitabın *potansiyel* tezlerinin resmî ideolojiyle ters düştüğü kısa sürede anlaşıldı ve *Lukacs*, bilindiği gibi, 1934'de özellikle *Tarih ve Sınıf Bilinci* adlı yapıtındaki düşüncelerinin özeleştirisi'ni yaptı. Gelgelelim, gerek *Roman Kuramı* gerekse *Sınıf Bilinci*'nde geliştirilen düşünceler, sonraki yıllarda, önce 1938'lerdeki gerçekçilik tartışmaları sırasında, sonra da özellikle 1950'lerden itibaren marksist sanat kuramının öncüllerini oluşturdu ve *Lukacs*'ın tüm çağdaş yazını *dekadizmle* suçlayan yaklaşımının kaynağını oluşturdu. Dahası, Sovyet marksizminin kendisini her zaman *şaibeli* görmesine rağmen, kuramsal düzlemde; adı anılsın ya da anılmasın, *Lukacs resmileşti*. Yapıtı anıtsaldır ve *Kagan*'ın falan düşüncelerinin temelinde yer alan öz, nedensellik, yansıtma/yaratma, bütünsellik vb. gibi tüm kavramlaştırmalar, son kertede onun yapıtından türemektedir. Tarihselci ve insansalcı söylem de *Marx*'ın gençlik yazılarına ilk dönen olduğu için, onun yazıları çeıçevesinde belirlenmiştir. Öz, gerçeklik ve yansıtma/yaratma sorunlarını, bu yüzden *Lukacs*'da izlemek gerekiyor. Şu basit nedenle: Bir yarı Parti öğretisini bir yazın kuramına çeviren odur.

ÖZ, GERÇEK VE BİÇİM

Marksist bilgi kuramının yansıtmacı yorumu, yazın'ı *bilgi*'nin özel bir biçimi sayar. Toplumcu Gerçekçilik'in öz ve gerçek kavramlarına onca önem vermesinin nedeni de budur. Çünkü, bir şiir ya da roman, son kertede, nesnel gerçekliğin bilgisini, yani öz'ünü açığa vuracaktır. Bu yaklaşım, daha önce belirttiğim gibi, genel anlamda da, buradaki özel anlamında da; bir *doğru* ve bir *yanlış* bilinç olduğunu varsaymayı gerektirmektedir. Dolayısıyla yazın, son kertede, belli bir ideolojinin dışavurumu olmaktadır.

Sorun, 1934 Sovyet Yazarlar Birliği Kongresi'ndeki formülasyonlar çerçevesinde ele alındığında oldukça basittir: Devrimin ülkesinde yazın, işçi sınıfının aydınlatılması, yönlendirilmesi görevini üstlenmeli, bir yol gösterici olmalıdır. Geri kalmışlık konumundaki işçi ve köylü kitlelerine sosyalizmi benimsetmeli, ona gelecek için umut vermelidir. Bu görevi, yazın, ancak bu kitlelerin anlayabileceği, sevebileceği *biçimler* altında yerine getirmelidir. Toplumcu Gerçekçilik'in biçim sorunu karşısındaki kuşkuculuğunun nedenlerinden birini, popüler kökenli bu kaygı oluşturmaktadır. Daha derindeki nedenleri az sonra göstermeye çalışacağım için, burada değinmekle yetiniyorum. Yine Kongre çerçevesinde, kapitalist dünyadaki sanatın/yazın'ın da buna benzer bir anlaşılma biçimiyle karşılaşıyoruz: Yazın, bu ülkelerde sınıf mücadelesinin dolaysız bir aracı olmalı, toplumsal devrimi gerçekleştirmeye yarayacak konuları işlemelidir. Önceki bölümde, Rus Sosyal Demokrat yazarlarından devralınan mirası sürdüren *Lunaçarski, Gorki* ve *Jdanov*'un yazın'ı *politik pratiğe* indirgeyen düşüncelerini sergiledim. *Plehanov, Troçki* ve *Buharin*'in bu indirgemeciliğin karşısında yer aldığı kuşkusuz olan yaklaşımlarını vurguladım.

Tek ülkede sosyalizm ideolojisi bağlamında geliştiren Toplumcu Gerçekçilik kuramının barındırdığı yetersizlikler, daha doğduğu yıllarda farkedilmiştir aslında. Önceki bölümün vurgulamalarından birini anımsamalıyız burada: Resmî bakış açısı, sosyalizme geçildiğini, dolayısıyla çelişkilerin aşılıp *çözümlendiğini* öne sürüyordu. Bu öne sürmenin siyasal sonuçları kadar yazınsal sonuçları da vahimdi elbet: *Çelişkisiz sanat*. Yazın'ın, tiyatro'nun ölümü anlamına geliyordu bu tutum. Çünkü, hep bilindiği gibi, marksist açıdan geçerli olan *çelişki* kavramı, yazın'ın da yaşamsal önkoşuludur. Çelişki olmadan ne toplumsal ne bireysel olgular kavranabilir. *Makarenko*, daha 1938'de, yani Toplumcu Gerçekçilik'in *resmen* açıklanmasından dört yıl sonra, yazın'ın içine yuvarlandığı ya da yuvarlanabileceği yavanlığı farketmiş olmalı ki, «Şablona Karşı» adlı bir yazı kaleme alıyor.[16] Gerçi «Yazınımız, çatışkılı durumlardan korkmamalıdır. Yaşamımızın gizi ve güzelliği, çatışkı bulunmamasında değil, bu çatışkıları çözmeye hazır ve yetenekli oluşumuzdadır» diye yazıyor *Makarenko* ama, bu sözlerinin pek ciddiye alınmadığı anlaşılıyor. Çünkü, yazın'ın yavanlaştırılışı olgusunu *A. Tvardovski*, 1959'da Üçüncü Yazarlar Birliği Kongresi'nde şu sözlerle doğruluyor: «Karşıma yaşamı 'ince, yüce' anlatım biçimleri dedikleri alışılagelmiş 'yaveler'le anlatan bir kitap çıkardıkları ve bu romantizmdir, okunması gerekir dedikleri zaman 'olmaz' derim. Yine karşıma yaşamın *donuk* bir kopyasını, acınacak derecede düş gücünden yoksun bir anlatımı getirerek, bunun gerçekçilik olduğunu söylerlerse, ona da yokum.»[17] *Tvardovski*'nin dolaylı yoldan dile getirdiğini *Lukacs* apaçık söylüyor; hem çatışma yokluğunun nereden kaynaklanabileceğine hem de bu yaklaşımın *resmen* eleştirildiğine işaret ederek: «Uyuşmazlığın ortadan kalkması bir süreç olarak değil de, hemen gerçekleşebilecek bir şeymiş gibi görünürse, o zaman hem uyuşmazlık hem de her türlü gelişmenin güç kaynağı olan çelişki, ele alınacak gerçeklikten uzaklaşmış olur. Birkaç yıl önce resmî Sovyet eleştirisinin *'çatışmasız dram'* anlayışına saldırıya geçmesi de bu düşüncemde yanılmadığımı gösteriyor. Ne var ki, o dönemde yalnız Sovyet tiyatro

edebiyatı değil, Sovyet romanı ve Sovyet hikâyeleri de çatışmadan yoksundu.»[18] Biliniyor: özellikle *Stalin*'in ölümünden sonra, *çelişkiler*in sosyalist toplumda da süreceği yolundaki *Mao* tarafından kuramın *diyalektik* içeriğinden geliştirilen tez, Sovyetler Birliği'nde de bir anlamda yasallaştı ama, yazın'ın kısır döngüyü aşmasına olanak sağlamadı ve *Belge*'nin katıldığım vurgulamasıyla, «sosyalistleşen toplumda üretilen sanat, kapitalist toplumdaki sanatın gerisine düştü.»[19] Bu geriye düşmenin, yalmzca çelişkisizlik varsayımından kaynaklanmadığı, birbirine bağlı devrimci romantizm ve olumlu tip kavramlarından da doğduğu belirtilmelidir yeri gelmişken. Ama, bu noktada asıl üzerinde durulması gereken, gerçek ve öz *adına* biçime ya *hiç* ya *ikincil* bir önem verilmesi, yazınsal üretimin temel sorununun da öz'e ilişkin bir *yansıma* sayılmasıdır. Oysa, *Adorno*'nun abartılmış sayılabilecek betimlemesiyle, «sanatın görevi, yalnızca *form*'un aracılığı ile, artık insanın şakağına hep tabanca dayamış gibi görünen dünyanın gidişatına *direnmektir*.»[20]

Doğru bilinç'in gerçeğe *içkin* olduğunu varsayan ve bir yanıyla tarihselciliğe bir yanıyla da insansalcılığa bağlanan kavramlaştırmanın büyük ölçüde *Hegel*'den kaynaklandığına işaret etmek gerekiyor. Yazın'ın, o hep vurgulanan ama bilimsel/kuramsal olarak bir türlü açıklığa kavuşturulamayan *özgül* araçlarıyla doğru'yu içeren gerçeği nesnelleştirmesini isteyen Toplumcu Gerçekçilk de, bu yüzden, istesin ya da istemesin; *idealist* ögeler içeriyor. Öz biçimden önce gelir önermesi, bu türden bir önermedir. Gerçeği aslına uygun biçimde yansıtan bir yapıt, doğrudan doğruya, şu ya da bu nedenle çarpıtılmış öz'ü açığa vuracaktır. Bu bakımdan, gerçeğin *bütünlüğünü* parçalayabileceği ve dolayısıyla mevcut çarpıtılmayı pekiştirebileceği varsayılan *yenilikçi biçim* bu yüzden sakıncalı görülmektedir. Başka türlü söyleyecek olursak, gizlenmiş ya da farkına varılamamış öz'ü açığa çıkaracak olan *düşünce*, en dolaysız biçimde dile getirilmelidir. Bu, geçirdiği tüm değişikliklere rağmen, Toplumcu Gerçekçilik'in bugün de savunduğu bir ilke'dir. Ama bu düşünce'nin yanlışlığına *Plehanov* kuramın oluşturulmasından çok önce işaret

etmiş, içerik/biçim birlikteliğinin çözüştürülmesinin sakıncalarına değinmişti: «Zamanımızın büyük kurtarıcı fikirlerine nüfuz etmek, hakiki bir sanatçının kabiliyetini son derece takviye eder. Yeter ki, bu fikirler onun eti, kanı olsun ve o, bu fikirleri hakikaten sanatkârca ifade edebilsin». Bu uyarıdan sonra, dip notunda şunları ekliyor *Plehanov:* «Burada memnunlukla *Flaubert*'i anıyorum. *Flaubert, G. Sand*'a şöyle yazıyordu: 'Şeklin de muhtevanın da değerine inanıyorum. Bunlar asla birbirinden *ayrı* mevcut olmayan iki antitedir». (Mektuplaşmalar, 4'ncü seri, s. 225) Şeklin 'fikre' feda edilebileceğine inanan bir kimse sanatçı olmaktan —eğer el'an öyle ise— çıkar.»[21]

, Gelgelelim, önceki bölümde gördüğümüz gibi, *Troçki*'nin de vurguladığı bu çıkmaz yol, Sovyet yazın ve sanat yaşamının temel doğrultusu biçimine getirilmiştir. Devrim öncesi ve devrim sonrası yıllarının yazınsal arayışlarını ve geçirilen değişimin algılanıp iletimlenebilmesine ilişkin deneylerin tümünü «uyumsuz modernist şamata» olarak niteliyor çok yıllar sonra *Parkhomenko-Myasnikov* çigti.[22] Üstelik *Stalin*'in ölümünden sonra, yazın'ın görece özgürleştirildiği bir dönemde. Başka bir yetkili ağız, *Kunitsin* de şunları yazıyor; «geniş görüşlülükten» yana olanları» anti-sosyalist burjuva yazarlarının» kefesine koyarak: «Ne pahasına olursa olsun, *özgün* yapıt hevesi, *siyasal* yönden olgunlaşmamış yazarların özgün yapıt vermeyi bir *amaç* olarak görmesine ve kendilerinin o ana kadar bilmedikleri her şeyi yeni sanmalarına yol açar. (...) 1920'lerde sanatımızın namuslu savaşı sonunda altedilmiş bir takım yoz biçimleri yeniden 'keşfederler'.»[23] Oysa, *Benjamin,* az önce alıntıladığım *Adorno*'nun betimlemesini çok anıştıran bir yorum getiriyor «Üretici Olarak Yazar» adlı yazısında ve *Kunitsin*'in tam karşısında yer alıyor: «Üretici olarak yazar için *teknik gelişim,* politik gelişiminin temelidir.»[24]

Yazın'ı sınıf ideolojisinin dolaysız bir dışa vurumu sayan görüş, yalnızca *ekonomik düzey*'in vurgulanmasıyla sorun'un çözümlenebileceğini sanıyor hâlâ. Çünkü, günümüz toplumunda sınıf çelişkilerinin düz ayak anlatımının olanaklı olduğuna

ve bu yoldan yanlış-bilinç'in aşılabileceğine inanıyor. Bu yüzden, örneğin Türkiye Toplumcu Gerçekçileri'nin gerçeği yoksuluk sorununa indirgedikleri söylenebilir. Üstelik, yoksulluğu, kullanılagelen biçimlerle dile getirmeye çalışıyorlar. Her tür popüler eğilimin kullandığı biçimler bunlar. *Balzac* ya da *Tolstoy* biçim ve biçem'inin yozlaşmadan kalabileceğine ya da yantutarlık ruhu'yla zenginleştirlerek etkinleştirilebileceğine güveniyorlar. Ama bu çaba için söylenebilecek çok şey var: Örneğin yine *Benjamin*, andığım yazısında «sefalete karşı mücadelenin bir tüketim nesnesine dönüştürülebileceğine» işaret ediyor fotograf tarafından. Aynı şey yazın için de geçerlidir elbet. *F. Jameson, P. Anderson*'un derleyip yayınladığı *Estetik ve Politika* adlı kitapta yer alan «Sonuç Niteliğinde Bazı Düşünceler» başlıklı çalışmasında şunları yazıyor günümüz toplumlarında yazın'ın (sanatın) konumuna ilişkin olarak: «Toplumsal sistem, potansiyel olarak *en tehlikeli* siyasal sanat form'larını *bile* birer kültürel metaya dönüştürerek kendi içinde bunları zararsız kılma ve dağılganlaştırma gücüne sahip bulunmaktadır (bunun için kanıt göstermek isteyenler *Brecht*'*Endüstrisi*'nin oluşturduğu tabloya bakabilirler!)».[25] Alıntının içerdiği kara-alay, aslında üzerinde durulması gereken önemli sorunlar içeriyor.

Sınıfla ideoloji, ideoloji ile metin arasındaki ilişkileri dolayımsızlaştıran ve ikincileri birincilerin ürünü sayan yaklaşım, gerçeğin *bütünselliği* kavramından yola çıkar. Gerçek bütün'dür ve bu bütünlüğü içinde betimlenmelidir. Buysa, *ayna* eğretilemesini kuramsal öncülü durumuna getirmiş bulunan *gerçekçi anlatım* ile mümkündür. Öz, orada durduğuna, gerçekte tek olduğuna göre, özün giysisi olan biçim de önceden verili bulunmaktadır. Gerçeğin parçalanmasıyla sonuçlanan biçimsel girişimler, işte bu yüzden eleştirilmektedir. *Brecht*'inki de dahil, gerçeğin bütünlüğünü bozan her türlü fragmanlaştırma *Lukacs* tarafından bunun için zararlı sayılmıştır. Çünkü bu yol, insanın içine sürüklendiği yabancılaşma olgusunu süreklileştirmekte ve politik bilinci engellemektedir *Lukacs*'a göre. Oysa, sanatı yansıtma/yüaratma sorunsalını aşarak düşünmeye çalışan ve *Marx*'ın temel kav-

ramları olan *üretim* ve *çelişki* kavramları çerçevesinde kuramlaştırmaya yönelen *Brecht*, bize bir *bütünlük* içinde yansıtılan gerçeği anlayabilmenin ilk koşulunun, gerçeği parçalarına ayırmak olduğunu söyler. Kısaca, gerçeğe, verili gerçeğe, *katılmayı*, onunla sahnede ya da metinde özdeşleşmeyi reddeder. Her çağın gerçeği ve algılanma biçimi değiştiği için, sanatsal iletme biçimlerinin de sürekli değişmesini öngörür bu yaklaşım. Çünkü geleneksel algılama biçiminin kırılmasını sağlayan öz değil, yeni algılama biçimini görünür kılabilen ve onun varolabilmesini sağlayan biçim'dir. *Brecht*'in yaklaşımı, giderek yaygınlaşan bir kavramlaştırmanın ilk örneğini oluşturur aslında ve şu cümlede özetlenebilir: Biçim, edilgin bir öge değildir. Dolayısıyla, gösterir gibi olduğundan daha fazlasını *içerir*.

Bu gösterir gibi olduğundan fazla'nın ne olabileceğine az sonra değineceğim. Şimdi, yazarı gerçeğin özü'nü kavrayabilen ve açığa çıkarabilen üstün biri, bir *bilinç-özne* durumuna getiren ve ona «gerçek bir *ideolojik öncülük*»[26] görevi yükleyen *Lukacs*'ın başlattığı, 1938'lerin ünlü gerçekçilik tartışmasına değinmek istiyorum. İlkin şu noktanın özellikle vurgulanması gerektiğine inanıyorum: Bu tartışmaya, Sovyet yazarlarından ünü bilinen hiç kimsenin katılmadığı ve tartışılan sorun'un, daha çok Rusya'yla Avrupa'nın çeşitli ülkelerine dağılmış bulunan «*mülteciler içi*» bir konu sayıldığı anlaşılıyor. Almanlararası bir sorun, Doğrusu, Toplumcu Gerçekçilik kuramının, bu tartışmayı uzaktan *seyretmesinin* nedenini anlamak kolay değil. Çünkü, tartışmaya katılanların donanımları ve geliştirdikleri düşüncelerin kuramsal ve kılgısal sonuçlarının çok önemli olduğu bugün daha da iyi görülebiliyor. Ama, Sovyet yazarları, seyirci kalmakta, resmî tutuma ters düşmemek açısından yarar görmüş olmalılar. Tartışmanın Almanlar içi kalmasında, resmî yaklaşım da yarar görüyordu elbet. Çünkü, *ekonomizm* egemen bakış açısıydı ve tartışmacıların kimi kavramlaştırmaları, *Stalinci* yorum'un önermelerine dikkati çekebilir ve bastırılmış felsefî geleneği kışkırtabilirdi.

Tartışmanın başlangıcı, faşizmin tırmandığı yıllara ve

Sovyetler'in sonradan *Halk Cephesi* düşüncesiyle sonuçlanacak olan siyasal arayışlara yöneldiği 1934'e uzanıyor. *Lukacs* o yıl Moskova'da yayınlanan *Uluslararası Yazın* adlı dergide «Dışavurumculpuğun Yükselişi ve Çöküşü» başlıklı bir yazı yayınlıyor. Bu çalışmada, Yeni-Kantçılık ve Mahçılık gibi felsefe akımlarının saldırgan eğilimler gösteren kapitalist toplumu anlamada yetersiz kaldığını, ideoloji ile ekonomi arasındaki ilişkileri görmezden geldiğini söylüyor *Lukacs* ve dışavurumculuğu da aynı türden bir «anlıksal bulanıklığa» düşmekle suçluyor. Dışavurumcuların burjuva toplumuna ve savaşa karşı oluşlarını da yeterince açık biçimde göstermediklerini vurgulayan *Lukacs*, son çözümlemede, dışavurumculuğun faşizmin yolunu açmaya yaradığını öne sürüyor. *Lukacs*'ın bu çözümlemesi, sonraki yazın dışı bazı gelişmeler olmasaydı, belki de hiç bir yankı uyandırmadan günümüze gelecekti.[27] Yükselen faşizm karşısında 1935'te Halk Cephesi politikası yürürlüğe kondu ve Paris'te «Kültürün Savunulması İçin Uluslararası Yazarlar Kongresi» toplandı. Kongre'de sürgündeki yazarlara bir «forum» hizmeti görmesi amacıyla Moskova'da *Das Wort* (Söz) adlı bir dergi yayınlanması kararlaştırıldı. Derginin üç yönetmeni *Brecht, W. Bredel* ve *Leon Feuchwanger*'di. Ama derginin asıl yönetmeni, ötekiler sürekli toplanamadıkları için, *Lukacs*'ın görüşlerini destekleyen, *Fritz Erbenbeck* oldu. Bu arada *öncü* (avand-garde) Alman şairi *Gottfried Benn* nazizmi benimsedi. Bu olay, farklı yazınsal görüşleri savunan ve için için kamplaşan sürgündeki Alman yazarlar arasında yeni bir dalgalanmaya yol açtı ve sonraki yıllarda politik etkinliği artacak olan *Alfred Kurella*, 1937 yılında *Das Wart*'da dışavurumcuları faşizmin öncüleri olmakla suçlayan bir yazı yayınladı. (B. Ziegler takma adıyla) Bu yazı, 15 kadar yazarın katıldığı bir tartışmaya yol açtı. Ama, asıl büyük çatışma, *Ernst Bloch*'un yanıtıyla başladı. *Bloch*, yanıtında *Kurella*'yı muhatap bile almıyor, asıl, onun düşüncelerine kaynaklık eden *Lukacs*'ın 1934 tarihli yazısına saldırıyordu. *Resmî* kimliği de beliren *Lukacs*, bu yazıya uzun bir karşı-yazı kaleme aldı ve *modernist* yazarları dekadans'la suçladı yeniden. 1937-38 yıllarına yayılan tar-

tışma, *Brecht-Lukacs* arasında açık, *Anna Seghers-Lukacs* mektuplaşmasında ise örtük biçimde sürdü. Gerçekçilik ya da modernizm tartışması, *Lukacs*'ın *Çağdaş Gerçekçiliğin Anlamı* adlı kitabını yayınlamasından sonra, yani 1950'li yıllarda, *Adorno*'nun «Baskı Altında Uzlaşma» eleştirisiyle yeniden gündeme geldi.[28] *Adorno*'nun araya girmesini bir yana bırakırsak, 1937-1939 yılları arasına yayılan ve çok değerli sonuçlar verebilecek iken, günün siyasal koşulları dolayısıyla karşılıklı suçlamalar içinde gelişen, bu yüzden de kuramsal içeriğinin çok değerli yanları gözden kaçırılan bu tartışmanın *Brecht* ve *Lukacs*'a ait bölümü üzerinde duruldu.[29] Ama *Lukacs*'a karşı *Bloch, Seghers* ve *Adorno*'nun söylediklerini yeterince bilmiyoruz. Bu bakımdan, bu düşünür ve yazarların benim ilgilendiğim soruna, yani biçim sorununa ilişkin karşı-sav'larma değinmekte yarar görüyorum.

Lukacs, gerek «Dışavurumculuğun Yükselişi ve Çöküşü», gerekse «Gerçekçilik Sorunu» başlıklı yazılarında, faşizm olgusuyla karşı karşıya gelen kapitalist toplumda *avand-garde* yazını açıkça *gerici* bir konuma yerleştiriyor. Bu değerlendirmeyi *koşullayan* siyasal konjonktürü bilmeden, bu yazıların kuramsal *belirlenme* biçimini de yeterince anlayamayız. *Lukacs*'ın ilk yazısında değilse bile ikinci yazısında *Halk Cephesi* politikasının üzerinde temellendiği 3'ncü Enternasyonall'in *faşizm yorumunu* benimsediğini söylemek gerekir. «Faşizm, finans kapitalin en gerici, en şoven, en emperyalist ögelerinin teröre dayanan açık diktatörlüğüdür.»[30] tanımında dile gelen bu yorumun, bu çalışmada üzerinde durduğumuz kültür/yazın sorunsalı bağlamında yol açabileceği (ve açtığı) önemli bir çıkarımı, tanımı veren *Togliatti,* bir *doğru* olarak öne sürüyor: «Faşizmin (...) temel çizgisi, saldırgan milliyetçilik ve sosyal demokrasiye *benzerliktir.* Neden bu benzerlik? Çünkü sosyal-demokrat ideoloji aynı zamanda bir küçük burjuva ideolojisidir, yani küçük burjuva içeriği, her iki ideolojinin ortak yönüdür.»[31] *P. Anderson,* andığım derlemeye yazdığı «Sunum»da *Lukacs*'ın Birleşik Cephe politikasının oluşum süreci içindeki rolünü hafifletmek istiyor istemesine ama, bence onun kendi çağdaşlarına, faşizme şu ya

da bu oranda *karşı* çıkmış olmalarına hiç aldırmaksızın acımasızca saldırmasında ve onları faşizme yol açmakla suçlamasında, bal gibi bu *resmi* yorumu benimsemesi rol oynuyor.

Kuşkusuz bu yorumu paylaşan, dahası destekleyen *Lukacs* değildir yalnızca. Bu konulardaki kuramsal donanımının *yetersizliği* açık olan *Gorki*'nin[32] de tartışmaya katıldığı ve burjuvazinin *tümünü* faşizmi desteklemekle suçlamak tez canlılığını gösterdiği görülüyor: «İtalya'da Almanya'da burjuvazi siyasî ve maddî iktidarı faşistlerin eline bırakmıştır; Orta Çağ'daki İtalyan şehirleri burjuvazisi *Condotteore* (ücretli asker)leri nasıl bir hile ve kurnazlıkla idare etmişse, o da bunları öyle idare etmektedir.»[33] Aynı yerde, bir kaç sayfa sonra şunları yazıyor *Gorki:* «Çağdaş Avrupa'daki hakim sınıfın çürümesi olayı karşısında burjuva aydınları büsbütün acaip ve hazin bir rol oynamaktadırlar. Söylemeğe hacet yok, birbirlerine *benzeyen* insanlar bir araya toplanırlar ve çürümüş bir kültürü savunmakla, aydınlar *kendi sınıflarının* hakimiyetini savunmuş olurlar.» *Gorki,* batılı burjuva basınının Sovyetler Birliği'nde olup bitenler karşısındaki *hasmane* tavrını eleştirirken haklıdır elbette. Ama bu haklılığı, «sakatlandıklarını, gazla zehirlendiklerini, öldürüldüklerini, intihar ettiklerini» kendisinin de belirttiği aydınları faşizmin *toptan* destekleyicileri olmakla suçlamaya kadar götürdüğü zaman, hiç çekinmeden söylemek gerekir ki, haksızdır. Bu yargıyı, çözümleme yöntemlerimizin çok gelişmiş olduğu günümüzün *içinden* vermiyorum. O günün içinden de haksızdı *Gorki.* Dahası, *Lukacs* çapında bir düşünür bile haksızdı. Gerçi faşizme karşı duyarlı olmak zorundaydılar ama, sorunu irdelerken, kuramsal düzlemde somut olguların somut çözümlemesinden çok *resmî* yoruma bağlı kalıyorlardı. Tüm görgül (ampirik) olguları yadsıyorlardı hemen hemen. Bu, o günlerin tüm yazarlarının, düşünürlerinin *ortak* tutumu olarak beliriyor çünkü. Örneğin, sanat konusunda o günlerin *ortodoks* anlayışının *dışında* bir kuram oluşturmaya çalışan *Caudwell* de bir çok sorun da olduğu gibi bu sorun konusunda da hemen resmî yoruma bağlanıyor. «Devrimci bir durum ortaya çıktıkça

gerçeküstücü şairler ya *gericiliğe ve Faşizme* (İtalya'da bir çoklarında olduğu gibi) dönüyorlar ya da Fransa'da *Aragon* gibi proletarya saflarına katılıyorlar»[34] Kuşku yok İtalya'da da Fransa'da da Almanya»da da ve İngiltere'de de proletaryaya katılmayan, ama yine de faşizmi desteklemeyen yazarlar vardı. Bu yaklaşım, sosyal demokratları hasım sayan *Komintern* yorumunun bir uzantısıdır. Konuyu fazla dağıtmamak için, o yıllarda faşizm karşısında *Gramsci*'nin tutumunu ve sonraki bir çok araştırmaya ışık tutmuş olan o derinlikli *ideolojik düzey* ve *aydınlar/iktidar* ilişkisine yönelik yorumunu anımsatmakla yetineceğim.[35] Faşizmin işçi sınıfı içinde *bile* yandaş kazanabilmesi olayına değinen *Gramsci*,tarihin, bu belirli konjonktürlerde her zaman *yinelenebilecek* olgusunu bir kaza ya da «finans kapitalin en şoven, en emperyalist öğlerinin teröre dayalı açık diktatörlüğü» saymıyor, toplumda kökleri bulunan bir oluşum olarak anlıyordu. Sovyetlerde oturan *Lukacs*, küçük burjuva kökenleri dolayısıyla tüm dışavurumcuları *gerici* bir konuma yerleştiriyor. İşin asıl şaşılması gereken yanı, *Lukacs* gibi bir düşünürün, bu ideasını, ancak 19'ncu yüzyılın eleştirel gerçekçi yazarlarının gölgesi altında kanıtlamaya çalışması. *Çağdaş Gerçekliğin Anlamı*'nda daha belirgindir bu tutum. Üç yazara kendi çağının tüm yazarlarını kurban etmek, *Marx*'ın ve *Engels*'in aklından geçer miydi bilmiyorum. Ama *Lukacs*, bunu ömrünün sonuna kadar yapıyor. Ne var ki, yazın'ın, *Lukacs*'ın fazla acımasız yargılarından acı bir intikam aldığını vurgulamak gerekir: *Kritik* ve *oto-kritik*'lerle dağıtılmış bir mozayik görünümü alan yaşamının trajik bir dönüm noktasında, 1956 yılında *Budapeşte*'de Sovyetler'in emriyle tutuklanıp *sürgüne* yollanırken, *dekadansın* temsilcisi ve gerçek kaçağı saydığı *Kafka*'nın adını anmak zorunda kalır: «*Kafka, gerçekten gerçekçiymiş.*»[36]

Bölümün başlığına dönüyoruz: Gerçek'e ve Biçim'e.

Bloch, dışavurumculuğu savunan *Das Wort*'daki «Dışavurumculuğun Tartışılması» başlıklı makalesinde, «diyaliktik-materyalist yansıtma» kuramının marksizm içi ilk eleştiricilerinden biri olarak görünüyor. *Lukacs*'a ilişkin olarak,

günümüz kuramcıları tarafından da belirtilen bir soruna daha tartışmanın başında dikkati çekiyor *Bloch:* «*Lukacs*'ın düşünce tarzı, gerçekten idealizmin öznelliğini dışlayan kapalı ve entegre bir realiteyi görüp kabul ediyor; fakat, klasik Alman felsefesi de dahil olmak üzere; daima en iyi ve en gelişkin örneğini idealist sistemlerde gördüğümüz birimleri arasında *bağlantı bulunmayan* 'totaliteyi' (bütünselliği — A.O.) kabul etmiyor, görmüyor.»[37] *Bloch,* bizim sorunumuz açısından önem taşıyan şu yoruma geçiyor daha sonra: «*Lukacs* kapalı, objektivistik bir gerçekçilik anlayışıyla düşündüğünden, Dışavurumcuları incelemeye başladığında da, kapitalizminki bile olsa, bir dünya imajını parçalayarak kendilerince yeniden kurgulayan sanatçıların bu girişimini inatla reddetmek zorunda kalıyor. Yüzeyde görülen ilişkiler-arası reel kopmaları, çatlamaları ele alıp işlemek; sanatındaki algılamasında bunlardan yola çıkarak realiteyi tasvir etmek ve *yeni-ola*nı, bu çatlaklıklardan, bu kopukluklardan yakalamak, bulmak isteyen bir sanat akımı, onun gözünde, yalnızca özentili bir amaçla yapılmış yıkıcılık olarak kalıyor. Bu nedenle de, sanatçının yüzeydeki görünümün *asıllığını* bulmak için yaptığı *yıkım* (demolition) ile dekadansı bir ve aynı şey sayıyor.»[38] Burada, *Lukacs*'ın kendi bütünsellik anlayışına dayanak yaptığı *Marx*'ın «Her toplumun üretim ilişkileri bir bütün oluşturur» önermesini, *Lukacs*'ın biraz fazla üstün körü kullandığı, bu cümlenin emperyalizm çağındaki kapitalizmin bütünselliğini kanıtlamaya yetmeyeceği söylenebilir elbet. O günün koşulları içinde de bugün de, *Lukacs*'ınki türünden bir bütünlük göstermiyor kapitalizm. Üstelik, *Balzac* dahil, hiç bir romancının «üretim ilişkilerinin bütününü» göremeyeceğini, bunun bir olanaksızlık olduğunu bilmezden geliyor *Lukacs.* Bu sorun'un ayrı bir yanı. Üzerinde asıl durulması gereken, *Bloch*'un «kapitalizmin bütünselliğini» kabullenmeyişine yönelik eleştirisine girişmeden önce yazdığı cümle. Çünkü, *Lukacs*'ın tarihselci ve insansalcı içeriğinin kalkış noktasını açığa vuruyor bu cümle: «Felsefe, gerçeğin zihinsel bir yansıması (reflection) olduğu için, ikimizin konumları arasındaki farklılık, örtük olarak, felsefî bir görüş ayrılığını da içe-

riyor.»[39] Yani, gerçeği düşünceye içkinleştiriyor *Lukacs*. Her şey önceden verili, amaçlı ve sonlu yani. Böylece *Lukacs*'ın şu önermeye geçmesi kolaylaşıyor: «Edebiyat nesnel gerçekliğin yansıtıldığı özgül bir yol ve yöntem formu ise, o zaman, edebiyat için gerçeği *aslında nasılsa öyle kavramak* ve yansıtmak, yalnızca dolayımsız olarak ve yüzeydeki görünümüyle kendini açığa vuranı yeniden-üretmekle yetinmemek, hayati bir önem taşımak durumundadır.»[40] Görüldüğü gibi, *Lukacs*, gerçeğin *aslının* yansıtılmasını *bile* yeterli bulmuyor, onun yeniden-üretilmesine güvenmiyor, daha ötesini, yani *açıklanmasını* istiyor. Bu açıklama, *bilinçte* zaten *verilidir*. Sorunun felsefî yönlerini sergilemek bu çalışmanın sınırlarını aşar, ama, doğrudan *doğru bilinç*, dolayısıyla *doğru açıklama* kavramının, Enternasyonal'in faşizm yorumu ve Halk Cephesi programı çerçevesinde görülmesi, az önce değindiğim gibi, *Lukacs*'ın *çöküş dönemi sorunsalları* içinde yetişen ve o sorunsalların koşullandırmışlığı içinde üreten yazarları dekadan saymasının nedenini anlamamızı kolaylaştırır. Siyasal program, *Lukacs*'ın dışavurumcu, modernist sanatın içerdiği *muhalif* ve *dönüştürücü* ögeleri görebilecekken görmemesine yol açmıştır denebilir. Soruyor *Bloch:* «Büyüme ile gerileme olgusu arasında diyalektik bir bağıntı yok mu? Anlam bulanıklığı, olgunlaşmamışlık ve kavrayamama her zaman ve her durumda burjuva dekadansı mı sayılmak gerekiyor? Yani, bütün bunlar —bu basite alışçı ve devrimci olmayan değerlendirme biçiminin tersine— eski bir dünyadan yenisine geçişin bir sonucu, bir görünümü olamaz mı? Ya da, en azından, bu geçiş yönünde *ilerlemeye yönelik* mücadelenin bir yanı olarak düşünülemez mi?»[41] *Lukacs*, bu soruları daima olumsuz biçimde yanıtlamış, kendi tanımlaması dışındaki hiç bir kuramsal yaklaşıma yakınldık duymamıştır. Hâttâ, öz-eleştirisini yapmış olduğu kimi görüşlerini yeniden-özeleştiriye tabi tuttuğu *Çağdaş Gerçekçiliğin Anlamı*'nda bile, tüm modern yazını *yoz* ve *gerici* saymayı sürdürmüştür. Burada anımsatılması gereken önemli bir nokta var: *Lukacs*'ın kuramı, arada göndermeler yapıyor olsa bile, doğrudan doğruya *roman* üzerine kuruludur. *Şiiri* hemen hemen hiç ele almamış, ger-

çeğin *aslına uygun* biçimde onda nasıl *yansıtılması* gerektiğine ilişkin düşünceler geliştirmemiştir.

Tarih boyunca aynı kalan gerçeğin tek bir anlatım biçimiyle (gerçekçilikle) iletimlenebileceği inancına *semptomatik* biçimde bağlı kalan *Lukacs* ve ardılları, dışavurumculuğun gerçeği parçalayan anlatım yolunu köksüz ve insana karşı saymışlardır. *Lukacs*'ın dışavurumculuğun «bilinçli eğilimlerinin faşizan sayılamayacağını» söylediğini belirten *Bloch*, eski dostunun buna rağmen akımı «faşist sentezin fazla önem taşımayan *oluşturucu* ögelerinden biri» saydığına işaret ettikten sonra, onun sorunu, dışavurumculuğun asıl alanı sayılması gereken *resim* sanatında değil yazın'ın ikinci sınıf adları düzeyinde tartıştığını, tezlerini bunlara göre konumladığını vurguluyor. Üstelik, 1950'lerden sonra *Adorno*'nun daha yetkin biçimde dile getirdiği bir temel sorunu da gündeme getiriyor *Bloch: Lukacs*'ın modern yapıtların içeriğini çözümlerken fazla yüzeysel ve önyargılı davranmasıdır bu sorun. Karmaşık ve parçalanmış bir dünyada yaşayan yazarın yapıtında, nesnelleşen umutsuzluğu, yalnızlık durumunu, acı çekmeyi hiç önemsemiyor *Lukacs*, bunlardaki *direnmeci* ögeleri *karşı-devrimci* ögeler saymaktan çekinmiyor. *Bloch*'un ağzından söyleyelim: «Egemen sınıfa karşı-çıkış biçimlerini, tek kalemde, eğer komünist değilseler, egemen sınıfın kefesine koymaya varmaktadır bu tutum»[42] *Adorno*'nun bu soruna ilişkin çözümlemelerine az sonra kısaca değineceğim. Burada, Gerçekçilik tartışmasına *Anna Seghers*'in de Haziran 1938 ve Şubat 1939 tarihlerini taşıyan *Lukacs*'a yazılmış iki mektupla katıldığını anımsatacağım. *Seghers*, mektuplarında *Lukacs*'ın savlarını paylaş(a)madığını belirtiyor ve tutumunun katıldığına şu sözleriyle gönderme yapıyor: «Sana, içinde bir gerçeklik tözü, yani gerçekliği bilinç yoluyla algılatmaya yönelik bir eğilim bulunmayan herhangi bir gerçek sanat yapıtı var mıdır diye sormak isterim.»[43] *Seghers*, bu soruyu yöneltmeden önce, önemli iki gözlem yapıyor: İlki, dışavurumcu akımın kimi sanatçılarının yaşamını da çağrıştırdığından bana çok daha anlamlı geiyor: *lGoethe* ve çağdaşlarını anımsatıyor, yeni *biçimler* arayan ve *Goethe*'nin «eşit hastalıklı»

saydığı bu yazarları dramatik bir anlatımla betimliyor *Seghers: Kleist* ve *Gündorede* intihar ettiler, *Lenz* delirerek öldü. *Hölderlin* akıl hastasıydı. Bu yazarlar *zamanlarıyla* ve *toplumlarıyla* gözle görülür bir *uyumsuzluk* içinde olmuşlardır. *Goethe* ise yapıtını ancak «o günkü topluma sırtını güçlü biçimde dayaması» sayesinde gerçekleştirir, çünkü *Seghers'*in deyişiyle «herhangi bir başkaldırı, bu yapıtı büyük bir olasılıkla tehlikeye sokabilirdi».[44] Daha sonra ikinci örneğe geçiyor ve orta çağ sonrası portre resminin *Remrandt'*ın öncüsü olduğunu anımsatıyor yazar, *Lukacs'*ın tezlerinin karşısına şu gözlemi dikiyor: «Antik sanatın, orta çağ sanatının yükseliş döneminin *bakış açısından ise* bundan sonra gelen, tam bir çöküş oldu» ve besbelli ki biraz acıyla biraz alayla ekliyor: «En iyi olasılıkla *absürd* ya da *deneysel* diye nitelendirilebilecek bir olgu. Ama bu, yine de yeni bir şeylerin *başlangıcıydı*».[45] *Seghers,* ilk mektubunu *Dos Passos'*un «çağımızın yazınını büyük konularla zenginleştirdiğine» değinerek şöyle bağlıyor: «Senin *çöküş* diye gördüğün bana daha çok bir *döküm* gibi geliyor; senin bir *biçim deneyi* gözüyle baktığın şeyi de ben yeni bir *içeriğin yoğun düzeyde denenmesi,* kaçınılmaz bir deney sayıyorum». İkinci mektubunda ise, daha çok bütünsellik kavramı üzerinde durduğu görülüyor *Anna Seghers'*in. «Dünyanın sanatçı tarafından *tümüyle* alımlanması» ve iletimlenmesi sorununa değinirken, bunu bir olanaksızlık olarak gördüğünü sezdiriyor. Çok yıllar sonra *P. Macherey'*in kullandığı bir betimlemeyi çağrıştırarak *ayna* eğretilemesine ilişkin olarak şunları yazıyor; hem de «sanatta *yansıtmanın* olmamasına karşın» diye özellikle vurgulayarak: «Kendi dünyamızın herhangi bir parçasını doğru yansıtan küçük ayna parçaları, görünüşteki tüm aynalardan daha iyiydi. *Kırılmış* bir şeyi dile getirmesine karşın burada yine *parça* sözcüğünü kullanıyorum, oysa bir şeyin kırıldığı doğru değil. Çünkü söz konusu olan, yeni bir şeyin kırılması değildi, tersine, başlayan bir şeyler vardı ve bu gelişme şimdi de son bulmuş değil.»[46] *Seghers'*in mektubunun galiba bugünün Toplumcu Gerçekçiler'i tarafından da yanıtlanmadan kalan sorusu şu: «Senin de söylediğin gibi, söz konusu olan yalnızca kalıntılar,

bulaşmalar, aşılamamışlıklar. Böyle bulaşmalar, bu türden aşılamamış kalıntılar hiç kuşkusuz yazarlarımızın çoğunu az çok etkiledi. Ama bu yüzden onları hemen *çöküş yazarları* diye mi adlandıracağız?».[47] Özellikle belirtilmeli: *Bloch* da *Seghers* de yenilikçi sanatın *ideolojik/siyasal* düzeyde olası ikircikli yanına, yani egemen sınıf ideolojisiyle ilişkisine değiniyorlar ve yenilikçiliğin önerdiği içeriksel/biçimsel muhalif ögelerin daha *üst-düzeyde* bir örgütlendirilmesi gereğine işaret ediyorlar, dahası çözümlenmesi gereken pek çok sorun olduğunu sezdiriyorlar. Bu uyarmaların ve işaret etmelerin bu gün için *de* geçerli olduğunu söylemek gerekir. Üretim ilişkilerinin yeniden-üretimini sağlamada ve güvenceye almada beklenmedik yöntemler geliştirmiş olan çağdaş kapitalizme *karşı* bilinçlendirici-aydınlatıcı-uyarıcı bir sanat/yazın üretiminin gerçekleştirilebilmesi, marksist sanat kuramının iki *özgün* ve *karşıt* temsilcisinin, *Brecht* ile *Lukacs*'ın doğruları ve yanlışları *birlikte* içeren savlarının aşılmasını gerektiriyor bir bakıma. Bu görevin üstesinden gelinebilmesinin bir önkoşulu, belki de sorunları netlikle görmemizi engelleyen *felsefi söylem* biçimini terketmek. Bu, *Lukacs*'ta ve günümüğün bir çok marksist kuramcısında, ama özellikle dilimize kazandırılan Sovyet kuramcılarında gözlemlenen bir tehlikeyi, *F. Jameson*'un güzelim anlatımıyla «marksizmin kendi bünyesindeki *baskılanmış* ve *bilinçaltı* idealizm»[48] tehlikesini de giderebilir. Bu sayede *biçim/içerik* ve *alımlama/iletimleme* sorunlarını da daha bilimsel bir söylem içinde çözümleme olanağı doğabilir. Bu noktada, *Lukacs*'ın görüşlerine karşı çıkan *Adorno*'nun yorumlarına değinmek istiyorum. Anımsatılması gereken bir nokta var: *Lukacs*'ın *1934* ve *1938*' tarihli dışavurumculuğun eleştirisine ayrılmış yazıları nasıl *Enternasyonal*'in faşizm yorumu ve *Halk Cephesi* politikası bağlamında biçimlenmişler ve egemen siyasal söylem'den etkilenmişlerse, *Adorno*'nun kimi çözümlemeleri de 1955'lerde yaygınlaşan *anti-Sovyetik* ideoloji bağlamında biçimlenmişlerdir. Bu yüzden, *Lukacs*'ı Stalinciliğin bir bağdaşığı saydığı izlenimini veren söyleyişler yer almaktadır *Adorno*'nun yazısında. Bu noktayı da unutmamak gerekiyor.

Gerçekçilik/Modernizm tartışmasına, daha gelişkin bir noktada katılıyor *Adorno. Lukacs*'ın 1958'de batıda yayınlanabilebilen *Çağdaş Gerçekçiliğin Anlamı* adlı kitabındaki görüşlerinin eleştirisini içeriyor «Baskı Altında Uzlaşma» adlı bu yazı. *Lukacs,* Stalinizmin çöküşünden sonra kaleme aldığı bu kitapta, dışavurumculuk yazılarında öne sürdüğü kavramlaştırmaları geliştirir ve ilgili okurun bildiği gibi, gerçekçilikten sapan çağdaş yazını «hastalıklı» olmakla suçlar: «Psikopatoloji, bu yazarların tarihsel durumlarının ideolojik tamamlayıcısıdır.»[49] Çözümlemesini *Aristoteles*'in insan «zoon politikon'dur»[50] önermesine dayandıran ve bu yargıyı «bütün büyük gerçekçi edebiyat için geçerli» sayan *Lukacs,* yenilikçi yazının «insan anlayışım belirleyen varlıkbilimsel görüşün» bunun tam tersi «olduğunu söyler: «İnsan doğuştan yalnız, toplum dışı, başka insanlarla ilişki kurmayı başaramayan bir varlıktır.»[51] *Adorno,* buradaki yanlış anlamayı kolaylıkla gösteriyor: «*Radikal* anlamda *tarihsel anlam* çerçevesi içinde düşünme iddiasında bulunan *Lukacs* gibi birinin herkesten çok bilmesi gerekir ki, *bireyselciliğe* dayanan bir toplum içinde *yalnızlık da* toplumsal olarak dolayımlanan ve bu özelliğinden dolayı önemli *tarihsel bağlam* kazanan bir olgudur.»[52] Bu vurgulamanın ardından, *Lukacs*'ın «sanat kategorilerinin yer aldığı alanla aktüel dünyanın yer aldığı alanının farklı alanlar olduğunu» görmezden geldiğini söylüyor ve şöyle diyor: «Sanat, elbetteki reel dünyada varlık kazanır, işlevi de reel-dünyadadır; bu ikisi; dolayımlayıcı bir yığın bağıntılarla birbirine bağlantılı (connected) kılınırlar. Ama sanat, içinde yer aldığı dünyada onun antitezi olarak yer alır, onun antitezi olarak işlev edinebilir. «Lukacs'ın kendisi de bilecektir ki, bir sanat ürününün içeriği toplumsal realitedeki anlamsal kullanımıyla aynı realite değildir». Az ilerde çarpıcı bir tanım veriyor *Adorno:* «Sanat, aktüel dünyanın negatif bilgisidir».[53] Burada, önemli saymamız gereken bir yaklaşım var: Yansıtmacı/yaratmacı yazın kuramının nesnel gerçekte *içerilmiş* ve gerçekçi anlatım sayesinde algılanabilecek olan *doğru bilgi* biçiminden farklı bir *metin-içi bilgi*'nin olabilirliği'dir burada beliren sorun. *Seghers*'in de imlediği gibi «dünyanın tü-

müyle alımlanması» olanaksız olduğuna göre, sanatçı, ister istemez, dünyanın ancak belli ögelerinden yararlanır ve bunları *gerçek*'teki gibi değil *kurmaca* biçimde yeniden örgütler. Böylece metin, daha özgül bir *açığa vurucu* ya da *dıştalayıcı* anlamsal katman oluşturabilir. Örneğin *Proust*'un *Swann*'ının ya da *Atılgan*'ın *Zebercet*'inin, yaşarken yaşayanı olarak birbiriyle ilişkilendirmelerine, anlamlandırmalarına olanak bulunmayan ayrıntıları, metnin birbiriyle *çelişen* parçaları toplumsal gerçekliğe ilişkin biçimde anlamlandırabilir, okura görünür kılabilir. Çünkü dil'i kullanan ve kendini bir ideolojinin temsilcisi saydığı anda bile o ideolojinin *ötesinde* bir ideolojik üretimin eyleyeni olan yazar, yaşadığı gerçekliği tüm *aydınlatılmışlığı* içinde göremez. Metin işte bu aydınlatılamamışı ya da anlatılmamışı açığa vurarak kavranır okur tarafından. Çünkü metni yazan özne de metin-içi ilişkilerle beliren özne de çelişkili bir gerçekliğin ürünüdürler ve kendi öz söylemleri bile yer yer olumsuzlayıcı ögeler içerir. Yaşamın yüzeyiyle yetinmemek gerektiği gibi metnin yüzeyiyle de yetinmemek gerek. Yapıtın *biçimi*, onun biricik varoluş yoludur ve içeriğini de ancak ögelerinin çelişkin birliği'nde ele verir. Burada *Adorno*'yu izleyebiliriz: «*Proust*, öznel us'un birliğini, onun kendi içine bakıp denetlemesindeki titizliğiyle çözüştürmekte ve ayrıştırmaktadır, bu us, sonunda, kendini bir sahneye dönüştürmüş ve nesnel gerçeklerin görünebilir kılındığı bir sahne olmayı kendine erek edinmiş olmaktadır. Böylece, *Proust*'un bireyci tutumla gerçekleştirdiği sanat çalışması, sonunda *Lukacs*'ın alay konusu ettiğinin tam zıddı bir sanat çalışması, ,anti-individualistic bir sanat çalışması olmaktadır.»[54] Bu vurgulama, yazın eleştirisinin çok uyanık bulunması gerektiğini gösteriyor. Biçim, yukarda belirttiğim gibi, gösterir gibi olğundan daha fazlasını da açığa vurur kimi zaman. Biçim çünkü, bir biçim/içerik olarak, *Kagan*'ın benimseyebileceğim tanımlamasıyla, içeriğin «maddi cisimlendirilişi»[55] dir. Burada, *Adorno*'nun çözümlemesinin imlediği sorun'u dile getiren bir alıntıya daha başvurulabilir. Şöyle diyor *Brecht*: «*J. Joyce*'un büyük romanı *'Ulysses'* de bir çok yazıcılık yöntemlerinin kullanılmasından başka, bir de alışılmamış bir

yöntem olan 'iç monolog' kullanılmıştır. Bir küçük-burjuva kadını, sabahleyin, yatağında düşünce dünyasına (méditation) dalmıştır. Düşünceleri düzensiz, karmaşık, birbirine geçmiş olarak verilmektedir. Bu bölüm Freud'suz yazılamazdı. (...) Pornografi, pislikle sarmaş dolaş hasta sevinç, belden aşağı öykülerin abartıldığı kanısı, ahlâksızlıklar, vb. Şaşırtıcıdır ama, bir kaç marksist bir takım *saçmalıklarla* uzlaşarak, bunu, tiksintiyle küçük-burjuva kavramına *bağlamaktadırlar*. 'İç monolog' teknik açıdan da eleştirilere uğramıştı, bu yazınsal yöntemi 'biçimçilikle' suçladılar. Bunun niçin böyle olduğunu hiç bir zaman anlayamadım. *Tolstoy,* böyle bir şeyi başka türlü yazardı diyerek, *J. Joyce'*un yaptığını yermek doğru değil.»[56] Ünlü gerçekçilik tartışmasında *Brecht'*in *Lukacs'*ın *karşıtında* yer aldığını ilgili okur bilir. Burada, doğrudan *Lukacs'*a yöneltilmemiş olmakla birlikte o tartışma bağlamında düşünülmesi gereken ve biçimle içeriğin birliğini savunan iki değinmesine yer vereceğim *Brecht'*in. Çünkü, bir eliyle verdiğini az sonra öteki eliyle geri alan *Kagan'*ın da vurguladığı gibi, hâlâ «sanatçının biçim üzerinde çalışması gerekmediği», «biçimin içerikten otomatik olarak doğduğu» inancında olanlar bulunmakta, dahası bunlar, bu kurama, yani Toplumcu Gerçekçi kurama dayanarak «kendi yapıtlarının estetiksel açıdan bir sıfır olduğunu gözardı etmeye»[57] çalışmaktadırlar. Şunları yazıyor *Brecht:* «Biçim, bir dış öge, sanatçının içeriğe kazandırdığı bir şey değildir, tersine öylesine içeriğe aittir ki, sanatçının kendisi bile çoğu kez ona bir *içerik* gözüle bakar. Çünkü bir sanat eserinin yaratımında, belli biçim ögeleri, sanatçının gözü önünde çoğu kez maddeyle birlikte, bazan da maddî olandan önce belirginleşir».[58] Aynı yazıda daha sonra, şu vurucu cümleyi yazıyor: «Edebiyat biçimsel yenilikler getirmeksizin *yeni konuları* ve *bakış açılarını, yeni kamu kesitlerine* sokamaz.»[59] Buradaki «yeni kamu kesitleri» sözünü *Marx'*ın «tüketimin sadece objesini değil tüketim tarzını da üretim yaratır» önermesinin ışığı altında geliştirdiği bir kavramlaştırmaya ekleyebiliriz rahatlıkla: «Başka herhangi bir ürün gibi, sanat eseri (objesi) de sanatı anlayabilen (...) insanları yaratır. Üretim, fert için sadece

bir obje yaratmakla kalmaz, aynı zamanda obje için bir *fert* de yaratır.»[60]

Yazın'ın gerçekliği, *maddî bir pratik* oluşunda yatar asıl. «Sanatın maddeci oluşu, adına ilişkin bir sorun değil, *pratiğine* ilişkin bir sorundur.»[61] Yazınsal üretim, kendini sürdürebilmek, değişen koşullara kendini uydurabilmek, hem kitlelerin yeni beklentilerini duyurabilmek hem de *yeni* okur kitleleri yaratabilmek için kendi *alt-yapısı*'nı da dönüştürmek zorundadır denebilir. Biçimsel ögeler, işte bu alt-yapı'ya özgüdürler. Yazar, bir açığa çıkarılacak öz'ü bulunan *gerçeği* yansıtmaz, tam tersine: tıpkı bir fabrika işçisi gibi bir *ürün* üretir. Bu üretimin de araç-gereci ve koşulları vardır. Yazın da, tüm üretim gibi pratik ve yaşama bağlı bir üretim olarak belirmiştir. *Liftshitz*'in biraz değiştirilmiş sözleriyle, yazın, (o estetik itki diyor), «tarihî bir süreçtir, uzun maddî ve usal üretim dizisinin sonucudur».[62] Bu özgül üretimin alanı, ekonomik, politik ve ideolojik düzeylerini ayırdedebildiğimiz toplumsal kuruluş içindeki *yaşantı*'dır. Soruna burada bakıldığında, yazın'ın ne gerçeğin ne de sınıf ideolojisinin yansıtılması olmadığı daha kolay görülebilir. *Malzemesi* yaşantı olan yazın, biçimiyle varolur, bir anlamda içeriği bu biçimin üretimidir. Şu ya da bu ideolojinin dışa vurumu olmaktan çok, ideolojik pratiğe bağlı kalır ve sürekli biçimde ideoloji *üretir*. *Eagleton*'un sözleriyle, metin «daima ideoloji-için metindir»[63] ve yine aynı yazarın sözleriyle önceden varolmayan, «metinle özdeş» olan bu ideoloji *gizlenmiş* gerçeğin yansısı olmadığı gibi bu gizlenmiş gerçeği (doğruyu) açığa vuran bir yansı *da* değildir aslında. Bir biçim/içerik bütünü olarak yaşantılar üzerine kurulu bir söylem geliştiren bir pratiktir metin. Çelişkin bütünlüğü ile metin bir dizi anlamlandırmadan kurulur ve göndergeleri kendisindedir, nesnel gerçeklikte değil. Biçim; o biçimle görünür olan içerik; karşılıklı *etkileşim/iletişim* içindedir. Bu noktaya, çok önceleri *Gramsci* de değiniyor: «İçeriğin biçime göre bir önceliğinden söz edilebilir mi? Evet, ama *yalnızca*, şu anlamda: Sanat yapıtı bir *süreçtir* ve içerik değişimleri aynı zamanda biçim değişiklikleridir dir de. İçerik biçimi önceler dendiğinde, yalnızca şu söylen-

mek isteniyor: Yapıtın işlenişinde, ardıl girişimler, içerik adıyla gösteriliyorlar, o kadar. Doyurmayan ilk içerik *aslında* da biçimdi de; doyurucu 'biçim'e ulaşıldığı zaman, içerik de *değişmiştir.*»[64] Benzer bir düşünceyi Troçki'nin de geliştirdiği söylenmelidir: «Öznel tasarım, kendi sanatsal *maddileşme* yolunu ararken, biçim tarafından uyarılacak, sarsılacak ve kimi zaman da başlangıçta kesinlikle görülmemiş bir yola itilecektir. Bu, sözsel biçimin, önceden tasarlanmış sanatsal ide'nin edilgin bir yansıması değil, ide'nin *kendisini de* etkileyen *eylemli* bir öge olduğunu gösterir sadece.»[65] Burada, son kertede «içeriğin kendi özgül özellikleri»nin *belirleyiciliğini* ve biçimle içerik arasında *uygunluğu* öngörüyorsa da *Pospelov*'un da bu noktada ileriye doğru bir adım attığını söylemek gerekir: «Bir edebiyat eserinin içeriği de eğer kendisine uygun ve olabildiğince tam bir biçim içinde ifadesini bulmamışsa, *gerçekleşmiş de olamaz.* Bu biçimi bulamadıkça o içerik, yalnızca gizli bir içeriktir.»[66]

Biricik üretim aracı *dil* olan yazın, bir *biçim kurma* süreci sonunda, son kertede toplumsal kuruluşa ilişkin olan bir ideolojik kuruluş üretir. Bir biçim/içerik bütünü olan ve metnin bütünü içinde yer alan herhangi bir anlamlandırma pratiği, tam da bu yüzden öteki anlamlandırma düzeylerine çelişkin olarak eklemlendiğinde kendisinden öteye bir gönderme yapabilir. *Adorno*'nun şu sözleri, bu bağlamda aydınlatıcıdır: «*Lukacs*'ın *Eliot* ya da *Joyce* gibi yazarları durmadan usanmadan haşlamak için onlara atfettiği dünyanın bilinemez oluşu önermesi bile, bilginin bir momenti olabilir.»[67] Burada önemli olan, yenilikçi biçim altında dile gelen toplumsal yaşantıyı bulup çıkarmak, bu yaşantının içeriğini anlayabilmektir. *Adorno*'nun yalnızlığın toplumsal bir olgu olduğuna, dolayısıyla tarihsel önemi bulunduğuna ilişkin yorumunu andım az önce, buna *Fischer*'in bir vurgulamasını eklemek istiyorum: «Bir insanın en açıklanması güç yaşantısı bile bir insan yaşantısı, dolayısıyla da toplumsal bir yaşantıdır. (Bugün bir takım sanatçılara özgü aşırı kopmuşluk bile bir çok insanın ortak, toplumsal yaşantısıdır).»[68]

Bu yüzden, bir yazarın biçimine ya da içeriğine baka-

rak onu «gerici» ya da «ilerici» saymak, her zaman doğru bir yöntem olmayabilir. Çünkü bunlar, bilimsel olmaktan çok siyasal kavramlardır ve dilsel bir ürün olarak zamana yayılan metin, belli somut kültürel konjonktürlerde tüketiciler (okuyucular) tarafından kendi zamanlarındakinden çok ayrı biçimde anlamlandırılabilirler, yani ideolojik olarak yeniden-üretilebilirler, *Brecht*'in »Sarhoş Gemi»ye ilişkin yukarda andığım çözümlemesini anımsatmakla yetiniyorum bu noktada.

Burada biçim-içerik ilişkisine dikkati çekmiş olduğuna değindiğim *Gramsci*'ye bir kez daha dönülebilir sanıyorum: «Belli bir tarihsel ve toplumsal an hiç bir zaman *tek yanlı* değildir, hâttâ bir sürü *çelişik* yanlarla doludur. Belli bir hayat çabası, ötekilere ağır bastı mı, bu an bir 'kişilik' kazanır, tarihin akışı içinde bir 'an' olur, tarihsel bir 'ucu' temsil eder (...) İyi ama, öteki etkinlikleri, öteki ögeleri canlandıran yazarlar için ne diyeceğiz? Onlar da *temsil edici* değiller mi? Ya 'gerici' ve çağına uymayan ögeleri canlandıran yazar, o da bu an'ı temsil etmiyor mu? Yoksa *çatışan* ve *savaşan* bütün ögeleri, yani tarihsel ve toplumsal bütünün içindeki *tüm çelişkileri* dile getiren insana mı temsil edici gözüyle bakmalıyız?».[69] *Gramsci*'ye sanatta yan tutarlık sorununu tartışırken bir kez daha döneceğim. Burada hemen şunu söylemeliyim: İtalyan düşünür (ve elbet katıksız politikacı) *temsil edici* kavramıyla, o yıllarda yeterince farkına varılmamış olan *ideolojik düzey*'e gönderiyor okuru ve gerici denebilecek yazarın da toplumsal kuruluşa özgü *tüm çelişkiler*'in dile getirilmesi *sürecinde* kendi gerici konumunu da *aşabilecek* anlamlandırmalar yapabileceğini imliyor. *Gramsci*'nin bu yorumu ile *F. Jameson*'un *Drieu La Rochelle* değerlendirmesi arasında koşutluk kurmak, bu noktadan itibaren, sanıldığından kolay olabilecek gibi gözüküyor elbet.

Yeri gelmişken, nerdeyse bir özdeyiş saymamız gereken «sanat sanat olarak eğiticidir, yoksa 'eğitici sanat' olarak değil»[70] sözlerini yazan *Gramsci*'nin yeni sanat ve yeni sanatçı konusunda düşünürken, *Lukacs*'ın *dekadans* olarak yorumladığı olguyu çok daha derinlikli, çok daha sanatsal ve çok daha insanal açıdan değerlendirilebildiğini de görüyoruz:

«Olumlu bir biçimde yaratılan 'yeni insan' kendi şiirini getirmezden önce, eski insanın *olumsuz* bir biçimde yenilenen *kuğu şarkısı*'yla karşılaşıyoruz: Çoğu kez de bu kuğu şarkısı son derece göz kamaştırıcıdır; burda eskiyle yeni birbirine karışır, tutkular eşi benzeri görülmemiş bir ateşle yanarlar, vb. *(Divinia Comedia)*, bir yanıyla yeni zamanların ve yeni tarihten az önce gelen Orta Çağ'ın kuğu şarkısı', ölüm şarkısı değil midir?».[71] İtalyan düşünürünün bu yorumda *Marx*'ın yapıtının ardında yatan önemli düşünceyi kavradığı apaçık görülüyor. Bu düşünceyi genç *Marx*, daha 1837' yılında babasına yazdığı bir mektupta, şöyle dile getiriyor: «Her değişim, bir ölçüde bir kuğu şarkısıdır, bir ölçüde de bir büyük yeni şiirin başlangıcıdır.»[72] Kapitalist dünyada üretilen yazın'ın büyük bölümünü, içinde açık sınıf çatışmaları ve işçi devrimciler görülemediği için kınamanın yol açabileceği sakıncaları yeterince vurguluyor bu yorumlama. Oysa, marksist estetiğin ve toplumcu gerçekçiliğin yaklaşımı tam karşıt konumda temellenmektedir. Sorun *Hegel*'den kaynaklanmaktadır daha önce de belirttiğim gibi. Sonraları, Lukacs tarafından geliştirilen kurama öncelik eden bir önermesi şöyle *Hegel*'in: «Sanat, duyusal bir biçim altındaki *hakikati* bilince gösterir.»[73] *Lukacs* ve onun özellikle *şeyleşme* (reification) kuramının izleyicisi *Goldmann*, hakikati sınıfa içkinleştirirler ve «tarihi, bir sınıfın dünya görüşünün tam dışavuruma ulaştığı bir oluş olarak görürler. Sanat bu görüşün bir yansıması, bu görüşün gerçekleşmesidir».[74] Dünyanın aynası olmayı seçmesi gereken yazın, dil'i bu dünyayı iletmek için zorunlu bir *araç* sayar. Dünyanın tüm görünüşünü kuşbakışı olarak sunan bir araç. *Coward-Ellis* ikilisi, *Lukacs* ve *Goldmann*'ın anlayışına şu eleştiriyi getiriyorlar: «Dildeki kavramsallaştırma dahil, bütün toplumsal etkinliklerin *toplamı* tarafından *üretilen* bir dünya yerine, *mantıkla* anlaşılabilir, 'oralarda bir yerde' olan gerçek dünyayı düşünürler.»[75] Oysa, gerçek dünya, *tamamlanmamış* ve *anlamlandırılmamış* bir dünyadır. Dünya, o dünya içinde *verili* bir toplumsal kuruluşa bağlı olan ve kendisini kuruluş içindeki *ilişkilerine göre* kuracak olan özne (biray) tarafından anlamlandırılacaktır. Buradan bakıldığında gerçek

denenin, aslında *gerçeğe benzer*'lik kavramlaştırması olduğu söylenebilir. *Stephen Head*'in *Yeni Roman* adlı çalışmasındaki bir yorumu anmamız gerekir bu noktada : «*Gerçekçilik*, kesin ve değişmez veri olarak değil, fakat temsil ediş biçiminin *Althusser*'in betimlediği anlamda 'pratik ideolojiye' bağımlı olduğu (dolayısıyla diyalektik olarak kendisinin de katkıda bulunduğu) *bir üretimdir:* nosyonların, temsil ediş biçimlerinin, imgelerin ve jestlerin *montajlarının* karmaşık formasyonu, insanların nesnelerle, toplumsal ve bireysel varoluşlarıyla ilgili somut durumlarını yöneten pratik normlar olarak işlev gören tüm ilişkiler örgüsü, kısaca insanların dünyalarıyla yaşanan ilişkileri olarak anlaşılmalıdır. Bu anlamda *gerçekçi*, öze değil *biçime* ilişkin bir sıfattır (anlamlı kurgular süreci) ve gerçekçilik romanla ilişkili olarak belirli bir toplumun *gerçeğe benzer* nosyonunda, *gerçekçi* sayılanın genellikle *kabul edilmiş* bir görüntüsü olarak tanımlanabilir. Demek ki, *gerçeğe benzer* bu şekilde değil de daha çok *gerçeklik* olarak anlaşılır; işlevi, toplumun *gerçeklik* olarak eklemlediği gerçekliğin *doğallaştırılmasıdır;* başarısı da biçimler *arasında* bir *biçim* olduğunu gizli tutma derecesine bağlıdır.»[76]

Bu uzun alıntı, gerçek ve gerçekçilik kavramlarının yapısının bütünüyle *ideolojik* bir içeriği olduğunu ya da olabileceğini anlamamızı kolaylaştırıyor sanıyorum. Bu çerçeve, bir çok *gerçekçi* diye sunulan yapıtın içeriğinin çok farklı bir ideolojik *anlamlandırma* ürettiğini görmemizi de sağlayabilir. Bağımsız bir başka çalışmada göstermeyi amaçladığım bir olguya, okuyucunun kendisi de hemen kesinleyebileceği için, bir cümleyle değineceğim burada: *F. Baykurt, yapıt*'ının bütününde kuramsal düzeyde *dıştalanmış* bulunan *aile, okul* ve *devlet* mitini *yeniden-üretip* aşkınlaştırır ve küçük mülkiyet ideolojisi'nin sözcülüğünü üstlenir.[77] Bu durum, hiç kuşkusuz *Head*'ın yetkin biçimde dile getirdiği bir olgudan, «Kavramların, temsil ediş biçimlerinin, imgelerin ve jestlerin montajlarının karmaşık kuruluşundan» doğuyor hiç kuşkusuz, demek ki, bunların bir başka biçimde *kuruluşu* bizi farklı bir *söylemle* karşılaştırabilecektir. Metin, sınıf ideolojisi'nin, do-

layısıyla gerçek'in özü'nün bir yansıması ya da yaratılması değil, *ideoloji üreten biçim* olarak alındığında, onda aranması gerekenin toplumsal ilişkilerin temsil ediliş biçimi olduğu da kendiliğinden ortaya çıkar. Dolayısıyla ilerici ya da gerici gibi nitelemeler açıklayıcı bir özellik taşımazlar ve yan tutarlık kavramının da yeniden kurulması ve kavramsallaştırılması gerekir. Toplumsal gerçekliğin iletimlenmesinin biricik biçimi gerçekçilik olmadığı gibi toplumsal ilişkileri dıştayabilen bir metin üretimi de mümkün değildir. Bu türdenmiş izlenimini veren metinler bile toplumsal gerçekliğin *çelişkilerini* üretirler kendi özgül söylemlerinde. *Adorno*'nun şu sözüne de kulak verilebilir: «Biçim, çökertilmiş sosyal içeriktir».[78] Biçim verme, buradan bakıldığında gerçeğin yansıtılması değil, varolan biçimlerin, verili olanın yadsınması anlamına gelir ve tümüyle *eleştirel* bir etkinlik olarak belirir. Bu yorumun *Brecht* ve *Benjamin* yorumlarıyla örtüştüğünü söylemek bile fazla.

Modern Sovyet estetikçileri, bu türden yaklaşımların tümüyle karşısında yer almaktadırlar. Çünkü «özel özellikler» gibi bulanık kavramlaştırmalardan yola çıkmakta, yazınsal dil'in dünyayı iletimlemede çeşitli sorunlarla karşılaşabileceğini kabul etmemekte, yani dili gerçekle ortaklık içinde görmektedirler. Bu öz'ü ya da tarihsel gerçeği iletme sürecinin hiç bir sorun'u olmadığını varsayar gözükmektedirler. Gerçi *Yuri Barabas* «modern bilimlerin en son aşaması içinde ortaya çıkan ve sibernetikle ilintili yöntembilimsel sorunların edebiyat bilimiyle hiç bir ilintisi olmadığı'nı düşünmenin bir hata olacağını yazan *B. Meilakh*'la anlaşmamamız için bir neden yok»[79] demekte ve Vinovgorod'un 1936 tarihli bir yazısından şu alıntıyı yapmaktadır: «Bir yapıtın 'yapısını incele' yeter, dedikten sonra her şeyin açığa çıkacağını sanan bir takım saf düşünceli insanlar var hâlâ. Oysa tam poetik sistemler için geçerli olan tek bir *a priori* 'bir yapıtın yapısı' kavramı yoktur. Yapıya çeşitli yönlerden bakılmaktadır, bakılmaya da devam edilecektir.» *Barabaş*, bu alıntının hemen ardından yandaşı olabileceğini ima ettiği tutumun karşısında yer alıyor bir soruyla ve sorunu hemen tersine çeviriyor:

«Önemlisi, bu kavramın *kim tarafından* ve *nasıl* anlaşıldığını belirleyebilmektir.» Yazar, makalesini bağlarken sorunun ardındaki, hem biçimçiler'e hem yapısalcılar'a uyarıda bulunuyor ve kuramsal girişimlerini *anti-humanist* bulduğunu anımsatıyor. Ama Barabaş'ın bizzat «öznel ve coşkusal» olarak nitelediği bu yargı, bilimsel/kuramsal nitelikte olmadığı için bir sav olmaktan öteye gidemiyor. Ama *Brabaş*, karşı çıkışım yazısının önceki bölümlerinde açıklamış durumda.

Barabaş'ın yazısı, doğrudan Sovyetler Birliği'ndeki yapısalcı ve benzeri eğilimleri hedef almaktadır. Sovyet yapısalcıları ile daha 1934 Yazarlar Birliği Kongresi'nden önce dıştalanmış bulunan Biçimciler'in kuramsal ilke ortaklıklarını saptayan yazar, bu ortaklığı yapısalcı ve benzeri yöntemlerin eleştirilmesi için hemen hemen yeterli saymaktadır. Başlıca hasmının *Tartu Okulu*'ndan *Yuri Lotman* olduğu söylenebilir *Barabaş*'ın. *Lotman*'ın metni «kendi bağlamı dışında» kimi nedenlere ve olgulara bağlayarak *okumamayı* ve onu «kendinde ve kendisi için» incelemeyi istemesine ve kuramsal dayanağını oluşturan *modellendirme* kavramına karşı çıkıyor. Bu kavram Prof. Kagan'ın da Doğu Alman estetikçisi *Horst Redeker*'in de önemsediği bir kavramdır. Üstelik *Kagan*'ın sanatsal model ve imgesel modellendirme anlayışı, Lotman'ın «Bir sanat yapıtı sonsuz bir dünya modelidir»[80] tanımına büyük benzerlik göstermektedir. Modellendirmeyi «ampirik olarak verili bir şeyi aynen kopya gibi yansıtmak değil, nesnel olarak verili şeylerin değişime sokulması ve yeni ideal nesnelerin yaratılması»[81] olarak tanımlayan ve «dünyanın şiirsel özümlenişi, entelektüel kuramsal bilgiden daha karmaşık ve daha çok-katmanlı'dır»[82] diyen *Kagan*, metnin bu modellendirme özelliği dolayısıyla sonsuz bir dünya modeli oluşturduğunu söyleyen Lotman'ın paylaşabileceği bir yargıya ulaşır: «Büyük sanat, algıyla *tüketilemeyen* bir şeydir.».[83] Buna rağmen, Prof. Kagan'ın model kavramı konusunda *ikircikli* olduğu gözlenmektedir. Çünkü, konu *tartışmalıdır* ve tartışmacıların konumu salt yöntemlerinin farklılığıyla değil, *resmî* ideolojiye yakınlık ve uzaklık dereceleri ile, son kertede de bizzat iktidar tarafından belirlenmektedir. Örneğin soyut res-

mî benimseyebileceğini belli deformasyonu kabul edişiyle sezdiriyor Kagan, şunları yazarak: «...insan vücutlarının değişikliğe uğratılması, biçimce bozulması, geleceğe yönelmiş insanın içindeki enerjinin plastik bakımdan ortaya konabilmesi için sanatçının gereksinim duyduğu, kendine özgü bir sanatsal genellendirmeyi göstermektedir.»[84] Soyut resmin de bu türden bir «kendine özgü genellendirme» olmadığını öne sürmek pek anlaşılır gelmiyor insana ne var ki. Oysa Doğu Alman estetikçisi soyut sanata nasıl baktığını modellendirme sorunu üzerinde düşünürken dile getiriyor açıkça: «İnsan, herhangi bir *burjuva* soyut sanat yapıtını bir model diye gösterebilir.»[85] Soyut, görüldüğü gibi burjuvaya özgü bir çarpıklık, bir hastalık'tır nerdeyse. Bu karşı çıkmanın temelindeki kuramsal varsayımı, *Barabaş* yine *Redeker*'den yaptığı bir alıntıyla vurguluyor ve *Krapçenko*'dan bir alıntıyla da kesinliyor. Birinci alıntı şu: «Yapıtın genel yapısı tarihsel süreçlerdeki öszel özelliklerin upuygun bir modelini oluşturuyor mu?' Modelin 'özgün olanla bağlaşılıklığı'nı kuracak, 'özgün olan gibi görünmesini sağlayacak' olan şey budur.»[86] *Krapçenko*'nun sözleri de şunlar: «*Lotman*'ın sanatsal modeli, dünyanın yapısını *açığa koyacak* bir sistem olarak değil, ama, dünyanın yapısına *ilişkin* öznel kavramların bir bütünselliği olarak ya da başka bir deyişle 'salt' bilinç kategorilerinin izdüşümü olarak işlev görüyor.»[87] Dünyanın yapısına *ilişkin* olmayı benimdemeyen, asıl olanın *açığa vurma* olduğunu belirtirken, *Krapçenko* da eski sava dönmekte ve doğru bilinci gerçeğe içkinleştirmektedir.

Metinsel söylemin dile geldiği anlamlandırma süreçleri'nin temel ögesi olan *gösterge* kavramını fazla önemsemeyen ve göstergelerin anlamlarının «bir sistem içinde belirlendiğini benimsemenin zor»[88] olduğunu söyleyen *Krapçenko*, özellikle 19. Yüzyıl gerçekçiliğinin gösterge süreçleriyle çok az etkilendiğini bildirmekte ve bunun «gerçekçiliğin, her zaman için gerçekliğin gelişmesinde yer alan yönelim ve süreçlerin gerçekliğe bağlı olarak yansıtılması ve derininden genellendirmesiyle»[89] açıklamaktadır. 20. yüzyılda, kapitalizmin emperyalizm aşamasından gösterge süreçlerinde büyük artışa tanık o-

lunduğunu bildiren yazar, sanatın gitgide «göstergeler alanına itildiğini», böylece de toplumsal olayların niteliğinin *gizlendiğini,* kısaca göstergelerin egemen sınıfın işine yaradığını söylemektedir. *Tarihsel* yaklaşıma dayalı gerçekçiliği *de* bunun için savunmaktadır *Krapçenko:* «Gerçekçilik, toplumsal yaşamda, daha çok *yanılsama* ve boş inançların körüklenmesine, insanın kendini ve başkalarını *aldatmasına* yarayan göstergeleri 'tahtından indirir.'».[90]

Burada, yazın'ın (sanatın) ideolojiyi aştığını, bilimsel söylemle eşgüdüm içine girdiğini, insanı aydınlanmaya ve kurtuluşa çağıran çoşumculuğa (romantizme) yönelindiğini söyleme olanağı doğuyor.

Zamanının ve içinde yaşadığı toplumun karmaşık sorunlarını ve beklentilerini anlamaya, onları nesnelleştirmeye çalışan, bunu yaparken de «tutucu ve değişmeye direnen biçimleri»[91] dönüştürmeyi görev bilen yazarı «biçimci» saymak, marksçı yazın kuramının önemli bir sorunu olarak süregelmektedir. *Lunaçarski*'nin bu konudaki uzlaşmaz tavrını II.'nci bölümde vurguladım. Sorun, hâlâ çözümlenebilmiş değildir. Reel sosyalist ülkelerde özerklik istekleri ile resmî suçlamalar örtüşmektedir. Örneğin *İlya Fradkin* adlı bir Sovyet kuramcısı 1962'de, «kişilerin putlaştırıldığı yıllarda» batıda bir çok «birbirinden ayrı sanat olayının haksız yere *yozlaşmışlıkla* suçlandığını» belirttikten sonra, *Sanat ve Edebiyat* dergisindeki yazısında şunları yazıyor: «Bir yanda ilerici gerçekçi sanat, öbür yanda gerçekçiliğe karşı, genellikle gerici değişik eğilimler. (...) Böyle bir anlayış sorunu tam bir doğrulukla ele almak olabilir mi? Klasizmin, Romantizmin, İzlenimciliğin kendi tarihsel estetik sınırlılıklarının yanı sıra gene kendi sanatsal doğruları yok muydu? *Racine*'in büyüklüğü aynı zamanda tragedyalarında sanatlaşan klasik ahlâk ülkülerinin ve hümanizmanın da büyüklüğü değil miydi? *Hölderlin*'in büyüklüğü devrimci Romantizmin şiirli düşlerinin büyüsüne bağlı değil miydi?»[92] Sorunun yanıtını, bir sonraki sayıda, adını vermediği bir Doğu Alman politikacısının getirdiğini anımsatıyor *Fischer:* «Sanat tarihçiliği, sanat yapıtlarını *öğretisel* ve *siyasal* özene ve estetik niteliğe göre değer-

lendirme hakkından *vazgeçmemeli. Resmî* kültür politikası da, bu düşüncelere dayanarak sanat ürünleri *üzerinde* doğrudan doğruya etkin olmalı, yapıtlarındaki *yanlışlıklar* ve *eksiklikler* konusunda sanatçıyı *uyarmalı*, gerekirse, Boris Pasternak'ın romanları konusunda olduğu gibi, *devlet yöneticileri araya girmeli.*»[93] Altlarını çizdiğim sözcükler sorunu tüm açıklığıyla görmemize yeter sanıyorum. Sovyetler Birliği'nin en üst düzey yöneticisi iken ölen *Antropov*'un da daha üç yıl önce yazarlara «tarımla uğraşmalarını» öğütlediğini belirtmiştim. Bunlar, yazına müdahale etme eğiliminin *geçici* olmadığını, reel sosyalizmin ve marksist kuramın *bünyesel* bir özelliği olduğunu koyuyor ortaya. Bünyesel: Çünkü Sovyet kuramcıları da politikacılarla aynı doğrultuda konuşuyorlar genellikle. Onlar da yazın ve yazarla siyaset arasındaki ilişki söz konusu olduğunda nerdeyse *aparatçik*'in söylemine yerleşiyorlar, bu iki düzey arasında dolayım kurması gereken kuramcı'nın söylemine değil. Biçim'i içerik'in sadece *araç*'ı sayan *A. Ziss*, ne biçimden ne içerikten hiç bir şey anlamadığı izlenimini veren bir dar görüşlülükle çözümlüyor yapıtları. 1970'lerde, aradan 35 yıl ve onca tartışma geçmemiş gibi, tıpkı *Lukacs*'ın önermeleriyle değerlendiriyor bir *Pop-art* ürününü. *Robert Rauschenberg*'in *Tanrısal Komedya* adlı kolaj çalışmasını söz konusu ediyor ve ressam bambaşka bir amaç gütmüş olmasına rağmen, «*Tanrısal Komedya* üstüne yapmış olduğu resimlemeleri»[94] diye yazıyor. Hayır, *üstüne* bir resim yapmıyor *Rauschenberg*, adı *Tanrısal Komedya* olan bir *resim* yapıyor. Ama, *Ziss*, *üstüne* sanıyor resmi, bu yüzden de *Kennedy*'yi, *Johnson*'u, *Nixon*'u, *Stevenson*'u, füzeleri, modern silahları, yarış arabalarını ve golf sopası reklamı yapan *Dante*'yi, bunların resimde nasıl bir *işlev* yüklendiğini *anlıyamıyor:* «Kısaca, *Tanrısal Komedya*'nın içeriğiyle hiç bir alıp vereceği olmayan *biçimsel* bir oyunla karşı karşıyasınızdır.» Evet, böyle yazıyor. *A. Ziss*'in *Picasso*'nun *Guernica*'nında *Guernica*'yı, nazi uçaklarını, yanmış, parçalanmış ölüleri görmediğine *de* eminim. *Estetik* üzerine koca bir kitap yazan biri önce ressamın niçin Amerikan başkanlarını modern silahlar arasında *gördüğünü, Dante*'nin niçin

golf sopası reklamı yaptığını sormalıydı kendine. Sonra da niçin *kolaj* tekniğini seçtiğini. Bunları sorsaydı, *Tanrısal Komedya resminin* aynı addaki *Şiirin* yalnızca *Cehennem* bölümünün *başlığına* göndermeyi ve bu başlığın içerdiği dünyasal/dinsel *anlamı* çağrıştırmayı amaçlamış olabileceğini akıl ederdi. O zaman, *Pop-art*'ın hiç değilse önemli sanatçılarının, geliştirdikleri biçimler yoluyla, o en güçlü ve «dünyanın jandarması» olan ülkeye özgü Amerikan yaşam biçimi'nin bütünlük ideolojisini kırmaya çalıştıklarını da görebilirdi. Ve bunun, en azından Amerikan toplumu açısından *ilerici*, hâttâ *yıkıcı* bir politik/ideolojik tutum olabileceğini de varsayardı. Ama filozof, *Rauschenberg*'in *Dante'nin İlahi Komedyası üstüne* bir resim yaptığını, sanıyor. Bu tür ilginç yorumların gerekçelerinin bünyesel *zafiyetten* kaynaklandığı kesin. *Ziss*'e oranla gerçekten *kuramcı* adına layık olan *Kagan*'dan iki alıntıyla kapatacağım bu alt-bölümü. *Prof. Kagan*'ın da aynı zafiyetle malul olduğu söylenebilir bu alıntılar çerçevesinde:

«Burjuva toplumu, nasıl 'çirkin-olan'ın estetiği' ile 'bayağı olan'ın estetiği'ne yol açmışsa, toplumcu düzen de bunların yerine, 'güzel-olan'ın estetiği' ile 'yüce-olan'ın estetiğini' getirmiştir.» Ve bu önermenin *doğal* uzantısı olarak: «Toplumcu sanat, insanda ve yaşamda yüce-olan'ın üstünlüğünün ve bayağı-olan'ın altedilmesinin tarihçe zorunlu oluşu'nu sanatsal olarak tanıtlar».[95]

Kuşku yok: *Gorki,* birinci bölümde vurguladığım alıntılarda «Emeği kitaplarımızın baş kişisi yapmalıyız. Emeği bir yaratıcılık olarak görmeyi bilmeliyiz» diye yazarken, romantikti alabildiğine. Bu aktörel, tümüyle gelecek boyutu'nda temellenen romantizmi anlamak mümkün: İktidarın, sonunda emekçi sınıf(lar)ın eline geçtiği bir ülkede yaşıyordu *Gorki,* dolayısıyla; sömürenle sömürülen arasındaki ekonomik ve hukukî ilişkileri de bir anda dönüşmüş, daha özgül söyleyişiyle, *yabancılaşmış emek* kategorisini *aşılmış* sayıyordu. *Gorki*'nin *Marx*'ın özgün kuramsal metinlerini çok yakından *bildiği* konusunda kaygılıyım,[96] ama başta *Plehanov* olmak üzere Rus marksistlerinin yazılarını okuduğu ve sanatın çalışma' (emek) dan doğduğu konusundaki düşüncelere yakınlık duyduğu söylenebilir kesinlikle. Emeğin romantik aşkınlaştırılmasına, emek üzerine kurulu yazınsal kuramlar oluşturulmasına bizzat *Marx*'ın bazı metinlerinin yol açtığını kabul etmek gerekir. Söylemek bile fazla: *Marx,* daha *1844 El Yazmaları*'nda «yabancılaşmamış emek» kavramını öne çıkararak, çalışmanın ancak kapitalist toplum içinde yozlaştığını öne sürmeye başlar. İnsanın çalışmasının, emeğinin ürününün bir *mal* biçimini almasının sürecini Kapital'de şöyle betimler *Marx:* «Mal olabilmek için ürünün, kendisine kullanım - değeri olacağı başka bir kimseye değişim yolu ile devredilmek için üretilmiş olması gerekir.»[97] Ama çalışmanın yabancılaşma, şeyleşme öncesi biçimine, insanın varoluş koşuluna ilişkin bir tanımını da verir: «Kullanım-değerlerinin yaratıcısı olarak, faydalı iş (emek) olarak, iş (çalışma, emek) insanın bütün toplum şekillerinden bağımsız bir varoluş-şartı (temeli), insanla tabiat arasındaki madde alışverişini ve dolayısıyla insan hayatını sağlayan ve mümkün kılan ezelî ve ebedî tabiatın emrettiği bir zorunluluktur.»[98] Bu yabancılaşma, şey-

leşme sürecinin çözümlenmesinin *El Yazmaları*'ndan *Kapital*'e evrimini izlemek ve *Marx*'ın felsefî söylemden bilimsel söyleme geçiş sürecini betimlemek, bu çalışmanın göze alabileceği bir amaç değil elbet. Ancak, şunu özellikle vurgulamak gerekir: *Marx*'ın çalışmayı insanın bir varoluş-şartı olarak görmesi, onun geleceğin toplumunu aşırı üretime göre biçimlenmiş bir kuruluş olarak gördüğü anlamına gelmez. Tam tersine *Marx*, hep bilindiği gibi, iş gününün kısaltılmasını, bireyin, dolayısıyla toplumun özgürlüğünün ilk ve temel *önkoşulu* sayar. *Gorki*'nin yürekten katıldığı Stalinist *çalışma ethiği* ile, bu ethik *Lenin*'in «sosyalizm eşittir elektrifikasyon» türünden bir önermeye yaslanıyor olsa bile; *Marx*'ın doğrudan özgür emeği ve asıl önemlisi; *özgür boş zamanı* öngören kuramı arasında bağlantı kurulabileceğini sanmıyorum. Özgürlük dünyası, ancak gereksinimin ötesinde başlayabilir *Marx*'a göre: «İş gününün kısaltılması onun temel ön koşuludur.»[99] Ne var ki, sosyalizmin gerçekleştirildiği inancıyla yaşanılan o günlerde, kesin yenginin ancak her türden *üretimin arttırılmasıyla* sağlanabileceği, toplumsal yaşamın bu sayede canlandırılabileceği hemen herkesin katıldığı, desteklediği bir yargıydı. Sosyalist toplum, emeğin henüz yabancılaşmadığı en eski çağların içeriğine, gelişkinlik içinde bir dönüşü imliyordu felsefî açıdan: Sınıfsız toplumdaki *hasad*'ın benzeri bir çalışma gerçekleşecektir: topluluğun tümü *için* üretim ve bölüşüm.

Gorki'nin, ama asıl *Jdanov*'un görevci çalışma ethiğini şiirsel anlatımına kavuşturan ve böylece Toplumcu Gerçekçilik'in daha doğumunda farkedilebilen semptomatik yanlarını gidermeye çalışan ilk kişilerden biri, hiç kuşkusuz *C. Caudwell*'dir. Ekonomik düzeyle sanat arasında ontolojik bir bağ kuran, şairin topluluğun sesi olduğuna inanan ve gerçekliği dönüştürebileceğini savunan *Caudwell*, üzerinde daha sonra duracağım iki eğilimin, yani ekonomizm ve volantarizmin ilk sözcülerinden biri olmuştur. *Gorki*'den daha ileri bir aşamayı temsil ettiğinden, İspanya iç savaşında ölen bu İngiliz marksistinin kuramı üzerinde biraz daha ayrıntılı durmak gerekir. Toplumcu Gerçekçilik'in *romantik* söylemle ilişkisini

onun yapıtında daha derinlikli biçimde izleyebilmek olanağı var çünkü. *Caudwell* romantik ögeyi toplumcu yazına eklemeye çalışırken, yer yer hâlâ korunan kavramlaştırmalarının *idealizm*'le iç içeliğini de görmezden gelinemeyecek biçimde sergiliyor elbet. Ama ilkin, *Gorki*'nin kimi düşüncelerine biraz daha yakından bakmalıyız.

Gorki'nin romantik yönelimi .*Caudwelle*'e oranla *kılgısal*'dır. O, devrimle birlikte *başka* bir topluma geçildiği kanısındaydı ve tüm sorunları yeni bir bağlam içinde görmeye çalışıyordu. Başka türlü söylemek gerekirse, tarihin öz'ü gerçekleşmiş, insanlığın «tarih öncesi» sona ermişti. Şunları yazıyor; daha doğrusu söylüyor Yazarlar Birliği Kongresi'nde: «Tekrar ediyorum: Devrim öncesi edebiyatın temel ve baş konusu, yaşamı kötürümleşen, kendisini toplumda bir fazlalık olarak gören ve kendisine uygun bir yer arayan bireyin dramıdır. Bu birey, böyle bir yer bulamayınca, acı çekmiş ve kendisine düşman olan bir toplumla uzlaşarak ya da kendini içkiye vurduktan sonra öldürerek ortadan yok olmuştur.»[100] *Gorki*'nin, özellikle 1930'lardan sonra daha da güçlenen bu inancının, *Stalinci* öğretiyle büyük ölçüde uyuşmasında, *faşizm* tehlikesinin de rol oynadığı söylenmelidir. Gerçekten de, *Gorki*'nin bu tarihlerden sonra kaleme aldığı yazıların büyük bölümü, hep faşizm sorunu çerçevesinde belirlenen *iki kültür* kavramı doğrultusunda geliştirilmişlerdir. *Gorki* de, o dönemin *Gramsci* gibi tek tük istisnalar dışındaki tüm marksistlerince paylaşılan görüşü benimseyerek burjuvaziyi ve küçük burjuvaziyi faşizmin doğal bağlaşığı saymış, burjuva humanizmi ve sosyalist humanizm diye bir ayrımlaştırmaya gitmiştir. «Sosyalist bir kültür yaratma hedefi»[101] *Gorki*'nin çok önemsediği bir sorundu ve «yüz yıllarca parlak ve çınlayan cümlelere ustaca sarılmış olan hayvanî küçük burjuva ferdiyetçiliğinin peşin hükümlerini»[102] işçi sınıfının bilincinden silmek için *çalışma* ve *yarına güven*, ona başvurulması gereken kavramlar olarak görünüyordu. *R. Roland* gibi sosyalizme yakınlık duyan yazarlara başvurarak *Jean D'arc* ve benzeri kişilerin yaşamöykülerini çocuklar için yazabilecek kişileri sorması ve çocuk yazınına özel önem vermesi, onun bir sosyalist

kültür oluşturulması yolundaki düşünceleriyle yakından ilgilidir. Devrimin amaçları kesiksiz biçimde anlatılmalı, kitleler bu hedefler doğrultusunda coşturulmalıydı. Eleştirel Gerçekçilik'i yetersiz bulmasının nedeni de budur. Çünkü, «eleştirirken hiç bir şey kurmamış, önermemiş»tir bu gerçekçilik, «daha kötüsü, önceden yadsıdığı şeyleri sonradan onaylar hale gelmiştir.»[103] Geleceğe çevirir gözlerini *Gorki*, dolayısıyla da bir *utopya*'ya bağlanır ister istemez. Birinci Bölüm'de onun geleceğe «kaçmayı» *meşrulaştırdığını* vurgulamış ve bu konudaki inancının göstergeleri olan coşkulu satırlarını alıntılamıştım. Yücelttiği çalışma ethiği ile bir yanıyla sonsuz gelişmiş, bir yanıyla da komünal toplum gibi insanal ilişkiler açısından saf kalabilmiş bir düzen kurulacağına inanmıştı *Gorki*. Doğal ve toplumsal tüm yabancılaştırıcı, tutsaklaştırıcı güçlere karşı ayaklanmış *Prometheus* varî insanların toplumu olacaktı bu. Çalışma ile özgürlüğü birleştiren bir toplum. Kuşku yok: *Gorki*'nin, sonradan çok daha şiirsel biçimde *Caudwell* tarafından kuramlaştırılmak istenen bu düşü, *Marx*'ın geleceğin toplumuna ilişkin olarak yaptığı çok ender tanımlardan birinin içeriğine uygun düşüyor: «Toplumun sosyalist örgütünde ressam yoktur; başka işleri yanı sıra resim de yapan insanlar vardır.»[104] Ne var ki, ancak ücretli çalışma'nın ve işbölümünün sona ermesiyle sağlanabilecek olan bu utopyan yaklaşımın,[105] aşırı bürokratlaşan bir devlet ve parti örgütü ile nasıl bağdaşabileceği sorusu üzerinde yeterince düşünmediği görülüyor *Gorki*'nin. Devlet'e «binlerce birinci sınıf 'kültür ustası' ve 'ruh mühendisleri' eğitmek» görevini verirken,[106] kendi utopyasına ters düşmektedir *Gorki*. İşbölümü'nün *ast-üst* ilişkisi biçiminde sürüp gideceğine cümlesinin içinde işaret ediyor bir bakıma: Kültür *ustası* ile ruh *mühendisi* diyerek. 1934'te «Burjuva edebiyatı bugün artık büyük eserler yaratacak durumda değildir»[107] diye yazacak kadar önyargılı olan *Jdanov*, aralarındaki ayrım ne olursa olsun, son kertede *Gorki*'nin inancını da dile getirir şu sözleriyle: «Sovyet edebiyatının başarısı, sosyalist insanın başarısına bağlıdır.»[108]

Düşlerin gerçekleşip gerçekleşmediğini tartışmanın en

azından burada anlamı yok, ama zorunlulukla özgürlüğün, işle oyunun bir arada bulunduğu, *uyumlu* toplum düşüncesi, *Marx*'tan yola çıkan bir çok düşünürün ortak paydası olmuştur. *Caudwell*'in *Yanılsama ve Gerçeklik*'i de bu bağlamda girişilmiş bir kuramlaştırma çabasının ürünüdür. Ne var ki, İngiliz yazarının kavramlaştırmaları Sovyet Toplumcu Gerçekçiliği'nin görüşlerinden oldukça farklıdır ve devrim'in ülkesinden uzakta, değişik toplumsal/kültürel koşullarda üretildikleri için de gündelik olgular ve kılgılarla (pratiklerle) fazla sınırlanmamışlardır. *Caudwell* üzerindeki çalışmasmda bu soruna değinen *Murat Belge*, 1950 yılında İngiltere'de açılan tartışmada, yazarın tam da *bu yüzden* resmî kuramcılarca *eleştirildiğini* belirtiyor. Gerçekten de, *Caudwell*, smıf, ideoloji ve yapıt arasındaki ilişkileri dolaysızlaştırıyor ve indirgiyor, yani geleneksel *alt yapı-üst yapı* kavramlaştırmasından yola çıkıyorsa da, şiirin (sanatın) gerçeği *yansıtması* konusunda Sovyet kuramcılarından değişik görüşleri savunuyordu. İngiliz casusu olarak bilinen *Lawrence* üstüne yazdığı incelemelere, *Gramsci* tarafından vurgulanan, çok sonraları ise *Althusser* tarafından geliştirilen *ideoloji kuramı* çerçevesinde ele alınması gereken betimlemeler yapıyor *Caudwell:* «Toplumsal bilinç toplumsal varlığın *aynadaki* yansıması değildir. Öyle olsaydı yararsız bir fantazya olurdu. Toplumsal bilinç *maddîdir*, kütlesi ve süredurum hali vardır, gerçek şeylerden —felsefeler, dil alışkanlıkları, kiliseler, kanunlar, polis— oluşmuştur. Eğer yalnızca aynadaki yansıma olsaydı, yansıttığı nesne değiştiği zaman oda çaba gerektirmeksizin değişirdi. Fakat toplumsal bilinç çok daha başka bir şeydir. Altyapıyla *etkileşen* ve karşılıklı olarak değişimi getiren *işlevsel* bir üstyapıdır toplumsal bilinç. İkisi arasında bir gidiş geliş vardır, böylece ölü maddeden çıkan yaşam dönüp onu değiştirir. Bu işlem *dilin* en basit kullanımında gözlemlenebilir. *Sözcük* varolan bilinçli formasyonları temsil eder, *toplumsaldır*.»[109] Az sonra değineceğim *öznellik* sorunu da *Caudwell*'le 1930'lardan itibaren kristalize olmaya başlayan Sovyet estetik yorumu arasına bir uzaklık koyuyor. Şiiri (sanatı) ussal olmaktan çok *coşkusal/duygusal* bir ürün sayan ve şairi bu yoldan top-

luluğu bir amaç'a yönelten gelişmiş topluma özgü bir *bilici* (büyücü) kabul eden İngiliz yazarı, *son kertede,* şiiri (sanatı) insanın iç dünyası ile dış dünya arasındaki *uyumu* sağlayan bir çaba olarak yorumlar ve şairin *düş* ve *imge* ile konuştuğunu söyler. *Caudwell*'in söz konusu iki kitabındaki yorumları göz önünde bulundurulduğunda, onun ekonomizmle idealizm arasında gidip geldiği söylenebilir. Hiç kuşkusuz, içinde yetiştiği tarihsel dönemin genel ve özel koşullarının bir zorunluluğuydu bu. *Hegel*'den miras kalan idealist ögenin çeşitli sızıntılara yol açtığını, açabileceğini; *Althusser-Lewis* tartışmasında da gözlemleyebiliyoruz bir çok başka çalışmanın yanı sıra.[110] *D.N. Margolies, Caudwell* ile *Plehanov*'u karşılaştırırken, *Ölen Bir Kültür Üzerine İncelemeler*'in ekonomik gerekircilik suçlamasını az da olsa hak ettiğini bildirir ama idealizm suçlamasını kesinlikle reddeder: «*Yanılsama ve Gerçeklik*'e ilişkin olarak yapılan idealizm suçlaması ufacık bir doğruluk payı bile taşımamaktadır. Kısaca diyebiliriz ki, *Caudwell,* 'bilinç varlık tarafından belirlenir' ve 'insanlar kendi tarihlerini kendileri yaratırlar' gibi *Marx*'cı düşünceleri ve işlevi, kendisini eleştirenlerden daha iyi kavramıştır.»[111] Bu soruna, bu bölümün son alt-bölümünde yeniden döneceğim ama, *Caudwell*'deki idealist katmanın, tam da *Margolies*'in vurguladığı «bilinç varlık tarafından belirlenir» ve «insanlar kendi tarihlerini kendileri yaratırlar» şeklindeki önermeler düzeyinde oluştuğunu söylemek olası görünüyor.

Ne olursa olsun, *Caudvell*'in düşünceleri marksist yazın ve estetik kuramının tarihi içinde önemli bir yere sahiptir. 1936 yılında *Caudwell* İspanya'ya doğru yola çıkarken yayınlanan *Yanılsama ve Gerçeklik*'in, yazarının ölümünden 13 yıl sonra, 1950'de İngiliz Komünist Partisi'nin organı *Modern Quaterly*'de *M. Cornford* tarafından tartışmaya, daha doğrusu *eleştiriye* açılması, bu önemin *tipik* bir göstergesi sayılmalı. Avrupa'nın, savaşa doğru yuvarlanan Avrupa'nın özel koşulları içinde 1934 Sovyet Yazarlar Birliği Kongresi'nde biçimlendirilen Toplumcu Gerçekçilik'in *siyasal* düzeyde kıtayı pek etkilemediği, ama savaşın sona ermesinden ve Sovyet nüfuzunun yükselmesinden, «halk demokrasileri»nin kurulma-

sından sonra, batı'nın da sorunlarla karşılaştığı söylenebilir. 1948'lerden sonra, batılı marksistler arasında görülen *Marx*'ın eski metinlerine dönüş hareketi, Sovyetler'de hoş karşılanmamış, «kardeş partiler» bu konuda oldukça sert biçimde uyarılmışlardır. *Cornford*'un kimsenin dikkatini çekmemiş bir kitabı yayınlanışından 14 yıl sonra eleştirmesi, Sovyet marksizminden *bağımsızlaşma* eğilimlerinin kınanmasını öngörüyordu denebilir bu yüzden. Bu tartışmada son sözü de *Cornford* söylediği için, İngiliz Komünist Partisi'nin yazınsal düzeydeki bağımsızlaşmalara *karşı* olduğu kendiliğinden anlaşılıyor ama, Toplumcu Gerçekçilik kuramı dışındaki bu özgün yapıta *G. Thomson* gibi marksistlerin de sahip çıktığı görülüyor. Burada, *Thomson*'un *Marksizm ve Şiir*[112] adlı yapıtının doğrudan doğruya *Caudwell*'in tezleri üzerine kurulduğu ve onların geliştirilmesi olduğu ammsatılmalıdır.

«Şiir özellik bakımından şarkıdır»[113] diyen *Caudwell*, şarkıyı da yabancılaşmamış emek çerçevesinde, insanın salt yaşamını sürdürebilmek amacıyla ve ortaklaşa gerçekleştirdiği çalışma'ya, yani hasad'a bağlar. Şunları yazıyor: «Şiir, kendi somutluğu içinde tahlı, kendi olgusal (factual) özü içinde —gerçekleşmesine yardım eden ve kendi varlık koşulları olan olgusal özü içinde— hasadı değil, fakat kabilenin hasatla *ilişkisi* demek olan coşkusal, toplumsal ve kolektif karmaşayı anlatır, dile getirir. İnsanın hasatla ilişkisinin, içgüdüsel ve kör olmayıp *ekonomik* oluşuyla bir varlık kazanan yepyeni bir hakikat dünyasını —Ondaki coşkuyu, dost sıcaklığını, onun tadını, onun uzun beklenişini ve mutlu sonunu— dile getirir. Bu yüzden, şiirdeki *hakikat*, şiirin soyut ifadesi —içerdigi olgular— değil, fakat toplumdaki dinamik rolü —içerdiği kolektif coşku— dür.»[114]*Caudwell*'in yaşadığı dönemin başka İngiliz yazarlarının da çalışma ile şiir ve dil arasında bu türden dolaysız bağıntılar kurduğuna değiniyor *Belge*. Bunlardan en önemlilerinden birinin, *Alick West*'in sözlerini alıntılıyorum: «Üretim için çalışma sırasında, kendinde dünya, *bizim* için dünya halinde getirilir; gene bu çalışma içinde, dünyayı kendinde olduğu gibi ve onu bizim için bir dünya, insanî bir dünya haline getirme amacımız çerçevesinde görürüz. Edebiyatın

değerinin temeli, yazarın bu *üretici* faaliyetle ilişkisinde yatar.»[115] *Caudwell,* üretim güçlerinin gelişmesiyle birlikte şarkı ve şiirle iş'in giderek birbirinden koptuğuna işaret eder: «Sanat, giderek işten tamamen ayrılır, bu ayrılış her ikisinde de, ancak sınıfların son bulması ile iyileşebilecek, derin yaralar açar.»[116] *West*'in de *Caudwell* gibi bireyle dünya arasında içsel birliği amaçladığı söylenebilir. Gerçekten de, *Caudwell* şiirin *hakikatini* içerdiği olgularda değil kolektif coşkuda bulurken, şiirde *dış*'ın değil *iç*'in *yansımasından* söz etmektedir. Sanatı ve bilimi «toplumsal ürün» sayan, toplumsal ürünün de bir tek ereği olduğunu, bununsa özgürlük olduğunu söyleyen *Caudwell* şöyle diyor: «Sanat'ın, yaşantıya bağlı düzenli coşkusunun dünyası olan öteki dünya, her şeye katlanan, her şeyden hoşlanan ve yaşantısıyla her şeyi düzenleyen toplumsal ego dünyası, bireye yepyeni bir iç duygu ve arzu evreni sağlar. Dünyaya daha ince ve daha derinden tepki gösterebilsin diye insanın bilincinin coşkusal içeriğini değiştirir. *İç gerçekliğin* bu ele geçirilişi, topluluk halindeki insanlarca başarıldığı ve tek insanın üstesinden gelebileceği bir görevin ötesinde bir karmaşası olduğu için, insan kardeşlerinin *yüreklerini de* ortaya kor ve toplumdaki *tüm ortak duyguyu* yeni bir karmaşa düzeyine yükseltir. İnsanlar arasında ekonomik üretimin yarattığı yeni maddî düzenleniş seviyelerine uygun düşen yeni bilinç *duygudaşlığı,* anlayış ve sevgi düzeylerini mümkün kılar.»[117] Görüldüğü gibi, insanlarda ortak bir iç gerçeklik olduğuna inanmaktadır *Caudwell* ve şiirin bir *duygudaşlık* yarattığını bildirmektedir. Şiir, onun gözünde «insanların yüreklerindeki *ölümsüz* istekleri değiştirmeksizin, yüreği *yeni* bir amaca uydurmaktadır.»[118] Bu ölümsüz isteklerle, yani insanın değişmeden kalan iç gerçekliğiyle «ekonomik üretimin yarattığı» maddî düzenlenişle, kısaca toplumsal ve doğal dış dünya arasında *uyum* sağlar şiir. İnsanlığın böylesine uyumlu bir geçmiş zaman'ı olmuştur, şimdi amaç sosyalist toplumu oluşturarak bu zamana geri dönmektir. Burada tarihin *döngüsel* bir yorumuna bağlanıldığını söylemek bile fazla. Bunu, Caudwell'in kendisi vurguluyor zaten: «Burjuva kültüründen komünizme doğru *ileri* hareket, aynı zaman-

da, ilkel komünizmin toplumsal dayanışmasına doğru *geriye* bir harekettir.»[119] *Caudwell*'in tüm sanatı bir *yanılsama* olarak ele alan anlayışına çok uygun düşer bu tanımlama. Toplum sınıflara bölündüğü, meta fetişizmi yaygınlaştığı, şiir de *bütünleyici* işlevini yitirdiği için doğmaktadır bu yanılsama. Birliğini, bütünlüğünü yitiren, ama bu birliği ancak proletarya ile kazanabileceğini gör(e)meyen burjuva şiiri, *Shelly* gibi gerçekten devrimci örneklerinde bile bu yanılsamanın içindedir ona göre. *Shelly*'e yönelttiği idealizm suçlamasının gerekçesini onun «insan varlığını bağlayan mevcut toplumsal bağlar parçalanır parçalanmaz 'doğal insan gerçekleşmiş olacaktır»[120] yolunda bir sanıya sahip olmasına dayandırır ama, bizzat kendi kuramının da böyle bir önerme üzerine kurulu olduğunu görmezden gelir. *Caudwell*'in yaklaşımını *Shelly*'nin şu sözleri en yetkin biçimde aydınlatıyor bana kalırsa: «Şairler *geleceğin* şimdiye yansıttığı dev gölgeleri gösteren aynalardır. Şairler, dünyanın resmen kabul edilmemiş yasa koyucularıdır.»[121] *Caudwell*'in bir *tarihi* olduğunu peşinen kabul ettiği, dahası bu tarih içinde çözümlemeyi üstlendiği burjuva şiirini bir nesnel/ideolojik pratik olarak değil de *yanılsama* olarak görmesinin nedenlerinin başında, hiç kuşkusuz alt yapı-üst yapı ilişkisinde, bu konuda duyarlı olmasına rağmen (buna yukarda değindim), ekonominin belirleyiciliği ilkesine büyük öncelik vermesinin ve döneminin siyasal konjonktürünün stratejk sorunlarına fazlaca bağlanmasının rolü olduğu söylenebilir. *Troçki*'yi «karşı-devrimci», *Joyce*'u, bugün popüler kültür kavramı içinde algıladığımız sorunları basitleştirici ve kitleleri dizgeye uyumlandırıcı yazarlardan daha değersiz saymasında etkendir bu tutum.

«Sanatçıyı ilgilendiren bilinç, coşkusal bilinçtir: doğrudan doğruya içgüdülerden fırlayan bilinçtir»[122] diyen *Caudwell*, tıpkı eleştirdiği *Shelley* gibi, şiirin «mevcut toplumsal bağlar parçalanır parçalanmaz doğal insanın gerçekleşeceği» inancını yerleştirebileceğini öne sürer ve insanlığın yolunu aydınlatacağını söyler ki, onun bu yaklaşımını daha sonra, sadık izleyicisi *G. Thomson* bir özdeyiş halinde dile getirir: «Bilici şair olur.»[123] Sorun, burjuva bireyciliğinin aşılması,

ben'in biz'e dönüşmesidir. Kitabının «Dünya ve 'Ben» başlıklı bölümünde *Caudwell,* burjuva bireyciliğinin karşısına çıkarılabilecek başka bir «ben» anlayışını kuramlaştırmaya çalışır. Bir *birey kuramı*'nı daha o günlerde gereksinmesi ilginçtir *Caudwell*'in. *Yanılsama ve Gerçeklik*'in türkçe çevirisinde yer almayan başka bir parçasında şunları yazıyor: «Komünizm çağının şiiri ortaklaşa olduğu için daha az değil, daha çok bireysel olacaktır. Bu bireyleştirme, sanatsal olacaktır —kişisel ve düşsel değil, toplumsal benliğin değişmesiyle gerçekleşecektir— toplumsal benliğin bilinçdışına indirgenmesiyle gerçekleşecektir.»[124] *Caudwell,* sanatın *dönüştürücü* işlevine inanır ve şairin «bu dünya'nın dışına çıkmamızın» yolunu açabileceğini vurgular: «Sanat, kendi gerçek kişiliğimizi Evren üzerinde yansıtan ve bize bizim de arzu ettiğimiz gibi, Evreni değiştirebileceğimizi, *ihtiyaçlarımız* ölçüsünde değiştirebileceğimizi söyleyerek bizi *yüreklendiren* sihirli lambaya benzer.»[125] Sanat'ın bildirisi'nin «doğa'yla aktif bir mücadele içinde, yaşam denilen mücadele içinde onun *özünü* gerçekleştirmek için yaptığımız girişimden doğduğunu»[126] söyleyen Caudwell'in tanımlamaları ile Toplumcu Gerçekçilik'in *devrimci romantizmi* arasındaki akrabalığı görmemek olanaksız gibi. Bu konuda bunları yazıyor *Eagleton:* «Caudwell'e göre şiir işlevselдir, çünkü insanların yerleşik içgüdülerini, onların duygularını değiştirme yoluyla, toplumsal olarak *zorunlu* amaçlara uyarlar. Hasada eşlik eden şarkılar bu konuda *naiv* bir örnektir. Bu kabaca işlevselci sanat görüşünün *Jdanovizme* yakınlığını anlamak güç değil: madem ki şiir hasada yardımcı olabiliyor, öyleyse çelik üretimini de hızlandırabilir. (...) Pragmatik ve romantik fikirlerin bu karışımı bazı bakımlardan Rusya'daki 'devrimci romantizmi' andırıyor: *Olanın* inatçı bir sadakatla resmedilmesine, insanları daha yüksek başarılara doğru mahmuzlamak üzere, *olabileceğin* ideal görüntüsünün *eklenmesi. Caudwell, Yanılsama ve Gerçeklik*'in son bölümünde, bu anlayış içinde eylem için bir 'kılavuz' ve bir 'mahmuz' olan, bir 'rüya' olarak şiirden söz etmekle, iki tutumu uzlaştırır. *Auden* ve *Spender* gibi 'yol arkadaşı' şairlerden, kendi burjuva miraslarını

terkedip devrimci proletaryanın kültürüne bağıtlanmaları istenir. Ama şiirin ideal bir ihtimal 'rüyası' yansıttığı nosyonunun kendisi, ironik bir biçimde, söz konusu burjuva mirasının bir parçasıdır. *Caudwell* sonuna kadar bu çelişkiden kurtulamaz — sanatla gerçeklik arasında, bir yanda toplumsal enerjilerin etkili bir biçimde kanalize edilmesiyle, öbür yanda da utopik bir rüya dışında ilişki kuracak daha diyalektik bir teori kuramaz.»[127] *Belge*'nin de vurguladığı gibi, tüm kanıtlarını «ilkel toplum çerçevesi içindeki sanat pratiğinin yorumlanmasından çıkaran»[128] *Caudwell*, kendisini toplumcu gerçeklik'in kategorilerine yaklaştıran bu düşüncelerini hiç kuşkusuz hem kişisel devrimci inancından hem de *Gorki*'den başlayarak hemen herkesin paylaştığı kapitalizmin, dolayısıyla kapitalist kültürün ölümü varsayımından alıyordu. Şair, olabileceği ya da olması gerekeni dile getirmeliydi artık. Örneğin *G. Thomson*'u da romantik *Prometheus*'çu geleneğe bağlayan bu inançtı. Şöyle yazıyor: «*Homeros* sınıflı toplumun başlangıcına yakın bir zamanda yaşamıştı. Bizse sınıflı toplumun sonuna yakın bir zamanda yaşıyoruz.»[129] Bunlar, tarihin gösterdiği gibi, erken umutlardı.

Caudwell'in şairin (yazarın) gerçekliğe müdahale edebileceği inancı, hiç kuşkusuz Sovyet kuramcılarında da vardı o günlerde. Ancak, onlar *Caudwell* gibi yarı romantik-idealist yarı şiirsel bir söylem'e ulaşmadılar çözümlemeleri sonunda. Pratik-siyasal sonuçlar çıkardılar kendi geçmiş yazınlarının ve içinde bulundukları somut koşulların incelenmesinden. İlkel komüne özgü hasad çalışmasını ağır iş'e, zorunlu iş'e dönüştürdüler. *Militan*, geleneksel romantik söylem'e eklemlenerek, tarihi de gerçekliği de değiştirebilirdi artık. «Toplumcu gerçekçi edebiyattaki romantik yönseme, romantik mirasın *yaratıcı* bir gelişimini meydana getirmektedir» diyen *Pospelov*,[130] bu olguyu açıkça dile getiriyor. Ama bu ilişkinin *yaratıcı* bir gelişim olduğunu da söylüyor. Özellikle vurgulanması gerekir: Bu *yaratıcı* sözcüğü ve *yaratma* kavramı Sovyet estetikçilerinin *tapıncaklaştırılmış* (fetişleştirilmiş) sözcük ve kavramlarıdır. Her kapıyı, her engeli aşar bu *yaratıcı sanatçı, yaratıcı eylem, yaratıcı düşünce* vb. Ama yine

de üzerinde anlaşılmış ortak bir *tanımını* veremez hiç biri bu kavramların. Aslına bakılacak olursa, *gizemli* bir aylayla örtülmüştür bu yaratıcılık ve nerdeyse tanrısal bir vergidir. İşte, bu türden bir yaratıcı gelişmeyle romantik mirasın bir üst-aşamasını temsil eden devrimci romantizm, «yazarın geleceğe yönelik iyimser inanışı, insan yaşamının daha ileri bir bütünlenmesine yönelik çaba ve bugün ile gelecek arasındaki sürekliliğe olan sanatsal bağlanımdır.»[131] İngiliz romantik geleneği içinde gelişen ve yazına aktörel işlev yükleyen *Alick West*'in 1930'larda dile getirdiği bir gözlemi ve isteği, 1970'lerde tamamlar ve yanıtlar *Pospelov*'un yukardaki sözleri. Şöyle diyor *West:* «Devrimci değişime inanan, ama işçilere inanamayan romantikler, tutarlı bir toplumsal eylem rotası bulamadıkları için, kendilerini toplum dışına düşmüş kimseler gibi gördüler ve bu da bireycilik geleneğini güçlendirdi. Dolayısıyla romantizm edebiyatın toplumsal karakterini sürekli vurgular, ama toplum dışına sürülmüş bireyi tipik kahramanı olarak gösterdiği için, kendisiyle *çelişir.*»[132] *Pospelov,* bu türden «toplumsal bağlanımlı» dediği romantizmin Rusya'ya 19'ncu yüzyılda *Jukovski* gibi yazarlarla girdiğine işaret ediyor zaten. İşte devrimci romantizm, «toplum dışına sürülmüş birey» yerine «kendiliğindenlik içinde davranan *yığını örgütleyen* ve onları bir savaşım birliği içinde *kaynaştıran* birey»i[133] koyarak çelişkiyi *giderir.* Burada, olumlu tip'in ya da olumlu kahraman'ın devreye girdiğini söylemek olanaklı görünüyor. Ama, *Pospelov*'un bir değerlendirmesine daha değinmek istiyorum: Yazar, devrimci romantizmin *yanında* ikinci bir romantik yönsemeyi de vurguluyor: «Bu romantizm ise, özel bir romantik eğilim taşımakta ve öncelikle, yeni toplumun oluşumunun, tekil kişiliklerin iç *dünyalarındaki* duygu yoğunluklarında nasıl sonuç verdiğine, yani yaşamdaki yeni oluşumun bireysel duyarlıklara ve eylemlere nasıl dönüştüğüne ilgi duymaktadır.»[134] Bu yaklaşımla *Caudwell*'in şu önermeleri arasındaki yakınlığa değinmek gerekir elbet: «Sanatçı, yeni yaşantıyı zorunlu olarak bütünleyecek ve yaşantısı genellikle kendisininkine, kendi sınıfınınkine benzeyen grubun bilincini dile getirecektir.»[135]

Tüm bu romantik eğilimin, *humanist söylem*'in *mutlu gelecek* utopyası'ndan kaynaklandığı söylenmelidir. Utopya sorunu burada irdelenmesi, tartışılması öngörülmüş bir sorun değil elbet. Ama *Pospelov,* bu mutlu gelecek *düşü*'nü salt sosyalist amaçlı olduğu için gerçeğe uygun bulmakta, hâttâ bunu, daha önce çeşitli kereler vurguladığım gibi, gerçeğin özü'ne içkin saymaktadır: «Toplumcu gerçekçi edebiyatta, gelecekte herkesin ve her bireyin özgür olacağına inanan bir düş, asla yanılsamalı değildir. Bu düş tümüyle gerçeğe uygundur (hakikidir), çünkü kahramanların öznel isteklerine değil, fakat onların yaşamın temelden dönüşümünün nesnel tarihsel zorunluluğunu bilmelerine ve bu zorunluluğun pratikte gerçekleştirilmesine yönelik aktif eylemlerine dayanmaktadır.»[136]

Böylece olumlu tip'e ya da kahraman'a ulaşmış bulunuyoruz. *M. Kagan,* Estetik kitabından önce yazdığını sandığım bir yazıda bu olumlu kahramanın *zorunluluğunu* «gerçek ile —daha gerçekleşmemiş— *ideal* arasında bağ kurulması»[137] gereğine bağlar ve bunun da «sosyalist gerçekçiliğin eleştirici gerçekçilerin kupllandıkları aynı 'tipleme' arasından yararlanarak onların daha ileri bir aşama yapmalarını sağladığını» belirtir. Toplumcu gerçekçilik eleştirel gerçekçiliği tümüyle dışlar. «Çünkü eleştirici gerçekçilk, mevcut toplumsal ilişkilerin sağlıklı ve şiirsel olduğunu yadsıdığı için eleştiricidir. Burjuva toplumunda içtenlikli ve ilerici olan bu tavır, ilk uyumlu ve adil toplum düzeni olan sosyalist düzende *yapay* ve *gerici* durumu düşer.»[138] Yine de, bu çözümlemenin yol açabileceği ve açtığı kimi sakıncalara değinmekten kendini alamaz *Kagan:* «Gerçeğin yerine ideal konulduğu ve sanatçı ideali gerçekleştirmenin sosyo-tarihsel sürecini yansıtmak yerine idealin kendisini yansıtmaya çalıştığı zaman, sosyalist gerçekçilik yönteminden geriye adından başka bir şey kalmaz.»[139] Bu bir eliyle alıp bir eliyle vermenin nedeninin, hep geleneksel estetik/felsefî söylem'e bağlı kalmaktan kaynaklandığına daha önce de değindim. Bu yüzden, *Kagan,* önermenin sakıncalı yanınını belirttiği sözlerinin hemen ardından yine de şunları yazmaktan kendini alamaz: «Sosya-

list gerçekçilik 'gelecektekini' değil, 'şimdi var olan'ı canlandırır. Ne var ki, bu şimdi var olan' duragan görüş açısından değil 'gelecekteki'nin ışığında ele alınır». Her ne kadar iyimserliğini koruyorsa da *Prof. Kagan,* oylumlu çalışması *Estetik*'te bu yorumlarından hayli uzaklaşmış görünüyor. Bir defa şu özellikle vurgulanmalıdır, kendisini *Pospelov* ve *Ziss*'ten ayıran belirgin çizgi olduğu için: *Kagan,* artık sadece eleştirel gerçekçiliği değil daha değişik sanat akımlarını da (örneğin *Lukacs*'ın onca eleştirdiği dışavurumculuk) gerici saymaktan yana değildir: «Toplumcu gerçekçiliğin dışında kalan ve emekçi kesimlerin dünya görüşüne doğrudan bağlı olmayan tüm sanatsal olaylar; örneğin izlenimcilik ile yeni - gerçekçilik vs. 'burjuvaca' olarak, yani toplumcu sanata *düşmanca* olarak, *çöküşmüş, fikirsiz, biçimci sanat* olarak ortaya konulmaktadır. Bu gibi vargılar, aslında, bu sanatsal olayların *hakiki* fikirsel ve estetiksel karakteriyle çelişmekle birlikte, kapitalist toplumda iki kültür ve iki ideoloji olduğuna değğin öğreti açısından biricik *olası* görüş olarak ortaya sürülmektedir. Burda, bu öğreti çok basitleştirilmekte, dolayısıyla yanlış yorumlanmaktadır.»[140] Kitabının başlarında şunları yazıyor gerçekçilik ve dekadans arasındaki *ikircikli* ve bu ikircik yüzünden eleştirel de olması gereken ilişkiye değinirken: «Ama bu demek değildir ki, bilimsel maddeci estetik, söz gelişi, yaptığı kuramsal genellemelerde *yalnızca* gerçekçi sanatın uygulamalarından yola çıkarak, dünyanın sanatsal olarak özümlenişinin tüm öbür tarihsel biçimlerini bir yana bırakma ya da bunları sanatsal yaratmanın hakiki yasalarından *sapmalar* olarak ortaya koyma *hakkını kendinde* bulsun. Dinsel - mistek ya da açıkça gerçekçi - olmayan Orta Çağ sanatını, klasisizmi ya da romantizmi, sembolizmi ya da dışavurumculuğu (ekspresyonizmi) gözönüne getirecek olursak, tüm bu olguların ve akımların kendi çerçeveleri içersinde büyük sanatsal değerlerin yaratılmış olduğu yadsınamaz bir gerçektir. Bunun için, sanatsal yaratmanın genel yasalarını araştırırken bu olguların *unutulmuş* olması, bilimsel açıdan *bağışlanamaz* bir durumdur.»[141] Burada altı çizilmesi gereken bir nokta daha var: *Kagan,* kitabında ne devrimci

romantizm'den ne de olumlu kahraman'dan söz eder ayrıntılı biçimde. Ancak, kitabın Türkçeye *çevrilmemiş* son bölümünün bu konulara ayrılmış olmasının *ihtimal dışı* bulunmadığını da bu yüzden geçerken belirtmek gerekir.

Kahraman kavramını *Yanılsama ve Gerçeklik*'ten çok. *Lawrence*'le ilgili ve alt başlığı «Kahramanlık Üstüne Bir İnceleme» olan daha önce andığım denemesinde geliştirir *Caudwell* ve *Pospelov* ve öncülerinin yolunu açar bir bakıma. *Karizmatik* ögeyi öne çıkaran bir tanımlama yapıyor *Caudwell:* «Kahramanın yaşamında içgüdüsel araçları ile çevresel varlığı öyle birleşmiştir ki, onun çevresi üzerindeki etkisi çevresinin onun üzerindeki etkisinden daha fazladır. O halde kahramanın çevresine hükmedip onu şekillendiren bir insan olduğunu söyleyebiliriz.»[142] Yazının sonunda, *yeni kahraman*'ı betimler : «Görevi daha önce yaşayan güçlü kahramanlarınkinden daha yorucu ama daha doyurucudur. Önce, doğmasına yardım ettiklerinin ne olduğunu *bilmeleri* gerekir, bunu bilince *de* onu *var edebileceklerini,* bunu gerçekleştirmek için şansa, tanrısal ilhama ya da geçmişe ait bir Afrodit'e değil. Evrenin kendisini belirlemesi olan *nedenselliğe* bağımlı olduklarını da bileceklerdir.»[143] Kısaca *Gorki* ve *Jdanov*'un öngördüğü önder-kahraman'dır bu. Sosyalist toplumda üretimin arttırılmasını, kapitalist toplumda kitlelerin devrim yoluna kazandırılıp örgütlendirilmesini sağlayacaktır. Bu kavramlaştırmanın yaşamda somut karşılıklarını bulmak olasılığı her zaman vardır elbet. Örneğin *Stakhanov* ve *J. Fuçik* gerçekten yaşamış insanlardır. Ama, unutulan, *gerçek* insanlar ve olaylardan yola çıkılarak her zaman *gerçek* bilimsel kuramlar oluşturulamayacağıdır. Nitekim devrimci romantizm de olumlu tip te bir süre sonra Sovyet yazınının kısırlasmasına yol açmıştır. Örneğin birincisinden 20 yıl sonra *1954*'te gerçekleştirilen İkinci Sovyet Yazarlar Kongresi'nde söz alan *Simonov* «Sovyet edebiyatının girdiği bunalımdan ancak 'olumlu kahraman'ın ortadan kaldırılmasıyla çıkmanın mümkün olabileceğini»[144] bildirmiştir. Gerçi, bu durumun değiştiği 'olumlu kahraman'ın geçmişte kaldığı belirtilmektedir artık. Örneğin *A. M. İdil,* Sovyet romanını incele-

diği kitabında şunları yazıyor: «Daha önceki dönemde yaratılan 'olumlu kahraman' tipleri, sonraki yıllarda 'Sovyet Edebiyatı' denince yiğit işçi tipleri''nin akla gelmesine ve bütün dünyada yaratılan 'bağnaz ve güdümlü' bir edebiyat olduğu-' nun şimşek gibi beyinlerde çakmasına ,sonuç olarak da Sovyet edebiyatına —her dönemde kendini kanıtlamış bir çok yazar olmasına rağmen— kuşkuyla bakılmasına neden olmuştur.»[145] Ama kuşkular doğrudan doğruya Sovyet kuramcılarının yapıtlarından kaynaklanmaktadır. Örneğin *Pospelov*, 1950'lerin çok ötesinden yazdığı kitabında ısrarla *vurgulamaktadır* olumlu kahramanı: «Toplumcu gerçekçi sanatın olumlu kahramanı, daha iyi bir yaşama yönelik çabalarında, yalnızca buna uygun kendi istek ve tasarımlarına değil, fakat yaşamın temelden dönüşümünün nesnel tarihsel zorunluluğuna ve olanaklılığına dayanır.»[146] Kuramsal öncülleri dolayısıyla *Pospelov*'un Hemingvay'ın *İhtiyar Balıkçı*'sını (İhtiyar Adam ve Deniz) yorumlayışının da tek yanlı olduğu söylenebilir. Kitabın bildirisini, son kertede şöyle özetlemektedir çünkü: «İnsanlar sürekli daha iyi için çabalarlar, fakat bu çabanın önüne gene sürekli olarak yenilmez engeller çıkar ve o çabayı darmadağın ederler; öyle ki, koşulları ve ilişkileri değiştirmeye yönelik her çeşit girişim yenilmeye mahkûmdur ya da insanı yıkıma götürür.»[147] Bu yorum, *İhtiyar Balıkçı*'yı da yazarını da kaderci, dolayısıyla *gerici* kılar siyasal açıdan. Ama, kitaba toplumsal dönüşüme ilişkin bir yorum katma hakkını kendimizde bulduğumuzda, şunları söylemenin de olası bulunduğunu *Pospolov* nedense düşünmemektedir: Bu kitap «şimdiye kadar görülmüş en büyük balığın» yakalanmasının öyle tek başına, *bireysel* çabayla gerçekleştirilemeyeceğini gösteriyor olabilir. *İhtiyar Balıkçı*, o büyük balık gibi yaşamın da ancak ortak çabada, başka insanlarla işbirliği içinde ele geçirilebileceğini, yani dönüştürülebileceğini de imliyor olablir. Kitabın göstergeleri bu türden bir okumayı da olanaklı kılmaktadır çünkü. Ne var ki *Pospolov*, burjuva toplumundaki açıkça sosyalist olmayan yazarın ancak tek bir *birey* ve *dünya* anlayışına sahip olduğu kesin inancını taşımaktadır. *İhtiyar Balıkçı* da bu yüzden o koca balığı avlayamadığı

için olumsuzlanıyor.

Birbiri içine giren devrimci romantizm ve olumlu tip kavramlarının, ekonomizm ve volantarizm gibi iki sakıncalı anlayıştan kaynaklandığına işaret etmiştim. Şimdi, bu soruna, historisist/humanist sorunsal içinde bulunmasına rağmen *Lukacs*'ın getirdiği eleştiriye değinmek ve «sanatta yan tutarlık» konusuna geçmek istiyorum.

1958'de Macaristan'dan çıkarılarak Batı Almanya'da yayınlanabilen *Çağdaş Gerçekçiliğin Anlamı*'nda *Lukacs*, devrimci romantizm terimini *Marx* ve *Lenin*'in «ancak alaycı bir aşağılama» ile kullandıklarına değinir ve sorar: «romantizm nasıl birdenbire marksist estetiğin bir parçası haline geldi?».[148] Ne tuhaftır ki, *Lukacs*'ın bu soruya verdiği yanıtı hiç bilmiyormuş gibi *Aragon* 1964 yılında, üstelik *Nazım*'ın birinci ölüm yıldönümü dolayısıyla yaptığı konuşmada: «Coşumculuktan söz edilirken omuz silkmek bir alışkanlık haline geldi. Oysa zamanımızda büyük olan ne varsa coşumculuktan kaynaklanmıştır Coşumculuk sözcüğünü 19'ncu yüzyıl tiyatrosundaki anlamıyla kullanmıyorum elbet. *Nâzım Hikmet* çağdaş coşumculuk anlayışının hiç kuşkusuz en büyük temsilcisidir. Bu sözcüğü söylerken insanı sürekli aşık kılan, samanı altına, geceyi şafağa dönüştüren, gölgeyi bile alev gibi parlatan sınır tanımaz bir cömertliği, o eşsiz özveri tutkusunu düşünüyorum (...).»[149] Hayır, *Aragon*'un yaşlılık günlerinin duygusallığından ve şaireliğinden kaynaklanmıyor bu sözler. İnsanın iç dünyası'na gönderen, yüreğin gizini dışlaştıran ve *Caudwell*'de de gözlemlediğimiz idealist yönsemeden doğuyor, *bilici-şair*'i imliyor. *Öznel* ögenin *Hegel*'ci bağlam içinde yorumlanması bu. Dolayısıyla *Lukacs*'ın bu türden bir yaklaşımın da karşısında yer alacağı söylenebilir. *Lukacs*, sorusuna kesinlikli bir yanıt verir: «Devrimci romantizm ekonomik öznelciliğin estetik karşılığıdır.» Sonra, özetle şöyle sürdürür: «Bunun nedenleri apaçık ortadadır: ekonomik öznelcilik, öznel olarak istenenle nesnel gerçekliği birbirine karıştırır. *Marx* devrimci işçi sınıfının ödevini şöyle tanımlamıştı: 'Bu sınıfın işi *ülküleri* gerçekleştirmek değil, *çürüyen* burjuva toplumunun bağrındaki *yeni* ögelere *can* vermek-

ti'.».[150] Oysa, devrimci romantizm ve olumlu tip çerçevesinde geliştirilen yazın «artık toplumsal hayatın devingen çelişkilerini yansıtmaz olmuş, soyut bir 'doğru'nun açıklanmasına dönüşmüş»tür.[151] Şu noktayı da vurguluyor *Lukacs* bundan önceki Öz, Gerçek, Biçim başlıklı alt bölümde andığım sözleriyle: «Uyuşmazlığın ortadan kalkması bir *süreç* olarak değil de, hemen gerçekleşebilecek bir şeymiş gibi görünürse, o zaman hem uyuşmazlık hem de her türlü gelişmenin *güç kaynağı* olan *çelişki,* ele alınacak gerçeklikten uzaklaşmış olur.» *Lukacs, «doğalcılığa* şiirsel bir karşılık buldular: devrimci romantizm» diye yazar ve incelediğimiz sorun'un bir başka yanını ele almamızı sağlayacak bir saptama yapar: «*Stalin*'in yönetiminde, *nesnellik* 'nesnelcilik' sayılarak yasaklandı ve onun yerini tümüyle öznelleştirilmiş bir 'yan tutma' anlayışı aldı. Bununla ekonomik öznelcilik arasındaki bağ apaçık ortadadır.»[152] Yan tutma sorununa geçmeden önce *Lukacs*'ın bir vurgulamasına daha değinmek istiyorum, değindiği temel bir sav günümüzde de pekiştirilmiş biçimde sürdürüldüğü için: «'Herkese yeteneği kadar'dan herkese gereksinmesi kadar' dönemine *devlet, siyasal polis* ve *benzeri kurumlar* varlıklarını *sürdürürken* geçilecekti.»[153]

Kuşkusuz, bugün böylesi yaklaşımların yanlışlığının ortaya konması yolunda Toplumcu Gerçekçilik'in anavatanında da girişimler yapılıyor. *Lukacs* da çözümlemesini XX. Kongre'nin başlattığı *umutlara* değinerek bitirir. Ne var ki, bu tartışma sorunları hâlâ dıştalanabilmiş değil. Tam tersine, üç-beş yıl öncesinde yazılmış yapıtlarda bile savunulduğu görülüyor. Buysa reel sosyalizme özgü *yapısal bozukluklar* bulunduğunu öne sürmeye olanak veriyor. Siyasal iktidarın daima yazın'ın tepesinden sallandırdığı bir *Demokles Kılıcı* bulunmasından kaynaklanıyor bu öne sürme hiç kuşkusuz. Mutlu geleceğin bir türlü gerçekleşmemesinin sorumluluğu hep hainlere ve ajanlara yüklenince, yazın, hiç bir zaman bir propaganda aracı olarak görülmekten kurtulamayacaktır. Vurguluyor *Lukcs:* «Yazarların her kötülüğü bu 'düşmanlar'ın başına yıkmasını destekliyordu. Bunlar sadece varolan güçlüklerden yararlanan kimseler olarak değil, doğrudan doğru-

ya bu güçlüklerin yaratıcıları olarak görülüyorlardı. Bu, aslında, kişiyi putlaştırma anlayışına uygun tepeden inme (deus-ex-machine) bir çözümdü. Sosyalist mücadelenin temelindeki *gerçek gerilim* yerine bir polis romanının uydurma gerilimiyle karşılaşıyorduk.»[154] Bu *uydurma gerilim*, reel sosyalist ülkeler açısından da kapitalist ülkeler açısından da hâlâ geçerlidir Toplumcu Gerçekçi kuramın uygulamalarında. Gerçi, *A. Ziss* «kaba toplumbilimciler sanırlar ki, sanat yaşamın kendisini yansıtmaz, yalnızca yaşam üzerine sanatçının sınıfsal tasarımlarını verir»[155] diyerek bir yumuşamayı, bir değişmeyi imliyormuş izlenimini verir. Ne var ki, soruna ilişkin *önvarsayımlar*'ın hiç değişmediğini gösterir hemen: «Yaşadığımız dönemde, Sovyet sanatındaki partizanlık şu anlamı taşır: Sanat, yabancı ideolojiye karşı, çöküntü dönemi sanatına karşı, soyutlamacılığa (absractionnisme) ve antirealist sanatın tüm öteki dışa vurumlarına karşı giriştiği savaşımda gelişir ve kendini ortaya koyar.»[156] Değindim yukarda: Daha değişik görüşler de geliştiriliyor elbet. Örneğin *M. Kagan* maddeci estetik metodolojisinin *dogmatik* ve *revizyonist* çarpıtılmaları sorununa değinirken çok daha olumlu bir yaklaşım içindedir. Dogmatizm konusunda şöyle diyor: «nesnel bilgi, ideolojik ödevlere acımasızca kurban edilmekte ve estetik, kaçınılmaz olarak, *normatif* bir bilgi haline dönüştürülmekte»dir ve revizyonizm için de şunları söylüyor hemen: «estetik kuramın yan tutarlılığı, 'salt nesnellik', 'kayıtsızlık', 'karışmazlık' adına inkâr edilmekte»dir. *Bilimsel nesnellik* ile kararlı *yan-tutarlık* ilişkisini başka bir düzlemde formüle edebilmenin yolunu şöyle aralamayı öneriyor Kagan: «Yan tutarlılığın karakteri, insanoğlunun estetiksel ve sanatsal olarak gelişmesinde yer alan süreçlerin nesnel içeriği ile *ileriye doğru gelişme açısını* kavrama çabasında içerilidir. Bu yasanın bilgisinden yola çıkışla, burjuvaca sanat akımlarına karşı belirlenecek konum şudur: burdaki tüm ilerici olanlara etkin şekilde *kuramsal yardımda bulunmak*, tüm ölmeye mahkûm, yanlış ve gerici olanları da *açığa sermek*.»[157]

Tüm bu çatışan örnekler, marksist estetik bilimi'nin *de* toplumcu gerçekçi yazın kuramının *da* hâlâ çözümlenememiş

sorunlarla karşı karşıya bulunduğunu ve *bunalımın* henüz kendi içinde çözümlenemediğini gösteriyor. Bu bakımdan, çeşitli kuramsal çabaların, kendilerini *bilim* olarak adlandırmalarını biraz kuşkuyla karşılamak gerektiği söylenebilir. Dünyanın olduğu gibi yazın'ın gerçeğinin de özümsenebileceği ve tüketilebileceği kanısı, doğrusunu söylemek gerekirse, görgül ve kuramsal kimi kanıtlar göz önünde bulundurulduğunda, hâlâ bir sam olmak durumundadır.

TANRI JANUS'UN İKİ YÜZÜ

YANSIMA VE YARATMA

Bilimsel olduğu söylenen Marksçı estetik'in de marksçı sanat kuramı'nın da çözümlemelerinde yansıtma/yaratma kavramına yaslandığını belirtmiş, bu eğilimin ise tarihselci ve insansalcı kuramdan kaynaklandığını vurgulamıştım. Bu bölümde, iç içe girmiş bulunan bu sorunların kısa bir özetlemesini yapmaya çalışacağım.

Tarih içinde bakıldığında, *yaratma* kavramının marksçı sanat kuramına *yansıtma* kuramının boşluklarını gidermek amacıyla sokulduğu, böylece sanatın *özü* ile *işlevi* konusunda birbirini bütünleyen *açıklayıcı* bir kuram oluşturulmak istendiği söylenebilir.

Yansıtma kuramı'nın kökeni *Eflatun*'a kadar gidiyor: Var olan dünyayı idealar'ın bir yansısı, bir *taklidi* sayan Eflatun, bu yüzden sanatı, yansımış dünyanın da yansısı olarak tanımlar. Devlet'teki ünlü tartışmada sanat yapıtını «gölgenin gölgesi»[158] olarak niteler, dolayısıyla da değersiz bulur. Eflatun'un şairleri toplumdan sürdüğü de bilinen bir gerçek. *Eflatun*'un anlayışını eleştiren *Aristoteles*, aynı sorunsal içinde kalmasına rağmen, *mimesis* ve *katharsis* kavramları ile soruna bugün de geçerliliği olan yeni bir boyut kazandırır. Yansıma söz konusu olmakla birlikte, içeriği değişmiş bulunmaktadır. Sanat, olanı yansıtmakla kalmaz, olası olanı yansıtmayı öngörür: «Şairin ödevi, gerçekten olan şeyi değil, tersine, olabilir olan şeyi, yani olasılık veya zorunluluk kanunlarına göre mümkün olan şeyi ifade etmektir.»[159] *Aristoteles*, yansı'nın yansısı saymaz sanatı, tam tersine: «zorunluluk kanunlarına göre mümkün olan» sözleriyle vurguladığı gibi, idea'ya ulaşmayı sağlayabilecek yollardan biri olarak alır. Şiir de bir bilgi biçimidir bu anlamda *Aristoteles*'te. Şairi, sanatçıyı ger-

çeğin *özü*'ne yönelmiş kişiler sayar. Kısaca söylemek gerekirse, *Aristoteles*'de sanat, yaşamın, gerçeğin bir *yorumu* olarak belirir.

Böylece, *Aristoteles*'ten bu yana, gerçek (öz) ile onun yansıması (biçim), sanat kuramının temel kavramları olagelmiştir. 19'ncu yüzyılın gerçekçileri de bu temel kavramlara bağlı kalmışlardır bilindiği gibi. Kötümser bir içerikle dolmuştur ama, bu gerçekçiler de *toplumsal gerçekliği* bütünüyle *yansıtabilmeyi* amaçlarlar. *Somut tarih*'i konu edinmektedirler bir anlamda. Amaçları, çağa özgü bozulmayı, o «çağın hastalığını» sergilemek, doğuş koşullarını gösterebilmektir. Buradaki yansıtma girişimi alabildiğine *nesnel*'dir. *Flaubert*'ten *Zola*'ya, dönemin bilimsel buluşları, tüm yazarları ilgilendirmiş, sanatın *yansıtma* görevini yerine getirebilmesi için bilimin nesnel/deneysel yöntemlerinden yararlanmaya yöneltmiştir. Yazar olarak kendilerini aradan çıkarmaya, her tür öznellikten kaçınmaya çalışırlar. «*Roman, yolda gezdirilen bir aynadır*» tanımı, 19'ncu yüzyıl gerçekçilerinin tutumunu yeterince açıklar. Aynada, toplumsal gerçekliğin kendisini görecektir okur. Marksist yazın kuramı da son kertede yansıtmacı görüşü benimser. Hiç kuşkusuz, onun yansıtması, yine son kertede, *sınıf* sorununa bağlanır, hâttâ toplumcu gerçekçilik bağlamında gelecek boyutuna da yönelir ama, söylediği hemen hemen aynıdır Sanat, gerçeğin yansıtılmasıdır, asıl olan bir gerçeklik vardır.

Buradan bakıldığında, *yaratma* kuramının bu yaklaşımın tam *karşıtında* yer alabileceği kendiliğinden anlaşılır. Gerçekten de, yaratma sorununu, *öznelliğin, iç dünyanın* bir dışavurumu olarak, nesnelleşmesi olarak romantikler devreye sokmuştur. İdealist felsefeyle çok daha içerden yoğrulmuş olan Alman romantikleri, *iç yaşamı* ve *ben'in biricikliğini* nerdeyse gizemci bir biçemle dile getirmişlerdir. Bu yüzden, Fransız ve İngiliz romantikleri ile aralarında belirgin bir ayrım vardır. Ama son kertede, sanat, hepsi için bireysel bir olgudur ve iç dünyada bulunanın, bilinemeyenin anlatımıdır. *Novalis* vurguluyor: «Esrarlı yol içe gider». Romantikler, iç deneyle, bir tür mistik esrimeyle dünyanın *özüne* ulaşılabile-

ceğini öne sürüyorlardı. Bireysel ben'in yüceltilişi'nin ardında *Fichte*'nin düşüncelerini görmek olasıdır; *Hernani* ve *Egmont*, bu söylem içinde yer alırlar. Şöyle diyor *Fichte:* «Ölü, şekilsiz kitlenin içine ancak *ben* aracılığıyla düzen ve ahenk gelir. Düzen, insandan itibaren başlar ve onun gözleminin sınırına kadar gider. İnsan bu gözleminin sınırını ne kadar genişletirse, düzen ve uyum da o kadar genişler.»[150] Ben'i merkeze alan bu anlayış, hiç kuşkusuz şairi *ayrıcalıklı* bir kişi kılar. Üstün yetileri, öngörüsü olan biridir şair, sanatçı. Görüneni yansıtmaz o, *yaratır da,* Böylece, yazın (sanat) dış gerçekçiliğin yansıtılması olarak değil, dış gerçekliğin bireyin iç dünyasında bıraktığı izlenimlerin, etkilenimlerin sonradan *dönüştürülmüş* biçimde *yaratılması* olarak belirir.

Burada, ne yansıtma ne de yaratma kuramlarının tarihsel gelişimlerini irdeleme ve örnekleme olanağımız yok, bu; nerdeyse bir kitap oluşturmayı gerektirecek bir çaba ister çünkü. Bizi ilgilendiren, yansıtma ve yaratma kuramlarının marksçı sanat görüşünde nasıl *birleştiğini* anlamak. Bu birleşmeye, yansıtmacı kuramın öznel ögeyi sürekli dışarda bırakmaya zorluyor oluşunun yol açtığı söylenebilir sanıyorum. Gerçekten de, sonuna kadar yansıtmacı kalacak bir kuram, ister istemez, gerçekliğe müdahale edilemeyeceği kavramını yürürlüğü sokmak zorunda kalacak demektir. Öz ile biçim, sanat yapıtında *uyumlu* bir bütünlük oluşturuyorsa, dahası yapıt yansıttığı dış gerçekliğe ilişkin bütünlüğün görülmesini engelleyen perdeyi kaldırmayı gerçekleştiriyorsa, okurun yapacağı bir şey kalmıyor demektir. Böylece yazınsal üretim sürecinin dışına çıkarılmış, edilgin duruma getirilmiş olmuyor mu okur? Çünkü *Marx,* hep bilindiği gibi bir üretim sürecinin ancak tüketim süreciyle *tamamlanabileceğini* vurgular. Burada doğan sorunu *H. Arvon,* yetkin biçimde dile getiriyor: «Marksçı estetik, kendisini öz ile görüngü arasındaki birliğin önceden verili varlığını *açığa çıkarmakla* sınırladığı sürece, tek çabası bu birliği gözlerimizden gizleyen perdeyi kaldırmak olacak ve klasik estetiğin *ayırıcı* özelliği olan o edilgin *seyretme* tehlikesine düşmekten kendini koruyamayacaktır.»[161] Üstelik, *Arvon*'un irdelemesi, sorunu salt

okur açısından değil, ama asıl yazar açısından ikircikli duruma getiriyor. Öyle ya, yapıt yansıma ise yazara da yapacak bir şey kalmamaktadır, gördüğünü nakletmekten başka. Buysa, yanlış bilinç'in gösterilmesi göreviyle yüklü yazar anlayışıyla ters düşen bir görüş olur ister istemez. Oysa, yazar, perdelenmiş, özü gizlenmiş gerçeği, sanatsal imgeler aracılığıyla yeniden-yaratır. Gerçi kimi marksistler yer yer yaratma yerine üretim sözcüğünü de kullanıyorlar ama, bu kullanım onların yazını/sanatı üretim kavramı içinde anladıkları anlamına gelmiyor. Üretim sözcüğü onların çözümlemelerinde yaratmanın eşanlamlısı. Çünkü, yazın (sanat) nesnel gerçeklikte bulunmayan'ı, görünmeyen'i var kılar ve doğrudan hep bir yoruma ve ruhsal olana dayalı olduğu için üretim kavramını *aşan* bir yapıya sahip bulunur. Çünkü sanat *özlerle* ilgilidir. Bu yüzden *A. Ziss*, portre resminden söz ederken «model her günkü anlatımı içinde resmedilmiz; tersine, *derindeki* özü kendisinde net bir biçimde derikleştiği zaman alacağı ya da alabileceği biçimiyle resmedilir.»[162] Demek ki bir banka memuru *Ali* ile bir tornacı *Ali*'nin ya da ikisi de ayrı dükkanlarda tezgâhtar olan *Ayşe* ile *Nermin*'in, ilk defa karşılaştıkları ve diyelim ki on seans poz verdikleri ressam tarafından keşfedilecek, görünen yüzleri'nden daha farklı, deyim yerinde görü.lürse; *özsel* bir yüzleri vardır. Bu ressamın, bir tür tanrı olduğunu kabul etmek gerekir. Gelgelelim *Ziss*'in kendisi de söylemektedir bunu. Ne var ki, böyle gündelik insanlara gönül indirmez o, işi kolay olsun diye örneklerini *Napolyon* ve *Bismark*'tan seçer. Nedenini göreceğiz; ama önce söylediklerine kulak verelim; her ne kadar burada *Dostoyevski*'nin «ince» olarak nitelediği gözlemine sığınıyorsa da: Resmin bu özü yakalamasına karşılık fotografın, insanın *imgesini* ancak belli anlar'da verebileceğini öne sürüyor *Ziss* ve ekliyor: «Oysa, arada bir *Napolyon* da aptalca bir yüze, *Bismark* ise sevecen bir tavra pekalâ sahip olabilir.»[163] Hemen vurgulanmalı: Yazarın *Napolyon*'u *zeki*, *Bismark*'ı ise *sevimsiz* saydığı anlaşılıyor. *Geçici* anlar dışında, onları belirleyen temel özellik bunlar. Ama *tarihsel* kişiler *Napolyon* da *Bismark* da. Tarihten edindikleri bir yüklem var ar-

kalarında ya da sırtlarında. *Ziss*'in portrede *gördüğünün* çizgi, renk ve ışık aracılığıyla biçimlendirilmiş ve *ancak* belli bir zaman ve uzamda yer almış olan *Napolyon* ve *Bismark* değil, *bu* yüklem olduğu rahatlıkla söylenebilir. Ama gündelik kişiler olan *Ayşe* ile *Nermin*'in böyle bir yüklemi var mıdır acaba? Tezgâhtarlık'ın *özsel bir yüzü*'nün olduğunu öne sürmedikçe, soruya olumlu yanıt verilemeyeceği açıktır. *Ayşe* ile *Nermin*'in herhangi bir ressamca yapılacak portreleri, ancak onların belli bir uzam-zaman'daki yüzlerini, dolayısıyla ancak o uzam-zamana özgü psikolojilerini gösterebilir bize. Ya da durumlarını. Ama başka bir ressam, başka bir uzam-zamanda öncekilerine hiç benzemeyen değişik portreler yapacaktır hiç kuşkusuz. Ama *Ziss, Ayşe* ile *Nermin*'e baktığında, onlarda kendi tarihleriyle birlikte *tezgâhtarlığın tarihini* de görmek istemektedir. Bunu ise sanatsal imge ve tipleme sağlamaktadır.[164]

Şu imge kavramı üzerinde biraz ayrıntılı durmakta yarar var. Çünkü bu kavram, günümüz marksist sanat kuramı ve estetik bilimi'nin *Cullinam elmas*'ıdır. Kavramın betimlenmesine ilişkin özetlemeyi *A. Ziss*'in kitabının 71 ve 75'inci sayfalarından yapıyorum: İlkin «imge»nin ne olduğunu açıklamak için «yansıma kuramı»na başvurulması gerektiğini bildiriyor *Ziss* ve «bu kurama göre, insan bilinci çevresel gerçekliğin bir imgesidir, nesnel dünyanın öznel bir tasarımıdır» diyor, ama hemen ekliyor uyarmak amacıyla: «İmgenin felsefî yorumunu estetik anlamıyla özdeşleştirmekten sakınmak gerekir.» Öyleyse,

1 — Nesnel dünyanın öznel bir tasarımı olan imge'nin felsefî yorumu ile sanatsal anlamını ayırmak gerekir, bunlar *farklı* şeylerdir.

Yazar, daha sonra, bilimsel yöntemin kavramları tanımlama zorunluluğuna uymaktansa betimleme yapmayı seçiyor ve «imge, gerçekliğin bir kopyasına, bir çeşit manevî klişesine (ne demekse bu? —A.O.—) benzetilebilir. Filozof için imge, her şeyren önce, çevre dünyasının zihinsel yansımasıdır. Bilgi kuramı, ruhsal yaşamın tüm dışa-vurumlarını (duyumları, algıları, tasarımları vb.) birer imge olarak niteler. Bu

yüzden, gerçeğin yansımasının özel bir biçimi olarak göründükleri sürece (demek başka türlü görünmeleri olasılığı da var —A.O—.), sanatsal imgelere, yerinde bir yaklaşımla, *nesnel dünyanın öznel tasarımı* niteliğinde (Vurgulama yazarın) genel bir felsefî formül uygulanabilir. Öyleyse,

2 — Sanatsal imgeden ayırd edilmesi gerektiği anımsatılan imgenin felsefî yorumu geri getirilmiş olur.

Gerçi, imge «çevre dünyasının zihinde bir yansıması» olduğu için onun «nesnel dünyanın öznel bir tasarımı olması» olanaksızlaşmaktadır ama, (yansıma öznel tasarımı zaten içermektedir) *Ziss*, bu kez «İmge kavramının estetik içeriği, onun felsefî yanıyla ilgilidir» diyor ve estetik kategorileri bilgi kuramı'ndan ayıran bir önerme yapıyor: «sanatta imge, bilgi kuramıyla ilgili olmaktan çok, estetik bir kategoridir». Öyleyse,

3 — Sanatsal imge'nin bilgi kuramı'yla ilgisi yoktur.

Çünkü *Ziss*'e göre bu, sanatsal imgeyi «kavramlara dayalı düşünceden ayırt eden şeydir». Ayrıca,

4 — «Sanatsal imge konuşma dilindeki *alışılmış* (vurgulama benim) anlamıyla da özdeşleştirilmemelidir.» Üstelik,

5 — «Bunun gibi, sanattaki imgeler sistemin çeşitli ögeleriyle ve yöntemleriyle; sanatın anlatımsal ve tasarımsal araçlarıyla da bir tutulmamalıdır.» Dahası.

6 — «Terimbilim açısından *imge* ile *tasarım* kavramlarının sınırlarını da iyice belirtmek gerekir. İmge, gerçekliğin sanatsal çağrıştırımıdır (Bu kez, gerçekliğin manevî klişesi olmaktan çıkıp gerçekliğin sanatsal *çağrıştırımı* (vurgulama benim) oldu. *A. Ziss*, şöyle sürdürüyor betimlemesini: «imge sanatçının bilincinde saptanmış olan haliyle nesnel dünyanın düşünsel (ideal) bir tablosudur ve bunun sonucu olarak okur, seyirci ya da dinleyici tarafından algılanır. Tasarım ise, sanatsal düşüncenin nesnelleşmesi olarak kendini gösterir ve onun duyularla algılanmasını sağlar.» Burada düşünsel ile ideal'in eşanlamlı olarak kullanılmadığı belli. Söz konusu olan, *bilinçte saptanmış olan*, nesnel dünyanın *yansıması* olmayan; sözcüğün felsefedeki ve pratikteki anlamıyla *ideal* bir dünyadır. Nihayet,

7 — Sanatsal imge, gerçekliğe ilişkin yansımanın (yine yansımaya döndü) tikel bir biçimi olduğu sürece, *oluşu* (genèse) ve *özü* de bilgi edinmenin genel kurallarına uyar. (Bu kez de bilgi kuramına döndük)

Yine de, bu gizemli ve her kapıya uyan anahtara benzeyen imge, Bilgi-edinme'nin kurallarına uymasına rağmen «özgül niteliklerinden pek bir şey yitirmez.»

«Her sınıflı toplumda sanat bir ideoloji yansıtır» diye yazarak sosyalist sınıfsız toplumda *bir* ideoloji bulunmayacağını ima etmek garipliğini gösteren *A. Ziss*'in imge kuramı böylesine karışıktır. Bu sorunu bağlamak üzere, *Ziss*'ten «etkin gözlem», «soyut düşünce», «dolayımsız olma», «kendine özgü bireşim», «olayların özleri» gibi felsefî kavramlarla donanmış son bir *sanatsal imge* betimlemesi veriyorum: «Sanatsal imge etkin gözleme ve soyut düşünceye özgü bilgi ögelerini çözülmez bir bütünlük içinde gösterir. Sonra da sanatsal imge özü bakımından her ikisinden de ayrılır. Sanatsal imge, bilimsel düşünce kategorilerinden (kavram, yargı, çıkarım vb) dolayımsız olma yanıyla da ayrılır. Öteyandan duyum, algı, tasarım gibi gözlemleme kategorilerinden de, gerçeğin dolayımsız yansıması olmaktan başka, yaşamla ilgili olayların *kendine özgü* (vurgulama yazarın) bir bireşimi olmayı amaçlamasıyla, bu olayların özlerini kavramasıyla ve derindeki anlamlarını gün yüzüne çıkarmasıyla da ayrılır.» Bu huysuz aşıklar gibi sürekli *ayrılıp birleşen* sanatsal imge kavramlaştırmasıyla bir *bilim* kurulup kurulamayacağı gerçekten merak edilmeye değer. Bir bilim, kavramlarının *tutarlılığı, tanımlanabilirliği* ve *ortaklığı* ile belirir. Marksist *Langevin* için de burjuva *Broglie* için de çekirdek fiziğinde ışığın tanımı birdir, parça ve dalga kavramlarının tanımı da birdir, tüm öteki fizikçiler arasında olduğu gibi. Onların ışığın dalgalı ya da parçalı kuramlaştırmaları konusunda konuşabilmelerini ve olgular zorunlu kıldığında yeni bir kurama geçebilmelerini sağlayan da budur. Ama bu imge kavramı, alabildiğine bulutsu'dur. Her biçime girebilmektedir. Şimdi *Pospelov*'un imge'sine geçeceğim. Ama, önce bu estetikçilerin tümünde gözlemlenen ortak bir olguya değinmek istiyo-

rum: İmge, hiç birinde doğrudan doğruya yazınsal dizgenin içinde *tanımlanmıyor* (ya da tanımlanamıyor), ancak *karşıtına*, yani bilime *göre* betimleniyor. Böylece söylem, yarı *polemiksel* bir görünüm alıyor. Kısaca: Bilimsel olmayan imge, yazınsal/sanatsal imge oluyor. Söylemek gerek: Bilim'in söylemi değil bu.

Pospelov, doğrudan imge'nin kavramlaştırılmasıyla başlamıyor işe. Önce *tipik*'lik kavramını irdeliyor ve *Ziss* gibi sanatı *bilme*'nin özel bir biçimi olarak belirledikten sonra tipik'in genel ve bireysel olana ilişkin bulunduğunu ve onları temsil ettiğini söylüyor. (Özetlemeyi Edebiyat Bilimi Cilt I'den yapıyorum ss. 49-65) Böylece *Pospelov* için imge tipik olanın nesnelleştirilmesi olarak beliriyor. Yazar, daha sonra şu tanımı veriyor: «Sanat bilimcisi ve edebiyat bilimcisi, bir 'imge' denince, bundan, bir yaşam görüngüsünün yalnızca insan bilincindeki yansımasını değil, fakat bu yansımış ve sanatçının bilincine geçmiş görüngünün, belirli maddî araçlar yoluyla, örneğin söz yardımıyla, mimik ve jest yardımıyla, çizgi ve renk yardımıyla, bir işaret sistemi yardımıyla vb. yeniden yansıtılışını anlar. Bu imgeler, her zaman, yaşamı *tekil* görüngüleriyle, yani gerçekliğin her görüngüsü için karakteristik olan o *bireysel* ve *genel* boyutların birliği ve karşılıklı girişimi içinde yansıtırlar». Burada, bir noktaya değinmek gerekir, genelde *Ziss*'le ortak yanları var *Pospelov*'un ama, terminolojik bir ayrıma dikkati çekmek gerekiyor: *Pospelov* gerçeklik yerine yaşam görüngüsü diyor. Ama bu imge de yaşam görüngülerinin bireysel ve genel boyutlarının *birliği* üzerine kurulu bulunuyor. İmgelerin sınıflandırmasına geçiyor daha sonra *Pospelov*. Çizelgeler, grafikler, teleskopla çekilmiş resimler, haber ve röportaj fotoğrafları vb. birer imge ona göre ve bu geniş taban üzerinde imgeleri öbeklendiriyor: 1 — Görselleştici, 2 — Olgu-saptayıcı (faktografik), 3 — Kamuya iletimci, 4 — Abartıcı/yükseltici (hyperbolic), 5 — Heyecansal (emotional). Görselleştirici ve olgu-saptayıcı imgelerden ayrıştırıyor sanatsal imgeyi. Çünkü, «sanatsal imge, her zaman yaratıcı düşüncenin ve sanatçı fantazisinin ürünüdür». Sanatsal imgeyi «kamuya iletim sergileyici im-

geye» yakın bulan yazar, imgenin görüngülerin «bireyselliklerini değiştirdiğini» söylüyor ve bu çerçevede sanatın tanımını veriyor: «Sanat, yaşamın *yaratıcı bir tipikleştirilmesidir*». Tanımın, hiç bir şeyi tanımlamadığını farketmiş olan *Pospelov*, bu kez tipikleştirmenin tanımına geçiyor: «Bu tipikleştirmede, yaşamın öyle bir tarzda yansıtılması istenir ki, bu yansıtmayla, görüngülerin *asal* nitelikleri, onların bu yeni *yapıntılı* (fiktif) bireysel çizgileri içinde daha *güçlendirilmiş, yükseltilmiş* (hiperbolik) olarak dile getirilsin». (Vurgulamalar yazarın). Sanatsal imge'nin, görüngülerin *asal* niteliğini açığa çıkaran imgenin, belirleyici ögelerinin abartıcı/yükseltici ve heyecansal yanları olduğunu vurguluyor çözümlemesinin sonunda *Pospelov*. Ama, söylemek bile fazla, sanatsal imge, ilgisiz bulunduğu görselleştirici ve olgu-saptayıcı ögeleri de içermektedir. Prof. *Pospelov*, önemli bir gerçeği (!) «sanatsal imgelerin, *özgül* bir işlevleri olduğunu ve özelliklerinin de buradan geldiğini» belirttikten sonra, sanatsal imgelerin bir başka *özgül özelliğine* (bu *özgül özellik, yaratıcı tipikleştirme, nesnel dünyanın sanatsal yaratılışı, gerçekliğin estetiksel olarak özümlenmesi* vb. gibi deyişler Sovyet estetikçilerinin vaz geçilmez donanımını oluşturuyor) geçiyor: «Sanatsal imgeler, sanat eserlerinin içeriğini dile getirmede *kendi başlarına yeterli*'dirler; önden verilmiş ya da varsayım olarak konmuş genellemelerin bütünleyicisi değildirler, çünkü bu genellemeler, esasen sanatsal imgelerin kendi içinde bulunurlar ve ek bir açıklama gerektirmeksizin onların kendi 'diliyle' aktarılırlar». (Vurgulamalar yazarın). Sürdürüyor Prof. *Pospelov:* «Sanatsal imgelerin özgül nitelikleri onlardaki *içerik*'in özgül özelliklerinden *(imgenin özgül özelliği, içeriğin özgül özelliği* vb *sonsuz özgül özellikler* üretilebilir bu söylem çerçevesinde A.O.), taşıdıkları içeriğin insan yaşamındaki yerinden ve anlamından ileri gelmektedir». Bu anlam'ı ise *tarih*'e yerleştiriyor *Pospelov* ve *Hegel*'e borcunu gerçekten ödemek amacıyla bu anlam'ı, onun «*sanat öncesi*»ne, «ayrımlaşmamış *yaratış*'a gönderiyor okuru.

Prof. Kagan da imge sözcüğünü kullanmakla birlikte, kuramında bu kavrama öyle birincil bir yer vermiyor. Kuşku-

suz, imge, önemli bir yere sahiptir ama, *Kagan* daha çok *modellendirme* kavramı üzerinde durur. Sanat, ona göre, «gerçek dünyayı, aynı zamanda tasarımsal, hayalî bir dünyayla katsallaştırır», bu yüzden de «sanatsal-imgesel modeller, dünyayı doğrudan doğruya açıklamazlar; gerçekten varolan dünyanın *bitişiğinde* yer alarak, bizim tarafımızdan belli bir 'hayalî gerçeklik' olarak algılanırlar.»[165] Yazarın vurguladığı ve tırnak içine aldığı sözlere dikkat etmek gerekir elbet. *Kagan, Ziss* ve *Pospelov*'a göre, gerçeğin özü'nün yansıtılması konusunda daha *kaçak* oynamayı seçmişe benziyor. Aynı sayfada şunları yazıyor: «Sanatta, *hayalgücü, düşünceyle birlikte etkinliği içinde,* yaratıcı imgeler ortaya koyar; daha önce bilinmeyeni, yeni'yi yaratır. Bilimde ise, *soyut düşünce, hayalgücünün yardımıyla,* varlığın yasalarını açığa çıkarır». Görülüyor sanat ve bilim'in işleyişleri *tersine*'dir. *Kagan,* buradan «sanat pratik, yaratıcı faaliyettir, *yaratıcılık'tır*». tanımına geçiyor. Sanat, *Kagan*'da gerçeğin özünü *yansıtmaktan* çok «gerçek varlığın değerini tanımakla»[166] yetinir ve ondan *yeni* bir «varlık» yaratır. Yine de bu hayalî varlık'ın amacı «yaşamı olasılığı içinde yansıtmak»tır ve «sanatsal-imgesel olarak modellendirilecek olan şey, nesne-nesne ilişkileri değil, nesne-özne ilişkileridir», dolayısıyla sanat yaşamda verili olan şeyleri dönüştürebilmeli, değişikliğe uğratabilmeli, gerçeklikten *farklı* (vurgulama benim), hâttâ onunla benzerliği olmayacak biçimde, yaşamın kendi ögelerinden *yeni*'yi kurabilmelidir ki, *nesnenin imgesi ile öznenin imgesi birbirine denk düşebilsin.* (...) Bu amaca erişildiğinde, yaşamın sanatsal-imgesel modeli'nin *hem koşullanmış hem koşullanmamış, hem dolayımlı hem de dolayımsız* bir karakter taşıdığı ortaya çıkacaktır.»[167] Üç kuramcı'nın da, dönüp dolaşıp aynı yere geldikleri, sonunda nesnenin tarihi ile nesnenin bilgisini *özdeşledikleri* ve sanatın gerçeğin özü'nü açığa çıkaracağını varsaydıkları kesin: Ama, terminolojileri'nin farklı, hâttâ yer yer *karşıt* olduğu da kesin. İçerdikleri ortak felsefî söylem'e rağmen böyle bu. Burada Kagan'ın, sanatta «yeni bir yanılsal gerçeklik, hayalî bir varlık» ortaya konduğunu özellikle vurguladığının anımsanması ve gerçeklikle yapıt arasında bir

benzemezliği öngördüğünün belirtilmesi gerekir. *Troçki* de sanatın bir önkoşulu sayar bunu «*Edebiyat ve Devrim*»de: «sanatın yalnız yansıtması için değil dönüştürebilmesi için de yazarla hayat arasında, tıpkı devrimciyle politik gerçeklik arasında olduğu gibi, önemli bir *uzaklık* bulunmalıdır».[168] Bir kez daha altını çizmek gerekiyor: Sovyet kuramcıları, bir yandan felsefî söyleme bağlılıkları bir yandan da resmî ideoloji kapsamında kalmaları dolayısıyla, ulaştıkları kimi düşünceleri yeterince geliştirmekten kaçınıyorlar. İmge, yaratıcılık, öz vb. üzerinde geleneksel estetik diliyle spekülasyonlara girişiyorlar. Yine de şu imge'nin ne mene bir kuş olduğu anlaşılamıyor. Sadece, kesinlikten yoksun betimlemeler var ortalıkta. Hem bilgi bu imge hem değil; hem yansıma hem yaratım; hem öznel hem nesnel; hem yaratılmış yeni hem gerçeğin manevî klişesi vb. Bütün bu karmaşık ve tutarsız terminoloji ve kavramlaştırmalar, hep, yazın'ı/sanatı hem yansıma hem öznelliğe ilişkin yaratım olarak görme ve hem *şimdi*'yi hem *gelecek*'i dönüştürme isteğinden doğuyor. Son kertede toplumcu gerçekçilik'i savunmak durumunda kalan türden bir marksist kuram, karşısında çaresiz kaldığı ve nesnelleştiremediği mevcut yaşantı dünyasını, devrimci romantizm, olumlu kahraman, gelecek güzel günler gibi kavramlarla geçersizleştirmeye, yenilgiye uğratmaya çalışır. Burada *sanatsal imge* kavramının da *tipik olan* kavramının da doğrudan doğruya bu vurguladığım iki amaç doğrultusunda üretildiklerini söylemek gerekir. Hiç kuşkusuz,, *Lukacs*'ın kuramında tipik kavramının özel bir yeri ve ağırlığı vardır. Söylemek bile fazla: *Lukacs*'ın çözümlemesi Toplumcu Gerçekçi standartların çok üstündedir ve derinliklidir. Ama, son kertede, onun tip kavramı da tipik durum kavramı da, hem gerçeğin, başka bir söyleyişle tarihsel dönemin özü'nün açığa çıkarılmasını hem de yabancılaşmanın aşılmasını, yani sosyalist toplumu öngörür. Besbelli ki, *Caudwell*'inki gibi basit bir döngüsellik içermez *Lukacs*'ın tarih anlayışı. Ne var ki, son kertede, tarihin gerçekleşecek bir özü olduğunu söyleyerek, o da bir tür ereksellliğe yönelmiştir, başka marksistler tarafından belirtildiği gibi. Tarihselcilik/insansalcı-

lık sorununa yanaşmamızı da kolaylaştıracağını sandığım bir alıntı yapacağım bu noktada. Marksist estetik bilimininde de toplumcu gerçekçi yazın kuramında da hâlâ içerildiği ve gerçeğin taşıyıcısı olarak görüldüğü bilinen *tip* kavramına ilişkin bu uzun alıntıda, şunları söylüyor *Demetz:*

«Gerçekçilik döneminde edebî tip kavramının populerlik kazanması her yerde karşımıza çıkan bu kelimede teolojik, edebî ve bilimsel geleneklerin tuhaf bir biçimde kaynaşmış olduğu gerçeğini bize unutturmamalı. Bu kaynaşmanın sonucu, ögelerin kararsız dengesidir. Teolojik modelin baskın geldiği anlarda, tip, peygamberimsi ve normatif bir ögeyi içerir; daha bilimsel bir mizaç ise yaşanmış gerçekliğin aklı başında bir betimlemesini amaçlayacaktır. Zaman ölçütü, bu iki tip kavramını farklılaştırır: teolojik anlamda tip, halen *kusurlu* bir şimdiki zamandan gelecek başarıların kusursuzluğuna, ya da; Aristoteles poetikasının deyimiyle: «olmaları gerektiği durumlarıyla şeyler'e işaret etmektedir; bilimsel biçimde renklendirilmiş tip ise, zaten varolanın, 'oldukları halleriyle şeyler'in temsilci bir örneğiyle yetinir. Bu ikili tip kavramından, ikili bir gerçekçilik kavramı doğar: Bir yanda nihaî olarak teolojik bir 'gerçekçilik' anlayışı vardır ve dünyevî değerler çağında bu bir ideolojiye ya da gelecek dünyanın nasıl olması gerektiğinin bir görünümüne (vision) dönüşür. *Bilimsel* doğrultuda bir gerçekçilik, kendi *gerçek* alanı olarak *varolan* yaşantı dünyasına, *ideolojik* tarzda tanımlanmış bir 'gerçekçilik' ise *potansiyele* gözlerini diker.»[169]

Bu potansiyel olana göz dikiş, besbelli ki, ekonomist ve volantarist yaklaşımdan doğuyor. Ekonomik düzenin değiştirilmesi olanağını sağlayacak olan iktidarın ele geçirilmesi baş sorun olarak beliriyor burada. Ya da iktidarın pekiştirilmesi olarak. Bu sorun, sanatta partizanlık konusuna getiriyor bizi.

Daha 1923 yılında, maddeci diyalektik'in «katıksız sanat ve ideolojik sanat» konulu tartışmanın *üstünde* «yar alması» gerektiğini vurgulamıştı *Troçki*. Ne var ki, bu düşüncesi de sanat/yazın konusundaki tüm öteki görüşleri gibi, parti tarafından benimsenmedi. Oysa, *Troçki* zamanında ciddiye alınmış olsaydı pek çok sorun'un «müzminleşmesini» önleyebilecek bir eleştiri tanımı yapıyordu: «Marksizm, bilimsel araştırmanın düzleminde kalarak, hem 'katıksız' sanatın hem de eğilimli sanatın *toplumsal kaynaklarını* aynı rahatlıkla ortaya çıkarmaya uğraşır. Bir şairi dışa vurduğu düşünceler ve duygular yüzünden 'suçlamaya' kalkmaz, ama çok daha derin bir anlam taşıyan *sorular* ortaya atar; bütün özgüllüğü içinde belli bir sanat yapıtının *hangi duygular düzeyine* ait olduğunu sorar.»[170]

Sanatta «partizanlık» sorununun hayli uzun bir geçmişi var elbet. Günümüzde; *Stalinizmin* yıkılmasından sonra doğan görece demokratik havanın etkisiyle *yan tutarlık* diye adlandırılmaya başlayan kavram, yazarın işçi sınıfından yana *açık* bir tavır koyması, eğitici/bilinçlendirici bir işlev yüklenmesi gerektiğini öne sürüyor. Yazın'ın sömürülen ve yönetilen kesimlerle ilgisi sorunu, gerek aktörel gerekse siyasal düzeyde, *Schiller*'den Rus sosyal demokrat yazarlarına, pek çok yazarı uğraştırmıştır. Daha yakın zamanlarda, *J.P. Sartre* ünlü *Edebiyat Nedir?* adlı kitabında konuyu yeniden alevlendirmiş, *Adorno* bu kitaba yönelttiği ilginç eleştiride, sadece *Sartre*'ın yazarlığı konusunda değil *Brecht* ve *Beckett*'in yazarlığı konusunda da gerçekten uyarıcı yorumlar getirmiştir. *Sartre*'ın sorunu marksist bağlam içinde düşünmediğini burada özellikle belirtmek gerekir. Zaten partizanlık sözcüğü yerine *bağlanma* terimini seçmiş olması da bunun bir kanıtını oluşturur.

Sorun, aynı zamanda bir siyasal hareket olarak marksizmin içinde, 1840'larda beliriyor ilkin, Devrimci Alman şairi *F. Freiligrath*'ın 1841 yılında yayınladığı «İspanya'dan» başlıklı şiir, *G. Herveg*'in sert bir karşı çıkışına yol açıyor. *Freiligrath*'ın o yıllarda romantizmden de etkilendiği ve şiirin daha tarafsız bir konumu olması gerektiğine inandığı biliniyor. Devrimci şiirlerinin 1844 tarihinden sonra görülmesi, 1841'de yazdığı şiirde «şairi partinin üstünde görmesi», bu bakımdan fazla şaşılması gereken bir olay değil. Gelgelelim, *Herveg* «Parti» adını verdiği şiirinde, «partiye nasıl karşı çıkılabileceğini» soruyor ve *Freiligrath*'a şu soruyu yöneltiyor: «Yiğitçe karar ver: Partiden yana mısın karşı mı / Ve parolanı seç: Kölelik mi özgürlük mü?» *Herveg*'in şairden partiye kesin bağlılık isteyen bu şiirini *Rheinische Zeitung*'da yayınlayan kişinin bizzat *Marx* olması, acaba onun da bu görüşü paylaştığı anlamına gelir mi? Gerçi *Marx*'ın doğrudan bu konuya ilişkin bir yazısı bilinmiyor. Ancak gerek onun gerekse *Engels*'in, *yönsemli* ya da *eğilimli* sanat konusundaki düşünceleri, onların bu türden bir bağlanmadan yana olmadıklarını gösteriyor. Örneğin *Marx*, gençlik yazılarından birinde, yazar'ın durumunu irdelerken şöyle diyor: «Yazar işini hiç bir zaman bir *araç* olarak görmez. Eserleri, *kendi içlerinde amaçtırlar;* yazarlar için ve başkaları için eserler araç olmaktan o derece uzaktırlar ki, yazar, *onların* varoluşu uğruna *kendi* varoluşunu feda edebilir».[171] *Artık Değer Teorileri*'nde de, bu görüşünün uzantısı sayılabilecek bir vurgulama yapıyor: «İpekböceği niçin ipek üretirse *Milton* da *Kaybolmuş Cennet*'i aynı nedenle üretmiştir. Bu *onun yaradılışının* bir etkinliğiydi.»[172]

Bu konuda *Engels*'in de anılması gereken iki metni bulunuyor. *Margareth Harkness*'in *City Girls* adlı romanı üzerine yazdığı mektupta, konuyu «sosyalist roman» sorununa getirerek şöyle diyor: «Sizin katkısız sosyalist bir roman, biz Almanlar'ın *tendenzroman* dediğimiz çeşitten, yazarının toplumsal ve politik görüşlerini yücelten bir eser yazmamış olmanıza kusur bulmaya çalışmıyorum. Benim demek istediğimin bununla hiç ilgisi yok. Yazarın *görüşleri* ne kadar *gizli*

kalırsa eser için o kadar iyi olur.»[173] *Minna Kautsky*'nin *Old and New* romanı üzerine yazdığı mektupta ise, aynı konuda şu görüşleri öne sürüyor *Engels*. «Yönsem, *özellikle belirtilmeksizin*, konumdan ve eylemden kendi kendine doğmalıdır, yazar da ortaya atılıp okura, gösterdiği toplumsal çatışmaların, gelecekteki *tarihî çözümlerini* anlatmak zorunluğunu duymamalıdır.» *Engels* bu uyarısının ardından şu önemli uyarıyı yapıyor: «sosyalist yönsemli bir romanın, gerçek karşılıklı ilişkileri inceden inceye anlatmakla, bunlar üzerine kurulu göreneksel yanılsamaları kırmakla, burjuva dünyasının iyimserliğini *parçalayacağına*, varolan düzenin sonsuza kadar süreceği konusunda okuyanda *şüpheler* uyandıracağına inanıyorum —yazar belirli bir çözüm yolu sunmasa ve hâttâ açıktan açığa yan tutmasa bile.»[174]

Bu alıntılar, *Marx* ve *Engels*'in *yan tutma* sorununa değişik bir gözle baktıkları konusunda yeterince ima içeriyor bana kalırsa. Üstelik, onların yazın'ın gerçekliği *yansıtması* konusunda da doğrudan bir şey söylemedikleri belirtilebilir. Ancak, çeşitli çözümlemeleri, kendi bilgi kuramlarını öyle düz ayak anlamadıklarını, dolayısıyla bir roman'ı ya da şiiri de gerçeğin, tarihin hakikatini açığa çıkarmakla görevli saymadıklarını kanıtlayacak düzeydedir. Onları ilgilendiren *ilişkiler* ve *çelişkiler*'dir. Metnin *kendi içinde* oluşturduğu gösterge düzeninin nasıl bir anlamlamaya yol açtığıdır. Örneğin *Marx*'ın *Kutsal Aile*'deki çözümlemeleri bu konuda yeterince ipucu vermektedir. *E. Sue*'nun gününde *işçi* çevrelerinde çok tutulmuş romanını çözümlerken, romanın kendi kendisiyle *çeliştiğini* söyler *Marx*. İşçi sınıfının yandaşlığı yerine burjuva ideolojisinin savunusunu yapmaktadır kitap. Yine de yer yer bu ideolojiye karşı çıkabildiğini de söyler *Marx*. Romanın, *Sue*'nun metni kuruşundaki bilinçli ve bilinçsiz ögeler dolayısıyla böylesine çelişkin bir yapı oluşturduğunu bildirir ve son kertede *anlamın* yazarının amacına ters düştüğünü söyler.[175] *Marx* ve *Engels*'in, daha başka yorumlarıyla da desteklenebilecek olan anlayışlarının, *nesnel yandaşlık* kavramıyla formüle edilebileceğini sanıyorum. Yan tutma, gerçekliğin *işleniş yönteminde* ortaya çıkar. Metin, olayları,

durumları, söylemleri nesnelleştirişinde ve eklemleyişinde, başka bir sğyleyişle *biçimsel pratiğinde* ortaya koyar siyasal yönsemini. Bilerek ya da bilmeyerek. Çünkü, *Adorno'*nun söyleyişiyle, «ne denli gizemsel aktarımlarla ortaya çıkmış olursa olsun, sanatsal yaratımın tek bir materyal içeriği, tek bir biçimsel kategorisi yoktur ki, kendisini özgür kılmak için çabaladığı, çırpındığı ampirik realitenin içinde oluşmamış bulunsun.»[176] Yazarın siyasal kimliği, içeriğin bu kimliğe tıpa tıp uygun düşeceğinin garantisi değildir. Gerici diye nitelenen metinlerde ilerici ögeler bulunabileceği gibi ilerici metinlerde de gerici ögeler bulunabilir. Metnin bütünlüğü bu *çelişen* ideolojik ögelerin birliğinden başka bir şey değildir. Çelişkili gerçekliği çelişen bir yapı içinde kuran metin belki de bu yüzden partizanlık ilkesine ters düşer. Çünkü, metin, toplumsal gerçekliğe bu türden *öznel* bir yaklaşımı engeller. Öznel yandaşlık, çünkü, gerçekliğin belli bir yönde düzenlenmesi ilkesi üzerine kuruludur. *Suçkov* yazıyor: «Toplumcu gerçekçilik, kahramanın kişiliğindeki *toplumsal başat*'ı algılar ve açığa koyar»[177] Yani yazar, toplumsal gerçeklikte olup biteni bilmektedir zaten, metin bu *ön bilgisine göre* yazılmaktadır onun. Söylüyor *Suçkov* da: «toplumcu gerçekçi edebiyat, birey ile toplum arasındaki (...) karmaşık ilişkilerin bir *çözümünü* ve araştırılışını temsil eder.»[178] Kuşku yok: Bu, metnin öznel amacı ile nesnel anlamı arasındaki ayrım üzerine kurulu *çelişki ilkesi*'nin yürürlükten kaldırılmasıdır. Çünkü, toplumcu gerçekçi yazının ana ilkesi: toplumsal ilişkilerin *çözümlenmiş*'liğidir. Yanlış bilinç aşılmıştır, doğru bilincin algısı içinden kurulmaktadır her şey. *Suçkov*'u izliyorum «Kişiler, sadece ruhsal ve düşünsel olarak gittikçe zenginleşiyor olarak değil, ama aynı zamanda, *bütün yönleri ve nitelikleriyle birlikte, daha üst bir toplumsal farkındalığa doğru yükseliyor olarak da* çizilirler.»[179] Alıntıdaki «toplumsal farkındalık» ve «doğru yükseliyor» nitelemeleri, 1930 - 1950 arası toplumcu gerçekçiliğinin *çelişmesiz* ve *devrimci* olumlu tip kavramından uzaklaşıldığını izlenimini veriyor belki. Ama yine de *koşulları bilen,* dolayısıyla onlara *müdahale edebilen* kişi'nin romancı tarafından kolayca metne sokulabileceği ve

bunun kuramın vazgeçilmez bir ilkesi olduğu inancının aynen korunduğu açıktır.

Böylece yazar, parti *doğrultusunu* üretiminin bir önkoşulu gibi görmeye zorlanmış olur elbette. Çünkü, kitleleri bilinçlendiren ve bir güç oluşturmak üzere örgütleyen parti'dir. O'dur asıl büyük harfle yazılan *özne. Althusser*'ci anlamda, öteki özneleri *çağıran* Özne. Bu büyük harfle yazılan özne, öteki öznelerin bilgilenmesini, bilgiye gereksinim duymasını bile gereksizleştirir nerdeyse. Yine *Suçkov*'dan: eylem gereğini anlamaya başlayan kitlelere *«ne yapılması, nasıl yapılması* ve *niçin yapılması* gerektiğini» *gösteren* partinin yüceltilmesini örneklemek üzere: «Bu durum, tıpkı İtalyan toplumcu gerçekçi *Pratolini*'nin, devrim fikirlerine kucak açmaya başlayan kahramanı için yazdıklarına benziyordu: 'Kendi yüreğindekilere inanmasaydın Parti'de olmazdın şimdi. *Kapital* denilen kitaptan tek bir satır okudun mu acaba? Direniş hareketine niye katıldın? Artık değer kuramını anladığın için mi, yoksa kendini hakarete uğramış hissettiğin için mi?».[180] Romanda ya da şiirde, «toplumcuların kitlelere getirdikleri gerçek davaya sarılmaya» olanak sağlayacak, onların «toplumsal farkındalıklarını» arttıracak kişilere yer vermeyi öngörür toplumcu gerçekçilik. Söylemek bile fazla: Bu kişiler, siyaseti kendi pratiklerinde değil, partinin doğrultusuna göre düzenlenmiş bir siyasal söylemde açığa vururlar. Çünkü, bir anlamda siyaset partiye içkinleştirilmiş ve bireye aşkınlaştırılmıştır. Toplumsal farkındalık *önceden verili*'dir kısaca söylemek gerekirse.

Sartre'ın *bağlanması* bu türden bir anlayıştan kaynaklanmaz. Yazarın, sömürülen kitlelerin yanında bir yer almasına yönelik aktörel kaygısı da toplumcu gerçekçiliğin aktörel kaygılarıyla eşdeğerde ve eşanlamda değildir. Burada, *Sartre*'ın bağlanma sorununu yalnızca nesir yazarına ilişkin olarak koymasının, şairi, ressamı, müzisyeni sorgulama dışı bırakmasının ilginç olduğunu ve son kertede bir tutarsızlığı yansıttığını söylemek gerekir. Genel anlamda sanatçı için *bağlanma* diye bir sorun varsa, her sanat dalında geçerli olması zorunludur. Örgüt düzeyinde koymaz sorunu *Sartre*,

kendi felsefî öncüllerine, varoluşçu ilkelere bağlı kalarak, *seçme* ve *sorumluluk* kavramları çerçevesinde kurar. Gerçi çözümlemesi, daha çok burjuva-kapitalist topluma yöneliktir ama, kimi tanımları yazarı uzlaşmaz bir muhalif olarak görmemize yol açacak niteliktedir ve bu yanıyla doğrudur asıl: «Yazar, toplumun *vicdanını rahatsız eder,* bu yüzden de, bozmak istediği dengeyi korumaya çalışan güçlerle sürekli bir çatışma halindedir.»[181] Burada, *Edebiyat Nedir*'den uzunca bir alıntı yapmak istiyorum *Sartre*'ın bakış açısını yeterince sergileyebilmek için: «Maddî kaygılardan kurtulmuş olan yönetici sınıf seçkinleri, kendilerini düşünceye dayanan bir bilgiyle tanımak isteyecek kadar özgürdürler; ne olduklarını bilmek isterler ve sonra bunu benimsemeleri gerekeceğini hesaba katmaksızın, sanatçıya kendi imgelerini gösterme görevini yüklerler. Bazılarında bu kurnazca bir yoldur; böyleleri tehlikenin farkına varmış olup, yıkıcı gücünü denetim altında tutabilmek üzere yazarın geçimini sağlamaktadırlar. Demek ki yazar yönetici 'seçkin sınıfın' asalağıdır. Ama, görevi dolayısıyla o, kendisine bakanların çıkarlarına aykırı düşen bir yolda ilerler. Yazarın durumunu belirleyen temel çatışma da budur işte. Kimi zaman çatışma açıktır. Yönetimin ölüm çanlarını çaldığı halde, *Figaro'nun Düğünü*'nü başarıya ulaştıran saray nedimlerinin hâlâ sözü edilir. Kimi zamansa çatışma gizlidir, ama gene de vardır; çünkü adlandırmak göstermek, göstermekse değiştirmek demektir. Ve yerleşik çıkarlara zararı dokunan bu yadsıma işi, en azından, yönetim biçiminin değişmesine yardım etme tehlikesini gösterdiği için, öte yandan da ezilen sınıfların okuyacak ne zaman ne de istekleri bulunduğu için, çatışmanın nesnel görünüşü, *tutucu* güçler, yani yazarın *gerçek okuyucuları* ile *ilerici* güçler, yani *edimsiz okuyucular* arasındaki bir zıtlaşma biçiminde dile gelebilir. *Sınıfsızlaşmış* ve iç yapısı hiç durmadan *değişen* bir toplumda yazar, *herkes* için aracı olabilir ve onun ilkesel karşı çıkışı gerçek değişimlerden önce gelebilir ya da onlara eşlik edebilirdi. Bence, kendini-eleştirme kavramına verilmesi gereken derin anlam budur. Gerçek okuyucularının edimsiz okuyucularına dek *genişlemesi* yaza-

rın bilincinde zıt eğilimleri bağdaştıran bir işleme yol açacak, iyice özgürleşen edebiyat, yapımın gerekli bir an'ı olarak *olumsuzluk*'u temsil edecekti. Ama, bildiğim kadarıyla, böyle bir toplum yok bugün, olup olmayacağı da belirsiz».[162] *Sartre,* burjuva-kapitalist toplum içindeki yazarın durumun ikircikli konumunu dile getirirken, görüldüğü gibi, sorun'un öyle *toplumsal başat*'ın tesbiti yoluyla aşılamayacağını yeterince vurguluyor. Sınıfsız toplumda ise yazarın salt *olumlayıcı* bir kimlik kazanmayacağını da belirtiyor üstelik. Ancak, olası bir sınıfsız toplumda *olumsuzlama*'nın bir *içerik* değişimine uğrayacağını imliyor olsa olsa.

Toplumcu Gerçekçilik'in bir öngereklilik olarak vurguladığı partizanlık ya da yan-tutarlık'ın, köklerinin *Lenin*'in yazılarına uzandığını birinci bölümde yeterince vurguladığımı, buna karşı *Troçki*'nin günümüzdeki nesnel yan-tutarlık kavramına denk düşen daha esnek bir bakış açısına sahip olduğunu da belirttiğimi sanıyorum. Bu yüzden, burada onun sadece iki sözünü anacağım: Görüleceği gibi, *Troçki,* her şeyi bilen parti sözcüsü'nce belirlenecek bir metnin, her şeyden önce biçimce bağımsızlığını yitireceğini ve biçimin toplumsal ilişkilere sıkı sıkıya bağlı olduğunu imlemektedir. Bu yaklaşım, *Lukacs*'ın sonradan görmezden geldiği ve kuramından dıştaladığı bir önermesiyle de örtüşür: «Edebiyattaki gerçek toplumsal öge, biçimdir.»[163] *Troçki,* ilkin «sanatın gerçekteki gelişmesi, yeni biçimler bulma çabası, partinin görevleri arasında değildir» diyor ve «sanatın biçimi büyük ölçüde bağımsızdır» diye vurguladıktan sonra bu biçimin ancak somut toplumsal ilişkiler bağlamında işlevsel olabileceğini, ondan başka bir şey olamayacağını imliyor: «biçimi yaratan sanatçı ve bundan tad alan seyirci, bu biçimi yaratmak ve ona değer biçmek üzere kurulmuş boş makineler değildirler. Onlar (...) kristalleşmiş bir psikolojiye sahip *canlı* insanlardır. Bu psikoloji toplumsal koşulların ürünüdür. Sanat biçimlerinin yaratılması ve algılanması, bu psikolojinin işlevlerinden biridir.»[164] *Troçki,* metinde «belli bir sınıfın psikolojisinin» yansıdığı varsayımına karşı çıkıyor, böyle bir anlayışın yazınsal metni *tarihsel belge* durumuna düşüreceğini söylüyor: «Eğer

ben *İlahi Komedya*'nın öneminin, bana belirli bir çağda belirli sınıfların ruh durumlarının bir anlayışını vermesi olgusunda yattığını söylüyorsam, bu demektir ki, onu *yalnızca* tarihî bir belgeye dönüştürüyorum.» Şunları da ekliyor: «Elbette sanatta da bir sınıf ölçütümüz var, fakat bu sınıf ölçütü sanatsal bir biçimde *kırınıma* uğramalıdır, yani, ölçütümüzü uyguladığımız bu yaratıcılık alanının oldukça *özgül olagandışılıklarına* uyarak.»[185] Kuşkusuz *Troçki*'nin burada söz konusu ettiğimiz sorunları tümüyle çözümlediği öne sürülemez. Ne var ki, bağnazlıktan uzak düşünce yapılarına yol açabilecek görüşler öne sürüyor *Troçki*.

Metinle siyasal bakış açısı arasında dolaysız ilişki kurmak ve metnin son kertede bir sınıf tavrını neşnelleştirmesini istemek, hiç kuşkusuz tarihin sonul bir amacı olduğunu öne süren tarihselci yaklaşımdan doğmaktadır. Bu yüzden, partizanlık yapıtın değer ölçütlerinden biri sayılıyor. Ne var ki, *Eagleton*, sorun'un büsbütün başka bir düzlemde konumlanması gerektiğini vurguluyor: «Eğer bir 'değer bilimi' olacaksa, bu mutlaka historizmin, eseri bir 'dünya görüşünün dışavurumu', bunun da birey ya da bireyüstü yazarın belirli bir tarihî noktada işgal ettiği ayrıcalıklı 'sınıfsal konum'un bir dışavurumu olarak gören historisizmin bilinen biçimlerinden farklı olmalıdır.»[186] Hiç kuşkusuz, yazınla politika arasındaki ilişki, marksçı sanat kuramının da kendini marksçı sayan yazarın da belli başlı sorunlarından birini oluşturmaya devam etmektedir. Göründüğü kadarıyla, daha uzun bir süre de kesin bir çözüme bağlanamayacaktır. Metnin bir biçim arayışı olduğuna inanan, bu tutumuyla da gerçekçilik tartışmasında *Lukacs*'ın karşısında yer alan *Brecht*'te siyasal sorun önemli bir yer kaplar. Öyle ki, *Brecht* kimi şiirlerinde günlük sorunları bile parti doğrultusu içinde dile getirmiştir. Gelgelelim, onun sınıf tavrı alınması gerektiği konusundaki düşüncesi, yazarın partiye mutlak teslimiyeti anlamına gelmemektedir. *Brecht*, sorunu *sınıf durumları* çerçevesinde geliştirmeye özen gösterir ve gerçekliğin çelişen ögelerinin sergilenmesi yoluyla bir bilinç uyandırmaya çalışır. Yazarın, sanatçının siyasal tutumu konusunda kararlıdır kararlı olması-

na, hâttâ ödünsüzdür: «Gerçekçi sanatçılar, insanların içinde ve aralarındaki ilişkilerde varolan çelişkileri betimlerler ve bu çelişkilerin *hangi koşullar altında* geliştiğini gösterirler» der, dahası şunları da ekler: «Sosyalist gerçekçi sanatçılar, gerçeği çalışan kitlenin ve onunla bağlaşmış, sosyalizmden *yana* aydınların *bakış açısından* ele alırlar.»[187] Ama yine de iki Almanya arasında savaş olasılığının belirdiği tehlikeli 1951 yılında bile, bir tek koşulla, savaşı yücelten yazın dışında tüm sanatlara ve sanatçılara tam bir özürlük istemekten geri kalmıyordu *Brecht:* «Bir tek sınırlama ile, kitap alanında tam bir özgürlük, bir tek sınırlama ile tiyatro alanında tam bir özgürlük, bir tek sınırlama ile, güzel sanatlar alanında tam bir özgürlük.»[188] *Brecht,* yazın'ın, sanatın siyasal işlevine inanmıştı ama bu işlevin tek bir biçimde yapılması gerektiğini öne sürmemişti hiç bir zaman. Yapıtını da, bir iki istisna dışında; parti bildirisi olarak düşünmemişti. Dahası, mutlu gelecek düşleri de kurmaz Brecht'in yapıtı, kitleleri aydınlatan, *P. Anderson*'un güzel deyişiyle *aşkın özne kalıntısı insan*'lar da içermez. Siyasal/sınıfsal sorun *çelişkilerin* kendisinden doğar ve ancak tüketicisinin (okurun, seyircinin) etkin katılımıyla varolur. Mutlu bir geleceğe *inandırmayı* öngörmez Brecht, böyle bir dünyanın kurulması için insanın pratik etkinlik gereksinimi duymasını sağlamaya çalışır. Hem yazınsal/sanatsal ölçütlerin korunması hem de siyasal işlevin gerçekleştirilmesi konusunda olumlu adımlar atmıştır *Brecht,* ne var ki, bir *son* değildir yöntemi. Özellikle kapitalizm günümüzde, daha önce de vurguladığım gibi, *Brecht* gibi devrimci bir yazarı bile özümsemenin yolunu bulmuştur. Bu yüzden, yazarlar yeni yollar bulmak zorundadırlar siyasal açıdan etkinleşebilmek için. Ama bunu yalnız yazarlar, sanatçılar bulabilir, parti değil.

Burada özellikle vurgulamam gerekiyor: Çalışmanın başından beri tartıştığım sorunların bir bölümü, Türkiye için, kendimi sınırladığım 1925-1940 yıllarında geçerli değildir elbet. Bu sorunların o yıllarda *farkedildiği* bile şüphelidir. IV. bölümde göreceğimiz gibi, marksist yazın kuramı da marksist tarih ve felsefe'nin Türkiye'deki görünümünü yansıtıyordu,

dolayısıyla alabildiğine naivdi. Ne *Caudwell*'in kitabı biliniyordu ne de Gerçekçilik/Dışavurumculuk tartışmaları. *Troçki*'nin yazın/sanat yazılarının da Türk marksistlerince yeterince okunup okunmadığını bilmiyoruz. Ortadaki ürünler ve dergilerde kalmış tartışmalar, ne yazık ki bu konuda olumlu yargılara varmamızı engelliyor. Görüldüğü kadarıyla, sorun daha çok siyasal yanıyla gündeme getirilmiş o yıllarda ve yine ne yazık ki, son yıllara kadar da o yanıyla ele alınmış. Kısaca söylemek gerekirse, varolan bilginin *de* çok gerisinde kalınmış. Üstelik, marksçı aydınların fazla araştırıcı, irdeleyici olmadığı da söylenebilir. Örneğin, benim Türkiye'ye ilişkin çözümlememi sona erdirdiğim 1940 yılında yayınlanan *Sinclar*'in *Altın Zincir*'i *Dinamo*'nun *Yeni Edebiyat*'ta yayınlanan bir tanıtma yazısı hariç hemen hemen hiç bir eleştiriye açılmamış, görüşleri olduğu gibi benimsenmiştir. Besbelli marksizmin resmî yorumuna uygun olduğu varsayılmış.

Günümüzün kimi düşüncelerini irdelerken de geçmişin Türkiye'ye yansıyan ve yansımayan tartışmalarını söz konusu ederken de kimseyi kınamayı ya da küçümsemeyi amaçlamıyorum. Ben sadece toplumcu gerçekçiliği gelişimi içinde görebilmeye çalışıyorum. İlkel biçiminde de gelişkin biçiminde de, Toplumcu Gerçekçilik, son kertede, siyasal önderlik'in yapısına *göre* biçimlenmektedir, daha önce de vurguladığım gibi. Bu yüzden, hep ulusal ögeye bağlı kalmıştır, kendini gerçek anlamda insanlığın kültürel mirasının da üretiminin de bir parçası, üyesi saymamıştır. *Fedin,* apaçık söylüyor: «Avant-gardizm *Batı*'nın tarihsel bir ürünü olarak kalmıştır. Sovyet edebiyatı *kendi* türüne bağlıdır».[189] Çünkü bir hastalıktır avand-gardizm, çürüyen kapitalizme özgüdür, dolayısıyla *geçici*'dir. Sovyetler ise sosyalist toplum'dur, dolayısıyla kendisi de yazını da (toplumcu gerçekçilik) kalıcıdır, sağlıklıdır. Daha önce yeterince vurguladım Sovyet kuramcıların metinlerinden buram buram tüten ulusal ögeyi. Bu yüzden şimdi sadece anımsatmakla yetiniyorum. Reel sosyalizm, tüm sorunlara bu açıdan bakmaktadır ne yazık ki. Kişiye tapma dönemine özgü olduğu belirtilen ve geride kaldığı bildirilen tüm sakıncalı bakış açıları, örtük biçimde savunulmak-

tadır. *Kunitsin*'in «ideolojinin en yüce biçimi»[190] olarak niteledığı partizanlık, hâlâ yazın'ın temel belirleyeni ve ölçütüdür ve «halka hizmet edenler için» (kim belirliyor bunu?) özgürlük zaten var olduğuna göre, yine *Kunitsin*'in söyleyişle, «yaratıcı özgürlük, yazarın yaratıcı çalışmasındaki anarşik eğilimlerin yok edilmesi anlamına» (kim belirliyor bu eğilimleri?) gelmektedir.

Türkiye'nin dününe ve bugününe *de* bu gelişmeleri göz önünde bulundurarak bakmak zorundayız. Çünkü sorumluluk yalnızca somut koşullara bağlanamaz, sorumluluk, şu «tarihi yaptığı» söylenen insan'a da düşüyor elbet.

Her şeyi olup bitmiş görmek isteyen eğilimi, 1976 tarihini taşıyan bir metin alıntısıyla göstermek istiyorum. Çünkü, Türkiye'de de paylaşılıyor aynı görüş:

«Dünya sanatı hakkındaki üstün bilgileri *Marx* ve *Engels*'in gerçekten bilimsel estetik ilkeler oluşturmalarına yardımcı oldu. Bir önceki çağın karmaşık estetik sorunlarına çözüm bulmakla kalmadılar, *temelden yepyeni* bir estetik bilim sistemi kurmayı başardılar. *Marx* ve *Engels* sanat üzerine büyük çapta yazı bırakmamakla birlikte, bu alandaki görüşleri bir araya toplanınca, bilimsel ve devrimci Weltanschauung'larının (dünya görüşleri'nin —A.O.) mantıkî bir uzantısı olan uyumlu bir bütün meydana getirir. Sanatın mahiyetini ve gelişme yollarını, toplumdaki görevlerini ve toplumsal amaçlarını açıkladılar. Marksist estetik, *Marx* ve *Engels*'in bütün öğrettikleri gibi, toplumun sosyalist olarak yeniden örgütlenmesi mücadelesine *tabidir*.»[191]

Marx ve *Engels*, her şeyi yaptıklarına, açıkladıklarına göre, *M. Belge* ile birlikte sorulabilir : O zaman bütün bu Sovyet estetikçilerine ne gerek var?

II. BÖLÜMÜN NOTLARI

(1) Aragon: **Çağımızın Sanatı**, ss. 11-12, Çev: B. Onaran, Gerçek Yayınevi 1966.

(2) T. Eagleton: **Eleştiri ve İdeoloji**, s. 218, Çev: E. Tarım — S. Öztoptaş, İletişim Yayınları 1985.

(3) **Estetik ve Politika**: s.308, Derleyen ve Sunuşları yazan **P. Anderson**, Son Değerlendirme **F. Jameson**, Çev Ü. Oskay, Eleştiri Yayınevi 1985, Vurgulama benim.

(4) M. Kagan: **Estetik**, s. 298. Çev: A. Çalışlar, Altın Kitaplar 1982.

(5) G. Lukacs: **Çağdaş Gerçekçiliğin Anlamı**, ss. 19-51, «Yenilikçi Akımın İdeolojisi» başlıklı bölüm. Özellikle ss. 34-36'da **Musil** ve **Benn** örnekleri, Çev: C. Çapan, Payel Yayınevi 1969.

(6) T. Adorno: «Baskı Altında Uzlaşma», **Estetik ve Politika** içinde, s. 258, Vurgulama benim.

(7) Özellikle **B. Suçkov** ve **A. Ziss**'e oranla **M. Kagan** ve **G.N. Pospelov** da daha açık biçimde görülebilir bu eğilim. Tüm bu bağımsız bilim ve bilgi dallarının söylemini içerir Estetik. Bu yüzden de güvenilir olmaktan çıkar bana kalırsa. çünkü, bilim olarak fizik, hiç bir zaman psikolojinin terimleriyle konuşmaz.

(8) B. Suçkov: **Gerçikçiliğin Tarihi**, s. 199. Çev: A. Çalışlar, Adam Yayınları 1982, Birinci baskı Bilim Yayınları 1976.

(9) **Kagan** ve **Pospelov**'da çok yaygındır bu tutum: Ulusul olanla toplumsal konumca belirlenmiş olan, trajik olan trajik olmayan, hem koşullanan hem koşullanmayan vb.

(10) J.P. Sartre bu yüzden sert bir çıkış yapar: **Komünistler Devrimden Korkuyor**, Çev: Ş. Yalçın, Öncü Kitabevi 1969.

(11) N. Hikmet: **Şiirler**, Cilt I ss. 277-279, Sofya 1967.

(12) Burada **Lukacs** gibi büyük bir düşünürün reel siyasetle ters düştüğünü sezdiği ya da anladığı günlerde, o siyaseti onaylayan yazılar yazmaktansa susmayı tercih edebilecek durumda olmasını bekliyor insan. Bu yüzden, bu özeleştiri'ye zorlanma durumundan **Stalin** ve yönetimi kadar

Lukacs'ın kendisinin de sorumlu olabileceğini düşünüyoyorum ve **Adorno**'nun **Lukacs**'a yönelttiği 'tek adamlık' eleştirisinin haklı yanları olabileceğini sanıyorum. Bir başkası, örneğin bir **Jdanov** değil ömrü de yapıtı da anıtsal olan Lukacs. Ama **güncel** politika çekiyordu onu. Burada bazı anımsatmalar yapıyorum: 1 — 1920'de «Parlamentarizm Sorunu Üzerine» adlı yazısı ile **Lenin**'le ters düştü, 2 — 1928/9'da «Blum Tezleri»ni geliştirdi. 1929'da **sağ sapma** ile suçlanınca ilk özeleştirisini yaptı, 3 — 1933-34'te 1923 tarihli önemli kitabı **Tarih ve Sınıf Bilinci**'nin özeleştirisini yaptı, 4— 1946'da **K. Jaspers**'le tartışırken, eleştirdiği «Blum Tezleri»nin bazı düşüncelerini geliştirdi ve bunları 1956'da yeniden kabul etti, 5— 1949'da Paris'te **Hegel Konferansı**'nda bazı Macar komünistlerince yeniden **sağ sapma** ile suçlandı ve yeniden özeleştiri yaptı, 6 — 1951'de suçlamalar dolayısıyla politik yaşamdan çekildi, 7 — 1956'da **20. Kongre**'den sonra ilk kez **Stalinizme** karşı çıktı. 1946 yılında yaptığı «Dünyanın Aristokratik ve Demokratik Görünümü» konulu konuşmasındaki görüşlere yeniden sahip çıktı. (Bk: F. J. Laddatz: **Lukacs**, ss. 90-96, Kronoloji bölümü, Çev: E. Ateşman, Alan Yayıncılık 1984).

(13) Plehanov: **Marksizmin Temel Meseleleri**, Çev: S. Hilav - E. Buri - N. Burhan - S. Mimoğlu, Sosyal Yayınlar 1964.

(14) Age. ss. 88-90. Romantizm çözümlemesi ve 89'ncu sayfadaki dip notlar.

(15) Age., ss. 25-33. Burada **Plehanov**'un vurguladığı **Spinoza - Marx** ilişkisine çok yıllar sonra **R. Garaudy** değinir ve Spinoza'ya dönüşün marksizmin dogmatik yorumlarına yol açtığını öne sürer: **Yirminci Yüzyılda Marksizm**, s. 42, Çev: G. Üstün, Habora Kitabevi 1968.

(16) Anan: A. Behramoğlu: «Yazın Akımları Açısından Rus Yazınına Genel Bakış», **Türk Dili Yazın Akımları Özel Sayısı**, s. 394, Ocak 1961.

Lukacs da «akıllı ve korkusuz» diye nitelediği **E. Ussiyeviç**'in «Açıklamalı Edebiyata Karşı» başlıklı yazısını anıyor aynı eleştirelliğin ürünü olarak: **Çağdaş Gerçekçiliğin Anlamı**, s. 8.

(17) **Sanatta Sosyalist Gerçekçilik** içinde, s. 71, Çev: S. Cılızoğlu, Yeni Dünya Yayınları 1976.

(18) G. Lukacs: **Age.** s. 139.

(19) M. Belge: **C. Caudwell'in Estetik Teorisi'nin Eleştirisi**, s. 92, Yayınlanmamış teksir.

(20) T. Adorno: «Bağlanma», **Estetik ve Politika** içinde, s. 276, Vurgulamalar benim.

(21) Plehanov: **Sanat ve Sosyalizm**, s. 89, Çev: S. Mimoğlu, Sosyal Yayınlar 1962.

(22) **Sanatta Sosyalist Gerçekçilik** içinde, s. 10.

(23) Age., s. 142-143. Vurgulamalar benim ve şu nedenle: Sanki yazarın **özgün** ve **yeni** bir yapıt vermekten başka bir amacı olabilir.

(24) W. Benjamin: **Brecht'i Anlamak** içinde, s. 120, Çev: H. Barışşcalı — A. İşisağ, Metis Yayınları 1984.

(25) **Estetik ve Politika** içinde, s. 317. Vurgulama benim.

(26) G. Lukacs: «Gerçekçilik Sorunu», **Birey ve Toplum** içinde, s. 66, Çev: V. Atayman, Günebakan Yayınları 1978.

(27) Bu yazı da sonrasındaki tartışmalar da 1970'li yıllara kadar Türkiye'de fazla ilgi uyandırmamış, üzerinde durulmamıştır.

(28) Bu özetlemede **P. Anderson'un Estetik ve Politika** derlemesine yazdığı Sunuş'tan yararlandım. Söz konusu tartışmalara, sınırlı biçimde de olsa, **V. Atayman'**m 26 no.lu notta andığım çevirisinde değindiğini de belirtmeliyim.

(29) İlerde bazı alıntılar yapacağım ama, okur daha kapsamlı bir okuma için şu kitaplara bakabilir: 1 — G. Lukacs: **Birey ve Toplum**, 2 — B. Brecht: **Sosyalist Gerçekçilik**, 3 — A. Seghers: **Gerçekçiliğin Evrensel Mirası**, 4 — **Estetik ve Politika**. Ü. Oskay'ın çevirdiği bu kitabın teksirinden yararlandım çalışmama başladığımda, ancak ben kitabı yayınevine verdiğim sırada bu kitap Eleştiri Yayınlarınca basıldı.

(30) Anan P. Togliatti: **Faşizm Üzerine Dersler**, s. 25, Çev: Ş. Yalçın — Y. Demirekler, Bilim ve Sosyalizm Yayınları 1978.

Komintern'in faşizm sorunu çevresindeki tutumu hayli karmaşık ve çelişiktir. Yorum bir kaç kez değişikliğe uğramıştır ama iki ana doğrultunun belirdiği söylenebilir: **Proleteryanın Birleşik Cephesi** ve **Halk Cephesi**. İkinci yorum, Komintern'in 1935 yılında yapılan VII. Kongresinde **G. Dimitrov** tarafından geliştirilmiştir ki, daha önceki IV'ncü Kongrede betimlenen faşizmin **sınıf tabanı** tanımının daha daraltılmasına dayanmaktadır: «Finans kapitalin en gerici, en şoven, en emperyalist ögeleri». Bu tanım, burjuvazinin en geniş kesimleriyle **işbirliğini** olanaklı kıl-

maktaydı ve **Dimitrov**, mücadelenin, «proletaryanın birleşik cephesi» düzeyinden çok daha kapsamlı olduğu şüphesiz bulunan «halk cephesi» düzeyinde yürütülmesine önem veriyordu.

Yine de bu ayrıma **rağmen**, Komintern, daha önceki kararlarında bir çok kez vurgulanmış bulunan «**sosyal demokrasiyle savaş**» ilkesini Halk Cephesi formülasyonu içinde de hiç bir zaman terketmemiş ve burjuvazinin ilerici kesimlerine tam bir güven duymamıştır.

Sosyal faşizm tezi, bu siyasal/ideolojik yaklaşımdan türemiş ve günümüze kadar gelmiştir.

Bk: N. Poulantzas: **Faşizm ve Diktatörlük**, Özellikle «Faşizm ve İşçi Sınıfı» başlıklı 4. Ana Bölüm'ün «Genel Önermeler» adlı 6. Alt Bölüm'ü, ss. 143-173, Çev.: E. İnsal, Birikim Yayınları 1980.

(31) Age., s. 37.

(32) M. Gorki: «İki Kültür», **Halk Kültürü** içinde, s. 121. Çev: Ş. Hulusi, Gün Yayınları 1968.

(33) Age., s. 129.

(34) C. Caudwell: **Yanılsama ve Gerçeklik**, s. 139, Çev: M.H. Doğan, Payel Yayınevi 1974.

(35) **Gramsci**, önemi son yıllarda Türkiye'de de anlaşılmış bir düşünür. Bu yüzden **esinlendirici** düşüncelerinin (her konudaki) gereğince anlaşılabilmesi için şu kitapları öneririm: 1 — A. Gramsci: **Hapisane Mektupları**, Çev: A. Tokatlı, Gerçek Yaymevi 1956, 2 — **Aydınlar ve Toplum**, Çev: V Günyol — F. Edgü — B. Onaran, Çan Yayınları 1967, 3 — **Felsefe ve Politika Sorunları**, Çev: A. Cemgil, Payel Yayınevi 1975, 4 — **Modern Prens**, Çev: P. Esin, Birey ve Toplum Yayınları 1984, 5 — N. Bobbio — J. Texier: **Gramsci ve Sivil Toplum**, Çev: A. İpek — K. Somer, Savaş Yayınları 1982, 6 — H. Portelli: **Gramsi ve Tarihsel Blok**, Çev: K. Somer, Savaş Yayınları 1982, 7 — J. Texier: **Gramsci ve Felsefe**, Çev: K. Somer, Savaş Yayınları 1985, 8 — M.A. Macciocchi: «Gramsci ve Faşizm Sorunu», **Faşizmin Analizi** içinde, Çev: C. Süreya, Payel Yayınevi 1977.

(36) F. J. Laddatz: Age., s. 78.

(37) E. Bloch: «Dışavurumculuğun Tartışması», **Estetik ve Politika** içinde, s. 26.

(38) Age., s. 26. Vurgulamalar benim. **V. Atayman** 26 no.lu dipnotta andığım yapıtta bu bölümü şöyle çeviriyor: «**Lukacs**

nesnelci-kapalı bir gerçek kavramına sahip olduğundan, dışavurumculuk sorununu ele alırken, bir dünya tablosunu (bu dünya tablosu kapitalist dünya tablosu da olsa) parçalayan her türlü sanatsal girişime karşı çıkıyor. Bu nedenle yüzey - bağlamlılıkların parçalanmasını değerlendiren ve boşluklarda yeni şeyler keşfeden bir sanatta da yalnızca öznelci parçalama buluyor. Öyle olunca da parçalama girişimlerini çöküntü durumuyla bir kefeye koyuyor» (s. 36)

İki çeviri arasında önemli, görmezden gelinemeyecek anlamlandırma farkları var: «ele alıp işlemek», «yakalamak, bulmak isteyen» ifadeleri Atayman'da «değerlendiren» ve «keşfeden» gibi kesinlikli söyleyişlere dönüşüyor. Ama asıl dikkat edilmesi gereken fark son cümlede. Hiç de aynı anlama gelmiyor bu cümleler.

(39) Age., s. 39. Atayman'da bu cümle şöyle: «felsefe, gerçeğin düşüncede yansıması (yansıtılması) olduğundan, burada önemli felsefi ayrılıklar ortaya çıkıyor.» (s. 37)

(40) G. Lukacs: Age. s, 40.

Atayman çevirisini veriyorum: «Eğer edebiyat gerçekten de nesnel gerçeğin özel bir yansıma biçimiyse, bu gerçeği nasılsa öyle kavramalı ve neyin, nasıl doğrudan **göründüğünü** vermekle yetinmemeli». (ss. 39-40, Vurgulama Lukacs'ın)

(41) Bloch : Age., s. 27.

(42) Age., s. 24.

(43) A. Seghers: «Lukacs'm Gerçekçilik Tartışmasındaki Boşluk», **Gerçekçiliğin Evrensel Mirası** içinde, s. 92.

(44) Age., s. 86.

(45) Age., s. 90. Vurgulama benim.

(46) Age., s. 98. Vurgulamalar benim.

(47) Age., s. 100. Vurgulama benim.

(48) **Estetik ve Politika** içinde, s. 306. Vurgulama benim.

(49) G. Lukacs: **Çağdaş Gerçekçiliğin Anlamı**, s. 33.

(50) Bu, hem «insan toplumsal hayvandır» hem «İnsan politik hayvandır» önermelerini birlikte çağrıştıran bir önermedir.

(51) Age., s. 22

(52) T. Adorno : «Baskı Altında Uzlaşma», **Estetik ve Politika** içinde, s. 240.

(53) Age., s. 243.

(54) Age., s. 243.

(55) M. Kagan : Age., s. 404.

(56) B. Brecht: **Sosyalist Gerçekçilik ve Toplum**, s. 75, Çev: A. Cemal — K. Güven, Günebakan Yayınları 1976. Vurgulamalar benim.

(57) M. Kagan: Age., s. 305.

(58) B. Brecht: Age., s. 247.

Ama, örneğin **A. Ziss** katılmamaktadır bu görüşe. Hatta **Kagan'ın** bir üstteki dip notta belirttiğim görüşüne de karşıdır: «Biçim, içeriği dile getirmek için bir **araçtır** ve salt bu **erekle** vardır» (Bk: A. Ziss: **Estetik, s.** 146, Çev: Y. Şahan, E Yaymevi 1984. Vurgulamalar benim).

(59) Brecht: **Age.**, s. 248.

(60) M. Marx: **Ekonomi Politiğin Eleştirisine Katkı**, s. 202, Çev: O. Suda, Öncü Yayınevi 1970.

(61) H. Çetinkaya: **Sanat ve İdeoloji**, s. 168, Yayınlanmamış teksir 1984.

(62) M. Lifshitz: **Marx'ın Sanat Felsefesi**, s. 105, Çev: M. Belge, Ararat Yayınevi 1968.

(63) T. Eagleton: Age.. s. 218.

İdeolojinin yalnızca yanlış bilinç anlamına gelmeyeceğini, bir maddî gerçeklik olduğunu tek söyleyen **Althusser** değildir elbet. **Gramsci'den** itibaren bu konuya değinen pek çok kişi vardır. Örneğin **H. Lefebvre** şunları yazıyor 1964'lerde: «İdeolojiler, kendilerini **praksis**'ten de ayıramamaktadırlar. (...) Gerçeklikte (**praksiste**) bir dayanak noktaları olduğu için ya da daha doğrusu bir dayanak noktasına malik oldukları ölçüde, ideolojiler, tamamen **yanlış** değillerdir». Bk: **Marx'ın Sosyolojisi**, s. 86, «Bilgi Sosyolojisi ve İdeoloji» başlıklı III. Bölüm'ün tümü, Çev: S. Hilav, Öncü Yayınevi 1968.

(64) Anan B. Cömert: **Croce'nin Estetiği**, ss. 149-50, Kültür Bakanlığı Yayınları 1979, Vurgulamalar benim.

Bu parçayı, **B. Onaran** şöyle çeviriyor: «Öz'ün biçimden önce geldiği öne sürülebilir mi? Şu anlamda evet: Sanat eseri, bir oluşumdur, öz ve değişiklikleri aynı zamanda birer biçim değişikliğidir. Yalnız öz'den söz açmak, biçimden konuşmaktan daha kolaydır, çünkü öz, mantık yoluyla özetlenebilir. Öz'ün biçimden önce geldiğini söylediğimiz zaman, bir sanat eserinin işlenişinde ard arda gelen girişimlere başka bir ad değil, öz adı verilir demek isteriz. İnsanı doyurmayan ilk öz de bir biçimdir ve aslında doyurucu biçim'i elde ettiğimiz zaman, öz de değişmiştir.»

(Bk: **Aydınlar ve Toplum**. s. 93 **Cömert**'in çevirisini İtalyanca aslından yapıldığı için kullanıyorum.

(65) Troçki: **Edebiyat ve Devrim**, s. 161, Çev: H. Portakal, Köz Yayınları 1976.

(66) G.N. Pospelov: **Edebiyat Bilimi** Cilt II, s. 250, Çev: Y. Onay, Bilim ve Sanat Yayınları 1985. Vurgulama benim.

(67) T. Adorno: Age., s. 247.

(68) E. Fischer: **Sanatın Gerekliliği**, s. 181, Çev: C. Çapan, De Yaymevi 1968.

(69) A. Gramsci: **Aydınlar ve Toplum**, s. 81.

(70) Age., s. 84.

(71) Age., s. 86. Vurgulamalar benim.

(72) Anan M. Lifshitz: Age., s. 98.

(73) Hegel: **Estetik**, s. 100, Çev: N. Bozkurt, Say Yayınları 1982.

(74) R. Coward — J. Ellis: **Dil ve Maddecilik**, s. 66, Çev: E. Tarım, İletişim Yayınları 1985.

(75) Age., s. 68. Vurgulama benim.

(76) Age. s. 67. Alıntıda sadece iki kez geçen «gerçeğe benzer» sözlerini yazar vurguluyor. Ötekiler benim.

(77) Örneğin **Irazca'nın Dirliği**'nde Irazca oğlu ile kente göçmez, toprağına bağlı kalır: **mülk**'ünde ölecektir. Burada Bayram'ın kente göçüşü küçük mülkiyet ideolojisinden bir çözülmeyi imliyormuş gibi görülebilir. Gelgelelim, Bayram **kol işçisi** olmaz kentte, hastanede marjinal bir görevli olur. Üstelik, kirada da olsa kendi **evinde** mal-mülk edinme tutkusu ile yerleşir. Gecekonduda, küçük köylü ideolojisi ile yerleşiktir ve oğlunu **okutup**, hiç değilse onun imgesinde **sınıf atlamayı** düşlemektedir. Irazca ise hep yüce **Devlet**'e güvenmektedir, O'dur umudu.

(78) Anan T. Bumin: «Hegel'de Sanatın Ölümü Üzerine Bir Deneme», **Seminer 1** içinde, s. 104, Ege Üniversitesi Sosyal Bilimler Fak. Yayınları 1982.

Bumin, **Adorno**'nun biçime verdiği önemle **Hegel**'in biçim anlayışı arasındaki ilişkiye dikkati çekiyor. Ancak, **Adorno**'nun **karşı**-koyucu kavramlaştırması, kapitalist toplum bağlamında **Hegel**'inkinden farklı **siyasal/kılgısal** bir boyut kazanmıştır.

(79) Y. Barabaş: «Şu Bıktırıcı Salieri», **Estetik Yazıları** içinde, s. 219, Çev ve Der: A. Çalışlar, Varlık Yayınları 1984.

((80) Anan Barabaş: Age., s. 135.

(81) M. Kagan: Ege., s. 297.

(82) Age., s. 313.
(83) Age., s. 438. Vurgulama benim.
(84) Age., s. 302.
(85) Anan Barabaş: Age., s. 136. Vurgulama benim.
(86) Age., s. 137.
(87) Age., s. 137.
(88) M. Krapçenko: «Estetiksel Göstergenin Niteliği», Estetik Yazıları içinde, s. 46.
(89) Age., s. 50.
(90) Age., s. 51.
(91) E. Fischer: Age., s. 179.
(92) Anan Fischer: Age., s. 116
(93) Age., s. 117.
(94) A. Ziss: **Estetik**; s. 151. Çev: Y. Şahan, De Yayınevi 1984.
(95) M. Kagan: Age., s. 161. İkinci alıntıdaki vurgulama **Kagan** tarafından ve besbelli ki, **tanıtlama**'nın en kestirme yolunun sav olduğu varsayılarak yapılmış olsa gerek.

Kagan'ın **Bunuel**'in **Viridiana**'sına ilişkin yorumunun (ss. 134-35) **A. Ziss**'in pop-art'çı ressamı yorumlayışına çok benzediğini de söylemek gerekir. **Kagan**'ın daha derinlikli olabileceğini düşünüyorum.
(96) Edebiyat **Yaşamım** adlı kitapta yer alan yazılarında **Marx**'ın adını altı yerde anıyor **Gorki**. Bunlarda da saygısını ve inancını belirtmekten öte bir şey söylemiyor. Alıntılıyorum: 1 — «**Marx**'ın öğretisiyle tanışmış bulunuyordum. «Patronların ahlâkı», 'kölelerinki' kadar yabancıydı bana. Gerisi kendi içimde gelişti: 'İsyan edene yardım et'» (s. 158), 2 — «**Marx**'ın dehâsıydı; insanoğlunun trajik yaşamının ve çektiği acıların temel nedeninin, yetenekli ellerle yetenekli kafalar arasındaki boşluk olduğunu yalnız **Marx** gösterdi» (s. 203), 3 — «masalların ve efsanelerin yaratılışından, çalışan insanların ışıklı geleceğine giden yolu bize gösteren **Marx**'ın yüce öğretilerine dek her konuda bilgi edinmesi gerekir» (s. 204), 4 — «**Marx**'ın zekâsının ortaya koyduğu gibi, 'gerçekliğin düşüne dönüşmesi' emek süreçlerinin etkisiyle olmuştur» (s. 205), 5 — «**Marx**, Engels ve Lenin'den bellenmiş...» (s. 245), 6 — «**Marx**, Lenin ve Stalin'in öğretilerinde gösterildiği biçimde» (s. 252) Bk: M. Gorki: **Edebiyat Yaşamım**, Çev: Ş. Yeğin, Payel Yayınevi 1978.
(97) K. Marx: **Kapital**, 1. Cilt 1. **Kitap**, s. 32, Çev: M. Selik, Sol Yayınları 1966.

(98) Age., s. 35.

(99) Age., 3. Cilt, s. 859.

H. **Lefebvre**, vurguluyor: «Amaç, emeğin (işin, çalışmanın) teknikle ortadan kaldırılmasıdır. (...) Emek ile emek-olmayan arasındaki çelişme, en uyarıcı çelişmelerden biridir. Emek-olmayan, hem avarelik hem de dahiyane kendiliğindenliktir; çalışma yeteneğinden yoksun oluştur ve zahmetli çalışmanın ödülüdür» (Bk: **Marx'ın Sosyolojisi**, s. 52)

(100) M. Gorki: **Edebiyat Yaşamım**, s. 240. Vurgulama benim.

(101) M. Gorki: «İki Kültür», **Halk Kültürü** içinde, s. 131.

(102) Age., s. 52

(103) M. Gorki: **Edebiyat Yaşamım**, s. 248.

(104) K. Marx: **Alman İdeolojisi**, Marx-Engels: **Sanat ve Edebiyat** içinde, s. 82, Çev: M. Belge, De Yayınevi 1971.

(105) Şunları yazıyor **Marx**: «Proleterler, eğer kendilerini şahıs olarak ortaya koymak istiyorlarsa, bugüne kadarki yaşama şartlarının kendisini (ki bu şart, günümüze kadar ki bütün toplumların da varolma şartı olmuştur) yani çalışmayı ortada kaldırmak zorundadırlar. (Bk: **Alman İdeolojisi**, s. 134, Çev: S. Hilav, Sosyal Yayınlar 1968)

(106) M. Gorki: **Edebiyat Yaşamım**, s. 250.

(107) Jdanov: **Edebiyat, Müzik, Felsefe Üzerine**, s. 16. Çev F Berktay, Bora Yayınları 1977.

(108) Age., s. 14.

Sovyet edebiyatının 1934'lerden buyana çok az yaratıcı kişilik yetiştirdiğini söyleyebiliriz sanıyorum. Dünya standartlarına ulaşmış yazarların hemen tamamı 1950'den önce yetişmişlerdir. Bu olayı Toplumcu Gerçekçilik'in dar görüşlülüğüyle açıklamak, fazla bir zorlama değil bana kalırsa. Toplumcu gerçekçiliği dıştalamaya gönlü elvermeyen genç bir yazar da kabul ediyor bu gerçeği, yüreğindeki gelişme umuduna rağmen: «Toplumcu Gerçekçi sanat, M. Gorki'den bu yana büyük bir **gelişme sıkıntısı** içindedir» (Bk: A.M. İdil: **Sovyet Romanı**, s. 119, Yarın Yayınları 1983, Vurgulama benim)

(109) C. Caudwell: «T.E. Lawrence: Kahramanlık Üstüne Bir İnceleme», **Ölen Bir Kültür Üzerine İncelemeler** içinde, s. 42, Çev: M. Gökçen, Metis Yayınları 1982, Vurgulamalar benim

(110) L. Althusser: **J. Levis'e Cevap**, Çev: M. Ökmen, Birikim Yayınları 1978.

Bu bağlamda ilginç bir tartışma için okur şu kitaplara

da bakabilir: 1 — R. Garaudy: **Yirminci Yüzyılda Marksizm.** 2 — H. Momjan: **Marksizm ve Dönek Garaudy**, Çev: H. Yılmaz, Bilim Yayınları 1976. Özellikle «Garaudy'nin Yansıma Teorisine İlişkin Görüşleri» başlıklı bölüm ss. 44-78.

(111) D. N. Margolies: «Caudwell ve Plehanov», **Yeni Dergi**, sayı 79, s. 245, Nisan 1971, Çev: C. Üster.

(112) G. Thomson: **Marksizm ve Şiir**, Çev: C. Çapan, Uğrak Kitabevi 1966.

(113) C. Caudwell: **Yanılsama ve Gerçeklik**, s. 37.

(114) Age., ss. 41-42. «Hakikat» sözcüğü dışındaki vurgulamalar benim.

(115) Anan M. Belge: Age., s. 66. Vurgulamalar benim.

(116) Caudwell: Age., s. 39.

Troçki karşıdır bu görüşe: «Sanat gereksinmesinin ekonomik koşullar tarafından yaratılmadığı, tartışmasız doğrudur. Ama besin gereksinmesi de ekonomi tarafından yaratılmamıştır. Tersine, besin ve sıcaklık gereksinmesi ekonomiyi yaratmıştır. Bir sanat yapıtının kabul edilmesi ya da yadsınmasına, **her zaman** Marksizmin ilkelerine **dayanarak** karar verilemeyeceği kesinlikle doğrudur». (Bk: **Edebiyat ve Devrim**, s. 165. Vurgulamalar benim)

(117) Age., s. 187. Vurgulamalar benim.

(118) Age., s. 41.

(119) Anan M. Belge: Age., s. 89.

M.H. Doğan'ın **Yanılsama ve Gerçeklik**'in bir bölümünü çevirmediğini belirtmek gerekir.

(120) Caudwell: Age., s. 195.

(121) Anan M. Melge: Age., s. 104. Vurgulamalar benim.

(122) C. Caudwell: Age., s. 240.

(123) G. Thomson: Age., s. 40.

(124) Anan M. Belge: Age., s. 89.

(125) C. Caudwell: Age., s. 308. Vurgulamalar benim

(126) Age., s. 309. Vurgulama benim.

(127) T Eagleton: «Marxism and Literary Criticism», ss. 54-55. Methuen 1976, Anan M. Belge: Age. s. 97-98.

(128) M. Belge: Age., s. 87.

(129) G. Thomson: Age., s. 80.

(130) G.N. Pospelov: Age., s. 324.

(131) Age., s. 323.

(132) Anan M. Belge: Age., s. 63.

(133) G.N. Pospelov: Age., s. 314.

Vurgulamalar benim. «örgütleyen», «kaynaştıran» ve «savaşım birliği» sözcükleri, yazın'a verilen görevin boyutunu yeterince belirtiyor.

(134) Age., s. 324.

(135) C. Caudvell: Age., s. 242.

(136) G.N. Pospelov : Age., ss. 308-309.

(137) M. Kagan: «Kapitalizm Devrinde Sosyalist Sanatın Oluşum Mantığı». **Sanatta Sosyalist Gerçekçilik** içinde, s. 101.

(138) Agy. Tırnaklar yazarın

(139) Age., s. 100. Tırnaklar yazarın.

(140) M. Kagan: **Estetik**, s.564. Düşmanca, çöküşmüş, fikirsiz, biçimci sanat ve olası sözlerindeki vurgulamalar benim. Öteki vurgulama ve tırnak yazarın.

(141) Age., s. 20. «Sapmalar» ve «unutulmuş» sözcüklerini vurgulayan Kagan. Öteki vurgulamalar benim.

(142) C. Caudwell: **Ölen Bir Kültür Üzerine İncelemeler**, s. 39.

(143) Age., s. 56. Vurgulamalar benim.

(144) A.M. İdil: **Sovyet Romanı**, s. 104.

(145) Age., s. 105.

(146) G.N. Pospelov: Age., s. 313.

(147) Age., s. 310.

(148) G. Lukacs: **Çağdaş Gerçekçiliğin Anlamı**, s. 144.

(149) Anan N. Gürsel: «Yazın Akımlarının Oluşumunda Toplumsal/İdeolojik Yapının Yeri», **Türk Dili Yazın Akımları Özel Sayısı** içinde, s. 6.

(150) G. Lukacs: Age., ss. 144-145. Vurgulamalar benim.

(151) Age., s. 138. Vurgulamalar benim.

(152) Age., s. 147. Tırnak yazarın.

(153) Age., s. 148. Vurgulamalar benim.

Anımsatmak gerekir: **Lukacs**, inişli çıkışlı yaşamında eleştirdiği konumlarda da yer almıştır. Birinci Bölüm'ün ilk alt bölümünün başlığında görülen **Kurtarıcı**, onun **Gorki**'nin ölümü üzerine kaleme aldığı yazının da adıdır. Orada, **Gorki** üzerine konuşmanın, her şeyden önce «**politik bir görev**» olacağını belirtir **Lukacs** ve şöyle der: «**Stakhanov'cu** hareketin karşı durulmaz ilerleyiş günlerinde, sınıf farklılıklarının ortadan kalkmakta olduğu bugünlerde yazarların görevlerinin ne olduğunun tanımlanmasını içerir bu görev». **Gorki**'nin **Kurtarıcı** rolünün özelliği de şu-

dur Lukacs'a göre: «Yaşamın kendisinin, Sovyetler Birliği'nde kapitalizmin artıklarının **kaldırılması sorununu** her gün biraz daha ivedilikle ortaya koyduğunu görüyordu o; aynı zamanda, Sovyet yazarlarının önemli bir kesiminin bu temel, hayatî soruya **yalnızca edebiyat ustalığı** açısından baktıklarını da.» (Bk: G. Lukacs: **Avrupa Gerçekçiliği**, ss. 357-59, Çev: M.H .Doğan, Payel Yayınevi 1977, Vurgulamalar benim)

(154) G. Lukacs: **Çağdaş Gerçekçiliğin Anlamı**, s. 149.

(155) A. Ziss; Age., s. 273.

(156) Agy.

(157) M. Kagan: **Estetik**, s. 23. Vurgulamalar benim.

(158) Eflatun: **Devlet**, ss. 444-464, 597—a/609—a, Çev: S. Eyüboğlu-M.A. Cimcoz, Remzi Kitabevi 1956, Alıntı s. 447'de.

(159) Aristoteles: **Poetika**, s. 30, 1451—b, Çev: İ. Tunalı, Remzi Kitabevi 1963. Vurgulamanın tümü Aristoteles'in.

(160) Anan R. Huch: **Romantizm**, s. 174, Çev: H. Yavuz, MEB Yayınları 1950.

(161) H. Arvon: **Marxist Esthetics**, p. 50, Cornell University Press 1975, Anan H. Çetinkaya: Age., s. 161:

(162) A. Ziss: Age., s. 88.

(163) **Age.**, s. 89.

(164) **M. Kagan**, oylumlu kitabında **Ziss'ten farklı** düşünüyor. Bilimsel modellerle sanatsal-imgesel modelleri birbirinden ayırdığı noktada şöyle diyor: «Bu nedenle, **Bohr'un** atom modeline, atomun hakiki yapısı olarak bakılabilir (hiç kuşkusuz atom çekirdeğinde yeni gözlemlenen mezon ve benzeri parçacıklar, bu hakiki yapının **da**, ancak bilimsel bilginin kendi dönemiyle sınırlı bir hakiki yapı **olabileceğini** gösterir —A.O.). Aynı şekilde, Korkunç İvan'ın antropolog M. Gerasimov'ca onarılan yüzü de IV. İvan'ın **gerçek** yüzüymüş gibi düşünülebilir. (Demek ki, bu bile **gerçek** bir **İvan** değildir —A.O.). Buna karşılık Korkunç İvan'ın **Antokolski**, Ayzenştayn ve Çerkov'ca **yaratılmış** sanatsal-imgesel modelleri, bizde **güvenilir** bir tasarım uyandırmaz, çünkü, bu sanatçılardan her biri, bu ünlü Rus Çarı'nın gerçek yüz çizgileri ile davranışlarını yeniden yaratmakla kalmamışlar, **kendi** İvan'larını da yaratmışlardır; öyle ki, bu modeller, kendi tarihsel ön tiplerine hem benzemekte hem de benzememektedirlr». (Bk: **Estetik**, s. 299. Vurgulamalar benim)

Görüldüğü gibi, **Kagan** için, Ziss'in öne sürdüğü gibi, bir yüzün «derindeki özü kendisinde net bir biçimde derikleştiği zaman alacağı ya da alabileceği biçimde» resmedilmesi geçerli değil. **Kagan**, hep vurguladığım gibi, kuramında **yanılsal** ögeye özel bir önem verir.

(165) M. Kagan: Age., s. 298. Vurgulama ve tırnak yazarın.

(166) Age., s. 269.

(167) Age., s. 300

(168) L. Troçki: Age., s. 128. Vurgulama benim.

(169 Anan M. Belge: Age., s. 155. Vurgulamalar benim.

(170) L. Troçki: Age., ss. 156-57.

(171) Marx-Engels: Sanat-Edebiyat: s. 67. Vurgulamalar Marx'ın **Sartre** da hemen hemen aynı kanıdadır ve bu amaçtan uzaklaşmayı yazın'ın **yabancılaşması** olarak niteler: «belli bir çağın edebiyatı kendi özerkliğinin açıkça bilincine varmadığı ve geçici güçlerin ya da bir ideolojinin boyunduruğu altına girdiği kısacası kendini koşulsuz bir erek gibi değil de bir araç gibi gördüğü zaman yabancılaşmıştır» (Bk: J.P. Sartre: **Edebiyat Nedir?**, s. 139. Çev: B. Onaran, De Yayınevi 1967.

(172) Anan T. Eagleton: **Edebiyat Eleştirisi Üzerine**, s. 65. Çev: H. Gönenç, Eleştiri Yayınevi, tarihsiz, Vurgulama Marx'ın.

(173) Marx-Engels: **Age.**, s. 49.

(174) Age., ss. 51-52. Vurgulamalar benim.

(175) K. Marx: **Kutsal Aile**, özellikle romanın içeriğinin çözümlendiği Sekizinci Bölüm, ss. 244-299, Çev: K. Somer, Sol Yayınları 1976.

E. Sue'nun bu romanı **Paris Esrarı** adıyla yıllar önce türkçeye çevrilmiş ve Güven Yayınevi'nce yayınlanmıştır.

(176) Adorno: «Bağlanma», **Estetik ve Politika** içinde, s. 338.

(177) B. Suçkov: **Gerçekçiliğin Tarihi**, s. 206. Vurgulama yazarın.

(178) Age., s. 207. Vurgulama benim.

(179) Age., s. 208. Vurgulamalar benim.

(180) Age., s. 209.

(181) J.P. Sartre: Age., s. 78. Vurgulama yazarın.

(182) Age., s. 79. «Herkes», «kendini-eleştirme» ve «olumsuz» sözcükleri dışındaki vurgulamalar benim.

(183) G. Lukacs: «Modern Tiyatronun Evrimi», Anan T. Eagleton: **Edebiyat Eleştirisi Üzerine**, s. 33.

(184) L. Troçki: **Age.**, s. 128 ve s. 159.

(185) Anan T. Eagleton: **Eleştiri ve İdeoloji**, s. 222.
(186) Age., s. 217.
(187) B. Brecht: **Sosyalist Gerçekçilik ve Toplum**, s. 257.
(188) Age., s. 233.
(189) K. Fedin: **Sanatta Sosyalist Gerçekçilik** İçinde, s. 74.
(190) Age., s. 127.
(191) B. Krylov, Anan M. Belge: Age., s. 46. Vurgulamalar benim

III. BÖLÜM

CUMHURİYET ÖNCESİNDE TÜRKİYE'DE KÜLTÜREL ORTAM

MİRAS

Türkiye'de marksçılığın *geçmişi*, özellikle kuramsal ve sanatsal üretim açısından çok sınırlı gibi geliyor bana. Bu geçmişe, genel kültür yaşamı içinde göz atmayı amaçlayan bu bölümün, *İştirakçi Hilmi*'den başlayarak hiç bir bireysel ve örgütsel çabayı küçümsemek gibi bir önyargı içermediğimi özellikle vurgulamalıyım. Yine de, kuramsal yetersizlik konusundaki eleştirel bakış açısını yitirmemeli ve bu yetersizliğin nedenleriyle, yol açtığı sonuçları anlamaya çalışmalıyız. Şunun için: İnsan, ancak toplumsal ve kişisel koşullarının elverdiği biçimde ve ölçüde davranabiliyor. O koşullarla sınırlı. Kuramsal pratik te siyasal pratik te bu sınırla belirleniyor. Bu bakımdan Türkiye solunun tarihini, bir tür *olgunlaşmamışlık* kategorisi içinde değerlendirmek zorundayız gibime geliyor. Ötesi, yani Türkiye solunun geçmişinde kuramsal bir *temel* görme eğilimi, olsa olsa *romantikliktir*.

Soruna, geriye giderek yanaşırsak, şunları söylemek olası: Osmanlı aydını, somut koşulları dolayısıyla marksçılığa ilgi duymamış, daha sonraları da sürmüştür bu ilgisizlik. *İttihat ve Terakkî Cemiyeti*'nin üyesi ve *Şura-yı Ümmet*'in yazarı *Samipazade Sezai*, Paris'teki zorunlu göçmenlik yıllarında «bazı ecnebi erbab-ı ihtilali» gördüğünü yazmakta, bunların arasında *Lenin*'in de bulunduğunu bildirmektedir. *Sergüzeşt* yazarının bu karşılaşmaya ilişkin anısı, *Sezai*'nin marksçı düşünceye ve onun Rusya'daki gelişimine ne kadar uzak olduğunu göstermektedir. Şöyle diyor Samipaşazade: «Tanıdığım Ruslardan biri Mösyö *Lenin* idi. Şimdi bolşeviklerin mihrab-nişin-i kudsiyet ettikleri mabutları, o zaman pek sade bir *Karl Marx* âbidi idi. Ayak üzerinde biraz teati-i efkâr ettik. O zaman ayak üzerindeki mükâlemede Mösyö *Lenin* diğer arkadaşlarından ayrılarak hususî bir surette nazar-ı dikkatimi celbetmemişti. Ben anlayamamışım demek.»[1]

Samipaşazade'nin bu anısını belirttikten sonra genel anlamda devrimler hakkında söyledikleri onun da sorunu bir çok Osmanlı aydını gibi yalnızca siyasal ve hukukî açıdan gördüğünü kanıtlıyor. Burada, Osmanlı aydınlarının marksçılık konusundaki tutumlarının *bilinçli* olduğunu söylemek gerekiyor. Onlar markçılıkta kendi *sorunsallarının* çözümünü görmüyorlardı. Tam tersine: Marksçılık, ancak bu sorunsalın yanlışlığını söyleyebilirdi onlara. *Yalçın Küçük*, şunları yazıyor; Osmanlı aydınını betimlerken: «*Marks*'ı seçerek almıyor. *Marx*, doğru veya yanlış, Osmanlı milletinin kurucularına değil, bundan bağımsızlaşmaya çalışan uluslara düşünsel silâh sağlıyor.»[2] Aynı düşünceyi, *Küçük*'ten çok yıllar önce dile getiren bir başkası da *Mete Tuncay:* «Sol onların ilişki çerçevesine girmemiştir: sola bakılmamıştır ki, sol görünsün. (...) Solun, millî kurtuluş hareketleri gecikmiş olan azınlıklar arasında yayılmaya başladığını da özellikle kaydetmek doğru olur.»[3] *Tuncay*, araştırmasının *Giriş* bölümündeki bir dip notunda, *Rustow*'un bu ilgisizliği açıklayan bir yorumuna yer veriyor. *Rustow*, Paris ve Londra gibi kentlere sığınan Rus göçmenlerinin *Hegel, Feuerbach* ve *Marx*'tan etkilenmelerine karşılık, aynı kentlere kaçan Osmanlı aydınlarının *Comte, V. Hügo, Renan* ve *Durkheim*'in etkisinde kalmalarını şu üç ana nedene bağlıyor: 1 — Türkler'in yalnızca Fransızca bilmeleri, 2 — Osmanlı aydınlarının Avrupa'ya Rusların aksine devrimci bir dönemde değil *III. Napolyon, Bismarc* ve *Disraeli*'nin «istikrar» sağladıkları bir dönemde gelmeleri ve 3 — Kendilerini devletle *özdeşleş*" *tiren* Osmanlı aydınlarının yapıyı yıkmak değil «ıslah etmek» istemeleri.

Bu bilgiyi verdikten sonra, dip notunu şöyle sürdürüyor *Tuncay:* «Bu bakımdan bir 1870 Paris Komünü örneğinin bile, solcu muhtevasına nüfuz edilmeksizin, *siyasî hürriyet terimleriyle* görülmüş olması, ilgi çekici bir olaydır. *Kerim Sadi*'nın araştırmalarına göre *Marx*'tan Türkçeye yapılan ilk çeviri, *Bismarc*'ın Fransa'ya karşı takip ettiği politikayla bütün Avrupa'da hürriyeti boğduğunu anlatan *(Daily Newa*'da çıkmış) bir mektubu olup, 21 Şubat 1871'de Hakayükülve-

kayi gazetesinde çıkmıştır. *N. Kemal*'in de —köklü bir anlayış göstermemekle birlikte, 'dairei belediye taraftarânı'nın 'cemiyeti beşeriyenin ıslahını maksat edinmiş' olduklarını belirterek, İbret sütunlarında Komünü savunduğu bu kaynakta anlatılmaktadır. *Namık Kemal*'in İbret'teki yazı arkadaşlarından *Reşat beyin* yine komünü savunan ve komünarların 'komünist' yani iştirakî emval vi iyâl mezhebine salik olmadıklarını' (!) söyleyen bir yazısı aktarılmıştır.»[4]

Burada, bir burjuva toplumu ve sanatı yaratma isteğinin, *son kertede,* Tanzimat döneminin temel isteği olduğu söylenmelidir. *N. Kemal*'in ekonomik yazılarına bakmak yeter bu durumu açıklıkla görmek için. *Köprülü*'nün bir vurgulaması, *N. Kemal*'den alıntı yapmayı gereksizleştirecek kadar açıklıkla dile getiriyor bu durumu: «Saraya ve onun dayanağı olan medreseye, tekkeye, devlet adamlarına, âyan ve eşrafa dayanan feodal klasik edebiyata karşılık, Şinasi-Ziya Paşa - Kemal mektebi, *vatan, millet,* halkçılık mefkurelerine hizmet eden ve tamamiyle Fransız edebiyatından mülhem yeni bir *burjuvazi* edebiyatı yaratmak istiyordu».[5] Bu isteğin, Servet-i Fünün yazınında da aynen korunduğunu, ancak Tanzimat dönemindeki *görece özgür* söz ve yazı yaşamının bile bulunmayışı yüzünden, baskılanmış ve kötümser bir içerikle dışa vurulduğunu anımsatmak gerekir.

Sınıf çelişkilerinin içerden yaşanmadığı ve keskinleşmediği bir dönemin ürünü olan Osmanlı aydını, tam da bu yüzden, kendini daima bir kurucusu olarak gördüğü devlet'i *kurtarmak* biçiminde formüle edilen ideolojinin dışına çıkamamış, soruna sadece siyasal terimlerle yanaşan düşünürlere ilgi duymuştur. Aydınların içinden çıktığı sınıf henüz gelişme halindeydi de ondan. Yine de ayrımlar gözlenebilir. Örneğin *Tevfik Fikret* özgürlük, adalet gibi kavramları *N. Kemal* ve arkadaşlarından devralmıştır ama, içerik bakımından hayli zenginleşmiştir bu siyasal düzey. Sınıf ilişkilerinin yaşanış ve uygulanış biçimindeki farklılıktan doğmaktadır bu zenginleşme elbet. *Kurumsal* bağlar açısından *Tevfik Fikret*'in sınıfı görece özerkleşebilecek düzeye geliyordu devletten. Besbelli: onun gencecik yaşında *devletin ücretlisi* ol-

mayı bir kaç kez reddedişinde kişisel namus ve sorumluluk duygusunun payı vardır, ama devlet dışında gelir aramasını ve bulmasını olanaklı kılan koşulların yerleşmeye başlamasının daha da büyük payı vardır. *Tevfik Fikret*'in siyasal tutumunda ve düşüncelerinde «devleti kurtarma» amacından farklı ve *köktenci* motifler bulunduğu, *devlet/toplum* ilişkilerinin karmaşıklığını sezdiği bellidir. Özerkleşmeye başlayan sınıfının düşüncelerini hem üretir hem de onları bir ideoloji olarak yaşarken, bu doğuş halindeki sınıfın gelişkin örneğini oluşturan batı burjuvazisinin *ilerici* düşüncelerinden yola çıkıyordu *Fikret*. Esin kaynağı olan *N. Kemal* ve arkadaşlarında hiç görülmeyen *din eleştirisinin* batı usçuluğundan kaynaklandığı bellidir. Ama, öteyandan *Fikret*, egemen ideolojiye de bağlıydı. *Giriş* bölümünde belirttiğim gibi, *Fikret* sorununa *Hikmet Kıvılcımlı*'nın kitabını irdelerken yeniden döneceğim ama, burada yeri gelmişken bir iki vurgulama daha yapmakta yarar görüyorum: *Fikret*'in egemen ideolojiyle en yakın ilişkisi ya da bağımlılığı dil sorununda görülebilir. «*Sanat şahsî olamaz*» demesine, «Balıkçılar», «Hasta Çocuk» gibi şiirler yazmasına rağmen, dili yönelmeyi öngördüğü kesimlerin dili olamamış, Servet-i Fünun yazınının dili olarak kalmıştır. O dil, bir şair olarak, daha doğrusu bir yazınsal gelenek ve üretim biçimi içine doğmuş bir şair olarak, ona üretiminin *ön koşulu* gibi görünmüştür. Kuşkusuz, yöneldiği kesimlerin dili de *sızmıştır* bu şiirlere ama, o türden bir söylemin sözcükleri kendi yazın ideolojisinin öz malı olamamıştır. İlerici düşüncelerine rağmen, *Fikret* bireysel'dir denebilir. Burjuva yaşam biçimini istemektedir aslında. *Baudelaire* gibi sınıfının *üyesi* olmayı reddetmez hiç bir zaman. Yıkıcı bir biçim ve biçemden uzak durmasının, *Baudelaire*'i değil de *Coppeé*'yi örnek almasının nedeni de, ona ussal görünen bu yaşamı istemesidir. *Abdülhamit*'in kişiliğinde cisimleşen siyasal iktidara da bu nedenle, yani bireysel gelişmesi ve güvencesini engellediği için karşı çıkmakta değil midir zaten? Servet-i Fünuncularla da Meşrutiyet'in siyasal kadrosuyla da hemen ters düşmesinin, hep küskün kalmasının altında belki bireysel psikolojiyi de aşan, açıkça *bireyciliğe* uç veren

ögeler bulunduğu bile varsayılabilir. Yeni Zelanda'da gerçekleştirilecek *yokülke* düşü'nün de toplumsal kökenli olduğunu sanmıyorum. İnleyişi de öfkesi de bireyseldir. O inleyişin içinde yer alan «Balıkçılar» da «Hasta Çocuk» da «bir anlık» görüntüler, bireysel acının toplumsal acıyı *da gördüğünü*, onu *da anladığını* dile getiren *zorunlu* olarak araya giren motiflerdir. Sınıflı ve demokrat bir toplum, bireyci felsefenin ön gerekliliğidir. *Fikret*'i küçümsemeyi aklımdan bile geçirmiyorum. Sadece *Fikret*'in özgürlük, adalet gibi kavramları solcu bir içerikle görmediğini söylemek istiyorum. Zaten bu kavramlar burjuvazinin malıdır ve solculuk, ancak bunların *ötesinde* başlayabilir. Doğrusunu söylemek gerekirse, *T. Fikret siyasal* bir konu olmuştur hep, yazınsal değil. Siyasal baskı dolayısıyla Türk solu ne zaman konuşamaz duruma düşürülmüşse, sorunları hemen yazınsal düzlemde ama siyasal amaçla kullanmaya başlamış, başta *Fikret*; şairleri, *kendisini* dillendirmek amacıyla devreye sokmuştur. Tersi de geçerlidir bunun: Sağ da kendini ne zaman yasaklanmış hissetmişse, hemen dinsizliğini ve uluslararacılığını öne sürerek *T. Fikret*'e saldırıya geçmiştir. Bu bakımdan, Türk solu artık rüştünü ispat etmeli ve *Fikret*'le arasındaki kuramsal/kılgısal ve yazınsal *uzaklığı* görebilmelidir. Şiirini çözümleyebilmenin tek önkoşuludur bu.

Osmanlı aydınlarının, batıyla temasa geçmiş olmalarına rağmen marksçılığa uzak duruşlarının nedenleri üzerinde düşünmeye devam ederken, *T. Fikret*'in dönemi de dahil olmak üzere, içinde yer aldıkları toplumsal ortamın aydınlara bu türden bir ilişkiyi engellediğini belirtmek gerekir. Marksçılık çünkü, kendinden öncesini dıştalayan ve aşan bir düşünce biçimi olarak, her şeyden önce sanayileşme/kentleşme olayının ürünüdür. Bu bakımdan geri toplumsal yapılarda *yeterince* özümsenmesine ve pratiğe geçirilmesine olanak yoktur denebilir. Gerçi Sovyet devrimi bir *istisna* gibi görülür ama, *Lenin*'in de kanıtladığı gibi, Rusya'da pekala kapitalist ilişkiler belirmiş ve *tam* gelişmemiş olsa bile bir işçi sınıfı doğmuştu. Dahası, Rusya'nın bu yapıya ters düşen bir *kültürel ortamı* vardı ve aydınlar, ilk üniversitenin açılışıyla birlikte,

daha 1750 yılında *felsefe* ile ilintiye gelmişler, *Saint-Simon, Fourier, Shelling, Hegel, Marx* gibi düşünürlerle tanışmışlardı. *Kapital*'in ilk Rusça çevirisi 1872 yılında yapılmıştır. Çin devrimi ise marksçılıktan yola çıkmakla birlikte daha çok bir köylü devrimi biçiminde gerçekleşmiş ve gelişmiş, dolayısıyla kuramsal düzeyde de *başka* bir yol izlemiştir. Son yıllarda, orada da piyasa ekonomisi koşullarına yöneliş ve meta üretimini hızlandırış görülüyor. Bunlar, üzerinde durulması ve çözümlenmesi gereken *yeni* sorunlar olarak görülmelidir elbet. «Yeterince» vurgulamasını bu nedenle yapıyorum.

Evet, *yeterince:* Bu yüzden, Meşrutiyet döneminde ilk sosyalist partisinin kuruluşundan bu yana, Türkiye'de marksçılık kaynaklarına inilmeden, kuramsal pratik hiç önemsenmeden uygulamaya konulmuştur denebilir. İlk girişimden bu yana, marksçı düşüncenin yalnızca hukukî ve siyasal terimlerle anlaşılmaya çalışıldığı, bu düzeylerde *bile* derinlemesine bir çözümlemeye fazla gereksinim duyulmadığı öne sürülebilir. Bunun en başta gelen nedeni, yanılmıyorsam, gelişkin bir kültür ortamının olmayışı. Marksizmin *üç kaynağı* çok sık vurgulanmıştır: *Alman felsefesi, İngiliz ekonomi politiği* ve *Fransız sosyalizmi.* Bu üç kaynak ve bunlardan kaynaklanan estetikten ethik'e tüm sorunlar, öncelikle bir kültür *birikimini,* sonra da *üretimini* gerektirir. Az sonra değineceğim gibi, Osmanlı toplumunda *felsefenin* bulunmayışı bir çok sorun'un anlaşılamamasına yol açmıştır. Bu her şeyden önce, aydın'ın egemen sınıfla halk sınıfları arasındaki *çatışmayı* görmesini engellemiştir. Yöneten/yönetilen ilişkileri hiç bir zaman *sömüren/sömürülen* ilişkisi olarak alınmamış, *siyasal/yönetsel* bir sorun sayılmıştır. Burada, islamlığın bireye aşıladığı ve devletin kurumlaştırdığı *tevekkül* ideolojisi de başlıca bir rol oynamaktadır elbet. Sultan/Teba ve Tanrı/Kul inancı, toplumsal ilişkilerin görülmesini engellemiş, dinsel yaşam düzeyindeki *çatışmasızlık concensus'unu* (oydaşma) siyasal/toplumsal yaşam düzeyinde de ussallaştırmıştır denebilir.

Bütünüyle *durgun* bir toplum, belki tarihin hiç bir ça-

ğında yok. Bu bakımdan, Osmanlı toplumunda da dinsel/siyasal amaçlı pek çok halk hareketi olmuştur. Bu hareketler, özellikle *Kanunî* döneminde genişlemiş, başta İstanbul olmak üzere, kimi büyük kentlerde öğrenci (suhte) ayaklanmaları bile görülmüştür.[6] Gelgelelim, sözcüğün kuramsal anlamında, burjuvazinin doğuş dönemindekine benzer ve bir sınıfı haber veren hareketler değildi bunlar ve dolayısıyla bir düşünce temeline *de* dayanmıyorlardı. Böyle bir kuramsal çerçeve bağlamında, örneğin imparatorluğun aslında büyüme değil gerileme döneminin başladığı *Kanunî* zamanındaki hareketlerin, tümüyle *kendiliğinden* kalkışmalar olduğu öne sürülebilir. Osmanlı döneminin «16-19'ncu yüzyıllarda hiç bir esaslı *fikrî* faaliyet gösteremediğini» vurgulayan *Ülken*, tam da bu yüzden «gerilemenin gerçek nedenlerinin bir türlü fark edilemediğini»[7] belirtiyor ve şunları yazıyor: «Osmanlı devletinin çöküşünde ise feodal kuvvetlerin ve kifayetsiz şark zihniyetindeki bir yönetimin tenkidî, onların *yerini* alacak hiç bir kuvveti haber vermiyordu.»[8] Çok uzun yıllar süren bu düşünsel yetersizlik, çeşitli sorunların bugünkü arap saçı görünümünü almasında ve çözümlenememesinde başlıca rolü oynamıştır. Türkiye'de ilk üniversitenin Rusyadan 113 yıl sonra 14 Ocak 1863'te açılabildiği, orada da öğrenimin belirli alanları kapsadığı, aynı şekilde *Kapital*'in tam çevirisinin de Rusya'dan yine 100 yıl sonra 1972 yılında yayınlandığı düşünülürse, *kültürel mirasımız* hakkında bir önayaklaşım için gereken taban elde edilmiş olur. Tanzimat'ta başlayan *modern* düşünce ile *ilişki*, işte bu yapısal nedenden ötürü, dün de bugün de, hep en az 50 yıl açıkla sürdürülmüştür. *N. Kemal* de sonrakiler de modernleşmenin düşünsel temellerini bu yüzden kavrayamamış olmalıdırlar. Toplumsal sorunun anlaşılmasını sağlayabilecek ve toplumu dönüştürmek için gerekli gücü verebilecek olan *kuram* hep geriden, çoğu zaman da *yanlış* düzeylerde izlenmiştir. Örneğin Türkiye'de 1912 yılında ilk felsefe dergisini çıkaran, *materyalizmi* bir felsefe disiplini olarak benimseyen *Baha Tevfik*'in, yanıbaşındaki ülkede 1905 yılında bir devrim girişimi yapılmış olmasına rağmen, tarihî ve diyalektik maddecilikten haberdar olmadığı

anlaşılıyor. *Hilmi Ziya Ülken,* dizgesel olmaya çalışan bu ilk materyalist düşünürün «biyolojik ve evrimci materyalizmi» temsil ettiğini vurguluyor ve diyalektik materyalizmin «evrimci materyalizmden çıkan bir cereyan olduğunu» da anımsatıyor.[9] «Bizde bir felsefe *dili* yoktur» diye özellikle vurgulayan ve «Şark ve Garp arasındaki zigzagları kesmek, Şark kaynaklarının *artık* yeni bir mahsul veremeyeceğini ilân etmek istiyorum. Garbın hayatının üstünlüğü, *felsefesinin* üstünlüğü ila paraleldir» diye yazan *B. Tevfik*'in, zamanımn en ileri düşünce biçimini görmemiş olmasına gerçekten üzülmek gerekiyor. *Ülken,* yazarın sosyalizm ile anarşizmden söz ettiğini, dünyanın «ilme dayanan bir anarşizme doğru gideceğini» öne sürdüğünü de belirtiyor ama, ardından *B. Tevfik*'in *Kropotkin, Bakunin, Stirner* gibi anarşist düşünürlerden hiç birinin adını anmadığını belirterek, ne tür bir anarşizmden söz ettiğinin anlaşılamadığını bildiriyor. *Ülken* bir dip notunda ise, *Baha Tevfik*'in yaşadığı yıllarda, yani 1881 - 1914 arasında, Türkiye'de marksizmin «tam mensubu» *görülmediğini de* hatırlatıyor ve *Beşeriyet* gazetesinde sosyalizmi savunan *Refik Nevzat*'ın da bu bağlamdaki *felsefî* ve *iktisadî* yayınlarının bilinmediğini söylüyor.[10]

Türkiye'de diyalektik ve tarihî maddecilik konusundaki *asıl* yayınların Mütareke yıllarında başladığı görülüyor. *Dergiler* çerçevesinde gerçekleştirilen bu yazıların, *bilimsel* yanlarıyla değil, tam tersine *popüler* özellikleri ve *polemiksel* biçemleriyle belirginleştikleri söylenmeli. Bu, kuramın felsefe açısından algılan(a)madığının bir kanıtı sayılmalı. Marksizmin Türkiye'ye girişi de *siyasal düzeyde* olmuştur bu yüzden. Batı düşüncesinin de Türkiye'ye felsefeyle değil «siyasal felsefe» ve «toplumsal bilimlerle» girdiği, aydınların *kurgusal* olmaktan çok kılgısal olmayı amaçladıkları ve gerileyen İmparatorluğu «kurtarmayı» öngördükleri düşünülecek olursa, marksizmin ilkin siyasal bir kurtuluş yöntemi gibi algılanmasına şaşmamak gerekiyor. Burada bir nokta özellikle vurgulanmalı Mütareke yıllarından 1960'lara kadar, marksist yazın, göreceğimiz gibi, son derece sınırlı, hâttâ yetersizdir. Klasik metinlerin hiç biri 1960'lara kadar çevril-

memiştir. Bu yıldan sonra yapılan çevirilerin de *öncelikle* siyasal hedefler göz önünde bulundurularak gerçekleştirildiği, *epistemolojik* ve *ekonomik* sorunları irdeleyen temel kuramsal metinlere pek itibar edilmediği söylenmelidir. Yani, marksist yazın belli bir program ve ilkeler çerçevesinde tanıtılmamıştır. Türkiye'de toplumsal değişmede düşünsel yapıların ve bu düşünsel yapıların oluşmasında *çevirinin* önemini ilk kavrayan kişi olan ve görüşünü «tercüme, bütün bir medeniyeti nakletmektir. Bu nakil işi, dağınık ve gelişi güzel intihaplarla olamaz»[11] diye özetleyen *Ülken*'in genel çeviri yazınına ilişkin şu yargısı, marksçı düşüncenin yurdumuzdaki geçmişi için *de* geçerli gibi geliyor bana: «Tanzimat'tan sonra yapılan tercümelerin büyük bir kısmı dağınık ve tesadüfîdir. Onların ne için, hangi fikirlere bağlanarak intihap edildiklerini tayin etmek kabil değildir. Ekseriya mütercimlerin *heveslerinden* veya tabilerin ileriye sürdükleri *mahdut* bazı *ihtiyaçlardan* doğmuşlardır. Bu yüzden onlar bir *silsile* teşkil edememişler ve teker teker, *tesirsiz* kalmışlardır.»[12]

Felsefî ve kuramsal üretimin düşüklüğü, aydınların ana metinler yerine özetlerle yetinmeleri, marksçı düşüncenin olduğu kadar liberal burjuva düşüncenin de kendi doğrultusunda ve çoğulcu biçimde gelişmesine engel olmuştur. Üstelik, önce de belirttiğim gibi, felsefe ve bilim alanındaki kuramların, büyük zaman aşımlarıyla farkına varılması ve yurda böyle *gecikmeli* olarak aktarılmaları, sorunları büsbütün karıştırmıştır. Gerekli kuramsal donanım olmadığı için, somut sınıf çözümlemeleri yapılamamış, güncel önemi olduğu varsayılan kimi sosyo-ekonomik olgular, bilimsel yöntemle değil keyfî biçimde yorumlanmış, sınanmamış kişisel bakış açıları, Türkiye'de yıllarca sınıf çözümlemelerine temellik etmiştir. İlerde değineceğim, ancak burada marksıst düşüncede nerdeyse bir alt-ideoloji biçiminde hâlâ yaşayagelen *halkçılık* (populizm ya da narodnizm) sorununun doğru dürüst ayrıştırılamadığını hemen vurgulamalıyım. Felsefî ve kuramsal kavram yetersizliği, Rusya'da küçük üretici köylülere dayanmayı ve rejimi bu doğrultuda değiştirmeyi öngören na-

rodnik hareketi ile bu girişimin başarısızlıkları üzerinde ve ona *karşı* yayılan devrimci marksizmin uyuşmazlığının görülmesini engellemiş, «Türkiye'de halkçılık akımı, çeşitli dönemlerde Rusya'daki hem 'narodnik' hem de 'marksist' akımla dolaylı-dolaysız ilişkileri olmuş ve ondan etkinlenmiştir.»[13] Bu *düzeltimci* ideoloji siyasal karışıklıklara yol açmakla kalmamış, Türk yazınının da özel bir bölgesini oluşturmuştur. İki karşıt bakış-açısı'nın bu *ortak-yaşarlığı* (simbiosis), toplumsal ve sınıfsal yapı çözümlemelerinde yığınla kuramsal yanlışa yol açmıştır denebilir. Halkçılık ideolojisi, Türk siyasal yaşamında da yazınında da *olumlu* ve *olumsuz* ögeleri aynı anda barındırmıştır. Çalışmanın birinci bölümünde de belirttiğim gibi, bu kavram sınıflarla ulusu belli çerçevede özdeşlemeye yaramakta, üretim ilişkilerinden doğan toplumsal ilişkilerin görülmesini engellemektedir. Bu durumun olumsuz sayılması gereken yanlarından birini, yazınsal düzeyde şöyle dile getiriyor *Tanpınar:* «Bizde sınıfların vazıh ve kat'i şekilde mevcut olmaması, münevveri *ayrı* bir sınıf haline getirmektedir ki, bu, cemiyetle olan alâkasını müphem bir şekle sokuyor. Türk romancısı muayyen bir hayatın adamı olamıyor, sadece fikirle yaşıyor.»[14] Besbelli, yazar burada sınıf(lar)ın yokluğunu değil, batıdaki anlamında *belirmemiş* olduğunu öne sürüyor. Zaten, daha sonra İmparatorluğun dağılması olayına, Kurtuluş Savaşı ve yeni rejimin kuruluşuyla başgösteren toplumsal yapı değişikliğine değinerek, «Türk Edebiyatı'nda Cereyanlar» adlı makalesinde, bu değişmenin yazınsal/siyasal sonuçlarını da yorumluyor *Tanpınar.* Halkçılığın *yarı-olumlu* yanına ilişkin nitelemesi şöyle «Türk munevveri ve dolayısıyla edebiyatı beş asırdan beri adeta devamlı şekilde şehirlisi olduğu İstanbul'dan çıkar. Millî savaştan sonra Ankara'nın hükümet merkezi olması ise edebiyatımızın *gerek* dil, gerek *zihniyet* bakımından değişmesine sebep olur. Edebiyatımıza bugün hakim olan Anadolucu realizm ve *halkçılık mistiğinin* başlıca amillerinden biri bu hadisedir».[15] Halkçılık ideolojisinin marksçılıkla bu olumlu ve olumsuz düzeydeki «şaibeli» ilişkisinin yeterince ve kuramsal düzeyde çözümlenememesi, daha sonraki

köy yazını'nı doğurmuş, *mistik* sözcüğünü gerçekten hak eden bu bakış-açısı, yazınımıza bir *model* oluşturmuştur. Siyasal yanılma ile yazınsal yanılmanın ele ele gittiği söylenmelidir. Burada şunu vurgulamakta yarar görüyorum: Aslında, tarihsel gelişimi içinde düşünüldüğünde, doğrudan doğruya Çarlık Rusya'sının ürünü olan, Türkiye'ye de oradan ve Balkanlardan gelen aydınlar kanalıyla giren halkçılık, bana kalırsa hem sosyo-ekonomik içeriğinin ve felsefi temellerinin yeterince anlaşılamayışı hem de Meşrutiyet döneminin egemen ideolojileri (islamcılık, osmanlıcılık, batıcılık) tarafından açılan aleyhteki kampanyayı kıramayışı dolayısıyla, o dönemde Türkiye'de *sosyal demokrat* bir düşün ve muhalefet hareketine dönüşememiş, yazınsal düzeyde de *gerçekçiliğe* uç verememiş, giderek, her zaman *tutuculukla* el ele verebilecek olan ulusçu bir kimlik kazanmıştır. Türkiye'deki tarihi boyunca, halkçılık ideolojisi, bünyesindeki uzlaşmacı eğilimi hep sürdürmüştür, TİP gibi bir partinin programında bile, «kaynaşmış, sınıfsız bir kitleyiz» ilkesini alt-katmanında 1980'lere kadar korumuş olan CHP'nin egemen sınıf(lar)a eklemlenen söylemi bağlamında yer almıştır.[16] Bir *ideoloji* olarak, halkçılığın son kertede halkın siyasal *girişkenliğine* ve *yönetebileceğine* güvenmeyen *seçkinci* bir aydın hareketi olduğu, sınıfsal açıdan da küçük üreticileri öngördüğü söylenebilir. *Niyazi Berkes,* İkinci Meşrutiyet döneminde Türkiye'ye giren halkçılığın o dönemde yenilgiye uğramasına yerinmekte ve bu yenilginin, Türkiye'nin sosyo-ekonomik ve kültürel yaşamında en temel bir sapmaya yol açtığına inanır görünmektedir. Akımın bu yenik düşmesine, doğrudan doğruya onu ithal eden kuramcılarının *(Hüseyinzade Ali, Yusuf Akçura, Abdullah Cevdet* vb) olduğu kadar izleyicilerinin *(Ziya Gökalp* vb) *sınıfsal kökenlerinin* ve o tarihte belki bir zorunluluk olduğu kabul edebilecek olan kuramsal *ikiciliklerinin* (düalizmlerinin) yol açtığını da yeterince vurgulamaktadır.[17] Anılan kişiler, sınıf yapısının tümüyle dönüştürülmesini hiç düşünmedikleri gibi siyasal yapının bile yıkılmasını öngörmemişlerdir denilebilir. Rusya'da halkçılık en azından Çarlığın yıkılmasını öngörüyor ve utopik

sosyalizmin ilkelerinden haberdar olduğunu da sezdiriyordu. *Hüseyinzade Ali*'nin sosyalizm konusundan haberdar olduğu anlaşılıyor. *Yusuf Akçura*'nın da tarihsel maddeciliğin çözümleme yönteminden haberdar olduğu biliniyor.[18] Ama son kertede hepsi, *Ziya Gökalp*'la sonuçlanacak olan ulusalcı eğilimlerin yedeğine girmek zorunda kalıyorlar. Çünkü *devrim*, onlara yalnızca devletin yıkımı olarak değil kişisel/bireysel yıkımları olarak da görünüyor. İkiciliklerinin ve uzlaşmacılıklarının başlıca nedeninin sınıfsal tabanlarını yitirme korkusu olduğunu sanıyorum.

Burada önemli bir noktayı gözden kaçırmamak gerekiyor: Adlarını andığım *Hüseyinzade Ali, Yusuf Akçura, Abdullah Cevdet* başta olmak üzere; İkinci Meşrutiyet dönemi aydınlarının; sözcüğün olumsuz anlamında birer *ideolog* olduğu öne sürülemez. Gelişmekte olan sınıflarının ideolojisini *arıyordu* onlar. Üstelik sorunu, içine doğdukları toplumsal formasyonun doğal gereği olarak, geçmişten *(N. Kemal, Ziya Paşa* vb) devraldıkları içerikle, yani sınıflarüstü *devlet* kavramı çerçevesinde yaşadıklarından yeterince tutarlı olamıyorlardı. Modern düşünceye Tanzimat dönemi aydınlarından çok daha fazla yakındılar ama, zamanlarının ilişkiye geldikleri toplumsal kuramlarındaki *radikal* içerik karşısında hep kararsız kaldılar ya da retorik düzeydeki kararlılıklarını hiç bir zaman *pratiğe* aktarmayı düşünmediler. Batı ile doğu, modern ile geleneksel, devrimcilik ile evrimcilik arasında sıkışıp kaldı İkinci Meşrutiyet aydını. Dönemin kültürel üretimi, bu karmakarışık, yetersiz ama özverili arayışı yeterince sergiliyor. Örneğin, ömrünün sonunda Atatürkçülükte karar kılan *Abdullah Cevdet*, gençliğinde toplumsal Darvincilik'e de anarşizme de ilgi duyuyor, *Kropotkin* ve *Bakunin*'in kitaplarını «*İncil*» olarak niteliyor ama, yaşlılığında anarşizmi «kıyısız bir nehir istemek»[19] diye betimliyor. Anarşizmin *Abdullah Cevdet*'i ekonomik/toplumsal içeriği açısından değil getirdiği *din eleştirisi* dolayısıyla ilgilendirdiği anlaşılıyor. Gerçi bu düşünceyi «siyasal modernleşmeye aracı olabilecek» bir yaklaşım saymakla birlikte, doktorun daha çok vurguladığım noktadan hareket ettiği ve «dinsel düşün-

cede serazadlık ile (libre penseur) ile anarşist olmayı eş olarak gördüğü»[20] söylenebilir. Din sorununa özel bir önem veren *Abdullah Cevdet*'in *Bakunin* ve *Kropotkin*'den söz etmesine karşılık bu soruna çok daha kökten bir çözümleme getiren *Marx*'ı (daha öncesinde de *Feuerbach*'ı) anmaması ilginçtir elbet. Burada, Osmanlı İhtilal Fırkası, Türk Anarşist Cemiyeti, Osmanlı Hareket Komitesi gibi örgütlerin, «öleceğiz, öldüreceğiz, yakacağız, yıkacağız»[21] türünden bildiriler yayınlamalarına rağmen, anarşizmi *felsefe* olarak değil bir şiddet yöntemi olarak benimsedikleri de belirtilmeli. Bunun başlıca nedeni Osmanlı - Türk siyasal düşüncesinin yapısal leight-motiv'i olan *devletin korunması* ilkesidir. *Devlet bürokrasisine* doğan Jöntürk'ler, bu jenetik kimlikleri dolayısıyla başka türlü davranamıyorlardı.[22] *Osmanlı* adlı dergide şunları yazıyorlar : «Anarşistler bir fırkadır ki, maksatları kürre-i arz üzerinde mevcud *her şekildeki* hükümeti kökünden çıkarıp atmaktır. Biz ise hükümet-i Osmaniyenin kuvvet ve mekâneti ve *iade-i şevket* etmesi için çalışmakla anarşistlerin fikirlerine zıd harekette bulunuyoruz.»[23]

Hanioğlu, andığım çalışmasında, *Abdullah Cevdet* ve öteki Jöntürk'lerin sosyalizme *de* yakınlık duymadıklarını ve doktorun, sosyalizmi; geleneksel dinlerden daha «*sakıncalı* bir din»[24] olarak niteleyen *Gustave Le Bon*'u izleyerek hoş görmediğini belirtiyor. Gerçekten de, o dönem aydınlarının, hiç ilgilenmedikleri *Marx*'ın son kertede devlet'in ortadan kalkmasını öngören kuramına da salt bu nedenle karşı çıkacaklarını söylemek olanağı doğuyor. *Berkes*'in de vurguladığı gibi, *Namık Kemal*'den belli bir düzlemde *kopusu* dile getiren İkinci Meşrutiyet'in siyasal terminolojisinde yer alan «ihtilal» ve «İnkılâp» kavramları, son çözümlemede sınıf hareketini getirmiyordu. Yalnızca padişahın «hal edilmesiyle» sorun'un çözümlenemeyeceğini söyleyen *Abdullah Cevdet* için de geçerlidir bu yargı. Jöntürk hareketinin yine son çözümlemede bir *seçkin* hareketi olarak kalmasında soyut devlet düşüncesine bağlılığın rolü olduğu açıktır. Dahası, belli bir *tabandan* daha başlangıçta yoksun olan bu aydınların «en derin özlemlerinin 'hürriyet' olduğu» görüşüne de katılma-

yan ve onların «otoriter bir teori» kurduklarını öne süren *Şerif Mardin*'e[25] *Berkes* de katılmakta ve «hükümetle arasında daima bir gerginlik bulunan» aydının «kendisini etkili yapacak bir güçten yoksun»[26] olduğunu belirtmektedir. 1908 devrimi üzerinde düşünürken sorunu yalnızca bir *Kanun-u Esasî* sorunu olmanın *ötesinde* bir içerikle anlamaya çalışan *Akçura* «ülkenin durumunun düzelmesi yalnız yönetim biçiminin değişmesi demek değil, Osmanlı toplumunda tüm bir devrim yapılması»[27] zorunluluğunu vurgulamaktadır ama *Abdullah Cevdet* ve *Prens Sabahattin* tarafından da savunulan bu bakış açısı, taraftar bulamamaktadır. Gelgelelim, *Akçura* da 1908'i «militer» ve «biraz da politik bir darbe» saymasına rağmen, gerekli toplumsal tabanın sağlanması konusunda yeterli ve tutarlı bir kuram oluşturamamıştır. O da *geleneksel sorunsala* bağlı kalmış, çözümlemesini «bir Osmanlı ulusu meydana getirmek», «islamcı bir devlet yapısı kurmak» ve «rka dayalı bir Türk siyasal ulusçuluğu oluşturmak» gibi bir bölümleme içinde gerçekleştirerek eleştirdiği içeriğe yenik düşmüştür.[29] İkinci Meşrutiyet ideolojisi, bir *ulus* olma arayışını ve ulusal bir devlet yapısının araştırılmasını dışa vurur. Çeşitli konulardaki çözümlemelerinde maddecilikle açık, tarihsel maddecilikle örtük hısımlığı görülen[30] *Yusuf Akçura* ve *Fuat Köprülü*'nün işte bu sosyo-ekonomik ve tarihsel konjonktürde düşüncelerini oluşturkları ve bu geleneksel sorunsalı aşamadıklarından dolayı ulusalcılığı seçtikleri söylenebilir.

Şerif Mardin, Jöntürklük'ü «*tutuculuk*», *Niyazi Berkes* de Tanzimatçılık'ı «*bireycilik*» kavramlarıyla nitelerken aynı doğrultuyu belirlemiş olurlar: Aydınm toplumsal formasyonu anlamadaki yetersizliği ve modern düşünceyi kavrayamayışı. Şunları yazıyor *Berkes*: «*Namık Kemal* Londra'da *Karl Marx*'tan az ötede yaşarken, Fransız Devrim'i düşününün çok daha ötelerine gidildiği bir dönemde, o düşünü ikinci üçüncü el kitaplarından öğrenmeye çalışıyordu. Hem de tanıdığı sosyalistler olduğu halde.»[31] İşte bu yüzden, *Namık Kemal* batı teknolojisinin ve eğitimin yanma nasıl saltanatı ve din kurumunu katmak zorunda kaldıysa, Meşrutiyet aydını da

düzeltimciliğin (reformizmin) ötesine geçemedi. Kuşkusuz sınıf(lar)ın gelişmemişliği ve sınıf çatışmalarının keskinleşmemişliği, siyasal düşünürlerin, toplumsal çözümlemelerinde emekçi kesimlerin sorunlarına öncelik vermelerini engelliyordu ama bu engelin aşılamamasının başlıca bir nedenini de aydının kuramsal yetersizliği oluşturuyordu.

Felsefe ve toplumsal bilimlerle fazla ilgilenmeyen ya da ancak büyük gecikmeyle ilgilenebilen Osmanlı aydınlarının, doğal bilimlerle ilişkilerinin çok daha geri bir düzeyde bulunduğu herkesçe biliniyor. Doğal bilimlerin pratik ve askerî amaçlarla sınırlandırıldığı ve *pratik öncelikli* bilimlere yer verildiği, Darilfünun'un ve öteki Osmanlı öğretim kurumlarının «müfredat» programlarında izlenebilir kolaylıkla. Devrimci düşüncelerin öncelikle Tıbbiye gibi doğal ve deneysel bilimlerin okutulduğu kurumlarda yayılmasının nedenini de anlamak böylece kolaylaşıyor. Matematik vb. bilimler, hiç kuşkusuz yöntemleri ve kuramsal öncüleri açısından, biyoloji ve fizyoloji gibi, toplumsal kuruluş düzeyinde *anolojiler* üretilebilmesine olanak veren bilimler değillerdi. Bu analoji, hiç kuşkusuz, ancak bilimsel kuramlar ve varsayımlar üzerinde konuşabilecek bir *üst-dil* olan felsefe ile mümkündü.

Adnan Adıvar, ilk baskısı 46 yıl önce Fransa'da yapılan ve hâlâ aşılamayan çalışmasında, XVI ve XVII yüzyıldaki bilimsel yaşam hakkında şu genellemeyi yapıyor: «XVI. yüzyılda ilmin öğretiminde ve ilmî eserlerin yazılışında görülen ağırlığın, XVII. yüzyılın yarısında *daha çok* belirdiğini görüyoruz. Gerçekten bu yılların yayınlarında, artık Avrupa'da beliren *modern ilmi düşünüşün,* Yunan ilmini temelden sarden sarsan büyük düşünce hareketlerinden *eser bile* görülmez.»[32]. XVIII'nci yüzyılın sonundaki görünüm ise şu yine *Adıvar*'ın kaleminden: «*Damat İbrahim Paşa* zamanında yüz kadar şair ve yazar yetişmiş, bir çeviri heyeti kurulmuş, matbaa açılmış ve Batının, *hiç olmazsa yüz yıl önceki* ilmiyle temas hasıl olmaya başlamıştı». Bu tabloyu tamamlamak üzere kısa bir ek bilgi yararlı olabilir: *Descartes*'ın *Yöntem Üzerine Konuşma*'sı 1637 tarihini taşıyor. Bu çığır açıcı yapıt Türkçeye ancak 258 yıl sonra 1895'te çevrilebiliyor *İbra-*

him Ethem tarafından. Durumu daha da ilginçleştiren bir ek bilgi ise şu: Kitap, ancak 28 yıl sonra ikinci baskı yapabiliyor. Yani Osmanlı-Türk toplumunda tam 28 yıl kimse *Descartes*'in kitabına gereksinim duymuyor.

Çığır açıcı, ama bu yüzden de *yıkıcı* ve *yenileyici* düşüncelere ve olaylara bu ilgisizliğin ve kapalılığın bir başka örneğini siyasal düzeyden seçiyorum: Fransa'da Cumhuriyet'in ilânı üzerine İstanbul'da ki Fransız kolonisinin Büyükelçilik bahçesinde toplandığını yazıyor *Yusuf Akçura* ve bir temsili «Hürriyet Ağacı»nın çevresinde şenlik yaptıklarını anlatıyor.[33] Ne var ki, bu şenliklerin kimsenin ilgisini çekmediğini de sözlerine ekliyor. Halkın ilgisizliği, resmî bakış'ın yanında çok doğal kalıyor elbet: «*Volter, Jan Jak Ruso* namları ile meşhur zındıklar ve bunlara benzeyen dehrîler, dinleri ortadan kaldırmaya, eşitliği ve cümhuriyet lezzetini tattırmaya yarayan alaycı ve avam dilinde kitaplar yazarak halkı iymansızlığa ve fesad'a götürmektedirler»[34]

Burada, yetersizliğin kaynağına inebilmeyi kolaylaştırmak amacıyla, soruna ilk kez değinenlerden biri olduğu için, yine *Hilmi Ziya Ülken*'e dönüyorum: «Tanzimat'tan sonra, Garp ilmi memleketimize sırf *teknik* ihtiyaçlarla geldiği için, bu ilimleri *bağlayacak* felsefî prensipler üzerinde düşünülmüş değildi. (...) Tanzimat'ın cezrî ikiliği devam ediyordu: Teknikte ve fende garplı, ilimde ve felsefede İslam. Edebiyatta da aynı ikiliğin hâkim olduğunu görüyoruz: Kemal-Ziya Paşa nesli garplılaşma yolundaki bütün cehdine rağmen dünya görüşünün esaslarında henüz *Sarklı* idi.»[35] *Ülke*'in «bağlayıcı» bir işlev yüklediği *felsefe*'nin önemini, felsefe pratiğini bir *katalizatör* olarak niteleyen *Perry Anderson*, en az İtalya'daki kadar güçlü bir proletaryası olan İspanya'da neden bir *Labriola* ya da *Gramsci* çıkmadığı üzerinde düşünürken yetkin biçimde vurguluyor. Burada, uzunca bir alıntı yapmakta yarar görüyorum:

«Görece kültür mirasları söz konusuysa burada şunu söyleyebiliriz: 1890'larda İtalya'da Groce Marx'ın eserlerini inceleyip tanıtırken, onun İspanya'daki en yakın benzeri olan Unamuno'nun da aynı şekilde marksizme inanması çarpıcı-

dır. Unamuno Croce'den farklı olarak 1894-97 yılları arasında İspanyol Sosyalist Partisi'nin örgütlenmesine etkin bir şekilde katıldı. Ancak Croce'nin tarihî maddecilikle uğraşması İtalya'da marksizmin gelişmesinde önemli sonuçlar verirken, Unamuno İspanya'da hiç bir iz bırakmadı. İspanyol yazarın denemeciliğinin tam karşıtı olan İtalyan yazarın ansiklopediciliği, bu iki örneğin farklı sonuçlar vermesinin nedenlerinden biriydi şüphesiz. Unamuno çok daha önemsiz bir düşünürdü. Genelleştirirsek, Unamuno'nun yetersizliği İspanya'nın İtalya'ya göre *temel sistematik bir felsefe geleneğinden çok daha yoksun olmasından* geliyordu; edebiyatta, resimde ya da musikideki ustalığına karşılık, felsefe, Rönesans'tan Aydınlanma'ya kadar İspanyol kültürünün yoksun kaldığı bir şeydi. Yirminci yüzyılda İspanyol işçi hareketinin sözü edilmeye değer bir marksist eser vermesini önleyen etken bu *katalizatörün* yokluğuydu belki de. Bu durum, 1900'den sonra birdenbire yeniden büyük bir önem kazanan yerli ampirizm geleneğiyle İngiltere'nin tarihyazımında (histoiografi) dikkate değer ürünler verirken, göreneksel teoriler geliştirmekte uğradığı garip başarısızlığı da açıklamaya yardımcı olabilir. *Belli bir ulusal yapıda* canlı bir marksizm doğabilmesi için gerekli olan karmaşık bir toplumsal sentez içindeki felsefî ögenin önemini bilindiği gibi *Engels* yetkin bir şekilde vurgulamıştı.»[36]

Bu alıntının ışığında bakıldığında, marksçılığın farkında bile olmayan Tanzimat dönemi aydınları ve marksçılıkla yeni tanışan, onu çok sınırlı biçimde anlayabilen Meşrutiyet dönemi aydınları ile Cumhuriyet dönemi aydınları arasında bu düzeyde hiç bir örgensel *ilişki* ve *süreklilik* bulunmadığı söylenebilir. Felsefî düşüncenin yerleşmeyişinin ve bir gelenek oluşturamayışının başlıca ve somut nedeninin, Osmanlı-Türk toplumunun tarihinin büyük bölümünde «kesin sınıf mücadelelerinin ve derinlemesine bireyselliğin bulunmayışı»[37] olduğu söylenebilir. Siyasal/toplumsal sorunlar üzerinde olduğu kadar kültürel sorunlar üzerinde de felsefe açısından düşünülemediği açıkça görülüyor. Çünkü,*Hilav*'ın yerinde benzetmesiyle, «yekpare bir ideoloji» felsefeyi önlüyor. Yu-

karda, *Abdullah Cevdet* dolayısıyla vurguladığım gibi, o dönemlerin aydınları daha çok devleti kurtarmayı amaçlıyor, bu yüzden de kuramsal sorunlardan değil pratik/pragmatik sorunlardan yola çıkıyorlardı. Bir çoğunun, özellikle Tıbbiye çıkışlıların, biyolojik materyalizmin ötesine geçemeyişleri bu yüzdendi. *Marx*'ı okumadıkları için *iktisadî dönem* ve *sınıf* kavramlarını çözümlemelerinde kullanmayı düşünmüyorlardı bile. Döneminin en aydınlık kafalarından biri olduğu görülen *Beşir Fuat* toplumsal *değişme* sürecinde yetişmiş, bu değişmeyi yönlendirmeye çalışmış aydınların en tipik örneklerinden biridir örneğin. İntiharını bile gözlem konusu yapabilecek kadar bilime ve bilimsel yönteme tutkun olan *Beşir Fuad,* hakkında bir kitap yazan *M. Orhan Okay*'ın alt başlıkta vurguladığı gibi, «İlk Türk Pozitivist ve Natüralisti»[38] olarak nitelenebilir ama *Prof. Şerif Mardin,* bu konuda sakıngan davranmakta ve buradaki pozitivist kavramının kuramsal içeriği konusunda kuşkulu olduğunu belirtmektedir: «*Beşir Fuad* hakkında 'pozitivizm' ifadesini kullandığımız zaman onun 'pozitivizm'inin *Comte*'dan esinilmiş bir görüşten çok, bu kelimenin XIX'ncu yüzyılın ortasından itibaren daha *genel* ve *popülerleştirilmiş* anlamında, *'maddî vakıalara ehemmiyet verme'* şeklinde anlaşılması gerektiğini hatırlatmalıyız.»[39] Gerçi, *Lütfi Erişçi, Giriş* bölümünde andığım yazısında «*Beşir Fuad* İmparatorluk şeraitine has ideolojik tefessühü zamanında görebilmiş, aynı zamanda gelecek devir içinde inkılâpçı sıfatına lâyık görüş zaviyelerinin ilk temellerini atabilmiştir»[40] demekteyse de, buradaki *devrimci* sözcüğünü ihtiyatla karşılamak gerekir. *Beşir Fuad*'ın yazılarında gözlemlenen maddeci içerik, dönemi açısından küçümsenemeyecek bir olgudur ama, bu içeriğin *geleceğe* ilişkin bir devrimciliği yansıtmadığı, yansıtamayacağı da açıktır. *1887*'de ölen *Beşir Fuad*'ın devrimci *Marx*'tan haberi bile yoktu çünkü. Onun biyolojik materyalizme takılıp kaldığı yıllarda *Marx,* yankılar uyandıran kitaplarının büyük bölümünü yazmıştı: *Kutsal Aile* (1844), *Feurbach Üzerine Tezler* (1845), *Alman İdeolojisi* (1845-6), *Felsefenin Sefaleti* (1846-7), *Ücretli Emek ve Sermaye* (1847), *Manifest* (1847), *Louis Bona-*

bart'ın 18 Brumaire'i (1850), *Katkı* (1859). *Beşir Fuad*'ın üç beş dil bildiği anımsanacak olursa, bu farkına varamayışta, yukardan beri yaptığım açıklamaların yanısıra *Ülken*'in şu vurgulamasına da yer vermek gerekir: «Pozitivizm bize *ilim* yolundan değil, ancak edebiyat yolundan girebildi.»[41] Bu vurgulama, bana kalırsa *Mardin*'in yorumunu büyük ölçüde destekliyor ve düşünce yaşamımızın yapısal bir zaafını açığa çıkarıyor. Gerçekte, Türkiye'de marksizmin yerleşmesi ve gelişmesi de yazınsal düzeyde olmuştur, kuramsal/bilimsel söylem düzeyinde değil. Örgütlenemeyen, açıkça yayın yapamayan solcu düşünce uzun yıllar hep yazın dergilerinde kendini dile getirmek zorunda kalmıştır. Bu yüzden kuram da yazın da zedelenmiş, marksçı yazın ancak kullananlar arasında geçerli bir jargon üretmiştir denebilir. *Nazım*'dan bu yana, üstelik büyük ölçüde düzey *yitirerek*, solcu yazın iyi köylü/kötü ağa, sömürülen işçi/sömüren patron, kerim devlet/baskıcı devlet, yoksulluk/zenginlik, cahillik/okumuşluk türünden kavram çiftleri üretmiş, bu kavramsal çizelgedeki ikinci terimler hep kapitalizmin nitelikleri olarak alımlanmıştır. Bu bakımdan, *Beşir Fuad*'ın da tüm üretimini döneminin yazın ideolojisiyle bir *hesaplaşma* çerçevesi içinde gerçekleştirdiği söylenebilir. Tüm çağdaşları gibi. *Beşir Fuad*'ın en önemli iki çalışmasının, *Victor Hugo* ile *Voltaire*'in düşüncelerinin ve sanatlarının çözümlemelerine ayrılmış olmasının, bu konuda bir başka destekleyici kanıt sağladığı da söylenebilir sanıyorum. Ayrıca, çok genç yaşta (35) ölen *Beşir Fuad*'ın geleceğe yönelik tasarıları arasında da *Marx*'a ve *Engels*'e, hâttâ onların eleştirilerine hedef olmuş *Saint Simone*'a ve *Proudhon*'a yer yoktur. *Beşir Fuad*'ın felsefî çevreninin (ufkunun) *Voltaire*'de sona erdiği söylenebilir. Çünkü *Comte, Bücher* ve *Littré* gibi önemsediği pozitivist / natüralist ve materyalist düşünürlerin öncüsü sayar onu. *İzleyebildiği* «inkılabçı» çizgi, bu bağlamla *sınırlıdır*. 1884 ile 1887 arasında yayılan yoğun ama kısacık yazı yaşamında, *Beşir Fuad*'ın realist/materyalist görüşleri yaymağa çalıştığı açıktır ve düşüncelerinin de yararlandığı kaynakların da kısa sürede etkisizleşmesi üzücüdür ama, bence gi-

rişimini intiharıyla *da* doruklaştıran bu yazarın, haberdar *olabileceği* sosyalizmden haberdar olmadığı da açıktır. İntibarından çok kısa süre önce yazdığı iki mektapta yapıtlarını çevirmeyi tasarladığı yazarların adlarını şöyle sıraladığını belirtiyor *M. Orhan Okay: Claude Bernard, Paul Ber, August Comte, Littré.*[42]

Erişçi'yi izleyerek bu programı devrimci saysak bile, gerçek anlamda bir felsefe geleneğinin bulunmayışı ve bilimsel düşünme yönteminin kavranamayışı yüzünden, *Beşir Fuad*'ın ve öteki pozitivist ve maddeci aydınların düşüncelerinin arkalarında iz bırak(a)madığını ve sorunların 10-20 yıllık periyodlarla *yenilendiğini* kabul etmek zorundayız. Gerçekten de: Düşünsel/yazınsal sorunları daha ileri bir noktada kavraması gereken Serveti-Fünun *hareketi, romantizm/realizm* kavgasında hiç bir mesafe alınmamış gibi davranır. Hiç kuşkusuz Yazın'ı ve yazınsal yapıtı *kendi başına* anlama yolunda bir adım atılmış, *H. Taine*'e geçilmiştir ama, kuramsal ve eleştirel söylemin tam bir tutarsızlık sergilediği görülmektedir. Servet-i Fünun'un eleştirel alandaki üç büyük adı, *Ahmet Şuayb, Mehmet Rauf* ve *Hüseyin Cahit (Yalçın),* bir yandan yazın'ın «*toplumsal yararı*»nı vurgulamakta öbür yandansa yazın'ı seçkinlere özgü bir pratik varsayarak, romantik başkaldırının *bireyci* kanadına eklemlenmektedir.[43] Burada, bu bölümün başında değindiğim *M. Tuncay*'ın *Rustow*'dan yaptığı alıntıyı anımsamakta yarar var sanıyorum: *Rustow,* Osmanlı aydınlarının daha çok Fransızca bilmelerinin özelde *Marx*'a, genelde *Alman felsefesine* uzak kalmalarına yol açtığını söylüyordu. *Servet-i Fünun*cular da Alman düşüncesiyle uzaklıklarını korur, dolayısıyla *Hegelci* ve *Hegel'e tepkici* idealizmden kaynaklanan romantik hareketteki *diyalektik* ögelerden yararlanma olanağını kaçırırlar. Örneğin, *Halit Ziya*'nın, modern Türk romanının gerçek kurucusu *Halit Ziya*'nın kuramsal düzeyde hâlâ «*hayaliyûn*» ile «*hakikiyûn*» karşıtlığı içinde konuştuğu görülür ki, bu tutumun *son kertede Namık Kemal* ya da *Ahmet Mithat Efendi*'den büyük bir *kopma* sergilemediği söylenebilir. *Ahmet Şuayb, Mehmet Rauf* ve *Hüseyin Cahit*'in çağdaşlarını derinden et-

kilediği açık olan yazın ve eleştiri sorunlarına ilişkin düşünceleri, dönemlerinin maddî sorunlarına işaret etmesi, *Taine*'in «yazın toplumun anlatımıdır» şeklindeki formülasyonu vurgulaması, çevre ve zaman ögelerinin altını çizmesiyle önem kazanır elbet. Ne var ki, *Servet-i Fünun*, daha geç, dolayısıyla daha *olgun* sayılabilecek bir dönemin ürünü olmasına rağmen, düşünsel düzeyde *sosyalizme* hiç bir uzantı vermez.

Bölümün girişinde vurguladığım bir gözleme dönmek gerekiyor sanırım: Sosyalizm, Osmanlı-Türk toplumuna olgunlaş(a)madan ve *salt* iktidarın ele geçirilmesine yönelik bir *siyasal* hareket olarak girdi. Dahası, bu biçimiyle *bile*, Türk aydınları arasında değil, ilkin *azınlık* aydınları arasında yaygınlaştı. Doğum yeri İstanbul değil Selanik'ti ve ilk çıkan dergilerin büyük çoğunluğunun dili Rumca ve Bulgarcaydı. Osmanlı Sosyalist Fırkası'nın kurucusu *İştirakçi Hilmi*'nin harekete daha çok materyalizmi savunan *Baha Tevfik*'in etkisiyle ve nerdeyse *tesadüfen* katıldığını belirten *George S. Harris, 1910* yılında yayınlanan *İştirak* dergisinin kuramsal içeriğinin yetersizliğini de vurguluyor: «Fransızca'dan aktarılan yazılar *bile* tam manâsıyla sosyalist görüşü yansıtmaktan çok, *liberal reformist* bir görüntü taşımaktaydı».[44] *Hilmi*'nin *Jean Jaures*'le mektuplaştığı ve gazetesi için bir *başarı* mesajı aldığı biliniyor ama, bu çok *sınırlı* olduğu apaçık bulunan yazışmanın, onun ve çevresinin kuramsal bir düzeye sahip olduğunu göstermediğini belirtmek gerekir.

Bir noktayı özellikle vurgulamalıyım: Bu çözümleme, ne kimseyi suçluyor ne de yapılan işleri küçümsüyor. Bilgi de daha önce vurguladığım gibi, bir *süreç* ve birey, koşullarının elverdiğiyle ve kendisiyle sınırlı. Gelgelelim bugünkü yetersizliklerimizin ve sınırlanmışlıklarımızın, *dünün* yetersizliklerinden ve sınırlanmışlıklarından kaynaklandığını *da* bilmemiz gerekiyor. *Entelektüel ilgiden* korkmak ve onu en hafif deyimiyle *duraklatıcı* saymak nasıl son 30 yıllık yazınımızda köycülüğe ve popülizme yol açmışsa, özellikle 1908'den sonra yetişen aydın kadroların ampirik/pragmatik sorunlara bağlı kalmaları da yazınsal ve kuramsal üretimde kısırlığa

ve dar görüşlülüğe yol açmıştır.

Kuşku yok: Harf devriminin, üretilmiş bilgi'nin özümlenmesini büyük ölçüde *engellediği* söylenebilir. Gelgelelim, Cumhuriyet öncesine ilişkin tüm çalışmalar, aydınların sosyalizmin ve marksçılığın asıl kaynaklarıyla ilgilenmediğini yeterince ortaya koyuyor. Türk aydınlarının marksçılıkla bir *kuram* olarak karşılaşmaları, Kurtuluş Savaşı yıllarına rastlıyor. 1925-1930 yıllarına kadar yayınlanan çeşitli dergi ve gazeteler, marksizmin bir düşün ve siyaset hareketi olarak açıklanması yolunda, pek çok engele rağmen, yoğun çaba göstermiş ve etkin olmaya çalışmıştır. Gelgelelim, konuya yönelik tüm çalışmalar, marksçı yayınların daha çok *siyasal* düzeyde alımlandığını ve bu düzeyde uygulanmak istendiğini göstermektedir. Dolayısıyla, Türkiye'de marksçılığı tanıtan ilk yayınlar bu türden sorunlara öncelik veren *propaganda* niteliğindeki yazılar olmuştur. Bu çalışmada benim kendimi sınırladığım zamanın 1925-1940 yılları olduğunu anımsatarak şunu söyleyeceğim: Bu tarihlerde *Marx*'ın tek kitabı çevrilmemişdir, Engels'ten de yalnızca *Ailenin, Özel Mülkiyetin ve Devletin Kökeni* çevrilmiştir *Cemiyetin Asılları* adıyla.[45] Bu bölümün sonunda, o yıllarda dilimize kazandırılan kitapların bir listesini ekleyeceğim. Bu sayede, tüm öteki düşünce akımlarının olduğu gibi marksçılığın da Türkiyede çok *yüzeyden* ele alındığını ve garip bir *mistifikasyona* uğradığını görebileceğimizi sanıyorum. Hep *baskı* altında tutulan, kovalanan bir düşünce ve siyasal hareket olarak marksçılık, Türkiyede *öğrenilmesi* ve *dile getirilmesi,* sürekli *kahramanlık* isteyen bir hareket olmuştur denebilir. *İllegal* konumu dolayısıyla, marksçı; düşüncelerini kurama ilişkin yanları açısından denetlemek, sorgulamak gereğini duymamış, hâttâ böyle bir çabayı nerdeyse «*döneklik*» olarak anlamıştır, büyük ölçüde bugün *de* öyle anlamaktadır. 1930'dan itibaren başlayan tek parti döneminde doruğuna ulaşan siyasal baskı, zaten kuramın temel yapıtlarının çevrilip yayınlanmasını iyice olanaksızlaştırmıştır. Marksçılık, kulaktan kulağa aktarılan ve çok az sayıdaki yapıtın elden ele dolaştırılmasıyla yayılan *kapalı* bir akım haline gelmiştir.[46] Bu kapalılık, bilimsel bir kura-

mın bir *tarikat bilgisi*'ne dönüşmesine yol açmıştır sonunda. 1960'lara kadar marksçılık bir *fukaralık* sorunu olarak ve büyük ölçüde de salt yazınsal düzeyde *alımlanmış* ve aynı şekilde yine *bu* düzeyde *iletimlenmiştir*. Kuşku yok: Bu durumun nedenlerinin çok büyük bir bölümü *dışsal*'dır. Ama sorun, yalnızca siyasal baskıya dayanarak çözümlenebilecek gibi değildir. Doğrudan doğruya marksistlerin *kendilerini de* çözümlemenin odağına almak gerektiğine inanıyorum. Nedense hiç biri, uzun yıllar uluslararası hareketteki dalgalanmalar üzerinde durmamış, *özgül* ve *özgün* olmayı istememişlerdir. Onlar da *tek ülkede sosyalizm* ideolojisinin içinden bakmışlardır sorunlara. Bunun tarihsel bir *zorunluluk* olması, bu zorunluluğun *ezberçiliğe* ve küçümsenemeyecek ölçüde *hoşgörüsüzlüğe* yol açtığı gerçeğini ortadan kaldırmaya yetmiyor elbet. Merkez ülke'nin bakış açısına yerleşen yazar-çizerler, *kurama* siyasal amaçların yararına olduğu kadarıyla yakınlık duymuş, vulgarisazyonu ve propagandayı *birincil* önemde saymışlardır. Bu yüzden, Türkiye solunun, Cumhuriyet Halk Fırkası'nın populizminden bir türlü kurtulamadığı, kuramla uğraşmayı *entelektüalizmin* bir göstergesi sayıp küçümsediği söylenebilir. Burada, bana çok önemli görünen bir noktaya değineceğim: *Mete Tuncay*, andığım çalışmasında, kurtuluş savaşı yıllarında Sovyetler Birliği'nde önemli bir yeri olan *Radek*'in, daha 1922'de «doğu ülkeleri için sınıf mücadelesinin öngörülmediği»ni vurgulayarak Türkiye solunun «mevcut yönetimi desteklemesini istediğini» anımsatıyor ve ekliyor: «Bu sözler, uzun yıllar için, Anadolu solculuğunun mezar taşı kitâbesi sayılabilir.»[47]

Radek'in bu tezinin, Türkiye'de zaten siyasal önderlikçe daha önceden benimsendiği anlaşılıyor. Besbelli: Bu sorun çerçevesinde merkezde olup bitenlerden çıkarılması gereken sonuçlar ya *telkin* edilmiş bulunuyordu ya da olup bitenlerin *doğrultusu* açık seçik belirlenmişti. *Şefik Hüsnü* şunları yazıyor çünkü 1921'de: «Proletarya diyebileceğimiz emekçilerimiz arasında henüz bir dayanışma duygusu, bir sınıf bilinci uyanmamıştır. Esasen bizde *Marx*'ın devrim için gerekli gördüğü maddî koşullar da henüz gerçekleşmemiştir. Buna da-

yanarak, Türkiye'nin başlı başına bir sosyalist devrim yapmasını mümkün sanmak ve bunu önermek olsa olsa bir cinnet eseri veya ham hayalcilik olur. Bir sosyalist toplum, mutlaka bir büyük sanayi gerektirir. Ve bizde de bu yoktur».[48] *Deymer, Aydınlık*'ın bir sonraki sayısında yayınlanan «Türkiye'de Devrimin Şekli» başlıklı yazısında ise, önce sosyalist devrimin gerekli önkoşullarını özetliyor, bu koşulların henüz bizim toplumumuzda tam belirmediğini bir kez daha vurgulayarak, devrim olursa *büyük görev*'in «küçük burjuva sınıfına *düşeceğini*» söylüyor. *Deymer*, küçük burjuvazinin yanı sıra, yeni düzen'in «esnafın ve orta sınıf köylünün tasarruf haklarına dokunmayacağını» da vurguluyor.[49] Ayrıca, yeni düzen'in hükümetinin «örnek tarım kuruluşları» oluşturmasını, kentlerde de «sanayi kuruluşlarının arttırmasını» öneriyor. Bu programın *uzlaşmacı* ve Ankara tarafından da benimsenebilecek bir içeriğe sahip olduğu görülüyor.

Amerikalı araştırmacı *Richard Harris* ise *Deymer*'in görüşlerine ters düşen bir sav geliştiriyor. Konumuzu doğrudan ilgilendirmemekle birlikte anımsatmakta yarar görüyorum: *Harris*, sol'un «*bir kitle hareketi*» boyutuna ulaşmamış olmasına rağmen, Kurtuluş Savaşı sırasında *iktidara* el koyabilecek ya da en azından ortak olabilecek bir güce ulaştığını öne sürüyor ve *Atatürk*'ün resmî Komünist Partisi'ni bu gelişimi önlemek amacıyla kurduğunu sözlerine ekliyor.[50] Ama olayların *içinde* yaşayan *Şefik Hüsnü* ve arkadaşlarının koşulları farklı değerlendirdikleri ve Anadolu hareketine yön değiştirtmeyi değil ona *katılmayı* tercih ettikleri anlaşılıyor. Bu tercihte merkez'in rolünün küçümsenmeyecek ölçüde olduğuna inanıyorum. Çünkü, Türkiye solunun 1960'lara kadar uluslararası sorunlara ilişkin yayınlara açık olmadığı, bunlar üzerinde kulaktan *bilgi* edindiği ve bilginin de hep merkezden *aktarıldığı* biliniyor. Bugün şunu söylemek olası görünüyor: *Bağımlılık*, kuramsal ve siyasal *tutarlılığın* kendisi sayılmıştır. Ama, doğrusunu söylemek gerekirse, 1955'lere kadar böyle bir sav öne sürebilmek, maddeten ve manen pek olanaklı değildi. *Kuram*'ın yalnız bir yerde üretilebildiğine inanılıyordu büyük ölçüde ve öteki ülkelerdeki marksit ya-

zarların *yorumları* fazla ciddiye alınmıyordu.

Burada, solcu düşüncenin zaten *güçlü* bir *geçmişe* sahip olmadığı yeniden anımsanacak olursa, bir merkez'e *göre* konumlanarak ve oraya *göre* düşünülerek yapılacak bir üretimin sınırlılığı kendiliğinden belirir sanıyorum. Felsefî ve politik sorunların algılanmasını sağlayabilecek *gelişkin* bir kültür ve tartışma ortamının kurulamayışı, düşünce üretiminin ön koşullarından biri sayılabilecek ve geçmişi bir yanıyla hep ilgi alanı *içinde* tutabilecek olan bir *gelenek* edinilemeyişi, ayrıca toplumsal değişmenin iç ve dış dinamiklerinin kavranmasını sağlayabilecek modern düşüncenin gerisinde kalmışı, Türkiye'de *sürekliliği* önlemiştir denebilir. Sonraki kuşak, bir öncekinin yapıtı üzerinde gereğince durmamış, irdelememiş, dolayısıyla *kendi* sorunsalarını *da* yeterince kavrayamamıştır. İyi niyetinden, yurt sevgisinden kuşku duyulamaz elbet, ama *yüzeyselliğin* Türk yazarının nerdeyse *yapısal hastalığı* olduğu söylenebilir çok uzun yıllar boyunca. Olaylara yüzeyden ve *toplu bakış* tutkusu, daha doğrusu alışkanlığı, siyasal düzeyde de yazınsal düzeyde de *bireyin* ve *bireysel sorun*'un sürekli dıştalanmasına yol açmıştır. Örneğin, bu olguyu *Tanpınar* şöyle vurguluyor:

«*Nâmık Kemal* devlet bünyesinde bir inkılâbın peşinde idi, fakat istediği şeyler pek umumî sırada kalıyordu. Hele *insan*, onu, ancak devlet ve millet gibi 'yığın' ve 'mefhum-varlık' halinde alâkadar ediyordu. Bu demektir ki, hiç *alâkadar etmiyordu.* Ondan daha fazla halka yakın görünen, romanları ve hikâyeleriyle halka okuma hevesi verdiğini bildiğimiz *Ahmed Midhat* Efendi'nin de etrafındaki hayatla teması, *babacan* bir kucaklaşmadan ileri gitmemişti. O, Rodos'ta menfî iken hapishanedeki mahpuslar için mektep açacak kadar halka hizmet etmeği sever. Fakat, insanı *fert* olarak gördüğü şüpheldiir. O da *Nâmık Kemal* gibi *umumî* olarak görüyor, toptan iyi niyetlerin peşinde koşuyordu.»[51]

Osmanlı-Türk toplumunun *özgül* tarihsel koşullarında, Tanzimat ve Servet-i Fünun dönemi yazar ve aydınlarının *öncü* rollerinin, *yenilikçi* yanlarının ne yadsınması, ne küçümsenmesi söz konusu burada. Düşünsel ve yazınsal geç-

mişimizin içeriğini ve bu geçmişle olan ilişkimizi anlamaya çalışıyorum sadece. Yukarda da değindim: Önce *harf*, sonra da *dil* devrimi, zaten Servet-i Fünun'la Tanzimat arasında *bile* kurulamamış bulunan diyaloğu, sorun ortaklığını, Cumhuriyet döneminde iyiden iyiye koparmıştır. Cumhuriyet'in başka türden dinamiklere ve sorunsallara sahip olduğu kesindir ama, bunların daha derinde *tarihsel kökleri* bulunmadığını öne sürmek de olanaklı değildir. Geçmişin düşünsel/yazınsal üretimiyle eleştirel ilişkinin kesilmesi, Giriş bölümünde de vurguladığım gibi, örneğin Cumhuriyet döneminde de *yinelenen*, hiç kuşkusuz belli ölçüde farklılaşabilmiş bir terminoloji içinde yinelenen *realizm/romantizm* tartışmasında sürekli biçimde eski kavramlaştırmalardan çok uzağa gidilememesine yol açmıştır. Örneğin 1940'larda ilericiliğin, daha açıkçası *solculuğun* «alamet-i farikası» sayılan köy yazınının savunulmasında kullanılan düşüncelerle *Nâbi-zâde*'nin düşünceleri arasında, duygusallıkları ve kuramsal sınırlanmışlıkları açısından büyük benzerlik görülmektedir. *Yeni Edebiyat* dergisinin yazın ve eleştiri anlayışının sergilenmesine ayırdığım 5'inci bölümde bu soruna yeniden döneceğim ama, burada, *Abidin Dino*'nun 1939 tarihli bir yazısından kısaca söz edeceğim. «Türkiyenin rasgele bir ovasında, rasgele bir köyünde işittiğim şarkılar, san'atin nerede saklandığını bana ifşa etti» diyen *Dino*, türkülerin, manilerin güncel yaşama *da* gönderen içeriğiyle kendinden geçiyor ve günümüzün de etkin bir formülasyonu olan toplumculuk/folklor ilişkisini şu sözlerle dile getiriyor: «Gotik katedrallerini hazırlayan meçhul zanaatkâr gibi, halk bize malzemeyi hazırladı. Binayı kuralım, hem de kimin için çalıştığımızı bilelim. Sabırsızlıkla denizlerin mürekkep, ağaçların kalem olduğu günü bekliyorum. Bu da kâfi gelmezse, denizleri zehir, ağaçları bıçak yaparız. Kafa mühendisliği bizim, yapısı işçiden gelir.»[52] Tanzimat yazarını halka ve köye döndüren *acımaysa* Cumhuriyet yazarını köye döndüren *hayranlıktır*. Gelgelelim, Cumhuriyet yazarının solculuğunun temelinde de aynı *acıma* duygusu yatmaktadır. Önderlik ya da *mühendislik* rolünü de daha çok bu noktadan hareketle üstlenir. Döneminin yazınsal girişim-

lerinde etkin rol oynayan, aynı zamanda toplumcu yazın'ın bir *kuramcısı* olarak beliren *Dino*'nun yazısındaki o *romantik* hava da burdan kaynaklanmaktadır zaten. Oysa sorun, 1940'-larda çok başka ve daha üst bir düzeyde konabilirdi. Sovyetler'de de batıda da yazın'ın çağdaş sorunlarının irdelenmesini sağlayabilecek *kuramsal birikim* bulunuyordu çünkü. Biz ise, Türk yazınının eski ve tartışılmış ibr sorunundan, ilk kez farkına varılıyormuş gibi yola çıkıyor ve *Köprülü*'nün onca vurguladığı *halk edebiyatı*'na ve *türkülere* ulaşıyorduk. *Dino*, köylü dikkatinin «telefon»a yönelmiş olmasını ve onu türküsüne gereç yapmasını, besbelli folklorun *ilerici* içeriğinin bir göstergesi sayıyor, ayrıca türkülerin toplumsal olgulara dikkati çekmesini de çok önemsiyordu. Ama ilkel bir üretim tarzından kaynaklanan ve onlara denk düşen toplumsal ilişkiler içinde doğmuş bir yazınsal biçim ve biçemin, daha gelişkin ilişkileri iletimlemeye uygun olup olmadığı sorunu üzerinde yeterince duramadığı da anlaşılıyor *Dino*'nun. Gerçi bir sonraki yıl, yani -940'da *Yeni Edebiyat* dergisinde bu sorun bağlamında *gerçeküstücülük*'ten söz ediyor ama, gelecek bölümde ayrıntılarıyla göreceğimiz gibi, yaklaşımı, *üst düzey* yazarlarının ağır eleştirilerine hedef oluyor ve *Dino*, halkçı yaklaşımın biçim ve biçem anlayışını benimsemek *zorunda* kalıyor. Doğrusunu söylemek gerekirse, Türkiye solu'nun, düşünceleriyle de öykü ve romanlarıyla da pekalâ *eleştirel gerçekçi* sayılabilecek *Halit Ziya* gibi bir yazarı görmezden gelmesini, onda yazınsal bir önem bulmamasını, haklı gerekçelere dayandırmak kolay değil. Bu yapılabilmiş olsaydı, günlük konuşmanın, kahvehane diyaloğunun çok ötesine gidebilen, toplumsal ve bireysel sorunları geniş bir perspektiften irdeleyebilen bir toplumcu yazına daha erken ulaşılabilirdi sanıyorum. Hiç kuşkusuz, bu yazın'ın biçim ve biçem düzeyi de yüksek olurdu. *Tarih*, insanlar tarafından yeniden anımsanması ve anlamlandırılması gereken olaylar içeriyorsa, *geçmişin mirası*'nın da tarihin bütünü içinde aranması gerekirdi. Soruna buradan bakıldığında, Türkiye solu'nun, daha işin başında kendi *kuramsal önvarsayımlarına* bağlı kalması ve Cumhuriyet ideolojisinin geçmişten *kopuşu-*

na karşı çıkması gerektiğini söylemek şart olur. Ama, daha çok bunun tersinin yapıldığı, yazınsal düzeydeki tüm entelektüel birikimin ya burjuvaziye özgü ya da hepten gerici sayıldığı anlaşılıyor. Sol, çok uzun süre egemen ideolojinin sorunlarına bağlı kalmıştır denebilir.

Üstelik, yazınsal/kültürel sorunlar Türkiye solunu ancak zaman zaman ilgilendirmiştir. Sanki, kültürel/ideolojik sorunlar siyasal sorunların kendiliğinden sonuçları olarak doğmaktadır. Yazınsal hareketlere ve kampanyalara ayrıntılı biçimde değineceğim elbet, ama burada sorunu daha kökten biçimde kavramamıza yol açabileceği için, Türk marksçılığının uzun yıllar liderliğini yapmış *Şefik Hüsnü (Deymer)*'nün 1921-1925 yılları arasında *Aydınlık* dergisinde çıkmış yazıları üzerinde kısaca durmak istiyorum.

Seçme Yazılar adlı kitapta toplanan 36 makalesi çıkmış *Şefik Hüsnü*'nün bu yıllarda.[53] Bu 36 makaleden sadece ikisi burada ilgilendiğimiz yazın/sanat ve aydın sorunlarına yöneliyor: «Halk ve Sanat» ile «Türk Aydınları». İkinci yazı bile, aydını kültür üretimi içinde değil sınıf kavgası içinde değerlendirmeye, *yalnızca* siyasal düzeyi vurgulamaya çalıştığından, büyük ölçüde ilgi alanımızın dışına çıkıyor. Demek ki *Deymer*'in, ekonomik/politik/ideolojik düzeyleri kapsayan marksçı hareketin birinci adamı olarak, dört yıl içinde yazın/sanat konusunda *tek* makale yazdığını söyleyeceğiz. *Lenin*, siyasal/ideolojik sorunları açıklamak, örneklemek için Rus yazınından yararlanmasıyla dikkati çekmekle kalmıyor, bu tutumuyla *Marx-Engels geleneğine de* bağlanıyordu. Ama *Deymer*'in yazılarında döneminin ve öncesinin hiç bir romanına ya da şiirine gönderme yapmadığı görülüyor. Bu *uzaklığın* Türkiye solunun *önderliğe* ilişkin yapısal bir özelliği olarak uzun yıllar korunduğu söylenebilir (yoksa sol hep *yazında* varolmaya çalıştı), ama buna rağmen, önderliğin yazına sürekli müdahale etmek hakkını kendisinde gördüğü de hemen eklenmelidir.[54]

Deymer'in «Halk ve Sanat» başlıklı yazısı, bu konudaki *tek* yazı olduğu için, bana üzerinde durmaya değer görünüyor. *Şefik Hüsnü*, ilkin sanatın tanımını veriyor: «Sanat, yüz-

yıla egemen olan düşünceleri ve insan duygularını, estetik duygularımızı okşayarak sevimli ve çekici biçimlerde sözcüklerle, çizgilerle veya renklerle ölçülü ve ahenkli olarak anlatmaktır. Ve yüzyılın özüne uygun düşen sanat ancak kalıcı olabilir.»[55] Sonra şöyle diyor yazar: «Sanatkârlar bu düşüncelerle, bilgi ve insan alışkanlıklarının evriminden doğan çevrenin etkileriyle dolu oldukları ölçüde, insanların davasına bağlı kalmış olurlar». Yazar çözümlemesini «yüksek sanat eserinin» *alımlanması* düzeyinde sürdürüyor ve bu tür yapıtların ancak «soylular» (havas) sınıfı tarafından anlaşılabileceği yolundaki görüşü reddederek «fakr-ü zaruret ve sefalet içinde» yaşayan aşağı tabaka (avam) denen geniş halk yığınlarınca da anlaşılabileceğini belirtiyor. Soylular arasında da işçiler arasında da duyarlık ve zekâ açısından birbirinden farklı bireyler olduğunu anımsatan *Deymer*, «sanattan anlamak ve seyrinden estetik zevk duymak için soyun sopun bir hükmü olmadığı gibi, bizce bilim ve fennin de gereği yoktur. Bu öyle kişiye özel bir meslektir ki, gelişmesi az çok bir kültürü gerektirse de bilgi edinmeye gerek yoktur» demektedir.

Şefik Hüsnü'nün sanat yapıtının üretimi ve alımlanması konusundaki bu çözümlemesinin *naifliğini* belirtmek bile gereksiz belki. Ama, *Deymer*'in *idealist estetik* çerçevesinde kalan düşüncelere *bile* sahip olmadığı anlaşılıyor. Çünkü şöyle diyor: «İş dönüşü Yeni Cami ve Süleymaniye gibi mimarlık anıtları önünde beş on dakika hayranlıkla dili tutulmuş, evlerine dönerken duraklamadan geçmeye razı olmayan sayısız işçiler biliriz». Burada iyi niyetin de ötesinde bir yaklaşım bulunduğu, marksist hareketin önderinin, sanat sevgisini işçi sınıfına *içselleştirdiği* görülmektedir. *Deymer*'e göre sanat yapıtı doğallıkla farkına varılabilen ve kavranabilen bir olgudur. İşçi sınıfının sanatı kolaylıkla anlayabileceğini ve sevebileceğini öne süren *Deymer*, daha sonra burjuvazinin sanat karşısındaki *genel* tutumunu da şöyle özetliyor: «Nefis bir tabloyu, güzel bir heykeli, ince bir gümüş işlemeyi veya dantelayı seyrederken her birinin kafası bir başka yerdedir. Biri borsadaki spekülasyon anını, bir diğeri fabrikada

grevi, şu beriki metresiyle olan randevusunu, öteki hanım ise dostundan almak umudunda bulunduğu inci gerdanlığı, bir diğeri kızı için gözüne kestirdiği zengin kocayı aklından geçirir.» Doğrusunu söylemek gerekirse, bu çözümleme 1920'lerde bile *gülünç*'tür. *Marx*'ın ve *Lenin*'in en azından üç-beş kitabını okumuş olduğunu varsaymamız gereken bir liderin kültürel düzeyinin bu olmaması gerekir. *Propagandaya* ve bir tür işçi sınıfı ya da halk dalkavukluğuna tanıdığı *öncelik* dolayısıyla, tüm sanatın burjuvazinin elinde geliştiği gerçeğini görmezden gelen *Deymer*, batıdaki anlamında burjuvanın sanat yapıtına «trene bakar gibi bak(a)mayacağını unutmuşa benziyor. Daha sonra sözü yeniden halka getiren yazar, şöyle devam ediyor: «Hazırlıksız, *yarı cahil* halkın sanatla ne değin ilgili olduğunu, onun karşısında ne büyük bir haz duyduğunu ispat eden bir alan varsa, o da tiyatro sahnesidir. Avrupa'da en ünlü, en klasik eserlerin *halk için yapılan* temsillerinde, güzelliğe yabancı sanılan insanlar gerçek bir zevk ve dikkatle bunları izlemiş, en gizli inceliklerini, nüktelerini anlamış ve beğendiğini belli etmiştir.» *Şefik Hüsnü*'nün yazısını, «halkın sanattan anlamadığı/anlamayacağı» yolundaki bir iddiayı yanıtlamak istercesine kurduğu, uslamlamasından hemen anlaşılıyor. Sorun, halkın sanattan anlayıp anlamadığı ya da sanatı sevip sevmediği biçiminde değil, halkın gerçeğinin solcu bir çerçevede sanat yapıtında nasıl nesnelleştirilebileceği biçiminde konmak gerekirdi. Batı'da da doğu'da da halk, *seyirlik oyunların* hem *üreticisi* hem *tüketicisi* (seyircisi) idi. Bu bakımdan gelişkin tiyatro yapıtlarından zevk almasını da doğal karşılamak gerekir. *Şefik Hüsnü*'nün halkın «nükteleri anlamış» olmasını onun bir erdemi olarak yorumlamasına, o günün koşulları içinde bile şaşmamak olası değil. 1920'lerde bile, insanın seyrettiği, yani *gördüğü* bir oyundan *hiç bir şey anlamamasının olanaksız* bulunduğunun kolaylıkla farkedilmesi gereken bir gerçek olduğunu söylemeliyiz. Yaptığım alıntıda altını özellikle çizdiğim *yarı cahil halk*'ın her zaman sanatla birlikte yaşadığını *Deymer*'in gözlemlememiş olması olanaksızdır elbet. İyi kötü, gelişkin ya da ilkel; halk tarih boyunca her tür-

den sanat üretimine *fiilen* katılmıştır elbet. Burada, *Deymer*'in o yıllarda belki de ilk defa yakından temasa geldiği Türk köylüsünün somut durumundan ürktüğü, onun her şeye yabancı olduğu yolunda bir duyguya kapıldığı ve bir tür *umutsuzluğu* açığa vuran bu duygu dolayısıyla, halkı kendi iç değerlerine *inandırmayı* istediği varsayılabilir

Deymer'in sanatla kitle arasındaki *bilişsel* düzeye özgü dolayımları ortadan kaldırmasının ve emekçi kesimlere sanat konusunda *doğuştan* gelen özellikler yüklemesinin nedeni de bu olabilir. Şöyle yazıyor: «Öğrenimden yoksun kalmış olanlar doğuştan getirdikleri sezilen yetenekleriyle, şekillerin duyguyla kaynaşmasını gözleriyle ve okuyamadıkları eserlerdeki ölçü ve ahengi kulaklarıyla beğenmeye *muktedirlerdir*. Teknik yönlere ve ayrıntılara gereksiz yere önem vermek alışkanlığında olan yüksek tabakaya göre, çıplak ruhuyla bir temsile katılan halk, asıl eserin özünü ve canlı noktasını daha şiddetli bir biçimde duymak üstünlüğüne *sahiptir*.»

Yazısının buraya kadar özetlediğim bölümünde, *Deymer*'in «*ölçü*» ve «*uyum*»u sanatın/yazın'ın *belirleyici* özelliği olarak gördüğü anlaşılıyor. Bunda, daha önce edindiği sanat/yazın ideolojisinin rolü olduğu kesindir. Üstelik bu ideolojinin, Sovyetler Birliği'nde o yıllarda güçlenmeye başlayan yenilikçilik/biçimcilik karşıtı eğilimlerce de desteklenmiş olması muhtemeldir. Çünkü Sovyetler Birliği'nde kaldığını bildiğimiz *Şefik Hüsnü*'nün, o yılların yazınsal tartışmalarını ne ölçüde izlediğini ya da izleyip izlemediğini bilmiyoruz. Ama, az sonra değineceğim gibi, bu tartışmalardan sadece *söylenti* düzeyinde haberdar olduğu anlaşılıyor. *Deymer*'in «Halk ve Sanat» başlıklı yazısında öne sürülen düşüncelerinin çok naif olmaları yanında yeterince açıklanamadığı ve kullanılan kavramların bulanık olduğu söylenmeli. Yazar, «insan alışkanlıklarının evriminden doğan çevrenin etkileriyle dolu olduğu ölçüde sanatçının insanlığın davasına bağlı kalmış olacağını» savlıyor ama, ne bu *çevrenin* ne de *insanlık*'ın kavramsal içeriğini belirtebiliyor. Sanat yapıtının alımlanması konusunda ise *Şefik Hüsnü* şunları söylemekle yetiniyor: Anlamak için

bilgi değil sezgi yeterlidir. Yukarda da vurguladığım gibi, bu sezgi ise emekçi sınıflarda *doğuştan* vardır. Bu noktada, *Şefik Hüsnü*'nün marksçı sanat kuramının *o günkü* durumundan *birinci elden* haberdar olmadığını, *Plehanof*'u falan yeterince inceleyemediğini söyleme olanağı doğuyor.

Şefik Hüsni Deymer'in yazısıyla ilgili son bir vurgulama yapmak gerekli: Yazı, o günlerde Sovyetler Birliği'nde önemli tartışmalara yol açtığını gördüğümüz proletkult hareketine Türkiye düzeyinden bir gönderme yapıyor: «Gerçek sanat dışında halka özel, kaba ve ilkel bir sanat yaratmak hülyasını izleyenler ya zevkten yoksun kimselerdir ya da halkın ruh yapısından tamamiyle habersizdirler. Bu tasavvur yalnızca ütopyadır». *Deymer*'in yazısı, biçimsel sorunları önemseyen düşüncelere yöneltilmiş bir eleştiri cümlesiyle sona eriyor: «Gerçek sanat er veya geç, halkın anladığı veya benimsediğidir. Bu hüküm dışında kalanlar ya yetersiz ya da gereksiz olanlardır». Görülüyor ki, *Şefik Hüsnü*'nün yazısı proletkult tartışmaları bağlamında kaleme alınmış ve halkın sanata yetkinlığı da bu yüzden onca vurgulanmıştır. Ne var ki, yazının fazla araştırma yapılmadan kaleme alındığı, *Deymer*'in *Lenin*'in birinci bölümde andığım proletkult kongresine sunduğu 1920 tarihli karar tasarısında geliştirdiği düşüncelerden ya haberdar olmadığı ya da tezleri yeterince anlayamadığı söylenebilir.

1985 yılının kuramsal donanımıyla *Şefik Hüsnü*'nün sanat sorunlarına ilişkin düşüncelerini çürütmekten daha kolay bir şey olmadığı söylenebilir elbet. Doğrudur ama, amacım *Deymer*'i *buradan* eleştirmek değil. Göstermek istediğim, sosyalist hareketin uzun yıllar liderliğini yapmış olan *Deymer*'in *kendi döneminin kuramsal bilgisi*'nden hayli uzakta durduğu ve salt siyasal söylemle yetindiği. Bu sınırlanmışlığın ise, marksizmin benimsememesi gereken ampirik/pragmatik görüşe ağırlık tanınmasından kaynaklandığı söylenmeli. Türk solu, iktidarı hep *önünde* saymış, kuramsal çabayı da bu yüzden küçümsemiş, *ertelemiştir*. Bölümü bağlarken belirtmek istediğim bir nokta daha var:

Türkiye'de solcu hareket her baskıya alınışında geçmişi-

ni ana rahmi saymış, suskunluk dönemini o noktada ve *anlarıyla* geçirmeyi seçmiştir. Yenilginin nedenleri daima dış ögeler ve etmenlerle açıklanmaya çalışılmıştır. Kadrolar yenilginin *yalnızlığından*, hâttâ *sorumluluğundan* kurtulabilmek için *içlerine kapanmayı* nerdeyse bir yöntem durumuna getirmişlerdir. Geçmiş hiç bir zaman *eleştiriye* açılmamıştır. Bu izolasyonun, kuramsal kireçlenmeye yol açacağını görmemek ve söylememek, bir temel yanlış olarak değerlendirilmelidir. Gerçekten de, marksçı aydın uzun yıllar kendi *referans grubu*'nun, dar çevresinin dışına çık(a)mamış, kimseyle ilişkiye girmemiş, suskunluk yıllarının kendi dışında gerçekleştirilen kültürel değişim ve birikimlerini görmezden gelmiştir. Somut gerçeklik karşısında geçerliğini yitirmiş olsa bile eski düşünce biçimi sıkı sıkıya korunmuştur. İç sorunları tartışmaya açmak bir düşkünlük göstergesi, bir *sapma* sayılmıştır. Ne var ki, içine katlanan, dolayısıyla kuramsal önermelerinin ve çeşitli düzeylerdeki pratiklerinin somut koşullar karşısındaki durumunu dışardan izleyebilme yeteneğini yitiren düşünce, ister istemez; fazla *yaratıcı/üretici* olamıyor. *Biz ve onlar* karşıtlığı üzerinde biçimlenen söylem, sonunda *dogmatizmi de* kendiliğinden üretiyor. Bu içe kapanmanın bir sonucu daha olduğu söylenebilir, *bireysel* düzeyde bir sonucu: Savunma durumunda bırakılan biz'in içindeki *ben*, tamamlanmış sanıyor düşünceyi, *aşılamaz* sanıyor. Düşünce üretimini önder(ler)e bırakıyor ve *verili söylemi* tek hakikat gibi alıyor. Böylece pratiği yönlendirecek olan kurama bireysel olarak katılamıyor, *aygıtın parçası* durumunda kalıyor. Öznesi olmak gerekirken. Bu yüzden, eski sorunsalların çevresinde dolanıyor. Oysa, böyle kilitlenme anlarında yapılması gereken, kuram üzerinde yoğunlaşmak, pratiği onun gözünden değerlendirmek, her şeyi sorgulamaktır.

1930-1940 yılları arasında bazı görece özerk düzeylerde, özellikle üst yapılar kuramı düzeyinde böyle bir sorgulama için gereken donanımın bulunup bulunmadığı sorulabilir elbet. İnceleme alanımızı ilgilendirdiği kadarıyla sergilediğim örneklerin yeterince gösterdiği gibi, *miras*, sanıldığından küçüktü ve Kurtuluş Savaşı dönemi de Cumhuriyet'in ilk yılla-

rı da ancak sınırlı bir kültür ortamı ve üretimine olanak vermişti. Yukarda belirttim: Temel felsefe ve ekonomi metinlerinin hemen hiç biri Türkçeye çevrilmemişti bile. Bu yüzden, kuramcı olarak beliren yazarların düşüncelerini bu metinlere dayanarak sınamak olanağı da yoktu. Marksçı kavram ve terimlerin *tarihi* de yeterince bilinmiyordu elbet.

Burada, olgunlaşmamışlık kategorisinin yalnızca marksist düşüncenin çözümlenmesinde kullanılması gereken bir kavram olmadığını söylemeliyim. 1920-1930 yıllarında, hâttâ 1940'larda marksçılığın en büyük karşıtı olmaya çalışan düşünce akımlarının da, örneğin *Bergsonculuğun* da *prematüre* olduğu görülüyor. Bir düşünce dizgesi, doğrudan değil dolaylı yoldan giriyor Türk düşünce yaşamına. Eskiden beri. Pozitivizmin yerleşmesinde büyük rolü olan *Servet-i Fünün* döneminde de kaynakların hiç biri kendi dillerinden kazandırılmıyor düşünceye. Estetik'ten tarihe, düşünceleri büyük ölçüde benimsenen *H. Taine'in* tek yapıtı çevrilmiyor nedense. Ama gerek *Hüseyin Cahit,* gerekse *Ahmet Şuayp* dizi yazılarda *Taine'in* görüşlerini açıklıyorlar, yani kendilerine göre *özetliyorlar* onu. Zamanlarının kültürel yaşamının ve izlerçevrenin *sınırlılığı,* onları, Taine'in kendilerinin aktardıkları ölçüde bilinmesinin *yeterli* olacağı kanısına vardırmış olmalıdır. Bu, ortak bir davranış biçimi sanıyorum. Özet merakının da Türk düşünce yaşamının yapısal bir hastalığı olduğu yeterince anlaşılıyor. Cumhuriyet aydını da uzun süre aynı yolu izliyor bu yüzden. Örneğin Türkiye'de Bergsonculuğun öncüsü sayılan *Mustafa Şekip (Tunç),* yaşadığı yıllarda derin izler bırakmış bu Fransız felsefecisinin *Yaratıcı Evrim, Ahlak ile Dinin İki Kaynağı* vb gibi temel yapıtlarını çevirmektense, *Bergson'u* tanıtmayı, düşüncelerini savunmayı seçiyor. Yani, *yetkili temsilcisi* oluyor *Bergson'un.* Bergsonculuk konuşuluyor ama kimse kendi ağzından bilmiyor.[56] *Mustafa Şekip, Bergson'u* çok yıllar sonra (1953) çevirmiştir Türkçe'ye. Aynı durum *Freud* için de geçerlidir. Türk okuru, libido kuramını *Tunç'un, Selmin Evrim'in* saptırılmış yorumlarından öğrenmek zorunda kalmıştır.

Çağdaş düşünceyi açan eserlerden oluşan *500* kitaplık bir

birikimi bile olmayan bir kültür ortamında, marksçılığın da başka bir akımın da öğrenilemeyeceğini ve *kuramsal* olarak tartışılamayacağını söylemek bile fazla elbet. Bu koşullarda yazın'ın durumunun iyiden iyiye yetersiz olacağı kendiliğinden ortaya çıkmaktadır. Gerçi, özellikle marksçı düşünce o yıllarda kendini yalnızca yazın aracılığıyla dışa vurmaya çalışmış, siyasallaşmayı orada gerçekleştirmeye uğraşmıştır ama, bu uğraş, yazının düzey yitirmesinden başka sonuç vermemiştir. Gelişme'nin 1945'lerden, yani savaşın bitiminden sonra ivme kazandığı söylenebilir.

MİRAS — II YAZINSAL BAKIŞ AÇILARI

Felsefe ve bilimsel düşüncenin geçmişine, bu çalışmanın ilgi-bağlamının gerektirdiği ölçüde göz attıktan sonra, asıl soruna eğilmemiz, kendiliğinden beliren bir zorunluluk: Yani yazın ve eleştiri kuramının geçmişine. En tipik ve yetkin örneklerinde gerçekleştirmeye çalışacağım bu geriye-bakış sırasında, ilginç olgularla karşılaşacağımıza, *tarihsel perspektif* yokluğunun neden olduğu kayıpların ve gecikmelerin sanıldığından büyük zarar verdiğini gösterebileceğime inanıyorum. Önceki bölümde değindim: Tarihsel perspektifin yitirilmesinde ve geçmişin çözümleme düzleminden çıkarılmasında harf ve dil devrimlerinin başlıca bir rolleri olduğu kesin. Ne var ki, çeviri yoluyla aşılabilecek bir sorun olarak görüyorum bunu. Nitekim, siyasal açıdan hepsi *gerici* olmayan tutucu/gelenekçi kanat yazarları ve araştırmacıları, geçmişin mirasıyla sürekli ilişki içinde olmuşlar, eski metinleri türkçeleştirmiş, çeşitli araştırmalar yayınlamışlardır. Ne var ki, Cumhuriyetin radikal ve solcu aydınları, geçmişle *eleştirel* ilişki kurmakta yarar görmemiş, gerçekçilik (realizm) ve coşumculuk (romantizm) tartışmalarının Tanzimat'tan itibaren geçirdiği dönemleri araştırmak gereğini duymamışlardır. Bu yüzden de, Tanzimat ve Meşrutiyet aydınlarının eksikliklerini ve nerede tekelediklerini belirleyememiş, aynı yolu bu kez de onlar yürümüşlerdir. Aynı kuramsal yetersizlik içinde. Şunları söylemek de olası görünüyor Cumhuriyet aydını da uzun yıllar tıpkı Tanzimat ve Meşrutiyet aydını gibi *kurtarıcı* olmayı öngörmüştür. Öncekiler vatanı ve devleti kurtarmanın peşindeydiler, bu, halkı kurtarmaya yöneldi. Ama Cumhuriyet aydınının da harekete geçirici imgesi çilelere katlanan «*kahraman*»dır. *Heroizm*, bir *ideoloji* olarak Türk düşüncesinin en başat ve güçlü yanıdır denebilir. Bu yüzden,

kültürel yaşam bu türden bir görevi gerçekleştirmeye yarayacağı sanılan yapıtlar ve düşünceler çevresinde biçimlenmiştir.[57]

Namık Kemal ve *Ziya Paşa* gibi Tanzimat döneminin birinci kuşak yazarları, eleştirel ve yazınsal düşüncelerini 1 — Toplumsal yarar, 2 — Gerçeklik ve doğaya uygunluk ve 3 — Dil ve biçem (üslup) düzeylerini sorgulayarak oluşturmuşlardır. *Namık Kemal,* Divan yazınını dil, imgesel düzey ve anlamsal/söysel sanatlar açısından irdelemiş, o yazın'ın toplumdan uzak ve yapay olduğu kanısına varmış, dahası, büyük ölçüde beslendiği Acem şiirinin «zevkperestliği» ve «gayr-ı ahlâkiliği» ile sakatlanmış bulunduğunu vurgulamıştır. Doğallığa ve gerçekliğe ulaşılabilmesi için yazarın gözlerini Acem'den Arap ve Avrupa yazınına çevirmesini isteyen *N. Kemal,* Divan yazını'nın *süslemeci* biçem ve içeriğine karşı çıkmış, yapıtın iletilmesi gereken bir *anlamı* bulunması gerektiğini söylemiştir. Kuşkusuz, *N. Kemal,* içinde yetiştiği çağın ve toplumun özgül sorunsalları dolayısıyla romantizm ve realizm arasında bir yerde durmaktadır ama, her zaman gerçeğe *ilişkin* bir şeyler söylemeyi amaçlamaktadır. Şöyle diyor: «Romanlar, güzerân etmemişlerse bile güzerânı imkân dahilinde olan bir vak'ayı ahlâk ve adât ve hissiyât ve ihtimalâta müteallik her türlü tafsilâtıyla beraber tasvir etmelidir.»[58] Eski yazın'ın soyut ve gerçekdışı saydığı anlayışını da şöyle eleştiriyor *N. Kemal:* «Bizim hikayelerimiz tılsım ile define bulmak, bir yerde denize batıp müellifin hokkasından çıkmak, âh ile yanmak, külünk ile dağ yarmak gibi tamamen tabiat ve hakikatin dışındaki konulara dayandırılmış şekil ve tasvirlerden ibarettir ve ahlâki tasvirler, âdetlerin tafsili ve hislerin izahı gibi edebî şartların bütününden mahrum olduğu için roman değil kocakarı masalı nevindendir. Hüsnü Aşk, Leylâ-Mecnun çeşidinden olan manzumelerde, hem konu hem yazılış şekli bakımından adetâ birer tasavvuf risâlesidir».[59]

Az önce değindim, *N. Kemal* gerek yazınsal ürünlerinde gerekse yazın kuramına ilişkin çalışmalarında tam bir realist olarak görünmez, Fransa'da o yıllarda gücünden hayli yi-

tirmiş bulunan romantizmden de beslenir. Bunun nedenini *Agâh Sırrı Levent* şöyle vurguluyor: «Bizde edebî meslekler, garp edebiyatında görüldüğü gibi, belli vasıflarıyla, bir *sistem halinde* teessüs etmiş değildir.»[60] *Levent*, Tanzimat'taki romantik etkiyi, özellikle Fransız romantizminden, daha da çok Hügo'dan yükselen coşkun ve heroic ses'e bağlıyor ki, bu gözlemine katılmamak mümkün değil. *Bunalım* içine giren toplumsal yapıya uygun düşüyordu romantik söylem: «Tanzimat devri, hayal ve heyecana çok müsait idi. Halin *karanlığına* mukabil mâzinin aldatıcı parlaklığı, zamanın gençlerine istikbal için ümitler veriyordu. Bu *nikbinliği* fazlasile romantik edebiyatta buldular. Bundan başka, romantik edebiyattaki basitlik onların iptidaî sanatına uygun geliyordu».[61]

Yaşanan bunalımla yazın'ın ilişkisini *Ziya Paşa*'nın tutumu da yeterince kanıtlıyor. *Bireyin* ve *toplumsalın* karşılıklı etkileşimini dışa vuruyordu bir anlamda romantik söylem. Gerçi Tanzimat yazarı daha önce de belirttiğim gibi Alman romantizmiyle hiç karşılaşmamıştı ama, Fransız romantiklerindeki *karşı-koyucu* ve *dönüştürücü* ögelerden etkilenmişlerdi. Yeni bir toplum arayışı, ister istemez yeni biçimler aramaya yöneltiyordu onları. *Ziya Paşa* da büyük ölçüde bu gereksinimden kaynaklandığını söyleyebileceğimiz bir tutum sergiliyor ve yazın'ın asıl kaynağının Divan şiiri ve düzyazısı değil, *halk şiiri* olduğunu söylüyor. Gerçekten de, bir tür kendiliğinden *muhalefetin* dışa vurulduğu halk şiirine dönüşü oldukça erken bir tarihte önerebiliyor *Ziya Paşa*. Ayrıca, halk şiiri, Divan şiirinden aldığı tüm etkilere rağmen, belli bir *dil birliği* ve yalınlığı da gösteriyordu ve *Ziya Paşa*, sorunu bu açıdan gördüğünü *Şiir ve İnşa* adlı yazısında açıkça sezdiriyor. Özetle şunu soruyor *Ziya Paşa:* Eski şairlerimiz dilde, anlatımda, imgelemede ve anlamlandırmada Arap ve Acem yazınını izlemiş, bağlı olduğumuz ulusun bir dili ve şiiri var mıdır diye hiç düşünmemişlerdir.[62] Ne var ki, *Ziya Paşa*, bu kesinlikle *öncü* görüşünü sürdürmemiş ve Harâbat Mukaddimesi'nde, Divan şiirine dönmüştür. Dönemini çok aşan bu düşünceden vazgeçişine üzülmemek elde değildir

Ziya Paşa'nın, çünkü halk edebiyatı'nın İkinci Meşrutiyet'e kadar sürecek olan küçümsenmesi, alınabilecek yolun uzamasına yol açmıştır. *Paşa*'daki değişimin nedeni konusunda yeterli uyarmayı yapıyor *Tanpınar* «İkisinin arasındaki fark Abdülaziz'in son senelerinde efkârı umumiyede veya hususî muhitlerde *yeniliğe karşı* başlayan bir aksülamele teslim olmak değilse, aksiyondan *vaz geçtiği* senelerde paşanın düşüncesindeki büyük değişikliği gösterir».[63]

İkinci kuşak Tanzimat'çıları *toplumsal yarar* ile *bireysel sorun* arasında ikiye bölünmüşlerdir denebilir. Gerçekten de, özellikle *Namık Kemal*'de açıkça görülen realizm/romantizm karmaşası, ikinci kuşak yazarları arasında temel *tartışma* konusu durumuna gelir. *Beşir Fuat* gibi rasyonalist ve naturalist yazarlarla örneğin Servet-i Fünun'un öncüsü *Recaizâde Ekrem* karşı konumlarda yer alırlar. Şunları yazıyor: «Edebiyatta mantık iltizam olunmaz. Çünkü maksad-ı edebiyat, fikir, his ve hayalce olan mehasin ve bedayii zuhura çıkarmaktır. Edebiyatın gayesi terbiye-i efkâr, tasfiye-i vicdan, tezhîb-i ahlâk, tenvir-i ezhan olduğu münker değildir. Lâkin bir şair şiirini ahlâk dersi vermek için söylemez.»[64] *Recaizâde*, bu görüşleriyle *N. Kemal*'den ayrılmakta, yapıtındaki tüm yetersizliklere rağmen başka bir yol ağzını imlemektedir: Edebiyatın ahlâkî değil, lâahlâkî olduğunu kabul eden *Ekrem*, bu görüşüyle *N. Kemal*'in eserde sosyal fayda arayan anlayışından ayrılmakta, edebiyatta estetik bir gaye aramaktadır.»[65] Şiir'de iç yapı bakımından «fikrî, hayalî ve hissî» düzeylerde olmak üzere üç tür güzellik aranması gerektiğini vurgulayan ve «güzel olan her şey şiirin konusudur» görüşünü benimseyerek şiirin sınırını genişleten *Recaizâde*, bu çözümleremeleriyle *biçim* sorununa ilk kez tutarlı biçimde yanaşmak isteyen bir şairdir denebilir. *Bireysel ses*'e, dolayısıyla içtenliğe ulaşmayı ister o.

Ama, «yedi asırlık töreyi devirme»[66] işinin asıl yolunu *Abdülhak Hamid* açar ve *Tevfik Fikret* devirmeyi tamamlar. *Hamid* gerek biçimde gerekse içerikte geçmişle tüm bağlarını koparır ve batıya döner. Şiire tasavvufî düşüncenin ötesinde *felsefî* bir derinlik getirmeyi, biçim ve dili dönüştür-

meyi isteyen *Hamid, Tanpınar*'ın vurguladığı gibi, «kendisi şark şekillerinden tamamiyle çıkmasa bile şiirimizi bu şekillerden çıkartmıştır».[67] *Racine*'den *Hügo*'ya, *Dante*'den *Shakespeare*, hâttâ *Rıza Tevfik*'in belirttiği gibi *Heraklit*'e[68] açılan bir çevren (ufuk) edinmeye çalıştığı biliniyor *Hamid*'in. Geleneğin *sonudur Hamid* ve bunun bilincinde olduğunu *History of Ottoman Poetry* adlı kitabın yazarı *M. Gibb*'e «Benim rolüm Türk edebiyatına Avrupa'yı getirmektir»[69] diyerek belirtir. *Rıza Tevfik*, hayranlıkla dolu olduğu için bu gerçeği daha tumturaklı, ama daha kapsamlı biçimde dile getirir: «*Hamid*'in hizmeti pek büyüktür, hâttâ harikulâdedir. Bizi himmeti kalemiyesiyle bir hamlede Kurunu-Vüsta'dan 19'ncu asra nakledebildi».[70] Kuşku yok: Bir çok kişinin özellikle vurguladığı gibi şair olarak savruk'tur *Hâmid*. Dili de doğrusunu söylemek gerekirse, bir şair olarak sonraki kuşaklara *uzanmasının* tek engeli olmuştur. Bu bakımdan *Tanpınar*'ın «*Hâmid*'e her zaman zengin bir madene dönülür gibi dönülecektir»[71] şeklindeki sözlerini duygusal bulmamak olanaksızdır. Zaten, 1949 tarihi taşıyan bu yazısına 12 yıl önce, 1937'de Her Ay dergisinde yayınlanan «*Abdülhak Hâmid*» adlı makalesiyle bizzat kendisi yanıt vermektedir ve yargıları haklı gerekçelere dayanmaktadır: «*Hâmid*'i sevenlerin çoğu, onu sadece fikri için seviyorlar. Bir kere şiir düşünce değildir, şiirdir ve evvelâ şiir olmasını ister. Sonra bunu böyle kabul etsek bile, *Hâmid*'de düşünce dediğimiz şeyin de epeyce ayıklanmaya muhtaç olduğu unutulmamalıdır. (...) Yaşadığı zamana onun kadar bigâne kalmış adam pek azdır. Aşağı yukarı mektep ve öğrenme sıralarındaki muhabbetleriyle kalmıştır. Bu itibarla söylediği doğrudur; yazmaktan okumağa vakti pek azdır. (...) Doğrusu istenirse, o, memlekete tek başına hiç bir şey getirmemiştir. Bizde yenilik *Namık Kemal*'le başlar, *Fikret*'le asıl garplı istikametini bulur.»[72] Burada bir anımsatma gerekiyor sanırım: İlk makale ile *19'ncu Asır Türk Edebiyatı Tarihi*'nde *Hamîd*'le ilgili görüşler birbirini tamamlıyor. Bu yüzden, *Tanpınar*'ın 1937'de resmî ideolojiye daha *yakın* durmaya ve geçmiş değerleri fazla *abartmamaya* çalıştığı söylenebilir. Kesin olan şu: *Hâmid*

tüm duyuş ve düşünüşü değiştirmek, gelenekten kopmak istemiş, bu yanıyla da *Recaizade* ile birlikte, nerdeyse Servet-i Fünunun öncüleri olmuşlardır. Tüm acemiliklerine rağmen, geglenekseL şiire ağır bir darbe vurduğu da açıktır. Avrupa uygarlığına açılışın yalnızca şiir düzeyindeki etkisini *Rıza Nur* şöyle dile getiriyor: «Türk klasiği hem çok terakki etmiş, hem de inkıraz bulmuştur ve *Tevfik Fikret*'le ölmüştür. Hasılı, bu şiir iki büyük inkılap yaşamıştır: Biri Acem ve Arap inkılabıdır ki, o, bu inkılabın rahminden doğmuştur. Diğeri Fransız inkılabıdır ki, onun mezarı olmuştur.»[73]

Buradan bakıldığında, *Hamid*'in ve *Recaizâde*'nin, şiiri, *modernleşme* süreci içinde algıladıkları ve bu süreç doğrultusunda değiştirmeye, yenileştirmeye çalıştıkları söylenebilir. Bu konuda çok az kuramsal yazı yazmışlardır ama, biçim ve içerik sorunlarına ilişkin düşüncelerinde Servet-i Fünun'cularda tamamlanacak bakış açılarını bulmamak olanaksızdır. Avrupa, özellikle Fransız şiiriyle daha içerden ilgilenecektir Servet-i Fünuncu'lar. Göreceğiz, örneğin *Cenap Şahabettin, Rimbaud*'nun bile okuru olmuştur. Onun şiirini de *Rimbaud*'nun ustası saydığı ve «ilk gören» dediği *Beaudelaire*'in şiirini de yeterince anlayamadığı açıktır *Cenap*'ın ama, güncel düzeye inmiş bu ilgilenme, Edebiyat-ı Cedide'nin sorunları daha az gecikmeli olarak anlamaya çalıştığının bir göstergesini oluşturmaktadır. Anlayıp anlamamaları ve nedenleri ayrı bir konudur. Şiiri *mazmun* olmaktan çıkarmada ve kişisel/bireysel bir biçem edinmesini sağlamada *Hamid* ve *Recaizâde*'nin başlıca bir rol oynadıkları rahatlıkla söylenebilir. Servet-i Fünun'da *Abdülhamit* terorüyle birlikte yoğunlaşacak olan *içe-çekilme*'nin öncüleri sayılabilir bu geç dönem Tanzimatçıları.

Yazına bakışı açısından, karşıt konumda duran *Beşir Fuad*'tır. Uzlaşmaz bir realist ve naturalisttir. Toplumsal yarar ve aydınlatıcılık tek amacıdır *Beşir Fuad*'ın, dolayısıyla yazın'ın *görevci* yorumuna yakınlık duyduğu kesindir. Yaşamın gerçeklerinin sergilenmesini, açıklanmasını öngörür, dinsel dar görüşlülüğü aşmak, dünyanın pozitivist/rasyonalist anlatımına ulaşmak ister *Beşir Fuad*. Tanzimat yazınını

ve hemen herkesi etkileyen, çeşitli roman ve şiirlerin alt - katmanında şu ya da bu ölçüde tortusu görülen *romantizmi*, yazına özgürlük getirdiği, eskiyi yıkmak ve kuralları kırmak çabasında donanım sağladığı için önemser *Beşir Fuad* ama, son kertede bir *maddeci* olarak yetersiz bulur onu. Bu yüzden romanda da şiirde de *usa* ve *gözleme* dayanan yaşam gerçeklerini arar. Yazını ve yazın eleştirisini bilimle eşdeğer kılacak tasarılar yapmaktan, kuramlar oluşturmaktan da kaçınmaz. *Beşir Fuad*, o dönemde pek az görülen *dizgeselleştirme* sorununu ilk anlayan yazardır denebilir. Gerçekten de, ister toplumbilimsel sorunlara el atsın ister yazınsal sorunlara, konuyu bütünlük içinde ve naturalizmin ilkeleri doğrultusunda açımlaya çalışır. Yabancı bir söylemin kendi söylemine karışmamasına çaba harcar. Servet-i Fünun'da asıl desteğini bulacak olan *izlenimci* eleştiriye, daha yazın alanında yetkin örneklerine raslanmadan karşı çıkması da bunun bir göstergesi sayılabilir. Yazınsal yapıtta, nerdeyse *matematiksel* kesinlik aramaya kadar vardırır işi: Yapıtın *yararı*, «kapsadığı gerçeklerin toplamı ile bu gerçeklerin önem derecelerinin toplamının çarpımına eşittir» biçiminde bir formülasyon geliştirdiği ve oradan da şöyle bir genellemeye ulaştığı görülüyor: «yaptın *sakıncaları* ise içine aldığı batıllar ile bu hurafelerin ehemmiyet miktarı ile mütenasiptir.» O halde, yazın yapıtının *gerçek değeri*, «bu iki miktarın arasındaki farka eşittir.»[74]

Beşir Fuad'ın tutarlılık isteğinin karşısında *Ahmed Mithat Efendi*, Tanzimat *eklektizmi*»nin en yetkin örneğini oluşturur hiç kuşkusuz. *Tanpınar*'ın deyişiyle «Lamarkizmle islâmiyeti, müphem bir hürriyet aşkıyla *Abdülhamit* istibdadını birleştirmeye»[75] çalışır. Sanatın *popüler* özelliğine ilk dikkati çeken ve popüler kültürün *ideolojik* rolünü, hem olumlu hem olumsuz anlamda ilk kavrayan ve uygulayan kişidir *Ahmed Mithat Efendi*. Döneminin hep «*gayr-ı şahsî*» bir yazın kurmaya yönelmiş, ama son kertede hep *üst-kültür* sorunlarına bağlı kalmış aydınlarının tersine, yalnızca alt-sınıf insanına, onun sorunlarına ve zevkine eğilim göstermiştir. Yapıtını şöyle değerlendiriyor: «Seyahat-ı fikriye yaptırmak, İstan-

bul'da köşelerde bucaklarda dolaştırmak, alaturka âlemlerde gezdirmek, alafranga âlemlerde eğlendirmek, beşeriyetin hiç bir yerde ve hiç bir zaman yakasını kurtaramadığı felâketleri gösterip rikkat-i kalbiyeyi davet etmek, gene beşeriyetin hiç bir zaman ve hiç bir yerde kendisini kurtaramadığı türlü türlü gariplikleri gösterip kahkahalarla güldürmek.»[76] Ne Var ki, *Ahmed Mithat*'ın popülerliğinde belli bir kötü niyet bulunduğu öne sürülebilir. Çünkü halk yaşamına yaklaşışı, son kertede, egemen ideolojinin bir tür kabülünü sağlamaya yöneliktir. Dizgenin *rasyonelleştirilmesine* yarıyordu yazdıkları. *Tanpınar*'ın, çok yerinde ve güzel vurgulamasıyla «çarşı ihtiyaçları»nı, yani küçük esnaf ahlâkının temsilcisini görmek yanlış değildir *Ahmet Mithat Efendi*'de. Sürgün'den dönüşünde, *düzen'in savunucusu* olmuştur üstelik. Kuşku yok: *ekonomik düzeyi Namık Kemal*'den daha ciddi biçimde kavramış, toplumsal yaşamdaki *belirleyici* rolünü görmüştür. Ama iki ciltlik *Ekonomi Politik*'i, toplumun özgürleşme sürecine katkıda bulunmak amacına yönelik değildir, tersine; emeğiyle geçinmek zorunda bulunan bireyi düzene *uyumlandırmaya* yönelik düşünceler geliştirmesiyle tanınır. Onun, natüralizme, dolayısıyla *Zola*'ya karşı çıkmasının asıl derindeki nedeninin de bu olduğu söylenebilir: Çevre ve kalıtım kategorilerinin yorumundan ulaştığı sonuçlar yanlıştır *Zola*'nın, ama toplumsal yaşamı bir ailenin tarihinde (Raugon-Marquant'lar) temellendirmeye çalışan naturalizmin kurucusunun düşüncesi Cumhuriyetçi ideoloji içinde açılır (Cumhuriyet ya naturalist olacak ya da yaşamayacaktır' der)[77] ve sosyalizme bağlanmasıyla kapanır. *Ahmet Mithat*, onun işçi sınıfına yönelmesini, yönetici sınıfları yermesini ve *toplumsal çelişkiyi* vurgulamasını tehlikeli bulduğunu saklamaz. Dahası okunmasını *gereksiz* bulur *Zola*'nın.[78] Doğal: *Statuquo*'nun korunmasından başka düşüncesi olmayan küçük esnaf mantığı için *Zola*'nın düşünceleri öldürücüdür.

Tuhaftır, daha ileri bir aşamanın adamı olan *Mizancı Murat* da *Zola*'ya ve yöntemine karşıdır: «*Emil Zola*'nın çıkardığı 'Natüralizm' usulü Avrupa edebiyatı âleminde, edebiyat-ı islamiyyenin Acem'de kemale ermiş olan mey ve mah-

bûb devri makamında olduktan başka, muhassenâtı dahi en büyük üdebâ tarafından kemal-i şiddetle inkâr olunmaktadır.»[79] *Zola'nın, Flaubert'*in ve *Balzac'*ın Tanzimat ve Servet-i Fünun yazarlarınca anlaşılamayışlarının, düşüncelerine yakınlak duyulmayışlarının derindeki nedenlerine bu alt-bölümün sonunda daha ayrıntılı biçimde değinmeye çalışacağım ama burada, *Beşir Fuad'*ın ufkunun genişliğine bir kez daha saygı duymak gerektiğini söylemeliyim. *Zola'*da nerdeyse *pornografik* bir yan bulan *Mizancı Murad'*ın fotografına biraz daha yakından bakıldığında, onda da, devletin bendesini görmemek olanaksız gibime geliyor.

Servet-i Fünun, öteki adıyla Edebiyat-ı Cedide, toplumsal yaşamı dikkate almayı, aktörel bir amaç taşımayı, kitlelerle iletişim kurabilecek bir dil edinmeyi öngören *az gelişmiş* bir geçmiş'ten yola çıkmak zorundaydı. Bu yüzden, bir okul olarak, hemen hemen kendisinden önceki söylemin sorunsallarını içeren bir sorgulamayla işe başlamak zorunda kaldı. Eski bakış açısının *tümüyle* dışına çıkabildiğini, *paradigmasını* değiştirebildiğini söylemek kolay görünmüyor. Yine de Edebiyat-ı Cedide, adına değer olmaya çalıştı denebilir. En belirgin özelliği, toplumsal yarar ilkesinin karşısına *estetik yarar* ilkesini çıkarması ve yazınsal amacı aktörel amaca öncelemek istemesidir. Gerçekten de, Servet-i Fününcu'lar da *kurtarıcı* imgesine raslanmaz. Hemen farkına varılabilen bir başka özellik, onların, bir *yazın dili* oluşturma konusundaki çabalarıdır. Gerçekten de, *Tevfik Fikret'*ten *Cenap Şahabettin'*e, *Mehmet Rauf'*tan *Halit Ziya'*ya, Edebiyat-ı Cedide içinde yer alan yazarlar, yazın'ın bir dil olgusu olduğunu öne sürmüşlerdir hep. *Biçimce* ve *özce* bir dil olgusu. Özce derken şunu amaçlıyorum: Tanzimat yazını da Divan'dan devralınmış bir *mazmunculuğu* yansıtır ister istemez. Özellikle şiir alanında onlar da sınırlı, dahası önceden verili izlekler üzerinde çalışırlar. *Hamid'*in dışında ciddiye alınır bir şiirsel üretim yapamamalarının nedeni de herhalde budur. Edebiyat-ı Cedide şairleri, işte bu noktada, *Hamid'*in girişimini ileriye götürür, imgesel ve anlatımsal açıdan çeşitlenmiş ve bireysel bir şiir kurmaya çalışırlar. Baş sorunları *Yeni söyleyiş'*tir.

Burada vurgulanması gerekli: Birey/toplum dolayımı ancak Servet-i Fünunculardа *kristalize* olmuş, gerçek anlamda bir toplumsal ve bireysel dram olgusu onlarla devreye girmiştir. Bireyi önemseyen *Mehmed Rauf*, tam da bu yüzden *Eylül*'le psikolojik roman'ın ilk yetkin örneğini vermiştir. Kuşku yok: *Eylül*, tüm Edebiyat-ı Cedide'ye özgü *semptomla* doludur: *Sentimantalizm. Tanpınar*, bu olguyu, *Mai ve Siyah*'ın kahramanı *Ahmet Cemil*'le yaptığı düşlemsel bir konuşmada onun ağzından şöyle dile getirir: «Biz elde mendil bir edebiyat yaptık, çünkü samimi idik».[80] Gerçi, Fransız yazınında o kadar sık görülen ünlü aşk üçgeninin (karı, aşık, koca) *Eylül*'deki kahramanları *Suat, Süreyya* ve *Necip*, aşırı duygusal kişilerdir, manevî ortamlarını sanat ve müzik sorunları oluşturur, bu ister istemez yapıtın aşırı bir estetizme yönelmesine yol açar doğal olarak. Ne var ki, egemen evlilik ahlâkını onaylayan, hâttâ savunan tutucu içeriğine rağmen, ,roman gerek tekniği ve kurgusu, gerekse biçemiyle yayınlandığı yıllar için bir aşama sayılabilir. Burada asıl vurgulanması gereken, sanki *Mehmed Rauf* «toplumcu gerçekçi» olabilirmiş yolunda bir düşünceye kapılarak onu *Cevdet Kudret* gibi sarakaya almak değil,[81] kendi roman anlayışına ters düştüğü apaçık görülen bir romanı nasıl yazabildiğini anlamaya çalışmaktır. Şöyle diyor çünkü: «Hep aşk, hep garâm, hep şiir ve musiki mi? Hayatta aşk en galip bir temayül değildir, bilâkis, temâyülât-ı sâireye en çok mahkûm kalan odur. Roman bir mazbata-i ahval-i içtimâiyye olmalı, bizde pek yanlış telâkki edilen 'sanat için sanat' nazariyye-i sâkimesini def ve reddetmeli; bugün Avrupa'da bütün edebiyat bir kisve'i fenniye aldı, beşeriyyetin ıslah ve tedavisi için çalışan ulemâ ile beraber olarak çalışıyor; daha iyi bir insaniyyet, daha mesut bir âti için uğraşıyor.»[82] Burada, yazarın ideolojisi ile metnin ürettiği çelişkin birliğin kendisinden çıkan ideolojinin örtüşmeyebileceğinin bir başka örneğini görüyoruz elbet. Bu üzünçlü aşk söyleminin, sanatta arınma arayışının ve sonunda ölüme yenik düşüşün asıl yaratıcısının, yine de yazarın somut gerçekliğinden, yaşanan zamanın kendisinden doğduğunu söylemek büyük bir olanaksızlık mı acaba?

Gerçekçi olmak, mutlu bir gelecek için çalışmak isterken insan nasıl romantik olabilir? Şu gerçek olanın *dışında* bir yere sığınma çabasının göstergesi sayılamaz mı bu? *Halit Ziya* gerekli göndermeyi yapmış zaten: «Edebiyat-ı Cedide'nin başlangıç tarihî 1895 olduğuna ve *Abdülhamit* idaresinin *vehmî* bu edebiyatın *devamında da* bir tehlike görerek onun mevcudiyetine 1901'de parmak uzattığına göre...»[83] Burada bir karşılıklılık var sanki: Edebiyat-ı Cedide *de* terör *vehmiyle* üretir ne üretirse. *Hüseyin Cahit*'le döneceğim bu soruna.

Eylül'ü anmışken bir nokta üzerinde daha durulabilir: Kadın, öyle sanıyorum ki, Servet-i Fünun'la bir *özne* olmaya doğru ilk adımlarını atıyor. Toplumsal konumundan ötürü erkeklerce acınan/acınması gereken ya da yerilen/yerilmesi gereken *ikincilleştirilmiş* kadın, Servet-i Fünun'la birlikte devinmeye başlar denebilir: Sever, sevilmeyi ister. Raslansal bir yangınla ölse bile, özneliğini koyar ortaya. Örneğin *Bihter* gibi. Tanzimat'ın kadına sokuluşundaki sevecenliği de ürkekliği de yetkinlikle dile getiren *Selim İleri*, nedense kimselerin gözüne çarpmayan değerli çalışması *Kamelyasız Kadınlar*'da *Namık Kemal*'in *Aktif Bey*'ini çözümlerken, bir genelleme düzeyine ulaşmayı da başarıyor bana kalırsa: «Yaratıcı *Namık Kemal*, sezgileri ve duyuşları bakımından, handiyse *immoralizmin* koyaklarında gezinir; isyankârdır; ahlâkdışı kabul edilmiş kişilere ikide bir yapıtında yer verir. Dönemin karanlığı, yapay ve iki yüzlü tutuculuğu; nihayet kendi bazı zaafları *Namık Kemal*'i bir tür anarşiye sürüklemiş gibidir, kamelya sunmayı unuttuğu oyun kişileriyle, roman kişileriyle, kamelyasız dünyasıyla. Dengenin daima *denetimle*, kısıtlayış va *yasaklayışla*, giderek de cezalandırışla sağlanacağı sanılan bir toplumda, *Namık Kemal*'in *Dilrüba*'ya da *Mehpeyker*'e de fazla yakınlık gösteremeyeceği çok açıktır.»[84] İşte Servet-i Fünun,bu olanaksızı dener, dahası, küçümsenemeyecek ölçüde de başarır.

Bu çerçevede, şunların eklenebileceğini sanıyorum: Servet-i Fünun yazını, özne durumuna gelme yolundaki kadın imgesinin yanısıra çok önemli bir boyuta da gönderir: *Tensel aşk*. Kuşku yok, cinsel boyut, bir yandan romantik söylem

bir yandan da akımın kendi döneminde de çok eleştirilmiş olan retorik merakıyla gölgelenmiş gibidir. Yine de, cinsellik, gerek romanlarda gerekse şiirlerde insansal bir edim olarak vurgulanır ve yazınsal düzeye içkinleştirilir ki, bunu bir *gelişme* saymamak olanaksızdır. *Cenap Şahabettin*'in bazı dizeleriyle örnekleyelim: «İpek etekleri tarzında bir güzel kadının/«Beni ta'kîb et, ey şikeste hayât»/Diyerek söylenir leb-i mevecât»,[85], «Bihişt-i aşkını mestâne gezdiğim anda/'Bihişt-i aşkıma gel'der uzakta bir hande/Vücud-ı nâzikin âgûş-ı şefkatimde iken/Hâyâlinin sesi: 'Gel' der uzakta bir yerden/Bu lahn-ı da'veti gûş eyledikçe aldanırım/Kolunda bir gecelik bir misafirim sanırım»,[86] «Ya beni kollarında öldürmek/Ya benim kollarımda ölmek için/Verdiğin va'di yâd edip bir gün/Sana kalbin de iştikâ edecek/Bezm-i rü'yâma sen iletin, sen/Feminin ıtr-ı nâzını tanıdım/Çünkü hâlâ ey işve mu'tâdım/Dudağımdaydı lezzeti bûsenin.»[87] Kuşku yok ve herkesin hemen kesinleyebileceği bir şey: Divan şiirinin *yabancısı* değil tensel aşk. Ama unutmamak gerekiyor; Genellikle *mazmun*'un güdümünde ve tasavvufun *gizemci* bakış açısıyla örtüşmüş olarak. Bu *önceliği,* sevgilinin vücudunun dışında bir çağrı duyduğunu belirterek dolayısıyla *aşkınlığı* imleyerek *Cenap*'ın kendisi vunrgulamış oluyor zaten. Ne var ki, *Nedim* gibi bir iki şairin dışında —hâttâ onlarda bile— cinsellik, insanal oluşun bir boyutu olarak alımlanmış ve kurumsallaşmış ahlâkın *Boccaccio* ve *Shakespeare*'dekine benzer, açık ya da örtük bir eleştirisine yöneltilmiş değildir. Servet-i Fünun'un kadına ve cinselliğe bakışı bu türden bir gizilgüç barındırıyor sanıyorum. Kuşkusuz, onların dikkati de henüz hemen görülebilir somutlukların eleştirisine yöneliktir, dahası, yazarların «mizaç»larından kaynaklanan bir *farklılaşmayı* da içerir. Bu bağlamda, *Şerif Mardin*'in vurguladığı «maddî olaylara dikkat» ilkesi çevresinde gelişir. Yine de, *Halit Ziya*'nın bu çerçeveyi kırdığı, *eleştirel gerçekçiliğe* uç verdiği söylenebilir.

Söz konusu farklılaşma, salt yapıtlarda değil, kuramsal açıklamalarda da görülür. *Mehmed Rauf, Halit Ziya, Hüseyin Cahit, Tevfik Fikret* genellikle gerçekçilik (hakikiyyun) oku-

lundan yanadırlar, *Ahmet Şuayp* da öyle, ama *Cenap Şahabettin* sembolizme yakınlık gösterir. Daha önce de vurguladığım gibi, Servet-i Fünun yazarları romantik söylemden de bütünüyle kopabilmiş değillerdir. Gerçekçiliği «Hakikiyun mesleği. maddiyat ve maneviyatı tetkik ve tecrübe üzerine kurulmuş tasvir ve tahlilden ibarettir. Hakikiyun mesleği yalnız hikâyede değil, tıpta, fünunda, sanayide, hikemiyatta da carîdir»[88] diye tanımlayan ve kaynaklarını «*Balzac, Stendhal, Flaubert* ile başlayarak *Zola, Daudet, Goncourt*'lar başlıca sevdiklerimdi»[89] biçiminde açıklayan *Halit Ziya*'nın kuramsal tutumu ile, ilerde göreceğimiz gibi, *Sadri Ertem*'in 1937'de Yedigün dergisinde yayınlanan «Fertçi ve Cemiyetçi Edebiyat» başlıklı yazısında sergilenen kuramsal yaklaşım arasında büyük bir ayrım olmadığını söylemeliyiz. *Halit Ziya*'nın andığı kaynakları döneminin yazarlarından (arkadaşlarından) daha iyi anlayabildiğini, yöntemsel ve yazınsal düzeyde uygulayabildiğini, *Mai ve Siyah, Aşk-ı Memnu* ve *Kırık Hayatlar* gibi üç önemli romanında ve başta *Mahalleye Mevkuf* olmak üzere bir çok öyküsünde, kolaylıkla görebilmekteyiz. Dahası, *Halit Ziya*, metnin ürettiği kurmaca gerçekle nesnel gerçek arasındaki bağlantının *dil* aracılığıyla kurulabildiğini, ideolojik içeriğin ancak o düzeyde alımlanmasının mümkün olabileceğini görmüş, yapıtını bu açıdan düzeltmeye koyulmuştur. Burada toplumsal yarar ilkesinin de belli oranda rol oynadığı söylenebilir sanıyorum ki, bu, *Halit Ziya*'nın gerçekçi eğilimine de uygun düşer. Oysa, bu türden bir kaygıya *Cenap*'ta raslanmaz. Düşünceleri değil duyguları önemser o. Bu yüzden, yazın'ın ve eleştiri'nin *öznelci* yorumunu benimserken *Mehmed Rauf*'tan daha *sekter*'dir denebilir. Toplumsal hiç bir amaca öncelik vermez *Cenap*, arkadaşlarından kökten biçimde ayrılır bu noktada. Bu düzlemde, Servet-i Fünuncuların toplumsal/siyasal amaçlar çevresinde değil *yazınsal* amaçlar çevresinde birleştikleri söylenebilir. Onlar, yalnızca *yapıt*'ı birincil sayıyorlardı. Hâttâ *Tevfik Fikret*'e güvenmek gerekirse. içlerinde gerçekçiliği en iyi anlayan ve uygulayan *Halit Ziya* için, yapıt yaşamdan önce geliyordu. Bu görüş, *Flaubert*'den esinlenmiş olsa bile, çağcıl

bir görüştür ve yol açtığı kuramsal sonuçlar Türkiye'de henüz yeterince anlaşılabilmiş bile değildir. *Fikret*'in Servet-i Fünun'un 476 sayısında yayınlanan «Musahabe-i Edebiye: Romancıların Tesiri» başlıklı yazısında, *Aşk-ı Memnu*'daki *Bihter*'in «o mizaçtaki kadınları ikaz edecek ve hayal kırıklığına uğratacak bir örnek olduğunu» *Halit Ziya*'ya açıklayınca, yazarın şu karşılığı verdiği öğreniliyor: «Hiç şüphe yok, hayat romanları değil, romanlar hayatı yapıyor.»[90]

Edebiyat-ı Cedide'nin eleştirel bakış açısı üzerinde de kısaca durmak gerekiyor elbet, ama önce, bir akım olarak, salt yazınsal yapıtlarla sınırlanmış bir toplu değerlendirmenin ölçütlerini bulmak yararlı olabilir. Ben, üç olumsuz düzey saptayabiliyorum: 1 — Süslemecilik, 2 — Yapmacıklık, 3 — Duygusallık. Aynı biçimde, üç de olumlu düzey çıkarıyorum: 1 — Betimleyicilik, 2 — Gerçekçilik, 3 — Ayrıntıcılık. Bu düzeylerin, daha gelişkin bir çözümleme için kabul edilebilir olduğunu da sanıyorum. Çünkü, bu düzeyler toplumsal/siyasal sorunların nesnelleştirilişi de dahil olmak üzere, Servet-i Fünun'un yöneldiği tüm alanların yeterli betimlemesine olanak verebileceği gibi biçim ve içerik ilişkilerinin çözümlenmesni de sağlayabilecek nitelikte görünüyor. Bu önerinin, çok sınırlı br uygulamasına, *Hikmet Kıvılcımlı*'nın *Edebiyat-ı Cedide'nin Otopsisi* başlıklı çalışmasını inceleyeceğim alt-bölümde yer verebileceğimi umuyorum.

Tanzimat ve Servet-i Fünun dönemlerinin yetersizliklerinin nedenlerinin daha önce söylenenleri de içerecek son bir genellemesine yönelmeden önce, Edebiyat-ı Cedide'nin üç yazarının estetik ve eleştirel görüşlerine değinmk istiyorum: *Mehmed Rauf, Ahmet Şuayp* ve *Hüseyin Yalçın*'ın. Üç yazarın da *görece farklar* saklı kalmak koşuluyla, gerçekçi oldukları ve *H. Taine*'in yöntemini benimsedikleri söylenebilir. *Mehmed Rauf*, öteki iki yazardan farklı olarak, eleştirinin ve sanatın öznelci yanının altını fazlaca çizer ve yapıtın *nesnel* bir çözümlemesinin yapılamayacağı kanısına varır. Tıpkı yapıt gibi eleştiri de kişisel görüşleri ve değerlendirmeleri içerir. *Yorumlamayı* her zaman kabul eden *Ahmet Şuayp* ve *Hüseyin Cahit* ise, eleştirinin bazı ölçütler edinebileceğine

daha çok inandıklarını belli ederler. *Taine*'in düşüncelerinin *merkez* kavramları olan ırk, çevre, tarihsel an, eleştirinin kurucu ölçütleri olarak görünür onlara. *Şuayp*, öğretilisi olduğu *Taine*'in ağzından konuşuyor: «Edebiyat cemiyetin ifadesidir. O halde cemiyeti anlamak için edebiyatı araştırmalıdır. Bir büyük yazar binlerce muhtelif sebebin neticesidir. Bu sebepten tahlil veya tayin edilince anlaşılır ki, yazar evvela ırkının, sonra içinde yaşadığı âlemin ve nihayet, zamanının mahsulüdür. *Irk, muhit, an.* İşte edebî tenkidde her şeyden önce bunlar ele alınmalıdır. Bunlar iyice anlaşılmadan, yazarı anlayamayız.»[91] Ne var ki, *Ahmet Şuayp*'ın *Taine*'in düşüncelerini toptan kabullenmediğini belirtiyor bu konudaki çalışmasında *Dr. Ercilasun.* Bu eleştiriler şöyle sıralanmaktadır ve üç merkez kavrama yöneliktir elbet: 1 — Yazın, içinde üretildiği toplumun dolayısız bir dile gelişi değildir. «Alî edebiyat meselâ Fransa'nın veya İngilterenin tarihinin bir devresindeki orta sınıfların veya avamın fikri halini göstermez. Bu eserler, halkın ruhunu göstermekten çok yazarın fikrini ifade ederler. Büyük ediplerin fikirleri daima yenidir ve halk bu fikirleri ancak bir asır sonra anlayabilir.» 2 — Irk kavramı yapıtın ve yazarın çözümlemesinde mutlak bir ölçüt olarak kullanılamaz. «Bir kere saf ırk yoktur. Sonra da ırkın psikolojisi, şahsın psikolojisi demek değildir». 3 — «İçtimaî şartların tesiri inkâr edilemez, ama bu tesir katî ve düzenli değil, değişkendir. Bu şartlar sanatkâra tesir eder, fakat sânatkârın bu şartlardan kendisini kurtarması da pekâlâ mümkündür. İçtimaî muhitin sanatkâra tesiri mütehavvildir. Muhitin tesiri medeniyetin nevi ve derecesine göre değişir»[92] Bu özetleme bile *Ahmet Şuayp*'ın yazara ve yapıta görece bir özerklik tanıdığını, yazın alanında her şeyin dış koşullarca belirlenemeyeceği yolunda bir anlayışı benimsediğini gösteriyor.

Hüseyin Cahit, estetik ve sanat felsefesi üzerinde *Ahmet Şuayp*'tan daha derinleşmiş bir yazar olarak görünüyor. Servet-i Fünun'da sanat/yazın konularında arkadaşlarının hepsinden «velut» olduğu görülüyor. Yazı dökümlerinin incelenmesi, *Hüseyin Cahit*'in çağının bilgisini günü gününe izleme-

ye çalıştığını kanıtlıyor. Sembolizm, Dekadiz mve Parnasizm irdelediği sorunlar arasında özel bir önem taşıyor. Bir yazısının başlığı şöyle: «19. Asrın Temâyülât-ı Ruhiyesi: Dekadizm, Sembolizm».[93] Avrupa'da olup bitenle bu yoğun ilişki, Servet-i Fünun'un başlıca özelliğini oluşturuyor hep bilindiği gibi. Onlar *kopma*'nın temsilcileri olduklarının bilincindeydiler ve bu bilince sahip çıktılar hep. *Hüseyin Cahit*, 1918'de *Ruşen Eşref*'e şunları söylüyor: «Benim eski edebiyata hiç bir borcum yoktur. Fransız edebiyatına, bizim edebiyatımızdan herhalde kat kat daha ziyade borçluyum.»[94] Dolayısıyla, sanata ilişkin görüşleri, Tanzimatçıların düşüncelerinden çok farklıydı: Sözkonusu olan Avrupa'nın uyarlaması (adaptasyonu) değil, özce, biçimce ve biçemce Avrupalı olabilmekti. Yazını bir ders verme, uyarma aracı olarak görmüyor, yaşamla ilişkisinin yazın/sanat çerçevesinde kalmasını ve başlı başına bir pratik olarak görülmesini istiyorlardı. Şunu da eklemek gerekir: Servet-i Fünun'cular, kendilerinin de benimsediği «sanat sanat içindir» kavramının, gerçekle, toplumla ilgilenmemek, düş dünyası dışında bir şeyle uğraşmamak anlamına gelmediğini daha o günde anlamışlardı. Estetik'i «ilm-i hüsn» (güzelin bilimi) olarak tanımlayan *Hüseyin Cahit*, bu bilimin nesnesinin (konusunun) de sanat ve sanat yapıtı olduğunu söylüyor ve onu, daha kapsamlı bir tanıma kavuşturuyordu: «Âsâr-ı nefisenin felsefesi».

Yazın/sanatla gerçeklik arasındaki ilişkinin de ilk kez Servet-i Fünun döneminde kuramlaştırılmaya çalışıldığı, bugün *yansıtma/yaratma sorunsal*'ı diye adlandırdığımız konunun *taklit/dehâ* terimleri ve ilişkileri içinde irdelendiği söylenebilir. Estetiğin ve eleştirinin amacı «güzelin tarifini yapmak, kavram ve mahiyetini araştırmak değil, sanatkâr ve eserle bunları yaratan şartlar olmalıdır»[95] diyen *Hüseyin Cahit*, yazın'ın doğal ve toplumsal bilimle olan ilişkileri üzerinde de durur, bilimsel düşünce gelişmelerinin yazını etkilediğini, yazın'ın «ilmin neticelerini göz önünde tutmasını, zaman ve şahsî zevke göre *hakikati* veya hakikate benzer şeyleri bilmesini»[96] ister. Onun, bu bağlam içinde «dekadizm ve sembolizm» akımlarını inceleyen «19. Âsrın Temâyülât-ı Ruhiye-

si: Dekadizm, Sembolizm» başlıklı çalışması, gerçekçiliğin yorumlanması ve bu akımların toplumsal temellerinin açıklanması açısından hayli önemli görünüyor. Gerçekçilik'in «tetkik ve müşahade» üzerine kurulduğunu bildiren *Hüseyin Cahit*, «tetkik ve müşahade etmek, lâkaydâne hayattan çıkarak mülâhaza ve *tenkit* edebilmektir» diyor. (Vurgulama benim) Fransız gerçekçilerinin ve doğalcılarının yapıtlarında görülen *kötümserliğin* kökenini de buraya bağlayarak şöyle sürdürüyor: «Tetkik ve müşahâde kat'i bir hüzün ve elem sebebidir. Tetki ve müşahade zevki, insanda ümidler azalmaya başladığı vakit vücud bulur. Bir insanı tetkik etmek, emellerimizle mesaimiz, ümidlerimizle eserlerimiz, iddialarımızla liyakatsizliğimiz arasındaki asıl ihtilâtları kendi kendimize ispat etmek demektir. Böyle bir gayretin neticesinin bedbinlik olması, şaşılacak bir şey değildir. Diğer taraftan ilim ve fen, zamanımızın aşk telâkkisi, avamı idare usulü gibi şeyler de bedbinliğe sebep oluyorlar.»[97] Gerçeğin kavranışıyla bu kavranışın bireysel kötümserliğe uç verişi arasında bağlantı kuruşu, *Hüseyin Cahit*'in yalnızca yazınsal bilgiye değil yazınsal sezgiye da sahip olduğunu gösteriyor bana kalırsa. Daha çok Fransa ile sınırlandığı için, çözümlemesini Fransız yazınının durumuna getirerek sonuçlandırıyor *Hüseyin Cahit* ve kötülüğün yazında değil «heyet-i ictimaiyede» olduğunu belirtiyor. Dahası, bu durumun bir «dekadans», bir «inhitat» olduğunu vurguluyor ve «inhitat»ı «müşterek Hayatın işlerine uymayan bir takım insanlar *yetiştiren* bir heyet-i içtimaiye» olarak tanımlıyor ve kişisel ya da özel yaşamın aşırılaşmasının toplumsal yaşamın düşkünleşmesine, aşağılanmasına yol açacağını öne sürüyor. Dekadizm ve romantizmin ana rahmi, *Hüseyin Cahit*'e göre budur işte. Ama ne tuhaftır ki, yazar, Edebiyat-ı Cedide'nin *hiç bir koşulda* bu betimsel çerçeve ile ilişkilendirilemeyeceğini öne sürer. Oysa, gözlemlenen toplumsal çöküş, üstüne Abdülhamit'in baskı rejimi, bu *köktenciliği* (yazınsal düzeyde) öngören akımın toprağıydı. Pozitivizmleri de, *Hüseyin Cahit*'in yorumundaki gerekçelerden kaynaklanıyordu elbet. Ama, yazarı bu noktada hoş görmek gerekir: Dekadizmi bir ölçüde *bile* kabullenmelerine olanak

yoktu o dönemde. Şu iki nedenle: Önce, dönemin bir ürünü idiler ve suçlanan bir eğilimi üstlenmeleri beklenemezdi. Sonra, Edebiyat-ı Cedideci'lerin kendileri de dekadizmi ve *ekonomik/politik* sonuçlarına götürülecek bir realizmi desteklemiyorlardı. Tıpkı, aşmış bulundukları öncüleri Tanzimatçılar gibi. Şimdi bu temel açmazı anlamaya çalışmalıyız. Çünkü, onların siyasal ve yazınsal açıdan daha da ileri bir noktaya geçmeleri için çeşitli iç ve dış nedenler vardı:

Türkiye'nin modernleşme sürecinde, bir yıl aralı iki ilginç olay burada özellikle vurgulanmalıdır: *1838* tarihini taşıyan *Osmanlı-İngiliz Ticaret Sözleşmesi* ile *1839*'da *Tanzimat*'ın ilânı. Türk-Rus savaşı'nın *(1853)* açtığı sorunlar üzerinde ayrıntılarıyla durmanın gereği yok. Ama bazı başka olayların bir *zamandizinini* vermekte yarar görüyorum: *1854* İngiltere'den 3 milyon sterlinglik borç alımı, *1856*: Türk-Rus savaşı bitti, *Islahat Fermanı* okundu ve İngiltere Kraliçesinin emirleriyle Bank-ı Osmanî kuruldu, 1871: Ameleperver Cemiyeti kuruldu, 1873 : Kasımpaşa tersanesinde ilk grev yapıldı, 1876 : Gazetelere ilk kez sansür kondu, Birinci Meşrutiyet ilân edildi, 1877: 93 savaşı başladı, 1878 : Abdülhamit Meclis-i Mebusan'ı kapattı, 1884 Mithat Paşa Taif'te öldürüldü, 1894: Banka Komerçiyale İtalyana kuruldu, 1906: tütün işçilerinin Reji'de grevi, 1908: Seçimler yapıldı, Meclis açıldı. Ağustos ve Eylül grevleri, 1909: 31 Mart ayaklanması, 1910: Osmanlı Sosyalist Fırkası kuruldu, 1912: Meclis dağıtıldı, Balkan Savaşı başladı, 1913: Bab-ı Alî baskını yapıldı, 1914: Birinci Dünya Savaşı başladı.

Bu zamandizin, konumuzun gerektirdiği sınırlılığa rağmen, daha gelişkin bir yazın oluşturulabilmesinin tüm maddî ve manevi önkoşullarının toplumsal formasyonda mevcut olduğunu apaçık gösteriyor. Ne var ki, ben bir noktayı özellikle vurgulamak istiyor, genellememi de bu vurgulamadan yola çıkarak yapmayı seçiyorum: Tanzimat yazarları da Edebiyat-ı Cedide yazarlarda hâttâ daha sonrasına ait Fecri Atî yazarları da, işçi sınıfının varlığından bile haberdar değillerdir. *Merkezî* bir sorun olarak değil, görünüp kaybolan bir grup ya da birey olarak. *İşçi*, ilk grevden 55 yıl sonra, 1927'de

Mahmut Yesari'nin *Çulluk*'u ile giren yazına. Oysa, Osmanlı-Türk toplumunda, *Lütfi Erişçi*'nin deyişiyle «bugünkü vasıflarda işçi sınıfının doğuşuna ait ilk tezahürler 19'uncu yüzyılın birinci yarısında başlamıştır.»[98] Yine *Erişçi*, 1845 tarihli «Polis Nizamı»nın 12'nci maddesinde «işini gücünü terk ile mücerret tatili mesalihi ihat garezinde olan amele ve işçi makulelerinin cemiyetlerinin def ve izalesiyle *ihtilal* vukuunun önünün kestirilmesinden» söz edildiğini belirterek, bu ilk belirtiler arasında grevlerin *de* bulunabileceğini anımsatıyor.[99] Bu bilgilerin ışığında işçi hareketlerinin 1872-73 tersane grevinden epey öncelere uzanmış olduğunu söylemek mümkün gözüküyor. Kuşku yok, 1848 Osmanlı-İngiliz Ticaret Anlaşması'nın kapıları dışarıya açmasıyla Osmanlı sanayiinin kösteklendiği ve gelişmenin bu anlaşmayla engellendiği söylenebilir. Bu veriler, çalışmamın Giriş'inde ve bundan önceki alt bölümde öne sürdüğüm «işçi sınıfının *gelişmemişliği*» düşüncesiyle çatışmıyor elbet. Çünkü *Erişçi* de aynı soruna dikkati çekmiş oluyor «doğuşuna ait ilk tezahürler» diyerek.

Yine de, bu gelişmemiş işçi sınıfının bile kavranamayışında, bir toplumsal grup olarak görülmeyişinde, başka nedenler de aramak gerekiyor bana kalırsa. Burada, bunun başlıca nedenlerinden birinin, *sınıf* olayını görmeyi sağlayabilecek olan felsefî düşünce yokluğu olduğu yinelenebilir elbet, ama yeterli değil bu çözümleme. Çünkü bu felsefî düşünce yokluğunun nedenini kesinlikli biçimde açıklamıyor. Bu noktada, ilkin *Marx*'ın bir sözünü anacağım; ifade ettiği yönsemeyi sakatlamayan bir dönüştürmeyle: «Toplum, kendine özgü olan temeller üzerinde *gelişmiş* olan bir toplum değildir, tersine, bütün bakımlardan, iktisadî olsun, manevî ya da entelektüel olsun, karnından çıktığı eski toplumun damgasını hâlâ taşıyan bir toplumdur.»[100] Demek ki, birbirinden farklı dönemlerin, bir öncekinin izlerini taşıdığını, bu izlerin bazı *yapılar* oluşturduğunu söyleyebileceğiz. Osmanlı-Türk toplumunda kültürel sorunları da anlamamıza yol açabilecek bu türden bir yapılanma olduğunu, *Ülgener*'in Türk solunun çok ihmal ettiğine inandığım çalışmasındaki bir yorumu da des-

tekliyor sanıyorum: «Aynı telâkkiye —tradisyonalizm'e— imtiyazlı sınıflarla bermutad onların *yanında* yer alan klâsik ahlâk ve edebiyat kaynaklarının *tereddütsüzce* katıldıkları unutulmamalıdır. Fakat saik burada da diğerlerine kıyas edilemeyecek kadar değişiktir: *iktidar mevkiini dışarıya ve bilhassa aşağı doğru tıkamak!* Bir gaye ki, herkesin bulunduğu yerde kalması, hal ve mevkiinden hoşnut görünmesi şartile gerçekleşebilirdi. Bu cihet göz önüne alınınca, *üstten alta* kanaatkârlık ve teslimlik yolunda yapılan mütemadî *telkinlerin* mânası kendiliğinden ortaya çıkmış olur.»[101] Alıntı, egemen sınıfın, çıkarlarının sonuna kadar bilincinde olduğunu yeterince gösteriyor. *Ülgener*'in İmparatorluğun daha erken bir dönemine ilişkin bu çözümlemesinin, büyük ölçüde Tanzimat ve Meşrutiyet dönemlerinin ideolojisini de yansıttığına inanıyorum. Gerçekten de, çeşitli kereler vurguladığım gibi, Meşrutiyet aydını ve yazarı da, tüm görünüşlere ve olgulara rağmen, yaşadığı toplumun sınıflar, o dönemin bakış açısına daha uygun düşebilecek bir deyim kullanmak gerekirse, *maddî çıkarlar* yönünde bölünmesi üzerinde yeterince duramamış, o eski geleneksel sorunla, devlet'in kurtarılması sorunuyla uğraşıp durmuştur. *Mardin*'in «totaliter» saydığı Jöntürk siyaset kuramanın oluşturulmasının nedeni de, öyle sanıyorum ki, siyasetin üst'lere özgü bir uğraş sayılması'dır. Yöneten/yönetilen ilişkisi sömüren/sömürülen ilişkisi olarak görülemediğinden, aydın, toplumdaki biçimlenmekte olan *sınıf çatışmaları*'nı kavrayamamıştır. 15 yıl önceki bir çalışmamda yararlandığım[102] *Sencer Divitçioğlu*'nun[103] bazı varsayımlarına burada yeniden dönmek gereğini duyuyorum:

Sınıflı bir toplum olan ve artık-emek yoğaltan Osmanlı toplumunun sınıfsız bir toplummuş gibi algılanmasını ve bireylerinin kendini devlete özdeşleştirmesi olgusunu, imparatorlukta çok uzun yıllar yürürlükte kalan *miri toprak düzenine* bağlıyor *Divitçioğlu*. Tarıma dayalı bir toplumda toprağın özel mülkiyet çerçevesinde kullanılmamasının, reayanın kendisini *özgür birey* olarak algılamasına yol açtığı sonucuna varıyor. Osmanlı insanının temel *yabancılaşmasının* buradan kaynaklandığını söyleyen yazar, şu yargıya ulaşıyor:

«Reaya tıpkı Avrupa derebeyliğinde olduğu gibi topraktan daha önemli olan bir üretim aracıdır. Bundan dolayı reaya, Osmanlı mülkiyet ilişkilerinin ışığı altında, sömürülen *anonim* sınıfı teşkil eder. (...) Toprakla kendisi arasındaki ilişkiden dolayı hür olan insan, devletle ilişkisinde, sömürülen sınıfın bir üyesi olarak sömürülen sürüye dahildir. Böyle olunca, insan sömürmeyi içkin bir olay olarak göremez. Osmanlı insanının *yabancılaşması* buradadır. Bireysel hürlük ve sınıfsal sömürülme Osmanlı insanının *aslî* karakteridir. Kendisi anonim sömürülürken, bireysel olarak, bu sömürme olayını idrak etmesine imkân yoktur. Sömürme onun için dışkın, yaşanılmayan bir olaydır. Bundan dolayıdır ki, Osmanlı toplumunda sömüren devlet her zaman *meşru* olmuştur.»[104] AÜT/ Feodalizm tartışmalarını karıştırmaksızın, şu varsayımın da çözümlemeye çalıştığımız olguyu anlamamıza yardımcı olabileceği söylenebilir: «Bir iktisadî fonksiyon üzerine kurulan reayanın ve devletin *anonim* varlığı, toplum içinde birey-insanın yetişmesini engellemiştir. Osmanlı toplumunun devlet ve reaya arasında *birlik* yaratan iktisadî *rationel*'i, bireyin toplum içinde özel ve bağımsız olarak ortaya çıkmasını önlemiştir. Topluluk içinde birey, ancak *devlete* bağlıdır.»[105]

Böylece, bir önceki bölümde değindiğim «*felsefe yokluğu*»nu doğuran ekonomik-toplumsal nedenleri biraz daha açıklayabildiğimi sanıyorum. Bu sorun, ancak hem bir *iç* hem de *anti-emperyalist* bir savaş olarak gerçekleştirilen Kurtuluş Savaşı sırasında çözümlenme yoluna girmiştir denebilir. Devlet miti'nin, en azından Osmanlıdaki bağlamında yıkılışı, sınıf ilişkilerinin bireyler düzeyinde alımlanabilme olanağının doğması ile. Buradan bakıldığında, zamanlarının en yeni düşünceleriyle ilişkide olmalarına rağmen Edebiyat-ı Cedide'cilerin bile, niçin *Flaubert, Balzac, Stendhal, Zola* türü roman yazamadıkları daha kolay anlaşılabilir. Gerçekçiliğin araştırmaya dayandığını, bu somut araştırmanın da bireysel bir kötümserliğe yol açtığını söyleyen *Hüseyin Cahit* de, toplumsal ilişkilerin *mevcut* durumuyla dahi gösterilmesinin yol açabileceği eleştirel sonuçları görememiştir. Somut zamanın bir yanının *eksik* yaşanılmasıdır bu ve kökleri, derin-

lere gitmektedir. Osmanlı-Türk toplumunda bireyselleşmenin tarihî hayli karmaşıktır ama bu yoldaki her sıçrama girişimi, en azından Cumhuriyet, baskıcı ya da demokratik yollardan Osmanlı ideolojisinin yerine aynı biçimde «yekpare» bir devlet *ideolojisi* koyuncaya kadar, hep *onarmacı* ve *uyumcu* ideolojinin içinde gerçekleştirilmeye çalışılmıştır. Yazın'ın aktörel amacın aracı olmaktan çıkarılması, bağımsızlaştırılması yolundaki ilk atılım olan Edebiyat-ı Cedide'nin yazarları, işte bu yüzden *Goncourt*'ların bildiklerinden kuşku duymamamız gereken «tarihçiler geçmişi, romancılar da şimdiyi anlatanlardır» önermesinin gerektirdiği yöntemi bu yüzden uygulayamamış olmalıdırlar. «Hakikiyyun» okulunun kullanması gereken yöntemin kendilerini çalışan sınıflara (insanlara) alt ve marjinal kesim bireylerine götüreceğini sezinlemişlerdi sanıyorum. Buysa, içinde yer aldıkları egemen ideolojinin sonu demekti ve Edebiyat-ı Cedideciler sınıfsal konumları ve siyasal ideolojileri açısından böyle bir misyon üstlenmemişlerdi. Daha çok biçim'e ve biçem'e takılıp kaldılarsa bundan. Çünkü hâlâ sanat'la yaşanan toplumsal gerçekliğin aşılabileceğini sanan romantik söylem'e bağlıydılar. Toplumsal ve siyasal başkaldırı *yabancısı* oldukları kavramlar değildi, *benimsemedikleri* kavramlardı. Romanda yine hiç değilse *Halit Ziya* gibi biriyle yer yer yetkin bir düzeyde kuşatabildikleri *gerçek yaşam*'ın şiirlerine hiç yansımamış olması bundandır. İzlediklerinden emin olduğumuz *Avrupa* şiiri'nin tüm büyük adları gerçek *yıkıcılar*'dı çünkü, uzlaşmaz başkaldırıcılardı: *Shelley, Byron, Hugo, Baudelaire, Verlaine, Rimbaud.* Hâttâ daha ılımlı görünen *Goethe* ve *Schiller* gibi Alman romantikleri bile Tanrısal ve Dünyasal yetke üzerinde açtıkları sorgulamanın çapı açısından benimsenebilir örnekler sayıl(a)mamışa benziyor. *Ateizm* ve *ihtilalcilik:* Servet-i Fünun, yalnızca *Abdülhamit* terörü dolayısıyla ürkmüş ve uzak durmuş olmamalıdır bu kavramlardan. Gerçi, *Halit Ziya* gibi *Hüseyin Cahit* de vurguluyor bu noktayı: «Sanat sanat içindir diye bağırırdık. Bu bizim için bir çeşit parola, bir çeşit göstermelikti. Bunu, daha ziyade, sansüre karşı kendimizi müdafaa etmek için sık sık bir kalkan gibi kullanırdık.»[106] Bu faktörü

ciddiye aldığımı, o dönemin çözümlenmesinde mutlaka gözönünde bulundurulması gerektiğini belirttim daha önce. Yine de her şeyin siyasal baskı ve ekonomik düzey ile açıklanamayacağını sanıyorum. İlkin ikinci konuda bir değinme yapmakta yarar görüyorum: *Marx, Katkı*'da sanatsal gelişme ile ekonomik gelişme arasında doğrudan bir ilişki kurulamayacağını, bir eşitlikten söz edilemeyeceğini vurguluyor ve şunları söylüyor: «Sanatın serpilip geliştiği bazı devirlerin ne toplumun genel gelişmesiyle ne de bundan dolayı adeta onun çatısını meydana getiren maddî temelin gelişmesiyle bir ilgisi vardır.»[107] *Engels* de bu sorunla ilgili olarak *Paul Ernst*'e gönderdiği bir mektupta, Norveç'in kapitalist geri kalmışlığına rağmen «Rusya'dan başka hiç bir ülkenin bu dönemde gösteremediği bir edebî dalga yarattığını»[108] anımsatıyor. Şunu söylememiz olanaklı galiba: Edebiyat-ı Cedideci'ler toplumsal ve maddî temelin gelişmemişliğine rağmen, Avrupa yazınıyla ve düşüncesiyle ilişkiler ve bu ilişki sonunda özümledikleri düşünceler aracılığıyla gelişkin bir sanat/yazın *üretebilirlerdi*. Ama, burada asıl gelişmemiş olanın bu *özümlemenin* kendisi olduğunu belirtmemiz gerekiyor sanırım. *Kınamak* ya da *suçlamak* söz konusu değil kesinlikle. Ama, onlar *Zola*'nın şu sözlerine, *tüm içeriğiyle* katılmayı düşünmediler: «Roman, *halk* çevrelerini göstermek, bu çevre vasıtasıyla halkın adetlerini açıklamak olmalıdır. Roman, pislikleriyle, *aşağılık* hayatiyle, *kaba* diliyle, halk hayatının *doğru* bir tablosunu vermek, bu tablonun zemininde —bir iddia ortaya sürmemek şartiyle— bütün bu şeylerin *sürüp yetiştiği* kendisine mahsus toprağı göstermek olmalıdır.»[109] Çözümleme yöntemlerimizin gelişmiş bulunduğu günümüzün içinden baktığımızda, şu öne sürme oldukça geçerli görülebilir: Edebiyat-ı Cedide egemen sınıflar arasındaki bunalımın ürünüdür ve ille de aramak gerekiyorsa, *ilerici* içeriğini alt sınıfların çıkarlarını temsil etmesinden değil, *son kertede* bu sınıfların *da* toplumsal konumlarında şu ya da bu düzeyde bir gelişmeye yol açabilecek olan üst ve orta sınıfların *demokratik* kesimlerinin ideolojisini temsil etmesinden ve bu evrilmeyi dile getirmesinden alır. Bu soruna, yazınsal eleşti-

rileriye o yıllarda *özel* bir ağırlık veren *Boratav* 1944'te *Yurt ve Dünya*'da yayınlanan bir makalesinde değiniyor: «Tanzimat'tan buyana Türk fikir ve sanat tarihini demokrasinin ağır tempoda gelişmesi tarihinin bir *cephesi* olarak görmek mümkündür. Bu edebiyat orta sınıfın edebiyatıdır; *feodal* nizamın boyunduruğundan kendini kurtarmak isteyen, *yeni* bir siyâsî ve iktisadî düzen kurmak isteyen, bu arada Avrupa kapitalizmiyle de çarpışmak *zorunda* kalan orta sınıfın bütün eğilimlerini, isteklerini, tenkidlerini bu edebiyatta bulmak mümkündür.»[110] *İkinci Meşrutiyet* ve *Mütareke* yıllarında düşün ve yazın alanında görülen ideolojik karmaşanın başlıca nedeninin bu olguda yattığı söylenebilir. Üst ve orta sınıfın çıkarları *çelişen* tüm kesimlerinin arayışları ile yansır yazılanlarda. Bu karmaşık yapının bir başka yanına gelecek alt-bölümde değineceğim. *Abdülhamit* terörü konusunda *Berkes* de kararlı görünüyor ne var ki: «Türk aydınları (...) baskı rejimi altında, Avrupadaki, toplumsal ideolojileri tanıyabilecek durumda olmadıkları gibi, o zaman kolay kolay gidilemez bir ülke olan Batı'nın toplum hayatını da bilmezlerdi. Sosyalizm, anarşizm gibi sözcükler sadece Avrupa'nın hastalıklarının adı olarak geçer; İslâm ve Osmanlı geleneklerinden her ayrılış böyle kötü adlarla yaftalanırdı. *Emile Zola*'dan söz etmek anarşistlik ya da nihilistlik sanılırdı. Onun için gerçekte ne bir materyalist felsefe düşüncesi, ne edebiyatta realizm ya da natüralizm ne de sosyal bir ideoloji olarak sosyalizm gibi şeylerden söz edilebilir. Ancak Fransız dili yoluyla Avrupa'dan gelen fikir *ışınları*, Abdülhamit'in kestiği prizmadan geçtikten *sonra* öyle bir düşünce biçimi meydana getirdi ki, Batı sözcükleriyle bunu tanımlamak için *Ütopiacı Bireycilik* tanımından daha uygununu bulamıyorum».[111]

Bu noktada, baskı altında tutulmasına rağmen solcu düşüncenin daha sonraki yıllarda kazandığı gelişmeyi ve aynı baskı altında örneğin *Nâzım Hikmet* gibi bir şairin *kendi sözünü* nesnelleştirebilmesini göz önünde bulundurunca, daha kapsayıcı bir açıklama gerektiği kendiliğinden beliriyor. Gerçekten de, *cesaret* ve *inanç* kavramları çözümleme dışı bıra-

kılamayacak kavramlar olsa da, herkesten kahraman olması beklenemeyeceğine göre, çözümlemede başka kavramlar kullanılmasıyla bu karmaşık sorun açılabileceğe benziyor. Çünkü, hiç değilse *Fikret* yaşamının ve sanatının belli bir uğrağında kişisel cesaretin örneğini verdi ama sosyalizme *geçemedi*. Anlamamız gereken bu geçemeyiş'in nedenidir. Şu varsayımı öneriyorum: Bir yandan sınıf çelişkilerinin keskinleşmeyişi, bir yandan sorunların daha çok yazın içinden görülmek istenmesi, bir yandan da bilimsel düşünce düzeyinin düşüklüğü ve nihayet siyasal baskı, *Abdülhamit* dönemi ideolojisinin batıdan aktarılan *tüm bilgiyi manipüle etmesini* sağladı. Bu manipülasyon dolayısıyla, muhalif aydın ve yazarlar, son kertede, yönetici sınıfın çıkarını toplumun çıkarı olarak gördüler ve *yenilikçi* eğilimlerine rağmen ast/üst ilişkilerinin kökten dönüştürülmesini öngören ihtilalci düşüncelerden uzak durdular. Onların kesin inancı, aksaklıkların ve kötülüklerin siyasal/hukuksal ve kültürel düzenlemelerle iyileştirilebileceği idi. *Beşir Fuad* başta olmak üzere bizim pozitivistlerin *Bücher*'in *Madde ve Güç* adlı baş yapıtından çıkarsayabildikleri felsefî ve siyasal sonuçlar ne kadar yetersizdir aslında. Aynı şekilde Rus nihilistleri *Moleschott* ve *Darvin*'in kuramlarından ihtilalci ögeleri aldılar. Bunlar, kendi yollarını aydınlatan bu düşünürler için «darağacına gitmeye hazır olduklarını «söylemekten bile geri kalmıyorlardı.[112]

Daha da çoğaltılabilecek olan bu türden olguları göz önünde bulundurunca, aydınlar, yazarlar üzerindeki *Abdülhamit* terörü konusunda şöylesine bir ek açıklamanın da yanlış olmayacağını düşünüyorum: *Halit Ziya* da *Hüseyin Cahit*'te, Edebiyat-ı Cedide'nin sonradan kendilerinin daha yakından gördükleri yetersizliklerinin özrünü, bir ölçüde baskıyla açıklamaya yönelmiş olabilirler. Çünkü bir yazınsal akımın *üyeleri* olarak, yaşadıkları ortamla yazın ideolojileri arasındaki ilişkiyi bu kadar duru gözlerle seyretmelerine *o günlerde* olanak bulunacağı kanısında değilim. Bu bakış açısı, bana kalırsa *çok sonra* kazanılmış bir bakıştır. Bu bakımdan, *Hüseyin Cahit*'in «sanat sanat içindir» sloganına sırf sansürü ve

iktidarı şaşırtmak amacıyla başvurdukları yolundaki açıklamasında biraz *saptırma* ve *abartma* bulunduğunu söylemek de gerekir. Bu sorun'un, ancak Servet-i Fünuncuların hem kendi aralarında hem de *Ali Kemal* ve *Ayın Nadir* gibi karşıtlarıyla yürüttükleri *Dekadizm/Sembolizm*/Realizm tartışmalarının tüm ayrıntılarıyla incelenmesinden sonra aydınlatılabileceğine inanıyorum. Bunu gereksiz görmenin yanıltıcı olacağına da inanıyorum. Kuşkusuz, büyük ölçüde aşıldığı söylenebilir bu tartışmaların. Yine de böylesine bir çözümlemenin geçmiş yazın'ın değerlendirilmesi konusunda katkıları olabileceğini sanıyorum. Zaman zaman yeni verilerin ışığında yapılacak okumalar, hiç dikkat edilmemiş katmanların gün ışığına çıkmasına yardımcı olbilir.

Tanzimat ve Servet-i Fünun yazınlarına ilişkin değerlendirmelerimi burada sona erdiriyorum. Bu çalışma bir Yazın Tarihi olmayı amaçlamıyor başta da vurguladığım gibi. Bu yüzden, toplumsal/siyasal olgular kadar yazınsal bakış açıları da beni belli bir doğrultuda ilgilendirdi. İkinci Meşrutiyet döneminin ürünü olan ve Serveti- Fünun'un uzantısı olmaktan öteye gidemeyen Fecr-i Âti üzerinde durmaya gerek görmüyorum. Çünkü bu topluluk içinde görülen *Yakup Kadri* ve *Refik Halit*, asıl gelişmelerini «Millî Edebiyat» akımına geçtikten sonra yapmışlar, üstelik kuramsal bir katkıda da bulunmamışlardır yazın'a.

Yukardaki özetlemelerde vurgulanan sorunların, Cumhuriyet dönemi kuşaklarınca *yeterince* bilinmediğini, yazın ve eleştiri kuramına *ilişkin* çalışmalarda ayrıntılarıyla ele alınmadığını söylemek olası görünüyor. Kuşku yok: *Öğretim kurumlarında* Edebiyat derslerinde ve çeşitli Edebiyat Tarihlerinde değinilmiştir bu konulara. Ama Cumhuriyet dönemi yazarlarının çoğunluğa yakın bölümü, galiba önceki çalışmalar-*kuramsal üretim* çerçevesinde hiç mi hiç ilgilenmemiştir.

Cumhuriyet, bir *bellek yitimi* ile açılmıştır sanki.

MİRAS — III MEŞRUTİYET VE MÜTAREKE «MİLLÎ EDEBİYAT»

Bu «bellek yitimi»nin zorunlu kıldığı başlangıçları ve biçimlenmeleri gözden geçirmeden önce, Cumhuriyet yazarı ve aydınının içine doğduğu *ideolojik ortamı* daha iyi anlayabilmek ve solcu söylem'in gelişmeler karşısındaki tutumunu ve oluşumunu doğruya yakın biçimde kavrayabilmek için Meşrutiyet ve Mütareke dönemi üzerinde durmamız gerekiyor. Çünkü, bir *paradoks* gibi gözükse de, Cumhuriyet'in tüm düşünsel ve yazınsal üretimi, aydınlar, yazarlarca reddedilmiş olan ya da reddedildiği varsayılan bu geçmiş tarafından belirlenmiş bulunuyor. Çünkü yazar, istesin istemesin, kendinden önce belirlenmiş, verili bir *genel ideoloji* içine doğuyor ve bu ideolojiye göre konumlanan özel bir *yazın ideolojisini* benimsiyor. Karşı çıkar, yadsırken bile bu verili ideolojinin kimi *ögeleri* ile koşullanmış bulunuyor. Yazınsal üretim ilişkilerince belirlenen ve aynı şekilde kimi özgül koşullarda bu üretim ilişkilerini dönüştürebilen *metinsel ideoloji,* son kertede oradan türüyor. Yansıtma/Yaratma Sorunsalı üzerinde durduğum II. Bölüm'de tartıştığım ayrıntılara yeniden dönmeksizin bir ekleme yapmak istiyorum: Genel ideoloji ile metnin ideolojisi arasındaki ilişkiyi şöyle vurguluyor *Eagleton* andığım çalışmasında: «İdeoloji metinden *önce* vardır, fakat metnin ideolojisi, *bu* ideolojiyi ideolojinin kendisi tarafından önceden tasarlanmamış şekilde tanımlar, işler ve oluşturur. «Metnin ideolojisi» tanımladığımız ideolojinin bu *belirli* üretimi, daha önceden var olmaz, metin ile özdeştir.»[113] Bu aynı ideolojiyi benimseyen çeşitli yazarların bazı *ortak* ögeler üzerinde *farklı* yorumlara ulaşmalarının nedenine yeterli bir ipucu oluşturuyor kanısındayım. Bu sorunu, daha sonra şöyle netleştiriyor *Eagleton:* «*Metinöncesi* ideoloji, esere kendini 'günlük konuşma', *kabullenilmiş* simge ve görenekler, algısal

alışkanlık kodları ve öbür sanat eserleri gibi değişik biçimlerde sunar.» *Mizaç* sorunu gibi almamak gerekir olayı. Fazla yüzeysel kalır bu yaklaşım. Bazan çok farklı toplumsal/kültürel yapılara sahipmiş gibi görünen, ama aslında *tek* bir üretim ilişkileri biçiminin *oluştuğu* uzun bir dönem içinde yer alan farklı yazınsal söylemler olabilir ve bunlar değişik biçim ve teknikler kullanabilirler. Kuşkusuz, o *uzun dönemin* kimi uğraklarında yalnızca biri *egemen* duruma gelir bu yazınsal söylemlerin. Ama bu söylemde her zaman bir öncekinin *tortuları* bulunmaktadır. Tümüyle yitip gitmemiştir. Yeniden *Hamid* örneğine dönülebilir burada. Konuları, izlekleriyle tümüyle batılı olan *Hamid,* biçimi/biçemiyle eskiye, Divan şiirine bağlıdır. Onun şiirinin bir yanıyla «kof, tumturaklı ve dâhiyâne sanılan tarafının da lâf gürültüsü» olduğunu belirten *Yahya Kemal,* şöyle diyor: «Frenkten mülhem bir şiir kadrosu getiren, tarz-ı kadimî şiiri bozup, herc ü merc eden (...) Abdülhak Hamid de Şark usulünde şiir söyleyiş ve anlayış devam ediyordu. *Namık Kemal*'in de O'nun da muâsırları tarafından çabuk anlaşılmalarının ve sevilmelerinin asıl sebebi de buradaydı; pek az değiştikleri için şarklı kafalara çok *aykırı* gelmiyorlardı.»[114] *Cenap* ve *Fikret* ise, eski biçimden tümüyle kopmayı başarırlar. *Mazmun* kavramıdır terkettikleri. Yerine *imgelem*'i ve *tikel*'i konumlama aracı olarak *dil*'i getirirler. Söylemek bile fazla: yanlıştır dil anlayışları. Modernleşmenin doğurduğu istekleri, beklentileri anlatmak için ürettikleri dil, bir *gereksinimdi* elbet, ama bu beklentilerin asıl *alımlayıcısı* olması gereken kesimlere uzaktı. Bu yapay dil, ister istemez Edebiyat-ı Cedide'yi kendi döneminde bile *iletişimsizlik* sorunuyla karşı karşıya getirdi. Bu bağlamda, asıl bakmaları gereken yoktayı, *Şinasi*'den başlayarak *Muallim Naci,* Harabat'tan önceki *Ziya Paşa,* hâttâ tarihçi *Esat Mehmet Efendi* yeterince vurgulamıştı:[115] Gündelik halk dili ve halk şiiri. Ama egemen yazın ideolojisi böyle bir çabayı olanaksızlaştırıyordu. Bu yüzden Edebiyat-ı Cedideciler de dili yanlış bir yerden *dönüştürdüler.* Biçim'ler de dil de bu yüzden alabildiğine önemlidir. Onlar çünkü, büyük ölçüde dönemin istekleriyle oluşur-

lar. Unutulmuşlarsa yeniden bulunurlar hâttâ. Buradan bakıldığında, Cumhuriyet dönemi yazınında Tanzimat ve Servet-i Fünun yazınının değilse de Mütareke dönemindeki bazı bağımsız eğilimlerinin *koşullandırıcı* bir rolü olduğu söylenebilir. Kuşkusuz, çeşitli yazınsal kavgalar ve arayışlarla *örtülmüş* bir koşullandırmadır bu. Yine de, aruz'un değil de hece'nin duyarlığının ve sesinin «serbest şiirde» bile sürüp gitmesinin, hâttâ az sonra değineceğim gibi, yıllar sonra *özlenir* olmasının nedeni de bu olguda yatmaktadır. Uzayan bir toplumsal bunalım ya da geçiş döneminde, modern biçimler yetmezmiş ve söz toplumsal bütünden kopmuş gibi görünebilir. Böyle bir durumda yazın ideolojisinin içinde *geriye-yönsemeli* (regressiv) eğilimler ve arayışlar benimsenebilir. Bir tür felsefî/estetik nostaljiyle ele ele tutuşarak. Gerici bir içerik de kazanabilir bu geriye-yönseme, bir küskünlük belirtisini de yansıtabilir. *Yahya Kemal*, «mektepten memlekete» ve modernizmden de *tarihe* dönerken *gerici* değildi. Ama onun başlattığı yorumun belirli çevrelerde biçimlenen yorumu, *gericiydi*. Günümüzde de geriye-yönsemeli bir duyarlık gelişiyor galiba. 1970'lerden buyana yaşanan toplumsal/siyasal olaylar, kitlelerde ve çeşitli sınıf kesimlerinde uyanan beklentiler, mevcut yazınsal üretimde yeterince nesnelleştirilemedi doğrusunu söylemek gerekirse. Bu yüzden, yaşananın iletilmesinde bir eksiklik bunlunduğunu gören yazınsal çevrelerde bu değişimi nesnelleştirebilecek yeni biçimler ve kurgular aranmasına karşı bir güvensizlik uyandı. Kuşkusuz, şair tek biçimle yetinmek, o biçimle yazmak zorunda değildir. Ama, sorun bu noktadan ötelere taşınıyor şimdi: «Klasik ölçülerimiz, yeni özlere biçim olarak kullanılabilir» deniyor. Dahası da var: «Hece ölçüsüne halk şiirimiz doymuştur. Ama kentliler şiiri doymamıştır. Kentli aydınlarımızın, eskiden 'vezin' dedikleri bu ölçü' ile yoğunca uğraştıkları dönem, aşağı yukarı 1910-1950 dönemi. Kırk yıllık bir dönemcik!... Hece ölçüsü, bu sürede, Osmanlılıktan ulus'alcılığa ve Cumhuriyetçiliğe varmanın coşkusuyla kullanıldı, ama arkası gelmedi. Sekiz dokuz yüzyıllık aruz ölçüsü yirminci yüzyılda bir çırpıda nasıl unutulduysa, *ulusal ölçümüz*, aynı yüz-

yılda, kısacık bir dönemden sonra gene unutuldu gitti. Serbest şiire geçti aydınlarımız,. Şimdi, hemen hemen tüm yeni ozanlar, serbest'le yazıyor. *Yirminci yüzyıl; böylece Türk şiirinin, iki klasik ölçümüzü birden ölçüsüzlük saydığı, kendisini 1940'lardan beri giderek daha yoğunca serbest şiire tutsak ettiği bir çağ oldu.*»[116] Hızla kapitalistleşen, kitle iletişim araçlarının güdümüne giren, sınıf çelişkileri de giderek keskinleşen günümüz Türkiye'sinde, klasik ölçütlere bağlanarak nasıl bir dönüştürücü biçim ve öz oluşturulabileceği merakla değer bir konudur. Öz biçimi belirler önermesine dayanarak, yeni özlerin yeni biçimler gereksindiğini öne sürmeyeceğim. Bunun karşıtı bir önermeden yola çıkacağım: Biçim de özü belirler. Çünkü *belirli bir ideolojinin biçimidir* aynı zamanda. Hece şiiri, toplumsal formasyonun belli bir aşamasında ve belli ideolojik tartışmalar sonunda doğmuş ve elbet köyde değil *kentte* gelişmiştir. Bu *gelişkin* hece, ister istemez, tıpkı Servet-i Fünun gibi üst ve orta sınıfın ideolojisini yansıtmış, doruğuna *Faruk Nafiz, Necip Fazıl, Ahmet Hamdi, Cahit Sıtkı* ve *Ahmet Muhip*'le ulaşmıştır ki, ona her dönüş çabası, bu doruklarda kristalize olmuş *duyarlıkların* ve *izleklerin,* bilinçli ya da bilinçsiz; *tercihi* sorununu gündeme getirecektir. *Uçarol,* şöyle diyor yazısında: «Türkülerle dilimizde, *bilinçaltımızda,* şarkılarla, okuldaki *derslerle* belleklerimizde dolaşıyordur. Hemen her gün içimizdedir onlardaki uyaklar, *yinelemeler*». Düpedüz *egemen ideoloji*'dir bu. Çeşitli yollardan *bilinçaltımıza* ve *derslerle belleğimize* yerleştirilen ideoloji. Hayır, ölçü değildir geri dönecek olan, dünyanın ve yaşamın belli bir algılanma biçimidir. İmgesel düzeyi, duyarlığı, dili ile. Hâttâ, bana bir *çelişkisizlik* ideolojisini yansıtıyormuş izlenimini veren *yapısı* ile.[117] Şimdi hece'nin doğum yıllarına bakmanın yeridir:

1901'de Servet-i Fünun'un yok yere kapatılması, üzerine yazın alanında 1908'te İkinci Meşrutiyetin ilânına kadar, tam bir *durgunluk* görülür. Bu yıldan sonra da daha çok siyasal düzeyde bir canlanma başlar. *Fikret* bu noktada yeniden devreye girer. Yazınsal canlanma asıl, o güne kadar düşünce yaşamına egemen olan İslamcılık, Osmanlıcılık, Batıcılık

akımlarına karşı *Türkçülük/Halkçılık* akımının devreye girmesiyle 1911'den itibaren canlanmaya başlar. Aslında, *özgürlük ortamı da* devrim de fazla bir değişiklik yapmıyor. *İki lemler* içindeki sallantı sürüp gidiyor. Bir yabancı göz, durumu daha gerçeğe yakın biçimde görebiliyor: «Burada batı bitiyor, fakat doğu hâlâ başlamıyor. Batının komiko-trajik bir karikatürü gibi. Kitlelerin hiç bir siyasî tecrübesi yoktu. En bilgilisinden en bilgisizine kadar hiç kimsenin özgürlüğün gerçek anlamını kavradığı söylenemez. Halk sadece itaat etmeyi öğrenmiş. Özgürlüğün bu en yaygın olduğu günlerde bile sesine emir tonunu verebilen ilk insana itaata hazırdılar.»[118] Gerçi *Çavdar*, bu satırlarda Türk halkını küçümseyen emperyalistçe bir hava buluyorsa da, İttihat ve Terakki'nin uygulamaları bu gözlemdeki doğruluk payını ortaya koyuyor. Şöyle denebilir: İkinci Meşrutiyet umutla düş kırıklığını, özgürlükle baskıyı bir arada barındırdı ve hava Balkan Harbi yenilgisini izleyen Büyük Savaş yenilgisiyle kötümserliğe dönüştü. Kültürel alanda, bu kötümserliğe karşı beliren umut Türkçülük/halkçılık oldu.

Türkçülük ve Halkçılık sözcüklerini bir arada kullanıyorum. Çünkü bu hareket, Cumhuriyet'in ilânından sonra da, halkçılık Halk Fırkası'nın ok'larından biri oluncaya kadar, hemen hemen aynı ilkeler doğrultusunda gelişti ve ana kaynağını «*ulusçuluk*» ideolojisinde buldu. Aslında, çöküş döneminin ideolojisi olarak Türkçülük/Halkçılık akımı, İmparatorluğun bünyesinde bulunan ulusların bağımsızlık kavgalarına koşut olarak yayıldı da denebilir. Devlet, *gücünü* artık bağımlı uluslarda değil çoğunluğu oluşturan Türk halkında bulmalıydı. *Genç Kalemler* Dergisi'nin 1911'de *Selanik*'te yayınlanması, bu bakımdan ilginç bir olay sayılmalıdır.

Burada bir ayraç gerekli: Türkçülük/halkçılık akımının bir kanadı, gelişimi içinde, *Ziya Gökalp*'ın sonul amaç olarak belirlediği, ancak Kuprtuluş Savaşı'ndan sonra gerçekçi bulmayarak savunmaktan vazgeçtiği *Turan* ülküsünden dolayımlanarak *Zeki Velîdî Togan, Remzi Oğuz Arık, Nihat Atsız, Reha Oğuz Türkkan, Hikmet Tanyu, Alpaslan Türkeş* gibi en içten savunucular yetiştiren Irkçı/Turancı bir siyasal

hareket de doğurmuş, öteki kanadı ise Kemalizme eklenmiştir. Bu kanat, solcu hareket içinde de görülmüştür zaman zaman. *Halide Edip,* o günlerin atmosferi içinde *Turan* adlı romanını yazmış, Türkçülük akımını toplumda yaygınlaştırmak amacıyla, Atatürk döneminde kapatılacak olan *Türk Ocakları* kurulmuştur. Bu garip karışımı tamamlamak üzere, o günlerde kesin yenilgiye uğramış görünen Ormanlıcılık (ne gariptir ki, *Tanpınar*'ın bile bütün ömrünce *mesafeli* durabilmeyi başardığı Osmanlıcılık, solun ezildiği yıllarda solcular kanalıyla gündeme getirilmiştir yeniden) dışında kalan Batıcılar'ın ve İslamcılar'ın durumunu da betimlemek gerekir. Doğruya yakın bir gözlem yapıyor *Peyami Safa:* «Garpçılık sadece dahilî bir *ıslahat* hareketinden ibaret olduğu için siyasî bir cephesi yoktur. Garpçılar, bir kısmı İslamcılara ve bir kısmı da Türkçülere *iltihak* ederek ikiye ayrılmışlardır. Ortada bu ikisi kaldı. Artık nazarî plandan çıkan İslâmcılık fikri «hilafet ordusu' halinde Anadolu'nun üstüne yürüyor, milliyetçilik fikri 'kuvayi milliye' çeteleri halinde ona cevap vermeye başlıyordu.»[119] Burada, sonradan cephe alacak olsalar bile, M. Akif başta olmak üzere pek çok islamcı görüş sahibinin Kurtuluş Savaşı'na katıldığını da anımsatmak gerekir. Türkçülük/halkçılık ta bütünleşmiş bir yapıda değildi. *Genç Kalemler* dergisinde özellikle *Ömer Seyfettin*'in dil konusundaki savları çerçevesinde geliştirilen ve öncelikle halkın, hâttâ çalışan *alt sınıfların* sorunlarına yönelinmesini isteyen Türkçüler, her şeyden önce kuramsal bir taban oluşturmaya çalışıyorlardı. Bir yabancı araştırmacı, *Uriel Heyd, Hüseyinzade Ali* gibi «*Mehmet Emin*'in *(Yurdakul)* de «ulusçuluğunu halk kitlelerine ve özellikle Anadolu'nun ezilmiş çiftçilerine olan sevgisiyle birleştirdiğini»[120] yazıyor. *Yusuf Akçura, Ağaoğlu Ahmet* vb. gibi Türkçülerin sorunu yalnızca yazınsal düzlemde almanın yetersiz kalacağı inancında oldukları anlaşılıyor. 1912'.de yurda dönen *Yahya Kemal* de o sırada tarih ilgisi ve «*sade Türkçe*» isteği ile Türkçüler'in dikkatini çekiyor. Ne var ki, *J. Maria Heredia*'nın «nev yunanîlik» diye nitelediği klasizminden esinlenen şair, Türk şiirinde de klasik bir yapı ve ses'e ulaşmayı tasarlıyor daha

çok. Üstelik o günlerde düşüncelerinin oldukça bulanık ve kavramlaştırılmamış olduğu da gözleniyor. *Y. Kemal* 1071 Malazgirt savaşını çok daha sonraları tarih yorumuna katacak, Türklüğü oradan Selim-i Salis'e, Cumhuriyet'e doğru yaygınlaştıracaktır. Ama İkinci Meşrutiyet sırasında henüz tutarsızdır. Çeşitli gruplarla dirsek teması aradığı ve bütünleşme sağlamak istediği anlaşılan *Yusuf Akçura* şunları yazıyor *Türk Yurdu*'nda yayınladığı «*Yahya Kemal Beyefendiye*» başlıklı açık mektupta: «Lisânı, edebiyatı Türkçeleştirmek, millileştirmek, hayata, medeniyete bakışınızı garplılaştırmak, muasırlaştırmak istiyormuşsunuz. Bunu biz Yurdcular da istiyoruz. Diğer taraftan 'havza edebiyatı', 'nev yunanilik', «ritm meselesi» gibi mahiyetlerini hakkıyla anlayamadığım halde, bilmem neden, öteki maksadlarınıza pek de uygun gelmediğine sahip olduğum bedîî nazariyeleriniz var. Bazı fikirlerinizin bazılarımıza böyle müphem, tezadlı, hâttâ biraz garip görünmesinin başlıca sebeplerinden biri, hiç şüphe etmiyorum ki nazariyelerinize muntazam, müteselsil ve musassal bir surette muttali olmayışımızdır.»[121]

Genç Kalemler dergisinin çıktığı 1911 yılını «Millî Edebiyat akımının olduğu kadar XX. yüzyıl Türk edebiyatının da *başlangıç* tarihi olarak kabul ediyoruz» diyen *Cevdet Kudret*, daha sonra solcu söylemce *devralmacak* halkçılık/köycülük ideolojisinin tarihine de bir gönderme yapmış, bu ideolojinin *ulusçuluk* ideolojisiyle derin hısımlığını vurgulamış bulunuyor. Bu sorun önemlidir, çünkü Cumhuriyet'in de her zaman altı çizilen başlıca ögesi bu olmuştur. Örneğin *Mustafa Kemal*, 1923 Mart'ında Konya Türk Ocağı'nda şunları söylüyor: «Biz milliyet fikirlerini *tatbikte* çok gecikmiş ve çok *tekâsül* (kayıtsızlık) göstermiş bir milletiz. Bunun zararlarını fazla faaliyetle telâfiye çalışmalıyız. Bilirsiniz, ki, milliyet nazariyesini, milliyet mefkûresini inhilâle sai olan nazariyatın dünya üzerinde kabiliyeti tatbikiyesi bulunamamıştır. (...) Dünyanın bize hürmet göstermesini istiyorsak evvelâ bizim kendi benliğimize ve milliyetimize bu hürmeti hissen, fikren, fiilen bütün ef'al ve harekâtımızla gösterelim; bilelim ki *millî benliğini* bulmayan milletler başka milletlerin şikârı-

dır».[122] Gerçekten, Cumhuriyet de *Mehmet Emin*'i «ulusal şair» ilân ederken, bu kökensel bağını, hâttâ borcunu açığa vurmuştur. *Akçura*, 1899 tarihinde yayınlanan *Türkçe Şiirler*'e ilişkin düşüncelerini açıklarken, *Hamid*, *Recaizâde* ve *Fikret*'in kitabı oldukça «soğuk» karşıladıklarını belirtiyor ve «kendileri yazılarında aslâ bu yeni mesleğe yaklaşmak meyli göstermiyorlar»[123] diyor ve şunları ekliyor: «Milliyetperverlik *halkçıdır*. Her yerde milletin büyük ekseriyetini halk tabakaları teşkil eder. Milliyet fikri *kökünü* halk tabakaları arasında yapar ve onlardan ilhâm alarak gelişir ve olgunlaşır. *Mehmet Emin Bey*, içgüdüsüyle veyâ şuurlu, bu hakikate tamamen vâkıftır.»[124] *Akçura*, *Mehmet Emin* de *demokratik* içerik görmekten de kaçınmaz ve üç dizesini anar: «Biz o şiir isteriz ki çifte giden babalar/Ekin biçen genç kızlarla odun kesen analar/Yanık sesin dinlerken göz yaşını silsinler». *Enstitülü* solcu yazın anlayışıyla büyük ortaklık apaçık görülüyor bana kalırsa. Burada *Ziya Gökalp*'in düşüncelerini irdelemenin ve 1930'lara kadar etkinliğini sürdüren *Türk Ocakları*'nın çalışmalarını özetlemenin gereği yok. Herkesce bilinen bu anımsatmaları da salt solun konumuna değinebilmek amacıyla yaptığımı hemen belirtmeliyim.

Miras—I adlı alt bölümde, ilk sosyalist girişimlerin 1908'den sonra *öncelikle* İmparatorluktan kopmaya çalışan uluslar içinde geliştiğini ve *Selanik*'ten yayıldığını belirttim. Bu konuda bir iki ayrıntı daha vermekte yarar görüyorum: Gerçi, 1872 yılındaki ilk grevden tam 36 yıl sonra gerçekleşmiş ve toplumsal durgunluğun bir önemli kanıtını oluşturmuştur bu süre ama, 1908 beklenmedik şekilde bir grevler yılı olmuştur. Bu yıl içinde bir ay süreyle İstanbul, Zonguldak, Aydın gibi kentlerde grevler birbirini izlemiş ve bastırılmıştır.[125] Ama bu olaylar hiç bir yazara konu olamadığı gibi, gelişkin siyasal hareketlerle de sonuçlanmamıştır. Sadece Selanik sosyalistlerinden *Rasim Haşmet*'in kapitalizmi eleştiren yazılarının *Gökalp*'ın çıkardığı *Yeni Felsefe Mecmuası*'nda yayınlanmasının etki uyandırdığı belirtiliyor.[126] O yılların İstanbul'da yaşayan Türk sosyalistlerinin *İştirak* dışındaki yayın organlarında da yayın yaptıkları ve düşüncelerinin büyük öl-

çüde *eklektik* olduğu anlaşılıyor. *Harris*, bu noktada önemli bir vurgulama yapıyor: «Türk milliyetçiliği hamuruna radikal bir sosyalist maya *katma* gayretleri, *Kemalizmin* ilerdeki gelişmesini hazırlamada önemli, mânâlı katkıda bulunmuştur.»[127] O yılların Türkiye'de faaliyet gösteren en bilgili sosyalisti *Parvus* bile, yazılarını genellikle Türkçülerin organı *Türk Yurdu*'nda yayınlıyor, dahası; yalnızca, o çevrenin benimseyeceği muhakkak olan anti-emperyalizm konusu üzerinde duruyordu. Türk sosyalistleri ise kuramı yeterince bilmemeleri bir yana ortak bir çizgi dahi izliyemiyorlar. Bu yüzden İkinci Meşrutiyet ve Mütareke döneminde marksist düşüncenin *yaşama geçtiğini*, halkçılık kavramının bu açıdan *yorumlandığını* gösteren bir hiç olguya raslanmıyor. *Millî Edebiyat* akımı da bu yüzden sonraki yıllarda Kemalizm ideolojisine *eklemleniyor* ve en gelişkin halinde *ilerlemeciliğe* ve *demokratlığa* ulaşabiliyor. Hemen, yazınsal soruna dönmek üzere bir olguyu vurguluyorum: Yazın alanında İkinci Dünya Savaşı'nın bitimine kadar *ilerici* söylem egemen olacaktır toplumcu söylem değil.

Ömer Seyfettin, Ziya Gökalp vb. ile başlayıp gelişen *Millî Edebiyat* akımı, dil konusundaki tutumunun doğrudan etkisiyle, ister istemez gerçekçilik (realizm) akımını benimsedi. Yalnız bu gerçekçiliğin biraz ayrıştırılması gerekiyor. *Ebubekir Hâzım*'ın *Küçük Paşa*'sını ilk örneklerden biri sayarsak, *Türk Yurdu* ile 1913 yılında yayınlanmaya başlayan *Halka Doğru* dergilerinde dizgeselleştirilmeye çalışılan »halkçılık», başlangıç yıllarında, *Refik Halit*'in *Memleket Hikâyeleri*'nde (1919) de gözlemlendiği gibi, daha çok Anadolu insanını, yoksul alt sınıfların gerçeğini dışa vurabilmeyi amaçlayan bir gerçekçiliğe yönelmişti denebilir. İlk dönem halkçılarının önde gelenlerinden *Akçura*'nın *halk*'ı «köylükte yaşayan az toprak sahibi yahut büsbütün topraksız rençlerler» ve «şehirlerde geçinen ufak esnaf ve gündelikçi ameleler, ırgatlar» biçiminde tanımladığı, şair ve romancıların da bu sınıfsal bağlamda yapılmış tanımı benimsedikleri seçtikleri konulardan ve kahramanlarının toplumsal kimliklerinden anlaşılıyor. Yukarda *U. Heyd*'in de değindiğini belirttiğim bu

eğilimin, devrim sürecine girmiş olan Rusya'da yaşayan ve marksist düşünce biçimiyle temasa geldikleri kesin olan *Akçura, Ağaoğlu Ahmet* ve *Hüseyinzâde Ali*'den kaynaklandığı kesin. 1905'den sonra Kırım'da bir dergi çıkaran *Sabri Ayvazof* adlı yazar, İsviçre'de yayınlanmakta olan *İçtihat* dergisine gönderdiği bir yazıda, Jön Türkler'in tutumunu kınıyor ve halk ögesine dikkati çekiyor ve «Rus ihtilâl-ı kebir'ini» anımsatarak şöyle diyor: «Şimdiye kadar *Abdülhamit*'le uğraşacaklarına biraz da memleketlerinin *baldırı çıplakları* için çalışsalardı amaçlarına çoktan varırlardı.»[129] Rusya kökenli Türkçü ve Halkçı'ların Jön Türk'lerin bu eksikliğini gördükleri söylenmeli. Ne var ki, *Berkes* adlarını anmaksızın bu Rusya kökenli aydınların kuramsal katkısının bozucu olduğunu öne sürmekte ve halkçılığın bu katkılar sonunda ulusçuluğa dönüştüğünü savunmaktadır. Ona göre, halkçılık ve ulusçuluk, «Millî Edebiyat» akımından önce başlamıştır.[130] Gelgelelim, *sınıf* sorununu gündeme getiren halkçılar üzerinde yeterine durmuyor *Berkes* ve ilerici içerikli bu akımın, sonradan Türkçülük hareketinin «başına geçmek gibi bir marifet gösteren» *Hamdullah Suphi* gibi «alafrangalar»la[131] «Fecr-i Âticiler denen ve Edebiyat-ı Cedide estetlerinin yeni dölü olan sanatçılar» ve Osmanlıcılar'ın tepkisi, hâttâ «devrimcilik» suçlamaları ile gerilediğini[132] de bir sav olarak geliştiriyor. Ne var ki, halkçılıkla ulusçuluk ideolojilerini birbirinden kesin çizgilerle *ayırmak* fazla olası görünmüyor. Bu çalışmanın birinci bölümünde, reel sosyalizmle ulusçuluk arasındaki ilişkilere değinirken *de* bu *ikircikli* durumu vurguladığımı geçerken anımsatıyorum. Üstelik söz konusu öncelik, başlıca bir sorun da yaratmıyor konumuz açısından. Önemli olan, *halka doğru* hareketinin ilk döneminde, onun *alt sınıflara* göre konumlandırılmak istenmesi ve halkçı yazın'ın da buradan kaynaklanan bir gerçekçilik anlayışını savunur görünmesi. Ne var ki, bu görünüşün 1. Dünya Savaşı ile birlikte büyük ölçüde değiştiğini vurguluyor *Zafer Toprak* ve İttihat ve Terakki'nin İzmir «katib-i mes'ulü» *Mahmud Celal (Bayar)* yönetiminde 1918 yılında orada çıkarılan *Halka Doğru* dergisinde halk tanımının şöyle verildiğini belirtiyor:

«Halk tabirinden maksadımız, milletin tahsil ve terbiye, idrak ve irfanca orta tabakalarıdır.»[133] Bu anımsatmayı yapan yazar, daha sonra; bu girişimle birlikte İttihatçılar'ın orta sınıfa yöneldiklerini, kendilerine bir taban bulduklarını, Anadolu eşrafıyla *bütünleştiklerini* ve «ulusçulukla halkçılığın *eşgüdümlenmesi* gerektiğine» inandıklarını belirtiyor. *Ziya Gökalp*'ın İstanbul'da yayınlanan *Yeni Mecmuası*'nda da bu düşünceleri dizgeselleştirdiğine değinen *Toprak*, bir başka çalışmasında, halkçılık ideolojisinin son kertede sınıf olgusunu dıştalayan *solidarist* (dayanışmacı) bir düşünce biçimi olduğunu söylüyor.[134] Bu yazısının başlangıç cümlesi, sonunu açığa vurduğu kadar, benim izlediğim halkçılık/solculuk *sorunsalının* tarihsel kökenini de dışa vuruyor: «1931 yılında Cumhuriyet Halk Partisi Programında belirtilen, 1937'de Anayasa kapsamına alınan *halkçılık umdesi*, Cumhuriyet Türkiyesi'nin Meşrutiyet Türkiyesi'nden *devraldığı* ilkelerden biridir.» Bu devir alınanın *ideolojik* içeriğinin ne olabileceğini ise, *Gökalp*'in şu sözleri olanca açıklığıyla gösteriyor: «Bir cemiyetin dahilinde bir takım tabakaların yahut sınıfların bulunması, dâhîlî müsâvâtın bulunmadığını gösterir. Bihaenaleyh, halkçılığın gayesi, tabaka ve sınıf farklarını kaldırarak, cemiyetin birbirinden farklı zümrelerini yalnız işbölümünün doğurduğu meslek zümrelerine hasretmektir. Yani halkçılık, *felsefesini* bu düstûrda icmal eder: *Sınıf yok meslek var.*»[135] Bu çözümlemeler ve alıntılardan sonra, halkçılık/köycülük akımları ile bunların asıl temelini oluşturan ulusçuluk ideolojisinin, her şeye *yeniden* başladığını sanan Cumhuriyet aydını ve yazarının *bilinçaltı*'nda zaten *yerleşik* olduğu ve sürekli ama örtük bir *düşünsel restorasyonla* oluşturulan Cumhuriyet ideolojisiyle ortak-yaşarlık içinde varolmak zorunda *bırakılan* solcu'nun içine yuvarlandığı *eşgüdümlemeyi* uzun süre göremediği söylenebilir. Burada, *ideolojik manipülasyonun* siyasal baskı kadar önemli bir etken olduğunu belirtmek gerekir.

Halkçılık akımının İkinci Meşrutiyet ve Mütareke dönemindeki kuramsal temellerini ve ilkelerinin *uzantılarını* izlemeye çalıştığım bu alt-bölümü bağlamadan önce, bu dönem

içindeki görece bağımsız sayılabilecek kimi yazınsal arayışlara da kısaca değinmem gerekiyor. Çünkü örneğin bir yetkin temsilcisini *Yahya Kemal*'de bulan bu arayışlar, çok daha sonraki yıllarda, kendi dönemlerinde yazarlarının düşünmediği *siyasal* bakış açılarına temellik etmişlerdir. Gerçekten de, *Prof. Akyüz*'ün işaret ettiği gibi, «halkçılık akımını da içeren «milliyetçilik ideolojisi, önce edebiyat ve fikir adamları tarafından ortaya atılmış ve siyaset alanına oradan geçmiştir.»[136] Bu bakımdan, doğrudan yazınsal düzlemde ve *Yeni Lisan* tartışması bağlamında gelişen *Millî Edebiyat* akımı, özellikle şiir alanında, 1 — Kızıl Elma'da kıristalize olan en eski Türk tarihine, 2 — Osmanlı'nın parlak dönemine ve 3 — halk şiirine ilgi duymuştur içerik düzleminde. Burada özellikle vurgulanması gereken nokta şu: *Gökalp, Mehmet Emin* ve *M. Nermi*'nın temsil ettiği birinci grup dışında da kalan şairlerin hepsi, gerçekçi yönelişler gösterseler bile (burada, gerçekçiliğin ilerici olabileceği gibi tutucu, hâttâ gerici de olabileceğini anımsatalım), *son kertede*, yazın/sanat anlayışları bakımından *bireyci* idiler elbet. Böylece *Yahya Kemal*'in dışında *Millî Edebiyat* akımı içinde yer alan şairlerin hemen hepsi *ulusal* saydıkları *hece veznini* seçtiler ve *Akyüz*'ün vurguladığı gibi hece'nin ve *bireyci* şiir anlayışının egemenliği «Cumhuriyetin ilânından önce tamamiyle gerçekleşmiştir».[137] Cumhuriyet dönemi açıldığında, şiir *ideolojisi* ve *pratiği*, herkesin bildiği gibi; *Hece'nin Beş Şairi (Faruk Nafiz, Halid Fahri, Yusuf Ziya, Orhan Seyfi, Enis Behiç)* tarafından temsil ediliyordu. Bu şiir ideolojisinin etkinliğini 1938-1940 yıllarında yayınlanan kimi *solcu* şiirlerde bile sürdürdüğü görülebiliyor. *S. Taşan, Dinamo* vb. gibi şairlerde kolaylıkla örneklenebiliyor bu hece *sızıntısı*. En azından duyarlık ve yazınsal/söysel sanatlar açısından. Soruna ilerde döneceğim. Burada şunu vurgulamak gerekli yine de: *Egemen* şiire *ilk* karşı çıkışı yapan *Nazım Hikmet*, bir uyak düzenini korumakla birlikte, *Simavne Kadısı Oğlu Şeyh Bedreddin Destanı*'nı yayınladığı 1936 yılına kadar, aruz'un ve hece'nin *ses olanaklarından* yararlanmayı en azından *gelenek* bağlamında hiç düşünmemişe benzemektedir. Üstelik, daha

sonraki yıllarda da *Nazım*, örneğin rubai biçim ve biçemini kullanıyor gibi görünürken bile, hiç bir zaman *rubaî* biçimi *içinde* üretilen ideolojinin çekim alanına girmemiş, *kara delik*'e düşmemiştir. *Nazım*, bu tür deneylerden her zaman ve çabucak *modern* biçimlere dönmüş, üç telli saz'a değil «orkestraya» inanmıştır.[138] Üstelik, onun böylesi deneylere girişmesinde, uğradığı *troçkistlik suçlamalarının da* rolü olduğu unutulmamalıdır. *Nazım*, şiirde *taktik* ve *stratejik* olanın önemini ve hangisinin daha belirleyici olduğunu her zaman bilmiştir. Buradan bakıldığında, ilerde göreceğimiz gibi, *Nazım*'ın susturulmasından sonra, onun çizgisini sürdürmek isteyen şairlerin hemen hiç biri o şiiri sürdürememiş, dolayısıyla ufalanıp gitmişlerdir. Ancak burada *çok önemli* bir vurgulama gerekiyor: Türk şiirinin gelişiminde birer dönemeç olamamış bulunsalar bile, *Nazım*'ı izlemek isteyen şairler, yine de *farklı* bir çizgi oluşturmuşlar, bu çizgiyi 1960'lara kadar, hâttâ sonra; titizlikle korumuşlardır. Bu, herkesin bildiği gibi, *ilerici/gerçekçi* şiir çizgisidir. Ne var ki, belli bir *toplumcu mazmun* çerçevesinde *köktenci* olmayı öngören bu şairler, bir yandan Türk şiirinde başlayan yenileşme isteğini iyi değerlendiremedikleri, değişmenin içeriğine güvenmedikleri, bir yandan da hiç eksilmemiş siyasal baskıdan kaynaklanan kaygılardan kurtulamadıkları için, 1939'larda başlatılan *yeni edebiyat* kavgasının *sahipliğini*, ne yazık ki, üstlenemediler. Bu yüzden de, o günlerde gerekli olan geleneksel şiiri kırma işini başaranlar, kendi şiir anlayışlarının alt katmanında her zaman bu toplumcu şiirin ögelerini barındırmak *zorunda* kalan ilerici-demokrat, ama *son çözümlemede* marksist olmayan şair ve yazarlar oldu. Gerçekten de, yıkıcıların bayrağını açan, ilerici, demokrat yazar ve dergilerle hep birlikte olan *Abidin Dino* değil, demokrat-hümanist *Gavsi Ozonsay*'dur. Tarihsel olgudur, dolayısıyla kabullenilmelidir: *Nazım*'ın açtığı ufuktan etkilenmiş olsalar dahi, şiire marksist kuramın bağlamından farklı bir *ivme* kazandıranlar ve asıl büyük kampanyayı başlatanlar onlar oldu. Kısaca, Türkiye'nin hemen her bunalımlı döneminde umut olabilme hünerini gösteren sosyal demokrat söylem, solu *yedeğine* aldı.

Alabildi.[139] Burada, geçerken bir değinme gerekli: *Yalçın Küçük*'ün *Orhan Veli* ve *Garip*'e bağladığı değişim, ilerde göreceğimiz gibi, onlardan *önce* ve onların *dışında* gerçekleştirilmişti. Dolayısıyla, ana doğrultusu —ki *Orhan Veli*'nin doğrultusu da odur— *demokratik*'ti. Bu konuyu *Tasfiye Hareketi*'ne değineceğim daha sonraki bölüme bırakıyor, ana konudan sapmalara yol açan bu araya girmeleri, ister reddedilmiş ister benimsenmiş olsun; yazınsal/düşünsel düzeydeki kimi *süreklilikleri* daha iyi sergileyebilmek amacıyla yaptığımı anımsatmak istiyorum.

Hemen geriye dönerek, şu söylenebilir: Hece'nin egemenliğini kabul etmeyen iki şair kalmıştır o dönemde, hep bilindiği gibi *Yahya Kemal* ve *Ahmet Haşim*. *Y. Kemal*'in bu yoldaki *tek* girişimini, *İsmail Habib* gibi *naif* bir edebiyat tarihçisi bile şöyle değerlendirmiş ve onun bu biçim ve biçeme ne kadar uzak bulunduğunu vurgulamıştır: «Bir gün 'hece'yi bir ok'la avlamak istedi: Yavuz Sultan Selim Hanın önündü/Ok atan ihtiyar Bektaş Subaşı/Bu yüksek tepeye dikti bu taşı/O gazi hünkârın mutlu gününde'. Ok isabet etmiş, fakat hece yaralanmıştı.»[140] Doğal Çünkü gerek *Dergah*'taki yazılarında, gerek *Darülfünun*'daki derslerinde[141] *Y. Kemal* başka türden bir ulusalcılıktan söz ediyordu. 1936 yılında *Kültür Haftası* dergisinde yayınladığı «Mektepten Memlekete» başlığını taşıyan yazısı bile, Halk Partisi'nin o yıllardaki kuramsal önermelerini andıran ögeler taşımasına rağmen, aslında Osmanlı-Türk bireşimini öngören bir varsayımdan yola çıkıyordu. *Yahya Kemal «millî edebiyat»* akımının oldukça *farklı* bir varyantını temsil ediyor bana kalırsa. İlkin şunu söylemek gerekir: O, halk kesimlerinin doğrudan bağımsızlığından ve özgürlüğünden yana gözükmüyor, onları daima *bağımlı* sınıf olarak görüyordu. Kanaatkârlık ve bağımlılık ve bu konumda temellenen *mutluluk*, temel varsayımlarındandır onun. Şöyle diyor örneğin :

> Koca Mustâpaşa! Ücrâ ve fakîr İstanbul!
> Tâ fetihten beri *mü'min, mütevekkil, yoksul,*
> Hüznü bir *zevk edinenler* yaşıyor burada.
> Kaldım onlarla bütün gün bu güzel rü'yâda

.....
Kuru ekmekle, bayat peyniri *lezzetle* yiyen.
Çeşmeden her su içerken: «*Şükür Allâh'a*» diyen
Yaşıyor sâde maişetlerin en sâfında
Ruh esen kuytu mezarlıkların etrafında»[142]

Yahya Kemal'in temsil ettiği ulusal yazın'la, aslında Türkçüler'in *güdümünde* gelişen ulusal yazın anlayışı arasında, bu bağlamda temel bir ayrım bulunduğu söylenebilir. Onun hece'yi benimseyememesinin başlıca nedeni de budur sanıyorum. Çünkü, onun *memleket* anlayışı, en azından *dil* düzeyinde hece'den değil aruz'un *semantiğinden* kaynaklanıyora benziyor. Geçmişin *yeniden* değerlendirilmesi sorununun gündeme getirildiği bu günlerde, bir nokta vurgulanmalı: *Y. Kemal*'de «*Barrées*'ın 'ölülerin yattığı toprak fikrinin başlıca hareket noktası» olduğunu belirten *Tanpınar*, bu geriye-yönsemeli (regressiv) eğilimin şovenist/emperyalist olmadığım kanıtlayacak bir vurgulama yapıyor: «*Yahya Kemal*'de hiç bir geriye alma ve öç fikrine raslanmaz.»[143] Oysa, *Ö. Seyfettin*, o çok beğenilen *batılılaşma eleştirisi*'nin yanı sıra, ulusalcılıktan kaynaklanıyor olsa bile, son kertede ve görmezden gelinemeyecek biçimde yarı-ırkçı ve saldırgan ögeler geliştirmektedir *İncili Kaftan, Bomba* vb. gibi öykülerinde. *Yahya Kemal*'in sorunu, geçmişle şimdi arasında örgensel bir bağ kurmaktır. Kültürü, daha dar anlamda şiiri/sanatı *sürekli bir iç-zaman* olgusu haline getirmek ister o. Yenilikçidir bir bakıma, ama asla *radikal* değildir. Türkçeyi de, aruzu da yenileştirmesine rağmen dilde de, biçimde de, söysel/yazınsal sanatlarda da *gelenekçidir* son çözümlede. Şunları yazıyor daha 1922'lerde «Sade Bir Görüş» adlı Dergah'ta çıkan yızısında: «İnkıraz devirlerinin başlıca fârikasıdır: Bir edebiyat ölürse, lugat vezin, sarf, nahiv hevesleri ortalığı sarar, edebî nazariyeler kaynaşır, yenilik *iptila* olur, şiirin kendi ölür, binlerce şair ürer; tıpkı bir naaş, ruhu olduğu zaman bir vücutken, çürüdükten sonra bir kurt mahşeri kesildiği gibi.»[144]

Y. Kemal, kendi ses'ini Divan şiirinin en eski geçmişinin, serhat türkülerinin, kapalı ev ilişkilerinin ses'inde temellen-

dirmeye çalışır. Tanzimat'tan sonra girişilmiş tüm yenilik arayışlarına bu yüzden kuşkuyla bakar aslında: «İleride Türk şiirinin yenileşmesini tedkik edecek olanlar, 1860-1900 arasındaki merhaleye bakarken (...) Türkler'in asıl şiirden daha pes ve sathî bir şiire geçmiş olduklarını göreceklerdir; hele o devirde yaşayan ve Avrupa tesirlerinin her türlüsünden âzâde, tam Şarklı bir *Yenişehirli Avni Bey*'in maruf olan şiir tariflerini okurlarsa büsbütün şaşıracaklardır. Çünkü bu Şarklı şairin, şiiri tarif edişi, o aralık hayatta olan en yeni Fransız şairi *Arthur Rimbaud*'nun tarifine mutabık gelirken, ondan on, onbeş sene sonra en yeni Türk şairi sayılan *Tevfik Fikret*'in *François Coppee* gibi, en pes ve *içtimaî* bir programla söylemiş olduğu Balıkçılar, Nesrin, Hasta Çocuk gibi manzumelerini okurlarsa Türkler'in iyiden kötüye, derinden sathiye, yüksekten pese gittiklerini zannedeceklerdir.»[145] İmparatorluğun *çözülme* ve *çökme* döneminde, deyim yerinde görülürse; adeta bir *savunma içgüdüsüyle*, yanî *refleks* olarak sığındığı, sonradan biçimlendirdiği *tarih* ilgisi, veya daha doğrusu *bilinci*, *Yahya Kemal*'i çağdaşlarından ayırır. Yitik tarihi biricik ölümsüz «biçimde», sanattâ sürdürmeyi ister O: *Mimaride, müzikte, şiirde*. Osmanlı'yı olaylardan ve kişilerden çok anlayış ve duyuş'ta yaşatmaya yönelir. *Prof. Akün*, ilginç bir çalışmasında şu sonuca varıyor: «Osmanlı tarihi *Yahya Kemal*'in şiirinde vak'aları ve mazinin insanlarını, hükümdar ve ona bağlı kronolojik mihverler *dışında*, kollektif bir değer ölçüsü *içinden* alan bir zihniyetle mevcud olmuştur».[146] Burada vurgulanması gereken bir nokta daha kalıyor: *Yahya Kemal*, döneminin şairleri içinde ben diye değil *biz* diye konuşmasıyla dikkati çeker. Gerçekten de, O, en güzel şiirlerinde (*Süleymaniye'de Bayram Sabahı, Kocamustûpaşa, Itrî* vb) topluluk ruhunu, topluluğun söylemi içinden nesnelleştirmeyi öngörür ki, bu tutum, şairin İmparatorluk'ta bulunduğuna inandığı *ortak değerler* anlayışına uygun düşer. Şiirinde Osmanlı uygarlığı *tümlüğü* içinde yaşamaktadır. Dıştalanmıştır çöküş. Bu yüzden, *Fikret*'in gerçekçiliği acı verir ona: «Hulyâma bir eza gibi aksetti bir daha; / —Örtün! Müebbeden uyu! Ey şehr! — O bedduaâ...» Görüldüğü ve

bilindiği gibi, *Yahya Kemal*'ın «mektepten memlekete» sloganın içeriği çok farklıdır ve kendi programı, en yalın biçimde Hayâl Beste şiirinin bitiş dizelerininde izlenebilir:

Gönlüm isterdi ki mâzîni dirilten san'at,
Sana târîhini her lâhza hayâl ettirsin

Dergah'ta birlikte olmuşlarsa da, *Ahmet Haşim* tam karşıtında bir yol izler *Yahya Kemal*'in. *Tanpınar*'ın deyişiyle «her zaman *avant-garde* kalmayı ister.»[147] *Haşim*'de tarih kavramı *yoktur* nerdeyse. Bu yüzden,*sembolistleri* benimsemesi kolay olmuştur denebilir. Son kertede, o da *Yahya Kemal* de, en yetkin anlatımını *Hegel*'de bulan biçiminde olmamakla birlikte; bir *Tin*'e inanırlar. Ama birincide *estetik*, ikinci de *tarihsel*'dir *belirleyici olan*. Düşünceleri, sonradan gelenleri etkilediği için, *Haşim*'in *Piyâle*'nin başında yer alan «Şiir Hakkında Bazı Mülâhazalar» başlıklı bilinen yazısına değinmek gerekli.

Haşim, «şiiri tarih, felsefe, söylev ve güzel konuşma gibi bir sürü *'söz'* sanatlarıyla karıştıranları» kınayarak ve «şiiri, sıradan 'dil' sayanları»[148] eleştirerek giriyor yazıya, sonra şöyle sürdürüyor:» Şair ne bir hakikat habercisi, ne güzel konuşan bir insan, ne de bir yasa koyucusudur. Şairin dili 'düzyazı' gibi anlaşılmak için değil, ama duyulmak üzere oluşmuş, müzik ile söz arasında, sözden çok müziğe yakın, ortalama bir dildir. Şiir ile düzyazı bu bakımdan birbiriyle bağıntı ve ilgisi olmayan, ayrı düzenlere bağlı, ayrı alanlarda ayrı boyutlar ve biçimler üzere yükselen iki ayrı yapıdır.» İlk bakışta anlamı düzyazıya özgün saymasıyla dikkati çeken ve İlhan Berk'in *İkinci Yeni* kavgası yıllarındaki savlarıyla hısımlık kuran bu metin, *Haşim*'in anlam aramak çabasının bülbülü eti için öldürmekle eş anlama geldiğini vurgulamasıyla açılıyor ve yazar «şiirde önemli olanın sözcüğün anlamı değil, tümcedeki söyleniş değeri olduğunu» vurguluyor. Şiiri aşkınlaştırışıyla da dikkati çekiyor *Haşim* elbet: «Herkesin anlayabileceği şiir, yalnızca düşük şairlerin işidir. Büyük şiirlerin giriş yerleri, berkitilmiş kentlerin tunç kanatlı kapıları gibi sımsıkı kapalıdır». Şiirde «açıklık»/kapalılık» sorununu tartışırken de, açıklık'ın kime göre olduğunu sorar

Haşim ve bu kavramın okura *göre* değiştiğini savunur, imgesel düzeyin önemini ve önceliğini vurgular: «En güzel şiirler anlamlarını okurun hayalinden alan şiirlerdir». *Haşim*, «şiir, peygamberlerin sözü gibi, çeşitli yorumlara yatkın bir genişlik ve kapsamda olmalıdır» dedikten sonra, şöyle bağlar yazısını: «Bir şiirin anlamı *başka bir anlam olmaya* elverişli oldukça, her okuyan ona kendi hayatının *da* anlamını verebilir; böylece şiir, şairlerle insanlar arasında bir *ortak duygulanma dili* olmak katına yükselebilir.»

Haşim'in bu görüşlerinde *seçkinci* bir yan bulunduğu gününde de belirtildi ve şiiri «peygamberce» bir *vahiy*'e özdeşlemesi eleştirildi. Bir *Çernişevski* ya da *Plehanov* gerekmiyordu bu eleştiri için. Çünkü, yazınla/şiirle toplumsal ilişkiler arasındaki bağıntının farkına, *sınıflar* düzeyinde olmasa da epeydir *varılmıştı*. Kuşku yok: Sınıf bazında düşünemiyordu aydınlar daha önce de gördüğümüz gibi, ancak; mevcut üretim ilişkileri *içinde* tasarlanan bir *toplumsal yarar* düşüncesi bilinmiyor değildi. *Haşim*'in tartıştığı anlam ve anlamsızlık sorunu da *ulus* kavramı bağlamında çoktan alınmıştı ele. Halkla yeni yazın biçimleri arasındaki *iletişim* sorunu, Mütareke döneminde *tarihi olan* bir sorun olarak görünüyor. Yine de Türkiye'de halkçılık/ulusçuluk akımı Rusya'dakine benzer bir içerikten yoksun olduğu için, yazınla halk arasındaki ilişki ancak kültürel terimlerle tartışılabiliyordu, siyasal terimlerle değil. Osmanlı/Türk toplumunda *dil* sorunu bile çözümlenememişti henüz. Bir *yazın* yaratılmasına her şeyden önce ortak bir *yazın dili* olmayışı engeldi. *Mehmet Emin*'in şiiriyle *Ahmet Haşim*'in şiiri arasında en göze çarpan öge, birbirleri için *yabancı dilde* yazılmış ürünler olmalarıdır. Üstelik, *yazınsal değer* açısından daha *ileride* duran *Haşim* de farkındaydı bunun: «Her dilde olduğu gibi Türkçe'de de çok eski zamandan beri doğup süregelmekte olan bir millî şiir var. Onu, şairler değil *isimsiz halk* yapmıştır. Dille meşgul olan bütün ilim akademileri birleşse, halka ait olan o *mukaddes* sazın tellerinden gülünç olmayan bir tek ses yine de çıkaramazlar. *Taklit*, hiç bir surette yaşayamaz. Onun için bu tarzdaki tecrübeler de bence kökleşmeyecek-

tir. Hece veznine gelelim: Hece vezni, zannediyorum ki, Türk *köylüsünün* veznidir. Aruz vezni de, Türk köylüsünden büsbütün *başka* bir şey olan, şehirlilerimizin veznidir. Çünkü iki taraf ta, karşılıklı olarak, birbirlerinin vezinlerinden hoşlanmıyorlar.»[149] Kuşkusuz *Haşim,* hece'nin ve aruz'un toplumsal konumlarına değinirken, bu biçimlerde dile gelen (getirilen), bazan *karşıtlanan* bazan da *örtüşen* içeriğin dışa vurduğu ideoloji üzerinde yeterince durmuyor. Aynı izlek ya da mazmun üzerine kurulu bir halk ve bir divan şiirinde bunların *toplumsal konumlanışlarından* doğan ayrımlaşma sorununu hoşlanıp hoşlanmama gibi *yetersiz* kavramlarla açıklama yolunu seçiyor. Ama, sözleri, halk şiiri'ni önemsediğini gösteriyor. Gerçi, *Haşim*'in başına bir de «mukaddes» nitemi eklediği o sazdan, gerçekten Cumhuriyet'e kadar kimse doğru dürüst bir ses çıkaramamıştır kentte ama, bu simgeci/izlenimci şair, halk şiirini görmezden gelmediğini de vurgulamıştır. Üstelik, *Haşim* aynı konuşmada, kendisine yöneltildiğini varsaydığı bir «sanat nasıl olmalı?» sorusunu yanıtlarken de şunları söylüyor: «Düşünür ve derim ki: Halkın üzerinde dalgalanan, yine halkın büyük ortak ve samimi sesi olmalı. Ve derim ki, tek başına bulunan bazı ruhlar üzerinde parazit otlar gibi biten *şahsî sanat,* millî bünye için, zararlı değilse bile, lüzumsuzdur. Fakat ben bu büyük sanatı kendim için istemiyorum. Benim istediğim sanat, manânın ve âhengin birbiri içinde eriyip kaynaşmasından meydana gelen sanattır. Sırf br lezzet meselesi».

Bilinen gerçek, yani *Haşim*'in şiir anlayışının «millî edebiyat» ve «Serveti-Fünun» akımlarının *çatıştığı* mütareke döneminde oluştuğu ve o dönemin *çelişik* ideolojisini *de* içerdiği yolundaki gerçek, bu sözlerle bir keze daha belirginleşiyor. Son şiirlerinde daha sade bir söyleyişe ve yalın biçimlere yönelmesi, bu yargıya kanıt oluşturabilir sanıyorum. *Haşim*'in, şiirin okurca üretilebilecek bir başka anlamı olabileceğine ilişkin yorumu da gündellik dille şiirsel dil arasına koyduğu ayrım da o gün için, en azından yazın *üreticileri* arasında işlerlik ve itibar kazanmıştı denebilir. Buysa, belli bir toplumsal formasyonda ve tarihsel durumda belli bir ya-

zınsal üretim biçiminde farklı yazın ideolojilerinin varolabileceğini ve belli bir izler çevre edinebileceğini gösterir. Şunu da anımsatmak gerekir herhalde: *Haşim,* konuşmasında, hece'nin ve Türkçe'nin ulusal yanını vurgulamasına rağmen, sırf bu iki özellik çevresinde dolandığı için «millî şair» sıfatını alan *Mehmet Emin*'in bu niteliği üzerinde kuşkuludur: «*Mehmet Emin*'in şiiri, bir ıztıraba deva olmak üzere yazılmıştır. O şiirin mânâsına hürmet edelim; fakat *dokunuşu* ve *yapısı* bakımından o şiir millî olmasa gerek». Şunları görmüşe benziyor *Haşim: Mehmet Emin*'in şiiri de *Haşim*'inki gibi dünya savaşı ve mütareke koşullarının ürünüdür. Dolayısıyla halkçılık ögesi arada değinilmiş olsa bile; ekonomik/toplumsal içeriğiyle değil daha çok *ulusal* içeriğiyle dile gelir *Mehmet Emin'* de ve bu temel üzerinde yükselen bir *heorizmi* ülküselleştirir. Ama *Haşim,* hürmet edilmesi gerektiğini vurguladığı bu içeriğin, köylüye özgü saydığı bir biçimle nesnelleştirilemeyeceğine inandığını belirtmekle kalmıyor, onun tam da bu yüzden ulusal sayılamayacağını öne sürüyor. Çünkü, *taklit* bu, Haşim'e göre. O günlerin somut koşullarındaki gerçekçilik/çoşumculuk ve ulusallık/evrensellik tartışmalarının çok farklı kavramlaştırmalar çerçevesinde yapıldığını söylemek bile fazla elbet. *Haşim*'in şiirinde toplumsal yarar söz konusu değil; hâttâ *toplumsal sorun* bile söz konusu değil. Dahası, o şiirin, gündelik kullanılımındaki anlamda bir *gerçek* bile içermediği de söylenebilir. Ama bu, onun yurdunu düşünmediği anlamına gelmez. Nitekim, o günlerin tartışmalarında rakipleri böyle bir suçlamada da bulunmamışlardır. Çünkü onların halkçılık ve yararcılık anlayışları farklı bir kuramsal temele dayanıyordu. Ama bu suçlama, 1940'larda sonradan Amerika'ya yerleşen ve uyrukluğunu *değiştiren* Sosyal Antropolog *Muzaffer Şerif*'ten gelmiştir, *Prof. Tanyol*'un, belirttiğine göre.[150] Üstelik, yazın büyük ölçüde halkçı bir görünüm almış, *gerçekçi* izlekler edinmeye, halk yaşamını daha ayrıntılı biçimde anlatmaya başlamıştı. Bir örnek olarak *Hüseyin Rahmi* anılabilir burada. O, Servet-i Fünun'den *devralman* «hakikuyyun» okulunun o dönemdeki doruğudur doğrusunu söylemek gerekirse.

Naturalizme daha yakın olduğundan şüphe edilmemesi gereken *Hüseyin Rahmi*, Servet-i Fünun'cuların *Zola*'nın görüş ve düşüncelerini aynen uygulayamamalarının *nedenini* araştırırken şunları yazıyor: «Bizde realizme zemin hazırlamak için hiç olmazsa romantizmi okşar bir vadii mutedleden işe girişmek lâzımdır.»[151] Hiç kuşkusuz, ele aldığı toplumsal sorunlar açısından olsun bu sorunlara getirdiği eleştiri açısından olsun, *Hüseyin Rahmi* bir *Ahmet Mithad Efendi* değildir ama, onun gibi *popüler* bir romancı olmayı istemiştir. Vurgulamak gerekir: O günlerde popüler olmak, herhalde bugünkünden daha *olumlu* amaç taşıyordu, çünkü *aydınlatıcı* bir görev veriliyordu popüler yazına. Şunları yazıyor *Hüseyin Rahmi:* «Edebiyat aşağıdan yukarı tekâmül ederek çıkar. Yükseği havasa mahsustur. Fakat onun mesnedi, umumî kısmı duçarı tahkir olmamalıdır. Bu mesnet edebiyat ve san'at bir ehrama teşbih edilince kaideyi teşkil eder ki kat'iyyen şayanı nisyan ve bikaydî olamaz.»[152] Alıntıyı yapan *İ. Habib* şunları ekliyor: «Bunda tevazua bürünen bir gurur veya iftiharı saklıyan bir mahviyet vardır.»

Hüseyin Rahmi'nin *öğretilisi* olmak istediği *Zola*'nın[153] düşüncelerini ve roman kurgusunu yeterince uygulayıp uygulamadığı burada tartışılacak bir sorun değil elbet. Ama onun, yapıtını tümüyle acımasız bir *toplumsal eleştiri*'ye adadığı söylenmelidir. *Tanpınar,* bu eleştirinin dozunun kaçırılmış olduğu ve bir tür nihilizme dönüştüğü kanısındadır hâttâ: «*Y. Kemal*'in dediği gibi Edebiyat-ı Cedide yerli hayatı idealize ediyordu, *Hüseyin Rahmi* ise bu hayatın tehzilî idi? (...) Acı kânun rüzgarlarına benzeyen sert bir nihilizmle zengin, fakir, eski ve yeni hep birden dağılıyordu.»[154] *Tanpınar*'a göre, onun nihilizminin nedeni «ne eskinin müdafaasını yapabilmesi» ne de «millî hayatın her hangi bir güzel tarafını, bir özünü ortaya koyabilmesi»dir.

Şöyle bağlamak olası görünüyor bu Miras bölümünü: daha önce *Fuat Köprülü*'nün ağzından dile getirildiği gibi, Tanzimat'la başlayan bir «burjuva sınıfı», dolayısıyla daha gelişkin ve yenilikçi bir yazın yaratmak yolundaki girişimler, Servet-i Fünun, onun uzantısı sayılması gereken Fecr-i Âtî

ve Millî Edebiyat akımlarında sürdürülüyor ve Kurtuluş Savaşı'na girilirken hem çöküş hem doğuş ögelerini dışlaştıran bir karışım oluşuyordu.

Bu söylem'in Cumhuriyet'e geçildiğinde en etkin temsilcileri şiirde *Yahya Kemal* ve *Haşim*, romanda ise *Refik Halit, Yakup Kadri, Halide Edip* idi denebilir. Başka bir söyleyişle, 1930 yıllarına kadar yürürlükte olan egemen ideoloji, bazı yan sorunlar üzerindeki *mevzii* çekişmeler dışında, hemen hemen çelişmesizdi ve Kemalizmin unutmak istediği, ama sonradan da *dönmek* zorunda kaldığı *önceki* tezlerle koşullanmıştı. Siyaset alanında sınırlı da olsa etkinliği görülen marksçı düşünce, *yazın alanı* diye görece özerk ve etkin bir alanın varlığından haberdar bile görünmüyor o yıllarda. Marksçı sanat/yazın anlayışı, nerdeyse bireysel bir olay biçiminde beliriyor ve sadece *Nazım Hikmet*'in etkinliğiyle devreye giriyor. *Nazım*'ın ilk şiirlerindeki siyasal içerikli *kışkırtıcı* (ajitatif) edada, ilk oluşun ve yalnız bırakılışın yol açtığı *bireyci* havayı görmemek olanaksızdır.[155] O şiirlerin söyleyeni heroic bir bireydir. *Ben* söylemidir şiirde tenleşen. *Nazım*'ın çok yıllar sonra okuduğunu söylediği *Mayakovski*'nin kimi şiirinde görülen de budur sanıyorum.

Cumhuriyet, marksçı düşüncenin *bağımsız* bir söylem olabilme çabasını göstermediği ya da yeterince gösteremediği, hâttâ cumhuriyetçi köktenciliğin *yedeğine* girdiği bir dönemde açılır.

Kaba hatlarıyla, *budur* miras. Daha da ilginci, Cumhuriyet, sonradan üzerine atlayacağı bu mirası *reddeder.*

Red-i miras, tam iflas durumunda yapılmış olsa bile, galiba toplumsal ve bireysel bilinçaltında derin bir suçluluk duygusu yaratıyor. Yazın ve düşün yaşamımızda nerdeyse 20 yılda bir yinelenen *nostaljik* patlamaların nedeni bu olmalı.

ÜÇÜNCÜ BÖLÜMÜN NOTLARI

(1) Samipaşazade Sezai: **Hikâye, Hatıra, Mektup ve Edebî Makaleleri**, s. 264, Ed. Fak. Yayınları 1981, Haz: Z. Kerman.

(2) Y. Küçük: **Aydın Üzerine Tezler I**, s. 489, Tekin Yayınları 1984.

(3) M. Tuncay: **Türkiye'de Sol Akımlar**, s. 10-11, SBF Yayınları 1967.

(4) Age., s. 10'da 10 ve 11 no.lu dip notlar. **Reşit Bey**'in vurgulamamasındaki tutarsızlık, yani komünarların komünist olmadıklarını bildirmesi, sorunu onun da yeterince anlayamadığını gösteriyor.

(5) F. Köprülü: **Edebiyat Araştırmaları**, s. 299, TTK Yayınları 1976.

(6) M. Akdağ: **Türkiye'nin İktisadî İçtimai Târihi**, Cilt 2, s. 392-400, «Bunalımı İrtica ile Giderme Denemesi» başlıklı bölüm, TTK Yayınları 1971.

(7) H. Ziya Ülken: **Türkiye'de Çağdaş Düşünce Tarihi**, s. 23, Ülken Yayınları 1979.

(8) Age., s. 23.

(9) Age., s. 235..

(10) Age., 273 nolu not.

(11) H. Ziya Ülken: **Uyanış Devirlerinde Tercümenin Rolü**, s. 383, Dün ve Yarın Yayınları 1935.

(12) Age., s. 382.

Çok yıllar sonra, **Nedim Gürsel** de şunları yazıyor: «'diller arası bir etkinlik olan çeviri', bir yandan geçmişin kalıtını, tarih boyunca insanlığın ortaya koyduğu tüm değerleri artzamanlı düzeyde (diacronique) günümüze taşırken, öte yandan da eşzamanlı düzeyde (synchronique) ulusal kültürler arasındaki alış verişi sağlar. Böylece hem çağdaş bir kültür bileşimini hem de üretilen yeni değerlerin dayanışmasını, birbirlerinden etkilenmelerini kolaylaştırır». «Çeviri Etkinliği ve Kültür», **Türk Dili Çeviri Özel Sayısı** içinde. Temmuz 1978, s. 26.

(13) İ. Tekel - G. Şaylan: «Türkiye'de Halkçılık İdeolojisinin Evrimi», **Toplum ve Bilim**, sayı 5-6 1978, s. 56.

(14) A.H. Tanpınar: **Edebiyat Üzerine Makaleler**. s. 39, MEB Yayınları 1969.

(15) Age., s. 103. Vurgulamalar benim.

(16) İ. Tekeli G. Şaylan: Agy. Özellikle «1961 Sonrası Halkçılık Anlayışları» başlıklı bölüm, ss. 95-110.

(17) N. Berkes: **Türk Düşününde Batı Sorunu**, ss. 229-248, Bilgi Yayınevi 1975.

(18) Bk: H. Berktay: **F. Köprülü ve Cumhuriyet İdeolojisi**, Kaynak Yayınları 1983.

(19) M. Ş. Hanioğlu: **Bir Siyasal Düşünür Olarak Abdullah Cevdet**, s. 248, Üçdal Neşriyat 1981.

(20) Age., s. 248.

(21) Age., s. 245.

(22) Ş. Mardin: **Jön Türkler'in Siyasî Fakirleri**, s. 222 İletişim Yayınları 1984

«Jön Türklerin en çok etkisi altında kalmış oldukları kavramlardan biri «devlet» kavramıdır. Türkler için en önemli siyasî yaratıcılık belirtisi 'devlet kurma' olduğu için devlet'e zeval gelmemesi de en önemli siyasal faaliyet sayılmıştır». Vurgulama benim.

(23) M.Ş. Hanioğlu: Age., s. 252. Vurgulamalar benim.

(24) Age., s. 177. Vurgulama benim.

(25) Ş. Mardin: Age., s. 219.

(26) N. Berkes: Age., s. 227.

(27) N. Berkes: **Türkiye'de Çağdaşlaşma**, s. 362 ve 535'te 469 no.lu dip not, Bilgi Yayınevi 1973.

(28) Agy. s. 362.

(29) Y. Akçura: **Üç Tarz-ı Siyaset**, TTK Yayınları 1976.

(30) Bk: H. Berktay: Age.

(31) N. Berkes: **Türk Düşününde Batı Sorunu**, s. 211.

(32) A. Adıvar: **Osmanlı Türklerinde İlim**, s. 110, Remzi Kitabevi 1970, Türkçe ilk baskı 1940.

(33) Y. Akçura: **Osmanlı Devleti'nin Dağılma Devri**, s. 53, İstanbul 1940. İkinci Baskı 1985, TTK yayını.

(34) Reisül Küttap Atıf Efendi: Anan: İ.H. Tökin: **Osmanlı Türklerinde Fikir Hareketleri**, s. 25, Ankara 1951.

(35) H.Z. Ülken: **Ziya Gökalp**, ss. 8-9, Kanaat Kitabevi, tarihsiz, Vurgulamalar benim.

(36) P. Anderson: **Batıda Sol Düşünce**, ss. 48-49, Çev: B. Aksoy, Birikim Yayınları 1982, Vurgulamalar benim.

(37) S. Hilav: **Felsefe El Kitabı**, s. 155, Gerçek Yayınevi genişletilmiş 3. baskı, İlk baskı aynı yayınevi 1970.

(38) M. Orhan Okay: **Beşir Fuat — İlk Türk Pozitivist ve Naturalisti**, Hareket Yayınları 1969.

(39) Ş. Mardin: Age., s. 49.

(40) L. Erişçi: «Beşir Fuad Kimdir?», **Küllük** sayı 1, ss. 4 ve 18, Eylül 1940.

(41) H. Z. Ülken: **Ziya Gökalp**, s. 9.

(42) M.O. Okay: Age., s. 80.

(42) M.O. Okay: **Age.**, s. 80.

(43) B. Ercilasun: **Servet-i Fünun'da Edebî Tenkit**, Kültür Bakanlığı Yayınları 1981.

(44) G.S. Harris : **Türkiye'de Komünizmin Kaynakları**, s. 30, Çev: B. Yedek, Boğaziçi Yayınları 1979, 3. Baskı.

(45) F. Engels: **Cemiyetin Asılları**, Çev: Muhittin, Dün ve Yarın Külliyatı 1935.
H. Rıfat'ın yönettiği **Dün ve Yarın** Tercüme Külliyatı arasında yayınlanan öteki marksçı kitaplar şunlardır: **Lenin: Devlet ve İhtilal** ile **İşçi Sınıfı İhtilali** çev: H. Rıfat, Kautsky: **Sınıf Kavgası**, Çev: S. Zekeriya, A. Bebel: **Kadın ve Sosyalizm**, Çev: S. Zekeriya, Lenin-Stalin-Buharin: **Komünizm (Seçmeler)** Çev: **R. Rıfat.**

(46) 1948'de orta son sınıfta okurken bir arkadaşımda **Cemiyetin Asılları**'nın bulunduğunu öğrendim ve ödünç alabilmek için günlerde peşinde dolaştım. Korku havasını herkesin çıkarsayabileceğini umuyorum.

(47) M. Tuncay: Age., s. 142.

(48) Ş.H: Deymer: **Seçme Yazılar**, ss. 58-59. Der: A. Çavuşoğlu, önsöz M. Belli, Aydınlık Yayınları 1971.

(49) Age., ss. 67-70.

(50) Age., ss. 10-11.

(51) A.H. Tanpınar: **19. Asır Türk Edebiyatı Tarihi**, s. 295, Çağlayan Kitabevi 1976.

(52) A. Dino: «Köy ve Sanat», Ses Dergisi, sayı 4 1939.

(53) **Ş.H. Deymer**: Age.

(54) N. Hikmet, 1930'larda **Troçkist** olmakla suçlanmıştır. **M. Fuat** bu olaya üstü örtülü bir gönderme yapmaktadır. **Çağdaş Türk Şiiri Antolojisi**'nde, s. 25 Adam Yayınları 1984.
Ayrıca bk: G. Harris: Age., s. 214.

(55) Ş.H. Deymer: Age., s. 84. Sonraki alıntılar da ss. 83-89 arasında yer alan bu yazıdan. Onun için artık sayfa numarası vermiyorum.

(56) 1985'te bile Türkiye'de **Kapital**'i okumamış marksistler bulunduğu düşünülecek olursa, bu duruma hiç mi hiç şaşmamak gerekiyor aslında.

(57) **Yahya Kemal, Dr. Nazım**'la bir konuşmasını anlatır. **Dr. Nazım** şöyle diyor ünlü şaire: «Hükümeti bırakmak istiyoruz. Kime emniyet edip de bırakalım?» Bu acıklı olduğu kadar da kendini beğenmiş itirafa **Y. Kemal**'in verdiği yanıt çok alaylıdır: «Hükümeti bırakmayınız, çünkü tekrar almak için yeniden kan dökmek icab eder.» Bk: Y. Kemal: **Siyasi ve Edebî Portreler**, s. 120, Yahya Kemal Enstitüsü Yayınları.

(58) N. Kemal: **Mukaddime-i Celâl, Celâlettin Harzemşah**'ta, ss. 7-9, Haz: H. Ayan, İstanbul 1969.

(59) Age., ss. 11-12.

(60) A.S. Levent: **Edebiyat Tarihi Dersleri**, s. 284, Marifet Matbaası 1934.

(61) Age., s. 96. Vurgulamalar benim.

Burada, **Levend**'in romantizm ve gelişimi hakkındaki düşüncelerinin pek açık ve yeterli olmadığı söylenebilir. Çözümlemesi daha çok Fransız romantiklerini göz önünde bulunduruyor ve **romantik tepki**'nin sosyo-kültürel içeriğini de yeterince aydınlatamıyor. Romantik yazın'ı basit sözcüğüyle tanımlamasında ise tam bir yanlış anlama olduğunu sanıyorum. Yerinde kullanılmış bir sözcük değil bu.

(63) A.H. Tanpınar: **19. Asır Türk Edebiyatı Tarihi**, s. 336

(64) Recaizade Ekrem: **Takdir-i Elhan**, Anan: A.H. Tanpınar, Age. s. 488.

(65) B. Ercilasun: **Age., s. 68.**

(66) Dr. R. Nur: «Türk Bilik Dergisi, Anan C. Perin: **Tanzimat Edebiyatında Fransız Tesiri**, s. 74, İÜ Ed. Fak. Yayınları 1946.

(67) A.H. Tanpınar: Age., s. 512.

(68) R. Tevfik: **Abdülhak Hamid ve Mülâzahat-ı Felsefiyesi**, s. 95 İst. Ün. Ed. Fak. Yay. 1984.

(69) Anan A.H. Tanpınar: Age., s. 591.

(70) R. Tevfik: A.g.e., ss. 369-370.

(71) A.H. Tanpınar: Türk Şiirinde Büyük Ürperme: «Hamid», **Yaşadığım Gibi** içinde, s. 295, Dergah Yayınları, tarihsiz.

(72) A.H. Tanpınar: **Edebiyat Üzerine Makaleler'de**, ss. 275-276, MEB Yayınları.
(73) Anan C. Perin: Age., s. 76.
(74) M.O. Okay: Age., s. 76.
(75) A.H. Tanpınar: **19. Yüzyıl Türk Edebiyatı Tarihi**, s. 450.
(76) Anan M.N. Özon: **Türkçede Roman**, s. 228, İletişim Yayınları 1985, Birinci baskı Remzi Kitabevi 1936.
(77) Anan: P. Martino: **Fransız Naturalizmi**, s. 41, Çev: N. Otman, Mf. Vek. Yayınları 1958.
(78) F. A. Tansel: «Muallim Naci ile Recaizade Ekrem Arasındaki Münakaşalar ve Bu Münâkaşaların Sebep Olduğu Edebi Hadiseler», **Türkiyat Mecmuası**, Cilt X, s. 159.
(79) Anan B. Emil: **Jön Türkler'e Dair Vesikalar I: Edebiyatçı Jöntürklerin Mektupları**, s. 93, İÜ. Ed. Fak. Yayınları 1982.
(80) A.H. Tanpınar: «Ahmet Cemil ile Mülâkat», **Edebiyat Üzerine Makaleler'de**, s. 295.
(81) C. Kudret: **Edebiyatımızda Hikâye ve Roman**, ss. 230-231, Varlık Yayınları 1979, Üçüncü baskı.
(82) M. Rauf: «Bizde Roman» başlıklı yazısından, Anan C. Kudret: Age., s. 229.
(83) H.Z. Uşaklıgil: **Sanata Dair III**, s. 240, Mf. Vek. Yayınları 1955.
(84) S. İleri: **Kamelyasız Kadınlar**, s. 115, Yazko Yaymları 1983, Vurgulamalar benim.
(85) C. Şahabettin: **Bütün Şiirleri**, s. 205, Haz: M. Kaplan — İ. Enginün, B. Emil - N. Birinci - A. Uçman, İÜ. Ed. Fak. Yayınları 1984.
(96) Age., s. 212.
(87) Age., s. 567.
(88) B. Ercilasun: Age., s. 256.
(89) Anan C. Kudret: Age., Cilt I, s. 170.
(90) B. Ercilasun: Age., s. 253.
(91) Age., s. 128.
(92) Age., ss. 128-135.
(93) Age., s. 368.
(94) R.E. Ünaydın: **Diyorlar ki**, s. 88, MEB Kültür Yayınları 1972.
(95) B. Ercilasun: Age., s. 147.
(96) Age., s. 185. Vurgulamalar benim.
(97) Age., ss. 270-271. Yazarın özetlemelerine bağlıyım burada.
(98) L. Erişçi: **Türkiye'de İşçi Sınıfının Tarihi**, s. 3, Kutulmuş Basımevi 1951.

(99) Age.

(100) K. Marx: **Gotha ve Erfurt Programlarının Eleştirisi**, s. 30, Çev: M. Kabagil, Sol Yayınları 1969.

(101) S. Ülgener: **İktisadî Çözülmenin Ahlâk ve Zihniyet Dünyası**, s.97, Der. Yayınları 1981, Gözden geçirilmiş ikinci baskı, ilk baskı 1951.

Böylesine önemli bir kitabın tam 30 yıl aranıp sorulmaması, aranıp soruldu ise yayınlanmaması, Türk düşünce yaşamının durumunu en açık biçimde gözler önüne sermektedir bana kalırsa. Bu olgu, başka olgularla desteklenmeyi gerektirmiyor üstelik; bırakın ortalama okuru, Türk yazarının, düşünce adamının bile hiç mi hiç okumadığını göstermeye yetiyor bana kalırsa.

(102) A. Oktay: «Osmanlı Toplumu ve Edebiyat», **Bir Arayış'ın Yazıları Bir Yazı'nın Arayışları** içinde, ss. 127-158, Yazko Yayınları 1981.

(103) S. Divitçioğlu: **Asya Üretim Tarzı ve Osmanlı Toplumu**, İ.Ü. İk. Fak. Yayınları 1967.

(104) Age., s. 47. Yabancılaşma vurgulaması yazarın, ötekiler benim.

(105) Age., s. 93. Vurgulamalar benim.

(106) R.E. Ünaydın: Age., s. 90.

(107) K. Marx: **Ekonomi Politiğin Eleştirisine Katkı**, s. 223, Çev: O. Suda, Öncü Kitabevi 1970.

(108) K. Marx - F. Engels: **Sanat ve Edebiyat**, s. 63, Çev: M. Belge, De Yayınevi 1971.

(109) P. Martino: Age., s. 51.

Burada **Zola**'nın naturalizminin doğruluğunu ya da yanlışlığını tartışmıyorum. Ama şu söylenebilir: Servet-i Fünuncular ne romanı bir ayna olarak gören **Stendhal**'in, ne kendini yapıtından silmek ve katıksız bir nesnelliğe varmak için didinen **Flaubert**'in ne de 19'ncu yüzyıl Fransası'nın «basit bir yazmanı» olmayı isteyen **Balzac**'ın görüşlerini ve yöntemlerini benimsemeyi istediler.

Gerçi, **M. Rauf** da **Halit Ziya** da «gayr-ı şahsi» yazını savunuyorlar hep yazılarında. Ama bu eğilim, **H. Ziya** dışında o dönem yazarlarının ne toplumsal olguları görebilmelerini ne de gördüklerini iletimleyebilmelerini sağlamaya yetiyor. Biraz daha geç bir dönemin ürünü olan **Bekir Fahri**'yi burada özellikle anmak gerekir. **Jönler** romanının (Bk: Jönler, Birikim Yayınları 1985) yazarı, romanı **Zola**'nın ta-

nımı çerçevesinde anladığını belirtir ve şöyle der: «Elimizde mevcut ve az çok hepimizin kabul ettiği bir esas vardır ki, o, bize: «Edebiyat, ifâde-i cemiyettir» diyor» (Anan, C. Kudret, Age, Cilt I, s. 380). Ne var ki, pozitivizm ve naturalizmle temasa geliş, o dönem aydınlarının ve yazarlarının toplumsal kuruluşu yeterince anlayabilmelerine yetmedi demek gerekiyor.

(110) P.N. Boratav: «İkinci Cihan Savaşından Sonraki Edebiyatımıza Toplu Bir Bakış», **Folklor ve Edebiyat**, Cilt I, ss. 376-377, Adam Yayınları 1982. Vurgulamalar benim.

(111) N. Berkes: **Türkiye'de Çağdaşlaşma**, s. 335, «Ütopyacı bireycilik»teki vurgulama yazarın, ötekiler benim.

Kuşkusuz, daha önce de değindiğim gibi A. Cevdet de B. Tevfik de anarşizme bağlandıklarını söyleyerek Berkes'i yanıltan yazarlar, düşünürler arasında yer alıyorlar. Ama, bu bağlanmaların hepsinin söz ettikleri düşünsel/kılgısal dizge'nin tümünü göz önünde bulundurmadığı da kesin. Bunu, Kurtuluş Savaşı'na karşı çıkan grupların varlığı da kanıtlıyor.

(112) A. Camus: Age., s. 161.

(113) T. Eagleton: **Eleştiri ve İdeoloji**, s. 100,

(114) Y. Kemal: **Portreler**, ss. 1-3, Vurgulamalar benim.

(115) **Esat Mehmet Efendi** şunları yazıyor: «Sözümüze bir çok yardımı olan Arabi ve Farsî'yi aradan çıkarıp, lisânımız olup lâkin çoğunun Türkçesi metrûk olmakla bulamadığımız elfâzı getirerek, lâfzı az ve ma'nâsı çok lâkırdıları güzelce meydana koymak». Anan A.S. Levent: **Türk Dilinde Gelişme ve Sadeleşme Evreleri**, s. 79. TDK Yayınları 1972, üçüncü baskı.

(116) T. Uçarol: «Türk Şiiri Hece Şiirine Doymamıştır», **Gösteri** sayı 57, s. 6, Ağustos 1985. Vurgulamalar benim.

(117) Ben, gerek **Melih Cevdet Anday**'ın gerekse rahmetli **Turgut Uyar**'ın «hece» ve «divan» şiirini esinleyen biçimlerinde, bir dönüş eğilimi bir yana, yineleme eğilimi bile görmüyorum. Onların da bu türden düşünceleri savunduklarını ne duydum, ne okudum. **Gelenekçilik**'le bu salt biçim'e özgü görünüyormuş olduğu anda bile, tutuculuk arasındaki ilişkinin bilincinde olan şairlerdir ikisi de. Hece'yi ya da aruz'u andıran bir şeyler barındırdıklarında bile, onların şiirleri o biçimlerden farklı olmakla kalmayan başka biçimler üretmektedirler aslında. Örneğin, Uçarol'un hece özle-

mini duymasından çok yıllar önce, **M. Cevdet** «Tohum» şiirinde hece biçiminden esinlenir gibi olmuştur ama, o şiirin hece ile hiç bir ilgisi olduğunu sanmıyorum. Aynı şeyler **Nâzım** için de söylenebilir elbet. **Nâzım**, erken ve geç dönemlerinde kimi zaman eski şiiri çağrıştıran biçimler kurmuştur kurmasına, ama bu, **Anday** ve **Uyar**'da da olduğu gibi, **egemen** doğrultu değildir. Gerek biçimsel gerekse siyasal kaygılarla 1964'lerde ben de hece ile bir kaç şiir yazdım. Aranırsa **Cansever**'de de bulunabilir esintiler. Dileyen her biçimi kullanır elbet. Bunda başarılı da olabilir zaman zaman. Ama hece şiirine «**doyulmadığını**» söylemek, örtük biçimde de olsa ona **dönülmesini** istemek, bence yanılgıdır. İkinci Dünya Savaşı yıllarında **Aragon, C. Roy** gibi şairler de uyak ve vezni kullanmışlardır **akılda kalabilmek** gibi kılgısal ve siyasal amaçlarla. Ama bunlar **geçici** deneylerdir. **R. Ilgaz**'ın **Sınıf** ve **Yarenlik** adlı kitaplarında da üretimin içinde yapıldığı şiirsel gelenek dolayısıyla gerek hece'nin gerekse halk şiiri'nin esintileri vardır. Ama o şiirlerde asıl görülmesi gereken öge, o biçimleri bir üst biçim ve biçem'de aşabilme çabasıdır. **Ilgaz**'ın, 1980'lerde heceye döndüğünde ne hale düştüğünü meraklısı, heceli şiirlerini okuyup öğrenebilir.

(118) G.F. Abbot, Anan T. Çavdar: **Osmanlılar'ın Yarı Sömürge Oluşu**, s. 69, Ant Yayınları 1970.

(119) P. Safa: **Türk İnkılâbına Bakışlar**, s. 75, Kültür Bakanlığı Yayınları 1981.

(120) U. Heyd: **Türk Ulusçuluğunun Temelleri**, s. 128, Çev: K. Günay, Kültür Bakanlığı Yayınları 1979.

(121) Anan P. Safa: Age., s. 74.

P. Safa bu anımsatmayı yaptıktan sonra **Y. Kemal**'i de yergisine hedef kılıyor şu sözleriyle: «Fakat, o gün bu gün, yani tam 24 seneden beri bu 'havza edebiyatı» ve 'nev yunanilik' nazariyelerinin ne olduğunu muntazam, müteselsil ve müfassal bir şekilde izah etmeyen **Y. Kemal.**»

(122) Atatürk: **Söylev ve Demeçler**, Cilt II, s. 143, Türk İnkılâp Tarihi Enstitüsü Yayınları 1952, Vurgulamalar benim.

(123) Y. Akçura: **Yeni Türk Devleti'nin Öncüleri**, s. 114, Kültür Bakanlığı Yayınları 1981.

(124) Age., s. 117, Vurgulamalar benim.

(125) H.A. Şanda: **1908 İşçi Hareketleri**, ss. 26-37, Gözlem Yayınları 1976.

(126) G. Harris: Age., s. 25.

(127) Agy.

(128) **Vurgulayan** Z. Toprak: «Osmanlı Narodnikleri: Halka Doğru Gidenler», **Toplum ve Bilim**, sayı 24, Kış 1984, s. 75.

(129) Anan N. Berkes: **Batıcılık, Ulusçuluk ve Toplumsal Devrimler**, s. 96, Yön Yayınları 1965. Vurgulamalar benim.

(130) Age., ss. 100-102.

(131) Age., s. 98.

Prof. K. Akyüz, H. Suphi ve **C. Sahir**'in bu karşı tutumlarını değiştirdiklerini ve **Yeni Lisan** hareketine katıldıklarını vurguluyor. Bk: Prof. K. Akyüz: «Modern Türk Edebiyatı», **Türkoloji** Dergisi, Cilt II, sayı 1. İkinci baskı 1969, s. 163, DTCF Yayınları.

(132) Age., s. 99.

(133) Z. Toprak: Age. ss. 75-76.

(134) Z. Toprak: «II. Meşrutiyet'te Solidarist Düşünce: Halkçılık», **Toplum ve Bilim**, sayı 1. Bahar 1977, ss. 92-123. Vurgulamalar benim.

(135) Z. Gökalp: «Milliyetçilik ve Beynelmilelcilik», **Yeni Mecmua**, sayı 35, 1918, Anan Age.

Gökalp'in altını çizdiği «sınıf yok, meslek var» özdeyişinin **Kemalizmin** baş ilkesi olduğunu anımsatmak bile gereksiz. Ama yine de bir alıntı yapıyorum: «Türkiye Cumhuriyeti halkını ayrı ayrı sınıflardan mürekkep değil ve fakat ferdî ve içtimaî hayat için iş bölümü itibarı ile **muhtelif mesai erbabına** ayrılmış bir camia telâkki etmek esaslı prensiplerimizdendir». Bk: Atatürk: **Söylev ve Demeçler**, Cilt II, s. 97,Vurgulamalar benim.

(136) K. Akyüz: Age., s. 159.

(137) Age., s. 166.

(138) Şöyle diyor **Nâzım**: «Bana bak/Hey avanak/Üç telinde üç sıska bülbül öten/üç telli saz/dağlarla dalgalarla kitleleri/ileri/atlatamaz/Üç telli saz/yatağını değiştirmek isteyen/nehirlerden/köylerden şehirlerden/aldığı hızla/milyonlarla ağzı/bir tek/ağızla/göldüremez/Ağlatamaz» Bak: N. Hikmet: **Bütün Eserleri**, Cilt I, ss. 66-67, Sofya 1967.

(139) Burada, belli bir ölçüde, o günlerde yasal engellemeler dolayısıyla ortada açıkça **yazamayan** solcu yazarların, sanatçıların en azından bu **demokrat-ilerici** aydınlardan yararlanmayı amaçladıkları ve sırf yasakları aşmak ve demokratikleşme olayına dikkati çekebilmek için onların görüş-

lerini desteklemekte yarar gördükleri söylenebilir elbet. Kuşku yok: gerçek payı var bu yaklaşımda. Ama, bu taktik dolayısıyla demokrat/humanist söylemin çok uzun yıllar solcu söylemi özümsediği de gerçek.

(140) İ. Habib: Age., ss. 363-364.

(141) A. H. Tanpınar şunları yazıyor: «Y. Kemal'in düşüncesi mekân gibi zaman da tanımıyordu. Daima terkibin peşinde olduğu için bütün milli tarih insan evolution'u ile beraber oradaydı. Malazgirt muharebesi İstanbul fethiyle, Millî Mücadele Fransız İhtilaliyle omuz omuzaydılar». Bk: Yahya Kemal, s.7, Y. Kemal'i Sevenler Cemiyeti Neşriyatı 1964.

(142) Y. Kemal: «Koca Mustâpaşa», Kendi Gök Kubbemiz'de s. 48, Y. Kemal Enstitüsü Yayınları 1963.

(143) A.H. Tanpınar: Yahya Kemal, s. 37.

(144) Y. Kemal: Edebiyata Dair, s. 51, Yahya Kemal Enstitüsü Yayınları 1971. Vurgulama benim.

(145) Age., ss. 41-42, Vurgulamalar benim.

(146) Prof. Ö.F. Akün: «Osmanlı Tarihi Karşısında Y. Kemal'in Şiiri», Ölümünün 15'nci Yılında Y. Kemal Beyatlı Anma Kitabı içinde, s. 73, Türk Kültürünü Araştırma Enstitüsü Yayını 1983, Vurgulamalar benim.

(147) A.H. Tanpınar: Y. Kemal, s. 28, Vurgulama yazarın.

(148) Bk: A. Bezirci: Bütün Şiirleri, s. 203, Can Yayınları 1985. Vurgulamalar benim. Bundan sonraki alıntıları buradan yapıyorum.

(149) Bk: R.E. Ünaydın: Age., s. 262, Vurgulamalar benim.

(150) C. Tanyol şunları yazıyor: «Prof. Muzaffer Şerif, bir yazısında Ahmet Haşim'e «sosyal konularla uğraşmamıştır» diye saldırıda bulunmuştu. Haşim'i hiç sevmezdi. Öyleyken, bu yazıdaki mantığa o denli içerlemişti ki: «Kim bu adam?» diye bana sordu. Üniversitede sosyal psikoloji doçenti olduğunu söyleyince, daha çok sinirlendi ve: «A efendim, bu adam niçin kendi işleriyle uğraşmıyor da, anlamadığı şeylere burnunu sokuyor. Bir üniversite hocası, hükümetten sorulacak şeyi ölmüş bir fukara şairden sormaya kalkarsa böyle adama ne denir? Hayır, hükümete çatamaz, çünkü onun polisi, jandarması vardır. Zavallı Haşim'in ne polisi var, ne jandarması». Bk: C. Tanyol: Türk Edebiyatında Y. Kemal, s. 57, Remzi Kitabevi 1985.

Aynı kişiden mi söz ediyor kesin değil gerçi, ama ben A.Ş. Hisar'ın şu satırlarda sözünü ettiği kişinin de M. Şerif

olduğunu sanıyorum: «Yolda, Avrupa'dan dönmüş olan bir muharririmize tesadüf etmiştim. Bana: «Memlekete bugün döner-dönmez, ilk defa **A. Haşim**'e rast geldim ve kendisine fena halde çattım» dedi. Ben de: 'Zavallı **Haşim**'e ne diye çattınız? Kabahati neydi?' diye sordum. — Yalnız bir sanatkâr kalmak istediği ve sosyalist olmadığı için cevabını verdi. Yarabbi! Ne kadar somurtkan görünüyordu. Temsil ettiği bir cemiyette ne kadar muhabbetsiz duyuluyordu.» Bk: **A. Haşim - Şiiri ve Hayatı»**, ss. 49-50, Hilmi Kitabevi 1963.

(151) Anan: İ. Habib Sevük: **Edebî Yenligimiz**, Cilt 2, s. 219, Devlet Matbaası 1931.

(152) A.g.e., s. 223.

(153) **A: Hamit** şöyle diyor: «Sen iken Türklerin Emil Zola'sı/Ne demek kale almamak üdeba?» Anan İ. Habib, A.g.e., s. 225.

(154) A. H. Tanpınar: **Y. Kemal**, s. 78.

(155) Arkadaşları **Ş. Süreyya, Va-Nu, V. Nedim** yol değiştirmişler, Aydınlık dergisi kapanmıştır vb.

IV. BÖLÜM
CUMHURİYET DÖNEMİNDE YAZIN

BİR İDEOLOJİ ARANIYOR

1923'te, savaşın sonunda, galip Cumhuriyet'in hiç bir şeyi yoktur. Alabildiğine yoksul ve geçmişsizdir. Red-i miras'ı bizzat *Mustafa Kemal* açıklar ve toplumsal bellek yitimini resmileştirir: «Yeni Türkiye'nin eski Türkiye ile hiç bir alâkası yoktur. Osmanlı hakimiyeti tarihe geçmiştir. Şimdi yeni bir Türkiye doğmuştur.»[1] *Osmanlı* ile ilgisini kestiğini bildiren *Mustafa Kemal*, 1922 tarihinde verdiği bu demeçte, yeni Türkiye'nin siyasal düzenini de kesinlikle tanımlıyor ve bağlaşıklarına daha o günden gerekli uyarıyı yapıyor: «Biz ne bolşevikiz ne de komünist. Çünkü biz milliyetperver ve dinimize hürmetkârız. Bizim şekl-i hükümetimiz tam bir demokrat hükümetidir. Ve lisanımızda bu hükûmet 'halk hükûmeti' diye yadedilir.» Önderin daha sonraki yıllarda *Kemalizm* diye adlandırılacak olan kimi düşüncelerinin Türkiye solunun söylemine yerleşmesi sorunu üzerinde daha sonra duracağım ama burada bir noktanın hemen vurgulanması gerekir: Geçmişle *kopma* düşüncesi genel onaya sahiptir. Örneğin, *Suphi Nuri İleri*, bu görüşü Atatürk'ün ölümünden sonra da korumuştur. *Yeni Ses* dergisinin 1939 Ekim'in de yayınlanan ilk sayısındaki yazısı şu başlığı taşıyor: «Cumhuriyet Tanzimat'ın Devamı Değildir.»[2] *İleri*, Tanzimat'ı «yukardan aşağı bir hareket», Cumhuriyet'i ise «aşağıdan yukarıya bir hareket» olarak niteliyor ve «Cumhuriyet saltanatı yıkmak için Türk milletinin kullandığı haklardır» diyor. *Mustafa Kemal* hareketini «millî, lâik ve inkılâpçı» olarak tanımlayan yazar, daha kesinlikli konuşuyor az ilerde: «Bugünkü Türkiye'yi, *Mustafa Kemal*'in ülkülü nesli *yoktan* var etti». Şöyle bağlıyor makalesini *Suphi Nuri:* «İşte *Mustafa Reşit Paşa*'nın yarım mahkûm eseri, işte *Gazi Mustafa Kemal*'in muvaffak olmuş şaheseri».

Her şeyin yoktan var edildiği sanısı ve gereksiniminin

ilk görünen sonucunun *ideolojik boşluk* olduğu söylenebilir sanıyorum. Gerçekten de Cumhuriyet'in ilk 15 yılı, çeşitli ideolojik arayışlarla geçmiş, *Mustafa Kemal*'ın devrim girişimlerinin kuramsal bir temele oturtulması başlıca bir sorun olarak belirmiştir. Yeri geldiğinde, geliştirilen *tarih tezi* üzerinde kısaca duracak ve ırkçı/turancı düşüncenin yaygınlaşmasında bu umutsuz arayışın etkilerine değineceğim. Burada, bu çalışmayı ilgilendiren toplumcu düşüncenin durumuna öncelik vermek istiyorum. Giriş bölümünde solcu söylemin resmî söylemle uzun süre *ortak-yaşarlık* içinde bulunduğuna değindim. Ama, bu ortak-yaşarlığın daha derindeki köklerini anlamamız gerektiği kanısındayım. Tanzimat döneminde felsefî düşünce geleneği bulunmayışının, aydınların geleneksel «devleti kurtarma» düşüncesinin dışına çıkamayışlarına, toplumsal sorun'un gerçek nedenini anlayamayışlarına, kısaca ekonomik/sınıfsal bakış açısına sahip olamayışlarına yol açtığını belirtmiştim. Bu varsayıma eklenmesi gereken ögenin ne olması gerektiğini, *F. Mulhern*'in *Caudwell*'in ve İngiliz solunun durumuna ilişkin bir gözlemi yetkin biçimde sezdiriyor bana kalırsa. Şöyle diyor *Mu*lhern: «Ulusal geçmişin devrimci bir *anısına* sahip olmadıkları için, Britanyalı sosyalistler *uluslararası şimdiki zamanda da* yönlerini bulamadılar. Sosyalist bir topluluk içinde bulunmaktan iki kere yoksun kalan, *doğmakta olan* sol, İngiliz *fikrî geleneği*'nin boyunduruğundan kendini kurtaramadı.»[3] III. Bölüm'de solun doğum yıllarına ve doğuş koşullarına değindim, dahası, gelişme yıllarının kuramsal/kılgısal yetersizliklerini de sergiledim. Balkan, Birinci Dünya ve Kurtuluş savaşı olmak üzere ardı ardına üç savaşa giren, nerdeyse 15 yıl olağanüstü koşullar içinde yaşamak zorunda kalan bir ülkede *birikim* yaratılması olanaksızdı bir bakıma. Bu birikimi sağlayabilecek olan toplumsal koşullar da yoktu zaten. Ekonomik açıdan da ideolojik açıdan da. *G. S. Harris* Kurtuluş Savaşı döneminde Türkiye'nin devrime açık olduğu ve koşulların da uygun bulunduğu yolunda bir görüş[4] öne sürüyorsa da dönemin aydınlarının ve politikacılarının bu savı gerçekçi saymadıkları anlaşılıyor. Belki *Jakobenci* bir darbe olasılıklı görülmüş-

tür kimi araştırmacılara ama nesnel ekonomik/toplumsal ve ideolojik/siyasal koşulların olgunlaşmamışlığı yolunda bir kavramsallaştırma daha uygun bir varsayım gibi görüiüyor. Daha *Aydınlık* grubunda iken *Sadrettin Celal (Antel)* ile birlikte yazdığı bir kitapta, içinde bulunulan sosyo-ekonomik durumu şöyle yorumluyor *Şevket Süreyya* 1924'te: «Harbiumumi ve Yunan harplerinin tahribatı neticesinde, şimdi memleketimizdeki iktisadî seyr, menfi bir seyrdir. Yani memleketimiz şimdi bir 'sermaye terakümü' devri yaşamıyor. Memleket umumî bir fakirleşme ve sefilleşme halindedir. Bizde henüz proletarya değil, işsizler, ihtisassızlar, hülasa 'lumpen proletarya' artıyor. Bizde ne sosyal demokrasi ne de diğer şekil kitlevî hareketler için lâzım olan *içtimaî zemin* henüz ve tabiatiyle teşekkül etmemiştir. Cumhuriyetin idame ve *muhafazası* için yapılacak her hareket, hâttâ ne kadar şiddetli bile olsa, doğrudur. Terakkiperverane, *ileri* bir harekettir»,[5] *Ş. Süreyya*'nın bu yorumunu destekleyen somut olgular var elbet 1923 yılında Türkiye'de toplam işçi sayısının *76.216,* büyük küçük işletme sayısının ise *33.058* olduğunu vurguluyor üç Sovyet araştırmacı.[6] İşletme başına 3 kişi bile düşmüyor yani. Buysa, hiç kuşkusuz, kurulmuş olsa bile, bir sosyalist partinin sınıf *tabanından* yoksun kalacağını öne sürme imkânını veriyor. İkinci Meşrutiyet'in siyasal yapısını çözümlerken *Tunaya,* Cumhuriyet'in ilk yıllarının (belki günümüzün de) yaşamına da uygun düşen bir vurgulama yapıyor: «Bu teşekküllerin (partilerin), sosyalist olanları da dahil, herhangi birinin sınıf partisi olduğunu iddia etmek zordur. Hepsi de iktidar partisinin zaafını taşımışlar, gayrı mütecanis kalmışlardır.»[7] İşçi sınıfının gelişmemişliğine ilişkin bu yorum ve belirlemeler, söylemek bile fazla, Cumhuriyet döneminde bir toplumsal hareketlilik ve huzursuzluk bulunmadığını göstermez. Tam tersine: Toplumsal huzursuzluk genişti ve *Serbest Cumhuriyet Fırkası* olayı'nın ardında yatan olgu da buydu.

Gerçekten de, daha 1923 yılından itibaren İstanbul, Zonguldak ve Aydın gibi kentlerde tramvay, tren ve kömür işçilerinin yer yer grevlere gittiği görülmüş, erkek, kadın ve ço-

cuk olmak üzere toplam işçi sayısı da 1927'de *147.712*'ye ulaşmıştır.[8] Bu arada ücretlerin sürekli düştüğünü de eklemek gerekir elbet. Yine de bir sınıf partisi kurulamamış, bu yüzden siyaset egemen ideoloji içinde yapılmak zorunda kalmıştır. Ne var ki, 1929 dünya ekonomik bunalımının dalgalarının her yana yayıldığı bir dönemde kurulan *Serbest Cumhuriyet Fırkası* (S.C.F.) beklenmedik bir muhalefet odağı olmuş, geniş halk yığınlarını arkasında toplamıştır. Daha da ilginci, parti, *Çetin Yetkin*'in vurgulamasıyla «feodal üretim biçiminin tersine, *ücretli emeğin* kurumlaştığı bölgelerde»[9] gelişmiş, parti lideri *Fethi Okyar*'ın İzmir gezisi «işçi grevleri ile desteklenmiştir». *S.C.F.*, üç ay sonra, toplumun yoksul kesimlerinden gördüğü ilgi üzerine başgösteren maddî-manevî baskılar sonunda kendini feshetmiştir bilindiği gibi. Tek parti döneminin ya da diktasının, asıl açılışı bu olayladır. Toplumsal muhalefetin ve kendiliğinden hareketlerin pasifize edilmesi ve aydınlarla çalışan kitlelerin resmî ideolojiyle bütünleştirilmesi yolunda atılmış bir başka adıma da değinmek gerekir zamandizinsel önceliği olduğu için: Yönetim muhalefetin susturulması ve pasifize edilmesi için *Şeyh Sait* ayaklanmasını vesile saymış ve 1925 Mart'ında *Takrir-i Sükûn* yasasını çıkarmıştır. Solcu yazarlardı ilk hedef: *Aydınlık* grubundakilerle birlikte 33 kişi tutuklandı ve İstiklâl Mahkemesi'ne verildi. Tüm solcu yayınlar kapatıldı. Ardından liberal basma ve *Terakkiperver Cumhuriyet Fırkası*'na karşı saldırıya geçildi, *Hüseyin Cahid, Cevat Şakir, Zekeriya (Sertel)* tutuklandı.[10] Böylece solcu bir partinin kurulmasına ilişkin kuramsal/kılgısal çalışmaları yapabilmeye aday olan kadrolar, daha 1925'de siyaset ve kültür yaşamından hemen hemen dıştalanmış oldular. Liberal basının suskunlaştırılması, *Terakkiperver Cumhuriyet Fırkası*'nın ardından *Serbest Cumhuriyet Fırkası*'nın kapatılması, çemberi tamamladı. 1930 yılından sonra, toplumsal sınıf ve tabakaların *Cumhuriyet Halk Fırkası* ideolojisi çevresinde bütünleştirilmesi süreci başlatıldı. Burada bir noktanın vurgulanması gerekiyor: İktidar partisi, çok az sayıda olan aydınları kendi ilkeleri çevresinde birleştirebilmek amacıyla, dıştaladığı solcu söylemin bu

kesimlerce unutulmasına olanak bulunmayacağını anladığı kimi önermelerinin yerine *ikame* edebileceği ideolojik ögeler bulmayı başardı. Daha önce de anımsattığım gibi, halkçılık, köycülük, laiklik ve devletçilik, günün koşullarında *radikal* görünen içerikleri dolayısıyla demokrat aydınlar kadar solcu aydınları da güdümüne aldı. Türk solu, 1960'lara, hâttâ 1970'lere kadar bu ideolojik onaşmanın (concencus) içinden konuştu. Bu yorumu oldukça destekleyen bir gözleme değinmek gerekir burada. Şunları yazıyor *Boran:* «Kurtuluş Savaşı yıllarında ve hemen sonraki devrede aşağı yukarı Atatürk'ün ölümüne kadar, yönetici kadro, emperyalizme —dolayısıyla kapitalizme— ve merkeziyetçi bir derebeylik niteliğindeki Osmanlı yönetimine ve geleneksel toplum düzenine karşı verdiği mücadele sonucu, *varabileceği* en ileri ideolojik noktaya vararak devrimcilik, halkçılık, sonra da lâiklik, devletçilik ilkelerini ortaya attı. Bu ilkeler, kavramların gerçek anlamları incelenip tesbit edilerek, birbiriyle ilişkin olarak *sistemleştirilebilseydi,* sosyalizme varacak bir ideolojik çerçeve meydana gelirdi.»[11] Daha ilerde de şöyle diyor: «Sosyalizm de Türk toplum hayatının yarattığı ve etkilediği bir fikir akımı olarak değil, Batıdan gelen bir düşünce sistemi olarak *bir kısım* aydınlar arasında benimsenmiş, tartışılmıştır. Bu aydınların ise işçi sınıfı, yoksul köylü kitleleri ve kentlerin batı sanayiinin rekabeti karşısında ezilen küçük zenaatkâr ve esnaf sınıfıyla doğrudan doğruya *teması* ve *ilişkisi* yoktu.»[12] *Boran* bu pratik boşlukta kalışı ve bunun yol açtığı soyutlanmışlığı vurguladıktan sonra, iktidarın baskısının da ikinci bir edilginleştirici öge olarak işlediğini belirtiyor ve solun «kendi içinde *farklılaşıp* gelişemediği» olgusuna dikkati çektikten sonra ekliyor: «sol akım zaman zaman takibata uğrayan bir yeraltı faaliyeti olarak yürümüş, öte yandan da sanat, edebiyat ve sosyal bilimler alanındaki ve dağınık olarak da başka alanlardaki aydınlar arasında bir fikir akımı olarak tutunmuş, fikir, sanat, edebiyat yayınları, dergileri *halinde* ifadesini bulmuştur.»[13]

Konumuzu doğrudan ilgilendirmemekle birlikte, bir noktaya geçerken değinmekte yarar var: Solcu hareket, bir yan-

dan da kışkırtıcı ajanlar kanalıyla resmî denetim altında tutulmuş, bu da akımın *Boran*'ın belirttiği gibi, normal bir tartışma/araştırma ortamı içinde farklılaşıp gelişmesini önlemiştir.[14] Bu yüzden, yazın dergilerinde ve yazın *çerçevesinde* üretilmeye çalışılan toplumcu düşünce, göreceğimiz gibi, yamalı bohça bir görünüm yansıtmıştır.

Yeni, yoktan var edilen bir devlet yaklaşımı da *doğmakta olan sol*'u etkiledi elbet. *İleri*'nin yazısında da *Ş. Süreyya*'nın sözlerinde de görüldüğü gibi, doğmakta olan sol, Cumhuriyetçilik ve devrimcilik ilkelerinin korunmasını yaşamsal önemde bildi. Solculukla da ilgilenen radikal aydınlar, *Suphi Nuri* örneğinde gördüğümüz üzere, daha 1930'larda *önderliği* onamış bulunuyorlardı. Toplumcu Gerçekçi yazın'ın ilk öncülerinden sayılan *Sadri Ertem*, genel havaya uyarak, *Vakit* gazetesinde «yaşamın formülünü ancak parti şefi'nin verebileceğini» belirtiyor ve *şef*'i «Türk milletinin insan şeklini alan timsali» olarak tanımlıyor.[15] Cumhuriyet Halk Fırkası Genel Kâtibi *Recep Peker* de, 1934-35 «okutma yılında» Ankara Hukuk Fakültesi ve İstanbul Üniversiteleri'nde verdiği *İnkılâp Dersleri*'nde şef'in önemini şu sözlerle vurguluyor: «Şef bir siyasal partinin bütün ana düşüncelerini, iradesini, yapış kuvvetini ve şerefini temsil eder. Şef, kendi ruhunda beslediği heyecan ve hararetle (...) etrafını (...) doğruladığı amaca ilerletir.» Siyasal örgütlenme ve eylemde bu önceliği belirttikten sonra, ilk kez *ulusal şef* deyimini kullanıyor *Peker* ama ulusal şefin yanında giden, ona inanan varlıkların tümünü «bir *sürü* telakki etmek hatadır»[16] diyor. Bir anıtsatma fazlalık sayılmamalı: Parti ve şef'in bu aşkınlaştırılmasını doğal karşılamak gerekir bir anlamda. Çünkü, dönem, tüm dünyada klasik burjuva demokrasisine karşı çıkan partilerin ve önderlerin dönemidir: İtalya'da faşizm ve *Musolini*, Almanya'da nazizm ve *Hitler*, Rusya'da komünizm ve *Lenin* ile *Stalin*. Cumhuriyet Türkiyesi'nin siyasal ve kültürel yaşamı, bu arka-plan göz önünde bulundurularak irdelenmelidir elbet. Özellikle faşizm ve komünizm, İkinci Dünya Savaşı'na kadar etkilerini sürdürmüş, sosyo-ekonomik ve kültürel düzenlemelere şu ya da bu ölçüde, ama mutlaka yön

vermiştir Türkiye'de. Havayı, gerçeğe yakın biçimde betimliyor *Hisar* anılarında: «Faşist İtalyanlar ve Hitlerist Almanlar, komünistlere ve Sovyetlere aleyhtardır. Bunlar (Kadrocu'lar) her üçüne birden taraftardır. Bundan anlıyorum ki, bolşeviklere meyilleri yok değildir. Zira devletçi ve milliyetçiler en evvel onlara hücum ediyorlar.»[17] *Falih Rıfkı* gibi iktidara çok yakın bir yazar, üstelik iktidarın yayın organında komünizmle faşizm arasında gidip gelen, tercihler arayan yazılar yayınlamıştır o günlerde. *Geçmişsiz* kalan toplum, yalnız ekonomik düzeyde değil, ama asıl ideolojik düzeyde toplumsal onaşmayı sağlayacak bir *gelecek* aramaktadır. Gelgelelim bu gelecek, ne tuhaftır ki, çok uzak bir geçmiş arayışıyla perdelenecektir. Osmanlılık'ta, başka bir söyleyişle İttihat ve Terakki'yi doğuran Tanzimat'ta ölümcül rakibini algılayan ve onunla ilişkisini kesmeyi yaşamsal zorunluluk sayan Cumhuriyet ideolojisi, gözlerini Orta Asya'ya çevirmek, harekete geçirici gücü orada aramak zorunda kalmıştır. Bu soruna döneceğim birazdan. Ama daha önce, solcu ve radikal aydınların resmî ideolojiyle uzun süreli bir *mütareke* imzalamasına yol açan nedenin yalnızca *zor* olduğunu söylemenin yeterli bir açıklama yolu görülmemesi gerektiğini vurgulamak zorundayım. İktidar, aydınları asıl ideolojik düzeyde kuşatmıştır denebilir. İlkin, baskı sorununa ilişkin olarak, bir yabancı gözlemi önemseyebileceğimizi sanıyorum. Şunları yazıyor *B. Lewis:* «Rejime karşı siyasal faaliyet yasaklanmıştı ve gazeteler sıkı bir denetim altındaydı. Fakat bunun dışında, konuşmalar ve hâttâ kitap ve dergiler nisbeten serbestti. Şiddet *nadirdi* ve genellikle şiddete başvuran muhalefete *karşı* olarak kullanılmıştı.»[18] Gerçekten de aydınlar, solcuların tasfiyesi dışında kalanlar, 1940'lara kadar oldukça hareketlilik gösterebiliyor, yeni yetişen solcu kadrolar ise, bu aydınlarla birlikte hareket ederek resmi ideolojinin benimsedikleri ve benimsemiş göründükleri ilkelerinde *sosyalizan gedikler* açabilmeyi umuyor, bu amaçla çalışıyorlardı. İtalya ve Almanya'daki gibi ne kitleler ne aydınlar üzerinde *kapsamlı* bir şiddet uygulaması vardı. Gerçi, arada yıldırıcı/sindirici uygulamalara baş vurulmuyor de-

ğildi. Örneğin, *Nazım Hikmet* olayı bunların en tipiklerinden birini oluşturuyordu. Sıkıyönetim dergileri ikide bir kapatıyordu ama, yazıp çizmek, sınırlı bağlamda yine de olanaklı bulunuyordu. Az önce vurguladığım gibi, yazılanlar, resmî ideolojiye *yakınlığı* oranında serbestti ve ancak bu yakınlığı koruduğu sürece yayınlanabiliyordu. Örneğin, Erzincan depremin ardından, *Yeni* Ses dergisinin 3'üncü sayısının kapağında, hapiste olmasına rağmen Nazım'ın «Kara Haber» adlı şiiri yer alıyor. Deprem, *ulusal* düzeyde görülmüştü besbelli ve bu düzeyde *Nâzım*'ın şiiri geçici de olsa *yasallaştırılıyordu.* Ama, dergi yöneticileri, «Köylü» ve «Kıyamet Sureleri» adlı şiirlerini *Nâzım*'ın adıyla yayınlamaktan çekiniyor, aynı sayıda yer alan bu yapıtlara *Nurettin Eşfak* imzasını koyuyorlar.[9] İlerde daha ayrıntılı değinmek üzere bir örnek daha veriyorum: 7 Haziran 1939 tarihinde yayınlanan *Ses* dergisinin ilk sayısının iki orta sayfasının başlıkları şunlar: «Millî Şef İsmet İnönü —Halkın içinde; halkla beraber ve halk için— O, diyor ki: Önümüzdeki senelerde nüfusumuzun çoğunu teşkil eden köylümüzün, gerek tahsil gerek geçim hususunda seviyesini yükseltmeyi başlıca hedef tutacağız». Yazının sahibi ise *Naci Sadullah,* sol sayfadaki bir başlık da şöyle: Ayaklarımız topraktan, halktan kesilmedikçe yenilmeyiz.» Dönemin bütün solcu dergilerindeki ortak payda, halkçılık ve köycülük'tür. Göreceğiz: Türkiye'de köycülük söyleminin işçi sınıfı söyleminin yerine *ikame* edilmesinde ve bu sölyemin *sosyalist* sanılmasında III. Bölüm'de de değindiğim gibi *Abidin Dino*'nun küçümsenmemesi gereken etkileri vardır. Bağdaşık aramanın dışında, *köy,* temsil ettiği ideoloji ve kılgı açısından, hiç kuşkusuz, daima ve sözcüğün en genel anlamında tutucu olmuştur. Ama, o dönemin yetkin yazarlarından biri olarak beliren *Dino,* sürekli olarak, sağa ve sola çalışabilecek olan ve hiç bir devrimci kavramlaştırılması yapılmamış bulunan *köycülük* kuramına sığınmıştır. Şu da tuhaftır: O yıllar, Toplumcu Gerçekçilik'in bir kuram *olarak* belirdiği yıllar, Sovyetler Birliği'nde küçük ve büyük çiftçiler bağlamında köylülüğün *tasfiye* edildiği döneme rastlamaktadır.

Görüldüğü kadarıyla, toplumcu aydınlar da, daha önce anımsattığım gibi feodalizmin tasfiyesi, az gelişmişliğin aşılması, Cumhuriyet'in korunması konusunda iktidarla daha *Ş. Hüsnü* döneminden başlayarak *mutabakat* halinde bulunuyor ve devrimlerin hemen tümüne destek oluyordu. Resmî ideolojinin anti-emperyalist, dolayısıyla anti-kapitalist içerikli de olabilen yapısı, bu kadroların sallantılı konumunun bir nedenidir. Bağımsız bir sosyalist partinin bulunmayışı, dolayısıyla sosyalist kuramın yaygınlık kazanamayışı, daha doğrusu öğrenilememesi, kavramların birbirine karışmasına neden olmuştur. Yukarda değindim: 1930'lar Türkiyesi'ni komünist ve faşist akımlar göz önünde bulundurulmadan anlamak olanaksız gibidir. Örneğin, bir ideoloji aranışını *Falih Rıfkı*'nın iki kitabı yeterince açığa vurmaktadır.[20] *Yeni Rusya* ve *Moskova-Roma* adlı bu yapıtlarda yazar, iki ülkedeki değişimi irdelerken özellikle *parti* ve *eğitim* sorununa değiniyor ve tek parti ideolojisini savunuyor. Şunları yazıyor: «Türkiye'nin iktisat ve inşa plânını yapmak, İnkılâp Fırkasını komünist ve faşist, yani eski nizamdan yeni bir nizama geçen memleketlerin fırkalarından örnek olarak kurmak, bürokrasi yerine ihtilalci metodlar almak, hiç durmaksızın büyük yığının terbiyesine geçmek».[21] Dahası, *Falih Rıfkı* çocuğun devletin, daha doğrusu parti'nin malı olduğunu da savunuyor: «Halk çocuğunun anasının karnından çıkar çıkmaz yattığı beşik fırka kucağıdır».[22] Dönemin ve sonrasının önde gelen eğitimcilerinden biri, *Kâzım Nami (Duru)* da bu görüşü paylaşmaktadır *Cumhuriyet* Gazetesi'nin 26 Nisan 1932 tarihli sayısında.

Bu karmaşık yapı her alanda gözlemlenebilir elbet. Cumhuriyet'e bir ideoloji arayışını en iyi sergileyen yayın organı, hiç kuşkusuz *Kadro*'dur. Rejimle *uzlaştıklarını* açıkça belirten eski *Aydınlıkçılar*'ın çıkardığı derginin anti-emperyalist ve anti-kapitalist sosyo-ekonomik çözümlemelerinin özgün yanlarını irdelemek bu yazının çerçevesini aşar elbet, ama *Ş. Süreyya* ve *İ. Husrev*'in, bugünün çözümlemelerinde merkezî önemi bulunan *merkez-çevre* kavramlaştırmasına daha o yıllarda değindiklerini söylemek gerekir. Ne var ki,

Kadro'cular eski kökenlerini de büsbütün terketmiş değillerdi elbet ve çözümlemelerinde hâlâ marksist kuramın kavramlarından ve yönteminden yararlanıyorlardı. Bu eğilim, iktidara açık destek vermiş olmalarına rağmen, yine de hoşa gitmedi ve derginin sahibi olan *Yakup Kadri*, etkili *Kadro*'yu kapattı.[23] Rejim, iç ve dış olayların seyrine göre, kimi zaman sosyalist sloganlar kullamyor, sosyalizan görünen uygulamalara girişiyor, ama *gerçek* bir sosyalizme izin vermiyordu. Bunun *jeo-politik* olduğu kadar tarihsel/kültürel nedenleri biliniyor. Bu bilinen nedenlerin ise siyasal iktidarın sınıfsal yapısından kaynaklandığını söylemek bile fazla.

Önder kavramının giderek «millî şef» kavramına dönüştüğü tek parti dönemi, bir *sınıfsız toplum* düşü üzerine kurulmuş ve bu düş, siyasal baskının gerekçesi haline getirilmiştir. 1923 tarihli Halk Fırkası Nizamnâmesi'nde şu tanım yer alıyor: «Halk mefhumu, herhangi bir sınıfa münhasır değildir. Hiç bir imtiyaz iddiasında bulunmayan ve umumiyetle kanun nazarında mutlak bir müsavat kabul eden bütün fertler halktandır». Bu varsayım, geniş ölçüde bütün sınıflarca da paylaşılmıştı bir anlamda. En azından, işçi sınıfının tüm gelişmemişliği içinde, rejimin ekonomik, politik ve ideolojik hedeflerinden başka hedefi bulunmadığı, böyle bir hedefi tasarlıyamadığı söylenebilir. «İzmir İktisat Kongresi'nde bütün sınıflar, iç çelişkilerine rağmen, bir burjuva devrimi programında birleşmişlerdir. İşçi sınıfının istekleri bile bir burjuva devriminin istekleridir».[24] Sınıfsız toplum imgesini pekiştirmek ve toplumsal muhalefeti pasifize etmek amacıyla önemli yasal düzenlemeler yapıldı elbet. Böylece ideolojik bütünlük de sağlanabilecek diye umuluyordu. Üç önemli girişimin altı çizilmelidir bu noktada: 1—1937'de Anayasa'nın ikinci maddesi değiştirilerek parti ilkeleri Anayasa ilkesi haline getirildi, 2—1932'de ideolojik/siyasal açıdan bir muhalefet yuvası haline geldiği için kapatılan Türk Ocakları'nın yerine Halkevleri kuruldu ve 3—1936'da İş Kanunu çıkarıldı.

Toplumu bütünleştirme yolunda girişilen düzenlemeler, zaman zaman, örneğin 1935 yılında hükümleri değiştirilen 1934 tarihli İskân Kanunu, açıkça *ırkçı* yönsemeler de içer-

miştir.[25] Kuşkusuz, bu tür girişimler, daha 1930 yılında Türk Ocakları bünyesinde oluşturulan ve 1931'de Ocakların kapatılması üzerine «Türk Tarihi Tetkik Cemiyeti» adını alacak olan «Türk Ocağı Türk Tarihi Tetkik Heyeti» bünyesinde başlatılan araştırmalarda öne sürülen görüşlerden besleniyordu. Osmanlılık dışında bir *geçmiş* arayışı, ne tuhaftır ki, Cumhuriyet yönetimini, baş siyasal rakibi İttihat Terakki döneminin düşüncelerine döndürüyor, Türkçülük Orta Asya'ya kadar geri götürülüyordu. Amaç hiç kuşkusuz ulusal bilinci pekiştirmekti. Türk Tarihi Tetkik Cemiyeti'nin ilk kongresinde ve sonrasında yapılan çalışmaların dayandığı iki ana sav'ı *İğdemir* şöyle belirtiyor: «a—Orta Asya'dan çıkarak dünyanın her tarafına yayılmış olan *milletler* bir *tek* soydandır. Brakisefal olan bu milletler Türk *umumî adı* altında mütalâa edilmelidir. b—Anadolu çek eski devirlerden beri Orta Asya'dan gelen milletlerin istilasına maruz kalmıştır. Bu istilânın en son dalgası Selçuklu ve Osmanlı devletlerini kuran Oğuz boylarıdır.»[26] *Atatürk*'ün direktifi ve desteğiyle geliştirilen *Tarih Tezi* doğal olarak dil tezi ile desteklendi ve amaç yine *İğdemir*'in sözleriyle şöyle belirlendi: «Türk dilinin, Sümerlerin, Etilerin ve diğer eski Anadolu kavimlerinin, Mısırlıların, Yunan medeniyetini doğuran Giritlilerin ve Egelilerin ve Roma kültürünü doğuran Etrüsklerin ana dilleri olduğunu ispat ederek, bugünkü modern garp medeniyetine ana kaynak olan bu en eski yüksek medeniyetlerin, Türk kavimlerinin *ırkiğ dehasının mahsulü olduğunu* göstermek».[27] Bu ideolojik arayışların, sınır tanımaz iddia ve düşlerin yol açtığı uygulamalar zaman zaman gülünçlük derecesine varmıştır elbet. İktidar, faşizmle de içli dışlı olduğu söylenen türkçü ideolojinin merkezi Türk Ocakları'nı kapatmıştır ama,[28] yerine kurulan Halkevleri, aynı görüşlerin odağı olmaya devam etmiştir. Örneğin 1932 yılında Ankara Halkevi'nde *Behçet Kemal (Çağlar)*'in *Ergenekon* adlı bir manzum metni sahnelenmiştir. *Ülkü* dergisinin ilk sayısında yayınlanan şiirin sunuşunda «Bu, Ergenekon efsanesini canlandırmaktan ziyade Ankara şahikasında doğan güneşin büyüklüğünü ve eşsizliğini tarih çerçevesi içinde göstermek, Ergenekon'dan Ankara'yı gör-

mek için yazılmıştır» diyen *Behçet Kemal*, metinde ipin ucunu iyice kaçırmışa benzemektedir: «*Türk örnektir Tanrının her pürüssüz huyuna/Dünya, yaratılmıştır Türk'ün yüzü suyuna*». Şu iki dize de öncekileri aratmamaktadır: «*Ne çok gecikecekti insan olmakta insan/Olmasa Türk: İlk seven, ilk inanan, ilk yazan*»[29] 1947 yılında sağcı öğrencilerce hırpalanan Ankara Üniversitesi Rektörü *S.A. Kansu* ise, bu dövülme olayından 10 yıl önce kaleme aldığı «İstikbal Sevgisi ve Bio-Sosyal Kültürümüz» başlıklı bir yazıda, nüfus sorunu üzerinde duruyor ve makalesini şu ırkçı yönsemeli sözlerle bitiriyor: «Bugün sönmüş eski medeniyetlerin dekadansında *aristojenik* organik ve entellektüel anlamda seçkin zümrenin *kakojenik* zümreye mukabil azalması çok kuvvetli bir amil olmuştur. Unutulmamalıdır ki uluslar yüksek evlâdlarile terakkî ederler. Milletlerin dekadansı seçkin ailelerde doğum miktarı vasatinin altına düştüğü vakit başlar.»[30]

Tam bir keşmekeş içinde sürdürülen bu ideoloji arayışlarının, iktidarın sağa ve sola karşı kimi bastırıcı önlemleri altında gerçekleştirildiğini, bu yüzden de kanatların zaman zaman birbirlerinin içine doğru savrulduklarını söylemek olası görünüyor geçmişin tablosuna bakıldığında. Öyle ki, *S. Ertem*, S.C.F.'nın kitle içinde yaygınlaşması olayını yorumlarken, çok partili yaşamı gereksiz bulduğunu belirtiyor ve rejimin ideologluğunu üstlenerek şunları yazabiliyor: «Türk inkılâbının ve inkılâp fırkasının elini uzatacağı bir insan var: İdealist; kullanacağı bir silâh var: İnkılâpçı terbiye.»[31] Bastırılmış solcu söylem, bu süreç içinde yaşamak zorunda kalacak ve elbet *bilinçaltı*'nda tek parti yönetiminin ideolojik ögeleri ister istemez derin izler bırakacaktı. İktidar, az önce saydığım yasalarla toplumu yeterince bütünleştirmiş, kendini de güçlendirmiş görünüyordu İkinci Dünya Savaşı'na gelindiğinde.

DERGİLERİ KARIŞTIRIRKEN

1925-1940 yılları arasında yayınlanan ve etkinliği görülen yazın ve düşün dergilerinin listesini bu bölümün sonunda vereceğim. Bu listenin incelenmesinden çıkan ilk sonuç, hiç birinin salt *yazın* dergisi olmaması. Şiirden felsefeye, hukuktan resme, sinemadan toplumbilime; çeşitli sanat, yazın, kültür ve siyasa sorunları üzerinde duruluyor bu dergilerde. Yazın'ın kimi zaman ikincil duruma bile düştüğü görülüyor ama nedenini anlamak kolay: O günlerin entelegentsia'sının öncelikli sorunu, beliren ekonomik/toplumsal sorunları karşılayabilecek ve resmî politikayı da yönlendirebilecek bir kuram oluşturabilmek. Bu yüzden, o tarihlere kadar ihmal edilmiş *ekonomi* başlıca bir ilgi alanı olarak beliriyor. *Kadro*'nun açtığı bu yol, sonraki yıllarda da izleniyor. Örneğin 1938-1939 yıllarının ünlü *Ses* ve *Yeni Ses* (zaten derginin adı Sanat, Edebiyat, Sosyoloji sözlerinin ilk harflerinden oluşuyor) dergilerinde *Mecdi Devrim* imzalı ekonomi yazılarına raslanıyor. 1939 yılının dergi sayfalarındaki ilginç bir tartışması da «iş» kavramının tanımı çerçevesinde gelişiyor. *Hilmi Ziya*'nın *İnsan* dergisinin 8'nci sayısında yayınlanan «İçtimaî Teşekkülün Temeli: İş» başlıklı yazısını, *İsmail Husrev Tökin* Varlık'ın 1 Şubat 1939 tarihli 134. sayısında «Bir 'İş' Telakkisi Hakkında» adlı yazısı ile polemik konusu yapıyor ve *Hilmi Ziya*'yı «marksizmle pek sıkı fıkı flört etmekle» suçluyor ve «*Hilmi Ziya*, bugünkü cemiyetin sosyalist bir cemiyete istihale edeceğine yüzde yüz kanidir» yargısına vardıktan sonra soruyor: «Acaba bu ilmî bir tekamül müdür? Yoksa ilmî inhitat mıdır ». *Hilmi Ziya*, İnsan'ın 10'ncu sayısında bu eleştiriyi yanıtlıyor ve *İ. Husrev*'in kendisini marksizmle flört etmekle suçlayan sözleri üzerinde durarak, bilimsel sorunlarla ideolojik sorunların birbirine karıştırılmaması gerektiğini belirtiyor ve yanıtını iş'in ekonomik yaşamdaki belir-

leyici rolü ile determinizm sorununun çözümlenmesi olmak üzere iki düzlemde geliştiriyor. Varlık'ın 139'ncu sayısında *İ. Husrev* bir yazı daha yayınlıyor ve tartışmayı ideolojik düzeye çektiği için özür diliyor. Ama karşıtının iş'in tanımında ve işlevi konusunda yanıldığını ve soruna sosyolojik açıdan bakmanın yeterli olmayacağını tekrarlıyor. *Yeni Ses* dergisinin 1940 yılında yayınlanan 3'ncü sayısında yer alan *Mecdi Devrim*'in yazısı ise «Emperyalizm Nazariyesi, Emperyalizm İktisadı» başlığını taşıyor. Görüldüğü ve önceki bölümde de vurguladığım gibi, radikal ve toplumcu aydınlar, yazın aracılığıyla ve hem iktidarın söylemi içinde kalarak hem de kalıyormuş görünerek, egemen ideolojide gedik açmaya uğraşmaktadırlar.

Ama, savaş öncesi yıllara bakmadan, toplumcu yazın'ın doğuş koşulları ve yılları üzerinde durmalıyız. Bu dönem, Takrir-i Sükûn Kanunu'nun yürürlükte olduğu günlerden başlamaktadır ve ne yazık ki, hemen hemen yalnızca *Nâzım Hikmet* tarafından yürütülmüştür. Tek parti döneminin 1940'a kadar uzanan bölümü içinde *arık* bir solculuğu savunan önemsenecek dergi sayısı azdır. Bunların en önemlileri *Aydınlık* ve *Projektör*'dür. Ama bu dergiler, daha çok siyasal yanlarıyla dikkati çekerler. Tek sayı çıkabildiği sanılan *Projektör*'de *C.E. Zade* imzalı (muhtemelen sonraki yılların *Celalettin Ezine*'si) «Millî Edebiyat Yok Sınıf Edebiyatı Var» başlıklı yazı dikkati çekiyor. Ne varki, yazı, az sonra değineceğim *Nâzım Hikmet*'in *Resimli Ay*'da başlattığı «Putları Yıkıyoruz» kampanyasının ana savlarını *yinelemekten* öteye gidemiyor. Yazı, *Namık Kemal*'in sınıfsal kimliğini öne sürerek önemli olanın «yazarın hangi sınıfın temsilcisi olduğunu anlamak» olduğunu savlıyor ve «vatan, millet hep romantik sözlerdir» yargısıyla sonuçlanıyor.[32]

1924 yılında yarı magazin havasında çıkan *Resimli Ay*, demokrat eğilimi dolayısıyla iktidarca bir kaç kez kapatılan, yazarları hapedilen bir dergi. Ama asıl etkinliğini 1928-30 yılları arasında gösteriyor. Yazınsal açıdan asıl önemi de *gerçekçi* bakış açısını öne çıkaran ürünlere yer vermesi ve «Putları Yıkıyoruz» kampanyası ile beliriyor. Şunları yazıyor

Sabiha Zekeriya: «Bu yıllar memlekette realist bir edebiyatın ilk doğuş devresi olmuştur diyebiliriz. Sosyalist düşünceyi açık açık belirtmek imkânsızdı. Bu fikirler hikâyelerde, makalelerde bir sınır içinde ele alınıyordu.»[33] O yılların dergilerinin işte böyle bir *sınır* içinde yayın yapma zorunluluğu, yazarlar arasında da *birlik* duygusu yaratmışa benziyor. Örneğin *Nâzım Hikmet,* aralarında önemli görüş ayrılıkları olduğunu bilmesine rağmen *Peyami Safa*'ya destek veriyor ve *Dokuzuncu Hariciye Koğuşu*'nu dönemin en önemli romanı olarak övüyor.[34] *P. Safa* ise *Cahit Sıtkı* ve *Sait Faik* gibi yazarlara destek oluyor. Batıp çıkan dergileri dolduran imzalar hemen hemen aynı. Savaşın arefesine kadar böyle gidiyor. *Hilmi Ziya Ülken*'in çıkardığı *İnsan* dergisinin 15 Nisan 1938 tarihli ilk sayısında şu imzalara raslanıyor: *H. Z. Ülken, N. Ataç, S. Eyüboğlu, Celalettin Ezine, M.Ş. Tunç, P.N. Boratav,* Öteyandan *Necip Fazıl*'ın çıkardığı *Ağaç* dergisinin yazarları ise şunlar: *A.K. Tecer, A.Ş. Hisar, S. Ali, F. Adil, S. Eyüboğlu, A.H. Tanpınar, C. Sıtkı.* Bu *eklektizm* dönemin öteki dergilerinde de gözlemleniyor. Andığımız imzalar *Baltacıoğlu*'nun Yeni Adam'ında da *Ahmet İhsan*'ın Uyanış (Servet-i Fünun)ında da, *Yaşar Nabi*'nin *Varlık*'ında da yer alıyor. *Ses* gibi daha artık bir solculuk sergilediği görülen dergilerde de herhangi bir yazıya raslanmadığı için, o yıllarda solun Türkiyede *bilinçli* bir *halk cephesi* programı uyguladığını söylemek oldukça zor görünüyor. Çünkü, yazıların *doğrultusu,* Avrupa'da uygulanan doğrultuya uymuyor, yükselen faşizm karşısında *hümanist* amaç bile yeterince vurgulan(a)mıyor. 1941'lerden sonra *bir ölçüde* bilinçlendiği görülen bu bir aradalığın daha çok bir raslantı olduğu söylenebilir. Aydınlar, öylesine azdır ki, bir arada olmak yaşamın *zorunluluğudur.* Gerçi. olayı cephe sorunu açısından görenler yok değil. *Ülken,* önemli bir dergi sayılması gereken *İnsan*'ın çıkışı dolayısıyla, o yıllarda faşizan eğilimleri destekleyen Cumhuriyet'te bir yazı yayınlayan *Peyami Safa*'nın dergiyi *front-populaire*'in uygulaması olarak nitelediğini belirtiyor ama, bu kanıyı paylaşamadığını sezdiriyor ve derginin daha sonraki yıllarda, 1941'de daha «marksist» ve «militant» olarak

nitelediği *Yurt ve Dünya*'nın saldırılarına uğramasını da bunun bir kanıt olarak gösteriyor.[35] Bu bakımdan, farklı ideolojileri benimsemiş bulunan yazarların bu *bir aradalıklarını*, sınırlı kültür yaşamının *raslantısal* ürünü saymak gerekiyor. Bir de, vurguladığım gibi, resmî ideolojinin kimi ögelerinin paylaşılmış ve benimsenmiş olmasının rolünü de unutmamak gerekiyor. İktidar tarafından *Halkevleri* kanalıyla yayınlanan *Ülkü* dergisi bile toplumcu eğilimli yazarların sıkça görüldüğü br yayın organı. Anlaşıldığı kadarıyla bu dergiler çevresinde toplanan yazarlar sorunlara henüz *sınıfsal* açıdan bak(a)mıyor ya da bakmak gereğini duy(a)muyorlardı. *Altı Ok*'ta özetlenen resmi ideolojinin, özellikle halkçılık, devrimcilik, devletçilik gibi içeriği yeterince belirtilmemiş ilkeleri üzerinde duruyor ve daha çok halkı *uyandırmaya* çalışıyorlardı. *S. Eyüboğlu* ve benzeri aydınlar, daha sonraki yıllarda humanizma ile halkçılığı birleştirme çabasına girişecekler, Köy Enstitüleri'nden, «Anadolulu hemşerimiz *Homeros*» ve *Yunus*'tan dolanarak *Mavi Yolculuk*'a evrileceklerdir. Hiç kuşkusuz, *Eyüboğlu* ve arkadaşlarının Türk düşünce yaşamına katkılarını küçümsemek kimsenin haddi değildir, dahası, olmamalıdır. Gelgelelim, 1950 sonrası kuşakları *Eyüboğlu* grubunun sınıf terimini değil halk terimini yeğlemesinin ideolojik içeriğini yeterince görememiş, *yazma-kilim-türkü söylemine* takılıp kalmıştır. Şarkılı-türkülü sosyalizme karşı ilk karşı çıkanlardan birinin *Çetin Altan* olduğunu anımsatmak gerekir. O günlerde bunu açıkça yazmak, doğrusunu söylemek gerekirse, en azından okur yitirmek gibi bir rizikoyu üstlenmeyi gerektiriyordu çünkü. İncelediğimiz sorundan fazla uzaklaşmadan şu sav öne sürülebilir gibime geliyor. 1925-1940 arasında dönemin söylem biçimi devrimci/solcu değil *ilerici/halkçı* idi.

Yayınlanan dergilerin taranması, şöyle bir sonuca varılmasını olanaklı kılıyor: Yazın ve düşün yaşamındaki asıl canlanma, 1932 yılından sonra başlıyor. Gerçekten de kültürel ortamı etkileyen tüm dergilerin devletçilik ilkesinin yürürlüğe konduğu, Halkevleri'nin açıldığı, yeni iş kanununun çıkarıldığı bu tarihten itibaren yayınlanmaya başladığı görülüyor.

Aynı zamanda, partili siyasal faaliyete son verilen dönemdir bu. Aynı gözlem, kitap alanında geçerlidir. Örneğin *Dün ve Yarın* Külliyatı'nın bütün marksizme ilişkin kitapları 1934 - 1936 yılları arasında çıkmıştır. Bu birbiriyle çelişir görünen iki olgunun açıklayıcı nedenleri olmak gerekir elbette. Önce şu nokta bir kez daha anımsatılabilir: Rejim, yaşayabilmek ve bunu sağlayabilmek için de, *Prof. Lewis*'in belirttiği gibi *şiddete dayalı baskı* uygulamasından elden geldiğince kaçınıyordu. Böylece, doğmakta olan entelegentsia'yı bir devlet ideolojisi çevresinde bütünleştirmeye çalışıyordu. Aynı şekilde, bu olay, aydınların açık siyaset olanağından yoksun kalmaları dolayısıyla, kültür alanına yönelmelerine yol açıyordu. Geleceğin önemli sorunsallarının ilkin yazın alanında görülmesinin nedeni buydu. Üstelik, bu olgu, 1960'lara kadar Türk kültür yaşamının yapısal bir özelliği olarak kalmıştır. 1960'dan sonra demokrasinin kesintiye uğradığı «ara dönemlerde» de bu yola girilmiştir ister istemez. Örneğin *Necip Fazıl,* git gide dogmatikleşecek ve fanatik bir dincilikte son bulacak mistik eğilimlerini daha 1936'larda ortaya vurmuş, *Ağaç* dergisinde Yeni Türkiye olayına, dönemin yazarlarından farklı bakmıştır. *Geçmiş* sorunu üzerinde de farklı düşünmektedir *Necip Fazıl* elbet. Bu çalışmada, daha çok toplumcu düşüncenin açılımı sorunu üzerinde durduğumdan, sağcı ideoloji içindeki dalgalanmalara, ancak dönemleri içinde önemli rol oynadıkları ölçüde değiniyorum. O yıllarda *Necip Fazıl,* düşünsel yanıyla değil, henüz *şair* yanıyla etkilidir. Düşünceleri, ancak 1940'lardan sonra belli bir tutarlılığa kavuşacaktır. Bu noktayı kendisi de çok yıllar sonra doğruluyor anılarında. *Ağaç*'ın çıkışından sonraki tepkileri şöyle özetliyor: «*Burhan Belge:* —İslâm komünisti. *Falih Rıfkı:* —İslâm faşisti. *Yakup Kadri:* —Neo-müzülman. Mistik Şair de şu karşılığı vermişti: —Bunlar, beni değil, İslâmı hangi şartla kabul edebileceklerini ilân ediyorlar.»[36]

Kuramsal düzeydeki yetersizliğe rağmen, *gerçekçi öge*nın ağır bastığı romanlar da aynı yıllarda yayınlanıyor: *Dokuzuncu Hariciyel Koğuşu, Yaprak Dökümü, Çıkrıklar Durunca, Su Sinekleri, Ayaşlı ve Kiracıları, Yaban, Sinekli*

Bakkal, Kuyucaklı Yusuf, Üç İstanbul, Çingeneler, İçimizdeki Şeytan vb. Yazın'ın toplumsal sorunlara açılma eğilimini, bir yabancı göz şöyle değerlendiriyor: «Bugün orta tabaka ve fakir tabaka da Türk romancı ve hikâyecilerinin görüş zaviyesine girmektedir. Sosyal cereyanlar, şüpheden vareste bir haslet sahibi olan *Nazım Hikmet*'te şairini bulmuştur. Halbuki köy, maalesef, hâlâ edebiyat çerçevesi haricinde kalagelmektedir. Zira menşe itibarile ait olduğu şehirciler tabakası dolayısile Türk edibinin de köyle bir rabıtası yoktur. Halbuki yeni edebiyatın Anadolu varlığının ifadesi olabilmesi için bu istikamette genişlemesi lâzımdır.»[37] Yazar *Schmaus*, makalesinde *S. Ertem*'in soruna ilişkin sözlerine de yer veriyor. *Ertem* şöyle diyor: «Ruznamede başta sosyal meseleler olmak üzere modern meseleler vardır. Köy bizim için hâlâ *egzotiktir* ve fakat buna rağmen bu gayretimizi ona tahsis temek mecburiyetindeyiz. Bundan yirmibeş sene evvel şehir sosyal bir mevzu ve fenomen olarak muharririn dimağında yer almadığı halde bugün şehir halkının bütün tabakaları muharririn görüş zaviyesine dahil bulunmaktadır.»[38] *Ertem*, aynı demeçte, nerdeyse öngörüde bulunuyor ve Enstitülü romancıları 1939'da muştuluyor: «Modern devletin temin ettiği terbiye ve tahsil imkânları sayesinde yakında Anadolunun küçük şehirlerinde ve köylerinde dahi entellektüeller olacaktır. O zaman edebî mahsullerde köy ve geniş halk tabakaları da ifadelerini bulacaklardır.»

Maddî yaşamın ve halk tabakalarının daha bilinçli biçimde farkına varılması olayıyla birlikte genişleyen gerçekçi ve toplumcu *eğilimler*, ünlü *Tasfiye Haraketi*'nin bildirilerinde de korunmuştur. Sözcüğün bilimsel anlamında bir toplumculuğu yansıtmadığı kesin olan *gerçekçi yazın*'ın, ancak 10 yıl ürün verebildikten sonra 1938'de 13 yıl hapse mahkûm edilen *Nâzım Hikmet*'in düşüncelerinden esinlendiği de kesindir ama, *Nâzım* tek belirleyen değildir. Genç kuşağın, Kemalist ideoloji ile ilişkisi dolayısıyla topluca toplumcu yazın'a geçmesi olanaklı değildi. Genç şair ve yazarlar, toplumcu olanları dahil; *ilerici* çizgide, ama farklı siyasal yönsemeleri olan bir yazın için kavga veriyorlardı. Bu bakımdan, döne-

min somut koşulları *içinde* kavranmaya çalışıldığında, *Dino*'nun düşünceleri ile *O. Veli*'nin *Garip*'in Önsöz'ünde öne sürdüğü düşünceler arasında siyasal açıdan uzlaşmaz bir ayrım görmek, bugünün içinden bir zorlama yapılmadıkça; mümkün değildir. Zaten *Nazım Hikmet* de, gerek şiir/sanat üzerine yazılarında gerekse *Putları Yıkıyoruz* kampanyasında gerçekçilik ve eleştiride sosyolojik ölçüt sorununun ötesinde fazla bir şey söylememektedir. Örneğin, *Dokuzuncu Hariciye Koğuşu* üzerine yazdığı yazıda, «diyalektik realizm» deyimini kullanmakla birlikte, ayrıntılı bir irdeleme yapmadığı ve genel betimlemelerle yetindiği görülüyor: «Sanat, sinemadan tutunuz da şiire kadar, realitenin vesikalarından kompozisyonlar, terkipler ve besteler yapmaya doğru gitmektedir. Bu gerçeklerin mimarisi, bazen öyle müthiş bir mânâ alıyor ki, onların yanında entrikalı romanlar, kalbin mırıltılarını heceleyen şiirler zavallı ve gülünç kalıyor. Realizm, fotograf realizmi olmamalıdır. Gerçeklerin abidesini yapan ve bunu yapmak için bir sıra tahlil ve terkiplerden mürekkep bir kompozisyon husule getiren diyalektik bir realizm olmalıdır.»[39] Kuşku yok: Bir yazın kuramcısı değildi *Nâzım*, böyle bir isteği de yoktu. Ama nasıl Türkiye'de faşizm sorunu üzerine ilk kez duran biri idiyse, şiirin, sanatın sorunları üzerinde de düşünen biriydi.[40] Şunu da eklemek gerekir: O günlerde daha çok siyasal etkinliği önemsediği görülüyor *Nâzım*'ın. Bu yüzden, şiirleri güncel sorunları dile getirmesiyle olduğu kadar *polemikçi* biçemiyle de dikkati çekiyordu. Üç önemli kitabı, *Jokond ile Si—ya-U*, (1929), *Benerci Kendini Niçin Öldürdü* (1932) ve *Taranta Bahuya Mektuplar* (1935) bu yanlarıyla beliriyor, ancak alt-katmanda geliştirdiği felsefî-kuramsal sorunlar gereken okumaya kavuşamıyorlar. Çünkü, doğrusunu söylemek gerekirse, *Nâzım*'ın Türkiye aydınlarının o dönemde ilgilendiği sorunların *ötesinde* bulunduğu anlaşılıyor. Örneğin, yazınsal ve siyasal geçmişinde intihar geleneği bulunmayan bir ülkede *Benerci*'nin sorununu içerdiği kapsamla anlamak fazla olanaklı görünmüyor bana. Döneceğim bu sorunlara.

1930'larda, yenilikçilikte, kavgacılıkta ve kuramcılıkta yalnız bir adamdır *Nâzım Hikmet*.

HECE'NİN ZAFER YILLARI VE YALNIZGEZER'İN KAVGALARI

Rejimin stabilizasyonuna geçildiği yıllarda, Türk şiirinin sessiz bir değişim içinde olduğu söylenebilir. Aruz'un tasfiyesi hemen hemen tamamlanmış gibidir. Yaşayan iki büyük temsilcisi *Ahmet Haşim* ve *Yahya Kemal* bile, III. Bölümde değindiğim gibi, mütareke döneminde güçlenen «yeni lisan» ve «halkçılık» tartışmalarından aldıkları etkilerle başlattıkları iç değişimlerin sonunda *başka* bir şiirin önünde durmuşlardır artık. *Yahya Kemal*'in üzerinde 15 yıl çalıştığı *Açık Deniz* şiiri 1925 yılında Tavus dergisinde yayınlanır. Şair bu şiirde gündelik İstanbul türkçesinin en yetkin kullanımına nerdeyse ulaşmış gibidir ve yapıt, tarih'le güncel arasında kurduğu ilişkiler açısından olduğu kadar gerçek ve sembolik imlem arasında kurduğu ilişki açısından da geleneksel şiirden çok uzaktadır. *Yahya Kemal,* bu tarihten sonra giderek, gönlünde hep *payitaht* olarak kalacağı şüphesiz bulunan İstanbul halkının günlük yaşamına yönelecek, gerçekçi tablolar çizecek, ama bu gerçekçilik mevcut sınıf ilişkilerinin dönüştürülmesi gibi bir içeriği barındırmayı ne *gizil* olarak imleyebilecek ne de şair bunu isteyecektir. *Ahmet Haşim* ise 1926 yılında yayınlanan *Piyâle* adlı kitabındaki en yeni tarihli şiirlerinde, dil açısından da duyarlık açısından da *arındığını* gösterecektir. 1921 yılında Dergâh'ta yayınlanan «Şiirde Mâna» başlıklı yazıyı kitabın başına Şiir Hakkında Bazı Mülâhazalar» başlığıyla almasının da gösterdiği gibi, *Haşim* kapalı, *sembolist* şiir anlayışını sürdürmektedir ama, sözcükleri ve imgeleri, somut dünyayla iletişim kurmaya olanak verebilecek bir değişime uğramıştır.

Döneme damgasını basan *Hece* ise bir yandan dilin arınışını bir yandan da Anadolu'ya geçişi kesinler doğrusunu söylemek gerekirse. *Faruk Nafiz*'in 1926'da yayınlanan *Ço-*

ban Çeşmesi'nde yer alan şiirlerdeki halkçı eğilim «*Han Duvarları*»nda en yetkin örneklerinden birine kavuşur. 1925'te *Örümcek Ağı*'nı çıkaran *Necip Fazıl*, hecedeki ustalığının doğruluğuna erişir 1928 tarihli *Kaldırımlar*'la. Metafizik sorunlara yönelen *Necip Fazıl*, bireyin iç yalnızlığını, ölüm korkusunu dile getirir. Şurasını özellikle vurgulamak gerekir sanıyorum: *Necip Fazıl*, bu sorunları, hiç değilse şairliğinin görkemli yıllarında, günlük yaşamın içinde ve çevresiyle iletişimi kopmuş aydının lumpen mekânlarında irdeler: Sokak'tır, pis otel odaları'dır vb. Burada, *Ö. Bedrettin*'in *Deniz Sarhoşları ile Necmettin Halil*'in *Çakıltaşları*'nı, hecenin anılması gereken örnekleri arasında saymak gerektiğini de belirtmeliyiz elbet. Bir de, sonraları her biri başka bir yol tutturacak ve çoğu şiiri bırakacak olan *Yedi Meşaleciler*'in 1928 tarihli *Meşale*'sini anımsatmalıyız.

İşte *Nâzım*, 1916-1921 yılları arasında çeşitli dergilerde yayınladığı gençlik şiirlerinin birikimiyle[41] Sovyetler Birliği'ne gidip geri döndüğünde, Türk şiiri gerek öz gerek biçim açısından önemli bir değişim geçirmiş bulunuyordu. Bu ilk şiirlerin kendi döneminde yazan hececilerden çoğunun gerisinde bulunduğunu da söylemek gerekir. *Nâzım Hikmet*, şiirini *Mayakovski*'nin şiirini tanıdıktan sonra değiştirdiği ve ona öykündüğü yolundaki iddiaları doğrulamamakta, gelişiminin içten içe olduğunu söylemektedir. Sovyetler Birliği'nde gittiğinde Rusça bilmediğini belirten *Nâzım*, daha Türkiye'de iken bile biçimce bir değişiklik aradığını söyler ve Rusya'da olsa olsa futürist'lerin ve konstrüktivist'lerin ancak gözüyle algılayabildiği biçim'lerinden etkilenmiş olabileceğini bildirir.[42] Söylediklerinden, onu en çok, karşılaştığı yeni dünyanın gerçeklerinin etkilediği ve kitlelere ulaşmayı sağlayabilecek bir *ses* arayışına yönelttiği anlaşılıyor. Her türlü vezin ve kafiye arayışına girişiyor bu amaçla. Aruz'un «serbest müstezat» biçiminin kendi yolunu bulmasında yardımı olduğu da söylenebilir bu noktada. Zaten kendisi şöyle diyor: «Bütün bu şekil oyunlarında esas yine hece vezninin, yani halk şiirimizin ve aruzun, yani Divan Edebiyatımızın unsurlarını muhafaza ediyordu. Kafiye tertiplerinde zorluk çekmiyordum,

çünkü Divan Edebiyatı kafiye oyunlarının ve imkânlarının en mükemmellerini vermişti, *geleneğimde* bu taraf vardı. Bu devirdeki şiirleri bilhassa sahneden, yahut hep bir ağızdan okunmak için yazıyordum.»[43]

Kendisinin de belirttiği gibi, *Nâzım*'ın Türk şiirinde yeni bir kanal açışı, işte bu tür denemelerin sonunda ve «*bir çeşit Barok*»[44] biçemle gerçekleşir. Söylediğim gibi, *Nâzım*'ın *Bedreddin Destanı*'nı kadar tüm yapıtlarında siyasal düzey ve bu düzeye uygun düşen *söylev* biçemi birincildir. O döneminin yapıtları arasında özel önemi olduğuna inandığım üç kitabı *(Jokond ile Si-Ya-U, Benerci Kendini Niçin Öldürdü* ve *Taranta Babuya Mektuplar)* güncel siyasal sorunları tartışır ve *Benerci*'de olduğu gibi gerçek kişilere de gönderir. *Jokond,* kapitalist toplumda sanatın yabancılaşmasını ele alır. Sorunu irdelerken, *Nâzım* yine geniş bir siyasal arka plân kurar elbet ve bu düzeyde kurulmuş bir gerçekliğe yabancı kalan sanatın yalnızlığını ve anti-kapitalist ve anti-emperyalist bir sanata duyduğu özlemi dile getirir. *Benerci, Ş. Süreyya, Vedat Nedim (Tör)* ve *Va-Nû (Valâ Nurettin)* gibi yol değiştiren eski partili arkadaşlarına yöneltilmiş bir eleştiriyi de içerir içermesine ama, asıl soruşturma «ihanet» ve «intihar» kavramları çerçevesinde geliştirilir. Bu kitabın, ne yayınladığı yıllarda ne de sonrasında hak ettiği ilgiyi görmediği hemen söylenmelidir. Gerçekten de, yayın yapabildiği yıllarda, *Nâzım*'ın yalnızca biçim yenilikleri ile kavgacı sesi dikkati çekiyor, ünlü yazarlardan bile övgü alıyor[45] ama, şiirinin içeriği üzerinde yeterince durulmadığı görülüyor. Hâttâ *Nâzım*'ın biçimi'nin dahi yeterince ayrıştırılmadığı, örneğin *Bedreddin*'in halk ve Divan şiiri ile kurduğu bağlantıların hiç araştırılmadığı söylenebilir. Bu kayıtsızlık, *Nâzım*'ın yasallaşacağı 1965 yılına kadar sürmüştür üstelik.[46] *Benerci*'ye dönersek, bu kitabın yazıldığı dönemin siyasal gelişmeleriyle yakından ilgili bulunduğunu söylemek gerekir. Doğrudan bir bağlantı kurulmasını sağlayacak açık göndermeler olmamasına rağmen, bu metnin, partinin kendi kendini tasfiyesi ve *Nâzım*'a yöneltilen *troçkistlik* suçlaması gibi iki olaydan beslendiğini sanıyorum. İhanet sorununun

görünür yanını, yapıtın, özgün metnin notlarının karşılaştırılmasıyla Ş. *Hulusi* tarafından hazırlanan baskısında yeterince belirliyebiliyoruz. Ancak, *Benerci*'nin yolundan sonuna kadar dönmeyen yakın dostu *Somedeva* tarafından taşlanması ve ihanetle suçlanması, *Benerci*'nin bu tür suçlamalar dolayısıyla değil ancak kişisel açıdan hareketi engelleyebileceği düşüncesine kapıldığı an intihar'ı bir çözüm olarak görmesi gibi olgular, görünmeyen, örtük yandan kaynaklanıyor: Yani troçkistlik suçlamasından.[47] Bu iki olayın *Nâzım Hikmet*'i derinden etkilediği, bir iç söyleşiye zorladığı anlaşılıyor. İntihar sorununu gündeme getirmesi, bu bunalımın boyutunun hayli derin olduğunu da gösteriyor. Bu noktada şunu söylemek de olanaklı görünüyor bana: *Nâzım*, bu siyasal olaylar dolayısıyla tüm sanatını da sorguluyor, sorgulamak zorunda kalıyor ve giderek, şiirine sinmiş bulunan «kabadayı» ağzını terkediyor. Konularında da güncel/siyasal olandan uzaklaştığı ve tarihsel/insanal olana yöneldiği gözlemleniyor. Belki de *Nâzım*, kullandığı biçemin ve el attığı sorunların, son kertede hayli *bireysel* olduğunu, bu siyasal arka-plân dolayısıyla kavradı. Troçkistlikle suçlanmış olmasına rağmen, *Troçki*'yi ne derece okuduğunu bilmiyoruz *Nâzım*'ın ama, onun *Mayakovski*'ye yönelttiği eleştiride vurguladığı bireyci yönsemenin farkında olduğunu şair şu sözleriyle gösteriyor: «*Mayakovski* ile muhteva bakımından da ayrılırız. O her şeyden önce ve her şeye rağmen ferdiyetçidir. Ben değilim».[48] 1930'lar Türkiyesi'nde nerdeyse tek başına kalan *Nâzım Hikmet*, ilk örneğini 1936 tarihli *Simavne Kadısı Oğlu Şeyh Bedreddin Destanı* adlı yapıtıyla verdiği yeni bir şiire yönelmektedir artık. Bu değişmeyi, mahkûmiyetinden önceki yıl, kendisiyle yapılan bir konuşmada şöyle dile getiriyor şair: «Ben şiirde realiteyi bütün mürekkepliği, mazi, hal, istikbal unsurlariyle ve hareket halinde veren bir realizme ulaşmak istiyorum. Fakat, hâlâ ulaşamadım. Bir çok yazılarımın realizmi tek taraflıdır. Bundan dolayı da çok defa fazla haykıran bir 'propaganda' edası taşıyorlar. Bu hatamı anladım. Yeni verimlerimde bu hataya bir daha düşmeyeceğim. Cihanı görüş, anlayış bakımından değil, bu cihanı görüş

ve anlayışın *sanattaki tezahürü bakımından* telâkkilerim bir hayli değişti.»[49]

Nâzım Hikmet'in şiire ilişkin görüşleri üzerinde ilerde daha ayrıntılı biçimde duracağım. Şimdi, hece şiirinin yürürlükte olduğu bir dönemde, Resimli Ay dergisinde başlatılan «Putları Yıkıyoruz» kampanyasına ve sonuçlarına değinmek istiyorum.

BİR KAMPANYA «PUTLARI YIKIYORUZ»

Resimli Ay'ın 1929 yılında yayınlanan 4'ncü sayısı, *Abdülhak Hamid*'in üzerine «çarpı» çekilmiş bir fotoğrafı ve «Putları Yıkıyoruz: Abdülhak Hamid No. 1» başlığıyla yayınlanıyor. 5. sayıda *Mehmet Emin*'e gelecektir sıra. Hemen belirtilmeli: *Hamid* ve *Mehmet Emin* toplumda kutsallaştırılıp aşkınlaştırılmış, dolayısıyla *eleştiri* dışı bırakılmış olan *dahîlik* ve *milliyetçilik* kavramlarının sorgulanmasına olanak veriyordu. Böylece kampanyayı yöneten *Nâzım*, hem egemen yazın hem siyaset ideolojisinin üzerine gidebilme olanağını elde ediyor. İki şair'in hedef seçilmesi, öncelikle *Nâzım*'ın şair kimliğine uygun düşüyor elbet ama şunu da eklemek olası: *Abdülhak Hamid* ve *Mehmet Emin*, dönemlerinin *ikonları* idiler. Şiir toplumsal/kültürel ortamda adeta kendiliğinden biçimde yaşıyordu. En azından, *Namık Kemal*'dan bu yana, *tanıdık* biriydi şair.

Tüm basını yerinden kaldıracak olan kampanyayı şu sözlerle açıyor imzasız ilk yazı:

«Abdülhak Hamit beyefendi dahî-i azâm değildir. Azamı bir tarafa bırakalım, dahî olmanın umumî vasıflarını bile haiz değildir.

Neden?

Zira

Dahî sanatkârın umumî vasfı şudur:

Mensup olduğu milletin içinde bulunduğu içtimaî inkişaf merhalesini, beynelmilel bir ehemmiyet alacak derecede ifade etmek; yahut bir merhale eğer son anlarını yaşamakta ise, müstakbel inkişaf merhalesinin ana hatlarını, hiç olmazsa bir sezgi halinde düstürlaştırmak. Bu ikinci kaziyede de beynelmilel bir dereceye yükselebilmek, zira her millet esas inkişafında aynı içtimaî merhaleleri geçtiğinden dolayı, bir milletin sanatkârı, mevcudu, yahut geleceği ifade ederken

beynelmilel bir mahiyet kesbedebilir ve ancak böyle bir beynelmiliyet onu dünya dahileri arasına sokabilir. Yarattığı tipler ve çizdiği karakterler, ifade ettiği his ve fikirler ana hatlarında cihanşumul olabilir. Dahî olan her sanatkârda bu umumî vasıfları görürüz.»

Özetle bu görüşleri kapsayan yazı, *Hamid*'de bu niteliklerin hiç birinin bulunmadığını, dolayısıyla onun «dahî» sayılamayacağını belirterek sona eriyor.

Resimli Ay'ın bir sonraki beşinci sayısında sıra *Mehmet Emin*'e geliyor: Putları Yıkıyoruz: Mehmet Emin Efendi No: 2. Yazıda özetle şu görüşlere yer veriliyor:

«Mehmet Emin Bey'in şairliği bile bir galat-ı rüyetken, millî şairliği cehlin galatından başka bir şey değildir.

Mehmet Emin Bey millî şair değildir. Millî şair olmanın hiç bir vasfını haiz değildir. Evvelâ Türk Şairi olarak gösterilen bu yazıcı türkçe yazmaz. Zira Arap, Acem kelimeleri, Arap Acem terkipleri istimal etmemek, yalnız türkçe kelimeler kullanmak, türkçe yazıyorum demek için kâfi değildir. Meselâ: «Hangi Türktür gerdanına urgan kement urdurur» mısraı türkçe değildir.

Lisanın esas unsurlarından biri de cümledir. Emin Bey'in cümlesi bozuktur. Sayısı milyonlara varan mısraları arasında doğru dürüst bir cümleye rastgelmek müşkül bir iştir.

Sultan Abdülhamit devrinde de yaşayan bu şairin, Tevfik Fikret'in 'Sis' şiiri, Namık Kemal'in bir çok yazıları kadar olsun istibdada karşı haykıran ve dillere destan olan hangi yazısı vardır?

Mensup olduğu milletin lisanında bir dönüm noktası teşkil etmeyen, o milletin bütün mücadelelerinin sesini duyuramıyan bir şair, nasıl millî şair olabilir?».

Derginin bu sayısında, *Nâzım Hikmet*'in «Putları Yıkıyoruz» kampanyasına karşı tavır alan ve *Akşam* gazetesinin açtığı soruşturmaya «Gençler bir tereddi içindeler. Bunlar harp yıllarında samanla karışık hamur yediler»[50] diye yanıt veren *Yakup Kadri*'yi hicveden ünlü ve «Behey / Kara boynuz gibi kaşlı / mukaddes Apis başlı / adam» dizeleriyle başlayan «Cevap 1» şiiri de yer alıyor.[51] Kampanya

Bab-ıâlî'de tahmin edilebileceği gibi bomba gibi patlıyor. *Akşam* gazetesinin soruşturmasının yanı sıra Türk Ocakları Başkanı *Hamdullah Suphi, İkdam*'da gençliği de kışkırtan bir yazı yayınlıyor. «Kırılmak istenen putlar, Mısır'daki Ebusenbil heykelleri gibi, Sultanahmet'teki Bizans yadigârları gibi, kaybolmuş bir milletin, kapanmış bir devrin metrukâtı değildir. O putların etrafında vatan ve millet mefkûresi için daha dün yüzbinlerce evlâdını kurban kesmiş, yaşayan bir millet var»[52] diyen *Hamdullah Suphi,* sorunu «bolşeviklik» düzeyinde irdelemeye başlıyor. Şöyle diyor: «Sovyet Rusyasının, Türk amelesi ve Türk köylüsü için ağlaması beyhude değildir. Bozkırlarda yenecek et ve ot kalmadı, açlar sürüsüne yeni toprak ve yeni sofra lâzım». *Hamdullah Suphi*'nin yazısı şu cümlelerle sona eriyor: «Karşımızdakiler kimlerdir? Bolşevik kapısının müseccel köleleri! Putları kıranlar bunlardır».[53] *Resimli Ay*'ın Ağusto 1929 tarihli 6'ncı sayısında Bab-ı Alî'nin bazı gençlerin dergi önünde aleyhte gösteriler yapmasına yol açan bu yayını yanıtlanmaktadır. «Putları Niçin Yıkıyoruz?» başlıklı *Resimli Ay* imzalı yazıda, özellikle gençliğe seslenilerek şu görüşlere yer veriliyor: «Neden meseleye siyasî şekil vererek, komünizm süsü vererek bu kalkan altında müdafaaya geçiyorlar? Eğer bu iddialar yanlışsa, isbat etsinler. Demokrasi içersinde her fikir müdafaa edilir ve münâkaşa edilir. Gösteri ve gürültü ile fikirleri boğmak, yirminci asır gençliği için çok geri bir harekettir. Tartışmada yıkılacaklarını hissederek, kalplerindeki korkuyla gençlerin kanatları altına sığınarak ortalığı telâşa verenler, hem gençliği hem umumî efkârı aldatmak istiyorlar. Ortada komünizm meselesi yoktur. Eski ve yeni mücadelesi vardır.»

Derginin aynı sayısında *S. Ertem*'in de kampanyayı savunan bir yazısı yer alıyor. *Ertem,* bu yazıda, *M. Emin*'in «edebî ihtiraslardan hiç birini yüreğinde taşımadığını» öne sürdükten sonra «türedi muharrir gibi eserlerine yazı ücreti istemediğini», dahası «kitaplarının baskı ücretini bile cebinden ödediğini» söylüyor. *S. Ertem,* yazısında *Y. Kadri*'yi de kınıyor, onun her zaman yeniliğe karşı olduğunu, «yeni lisan»

hareketiyle alay ettiğini ve *Rübap* dergisinde çıkan bir makalesinde «halk bu yeniliği tutacaktır. Zira halk denilen meçhul kuvvet, her zaman, her yerde hamakatın aşığıdır» dediğini öne sürüyor ve tartışmanın öne sürülen «edebiyat iddiaları» çerçevesinde yapılması gerektiğini bir kez daha vurguluyor. Ne var ki, «Putları Yıkıyoruz» kampanyası, belki öngörülen amaca ulaşıldığı kanısına varıldığından belki de tepkilerin daha fazla büyümesini önleyebilmek bakımından, sürdürülmüyor.

O yıllarda olumlu ve olumsuz gelişmelere yol açan bu kampanyanın eleştirilmesi gereken yanlarını çok yıllar sonra görüyor *Nâzım Hikmet*. Yurt dışında 1960'da Viyana'da «Putları Yıkıyoruz» kampanyasına ilişkin olarak söylediklerini *Sabiha Sertel* naklediyor: «O zaman sekterdik. Biz meselâ 'Putları Kırıyoruz' kampanyasını neden açtık? Abdülhak Hamid millî şair değilmiş. Memleket konularıyla ilgilenmezmiş. Proleter şairi değilmiş. Saltanat devrinde, proletaryanın daha doğum halinde olduğu bir devirde onun proleter şairi olmasını nasıl bekleyebilirdik? Adam kendi ufuklarının dışına çıkmış, dünya konularıyla ilgilenmiş. Abdülhak Hamid yaşadığı devrin, şartların mahsulüydü. Mehmet Emin ise *şair bile* değildi. M. Akif'in mistik ideolojisini, gerçekçi eserlerimizle çürütmeli idik. Biz hepsine çattık. Bunları burjuva şairi edibi diye kenara attık.»[54] (1950'li yıllarda *Kaynak* dergisi de *Yahya Kemal* aleyhine kampanya açmıştı).

Nâzım'ın bu düzeltmesi, siyasal amaçlarla açılan böylesi kampanyaların ya da tartışmaların yarar ve zararı üzerinde iyice düşünülmesi gerektiğine yeterince işaret ediyor bana kalırsa. Ben, bu tür eylemlerin *kültürel sürekliliği* ve *iletişimi* olumsuz yönde etkilediğine inanıyorum. Yazın yaşamımızın *döngüselliğini* böyle inkârlara bağlıyorum bir ölçüde. Karşıt düşünce biçimi ile *eleştirel* bir ilişki içinde bulunmak gerekir aslında. Her şey *tarihe* göre konumlanıyor çünkü. Süreç içinde doğru'nun yanlış, yanlış'ın ise doğru çıktı görülmemiş durumlar değil. Ama, bu noktada özellikle vurgulamak gerekir: *Nâzım*'ın *M. Emin*'in *şairliği* hakkındaki düşüncesi yıllara rağmen değişmiyor. Bu da, onun yazınsal ölçüte verdiği

değerin bir başka göstergesini oluşturuyor. Bir yazın yapıtının öncelikle yazınsal ölçütlerle kavranması gerektiğini imliyor bu yaklaşım. Çünkü doğru düşünceleri benimseyerek de kötü şair olmak mümkün.

Konuya dönersek: *Nâzım Hikmet*, gerek daha önceki şiirleri gerekse kampanya sırasında yazdıklarıyla gençlik arasında *yeni sanat*'ın tek simgesi durumuna geliyor. *S. Ertem, S. Alî, Nail V., Emin Türk, İlhami Bekir* gibi yazarlar, *Resimli Ay*'da olsun başka dergilerde olsun, gerçekçi ve toplumcu eğilimli yapıtlar vermeye başlıyorlar. *Nâzım Hikmet*, ününün öylesine doruğundadır ki, Kolombiya firması 1930 yılında «Bahri Hazer» ve «Salkımsöğüt» adlı şiirleri şairin sesinden plağa almak gereğini duyar. Plâğın satışa çıkarılmasından sonra, *Sadri Ertem*, bu iki şiirin biçim özelliklerine değinen, ama asıl idealizm ve materyalizmi tartışma konusu yapan bir yazı yayınlıyor.

«Bahri Hazer'de diyalektik materyalizmin şiirleştiğini görüyoruz. Diyalektik materyalizmin şiire girmesini müdafaadan önce, Nâzım'ın bu harikulâde işi yapmakla bize temin ettiği faydayı söyliyelim.

Malûmdur ki, diyalektik materyalizm muayyen bir 'cihan anlayışı' tarzıdır. Şimdiye kadar diyalektik materyalizmi izah için, realist diyalektikçi Goethe'nin Faust şiirinden parçalar alıyorlardı. Bugün Türkiye'deki diyalektik materyalistler için, kendisi de bir diyalektik materyalist olan bir şairden, Nâzım Hikmet'ten numune almak mümkündür. Mevlana Celaleddin Rumî'nin tasavvufu idealizmden başka bir şey midir? Abdülhak Hamid'in 'Makber' ve Ölü' sünü okudunuz, temel taşı idealist felsefe değil midir? Sembolizmin ve sürrealizmin candan taraftarlarını tanımaya başlamışsınızdır. Onların da felsefeleri, şiirleri ile beraber Hegel ve Bergson'un felsefesinden mülhemdir. Şu halde diyalektik materyalist bir şairin şiirinde onun felsefî temayülünü görmek kadar tabii ne vardır?

İdealizmin şiirde yeri var da, diyalektik materyalizmin yeri yok. Bu ne lâf?»[55]

S. Ertem'in bu yazısından da anlaşılabileceği gibi, *Nâ-*

zım Hikmet yalnızca şiir tekniği açısından değil felsefî düşünceleriyle de genç kuşağı etkilemekteydi. Geliştirmek üzere anımsatıyorum: *Nâzım,* Türk şiirini genelinde iki yönde etkilemiştir: Bir kısım şair ve yazarlar bu şiirin *siyasal* yanından beslenmiş, bir başka grup ise, ki bunların çoğunluğu oluşturduğu söylenmelidir; sanatsal yanından etkilenmiştir. Olgulara bakıldığında, *Nâzım*'ın etkilerini *daha da yeni* bir şiir üretmek amacıyla kullanabilenler, hem 1940'ların *tasfiye hareketi*'nin hem de ancak o hareket dolayısiyle varolabilen *Garip hareketi*'nin başlatıcıları oldular. *Nâzım*'in siyasal yanından beslenen ve ancak 1960'lardan sonra 1940 Kuşağı ya da «acılı kuşak» diye adlandırılmak gereği duyulan şair ve yazarlar ise, ne ustalarının büyük ölçüde geçmiş şiire eklemli olan şiirinin ne de siyasal eyleminin düzeyine erişebildiler. *Z. Sertel, Nail V*'den söz ederken alabildiğine acımasızdır ama onun şairliğine ilişkin yargılarında sonuna kadar haklıdır ve doğrusunu söylemek gerekirse bu yargı, haklarının yendiği öne sürülen o dönemin bir ikisi dışındaki tüm şairleri için geçerlidir: «Nâzım, 'yetiştireceğim' diye Nail'in hiç bir şeye benzemeyen şiirlerini alkışlıyor, ona kuvvet vermeye çalışıyordu. Hâttâ Nail ile ortaklaşa şiirler yazmağa ve kitap çıkarmağa bile katlandı.»[56] Burada çileli ve namuslu bir ömür yaşadığı kesin olan *İlhami Bekir*'in de 1929 yılında yayınlanan *24 Saat* adlı kitabının da sonrakilerin de ustasının düzeyine ulaşamadığını, dahası, şairin sonraki yıllarda uzun süre Kemalist söyleme eklemlendiğini anımsatmak gerekir.[57]

Nâzım Hikmet'in Türk şiirindeki işlevine ve çağdaş Türk şiirinin gelişmesindeki etkilerine «Yol Ayrımında: Tasfiye» başlıklı alt bölümde yeniden değineceğim. Burada, *Nâzım*'ın etkisinin hapisteyken de sürdüğünü, bir çok şairin ondan beslendiğini, şiirlerinin elden ele aktarıldığını söylemek yeter. Yine de, Türk şiirinin dünya görüşü açısından toplumcu kalan kimi şairleri bile, geçen yıllarla daha değişik bir yol tutacaklardır.

Yayın olanaklarını bütünüyle yitirdiği yıla kadar yazabildiği çeşitli makalelerde dile getirdiği yazınsal ve toplumsal

sorunlara ilişkin yorumları ve değerlendirmelerinde, *Nâzım*, döneminin bir çok kaleminden daha bilgili olduğunu ortaya koymaktadır. Gerek Sovyetler Birliği'nde gördüğü eğitimin gerekse kuramsal bilgiyi çağdaşlarından daha çok önemseyişinin, *Nâzım Hikmet*'e sorunların açıklanmasında hem kolaylık hem ayrıcalık verdiği anlaşılmaktadır. Şairin *Resimli Ay*'da olsun başka yerlerde olsun; özel olarak *yeni şiir*, genel olarak sanat üzerinde yazıp söyledikleri, o dönemde pek rastlanılmayan özellikler taşımaktadır. Sanatın *toplumsal kökeni* ve *işlevi*, ilk kez bu yazılarda vulger siyasetin ötesine geçilerek vurgulanmıştır denebilir. *Yeni şiir*'i açıklarken, *Nâzım* biçim/öz ilişkilerini de ilk kez kuramsal düzlemde gündeme getirir ve biçimin, *bir toplumsal döneme özgü ideolojiyi* dışa vurduğunu belirtir. Gerçi, Türkiye toplumcu yazarları sonraki yıllarda *Nâzım Hikmet*'in biçim üzerindeki düşüncelerini ayrıştırmak gereğini hiç mi hiç duymayacak, sorunu yalnızca *siyaseten doğruluk* açısından görmeyi seçeceklerdir ama, değerli şairin, o olgunlaşmamış koşullarda ve tam siyasetin *ortasında* bulunduğu sırada bile şiirin/sanatın *özgül* ve *görece özerk* yapısı üzerinde düşünmekten geri kalmadığı anlaşılıyor. Az ilerde, bu yıllardaki kimi düşüncelerine yönelik bir özeleştirisine değineceğim *Nâzım Hikmet*'in. Burada şu söylenebilir: *Nâzım*, şiirinin en fazla siyasallaşmış olduğu dönemlerde bile, dönüp dolaşıp *eski şiir/yeni şiir* çatışmasına gelir ve şiirin iç yasalarını anlamaya (anlatmaya) çalışır. *Resimli Ay*'ın «Putları Yıkıyoruz» kampanyasını dış zorlamalarla kesmesinden sonra 8 .sayısında yayınlanan imzasız, ama *Nâzım*'ın kaleminden çıktığı belli olan «Şairlerle Hasbihal» başlıklı yazıda şöyle denilmektedir:

«Bir çok insanlar gördük ki; 'vezinsiz ve muntazam kafiyesiz yazdıktan sonra, neden bunlara nesir demiyorsunuz da şiir diyorsunuz' diye soruyorlar.

Evvela şunu söyleyelim ki, şiirle nesri, hikayeyi, romanı, tiyatro ve saireyi ayıran şey, birincinin vezinli ve kafiyeli olması, diğerlerinin vezinsiz ve kafiyesiz olması değildir. Nice vezinli kafiyeli yazılar vardır ki, şiirle hiç bir alâkası yoktur. Şiir, roman, hikâye vesaire gibi edebiyat şubelerini

yek diğerinden nisbi olarak ayıran şey şekilden ziyade muhteva, hava, derinlik, mikyas farkı, velhasıl (fikir ve his) sahasında gördükleri iştir. Aynı hadiseyi şiir, hikâye, roman, tiyatro ve sinema senaryosu başka başka mikyaslarda, hava ve derinliklerde verirler, aradaki fark buradan gelir.

Saniyen: Muayyen içtimaî devreler ve iktisadî muhitlerdeki şiir şekli olan Aruz ve Hece vezinleri ve kafiye sistemleri, içtimaî devrenin inkişafı, iktisadî vasatların değişmesiyle yıkılmağa başladılar. Bu yıkılış, ilk önceleri bizzat eski *şekillerin* içinde oldu. Mısralar teknik itibariyle mısra olarak kaldıkları halde, içlerindeki muhteva akışı itibariyle parçalandı. Aruzda Tevfik Fikret'in şiirleri, Hece'de Faruk Nafiz'in şiirleri. Bundan dolayıdır ki, Fikret'in şiirlerinde yazılış ile okunuş arasında fark vardır.

Salisen: Yeni serbest şiir yazılış ile okunuş arasındaki bu farkı kaldırmıştır; bundan başka, *şehrin şiiri* olan yeni şiirin terkibi ve tekniği daha *mürekkep* olmuştur. Köylü ve çoban iktisadiyatının muttarit sesleri yerine şehrin muazzam senfonisi gelmiştir.»

Bu metinde, biçim sorununun oldukça abartılarak altyapı'ya bağlandığı görülüyor görülmesine ama, *Nâzım*'ın yeni ve eski yaşam stili arasındaki karşıtlığın bilincinde olduğu da farkediliyor. Her biçim değişmesinin toplumsal ilişkilerdeki bir dönüşümü dile getirdiğini *Nâzım Hikmet*'in daha o zamandan anladığı, ancak biçime gereken *görece özerkliği* tanımadığı söylenebilir. Çünkü biçim salt dış etmenlerle değil şiirin iç zorunlukları dolayısıyla da değişebilir. Nitekim *Nâzım Hikmet*, biçimin *ilerici* ve *gerici* işlevleri konusunu sürekli düşündüğünü, 1941 yılında *Kemal Tahir*'e yazdığı bir mektupta da kanıtlar: «Şekli tayin eden muhtevadır, fakat muhteva tarafından *tayin olunan şekillerin* nasıl diyalektikman muhteva üzerinde müessir oldukları ve kemiyette de olsa değişen muhteva üzerinde nasıl bir *muhafazakâr, mürteci* rol oynadıkları malum.»[58] Aynı mektupta şair, yıllar önce *Resimli Ay*'da dile getirdiği yazınsal türler arasındaki farka ilişkin düşüncelerini koruduğunu da gösterir. «Hikâye ile roman arasındaki fark kemiyette değil keyfiyettedir. Hattâ de-

ğil yalnız büyük, küçük hikâye ve roman, bunlarla şiir arasındaki esaslı farklar da böyle.» Burada yeri gelmişken değinmekte yarar görüyorum: *Nâzım Hikmet*'in şiir ve sanat üzerine düşüncelerini mahkumiyeti dolayısıyla okurlara iletememesi, gerçekten üzülünmesi gereken bir olaydır. Çünkü, *Mektuplar*, onun şiirin iç sorunları üzerinde düşünmeyi bir an bile ertelemediğini apaçık göstermektedir. Toplumcu sanat kuramının o dönemdeki temel sorunlarının hemen hemen hiç bilinmediği, tanıtılmadığı ve elbet irdelenemediği yıllarda, bu sorunları gerek kuramsal gerekse kılgısal düzeyde algılayabilen bir şairin susması küçümsenemeyecek bir talihsizlik olmuştur. Çünkü *Nâzım*'ın 1941'lerde hem «okuyucu bir ruh mühendisi olan realist muharrir tarafından ruhî istihsal seyrinde işleniyorsa»[59] diye yazdığı ve *Jdanovizmi* çağrıştırdığı hem de *sanatsal ustalığı* üstüne basa basa vurguladığı, bunu üretimin «olmazsa olmaz»ı saydığı görülüyor: «Aksi taktirde roman roman olmaz, şiir şiir olmaz. Sadece panfile, yahut vaız ve nasihat olur ki, bunlar da lâzım olmakla beraber şiir, roman, hikâye nev'ine dahil değildir». *Nâzım*'ın *Mektuplar*'da dile getirdiği kimi sorunlar bugün de birer «çocukluk hastalığı» olarak yazınımızı kemirmektedir: 1 — *Devrimci görünen* şaireneliğin *demagojik* içeriği ve 2 — Köylünün ve köylülüğün yüzeysel olarak ele alınması.

Burada şunları yazıyor *Nâzım*

«Bence aktif, realist edebiyatta bu unsurdan (yukarda *şairanelik* diyor — A.O.) istifade edilemez. Çünkü, evvelâ —tabir caizse— 'gayri edebidir', saniyen demagojiktir, pratikte realist edebiyatın *sanat çerçevesi içinde kaldığı müddetçe* demagojiden sakınması lâzımdır. (Vurgulama benim A.O.) Realist edebiyat benim anladığım manâda bir *ajitasyon* vasıtası değildir.»

«Bizim edebiyatımızda köylü bir *satıh* olarak, verilmiştir. Derinliğe inilmemiştir.» Bu vurgulamanın öncesinde ise şunları yazıyor *Nâzım* «Bence köylü, muhtelif tabakasıyla ruhî haletleri hiç de basit olmayan bilâkis çok mürekkep ve derin ruh haletleri geçiren bir insandır.»[60]

Az sonra ele alıp yazınsal görüşlerini inceleyeceğim *Ye-*

ni Edebiyat Dergisi'nde bile bu konuların yeterince irdelenememiş olduğu anımsanırsa, *Nâzım*'ın suskunluğunun ne kadar vurgulanması gereken bir eksiklik olduğu kendiliğinden anlaşılır. Kendi içlerinde birbiriyle çelişen, hâttâ *çatışan epizodlar* da içeren bu düşüncelerin o yıllarda sergilenememiş ve tartışılamamış olmasının yol açtığı kayıpları bugün daha iyi anlayabiliriz.

Nâzım Hikmet konusunda şunları eklemek gerekli: Şair, 1928-1938 yıllarını kapsayan 10 yıllık bir süre içinde konuşabilmiştir. Üstelik bu sürede, genellikle sanatını bilinçli olarak düşüncelerin *açıklanması* için kullanmış, bu yüzden, bütün ömrünce izini sürdüğü biçim/öz ilişkisine ait sorunların dizgesel bir sunumunu yapamamıştır. *K. Tahir*'e mektuplarında, güncel politikaya bağımlı, bir tür devrimci «hamaset» yansıtan şiirle «özü daha derin şiir» arasındaki ayrımı hayli önceden gördüğü anlaşılıyor *Nâzım*'ın. Bu noktaya daha önce andığım 1937 tarihinde *Her Ay* dergisine verdiği demeçte de değinmiştir ama, 1941'de *K. Tahir*'e yazdığı mektup da anımsanmalıdır: «Hitabetli şiir günün meseleleri ile sıkı sıkıya alâkadar, bilfiil pratik üzerinde günü gününe müessir olması da lâzım gelen bir tarzdır. Benim içinde bulunduğum hapisane şartları ve neşriyat imkânları dahilinde yazacağım hitabetli şiirler bugün ancak iki üç kişinin okumasına arz edilebiliyor. Binaenaleyh bu sahada sarf edeceğim emek yerine, yarın gündelik meseleler başka şartlara girdikleri *zaman da* okunacak, hem bugünü anlatacak hem de o güzel gelecek günler için faydalı olacak yazılar yazarsam, sarf edeceğim emek daha yerinde olur kanaatindeyim.»[61] Görülüyor: *Nâzım*, güncel politikanın ötesine geçebilmeyi amaçlıyor. Kişisel yakınlığı bulunan *S. Derviş*'in «maalesef sonunu okuyamıyacağım» belirttiği bir yapıtı konusundaki görüşlerini belirtirken, yazardan ancak «yazarlık cesareti» beklenmesi gerekeceğini söylüyor, dolayısıyla siyasal tavrın yetersizliğini vurgulamış oluyor: «Diyalektik materyalist 'realismi' tatbik edecek kadar cesaret gösterirse, siyasî cesaret değil, namuslu sanatkâr cesareti, yani insanları oldukları ve olmak üzere bulundukları gibi vermeye ve en sevdiği kahra-

manın dahî büyük nedametlere düşmeyen kepazelikleriyle ve çok basit fakat harikulâde iyilikleriyle verebilirse istikbal onundur.»[62] *Nâzım Hikmet*'in özellikle şiir ve sanat üzerine 1936 yılından sonra düşündüklerini yetişen kuşaklara iletememesi, bunların bilinip tartışılamaması, bir kez daha yineliyorum, gerçekten kötü olmuştur. Bu yüzden, 1938'lerden itibaren yeniden yazın alanına giren dergiler ve yazarlar, sil baştan etmiş, belli bir noktaya kadar çözümlenmiş bulunan sorunları, başlangıç noktasında ele almışlardır.

Gerçi *Nâzım*, hapse girişinden çok önce, 1930'larda dergilerde görünmez olmuş, takma adlarla «gazeteci» yazıları yazmıştır ama, kitap yazmayı sürdürmüştür. Yükselen faşizme karşı ilk kuramsal eleştiriyi de onun yapmış olması, dönemin felsefî-ekonomik bilgi düzeyi hakkında yeterli bir açıklama oluyor bana kalırsa. Gerçekten, *Kadro*'nun da 1934 yılı sonunda kapanması ile, toplumculukla şu ya da bu düzeyde diyalog içinde görülebilecek hiç bir dergi kalmıyor ortalıkta. Bu türden *ilerici* dergiler, ancak 1938'lerde belirmeye başlıyor. Ancak, şunu söylemek gerekir: Toplumcu söyleme daha yakın olan dergilerde yazanların bilimsel/kuramsal düzeylerinde, örneğin bir *Hilmi Ziya*'ya, bir *İ. Husrev*'e göre küçümsenmemesi gereken bir eksiklik görülüyor. Yazın sorunlarını bile çok sığ biçimde ele aldıkları gerçek. Oysa, örneğin içlerinde *A. Dino* gibi Sovyetler Birliği'nde, Avrupa'da eğitim görmüş yazarlar var. Bu yüzden, ben, o yazıların gününe göre bile basit kalışını, siyasal baskı ya da yazarların yeteneksizliğinden çok, yazarların okur kitlesinin kültür düzeyine karşı duydukları *güvensizlikle* açıklamaktan yanayım. Halkçı sanatı fukaralık söylemi sanmanın, bu söylem için de mahalle kahvesi dilini seçmenin kökleri hayli gerilere uzanıyor görüldüğü gibi. Hep, o cahil, aldatılmış, bilinçsiz halkın *aydınlatılması*'dır amaç. Köylünün sabahtan akşama dokuduğu, ayağına giydiği çorabı ona ya da o çorabı ancak aksesuar diye duvarına asacak olana övmenin dönüştürücü bir işlevi olduğuna hâlâ inanıldığı anımsanacak olursa, 1938'lerdeki tutuma fazla da şaşmamak gerekir aslında. Gelgelelim hoşgörü de sorunları çözümlemiyor. Bu yazarların çoğunun,

o dönemde yazılmış kuramsal sorunları da dile getiren kitapları ya hiç okumadıklarını ya da okudukları kitapları hiç anlamadıklarını söylemek gerekir. Örneğin, *H. Kıvılcımlı*'nın birazdan üzerinde duracağım *Edebiyat-ı Cedide'nin Otopsisi* adlı yapıtında tutturduğu kuramsal düzeye ulaşabilmek dörtbeş yıl sonra, o da *Boratav* ve *Reşat Fuat* gibi iki-üç yazar sayesinde mümkün olabilmiştir. Son bölümde göreceğiz, Yeni Edebiyat'ta *R. Fuat* ve *Z. Baştımar* ile *A. Dino* arasında geçen *gerçeküstücülük* tartışması, belki de tarihsel koşulların gereği olarak, tıpkı *Bloch, Brecht, Seghers* ve *Lukacs* arasında geçen *Dışavurumculuk* tartışması gibi iz bırakmadan geçip gitmiştir. Tartışma genişletilmemiş, sorun, resmî görüşü dile getiren *R. Fuat* ve *Z. Baştımar*'ın düşünceleri doğrultusunda çözümlenmiş kabul edilmiştir. *Dino* bile düşüncelerini *gerektiği düzeyde* savunabilecekken savunmamış, köycülüğe gerilemeyi tercih etmiştir.

1940 Tasfiye hareketinin radikal küçük burjuva yazarlarının elinde kalmasının ve yazın'ın o doğrultuda evrilmesinin nedeni siyasal baskı değil bana kalırsa. Toplumcu yazarların kolaycılıkları, yazın'ın sanatın sorunları üzerinde gereken duyarlıkla düşünmemeleri, yazınsal ölçütlere sahip çıkmamaları asıl neden. Yoksa batıp çıksa da kapatılsa da dergiler yine de yayınlanabiliyor, şairler, yazarlar haklarında soruşturmalara ve mahkumiyet kararlarına rağmen üretimlerini sürdürebiliyorlardı. Bana kalırsa, sorumlu *şablonculuk* ve *vulgarisazyonculuk*'tur.

Öyle ki, toplumcu eğilimli dergiler, bir sonraki bölümde inceleyeceğim *Kadro* dergisi kadar bile önemsememişlerdir 1934 Yazarlar Birliği Kongresi'ni ve sonuçlarını. Dahası, kimi yazınsal/sanatsal sorunlar üzerinde *Kadro*'nun yazarları kadar bile duyarlıklı ve derinlikli düşünmeye çalışmamışlardır.

«KADRO» VE YAZIN

1940'lara kadar *Nâzım Hikmet* dışında, yeni yazın'ı marksist bağlamda algılayan hiç bir önemli yazar görülmemiş, dahası: dergilerde yazın kuramına aynı bağlam içinde katkı getirmeye çalışan çözümleyici kayda değer sayıda inceleme de yer almamıştır. Ele aldığımız dönemde yazınsal yaşamın *duragan* olduğunu söylemek zordur. Örneğin Türk şiirinin ve romanının ivme kazandığı yıllardır bunlar. Dolayısıyla yazınsal sorunlar üzerinde de düşünüldüğü muhakkaktır. Ancak, bunların hem nitelik açısından, bir iki yazar dışında, fazla göz doldurmadığı hem de *yenilikçi* karakterlerine rağmen daha çok egemen ideolojiyi yansıttıkları hemen söylenmelidir. Bu bakımdan, bu tür yazarlar ve kitapları, yazınsal açıdan nice değerli olurlarsa olsunlar, benim sorgulama alanım dışında kalmaktadır. Gerçi, toplumda her düşünce belli oranda *karşıtıyla da* belirlenmekte ya da karşıtından da etkilenmekte olduğu için, bu yazarları ayrı bir alt başlık altında ele alacağım ama, bu ele alış, ayrıntılı bir çözümlemeye yönelmeyecektir.

Bu çalışmadaki sorun açısından o dönemin ciddiye alınması gereken bir kaç yazısı, ünlü *Kadro* dergisinde yayınlanmıştır. Derginin *Şevket Süreyya, Vedat Nedim, İsmail Husrev* ve *Burhan Belge* gibi yazarlarının marksist kökenli oldukları bilinmektedir. Bu yazarlar dışında kalan ve yazınsal konulara ağırlık veren *Yakup Kadri* ise, o yıllarda kuramsal olarak marksizme değil de daha çok Sovyet devriminin bazı ideolojik ögelerine ilgi duymuş gibidir. Bu bakımdan, *Kadro* yazarlarının sözleri, üzerinde durulmayı gerektirmektedir.

O dönemin, belirli bir marksist kültürleri bulunduğu anlaşılan, klasikleri okudukları ve çevirdikleri bilinen yazarları, asıl uğraşlarını siyasal etkinliğe yönelttikleri için, *yazın* doğrudan ilgilerini çekmemiştir. O dönemde yayınlandığını

gördüğümüz iki kitap var yazınla ilgili: Biri *Hikmet Kıvılcım*'ın *Edebiyatı Cedide'nin Otopsisi*. 1939 tarihini taşıyan öteki kitap ise *Sadri Ertem*'in: *Fikir ve San'at*. İlerde üzerinde duracağım bu kitaplardan ilki, *polemikçi* yanıyla da dikkati çekmekte, ama asıl, bu polemik biçem altında, *yazınsal çözümleme açısından* döneminin yazarlarını etkileyebilecek bir kuramsal düzey içermektedir. *S. Ertem*'in kitabı ise, genel sanat sorunları yanında yazın sorunlarına da yer vermektedir. Ancak, bu kitap dönemin ideolojisinin dışında kalamamakta, marksçı yöntemle geleneksel savları aynı düzlemde kullanmaktadır. Ne yazık ki, iki kitabın da yazıldıkları dönemde ilgi uyandırmadığı ve önemsenmediği anlaşılmaktadır. Ama gerek *Kadro* gerekse *Kıvılcım* ve *Ertem*, kültür ortamının kimi sorunsallarını olduğu kadar yazın'ın kimi özgül sorunlarını da imlemektedirler. *Kadro*'da, üç yıllık yayını boyunca 28'i *Yakup Kadri*'ye, 2'si *Burhan Asaf (Belge)*'a, 6'sı *İbrahim Necmi*'ye ait olmak üzere yazınsal/sanatsal içerikli toplam 36 yazı çıkmıştır. *Kadro*'nun 36 sayısında *Şevket Süreyya (Aydemir), Falih Rıfkı, Nazım Hikmet* ve *Yakup Kadri*'nin kitaplarıyla ilgili üç eleştiri yayınlamıştır. *Yakup Kadri*'nin Falih Rıfkı'nın *Zeytindağı* adlı anlatısına, *Vedat Nedim (Tör)*'in de *Yakup Kadri*'nin *Yaban* adlı romanına ilişkin eleştirilerinin dergide yayınlandığını da söyleyelim.

Yakup Kadri'nin yazıları, doğrusunu söylemek gerekirse, yayınlandığı sırada da fazla yankı uyandırmamışa benzemektedir. Oysa, yazılar bir *sorun-bağlamından* yola çıkmakta, yazına ilişkin genel yaklaşımları da dile getirmektedir. «İnkılap edebiyatı»na ilişkin ve *iddialı* yazılarında, *Yakup Kadri* Türk devriminin sorunlarının yazınsal/sanatsal düzlemde nasıl alımlandığı ya da alımlanması gerektiği konusunda düşünceler geliştirmeye çalışmaktadır. *İnkılâp Edebiyatı* başlıklı yazıda şöyle demektedir örneğin: «İnkılâp edebiyatı demek, yeni bir *humanisma*, yeni bir insan ve ruh telâkkisi demek oluyor. Nasıl ki, *Rönesans* sanatkârı, *iskolastisma*'nın elinde donup taş kesilmiş *itibarî insanı* ortadan kaldırıp yerine etiyle, kanıyle, yürüyen, konuşan, oturup kalkan, ağlayan ve gülen insanı ikame etti ise, bugünün ve ya-

hut yarının sanatkârı da bu harekete gelmiş mahlûkun, ezeliyet ve edebiyet içindeki baş döndürücü *dinamisma*'sını ifade edecektir, ve böyle bir sanatkârın zuhuru, yeryüzünde, ikinci bir Galile vak'ası olacaktır.»[63] *Yakup Kadri* derginin 26'ncı sayısında yayınlanan «Gene İnkılâp Edebiyatına Dair» başlıklı yazısında da konuyu sürdürüyor ve devrimciliğin yalnızca «konu seçiminden» ibaret olmadığını vurgulayarak *Shakespeare* ve *Goethe* gibi sanatçıların devrimden ve devrimcilerden hiç söz etmeksizin de sanat ve kültür yaşamında büyük devrimler yaptıklarını belirtiyor. *Shakespeare*'in eski tragedyanın bakış açısını yıktığını belirten yazar, ilk kez İngiliz şairinin *somut insan*'a yöneldiğini, devrimciliğinin de buradan doğduğunu söylemektedir. *Yakup Kadri* daha sonra sözü *Goethe*'ye getiriyor ve onun da *yeni bir evren* kavramı geliştirdiğini anımsattıktan sonra Alman şairini *Marx*'ın da üstünde bir yere oturtuyor. Şu nedenle: *Marx* belli bir düşünce dizgesinin içinde kalmıştır, oysa *Goethe* «dizginsiz bir inkılâp hamlesidir». Hiç bir kuramsal önerme içermeyen bütünüyle *romantik* bir söylem yansıtan yazısını şu cümleyle bağlıyor: «Edebiyatta inkılâpçılık, ruhun müteaddi ve yaratıcı hamlesi demektir.»[64]

Derginin 29'ncu sayısında soruna *Burhan Asaf* da yanaşıyor ve doğrusunu söylemek gerekirse *Yakup Kadri*'den daha yetkin biçimde yanaşıyor: «İnkılâp Sanatına Varmak Yolları» başlığını taşıyan ve dip notunda üç yazıdan oluşacağı belirtilen incelemenin ilk bölümü «Sanat ve Akiyde» altbaşlığını taşıyor. Tümüyle *durgunlaşmış* bir toplumda olduğu gibi *geçiş* dönemindeki bir toplumda da özgün ve yaratıcı sanat olamayacağını bildiren yazar, sanatın aynı zamanda «cemiyetteki refahın bir mahsulü» olduğunu söylemektedir. Bu savını kanıtlamak amacıyla rönesans hareketinin koruyucuları ve destekleyicilerinin zenginleşen prensler ve papalar olduğunu anımsatan *Burhan Asaf*, *Velasquez* ve *El Greco*'nun dünyanın dört yanından İspanya'ya altın taşındığı dönemde yetiştiklerini, *Rembrandt* ve *Rubens*'in de Felemenk'in en görkemli günlerinde yaşadıklarını vurgulamaktadır. Çözümlemenin bir sonraki aşamasında, bu açıklamaların

sanatın para işi, sanatçının da paragöz biri olduğunu göstermeyeceği bildirilmekte ve «bu devirlerin tetkikinden çıkarılan netice daha ziyade şunu açığa vursa gerektir ki, sanat ile sanatkâr, genç bir akideye dayanarak kendini yeni baştan inşa eden ve bu inşa işinde muvaffak olan bir cemiyetin en asîl ve en son meyvalarıdır» denilmektedir.

Burhan Asaf, daha sonra inanç (akide) sorununu irdelemeye geçmekte ve egemen sanat inancının «sanat sanat içindir» sav sözünde dile getirildiğini belirterek sanat olgusunun üç kelimelik bir cümleye sığdırılmasını «formalist mantığın şaheser cinayetlerinden biri» olarak nitelemektedir. Sanatın her dönemde «insanlar için» varolduğuna işaret eden yazar, sanatın sürekli *eskidiğini* ve sürekli *yenilendiğini* de anımsattıktan sonra, şu tanımı yapmaktadır: «Sanat, devirlere göre değişen 'iyi', 'güzel' ve 'doğru' ölçüleri arasında mütemadiyen 'yeni şekil', 'yeni ruh' ve 'yeni malzeme' taharrisinden ibarettir». Şöyle sürdürmektedir yazar: «Bu taharriyi yaparken, sanat için, kendi *öz bünyesi dahilinde* değişmeyen ebedî kaideler olabilir. Fakat insanlığa bağlı olan tarafında, sanat, cemiyet kanunlarını nazara itibara almağa ve bunlara intibak etmeğe mecburdur. Aksi takdirde mücerretliğe kaçar ve tereddi eder». «Şu halde» diye ekliyor *Burhan Asaf*, «sanatta akiyde derken, daha ziyade muhtelif devirlerdeki muhtelif insan cemiyetlerinin cemiyet davalarını anlamamız tabii ve zaruridir.» Bu çözümlemenin kaynaklandığı kuramsal öncüllerin, önceki bölümde özetlediğim *Nazım Hikmet*'in düşüncelerinin öncülleriyle hısımlığı olduğu açıktır. Doğaldır bu; çünkü *Nazım Hikmet* te *Burhan Asaf* da marksçı sanat kuramının o yıllarda geçerli olan önermelerinden yola çıkmaktadırlar. Ancak *Burhan Asaf*'ın inançla sanatın özgüllüğü arasına *Nazım*'dan daha *önce* bir dolayım koyduğunu da kabul etmek gerekir. Ama *Burhan Asaf* da sanatçıyı «inkılâbın emrine vermek» gibi bir sorun olduğunun farkındadır. Dahası, bu tutumdan yanadır *da*. Ancak bu noktada çok önemli bir «*eğer*» koşulunu devreye sokmaktadır yazar: Sanatçının devrime «*kerhen*» ve «*ticareten*» katılmamış olması gereklidir. Çözümlemesini şu cümlelerle bağlıyor *Burhan*

Asaf: «İstekli ve bütün duygularında serbest olarak çalışmak, sanat yaratıcılığının başlıca şartlarından biridir. Davanın ince tarafı, istek deyince, sanatkârın inkılâp akiydesi namına istemesini ve duygularında serbestlik deyince de, sanatkârın böyle bir serbestliğe inkılâbın akiydeleri içinde vasıl olmasını temin etmektir. Bir Sinan ve Yunus kadar gönül azatlığına vasıl olmak ne zordur. Halbuki her ikisi de, imanlarının dört duvarı içinde hapsolmuş insanlardır. Fakat bu dört duvarın içi, bir kainat kadar geniştir. Çünkü orada yepyeni bir insanlığın taze hamuru yoğurulmaktadır.»

Bu yazının kuramsal formülasyonlarının, birinci bölümde özetini verdiğim *Lenin* ve *Troçki*'nin düşünceleriyle akrabalık içinde olduğu söylenebilir. *Nâzım*'ın bazı çözümlemelerini anımsatmasının nedeni de budur zaten. Ne yazık ki, bir «edebiyatçı olan *Yakup Kadri*'den çok daha üst düzeyde yazınsal sorunu görebilen *Burhan Asaf*'ın bu incelemesi yarım kalmış, ilk yazının dip notunda belirtilen «Sanat ve İnşa» ile «Sanatkârı Nasıl Himaye etmek Lâzımdır?» adlarını taşıyan öteki iki yazı yayınlanmamıştır. Bu yüzden, *Kadro*'nun *Şevket Süreyya* ve *İsmail Husrev* (Tökin)'den sonraki yönlendiricisi *Burhan Asaf*'ın genel sanat kuramına ilişkin düşüncelerini *bütünlüğü* içinde görme olanağından yoksunuz.

Çok genelde şu söylenebilir: *Kadro*, o dönemde özgün ve etkin bir *kuramsal pratik* gerçekleştirmesine ve bünyesinde *yeterlilikleri* hasımlarınca da kabullenilmiş kuramcılar barındırmasına rağmen, yazınsal/sanatsal sorunlara gereğince önem ver(e)memiştir. Bunda, bir anlamda yazınsal üretimin nicel ve nitel yetersizliğinin rolü olduğu söylenebilir elbet. Ama, somut koşullar göz önünde bulundurulduğunda, tüm yüceltici sözlere rağmen, yazın'ın ekonomik/siyasal sorunlara oranla *ikincil* düzeyde ele alındığı savlanabilir rahatlıkla. Kapatılan *Aydınlık* dergisi çevresinden gelen *Kadro* yöneticilerinin de verili durumu aşamadıkları, başka bir söyleyişle, marksizmden kopmuş olmalarına rağmen *resmî* marksizmin bakış açısını izledikleri ve *üst-yapılar* sorununu yeterli biçimde kavrayamadıkları, erken farkına varılmış kimi sorunları bu yüzden tartışamadıkları anlaşılmaktadır. Eleştirel ol-

maya çalışmalarına *rağmen.*

Örneğin derginin kapanışından bir önceki 34'ncü sayısı ile 35-36'ncı kapanış sayısında yer alan iki yazı, doğrudan doğruya inceleme konumuz olan *toplumcu gerçekçilik*'in resmen kurulduğu Sovyet Yazarları Birliği Birinci Kongresi ile ilgilidir. Biçem özelliklerine dikkat edildiğinde ve Kongre'ye katılma sorunu göz önünde bulundurulduğunda, imzasız olan birinci yazıyı da ikincinin yazarı *Yakup Kadri*'nun kaleme aldığı söylenebilir gibime geliyor. Ana düşünceler çok birbirini andırıyor çünkü. İlk yazı «Artist ve Politikacı» adını taşımaktadır. Yazı, çalışmamın birinci bölümünde andığım *Radek*'in *James Joyce*'u suçladığı o ünlü konuşmasına değinerek başlıyor ve şu vurgulamayı yapıyor: «*Radek*, artisti politikanın emrine vermek istedi». Bu belirlemeden sonra makalenin «adsız» yazarı, *toplumcu gerçekçilik*'in bir *öğreti* olarak resmileştirildiği bu Kongre kararlarına aykırı bir gözlemde bulunarak «artist, boynuna geçirilmek istenen boyunduruk önünde hemen bir cins küheylan gibi şaha kalktı ve dimdik kafasını o kadar yukarıya uzattı ki, hiç bir el ona yetişmek imkânını bulamadı. Ve yaratıcı ve başıboş irade, bir kere daha sosiyal nizamın dışına fırladı». Yazar, aslında o Kongre'de yenik düşen sanatın *görece özerkliği* tezini varlığının bir *ön koşulu* görmüş olsa gerek ki, hemen şunları ekliyor: «Başka türlü olsaydı, artist, tabiattan aldığı yüksek misyona ihanet etmiş olurdu. Bu misyon nedir? Bu, her şeyden önce, *haileli, tehlikeli* bir tarzda ve *kahramanca* yaşamak misyonudur. Artist, bize, mevcut olan şeyleri kabul ve tasdik ettiğini söylemeye gelmiyor; —eğer böyle olsaydı, kürsüdeki demagoga ne lüzum kalırdı?— hayır; artist, bize hiç bir şeyi beğenmediğini, bu dünyayı kendi kafasındaki âlemden pek aşağı bulduğunu ve yeryüzünde bu âleme benzer bir yeni dünya yaratmak için her şeyi altüst etmek ıstırarında kaldığını izaha geliyor.»

Bu yorum, bana oldukça sarsıcı görünüyor. Şu nedenle: İlkin yazarın/sanatçının *daha iyi bir dünya ülküsü* taşıdığından ötürü ekonomik/politik/ideolojik düzeylerde iktidara karşı çıkması gerekliliğini ya da bunun doğal bir olgu

oluşunu vurgulaması açısından. Sonra da sanatçının, ilerici de olsa ideolojik kurumlaşmalar karşısında sonuna kadar *muvafık* kalmasının olanaksızlığını vurgulaması açısından. Gelgelelim, bugün de kesinlikle çözümlenememiş olan bu sorun, hem *Kadro*'nun *kapanması* (kapatılması) hem de sorunu değişik görünümleri altında irdeleyebilecek hiç bir dergi *bulunmaması* nedeniyle tartışmaya açılamamış, 1940'lardan sonra *izlek* ve *sunum* değiştirmeleriyle sağlanan *yapay* ve *sınırlı* özgürlük ortamında ise bu tartışma *gereksiz,* daha açıkça söylemek gerekirse *sağa kayma* olarak değerlendirilmiştir.

Yine de, *Kadro*'nun Sovyet yazınına ve yazın kuramına açıktan bir düşmanlık göstermediği, tam tersine, *bugünkü kuramsal donanımımız sayesinde görece özerklik* kavramı altında değerlendirebildiğimiz bir kategoriyi sürekli vurgulayarak, toplumcu gerçekçilik'in kimi düşüncelerini paylaştığı söylenebilir.

Bu konudaki iki yazı da *Yakup Kadri*'nindir ve önemlidir. Eylül 1934 tarihli 33'ncü sayıdaki yazı «Moskova Edebiyat Kongresinde», bir arada yayınlanan 35-36 numaralı «kapanış» sayısındaki makale ise «Sovyet Edebiyatı» adını taşımaktadır. Birinci yazı, yazarın 17 Ağustos 1934 tarihinde Birinci Sovyet Yazarları Birliği Kongresi'nde yaptığı konuşmanın metnidir. *Savaş* ve *devrim* koşulları ile deneyimlerinin eski «epopé» ve «tragédie»leri geçersizleştirdiğini, «şairden, sanatkârdan yeni bir şey beklendiğini» belirten *Yakup Kadri,* bu *yeni*'nin özelliklerini aramaya girişir. «Gerçi sanatta yaratma herhangi bir istihsal gibi metodla tekniğe muhtaçtır ve zannedildiği kadar ilhama tabi değildir» dedikten ve «fakat manevî istihsalin ekonomik istihsalden büsbütün başka türlü şeraite tabi olduğu ve büsbütün başka tertiplerle yapıldığı da muhakkaktır» diye ekledikten sonra, yazar, şöyle sürdürmektedir:

«Onun içindir ki, meselâ harp sonrasının bazı inkılâpçı cemiyetlerinde —ki buna Türkiye'yi de ithal ediyorum— zorla inkılâp emrine alınmak istenen sanatkârın meydana hiç bir şey çıkaramadığı ve çıkaranların da yeni insanı, yeni ce-

miyeti, yeni hayatı, görüş ve anlayış tarzını daima *eski tasvir* ve *tahkiye* usulleriyle anlattıkları; cihanı eski sanatkârın gözü ile görüp, eski sanatkârın dilile terennüm ettikleri görülüyor.»

Daha sonra okuduğu Sovyet romanlarında *Raskalnikof'a bile* rastladığını bildiren ve yeni romanlarda «en canlı tiplerin bu eski *modellere göre*» yaratılanlar olduğunu öne süren *Yakup Kadri*, sorun'un özüne değinmekte, yazara özgürlük verilse de verilmese de onun *geçiş* (istihale) dönemi koşullarının dışına çıkamayacağını, bu yüzden de yapıtının bu koşullarca belirleneceğini, dolayısıyla *eskiyle içiçe bir öz ve biçim yansıtacağını* belirtmektedir. Yazar, çözümlemesini büyük bir *kültür döneminin* zorunlu ön koşullarını belirleyerek sürdürüyor. *Yakup Kadri*'ye göre, bir devrimi hazırlayacak düşün adamları doğmadıkça, devrim başarıya ulaşmadıkça, toplum devrim ilkeleri doğrultusunda kurulmadıkça ve yeni değer ölçütleri tutarlı bir yapıya kavuşup benimsenmedikçe, *yeni* dönem doğamaz. Şöyle diyor: «Yani *strüktüre* ait bütün davalar hal ve fasıl edilecektir ki, *süperstrüktürel* mesai başlamış sayılabilsin. Bir durulma olacaktır ki, sanatkâr hem cemiyetini hem de kendini dinleyerek, maddî inşanın hamlesile yeni insan unsurunu ebedî ölçüler üzerinde yeniden işleyebilsin.» (Vurgulamalar benim)

Marksizmden esinlendiği kesin olan çözümlemeyi, dünyanın bir bunalım içinde olduğunu anımsatarak sürdüren romancı, dört odak belirliyor: «kapitalizma ve liberal görüşler», «komünist âlem ve materyalist, ihtilalci diyalektik görüş», «her ikisinin aksülameli faşizma ve 'Savanorol'ü hatırlatan müteassıp, karanlık küçük burjuva görüş[65] ve nihayet «kendi nam ve hesabına talihini yapan millî kurtuluş hareketi ve milletçi görüş». Dünya durumunu böylece belirledikten sonra, *Yakup Kadri*, beklenen «büyük sanat ve kültür devresinin doğması için» hoşgörü ortamının doğması ve yerleşmesi gerektiğini vurguluyor ve Sovyetler'le Türkiye'de bu yolda adımlar atıldığını söylüyor ve şunları yazıyor: «Her iki memlekette de, dahildeki inşa işi henüz tamamlanmadığı için yeni kıymet ölçülerinin gündelik hayattan kültür hayatına

intikal etmesi ve kültür faaliyetlerinin *organik* ve *serbest* inkişafı, yani, büyük sanat devresi başlamamıştır. Fakat bu devreyi hazırlayacak olan *epik* devri, öyle zannediyorum ki her iki memleket de açmış bulunuyor.» (Vurgulamalar benim)

Yeni sanat ve kültürün *halk kaynağından* doğacağına inandığı görülen yazar, çözümlemesinin sonunda bu inancını şu sözlerle gerekçelendiriyor:

«Biz, yazık ki, 'homérique' devre ne gibi devirlerin takaddüm etmiş olduğunu pek iyi bilmiyoruz. Lâkin, ne Yunan mitolojisini, ne Truva destanını, ne Odise efsanesini bizzat Homer'in kendisi icat etmediğine göre bu büyük klasik devreye bir halk edebiyatı, 'folklor' devrinin takaddüm etmiş olduğuna hükmetmek lâzımgelir. (...) Dört bin yıldır bizim gözlerimizi kamaştıran ve sırayla muhtelif kültürlerin tekevvününe imkân vermiş olan ve hâlâ *insaniyet* namını taşımakta bulunan o muazzam greko-latin kültürün esası işte bu basit materiyallardır. Bunun içindir ki, arkadaşımız *Maksim Gorki*'nin bir yerde söylediği gibi 'yarınki kültürün de bugünkü işçi ve rençber sınıfının, şimdilik bize çok iptidaî ve kabasaba gelen yazılarından, nutuklarından, şarkılarından' husule gelebileceğine neden inanmayalım?

«Bunlar henüz bizim dilimizden anlamadığı gibi biz de onların dilinden anlamıyoruz. Fakat bir gün bir *birleşme* ve *anlaşma* olacaktır ve her iki taraf geniş adımlarla bu mülâkata doğru ilerliyor.» (İlk vurgulama Y. Kadri'nin, ötekiler benim)

Yakup Kadri'nin konuşması, hemen görülebildiği üzere, *Özgürlük/güdümlülük* ve *alt kültür/üst kültür* sorunsallarını yansıtıyor, bunlara değişen yurt ve dünya koşulları çerçevesinde çözüm yolları arıyor. Geçiş döneminin *sınırlılıkları* ve *aşırılıkları* konusunda vurgulamada bulunan yazar, sanatın bağımsızlığı ve özgürlüğü içinde yeni bir kültür yaratabilmesinin önkoşulunu, işçi sınıfının günlük yaşamının kavranılmasının oluşturduğunu belirtiyor. Buradaki temel sorun, besbelli, daha sonraları da çok tartışılmış olan bir sorundur: Folklorik ögelerin *özümsenerek* bir üst düzeyde aşılması. Bu sorun, *Yakup Kadri* çözümlemesini devrimin iki ülkede de

sınıfsız toplumu gerçekleştirdiği savı bağlamında geliştirdiği için, tüm yorumlamanın odağında yer almaktadır. Sanatın sınıf çatışmalarının aşıldığı bir toplumdaki halk yaşamını yansıtması, bu *bütünleşmiş* halkın ortak ülküler çevresinde toplanması olanağı nerdeyse gerçekleşmek üzeredir. Toplumcu Gerçekçilik'le *Yakup Kadri*'yi ayıran çizgi, biçimseldir aslında: Çalışan/ezilen sınıfların *yaratacağı* yeni sanatı *mümkün* görmektedir iki yaklaşım da. Ama birincisi burjuva geçmişin reddiyle üretmek istemektedir bu sanatı, ikincisi ise greko-latin kökenli geçmişin mirasını da göz önünde bulundurmaktadır. Kuşkusuz, günün kuramsal birikimi ve donanımının sınırlılığı (bu sınırlılık o günün doğal gerçeğidir) kadar, bireylerin devrime olan bağlılıkları ve devrime ilişkin umutları da, çelişkisiz toplum varsayımı üzerine kurulacak *çelişkisiz sanat* kuramının pratik sonuçlarına ilişkin bir çözümlemeyi olanaksızlaştırmıştır. Geleceğin kimi sorunlarının örtük biçimde geçmişte içerilmiş olması mümkündür elbet, ne var ki, bu örtük sorunların her zaman anında dile getirildiğine nadiren naslanabiliyor. Bu bakımdan, Türkiye Cumhuriyeti'nin ideolojik özdeyişini; şu ünlü «imtiyazsız, sınıfsız, kaynaşmış bir kitleyiz» özdeyişini, sosyalizme geçildiğini ilân eden *Stalin* Sovyetler Birliği'nin de yürekten benimseyeceğinden kuşku duyulamaz. Bu yaklaşım, önünde sonunda, sanatı doğrudan doğruya ideolojiye dönüştürmeye, dahası sanatı siyasal propagandanın aracı yapmaya yarar.

Görülüyor: «Artist ve Politikacı» adlı imzasız yazısında sanatçıya *muhalif* bir görev yükleyen *Yakup Kadri* bu çözümlemesinde onu yeni ideoloji'nin *oluşturucusu* da saymaktadır. Gerçi, *Yakup Kadri güdümlü sanat* karşısında kaygılı olduğunu hemen belirtmektedir, ama bu kaygı, devrimin ve yarın'ın ruhuna uygun bir sanat yaratılıp yaratılamayacağı sorusunu yazarın gündeminden çıkartmaya yetmemektedir. *Kadro*'nun son sayısında yer alan «Sovyet Edebiyatı» başlıklı incelemesinde de, yazısının *tanıtıcı* amacından biraz saparak şunları söylüyor yazar: «Proletarya, vasıl olmak istediği ideal sosyalist dünyasına doğru artistin kendisine yol açmasını istiyor. (...) Bu kongrede Türk heyetinin de noktai nazarı sa-

natın yüksek bir *ibda* işi olduğu merkezinde idi. Kültürsüz bir yüksek edebiyat yapmanın imkânsızlığını söylüyorduk ve realitelerin kopyasını yapmaktan ibaret kalacak kuru bir realizm ile halkın muhtaç olduğu bedîî heyecanın asla uyandırılmayacağını iddia ediyorduk. Bu itibar ile (Türk tezi) de son yıllarda Rusya'da hâkim olmaya başlayan *ileri* sanat telakkisine uygun düştü». (Vurgulamalar benim). Bu sözlerden, *Yakup Kadri*'nin kendisinin özerk sanat anlayışı bağlamında, devrimci romantizme *de* sempati duyduğu anlaşılıyor. Yazının Sovyet romanlarının tanıtımına ayrılmış bölümlerindeki açıklamalarda da bu sempatinin izlerini görmek olası.

Şu söylenebilir sonuçta: *Kadro*, *Burhan Asaf* ve *Yakup Kadri*'nin burada andığım yazılarıyla, dönemindeki *en ileri* ve *yeni* yazınsal görüşleri yansıtan dergi olmuştur. Ne var ki, yazıların çok sınırlı sayıda kalması, derginin daha belirgin bir yazın anlayışı geliştirmek çabasına girişmemesi, bu ilk kuramsal öncülerin unutulup gitmesine yol açmıştır. Kadro'nun Mart 1933 tarihli 15'nci sayısında yer alan *Burhan Asaf*'ın «Sanat ve Teknik» adlı yazısında açıkladığı düşünceler ve *Nurullah Ataç*'la giriştiği tartışmanın içeriği, bu unutulmanın bir başka örneğini oluşturmaktadır bana kalırsa. Teknoloji/sanat ilişkilerini irdeleyen *Burhan Asaf*, bu ilişkilerden bir «yeni sanat ethik'i» çıkarılıp çıkarılamayacağı sorununu incelemektedir. *Burhan Asaf*, okuru bu sorunu kuşatmaya uğraşan ve *Hakimiyet-i Milliye*'de yayınlanan «dizi» yazılarına da göndermekte, *Ataç*'ın bu makaleleri *okumadan* kendisiyle tartışmaya girişmesini eleştirmektedir. Doğrudan sanat/yazın adamı olan birinin kendi alanındaki tüm üretimi *izlememiş* olmasını anlayamadığını yazan *B. Asaf*, bu tutumun düşünsel bir eksiklik olarak görülmesi gerektiğini bildirmektedir. Türk düşünce yaşamının yapısal bir hastalığı olarak beliren bu tutumdan, *Nâzım Hikmet*'in de şaşkınlıkla yakındığını geçerken anımsatmak gerekir. *Nâzım, Kemal Tahir*'e muhtemelen 1947 tarihli bir mektubunda *Oktay Rifat*'ın kendisini ziyaret ettiğini bildirdikten sonra şunları yazıyor: «Yirmi ve yirmibeş yaşlarında kafamın içi-

ni dolduran ve çözülmezmiş gibi gelen, yahut çözdüğüm için hayrete düştüğüm sanat meselelerini şimdi bu otuz yaşındaki şairden, bu kadar sene sonra dinlemek hem bir tuhafıma gitti, hem de nesilden nesile ne kadar az şey *devredebildiğimizi* düşünüp üzüldüm. Eğer bizden önceki nesilleri daha sistemli bir surette *inceleyebilseydik* bir sürü zahmete boşu boşuna katlanmazdık.»[66] Hiç kuşkusuz, bir takım düşünceleri sırf *geçmişte* söylendikleri için bugün de *geçerli* saymak zorunda değiliz. Ama geçmişin düşünsel ürünleriyle eleştirel bir diyalog kurulmadan ve *kalıt* dizgesel olarak ayıklanmadan, günün somut sorunlarını sezebilmek ve anlayabilmek de sanıldığı kadar kolay değil. Türk yazınının nerdeyse bir 40 yıldır aynı sorunlar çevresinde dönüp durmasının temel nedenlerinden biri de yanılmıyorsam bu. Ne var ki, bu çalışma, yalnızca «toplumcu gerçekçilik» konusunu irdelemeyi öngördüğünden, *Burhan Asaf*'ın *Hakimiyeti Milliye*'deki yazıları üzerinde yoğunlaşamayacağım. Ama, bu yazı dizisinin üzerindeki tozları en kısa zamanda silkelemek, öne sürülen varsayımları gün ışığına çıkarmak amacındayım.

Temel konumuza dönersek, *Kadro*'nun karşısında marksçı önermelere bağlı bir dergi olmamasının, *Yakup Kadri* ve *Burhan Asaf* tarafından geliştirilen kuramsal düşüncelerin tartışılamaması sonucunu verdiği ve tek başlarına kaldıkları görülmektedir. Daha önce de belirttiğim gibi, Cumhuriyet döneminde, özellikle bizim kendimizi sınırladığımız 1925-1940 yılları arasında marksçı düşün ortamının gelişmemişliği, bireysel üretimin yalnızca siyasal sorunla sınırlı kalışı, başkaları tarafından söylenenleri ciddiye almamaya, sonunda da *ezbercilik* ve *tekrarcılık* ile belirginleşen bir içe kapanmaya yol açmıştır. Gelgelelim, gelişmemişlik salt bireylerden kaynaklanmamaktadır elbet. 1930'lardan itibaren toplumsal/siyasal yaşamda gözlemlenen *tek parti* egemenliği, Kurtuluş Savaşı'nın ertesindeki *çoğulcu* yapıyı parçalamış, düşünceyi standartlaştırmıştır. Yasal düzenlemeler, özellikle toplumsal yaşamı *sınıflar* açısından irdelemeyi hemen hemen olanaksızlaştırmış, kısaca toplumcu söylem yer altına *itilmiştir*. Gerçi başta *Falih Rıfkı (Atay)* olmak üzere bazı yazarlar,

üstelik resmî *Hakimiyeti Milliye* gazetesinde Sovyet modelinin örnek alınabileceğine ilişkin yazılar yayınlamamış değillerdir. Ama burada dikkatli olmak gerekir: Çünkü, bu yazarlar önünde sonunda *resmî ideolojinin içinden* konuşmaktadırlar ve amaçları iktidara *alternatif* oluşturmak değil, partiye bir *doğrultu* seçmektir. Nitekim, aynı yazarlar, kısa süre sonra faşizmde bir çıkış yolu aramışlardır. Beliren toplumsal muhalefeti *önlemek* birincil görev olarak benimsenmektedir burada. Dolayısıyla, marksçı söylemin kamu oyu önünde parmak kaldırdığını öne sürmek olanaksızdır. Kısaca söylemek gerekirse, Türkiye 1930-1940 yılları arasında bir *parti devletine* dönüşme sürecine girmiştir.[67] 1930 yılında *Serbest Cumhuriyet Fırkası*'nın kapatılmasıyla açılan yeni dönemin siyasal/ideolojik önvarsayımlarını, yani *ulusal devlet, tek parti/tek şef* ve *ulusal ekonomi* anlayışının kuramsal temellerini, okur tek parti döneminin en yetkili yöneticilerinden biri olan *Recep Peker*'in *İnkılap Dersleri*'nde bulabilir.

Bir yandan bu açık/örtük baskı ortamı, bir yandan da devrimler'in hemen hemen tüm aydınlarca benimsenmesi, hem yeni marksçı kadrolar yetişmesini engellemiş hem de marksçı söylemle egemen ideolojinin kavramlarının iç içe geçmesine yol açmıştır.

Bizim için ilginç olan söylemlerin karışması elbet. 1941'e kadar, yazın alanında görülen aydınların büyük bölümü, yukarda da değindiğim gibi resmî ideolojinin *devletçilik, devrimcilik, halkçılık* ilkelerine yürekten inanmışlardır. Ne var ki, bu yazarların da tıpkı Osmanlı dönemi aydınları gibi, marksçılığı ekonomik/sınıfsal ağırlıklı yanıyla değil *siyasal özgürlük terimleri* açısından algıladıkları söylenebilir. «İmtiyazsız, sınıfsız, kaynaşmış bir kitleyiz» anlayışı, bu yazarların bütün *halkçı* çözümlemelerinin temelini oluşturmakta, ama bu temel, yıllarca sürecek olan yöntemsel tutarsızlığın ve şematik *köycülüğün* de kökenini oluşturmaktadır. Egemen ideoloji ile bu iç içe bulunuş, temel kategorilerin birbirine karıştırılması ve bulanıklaştırılması sonucunu vermiştir. Hiç kuşkusuz, geçilen sürece ilişkin *taktik* bir sorun olarak görülebilir bu yaklaşım. Resmî ideoloji ile marksçılık arasında bir

uzlaşma sağlanacağı inancı egemendir. Bu inançta olduğu görülen *Sadri Ertem*'in kendi gününde yankı yapmadığını söylediğim 1939 tarihli *Fikir ve San*'at adlı kitabı ile, aynı yazgıyı paylaşan *H. Kıvılcımlı*'nın *Otopsi* başlıklı yapıtı üzerinde durmadan önce, bu uzlaşmanın olanaksızlığını kısaca vurgulayan bir yoruma değineceğim. *İlhan Tekeli* ve *Selim İlkin* «Türkiye'de Bir Aydın Hareketi: Kadro» başlıklı çalışmalarında şöyle diyorlar:

«Kadrocular dünya görüşlerini değiştirmediklerine göre, toplumsal olayları tarihî materyalist bir anlayışla yorumlayacaklardır. Gerçekten de gerek *Kadro*'da yer alan yazılarda gerek *Kadro* yayını olarak yayınladıkları kitaplarda kullanılan analiz yöntemi bu olmuştur. Geçmişte içinde yer aldıkları TKP'den ayrıldıkları noktalar, yeni çözümlemelerle ulaştıkları yeni sonuçlar olmaktadır. Yani aynı topluma, aynı yöntemle yaklaşılmasına rağmen farklı sonuçların elde edilmesi söz konusudur. Bu yadırganacak bir durum değildir, siyasal ideolojilerin kurulmasında sık sık karşılaşılan bir durumdur. Ama daha ilginç olanı, Kadro'cuların ulaştıkları bu yeni sonuçların, Kemalizmle kolayca uzlaşabileceğine inanmalarıdır. Böyle bir inanç ancak iki varsayımla temellendirilebilir. Bunlardan birincisi Kemalizmin çok *pragmatik* olduğunu, bu nedenle ulaşılan sonuçlar uygun olursa uzlaşmanın kolayca olabileceğini düşünmektir. İkincisi ise Kemalizmin dünya görüşü olan ve *maddeci* bir niteliği olan *pozitivizmin*, tarihî materyalizmle *bağdaşabileceğini* varsaymaktır. Bu iki varsayımın da geçersiz kaldığı, 1934 yılında *Kadro* dergisinin kapatılmasıyla ortaya çıkmıştır.»[68]

Ne var ki, bu inanç, hümanizmle marksizmi birbirine karıştıran bir tür *şolcu* aydında hep yaşayagelmiştir. Burada hemen, *Max Beer*'in ünlü *Sosyalizmin ve Sosyal Mücadelelerin Tarihi* adlı kitabının 1941 yılında Adalet eski bakanlarından *Mahmut Esat Bozkurt*'un önsözüyle Millî Eğitim Bakanlığı'nca yayınlatılması anımsatılabilir. Uyarmak bile fazla: Bu tür girişimlere hiç bir zaman *olumsuz* gözle bakmamalıyız. Kültürel yaşamı zenginleştirmiş, yetişen insanlara yeni bakış açıları sağlamıştır hepsi. Ama söylemlerin örtüşmesi-

nin marksçı değil *ilerici* söylemi güçlendirdiği de belirtilmelidir. Gelgelelim, dönemin bir zorunluluğudur bu. Bağımsız marksçı dergilerin yayınlan(a)maması, yazarları ister istemez mevcut dergilerle işbirliğine zorlamıştır. Daha sonranın bir bölüm yazarı ise resmî ideolojiyi yansıtan bu dergiler içinde yetişmişlerdir. Örneğin ilerki yıllarda *Yurt ve Dünya* ile *Adımlar* gibi dergilerin kurucuları ve yazarları arasında yer alacak olan *Pertev Naili Boratav* ilk önemli folklor araştırmalarını Halkevleri'nin organı durumundaki *Ülkü* dergisinde yayınlamıştır. Çeşitli örneklerle kanıtlanması ve irdelenmesi gerektiği açık olan bir sav öne sürülebilir burada:

Atatürk'ün ölümünden sonra da sürdürülen bu *ortak-yaşarlık* (symbiosis), 1938'den itibaren sona ermeye başlamış, tümüyle terkedilmesi, ancak 1960'lardan sonra, o da ancak bir süre mümkün olmuştur. Marksçı kategoriler kullanması ve kadro sorununu önemsemesi ile *Kadro* hareketini anımsatan *Yön* dergisinin eklektizmi o günlerde bile apaçık görülen «ilkeleri»ni pek çok kişinin marksist ilkeler sandığını söylemeliyiz.

Dönemlerinde ne kadar etkin olabildikleri konusunda kesin konuşma olanağımız bulunmayan *Hikmet Kıvılcımlı* ile *Sadri Ertem*, birbirlerinin *karşıtı* iki yazar. *Ertem*, yazdıklarına ve yaşamına bakıldığında, *son kertede* rejimle *uzlaşmaya* varmış, düzenin ideolojisini *benimsemiş* bir yazar kimliğiyle beliriyor. Kuşku yok: Roman ve öykülerinde her zaman *toplumsal*, hâttâ zaman zaman *toplumcu* bir yönsem görülmektedir ama, bu yönsem o yıllarda iktidarın kitlelere yayılmasını istediği *halkçılık* ideolojisi tarafından özümlenmiş bulunmaktadır. Zaten, *S. Ertem*'in 1938-1940 yılları arasında yayınlanan toplumcu dergilerde pek sık görünmediği, yazılarının büyük bölümünü 1936-1938 arasında etkili bir magazin olan *7 Gün* dergisinde bastırdığı söylenmelidir.[69] Yine de, yazın ve sanat konusunda kuramsal bağlamda yazdıkları üzerinde durmak gerekir. Belirtilmesi gereken bir nokta var: Her kuşağın kendinden öncekilerin üretimiyle yetiştiğini, o üretimden beslendiğini varsayıyoruz. Gelgelelim, Türk yazarının yapıtında bu düşünsel bağlar yeterince açık biçimde gözlemlenemiyor. Ne birbirine gönderme yapıyor o dönemin yazarları ne de daha önceki bir düşünceyi geliştirmeye çalışıyorlar. Sanki belli sorunlar üzerinde daha önce hiç düşünülmemiş gibi, kendisiyle başlıyor yazar. Bu yüzden, *S. Ertem*'in kuramsal yazılarının etki alanını da kesin sınırlarıyla belirliyemiyoruz ne yazık ki. Ama, *Ertem*, yazın'ın *sınıfsal* özelliğini bile vurgulamış bir yazar.

Hikmet Kıvılcımlı ise, yaşamı ödünsüz kavgalarla geçmiş, «nuh deyip peygamber demeyen» biri. Türkiye solu'nun daha ilk yıllarından itibaren *özgün* düşünebilmeye çalışmış, öğrendiği kurama kendi toplumsal koşullarının zorunlu kıldığı katkıları yapmak gerektiğini anlamış ve bu işe girişmek yürekliliğini gösterebilmiş bir yazar. *Megolomanisini* dışa vu-

ran biçemini ilk yazılarında bile görmek olası. Söylemek bile fazla: *Kıvılcımlı*, bu megolomani yüzünden, yığınla yanlış düşünce öne sürdü, yanlış eyleme girişti. Yine de, kuramsal girişimi, çok uzun yıllar, *biricik* girişimdi. Şunu da eklemek gerekir: Kuramsal üretimi, hep *polemik* düzeyde gelişti. Başta *Kerim Sadî* olmak üzere, döneminin üç beş düşünen kafasına karşı gereksiz saldırılarda bulundu. Ama, *K. Sadi*'nin de aynı yola başvurduğu biliniyor. Fraksiyonculuğun ve benbenciliğin kökünün o yıllara uzandığı anlaşılıyor böylece. Belki de bunun için, kuram *gelebileceği* düzeye gelemiyor. *Hilmi Ziya* vurguluyor: «Tarihî maddecilik bu sırada yüksek seviyede ilmi yayınlar yapmadan ziyade, popüler yayınlarla halkı harekete geçirmek gayesini güttüğü için, onlardan söz etmeye imkân yoktur.»[70] Bu broşürler savaşının, genel okur katına çıkabildiğini sanmıyorum, toplumcu yazar çizerler arasında bile doğru dürüst dolaşıma girebildikleri şüpheli. Aslında yitip gitmiş olan bu *literatürü* belgesel nitelikleri dolayısıyla ve açıklayıcı notlarla yayınlamak ne kadar yararlı olur diye düşünüyorum.

Sadri Ertem'in 1939 tarihinde yayınlanan *Fikir ve San'at* adlı kitabının yeni basımına da gerek görülmelidir elbet. Aşılmış, hâtâ zamanında bile eskimiş görüşler içermektedir ama, nereden nereye geldiğimizin somut olarak anlaşılmasına yardım edebilir. Kitabı oluşturan yazıların büyük bölümü, aslında *7 Gün* dergisi başta olmak üzere, çeşitli magazin ağırlıklı dergilerde çıkmış yazılardan oluşuyor. Belki bu yüzden olacak, içerikleri de biçemleri de daha çok eğitici/açıklayıcı nitelikleriyle göze çarpıyor. *Ertem*'in sorunumuzla ilgili yazılarının sayısı fazla değil. Burada, bakış açısını yeterince sergilediğini sandığım üç yazısı üzerinde kısaca duracağım.

İlkin 27 Mayıs 1936 tarihli 7 Gün'de yayınlanan «Sanat ve Sosyal Mesele» başlıklı yazısında, bu konuda iki yaklaşım bulunduğunu belirtiyor *Sadri Ertem* ve birinci görüşü şöyle özetliyor: «Sosyal olmayan ne bir fikir, ne bir mısra vardır. Yahut sanat, onlara göre bir kavganın bayrağıdır». Karşıt görüşü ise şöyle betimliyor *Ertem:* «Sanatı sosyal hüviyetin-

den çekip çıkaran, onu ferdin fertliği hesabına bir hadise sayan zihniyet için, sanatı sosyal meselerle birlikte saymak, sanatı sefilleştirmek, uşak haline koymaktır.» *Ertem,* sanatın toplumsal işlevi olması gerektiğine inandığını dışa vuran bu sözlerden sonra, iki bakış açısının ekonomik/teknolojik kökenlerine gönderen şu satırları yazıyor: «Elini kendi iradesiyle kullanan insanı makineye tabi olarak işleyen insandan ayırd edemiyoruz. Bu iki adam arasındaki fark, iki dünya arasındaki farktır. İki insan psikolojisi, birbirine karşı kapalı birer alemdir.» Bireyci yazın ile toplumcu yazın arasında kesin karşıtlık gören bu açımlamadan şu sonuca varıyor *S. Ertem:* «Dün ferdî psikolojiyi tahayyül mevzuu yapan ve bunda muvaffak olan edebiyat, bugün sosyal tahlili bir romanın içinde muvaffakiyetle yerine getirebilir.»[71] *Ertem*'in bireyci ile bireysel, toplumcu ile toplumsal arasına bir dolayım koyup koymadığı belli olmuyor. Ayrıca «sosyal tahlilin» bir öngerekliliği mi «ferdî psikoloji»yi dıştalamak? Burada da bir bulanıklık olduğu söylenmeli.

7 Gün'ün 19 Ağustos tarihli 180'nci sayısındaki «Halka Doğru Gidiş» başlıklı yazı, bu makaleyi tamamlıyor bir bakıma. Yazının, toplumsal/siyasal olanla bireysel/raslansal olan arasına hiç bir dolayım koymadığı, sorunları *mekanik* bir yaklaşımla açıkladığı söylenmelidir. Yazın'ın toplumsal kökenine işaret ederken yüzeysel kaldığı görülüyor *S. Ertem*'in: «Biz hadiselerin elinde birer mikrofondan başka bir şey değiliz. Muhitimiz, bilhassa cemiyetin hareketleri bizi sürükleyip gidiyor. Her insan cemiyet şuurunun dilidir. Edebiyat cereyanları da böyledir. Edebiyat hadiseleri münferit, mücerret, bir cemiyetin bünyesinden uzak şeyler değildir.» Bunların, Tanzimat'tan itibaren söylenegelmiş olduğunu *Ertem*'in kendisinin de bildiğine kuşku yok. Bu çözümlemeyi, konuyu sınıf sorununa getirebilmek için yapıyor yazar: «Komün ihtilalinden sonra birbirine yakın olan sınıflar birdenbire ayrıldılar ve hayat onları ayrı ayrı yerlere sürükledi. (...) Şimdi görüyoruz, bir sınıf yeni insan teşekkül ediyor. Bunun tanzim edilmiş fikri var. Felsefesi var. Zevki var. O da kendi ideolojisi ile konuşuyor. Maksadını anlatı-

yor». Şunları ekliyor daha sonra *Ertem:* «Yaşayan sınıflara göre yaşayan bir edebiyatın bulunması tabiidir. Fakat biz, henüz bu sanatın doğum devresinde bulunuyoruz.» *Sadri Ertem,* halk kavramının ekonomik/politik/ideolojik düzeylerde bir çözümlemesine girişmiyor elbet. Sorunu daha çok dönemin söylemine uygun olarak *çalışan yoksul insan* düzeyinde ele alıyor. «Fertçi Edebiyat» başlıklı yazısı ise, aynı sorunları tartışmayı sürdürüyor. Burjuvazi'nin sanatını «fertçilikle» suçlayan *Ertem,* «ferdî edebiyat siyasî ve iktisadî liberalizmin bir yavrusudur. Dün bir yavru idi. Fakat bugün artık bir ihtiyar halini almıştır» diyor. Dahası, burjuva yazınını «kuru ve dar bir saha içinde kalmaya mahkum» görüyor ve gelişen sosyo-ekonomik koşullarda *yaratıcı* olamayacağını imliyor.

Görüldüğü kadarıyla, *Sadri Ertem*'in yazıları, *Gerçekçi* ve *tezli* bir yazın oluşturulmasını öngören *yeni sanat* ideolojinin tanıtılmasını öngörüyor, bu yüzden de kimi zaman son derece *naiv* gerekçeler ve örneklerle kanıtlama yoluna başvuruyor. Örneğin «Fertçi ve Cemiyetçi Edebiyat» adlı yazısında şunları yazıyor: «Sanat doğumu bakımından sosyaldir. Öküzler için, kazlar için bir sanat yoktur. Bunlar birer endividü oldukları halde bir san'at ve edebiyata sahip değildirler.» Çözümlemesini nerdeyse bir özdeyişle bütünlüyor *S. Ertem:* «San'at cemiyetin malıdır». Doğrusunu söylemek gerekir: Bu çözümlemeler tümüyle *vulger*'dir ve *eklektik*'tir. Az sonra göreceğimiz gibi, *H. Kıvılcımlı*'nın bireyci oldukları gerekçesiyle yerin dibine batırdığı Servet-i Fünun yazarları bile, yazın'ın/sanatın «cemiyetin» malı olduğunu söylemişlerdi. *S. Ertem,* yeni sanatın propagandasını yapmak amacıyla halkı, çalışan insanı yücelten romantik bir söyleme sığınıyor. Gelgelelim, bu sığınma, sınırı belirsiz bir halk kavramına yol açması bir yana, «yaşayan sınıflara göre yaşayan edebiyatlar» olacağı gerçeği karşısında, yazarın toplumsal yeri ve işlevi konusunu da aydınlatamıyor. Buradan bakıldığında, *Ertem,* önceki bölümde düşüncelerini özetlediğim *B. Asaf* ve *Y. Kadri*'nin görüşlerini aşabilmişe benzemiyor. Şimdi inceleyeceğim *Kıvılcımlı*'nın çözümleme yöntemi

karşısında ise, o yöntemin tüm kolay çıkarsamalarına rağmen, iyice yetersiz kalıyor ve çaptan düşüyor.

Edebiyatı Cedide'nin Otopsisi'nin *ön hüküml*i yazıldığını, bu yüzden de yanlışlarının doğrularının çoğunu götürdüğünü söylemek gerekir. Çünkü, soruna diyalektik ve tarihî maddeciliğin yöntemini kullanan bir *yazın eleştirmecisi* olarak bakmıyor *Kıvılcımlı*. Çözümleyeceği *nesne*'yi önceden *tanımıyor* bile; yazın'ı hep bir gölge-olay (epifenomen) saydığı belli: *Hapiste* olduğu ve «zorunlu bir aylaklık» içinde bulunduğu sırada eline *Edebiyatı Cedide* adlı bir şiir antolojisi geçiyor. Hapiste olduğunu, öteki insanlardan, ama asıl politikadan yoksun bırakıldığını bilen bir *özne* olarak yanaşıyor antolojiye *Hikmet Kıcılvımlı* elbet ve bir yazın olayına politikacı kimliğiyle *müdahale* ediyor. Dolayısıyla yazın'ı *düzeltmek* istiyor. Gerçi, insanın hapiste iken bile «sosyal bir hayvan»[72] olduğunu söylüyor *Kıvılcımlı* ama, kitabı okunduğunda, onun hep «insan politik hayvandır» önermesini göz önünde tuttuğu kanısına varmaktan kaçınılamıyor. Kitabın birinci bölümündeki «Neden Bu İş Başa Düştü?» başlığı bile, *Kıvılcımlı*'nın bu işe salt raslantıyla, hapiste olması dolayısıyle kalkıştığını tanıtlamaya yetiyor. *Kıvılcım* (o zamanki adıyla) kavga edecek birini bulduğu için öylesine mutludur ki, hiç bir savını, hiç bir alıntısını denetlemek gereğini duymaz. Kitabının ikinci baskısını yapan «müritlerinde» de 1975 yılında sürüp gider bu tavır. Dolayısıyla, *İsmail Habib*'in 1925 tarihli *Türk Teceddüd Edebiyatı Tarihi*, doktorun kaleminde *Türkiye Müteceddid Edebiyatı Tarihi* oluverir.[73] Yine de, *Edebiyatı Cedide'nin Otopsisi*, suskunlaş(tırıl)mış ve durgunlaş(tırıl)mış kültür ve yazın yaşamı içinde hem *muhalif* bir ses hem de *dizgesel* olmaya çalışmasıyla, eleştiri alanında ilk örnek yapıttır denebilir. İki anlamda «ilk örnek»: önce bir yazın akımını ekonomik/politik/ideolojik düzeylerde çözümlemeye kalkışmasıyla, sonra da yazın'ı politik açıdan yargılamasıyla.

Toplumun belirgin, ele verici özelliğinin sınıflardan oluşması olduğunu bildiren *Kıvılcımlı*, bu tanımdan, araya hiç bir dolayım koyma gereğini duymadan ikinci tanıma geçiyor:

«Şiir ve şairler de, *bağlı* bulundukları sınıfların damgasını taşırlar. Her sınıflı toplumda üstün sınıflar gibi bir üstün ideoloji, bir üstün güzel sanat ve şiir de var ola gelmiştir. (...) Ve şairler, *Toplum* içinde tuttukları sınıflara göre üstün veya alt —veyahut ikisi ortası- şiiri şakıyan veya sadece bağıran kişilerdir.»[74] *Hikmet Kıvılcım*, çözümlemesini dayandıracağı çerçeveyi şöyle tamamlıyor: «şair, toplum içindeki insan kümelerinden birisinin yaşama koşulları ile manen ve maddeten 'bir halde' olur. Bu koşulların (sınıfça yaşayış şartlarının) ondaki (şairdeki) seziş ve görüş yeteneklerini sözle canlandırıp özel, kendine özgü (spesifik) bir yeni biçimde ortaya çıkarmasından şiir doğar.»[75] Kısaca söylemek gerekirse, şair (yazar, sanatçı) bir *sınıfın sözcüsüdür*. Bu önvarsayım, *Kıvılcım(lı)n* tüm çözümlemesinin anahtarıdır: Ekonomik düzeyce *belirlenen* toplumda, üstün sınıf tarafından ezilen alt sınıf *ilerici* olduğu için, ondan yana olan ilerici, bu gelişen sınıfın açık savunusunu üstlenmeyen de *gerici* olur. Bu önvarsayıma tutunduğu için de, son kertede Osmanlı toplumunun burjuva-kapitalistleşmesinden başka bir şey istemeyen *N. Kemal* ile Edebiyatı Cedideci'ler arasına ayrım koyuverir. *N. Kemal'in siyasal*, Edebiyatı Cedide'nin ise *yazınsal* düzeye öncelik verdiklerini nedense görmek istemez. Yeri gelmişken, bir ayraç açılabilir sanıyorum: *N. Berkes*'in *N. Kemal* ile Servet-i Fünun dönemi yazarlarına ilişkin yorumunda biraz haksızlık görüyorum.[76] Şu nedenle: *Namık Kemal* Magosa'ya gönderiliyor olsa bile, bu gönderiliş devletin desteğinde yapılıyordu ve sürgün vapuruna binerken milletin «vatan şairi»nden esirgediği ilgiyi, devlet erki ona sürgünde rahat bir hayat sağlayarak gösteriyordu. Birbirlerini padişaha ya da falan paşaya jurnal eden *kurtarıcı*'lar Servet-i Fünuncular'a bir *aldanım* olarak görünmüş olmalı. *Abdülhamit* terörü ile her gün somut olgularla pekiştirilen bu aldanımın, bireycilik ve hayalcilikten başka bir sonuç vermesi olanaklı mıydı acaba? Siyaset içerde, somut koşullarda gerçekleştirilen bir *pratik* olmaktan çıkmıştı aslında, *yurt dışında* gerçekleştirilen siyaset ise *Edebiyatı Cedideciler*'e bir *şov* olarak gözükmüş olmalıydı. İçerde *siyaset*

pratiği'nin olanaksızlığını gören bu kuşak yazarlarının, en azından adlarına yaraşanları; kurtarıcı rölünü değil *kurban* rolünü üstlendikleri, daha doğrusu zaten oynamakta oldukları bu rolü seslendirdikleri söylenebilir. Eklemek bile fazla: Servet-i Fünun'un aklanması değil amaç, içeriğinin daha olumlu biçimde açıklanması. *Ali Suavi*'nin darbe girişimine bakıp *N. Kemal* değerlendirilemeyeceği gibi, *N. Kemal*'in söylemine bakıp bir yazın akımı değerlendirilemez. Nasıl yaşadıklarını anlattı Servet-i Fünuncular, toplumsal formasyonla, ancak bir süre sonra anlaşılabilecek olan hayalî ilişkilerini anlattılar. Çöken aristokrasinin değil yükselen ama henüz tam sesini bulamayan burjuvazisinin sözcüleri oldular. Hüzünleri bir ölçüde de bundandır. Bana öyle geliyor ki, sömürülen/yönetilen sınıf üyelerinin *ekonomik* bağlamda ilk kez bu yüzden farkına varabildiler. Giriş bölümünde de, üçüncü bölümde de değindim: Hiç kuşkusuz, örneğin *T. Fikret*'te bu farkına varış bireyseldir, ama bu olgu, bir başka *sınıf* üyesine gönderildiği gerçeğini değiştirmez. Tanzimat dönemi yazınında halkçılık kavramı çerçevesinde değerlendirilebilecek kimi *anlamlandırmalar* ile Servet-i Fünun dönemi yazınında yer alan *halkçı* motifler arasında, yazarlarının sınıf konumlarına dayanılarak açıklanamayacak *ilerici* farklar vardır. Siyasal/ideolojik bağlamda *N. Kemal* halkçılık konusunda *H. Ziya*'nın çok gerisindedir. Çünkü, *N. Kemal* bizzat *Berkes*'in belirttiği gibi, «reayalıktan çıkmış halkta siyasal bir rol görmüyordu.»[77] Servet-i Fünun'un, romantik umudu yoktu, ama *gerçekçi* idi.

Gelgelelim, gerçeği değil umudu tercih eden *H. Kıvılcım, Edebiyatı Cedide* adlı şiir antolojisini, 1930'ların hapiste olan bir eylemcisi kimliğiyle alelacele okuyarak, o yazını tümüyle *hasta* sayar: Kadınları psikastenik, erkekleri psikopat'tır. Ve doktor sorar hemen: «Bu zavallılar niye şifahanelere yerleştirilmemişlerdir?.»[78] Önvarsayımındaki sakatlık yüzünden *Kıvılcımlı*, gerçekten de o günler için çok önemli sayılması gereken gözlemlerini geliştirebilecekken geliştiremiyor. Örneğin Edebiyatı Cedide'de gözlemlenen «çağın hastalığı»nın toplumsal bir olgu olduğunu vurguladıktan sonra bir dip notun-

da, *Falih Rıfkı*'nın ilk gençliğinde, salt *moda* diye akıma özgü kederi içine yerleştirmeye çalıştığını yazdığını belirtiyor ve ekliyor: «Bu sıkıntısı Bay Falih'e basbayağı içinden gelmiyor. Deyim yerindeyse dış-içinden, 'şiir zorlaması'ndan, yani doğal benliğinden değil, sosyal Bay Falih Rıfkı Baylığından geliyor.»[79] Bir doğrudan bunca yanlış çıkarabilmesi şaşırtıcıdır. H. Kıvılcımlı, ideolojinin *pratik* gücünü açıkça vurguluyor, ama Edebiyatı Cedideciler'i olduğu gibi *F. Rıfkı*'yı da bir yandan yaşadığı bir yandan *ürettikleri* bu ideolojiyi tümüyle dıştalamadıkları için kınıyor. Bu noktada, *Kıvılcımlı*'nın «ağlamamağa, gülmemeğe, fakat anlamaya çalışıyorum» diyen *Plehanov*'u okumamış olduğunu düşünmeye başlıyor insan. Okumuş olsa idi, onun şu sözlerinden yararlanarak çözümlemesinde çok farklı noktalara ulaşması mümkün olabilirdi: «Bugün, sanatçıların sosyal kurtuluş hareketinden ilhamlanmaları 'gerekir' demiyorum. Hayır. Bir elma ağacının elma, bir armut ağacının armut vermesi *gerektiği* gibi, muhafazakâr sanatçıların da bu harekete karşı direnmeleri *gerekir. Dekadan bir devrin sanatı* dekadan olmak *'gerek'*. Bu bir zaruret. Bundan 'infial' duymamız boşuna olur. Fakat: Nasıl vaktiyle asilzadelerin bir kısmı «*tiers* état'ya geçtiyse, bugün de yüksek tabakanın bir kısmı, bilhassa tarihî hareketin tümü hakkında nazarî bir anlayışa yükselmiş bir kısım ideologlar, karşı tarafa geçiyor.

Çalışan kitlelerden yana geçen bu ideologlar arasında pek az *sanatçıya* rastlıyoruz. Böyle olmasının sebebi, ihtimal, ancak düşünen kimselerin tarihî hareketin tümü hakkında nazarî bir anlayışa' yükselebilmesidir. Oysaki, çağdaş sanatçılar, meselâ Rönesansın büyük üstadlarının aksine olarak, son derece az düşünüyorlar.»[80]

Plehanov'un egemen sınıf sanatçılarınca ille de ilham alınmasını *gerekli* görmediği bir *sosyal kurtuluş* hareketinin Edebiyatı Cedide döneminde hemen hemen bulunmadığı düşünülürse, *H. Kıvılcımlı*'nın değerlendirmesinin ne kadar aşırı olduğu görülür. *Kıvılcımlı*'nın okumaması ya da anımsamaması bir talihsizlik olan bu metinde, *Plehanov* yazınsal/sanatsal söylemle bilimsel söylem arasındaki *ayrıma da* işaret

ediyor ve ikinci tür söyleme geçebilmenin zorluğunu da imliyor. Yani, ideoloji üreten yazarın ideolojiyi tümüyle aşamayacağını. Gelgelelim, yanlış önvarsayımı, *H. Kıvılcımlı*'yı bir eliyle verdiğini öteki eliyle almaya, çözümlemesinin doğrultusunu saptırmasına yol açıyor. Şöyle yazıyor çok doğru olarak: «Cedideciler, kendi çağlarında, mensup oldukları sınıf ve zümrelerin içinden gelme en orijinal, en 'aslına uygun' örneklerinden başka bir şey değildirler. Eğer bir hastalıkları, kusurları varsa, bunu sırf kişiliklerinde değil, *edebî kişiliklerini gerektiren* sosyal köklerinde, ortamlarında, çevrelerinde aramak ve bulmak gerekir ve elden gelir.»[81] Dahası, şunları ekliyor *Kıvılcım;* Edebiyatı Cedide ile *Rokoko* çağı arasında benzerlik kurduktan sonra: «Rokoko, maliye sarraflık burjuvazisi ile derebeylik arasındaki aşkdaşlık, *akça* ile *asaletin* çiftleşmesi edebiyatı oldu.»[82] Bu genel çerçeve içinde Edebiyatı Cedide'nin üç ayırdedici düzeyini şöyle vurguluyor yazar: 1 — Panseksüalizm, 2 — Melakonkolizm, 3 — Eksantrizm. Akımın Türkiye tarihinin akça ile asaletin çiftleşmesi sonunda doğmuş bir «zina çocuğu» olduğunu, «salonlarla yalıların» içinde geçen aşklara düştüğünü söyler *Kıvılcım* ve Cedide şairlerinin tensel aşkı yüceltişlerini bir «ruh soysuzluğu» sayar. Ama, tensel aşkın yüceltilmesinin niçin soysuzluk olduğunu kanıtlayamaz. Dahası, Osmanlı imparatorluğunun çözülmekte, çökmekte olan bir düzen olduğunu bizzat kendisi vurgulamış olmasına rağmen, bu çöküş sürecindeki feodal toplumsal yaprda kadının *maddileşip* bir ölçüde özgürleşmesi sürecine dile getirmenin verili ahlâkın işlevsizleştirilmesi açısından siyasal/toplumsal işlevini de görmez. Kadının köle konumundan *birey* konumuna dönüşümü, nedense *Kıvılcım*'ın çözümlemesinde yer alabilecekken, almaz. Öteyandan, bir yazın akımını ve şairlerini ekonomik/politik/ideolojik düzeylerde kuşatmak isteyen ve bu yolda tüm eksiklerine rağmen olumlu gözlemler de getiren yazarın niçin cinselliğin karşıtında yer aldığını da anlamak kolay değil. Çünkü bu tutum, en azından marksçılığın kendisine aykırı. *Engels,* 1883'te yanıtlıyor *Kıvılcımlı*'yı: «Weerth bir şeyde ustaydı; Heine'yi geçiyor ve Alman dilinde yazmış,

Goethe'den başka herkesi geride bırakıyordu: bu da doğal, dinç duygusallığın ve *bedenî* zevklerin dile getirilmesiydi. Bir gün gelecek Alman sosyalistleri de ahlâkî *çekingenliklerin* son izlerinden büsbütün kurtulacaklardır —zaten ahlâkçı tavırlar gizli müstehcenlikleri örtmeye yarıyor. Örneğin, Freiligrath'ın 'Mektuplar'ını okuyun —insanların *cinsel organları* olmadığına inanasınız gelir. Ama şiirinde bu kadar aşırı temiz olan Freiligrath kadar kimse hoşlanmaz müstehcen sözlerden. Hiç değilse Alman işçilerinin *her gün* ya da *her gece* yaptıkları şeyden rahat ve serbest bir tavırla konuşmaya çalışmalarının zamanı artık gelmiştir. Bunlar *doğal, kaçınılmaz,* çok da *güzel* şeylerdir —Roma'nın, Homeros'un ve Platon'un, Horatius ve Juvenal'in, Tevrat ve Neue Rheinische Zeitung'un insanları da bunun tanığı».[83] *Kıvılcım,* cinselliğin fazla mutsuzlaştırılmış, bir başka söyleyişle *engellenmiş* olmasını eleştireceği ve bunun dönemin toplumsal koşullarının zorunlu bir sonucu olduğunu göstereceği yerde, doğrudan cinselliği suçluyor ve bir çöküş belirtisi sayıyor. Şöyle diyor: «Tarihte yıkılış konağına varan her toplum biçiminin en son, en üstün edebiyatında *kişisel* şehvet, ölüm açısına *karşı* içilen uyuşturucu bir tatlı zehir kadehi gibi elden bırakılmaz.»[84] Doğru gözlemden yine yanlış sonuca varıyor yazar. Ama, günümüzün bilimsel/kuramsal donanımından ve çözümleme yöntemlerinden yoksundu *Kıvılcımlı,* bu yüzden cinselliğin, örneğin *Boccaccio*'da ve *Shakespeare*'de olduğu gibi *laik, ilerici* bir işlev üslenebileceğini düşünemiyordu. Çöküş döneminden kaynaklanan ölüm acısına *karşı* bir *uyuşturucu* değil, yaşamın yeni güçlerini *çağrıştıran* ve dünyasal olanı imleyen bir *etkinlik* olduğunu göremiyordu. Çünkü, önce de belirttiğim gibi, *Kıvılcımlı,* konuya önhükümle yaklaşıyor ve metni sınıf söyleminin dolaysız bir nesnelleşmesi sayıyor. Edebiyatı Cedide'nin «üçüzleri» diye nitelediği *Tevfik Fikret, Cenap Şehabettin* ve *Halit Ziya*'nın sınıfsal kökenlerini kaba bir dille vurguladıktan sonra, üç yazın adamının kökenlerini *kâhyalık, divan efendiliği* ve *halı tüccarlığı* olarak belirliyor ve onları yükselmeye çalışan burjuvazinin *temsilcileri,* hâttâ yandaşları sayıyor. Yükselmeye çalışan

diyorum, çünkü bu gerçeği bizzat yazar da vurguluyor: «Türk burjuvazisi —Balkan burjuvalarının tersine— başlıbaşına bir yükselişe kavuşamıyor. Onun için E.C. sınıfları kendilerini karanlık bir uçurum kıyısında, bütün ülke ile birlikte çöker görüyor.»[85] Görüldüğü kadarıyla şunu söylemek olanaklı: *Kıvılcımlı,* Edebiyatı Cedideciler'in *politik etkinlik*'te bulunmamasından yola çıkıyor, bu yüzden onların dönemlerinde *gerici* bir işlevi yerine getirdiklerine inanıyor. Ama, III. Bölümde gösterebildiğimi sandığım gibi, Meşrutiyet döneminin düşünce hareketleri henüz sınıfsal bakış açısına kavuşabilmiş değildi ve sadece özgürlük bağlamında görülen siyasal sorun da devletin kurtarılması kaygısı tarafından bastırıldığı için bu düzeyde beliremiyordu. Edebiyatı Cedidecilerin *hakikuyun* (gerçekçilik) akımını savunmalarına ve yazın'ın «hep aşk, hep melâl olmamasını» istemelerine rağmen romantik ve melankolik bir söylem geliştirmelerinin çelişik gerçeği de bu olguda yatıyor bana kalırsa. Aydınların Osmanlı İmparatorluğu'nda zaten ancak *devlet içinde* bir grup olduğu ve kitlelerle hiç bir zaman somut ilişki kuramadığı düşünülecek olursa, İkinci Meşrutiyet'te yazarın, alt sınıflar içinde yeni yeni başlayan hareketlenmeleri *değerlendirebilmesi,* dahası bu kendiliğinden hareketliliğin *sözcüsü olabilmesi* söz konusu edilemezdi elbet. Sosyalizm, açıkladığım gibi İkinci Meşrutiyet aydını için *de* toplumsal kurama ilişkin bir sorun olarak belirmemişti henüz. Bu yüzden, Edebiyatı Ceddiciler, *Kıvılcımlı*'nın vurguladığı gibi, çöküş'ün betimlemesine yönelmekten başka yol bulamadılar. Adım adım ilerlediler bu yolda. *H. Ziya, Sis*'in umutsuz şairine ilişkin bir yazısında «*Fikret* her gün biraz daha siyah bir adam olurken»[86] diyor. Bu söz, aslında tüm Servet-i Fünun yazını için geçerlidir. Ama bunu yadırgamamak, dahası kızmamak gerekir. Dahası, *Kıvılcımlı* gibi onda yalnızca «ruh ve düşünce geriliği» bulmamak da gerekir. Çünkü çöküşe ilişkin göstergelerin, hâttâ doğrudan doğruya ve yükselen sınıfın yanında açıkça yer almadan çöküşü istemenin de siyasal işlevi vardır. *Halit Ziya,* romanlarında çöken ve yükselmeye çalışan sınıfların gerçekçi bir anlatımına yönelir ve «siyah

oluşu» dillendirirken, ister istemez, tüketicisinin (okurunun) bu siyahlığa karşı olumsuz bir tavır almasını istediğini de imler. *Kıvılcımlı* da bilmektedir bunları, dahası yazmaktadır. Gelgelelim, aklı sürekli biçimde işçi sınıfı eyleminde olduğu için, yazınsal içeriği yeterli biçimde çözümlemeyi bir türlü başaramaz. Bir eliyle verir, öbür eliyle alır. Örneğin, tüm Servet-i Fünun yazınını sarmış bulunan melankolik biçemi çözümlemeye girişirken, doktorluğunun da verdiği bilgiyle mistisizm ve pesimizm gibi iki kökten kaynaklandığını söyler bu durumun ve melankoliğin dış gerçeğe karşı kendini *kapadığını*, ondan kaçtığını belirtir. Ama, bildiğine inanmamız gereken psikanalitik çözümlemeden yararlanmayı düşünmez, dolayısıyla bu kaçış olgusunda dışa vurulan *savunma* sorununu açımlayamaz *Kıvılcım*. Dolayısıyla *baskılanmış içerik*'teki *gerçekçi* ögeleri de yeterince göremez. Örneğin *Fikret*'in «*Örtün,, evet ey haile. Örtün, evet ey şehr/ Örtün ve müebbed uyu, ey fâcire-yî dehr*» çığlığındaki, toplumsal/siyasal ve bireysel başkaldırı bile nerdeyse etkilemez yazarı. *Kıvılcımlı* yine doktorluğunun yardımıyla gerçekten o günlerde hiç bir eleştiri de raslanmayan çözümlemeler yapar Edebiyatı Cedide ile ilgili olarak: Kullanılan sözcükleri, benzetmeleri ve imgeleri» *dış işitme duygusu, dış görme duygusu, iç psikolojik duygular, iç seneztezik duygusu*» gibi kavramlaştırmalar[87] altında çözümler ve hep eskimiş, kırılmış görüntüleri yansıttığını, tükeniş ve ölümü çağrıştırdığını söyler. Dahası, bunların nesnel gerçeğe, yani en azından Servet-i Fünuncular denen topluluğun nesnel gerçeğine uygun düştüğünü ve bu gerçeği dışa vurduğunu belirtir ama yine de onları tümüyle *gerici* saymakta direnir. Hem de «Avrupa burjuvazisinin tarihte gösterdiği ihtilal yiğitliğini, hâttâ tasarlamak için *bile*, eriyen ve çöken Osmanlılığın cedide çağında ne ekonomik ne de politik hiç bir olanak yoktu»[88] diye yazdıktan sonra. Bu yüzden de, çalışmasının eklem yerlerini kırar ve bulmasına olanak olmadığını bildiği halde Cedide'de devrimci politik bildiri aramakta direndiği için, gerçekten değerli çözümlemelerine duyulan güvenin azalmasına yol açar. Nasıl Cedideciler kendi ideolojik konum-

larını aşamamışlarsa, *Kıvılcımlı*'nın da kendi ideolojik/politik konumunu aşamadığı kolaylıkla söylenebilir. Daha ürün verdikleri yıllarda bu ürünleri, yaşanan dönemi salt umutsuz bir perspektiften dışlaştırdığı için eleştiren, ama son kertede yine de o umutsuzluğu dillendiren yapıtlar veren insanları, yalnızca burjuvazinin temsilcileri ya da dökünütüleri saymak, biraz fazla vulger bir yaklaşım oluyor. Şunları yazıyor *Fikret:* «Şairler, yazarlar insan *toplumunun* çeşitli dilleridir. Bu büyük canlı kütle, duygularını onların aracılığıyle bildirir. İçinde yaşanılan bir dönemin düşünceler ve duygular üzerine etkisi kaçınılmaz bir zorunluktur. Eserleri yaratan, gerçekte zamandır. Sanatçılar eserleriyle zamanlarına *tanık* olurlar. Sanatı bütün sorumluluklardan ayırıp uzaklaştıranlar bile inkâr edemezler ki, sanat kendi iddiaları gibi, mutlak bir dokunulmazlığa sahip değildir.»[89] *Kıvılcımlı* da bir alıntı yapıyor *Fikret*'ten: «Bir çok sanat, fakat hepsinde aynı rehavet, aynı arazî maraziyye. Hepsinde o takatsızlık, cansızlık. Aralarında sizi teselli edecek, sizi canlandıracak kimse yok.»[90] Hayır, yazarın belirttiği gibi, sadece «mensup oldukları sınıf ve zümrelerin en aslına uygun örnekleri» olmakla kalmıyor Edebiyatı Cedideci'ler, *aynı zamanda* bu örneğin *sakatlanmış* ve *yabancılaşmış* olduğunu imleyen *örnekler de* oluyorlar. Biz şu sosyo-ekonomik nedenlerle böyle olduk, yeni bir sınıf, sağlıklı bir sınıf gelip bizi tarih sahnesinden silecek demezler elbet, diyemezler. Ama, *yaşadıkları* açmazı dile getirerek, eyleyenleri oldukları gerçeğin bir bölümünü betimleyerek, okurun anlatılanlara karşı *olumsuz* bir tavır almasına yol açarlar. İstemeseler de açarlar. Kuşku yok: Edebiyatı Cedide şairleri, yazarları işçi sınıfını savunmaları bir yana, demokrasinin sınırları sorunu üzerinde bile yeterince düşünmemişler, çalışan kesimler adına herhangi bir istekte bulunmayı akıllarına getirmemişlerdir. Ama kimi zaman; özellikle yazın/sanat söz konusu olduğunda; kimi özlemler, düşler, yapıtta hiç bulunmayışlarıyla, *yokluklarıyla* okurun imgeleminde belirebilir, kendilerini anımsatabilirler. Elbet de yazınsal bir işlevdir bu, siyasal değil. Edebiyatı Cedide'de görülen *susuş ruhu*'nun tümden *gerici* oldu-

ğunu söylemek, o dönem boyunca bir yazın bulunmadığını öne sürmek demektir. Çünkü, *Kıvılcımlı*'nın bakış açısı, şu önermede somutlaşıyor: Yalnız *ilerici* olan yazın'dır. Siyasetçinin günlük yaşamda görünmediği bir zamanda, elinde kalem ve kâğıttan başka bir aracı bulunmayan şairden, romancıdan ilerici siyaset beklemek biraz tuhaf olmuyor mu? Siyaseti fiilen dıştalamış ve susturmuş bir toplumda, henüz sadece *dıştalanmış* olduğunu anlayabilmeye başlamış yazardan, *kurtarıcı* olarak gördüğü ve çekim alanına kapıldığı Avrupa emperyalizmine karşı çıkması beklenebilir mi? Söylemek bile fazla: Servet-i Fünun mücadeleci bir yazın akımı değildi, ama bir *yazın* akımıydı. Akıma, ancak bu bağlamda bakabildiğimizde, *P.N. Boratav*'ın Giriş bölümünde andığım yazısında vurguladığı *ilerici* ögelerin *de* farkına varabiliriz, gerici ögelerinin farkına vardığımız gibi. Kaldı ki, *T. Fikret, H. Ziya* gibi örnek temsilcilerinde, bireyselden toplumsala *açılan* bir eğilim bulunmaktadır. Bunu, tutucu bir eleştirmeci olan *M. Kaplan* bile dile getirmektedir: «Hayattan nefret duygusu, teferruatına kadar işlenmiş bir tasvir ve musiki Rübab-ı Şikeste'nin başlıca hususiyetlerini teşkil ediyordu. Sis ile Fikret, esas temini ve sanat vasıtalarını içtimaî plana nakletmiştir.»[91]

Yine de *Hikmet Kıvılcımlı*'nın çalışmasının o günler, hattâ, yayınından sonraki 10 yıl için *benzersiz* bir yapıt olduğunu söylemeliyiz. Bir şiir antolojisini vesile ederek, bir yazın akımını en kapsamlı biçimde irdelemeyi üstlenen bir *kitap*, görülmemiştir denebilir *Kıvılcımlı*'ya kadar. Zamanının ve kendisinin bilgisiyle sınırlıydı elbet o da, herkes gibi. Bu yüzden olduğu kadar, hep belirttiğim gibi siyaset tutkusu yüzünden de, kitabındaki kimi gözlemleri geliştirememiş ve daha *nesnel* yargılara ulaşamamıştır.[92] Ne var ki, yöntemi yazın çevrelerinin ilgisini çekebilmiş ya da o çevrelerce yeterli biçimde kavranabilmiş olsaydı,, herhalde *yazınsal eleştiri* alanında daha olumlu adımlar atılabilirdi. Ne tuhaftır ki, gelecek bölümde inceleyeceğim *Suat Derviş*'in *(Reşat Fuat Baraner)* kitap eleştirilerinin de başına aynı durumun geldiği görülüyor. O yazılar da nedense, *eleştiri* alanında pek iş-

lememişe benziyor. Çünkü, *Yeni Edebiyat*'ın kapanmasından sonra, yazın dergilerinde o türden, derinlikli olmaya çalışan eleştirilere pek raslanmıyor. Arada ***Fahir Onger*** gibi biri görülmüyor değil gerçi, ama o da çok dağınık kalmış, bu yüzden etkinlik alanı daralmıştır denebilir. Bu bölümü bağlarken, Türk yazınında çağcıl anlamda *toplumcu eleştiri*'nin, 1950'lerden sonra *F. Naci, A. İlhan* ve *A. Bezirci* ile *açıldığını* ve *kuramsal* bir taban edindiğini söylemek isterim.

YOL AYRIMI : TASFİYE HAREKETİ

Toplumsal sorun, Türk yazınında da dünyadaki gelişmeye uygun olarak, asıl anlamda roman ve öykü dallarında dile getirilmiştir ama, kavga nedense şiire mal edilmiştir. Bunda, şiir gibi köklü bir düzyazı geleneğimiz bulunmamasının rolü olmalı. Gerçekten de, Tanzimat yazarı, ancak şiire vurarak başlayabilirdi; yazınsal türler kendisiyle çoğalacaktı çünkü. Servet-i Fünun da daha çok bir şiir hareketi olarak görüldü. Oysa düşünsel plânda, Tanzimat'ın ötesinden konuşuyordu akımın yazarları, dolayısıyla, çağı yakalamayı öngören düşünsel çaba, üretilebilen şiirle ters bile düşüyordu. Felsefî ve siyasal amaçları çok farklı olan toplumcu yazın'ın kavgası da, Cumhuriyet döneminde şiir alanında ve *Nâzım Hikmet*'le başladı.

Nâzım Hikmet'in yayın yapabildiği dönem içindeki üretiminin çözümlenmesi bu bakımdan önem taşımalıdır. Ama ne yazık ki, bu konuda yeterince çalışma yapılmamıştır. Bu üretimin siyasal yanı dikkate alınmıştır hep, bu yüzden de yazınsal *yenilikleri* ve *yönsemeleri* yeterince irdelenmemiştir. Tuhaftır, ama o günkü konjonktürde doğal da sayılabilir: *Nâzım* da böyle istemiştir. Mektupları, dergilerdeki yazı ve konuşmaları, aslında alt katmanda tek sorun çevresinde döner: *Nasıl söylemeli?* Ne var ki, *Nâzım*'ın şiiri siyasetin türevi gibi düşünmesi ve yayınladığı metinlerde yalnızca siyasal düzeyi vurgulaması, hapse girdikten sonra el altından *işleyen* şiirinin de salt o *düzeyde* algılanmasına yol açmıştır. Kuşku yok: Şiiri her zaman emekçilerin yaşamına ve beklentilerine yöneliktir. Dahası, söylediğini en açık ve yalın biçimde söylemeyi öngörür ama, bu yalınlık basitlik demek değildir: özce ve biçimce basitlik aklından bile geçmez onun. Yalın biçim, *aranılmış, bulunmuş* biçimdir *Nâzım*'da. Ne türkü kalıbının öykünmesidir ne hece vezninin. Bu özelli-

ğine *Nâzım*'ın, daha 1936'larda değiniyor *Ataç*: «*Simavne Kadısı oğlu Şeyh Bedreddin* destanındaki manzumelerin hece veznine bir dönüş-veya bir geçiş- gösterdiğini sanmıyorum. Gerçi bazı mısralar hiç bir sözü değiştirilmeden de hece vezni kalıplarına uyuyor, fakat *Nâzım Hikmet*'in bundan önceki kitaplarında da, *aranınca*, böyle şeyler bulmak kabildir. (...) Onun üslûbuna, nazmına oldukça alıştık, iyice bakabildiğimiz için de, o manzumelerde bir çok eski aşinalara rasgeliyoruz. Bir sanatkârın kendi getirdiği tarzdan hiç bir *fedakârlıkta* bulunmadığı halde, an'anevi şekillere dönüyor zannedilmesi, kendisi için büyük bir zaferdir.»[93] Söylemek bile fazla: *Nâzım Hikmet*'in şiiri *Rimbaud*'nun ya da *Malarme*'nin, *Yahya Kemal*'in ya da *Fazıl Hüsnü*'nün şiirine benzemez: çok farklıdır beslendiği sorunlar. Ama öz ile biçimin *birliği* konusunda her has şair gibi düşünmektedir. 1937'lerde vurguladığı bu ilkeyi, yaşamı boyunca korumuştur. Üstelik sekterlikten giderek uzaklaşarak. «Ben başka şiir anlayışlarının varlığını kabul eden bir kimseyim. Sanat değerî ve insanî değer taşıyan her şeyi kabul ederim» diyen *Nâzım*, içerik ile biçim'in birliğini ve karşılıklı *etkileşimini*, 1941'de *K. Tahir*'e yazdığı mektupda dile getirdiği gibi yineliyor 1958'de: «Her şiir bağımsız bir bütündür. Demek ki her şiir için bu şiirin üzüne uygun biçimi aramak ve bu biçimi şiire uygulamak söz konusudur. (...) Öz ile biçim arasında bir birlik olduğu besbellidir ama, öz ile biçim arasında karşılıklı bir etki de vardır. Önceliği olan öz'dür, ne var ki, biçimin öz üzerindeki etkisi de inkâr edilemez.»[94]

Sonul amaçları farklı olmasına rağmen, iki büyük toplumsal/siyasal devrim tarafından koşullandırıldı *Nâzım:* Bu yüzden *Şeyh Bedreddin*'e kadar yazdıklarında *yıkıcı* ögenin öne çıktığı söylenebilir. Ne var ki, buradaki sorun bağlamımız açısından, doğrudan *Nâzım Hikmet*'in şiirinin gelişimi değil ilgimizi çekmesi gereken. *Nâzım* Türkiye'de bir iç ve dış savaş sonunda gerçekleştirilmeye başlayan toplumsal devrim süreci içinde, *bir* kanal açtı ama *tek* kanal değildi. Devrim koşulları, onu olduğu gibi Türkiye toplumunun başka yazarlarını, şairlerini de *koşullandırdı*. Cumhuriyet sonrası

şiir ve düzyazısının yalnızca *Nâzım*'la değişmeye başladığını söylemek, tarihsel gerçekler karşısında tutunması zor bir iddia olur. Bu bölümün sonuna ekleyeceğim listelerin de açıkça gösterdiği gibi, yazın, siyasal/ideolojik açıdan burjuvaziye bağlı olduğu söylenebilecek örneklerinde bile *radikalleşmeye*, dolayısıyla değişmeye başlamıştı. *Yenilik*, tüm sanat dalları için toplumsal/kültürel *zorunluluktu*, dolayısıyla tüm tutucu direnmelere rağmen *geneldi*. *Necip Fazıl*'ın çıkışına benzer bir çıkış'ın 1935'te *Havaya Çizilen Dünya* ile *Fazıl Hüsnü Dağlarca*'dan geldiğini anımsatmak gerekir. *Dağlarca*'nın, *Toprak Ana* ve *Aç Yazı* gibi toplumsal sorunları birincil düzeyde algıladığı kitaplarında bile, dönemin egemen söylemine *uymadığı*, özgün kalabilmeyi başardığı, gelgelelim, anti-emperyalist ve sosyalist olmayı amaçlayan 1965 sonrası şiirlerinde küçümsenemeyecek ölçüde düzey yitirdiği, yeri gelmişken belirtilmelidir. *Ercüment Behzat (Lav)*ın 1931 tarihli *S.O.S.* ve 1934 tarihli *Kaos* adlı kitapları ile *Mümtaz Zeki Taşkın*' ın 1934 yılında yayınladığı *Allo Allo*'su *(Mustafa Niyazi* ile birlikte), serbest nazmı kullanmakla birlikte *Nâzım Hikmet*'in düşünceleriyle hiç bir ilgisi olmayan bir kanal açmaya çalışıyordu Türk şiirinde. *Ercüment Behzat, gerçeküstücülük*'le Alman *dışavurumculuğ*unun görüş ve yöntemlerinden yararlanarak bir bireşime varmaya çalışıyordu denebilir. *Mümtaz Zeki*'nin ise, Avrupa'da bile, hemen gerçeküstücü hareket tarafından aşıldığı için fazla ömrü olmayan *Dada* akımından etkilendiği anlaşılıyor. *Ercüment Behzat*, çıkışının özgünlüğünü *Kaos*'un «Önsöz»ünde vurgular: «Kimi heveskârlar için hece ve aruz, bir kompleks, içinden çıkılmaz bir yoldu. Dışından kolay taklit edilir gibi görünen bu tarza başvurdular. Muhtevadan çok kabuğa bakarak hüküm verenler için bütün yapılanlar müsavi görüldü. O kadar ki, kimi tenkitçiler sakat bir tasnif yaptılar. Bu şiirlerin tamamını, şekillerindeki benzeyişe aldanarak (serbest nazım - vezin) çerçevesi içinde gösterdiler. (...) Hükmünüzün satırı altına koyduğum mısralar, serbest nazım türündeki şiirlerde yapılabildiği gibi uzun nesir cümlelerine çevrilemez. Çoğu sembolik kılıklara bürünmüştür. Muhtevada yarım bırakıla-

nı okurların kafası tamamlar. Tedai kapıları açıktır, hızlarını ana materyalizmden aldıkları için (tabiat, mantık ve mekân dışı) havaî atlayışlar bunlarda yer almaz. Hecenin tırısı, aruzun curcunası, ağır aksak'ı mısrada farkedilmez.»

E. Behzat çıkışının *özgünlüğü* ve *önceliği* konusunda yaşamının sonuna kadar ısrarlı kalmıştır. *Hikmet Altınkaynak*'ın *Edebiyatımızda 1940 Kuşağı* adlı kitabında yer alan 1975 tarihli konuşmasından (ss. 54-57) aktarıyorum:

«Türkiye'nin etkin şairi *Nâzım*'ın şiirleriyle benimkileri karşılaştırın, materyalist açıdan *aynı* dünya görüşüne sahip olmamıza karşın, şiirlerimiz arasında herhangi bir ilinti, *benzerlik* bulamazsınız.

1940 kuşağı diye ortaya atılan sav, Ataç'ın saplantı ve varsayımından öteye geçmez. Ve 1940 kuşağı diye *aralarında* kadrolaşıp birbirinden *güç alma* eğiliminde olan sanatçılar, yeni şiir geleneğinin 1925'lerden bu yana benim *başlattığım* akımı aydın kamu oyunda *perdelemekle* kendi kişiliklerinde toplumsal Türk şiirinin öncüleri gibi görünmek istemektedirler. Gerçekte Birinci Yeni 1925'lerde başlatılmıştır; Nâzım Hikmet'le benim *ayrı* yön, kurgu ve yöntemlerimizle.

Toplumcu şairler diye kendi kendilerini kadrolandıranlar da yeni Türk şiirine heceyle başladılar. Benim S.O.S.'te yer alan şiirlerim, ki 1931'den önce dergilerde çıkmıştır, bunların hiç birinde hecenin ne etkisi, ne esintisi, ne de içlem bakımından benzerlik yoktur.

Ben matematiksel bir yöntemle şiirimi, içerik ve teknik bakımından dinamizmin gerektirdiği bir anlatımla kurdum. Bu bakımdan 1940 kuşağı diye adlandırılanların yargıları tümden yanlış ve gerçek dışıdır».

Geçerken, *E. Behzat*'ın 1940 kuşağına *olumlu* bir yaklaşım içinde bulunmadığını belirtmek gerekir.

Söylemek bile fazla: Ne *gerçeküstücülük* ve *dışavurumculuk* ne de *dadacılık*, Türk yazınında ve sanatında, Avrupa'da olduğu gibi bir *akım* olarak yerleşmemiştir. Ne 1925 - 1940 arasında ne de sonrasında. Ben, bunun büyük bir eksiklik olduğunu kanısına varıyorum giderek. Ne var ki, bu akımlar düşünceleri ve yöntemleriyle *sızamamışlardır* Türkiye'ye.

Siyasal/ideolojik açıdan sosyal demokrat olarak nitelenebilecek yazarlar, sanatçılar da toplumcu yazarlar gibi uzak durmuşlardır çağın bu *yıkıcı* akımlarından. Nedenlerini araştırmak, ayrı bir çalışmayı gerektirir. Çünkü çeşitlidir bu nedenler, ama burada bir nokta vurgulanabilir belki: Türkiye Birinci Dünya Savaşı'nın etkilerini ve sonrasındaki gelişmeleri farklı ekonomik/politik/ideolojik düzeylerde yaşamış ve algılamıştı. Genel eğilim, bir türlü kurulamamış bulunan burjuva toplumunun yerleştirilmesi idi. Bu bakımdan, simgesel konuşma biçimini seçerek söylersem, ölüm'ü değil yaşam'ı, yadsıma'yı değil olumlama'yı arıyordu Türk sanatı. Gerçeküstücülüğün amaçları, Türkiye'de henüz kurulamamış ve kurumlaşamamış olanın yıkımına yönelik olduğu için, kesin biçimde *negatif*'ti. Marksistler başka neden ve amaçla liberaller başka neden ve amaçla karşı oldular; ama *karşı* oldular.[95]

Asıl soruna dönersek, şunları söylemek olanaklı görünüyor; *Kalp Ağrısı, Vurun Kahpeye, Sinekli Bakkal* (H. Edip), *Bir Sürgün, Yaban, Ankara* (Y. Kadri), *Dudaktan Kalbe, Akşam Güneşi, Yaprak Dökümü* (R. Nuri), *9. Hariciye Koğuşu, Fatih-Harbiye* (P. Safa), *Bacayı İndir Bacayı Kaldır, Çıkrıklar Durunca,* (S. Ertem), *Çulluk* (M. Yesairi), *Ayaşlı ve Kiracıları* (M.Ş.E.), *Kuyucaklı Yusuf* (S. Âli) gibi yapıtların da 1938 tarihinden önce yayınlandığı göz önünde bulundurularak: *Nâzım*'ın hapse girmesinden önce ve İkinci Dünya Savaşı'nın arefesinde, Türk yazını daha *gerçekçi* ve *halkçı* bir doğrultu izlemeye başlamıştı. Önceki bölümlerde vurguladım: Serbest Cumhuriyet Fırkası'mn kapatılmasından sonra siyasal yaşam durgunlaştırılmış, Anayasa değişikliğiyle iktidar partisinin ilkeleri devletin ilkeleri haline getirilmiş, Halkevleri'nin açılmasıyla toplumun bütünleştirilmesi çalışmaları daha da yoğunlaştırılmıştı. Özellikle Halkevleri'nin aydınlar ve bürokratlar arasında varolan ve varolabilecek olan muhalefet eğilimlerini *özümsemek, edilginleştirmek* amacıyla kurulduğu söylenmelidir. Üçüncü Bölüm'de halkçılık ideolojisinin İkinci Meşrutiyet döneminde benimsendiğini, ancak Rusya'daki narodnik hareketinden beslenen bu akımın

Türkiye'de toplumcu (sosyalist) ögelerini yitirerek *geleneksel* düşünce yapısına uygun düşen *solidarizme* dönüştüğünü, *Gökalp*'in ve *Atatürk*'ün sözlerini de anarak belirtmiştim. Bu bakımdan, konuyu burada yeniden irdelemeyi gereksiz buluyorum. Ancak, şu noktanın altı çizilebilir: Toplumsal sınıflar arasında ekonomik yapıyı koruyarak bir denge sağlamayı, çatışmaları asgaride ve barış içinde tutmayı öngeren halkçılık, *reformist*'tir ama bu reformizm her zaman *çalışan altsınıflar*'a yönelik *pseudo* bir içerik yansıtır. Buysa aydınlar ve çeşitli sınıf katmanları içinde bir çekim alanı yaratır. Nesnel çatışmaları ideolojik düzeyde dıştalamak ve geçersizleştirmek ve «sınıfsız toplum» imgesini tüm toplumsal kesimlere yayabilmek amacıyla gerçekleştirilen Halkevleri dışında iki olaya daha değinmelidir. İlki 8 Haziran 1936 tarihli İş Yasasıdır. Grev ve lokavtı yasaklayan yasa, çalışma süresini, işe alma ve çıkarma ilkelerini düzene bağlamış, işçi sağlığı ve güvenliği ile ilgili hükümler getirmiştir. Her türlü işçi isteğini 1950'lere kadar olanaksız kılan yasanın amacını, iktidar partisi Genel Sekreteri *Recep Peker* en açık biçimde vurgulamaktadır: «Devlet büyük sanayi hayatına yeni giriyor demektir. Yeni İş Kanunu, bir *rejim* kanunu olacaktır. (...) Yeni İş Kanunu, sınıfcılık şuurunun *doğmasına* ve *yaşamasına* imkân verici hava bulutlarını ortadan *silip süpürecektir.*»[96] Bu kaynaşmış toplum imgesi, yine de bir dayanak noktasına gereksinmiştir elbet. İş yaşamının yasayla sınırlandırılması, dahası Ceza Yasası'nın maddeleriyle güçlendirilmesi, emekçi kesimlerin sorunlarını dile getirmeyi de, ister istemez; *suç* kapsamına sokmuştur denebilir. Bu durumda ve bu bağlam içinde belirmiştir *köylü*. Toplumun sınıflardan dıştalanması ve nesnel çelişkilerin yok sayılması temeli üzerinde oluşturulan *halkçılık* ve bu ideolojinin doğal uzantısı *köycülük*, içerdiği *popüler demokratik* ögeler dolayısıyla Türkiye toplumculuğunun *asalağı* olmuştur denebilir. İki olayı birbirinden ayırmak gerektiğini burada *özellikle* ve üzerine bir kaç kez *vurarak* belirtmek gerekiyor: Halkçılık ve köycülük ideolojisi bir gelişmeye yol açmıştır elbet, Köy Enstitüleri de yüz binlerce insanın okuyup yazma öğrenme-

sine ve *muhalif* bir kadro oluşturmasına yaramıştır. Bizim burada tartıştığımız, halkçılığın ve köycülüğün, siyasal/ideolojik sonuçları bakımından, daha çok sosyal demokrat ideolojinin pekiştirilmesine yaramış ve kavram karışıklığına yol açmış olmasıdır. Bu ögeler, birbiriyle hiç ilgisi olmayan kuramsal yaklaşımlar yapılmasına yol açmıştır. Örneğin *Ceyhun Atuf Kansu*, yaşadığı günlerdeki toplumsal/siyasal olayların verdiği coşkuyla şunları yazmıştır: «*Mustafa Kemal*'in halkçılığı insancı, aydın ve gerçekçi bir *toplumculuktan* başka bir şey değildir.»[97] Rahmetli *Kansu*'nun, burada toplumculuk kavramının kuramsal/bilimsel içeriğini *zorladığı* ve *keyfî* biçimde yorumladığı açıktır. Aynı şekilde, köycülük de bu türden zorlamalarla, devrimciliğin bir *önkoşulu* varsayılmış, uzun bir dönemde tapıncak (fetiş) haline getirilmiştir. Gerçi Köy Enstitüleri'nin kuruluş tarihi 1940'tır ama, rejimin köycülüğü benimseyişi daha önceki tarihlere uzanmaktadır. Hemen yukarda vurguladım: Köy Enstitüleri'nin yararı oldu elbet, dahası iktidarın isteğinin *dışında* gelişmelere de yol açtı, ama son kertede, Enstitüler, çok zor koşullar altında yaşayan kırsal kesimin, rejimin, dolayısıyla egemen sınıfların çıkarları doğrultusunda pasifize edilmesi amacıyla kuruldular. Bu konudaki çalışmalar *Reşit Galip* ve *Saffet Arıkan*'ın Eğitim Bakanlığı sırasında gündeme gelmiştir ve öncelikle köy çocuklarının eğitilerek *köylerinde* hizmet vermesi düşünülmüştür. Eğitilecek olan köylü «daha iyi üretici» olacaktır her şeyden önce. Köydeki *güç dengesinin* bir türlü kırılamamasının başlıca nedeni budur görüldüğü kadarıyla. Bu amacı, Köy Enstitüleri konusu Meclis'te konuşulurken, Millî Eğitim Bakanı *H. Ali Yücel*, büyük toprak sahiplerine bir güvence olarak gösteriyor zaten: «Arzumuz, köyün içersinde bilgili, sıhhatlı, memleketine bağlı ve müstahsil vatandaş yetiştirmektir. Yoksa köylüyü, bu arzettiğim bilgi ve melekelerle teçhiz edip onları şehre akın eder vaziyete getirmek değildir. Köy Enstitülerini yeni bir *sınıfın* mü'vellidi addetmeyi bendeniz doğru bulmuyorum.»[98]

Köycülük akımının uygulamasından ilginç iki sonuç çıkmıştır denebilir: 1 — Enstitüler, tümüyle iktidarın bekledi-

ğini vermemiş, ekonomik ve siyasal beklentilerin dile getirilmesinin *aracı* olmuştur. Geliştirilen söylem, faturanın bedelini köylü sınıfının ödediğini vurgulamıştır. Dolayısıyla Enstitüler ve köycülük, *muhalefetin* yuvası sayılmıştır, 2 — Köycülüğün *içinden* konuşmayı giderek *taktik* bir sorun olarak görmekten uzaklaşan toplumcu söylem, büyük ölçüde radikal burjuvazinin çevreniyle sınırlamıştır kendini. En azından, 1950'den sonra beliren görece demokratikleşme süreci sırasında köycülüğün restorasyonundan sonra. Göreceğiz, 1940'larda 1930'ların *Yaban*'ını eleştiren *Suat Derviş* (Reşat Fuat Baraner) *Yakup Kadri*'yi köylüyü *edilginleştirdiği*, hiç bir devrimci köylü tipi yaratmadığı için yermesine rağmen, köye *yönelmeyi* büyük bir adım saymaktadır. *Kemal Tahir*'in *Bozkırdaki Çekirdek* adlı romanının bazı çevrelerde onca soğuk karşılanmasının nedenini anlamak kolaylaşıyor böylece. Yeniden döneceğim ama, önceden belirtilebilir: Kentin marjinal kesimlerinde yaşayan ezilmiş, suskunlaş(tırıl)mış, küçücük bir günlük sevinç peşinde koşuşan insanı ile buna yakın bir yazgıyı paylaşan küçük ve orta burjuvazinin alt kesimlerinin üyeleri, ilerici/devrimci bir eylemin temsilciliğine ve *özneliğine* uygun *görülmemişlerdir*. Köycülük, solun alâmet-i farikası sayılmıştır. *Altın Zincir*'in çeviricisi ve *Kemalist Devrim İdeolojisi*[99] adlı eleştirel inceleme kitabının yazarı *Emin Türk Eliçin*, akımın öncülerinden *Dr. Reşit Galip*'ten söz ederken, şunları yazıyor: «*Ortak* ülkümüz olan HALKÇILIK ve KÖYCÜLÜK davasında sesimizin *birlikte* yükselmesinden ancak kötü niyetliler tedirgin olabilir.»[100] *Eliçin*'in, en iyi ihtimalle kendi niyetiyle Dr. *Reşit Galip*'in bir üyesi olduğu iktidarın niyetini birbirine karıştırdığı ve yanlış anlamasına kurban gttiği hemen söylenmelidir.[101] Köyün ilerici kentin gerici içerik yansıttığı sanısı, İkinci Dünya Savaşı arefesinde başlayan *yenilik* ve *tasfiye* hareketinin belirleyicisci olmuştur nerdeyse. 1938—1940 arasında küçük burjuva yazarlarla *birlikte* hareket ettiği görülen *A. Dino* dışında, toplumcu yazarlar çok *etkin* görünmekten, belki de bu yüzden kaçınmışlardır diyorum. Bu bölüğün, örneğin *Sabahattin Kudret*'in *fildişi kule*'ye karşı oldukları ve toplumu tümüyle

«kucaklamak isteyen bir sanatın kavgasını» yaptıkları yolundaki sözlerini[102] güvenilir bulmadığı anlaşılıyor.

Gerçekten de, her konuyu köylüleştirmeye özel bir özen gösterildiği görülüyor o sıralar. Osmanlılığın payitaht'ında ve komprador burjuvazinin merkezinde, Beyazıt Meydanı'nda oturdukları kahvenin adını çıkardıkları dergiye ad yapan yazarlar, şairler, *Küllük*'ü alelacele köye taşıyorlar, sanki kahve'nin kentte de bir *tarihi* yokmuş gibi. *A. Dino, A. Nesimî, A. Necati, A. H. Çelebi, B. Dürder, C. Yamaç, F. Adil, H. İ. Dinamo, H. Bozok, İ. Berk, L. Erişçi, M. Seyda, N. Odyakmaz, O. Veli, S. Kudret, S. Ertem, S. Taşer, S. Taşhan, Z. Güvemli* imzalarıyla tam bir «cephe dergisi» izlenimi veren derginin ikinci sayfasında yayınlanan imzasız, ama *Dino*'nun kaleminden çıktığı izlenimini veren «Küllük Beyannamesi» adlı yazıda «Küllük bir kahvedir» cümlesinin hemen ardından şu ekleniyor: «Anadolu köyünün hakikî mâbedi kahvedir». Kahvenin köydeki işlevlerini sıralayan yazı, şöyle bir denkleme ulaşıyor: «Lâfın kısası, kahve = Köyün stratejik merkezi. Divan edebiyatı — Halk edebiyatı mücadelesinde kahve halk san'atının *saraya karşı* kalesi olmuştur. Tanzimattan beri âşık tarzı (saz şiiri) kahvede dinlenirdi. Köyde kahveyi terk etmeyen halk san'ati, şehirde kahveden ayrıldıktan sonra en mühim desteğini kaybetti. Kahve kollektif san'atin ocağı olmaktan çıktı. (...) San'atimize temel realist halk san'atidir, hitap edeceklerimize inkişaf etmiş kendi lisanlarile konuşmak lâzım. Küllük bir kahve ismidir demiştik, Küllük bir istikamettir de» (Vurgulama benim.) *Ses* ve *Yeni Ses* dergilerinde öne çıkarılan halk kavramı da köycü içeriğiyle belirmektedir. Örneğin gazete boyu çıkan *Ses*'te, tam sayfalar halinde *yeni* yazın ve sanatın kaynakları olarak Ortaoyunu'na, Karagöz'e, kilim ve çorap nakışlarına, boyacı sandıklarını vb. süsleyen halk resimlerine bel bağlanmaktadır.

Burada bir vurgulama yapmak gerekli: *Y. Kadri*'nin köye yönelmesini önemli bir adım olarak nitelediğini belirttiğim *Reşat Fuat Baraner* Ali Rıza adıyla, *Yeni Edebiyat* dergisinin 15 Mart 1941 tarihli 11'nci sayısında «Münevverleri-

miz ve Köycülük» başlıklı bir yazı yayınlıyor. Yazıda, köyün ve köycülüğün mistifiye edilmesinden doğabilecek sakıncalara değiniliyor *ilk kez*. Şunları yazıyor *Reşat Fuat:*

«Mecmualarda yazıların sıklet merkezini köylüye ait olanlar teşkil etmekte, genç şairlerimizin söyledikleri şiirlerde, köylü hayatına temas eden mısralara pek çok raslanmaktadır. Bazı gençler arasında mevcut olan bu temayül, çok zaman ve bir çokları için adeta kuvvetli bir cereyan halini almaktadır. Nüfusumuzun dörtte üçten fazlasını köylü teşkil ettiği ve cemiyetimizin sosyal topluluklarını içinde köylülere isabet eden *izafî sıklet*, şehirlilere nazaran çok fazla olduğu için köylülüğe bu derece ehemmiyet verilmesi makul ve yazılan yazıların çokluk nisbetinin de köylülere ait olması tabii gibi görünebilir. Fakat zannımıza kalırsa bu cereyanda köylülüğün adedî çokluğunun oynadığı rol kadar ve belki daha çok ona *atfedilen keyfî hususiyetlerin* tesiri oluyor. Bu tesir nisbetinde bu cereyan *zararlı* bir şekil alma istidadını göstermektedir. Köy davasının hallinin ileri bir inkılâp ve köylülüğün kurtuluşunu mühim bir memleket meselesi adletmek gibi doğru ve faydalı zihniyet yanında bununla iktifa etmeyerek köylülüğün yükselişini *başlı başına bir gaye* gibi sayan ve bu gayenin de tek başına ve *sadece* köylülerle tahakkuk edebileceğine inanan düşünüşler mevcut olduğu gibi, *hariçten* gelmiş bir propagandanın tesirile köye ve toprağa *dönmek* gibi *yanlış* ve cemiyetimiz için zararlı fikirler de vardır.»

Gelgelelim, *Reşat Fuat*'ın (Ali Rıza) bu uyarıcı yazısının pek etkili olmadığı köy yazmının gelişiminden anlaşılmaktadır. 1939-1949'larda solcuların bu köycülük *tutkusu*, liberal yazarlar arasında ilgi görmemiştir. Bu yüzden, 1938-1940 arasında batıp çıkan ya da kapatılan dergiler, ister bilinçli bir cephe politikasının ürünü olsunlar ister olmasınlar; yine de parçalı ve çelişkili bir içerik sergiliyorlar. Yazarların çoğu, büyük kentin dar gelirli kesimlerine ilgi duyuyor, dahası; hem bizzat bir dar gelirli hem bir aydın olarak kendi bireyliklerini dışa vurmak istiyorlardı. Hiç bilmedikleri köy ve köylü, yazmsal bağlamda da ideolojik/siyasal bağlamda da

çekici gelmiyordu onlara. Asıl gizilgüç, *küçük adam*'dı. *Birsel*, vurgular bunu: «*Sokak*, sanatçının fildişi kulesinden çıkmak, sokağa açılmak, yığınların içinde yığınla birlikte yaşamak isteyen yeni sanatın *bayrak* adlarındandır.»[103] Anımsatmak gerekir: Toplumcu yazarların şu ya da bu nedenle uzak kalmaları sonunda radikal ve demokrat aydınların yönlendirdiği ve bir *doğrultu* vermeyi başardığı yeni yazın'ın uzun süre *ikonografik* bir işlev yüklenecek olan ana figürü, küçük adam olmuştur. *Sait Faik*'ten *Orhan Kemal*'e kadar. *Birsel*'in aynı yerde anımsattığı gibi, *O. Kemal, Baba Evi* adlı ilk romanına şu üst başlığı seçmiştir: «Küçük Adamın Notları». Yazar, romanın Önsöz'ünde Adana kahvelerinden birinde tanıdığını söylüyor küçük adam'ı ve «şimdi nerde?» sorusunu şöyle yanıtlayarak, kahramanını Türkiye ölçüsünde *genelleştiriyor:* «belki İzmir'de, belki İstanbul'da, belki de Van'da».[104] Daha çok işçi kesimlerinin betimlenmesine önem verişiyle beliren *O. Kemal*'in küçük adamı *da* emekçi sınıfın üyeleri arasında düşünmesi, yazarın kuramcıyı öncelemesinin örneklerinden birini oluşturuyor hiç kuşkusuz. Besbelli: 1940'ların on yıl sonrasına, yani görece demokratikleşme dönemine ve tek parti iktidarının yıkılışını hazırlayan 1950 seçimi arefesine rasgelmektedir bu açılım ama, *Tasfiye* hareketinin içinde yer alan radikal yazarların *kent bireyine* yöneltilmiş dikkatinin bu gelişmede başlıca bir rol oynadığı kesindir.

Türkiye'de 1934-1940 arasında marksist aydınlar, yazarlar tarafından yönlendirilen bilinçli bir *halk cephesi* politikası ve kılgısı olup olmadığını kesinlikle belirlemenin olanaksızlığına az önce değindim. Ancak, o yıllarda yayınlanan dergilerin içerik çözümlemesi, bu yoldaki bir varsayımın geçerli olabileceğini söylemeye izin verebilecek gibi görünüyor. Belki, *örgütçe* belirlenmiş bir politika değildi bu, daha çok biraz özgürlük ve rahat soluk almak isteyen her anti-faşist ve demokrat yazarın kendiliğinden ve ortak isteğiydi. Ne var ki bu istek, uluslararası konjonktürde, Enternasyonal'in faşizm tanımının gevşetildiği ve halk cephesi politikasının resmen benimsendiği yıllarda ortaya çıktı. Yani, küçük burjuvazinin ve dolayısıyla sosyal demokratlığın tümüyle faşiz-

nin suç ortağı olduğu yolundaki tezin *esnekleştirilmesiyle* birlikte. Ne var ki, Türkiye solunun bu uluslararası olguyu iyi değerlendiremediği ve 1940 Tasfiye hareketinde salt bu yüzden daha *aktif* bir rol oynamaktan kaçındığı önesürülebilir sanıyorum. *Nâzım Hikmet* çapında bir tek şair ve yazarın olmaması değişmekte olan siyasal söylemin yol açabileceği yazınsal sonuçların görülmesini ya da sezilmesini önledi denebilir. Yazın'ın *üretildiği* asıl *merkez* olan İstanbul'da alt sınıf üyelerinin günlük serüvenine yönelen yazarların söylemi, nedense *edilgin* ve *siyaset dışı* sayıldı ve *Nâzım*'ın daha hapse girmeden terkettiğini *sezdirdiği*, hâttâ 1937'de *Her Ay* dergisine verdiği demeçte açıkça yanlış bir tutum olarak nitelediği propagandacı anlayış tercih edildi. *Ses, Yeni Ses, Yeni Edebiyat* gibi toplumcu dergilerde *Sait Faik*'le birlikte görülmüş olan *Faik Bercmen, Sefer Aytekin, Yusuf Ahıskalı*, hâttâ *Abidin Dino*'nun öykü ve roman parçalarını karşılaştırmak, kavganın bir anlamda baştan yitirildiğini göstermeye yeter. Şöyle denebilir: Siyaseti toplumcular, yazını onların dışındakiler gerçekleştirdi. Bu gerçekleştirilen siyaset bile, egemen ideoloji ile ortak-yaşarlık içinde gelişti hep vurgulaya geldiğim gibi. Halkçılık/köycülük söyleminin *ikizi* olarak. Öyleki, bu ortak yaşarlık, kuramsal donanım ve çözümleme yöntemleri gelişinceye kadar egemen oldu ve köy yazını tek *solcu* yazın biçimi oldu. Uzun süre. Bu konuda kuşkularım olduğunu belirttim, ama halkçılık ve köycülük söyleminin çok değerli yazarlara *beşiklik* ettiğini de unutmuyorum, orada saplandığı için kınamıyorum kimseyi. Karşı çıktığım, geçmişin sürdürülmesi eğilimidir. Yukardaki varsayıma dönersem, şunu söyleyebileceğimi görüyorum: Eğer, uluslararası konjonktür iyi değerlendirilebilmiş olsaydı içerdeki *gelişmelerin de* daha erken farkına varılabilecek, asıl devrimci *gizilgücün* kentlerde birikmeye başladığı olgusu açıkça kavranabilecek ve yazın, köy romantizminden kent realizmine ve bu gerçekliğin *özgün* ve *karmaşık anlatım biçimlerine* kolayca sıçrayabilecekti. Doğrusunu söylemek gerekirse, 1940'larda sorunu bu boyutuyla sezebilmiş olan şair ve yazarlardır romantik köy ve devrim söylemini seçmiş

kendi arkadaşlarına fark atanlar. Örneğin, az sonra döneceğim şiir düzeyinde ele alırsam konuyu, gün günden ufalanan ve abartılmış kişisel kuşku ve korkularla şiirden kopan ya da karşı kamplara doğru savrulan *Nail V.* ve *İ. Bekir*'in, hâttâ her tutuklanışında ya da tahliyesinde bir bavul yapıtını, yani tüm ömrünü yitirdiği görülen *Dinamo*'nun karşısında, gerçek dünyanın sınırlarına, yani *Sınıf*'a ve günün her anında, her yerde yapılabilen *Yarenlik*'lere yerleşebilen ve oralardan *konuşabilen Rıfat Ilgaz*, yaşayan, etkileyen, kısaca *okunan* bir şiir üretir. Bilmem, *Ilgaz*'ın *Nâzım*'dan çok Garip hareketine yakın olduğunu söylemeye gerek var mı? Ama bu yakınlığın, *toplumcu* bir şiir üretmeyi engellemediğini gösteriyor bize *Rıfat Ilgaz*. Yeri gelmişken değinmek gerekir: *Ç. Yetkin*'in Türk halkına *karşı* saydığı *S. Faik*'in *Medar-ı Maişet Motoru* adlı yapıtı da *R. Ilgaz*'ın *Sınıf*'ı gibi soruşturma ve dava konusu olmuştur. Buysa baskı'nın *genel* olduğunun ve baskı'ya rağmen iyi sanat da yapılabileceğinin bir kanıtını oluşturur.

Asıl soruna dönersek: *Nâzım*'ın mahkûm oluşundan önce, Türk yazını yenilenmeye, başka bir söyleyişle modernleşmeye başlamıştı. Bu süreç içinde, bizi doğrudan ilgilendiren ilerici/devrimci (bugün, bu terimler oldukça bulanık görünüyor yazınsal düzeyde elbet) yazın, kendi içinde de farklılaşıyordu. Burada sorulması gereken şudur: Toplumcu söylem hangi koşullarda yenik düştü? Yenik düşme, yalnızca siyasal baskı ile açıklanabilir mi? Sorunun yanıtını araştırmaya çalışacağım, ama önce bir başka soru yöneltmek istiyorum: Toplumcu söylem'in *egemen* olması olası mıydı? İkinci sorudan başlamak yerinde olur: Olası değildi. Üçüncü bölümden itibaren andığım gelişmeler, alıntıladığım değerlendirmeler ve bunlar arasında nesnel düzeyde kurabildiğimi umduğum bağlantılar, marksist düşüncenin de pratiğin de gelişmemişliğini yeterince ortaya koyabildi sanıyorum. Bir gelişmemişliği devralan Cumhuriyet dönemi yazarı, üstelik kendisinin de benimsemeden *edemeyeceği* ilkeler doğrultusunda evrilen bir *kuruluş* dönemi içinde çok *karşıt* bir söylem gerçekleştirme olanağından iki somut nedenle zaten yoksun

bulunuyordu: 1 — Rejimin yerleştirilmesinin doğal ve zorunlu aracı olan *baskı;* 2 — Toplumun tüm sınıf ve tabakalarınca benimsenmiş ideolojik onaşmaya (concensus) ters düşen bir söyleme karşı aydın ve yarı aydın çevrede duyulan *tepki.* Buna bir üçüncü, ama aynı oranda gerçek bir etken daha eklenebilir: Yazınsal üretimin *merkezinde yaşa*yan şairlerin büyük çoğunluğu marksist değildi, tek parti yönetimine karşı kurulmuş bulunan *bilinçli* ya da *kendiliğinden* bağdaşma sona erdiğinde asıl kimliklerine sahip çıkmış; liberal ya da sosyal demokrat olmakla yetinmişlerdir. Bu çözümleme çerçevesinde bir ön-vurgulama olanaklı görünüyor bana: Tüm bu *aleyhteki* koşullara rağmen, 1940 Tasfiye hareketinin asıl *belirleyicisi, yönlendiricisi,* tüm o yazar, şair ve ressamları *çağıran Büyük Öznesi,* yine de toplumcu söylem olmuştur. Talihsizlik, bu olgunun görülemeyişinde ve kimi yenilikçi yazar ve şairlerin, Garip'çiler dahil, *M. Fuat*'ın söyleyişiyle «*gerici*» sayılmalarındadır.[105]

Bu bölümün başında vurguladım: Toplumsal sorun, *yazınsal* bağlamda, aslında roman ve öyküde dile getirilmiştir ilkin. Ne var ki, *Namık Kemal*'den buyana *söylevci* şiire yakın ve «aşina» olan *izlerçevre, Nâzım* imgesiyle de *büyülenmiş* olduğu için, sorun salt *şiir* düzeyinde ele alınmış, bu yüzde de, bana kalırsa, toplumcu yönsem'in daha doğrudan *işleyebileceği* roman ve öykü dallarında zaferi kazanmış olduğu, başka tür bir şiirin de en azından sınıf olgusunu çağrıştıran imgeler ve dilsel göstergelerle dolduğu yeterince görülememiştir. Bu, çalışmanın başından beri vurguladığım yazın'ın *ideolojik işlevi*'nin yeterince anlaşılamamasından kaynaklanan bir eksikliktir. Yazın'ın *gerici* konumu üzerine tartışmalardan Türkiye'de yakın geçmişe ilişkin bir örnek *İkinci Yeni*'dir. 1960 27 Mayıs hareketinden sonra başlayan görece demokratikleşme süreci içinde ve *Nâzım Hikmet*'in 1965 yılında *Yön* dergisinin yürekliliği sayesinde yeniden işlerlik kazandığı dönemde, birdenbire şiirin *günah keçisi* haline getirilen, bir akım bile olduğunu iddia etmeyen *İkinci Yeni,* Servet-i Fünun'un, Garip'in olduğu gibi *kaçaklıkla,* toplumsal soruna *ilgisizlikle* suçlanmıştır. Bu haksız ve dar

görüşlü saldıralara karşı en yetkin yorumu, iyiden iyiye devrimci bir konuma yerleştiği yıllarda hareketin eski sözcüsü *Muzaffer Erdost* getirmiştir. 1940'ların toplumcularının kendi dönemlerini kavrayışlarına da ışık tutabilecek olan bu yorumun bir bölümünü alıntılamakta yarar görüyorum. Şunu da anımsatarak: Başta *Troçki*, kimi zaman siyaseti *içerden* yaşayanlar, yazını; siyaseti *yazında* yaşamak isteyenlerden çok daha iyi anlıyorlar. Şöyle diyor *Erdost:* «İkinci Yeni'nin toplumsal izahını yapanlar, siyasal baskıların, şiiri, geniş çevreden uzaklaştırdığını, içe döndürdüğünü, anlamsızlaştırdığını, *burjuvalaştırdığını* söylemişlerdir. Böyle bir yorum, baskılara en kolay razı olanlar şairlermiş *gibi*, itibar görmüştür. Fakat olgular, bu yorumun yanlış olduğunu göstermiştir. Çünkü baskıların *kalktığı* ve bilinçlenme imkânları *belirdiği* evrede de, toplumcu siyasaya bağlı olan şairler, aynı şiiri *sürdürmüş* ve *geliştirmişlerdir*. Öyleyse bu şiiri meydana getiren etkenler doğru olarak tesbit edilmemiş demektir. Bizce *genel* ve *kolay* bir izah tarzı haline gelen 'baskı' gerekçesi, *gerektiği kadar* kullanılmalıdır. Dar çevre şiiri, genellikle şehirleşme bölgelerinde — ya da şairlerin şehirlerde yaşadıkları evrelerde — görülüyor. Millî bünyenin kaldıramayacağı kadar hızlı bir kapitalist gelişme, tahrip edici etkisini önce şehirlerde göstermiştir. Solcu siyasanın yirmi yıla yakın bir süreden beri tamamen baskı altına alınmış olması, kapitalist düzeni ebedî bir sistem olarak görmeye yeni kuşakları mahkûm etmiş, *günlük geçim mücadelesi, adeta siyasî mücadele şekline dönüşmüştür.*»[106] İkinci dünya savaşı arefesinin yetkin bir betimlemesini de kuran bu sözlerinden sonra *Erdost* şunları da vurguluyor *eşsüremli* olarak: «İkinci Yeni'de, toplumsal siyasa, *genel* bir özellik olarak görülmemişse, bu, şiirin toplumsal siyasadan uzaklaşmasıyla değil, bu şiiri meydana getiren unsurların, *o evrede*, böyle bir *eylemi* (fikri değil) olmamasıyla izah edilebilir.»[107]

Soruna bu açıdan bakılabildiğinde, geçmişe ilişkin kimi düşünce ve değerlendirmelerde duygusal abartmaların başlı başına bir rol oynadığını söyleyebileceğiz sanıyorum. Gerçekten de, 1940 Kuşağı diye adlandırılan şair ve yazarların

siyasal serüvenlerinin gereğinden fazla önemsendiğini, hattâ *mistifiye* edildiğini düşünüyorum. Bu şair ve yazarların sonraki suskunlukları ve verimsizlikleri açıklanırken, bireylerin kişisel zaafları, yetersizlikleri, ruhsal düğümlenmişlikleri nedense sürekli göz ardı ediliyor/ettiriliyor; ya da bunlar ikincil ögelermiş gibi sunuluyor. Daha önce de belirttim: Türk sanatçısının üzerinde baskı, şu ya da bu ölçüde, ama her zaman vardı. Hâlâ da var. Bu yüzden yazarlar, şairler, ressamlar acı çekti: maddî/manevî acılar. Ne var ki, bilimsel çözümlemenin yakınmalar ve yerinmelerle ilgilenemeyeceğini, ancak *olgular* düzeyinde söz alabileceğini anımsatmak gerekir. 1940 kuşağının eylemleri ve yapıtları ortadadır, bir tarih edinmişlerdir artık. Kişileri, koşullar içinde daha duru gözlerle seyredebilme olanağına sahibiz. Ne olabildilerse o koşullardaki yapıp etmeleriyle oldular. Yapıtlarına ne birşey ekleyebiliriz ne de bir şey çıkarabiliriz onların. Bu yüzden, *M. Fuat*'ın siyasal baskı sorununu vurguladıktan sonra «Böylece Serbest nazımla gelen toplumsalcı şiir anlayışının *bir sonraki* kuşakta *yaygın* bir akım niteliğine bürünmesi önlenmiş oldu»[108] demesini yadırgıyorum. Hayli yoksul olan *toplumcu geçmişe* ait her şeyi saklayıp korumak, bir *bellek* oluşturmak isterken *M. Fuat* duygularına yenilmiyor, kimi olguları abartmıyor mu acaba? diye sormaktan kendimi alamıyorum. *Nâzım Hikmet*'ten kaynaklanan toplumcu (toplumsalcı değil, çünkü tasfiye hareketi ve sonrasındaki *Garip*'le o şiir egemen olacaktır) şiirin bir sonraki kuşakta yaygınlaşması, yukarda belirttiğim nedenlerle, zaten olanaksızdı. O üç ana nedene bu noktada bir yenisini eklemek gerekir: Toplumcu şiir, *Nâzım*'dan başka tek yetenekli şair çıkaramamıştı ki, yaygınlaşması söz konusu olabilsin. *Nail V* ile *İ. Bekir*'in üçüncü sınıf şairler olup olmadığı bile tartışılabilecek bir konudur aslında. Bir sonraki kuşağın *Dinamo* ve *A. Kadir* gibi şairleri de siyasal olmak isteyişleriyle dikkati çekerler daha çok, biçim ve biçemlerinin üstünlüğüyle değil. *Nâzım*'ın düzeyine ulaşabildiklerini söylemek olanaksızdır. Bu noktaya gelindiğinde, şunu söylemek de galiba bir zorunluluk oluyor: 1940 kuşağının siyasal yan-

larının *da* Nâzım'ın çok altında kaldığı, yoksulluk ve özgürlük kavramları çevresinde soyut bir söylem kurulduğu söylenmelidir. Ne *Duvar*'ın ne *Berkeley*'in ne de *Karanlıkta Kar Yağıyor*'un düzeyini tutturabilmiştir o kuşak. Söylemek bile fazla: 1940 kuşağı, toplumcu yazın'm *geçmişi*'dir, *korunacaktır*. Ama, Türk şiirinin de özel olarak günümüz toplumcu şiirinin de *gelişiminde*, ne yazık ki fazla *etkinliği* olmamıştır. Çünkü böylesi bir etkinliğe ulaşmasını sağlayabilecek *düzeyde* bir üretim yapamamıştır. Asıl engel *içseldi* gibi geliyor bana: Toplumcu şairler, kendilerinin de *O. Veli* ve arkadaşlarının da iki gruptan etkiler alan bağımsızların da içinde bulunduğu ve toplumsal/kültürel koşulların zorladığı *gelişmenin* içeriğini ve doğrultusunu iyi değerlendirememişti. *M. Fuat* vurguluyor Giriş'inde: O kuşak, yol arkadaşlarının yapıtlarını ve yöntemlerini anlayacağı yerde, onlara *gerici* sıfatını vererek bir tür *mazmuna* sığınmış, tutuculaşmış, *Nâzım* gibi değişken ve çeşitli bir şiir üretememiştir. Baskı, somut etkenlerden sadece *biri* idi. Yineliyorum: Baskı ne zaman olmadı ki? Daha geçen yıl Bozcaada hapisanesinde değil miydi *A. Damar*? 1940'larda *R. Ilgaz* yargılandıysa, aynı nedenlerle 1960'larda *Alkılıç* yargılandı. Ama 1940'larda sınıf ilişkilerini dile getirmeye çalışan *Ilgaz*, 1960'larda tatlı okul yılları üzerine güldürüler yazıyordu. 1940'larda Kitabevini kapatmak zorunda bırakılan, mahkemeye verilen *S. Birsel* ise 1960'larda da o yıllarda edindiği aynı çizgiyi sürdürmüştür. Daha yakın tarihten de örnek verilebilir: *A. Arif*, baskı döneminde yazmıştır ne yazdıysa. 1960'ların görece özgürlük ortamında ise susmayı seçmiş ve görüldüğü kadarıyla şiiri bırakmıştır. 1968'de yayınlanan *Hasretinden Prangalar Eskittim* adlı kitabındaki şiirlerinin tümü de 1950'li yılların ürünleridir. Yani, 1970-1980 arasında genç kuşakları etkileyen o şiirler hapislerde, sürgünlerde ya da ekmek parası peşinde koşulurken yazılmıştır. Şiirde ilerleyememek, yapabileceğini kısa sürede gerçekleştirip yeteneğini tüketmek, baskıdan yılıp yazından elini eteğini çekmek gibi olgular birbirine karıştırılmamalıdır. Ya da başka etkenler de eklenerek hep birlikte düşünülmelidir. Toplumcu şairlerin o yıl-

lardaki yeteneklerinden biri olarak görülen *N. Akıncıoğlu* susmuş, ama arkadaşının ürününü derlemek için didinen *A. Damar* (Barikat), yediği onca silleye rağmen şiiri sürdürmüştür. *İlhan Berk*'in baskı yüzünden anlamsız şiire kaçtığını söylemek kolaydır elbet, dahası şairin *Günaydın Yeryüzü, Türkiye Şarkısı, Köroğlu,* gibi kitaplarını da anlamsız sayılan şiirlerini de 1950-1960 döneminde yazdığını unutmayı gerektirir. Ama, böylesine kolay açıklamalara başvurulduğunda, *F. Giray*'ın bir ara DP iktidarını desteklemesini, *S. Taşhan*'ın rantiyeliği seçmesini, *Nail V.*'nin eski ev uzmanlığında huzur ve ödül bulmasını vb. da aynı kestirme ölçütler çerçevesinde açıklamak gerekir. *C. Irgat,* o dönemin bir çok şairinde mevcut olan korkularına, dahası kişisel tutkularına rağmen şiirinde diri ve dirençli kalabilmiş, ama *Hürriyet* kitabının iki şairinden biri *S. Taşer* giderek bir bürokratın duyarlığına sığınmış, öteki; *Ö. F. Toprak* ise özelliksiz dizelerde kemikleşmiştir.[109]

M. Fuat, gerçi *Nâzım Hikmet*'le *O. Veli*'nin son kertede «emekçi sınıfın beğenisini arayıp bulmayı, onu sanata egemen kılmayı amaçladıklarını» belirtiyor, ancak *O. Veli*'nin bu amaç için *Nâzım*'ın şiir tekniğinin yetersiz olduğu kanısına vardığını söylüyor. Bilgisine, duyarlığına güvenilecek bir has yazın adamıdır elbet *M. Fuat,* düşüncelerini yazarken gereken sakınganlığı gösterir bu yüzden, ama *Y. Küçük, O. Veli*'yi iktidar gücünün adamı yapmakta sakınca görmez: «*O. Veli,* Türk aydınını kırma işini ve sorumsuzluğunu üzerine alıyor.»[110] İktidar *Nâzım*'ı susturuyor ve yerine *O. Veli*yi *ikame* ediyor. Gerekçesi hazır bu savın: *O. Veli* 1937 yılında *Ulus* gazetesinde bir yazı yayınlayarak şunları söylüyor: «Sanat hiç bir zaman itikadların dellallığını yapmak işiyle tavzif edilemez. Yahut yeni de olsa bir takım ideolojilerin söylediklerini bilinen kalıplar arasına sıkıştırmak yeni şey yapmış olmak demek değildir.»[111] Kuşku yok, üstelik çoktandır biliniyor: *O. Veli,* bir tür *mesajlı* sanattan yana değildi ,*Nâzım*'ın biçim ve biçeminden *farklı* bir şiir geliştirmek istiyordu. Ama bu entelektüel ilgi düşmanlığından değil farklı entelektüel ilgi'lerden kaynaklanıyordu. *Y. Küçük*'ün

alıntılamış olmasına rağmen, *Tanpınar*'ın *O. Veli*'ye ilişkin yorumunun içeriğini anlayamamasına şaşmamak da elde değil: Gerçekten, tam da *Tanpınar*'ın vurguladığı gibi, *O. Veli* de tüm öteki yazarlar, şairler de «etrafında dönecekleri insanı» arıyorlardı ve *kentte* orta ve alt sınıf insanına, hâttâ zaman zaman en marjinalde yaşayanlara yöneliyorlardı. Türk yazını bu eğilimden de kazançlar edinmiştir elbet ama, bunları tartışmak gereksiz şimdi. *Küçük*'e göre iktidar *Nâzım*'a karşı *O. Veli*'yi çıkarmaya kararlıdır: *Nâzım* hapsedilecek *O. Veli* geçirilecektir yerine. Kurulan mantık *O. Veli*'nin de komplonun içinde olduğunu ima ediyor: Öyle ya, daha *Nâzım* dışardayken yazmıyor mu Ulus'taki o mesajlı yazını eleştiren makaleyi? Öyleyse yazabilir *Küçük:* «Tek parti iktidarından destek alıyorlar. Hem de görev alıyorlar.»[112] *Nâzım*'ı sevmek ve önemsemek, *O. Veli*'nin hataları olduğunu söylemek anlaşılabilir olgular. Üstelik, *O. Veli*'nin Türk şiirine yaptığı olumlu katkılar ve getirdiği olumsuz eğilimler daha önce, benim de içlerinde bulunduğum pek çok kişi tarafından belirtildi. Ne burada ne dip not halinde bir liste vermeyi gereksiz buluyorum. Bu yazılarda *olumsuz* etkiler *Küçük*'ten çok daha yetkin biçimde ve asıl alanında, yani yazınsal/şiirsel düzlemde kalınarak gösterildi. Şiirden imge'nın ve felsefî ilgilerin dıştalanmasının sakıncaları da belirtildi. Ama beş parasız ölen *O. Veli*'yi iktidar maşası yapmak kimsenin aklına gelmedi. *Küçük*'ün tanıklığından yararlandığı *Ö. F. Toprak*, zaten fazlasını yapmayı istememiş bulunan *O. Veli*'nin şiiri için «küçük adamın, toplum içinde küçük fiskeleri idi bu şiirler. İktidardaki yöneticiler, baktılar ki, bu şiir toplumu sarsmıyor, üstelik aydınları gülümsetiyor, 'bırakın bu şiir doğal ömrünü sürdürsün' dediler» diyor. Meraklısı, *O. Veli*'nin küçük adam fiskelerini yayınladığı yıllarda *Toprak*'ın ne gibi *darbeler* vurduğunu, «toplumu nasıl sarstığını» yapıtından öğrenebilir. Belge olarak elimizin altındadır hepsi.[113] Ama insan, «insanlığın büyük sorunları»nın sözcülüğünü üstlenen *Ö. F. Toprak* ve arkadaşlarının *Nâzım* için *açlık grevi* yapan *O. Veli, M. Cevdet* ve *O. Rıfat*'ın yanında bulunmadığını anımsayınca, bu grevin de iktidarın dü-

zenlemesi olduğu kanısına mı varmalı acaba? diye sormaktan kendini alamıyor. Türkiye'nin kültürel yaşamını ve aydınlarını nerdeyse polis hafiyesi gibi izleyen *Küçük*'ün bu türden çıkarsamalarının fazla yararı olmayacağını söylemek gerekir. Ama, bu konuyu bağlarken bir noktaya daha değinmek istiyorum: *M. Muat*'ın, *Y. Küçük*'ün çok ender katılabildiğim yargılarından birini izleyerek söylersem, «Kemalizmin sol kanadı[114] olmakta yarar görmüş Türkiye solunun egemen bakış açısını benimsediğini sanıyorum: Serbest nazmın siyasal açıdan «sanata karşı hoşgörülü bir baskının olduğu» bir dönemde, *Garip*'in ise «iç çekişmeleri kökünden kazıyıp atmak isteyen, ödünsüz bir baskı ortamında»[115] biçimlendiğine, bu yüzden de serbest nazmın daha siyasal olabildiğine, Garip'in ise siyasal olmayan bir şiir ürettiğine inanıyor *M. Fuat*. Açarsak, söylediği şu: *Nâzım* görece özgür bir ortamda yazdı şiirini ama *Nâzım*'ı izlemek isteyen şairler *İnönü* iktidarı dolayısıyla şairliklerini geliştiremediler. *Garip*'çiler ise siyasal olmadıkları için iyi şiir yazma, gençliği etkileme olanağına kavuştular. Acaba doğru mu bu yorum? Rejimin oturtulmasına ilişkin tüm yasal ve kültürel önlemler 1938'den önce alınmış bulunuyordu. Olduğu gibi görebilmeliyiz: «Sanata karşı hoş görülü baskı», zaman zaman da olsa tüm CHP iktidarı boyunca sürmüştür aslında. Anımsatmak bile fazla belki: *Nâzım* hapiste Millî Eğitim Bakanlığı'na takma adlarla çeviriler yapmış, şiirlerini dışarıya ulaştırmış, yargılanan *E.T. Elçin* yurt dışına gönderilmiş, *S. Âli, S. Ertem* devlet kurumlarında görev almış, *A. Dino* ressamların Anadolu turnesine çağrılmıştır. Üstelik, *yazabilecek* olan baskıya rağmen de yazmıştır. *Nâzım*, daha ilk yıllarından başlayarak hapisaneden hapisaneye dolaşırken ne tek mısraını yitirmiş ne de yazmayı bırakmıştır, herkesin bildiği gibi. *R. Ilgaz* da, bizzat *M. Fuat*'ın belirttiği üzre, *Garip* akımının etkilerini de alarak, şiiri daha çok sevdiği yıllarda; gördüğü baskıya rağmen yazmaktan caymamış ve *Garip*'çi olunarak da «toplumsal kaygılar taşıyan» şiirler yazılabileceğini kanıtlamıştır. Evet, *Erdost*'un çok yerinde olarak vurguladığı gibi, baskı edebiyatını *yeterince* kullanmakta yarar

görmeliyiz. Çünkü Türk yazarı, şairi, ressamı, bir kez daha yineliyorum: baskıdan her devirde payına düşeni aldı, alıyor. Yazar olarak da payına düşeni yaptı, yapıyor. Elbette, toplumcu yazarla demokrat yazar arasında *ayrım* var. Ama bu ayrımı belirtirken endazeyi kaçırmamak, insanları yok yere *gericilikle* suçlamamak gerekiyor. Bizzat *Nâzım* vurguluyor: «Sanat bahsinde sekterlik en büyük düşmanımızdır. Sekterlik *nihilistliğin* bir çeşididir. Sekter, kendi zevkinden başka her şeyi, bütün görüşleri inkâr eder.»[116] Bu yüzden, çelişkili maddî süreç içinde üretilen şiirin *tarihi* içinde *Nâzım*'ı, *Garip*'i ve sonrasını *zorunlu* uğraklar olarak görebilmeliyiz. Her biri, yaşadıkları dönemin beklentilerine, gerçeklerine karşılık vermeye, onları dile getirmeye çalıştılar. Ama kimileri, şiirin/yazın'ın sorunlarını daha çok düşündüler, sanatlarını geliştirmeye, yenileştirmeye uğraştılar. Yine *Nâzım* anımsatıyor: «Yeni olmayan hiç bir sanatkâr klâsik olamamıştır.»[117] Yeni yazın'ın içinde yer alanların büyük çoğunluğu her zaman «toplumsal kaygılar» *da* taşıdılar ve bu kaygıyı yapıtlarında nesnelleştirdiler. *S. Faik*'in öykülerinde *S. Aytekin*'den çok daha toplumsal ve siyasal öge vardır. Dahası, *yazın* vardır. Toplumcu şiirin bugünkü durumunu irdelerken, bu irdeleme sonunda da yetersizlik olduğunu söylemek zorunda kalırken, faturayı yalnızca iktidarın baskısına ve *Garip* hareketine çıkarmayalım.[118] 1940 kuşağının toplumcu yazarları yazınsal/ideolojik görüşlerinin sınırlılığı, yazınsal gizilgüçlerinin azlığı ve ürkeklikleri dolayısıyla tasfiye hareketine ağırlıklarını koyamadılar. İçlerinden biri, *Ö. F. Toprak*, çok yıllar sonra, üstelik *Nâzım Hikmet*'le ilgili yazısında, bir *lapsus* olarak dışa vuruyor: «Hayatı olmayan büyük bir ozan düşünemem.»[119] Üzülmekten başka şey gelmez elden, ama hapis de yatmış olsalar, o kuşak üyelerinin çoğunun *şair olarak hayatları yoktu*. Yönlendirici olabilecek kadar büyük değildiler.

1929'da *835 Satır*'ın yayınlanmasıyla; genç şair ve yazarlar arasında zaten belirmiş olan yenilik gereksinimi daha belirginleşmeye başlar. Bir yandan *İ. Bekir* ve *Nail V.* gibi şairler *Nâzım*'a katılırlar, öbür yandan *E. Behzat* ve *M. Zeki* gibi şairler, daha değişik bir şiir kurmaya çalışırlar. Roman ve öyküde ise, daha çok köye yönelik bir gerçekçilik eğilimi egemen olmaya başlamıştır. Hiç kuşkusuz, hece şiiri de *Yedi Meşaleciler, N. Fazıl, C. Sıtkı* ve *A. Muhip Dranas* tarafından bir değişime uğratılmıştır daha o zamandan. Bu yenileşmeye yönelik çabalar, 1939'larda birden ivme kazanır ve bir *kuşak hareketi*'ne dönüşür. Pıtrak gibi fışkırır dergiler. Çoğu kapanır parasızlıktan, bazıları yetkililerce kapatılır, ama gelişme durmaz. Önce de belirttiğim gibi, *yamalı bohça* görünümündedir dergilerin çoğu. Yazar ve şairler, çok farklı sanat anlayışlarını temsil etmektedirler ama, doğrusunu söylemek gerekirse, siyasal/ideolojik düzeyde toplumsal içerikli bir yazın görünür ortaklıklarını oluşturur. Bu olguya, *yeni yazın* gereksinimi konusundaki ortaklığı da eklemek gerekir. Bu yeni yazın'ın temel ilkesi *topluma açılmak* ve *yaşamı kucaklamak*'tır. Bu temel istek, önceki bölümde yaptığım bir vurgulamayı yinelememi gerektiriyor: Toplumcu siyasanın önüne dikilmiş tüm engellere *rağmen,* yeni yazın hareketinin ardındaki *Çağıran Büyük Özne,* toplumculuk olmuştur. Söylemek bile fazla: Örgütlü, programlı, ilkeli bir yönlendirme değildir kastedilen. Sadece, topulumculuğun oldukça bulanık bir *imgesi*'nin yazarların, şairlerin *bilinçaltı*'nda yerleşik bulunduğunu söylemek istiyorum.

Burada bir ayraç açarak, bu imge'nin salt yazına özgü olmadığını ekleyeceğim. *1933'te D Grubu*'nun kurulmasıyla yenileşmeye başlayan Türk resminde *de* hemen aynı yıllarda *gerçekçi* ve *toplumcu* eğilimler belirmişti. Daha 1935-1936 yıl-

larında, Akademi'de öğrenci olan *Nuri İyem* ve *Kemal Sönmezler*'in toplumun ezilen katmanlarının sorunlarına *yönelen* bir resim anlayışını savundukları biliniyor.

Bu iki ressamın çabaları sonunda, 1940 yılında çeşitli tartışmalara yol açan ünlü *Liman Sergisi* açılıyordu. Bu sergiye katılan ressamlar şunlardı: *Nuri İyem, Kemal Sönmezler, Selim Turan, Avni Arbaş, Mümtaz Yener, Abidin Dino, Agop Arad,* heykeltraş *Faruk Morel* ve afişçi *Yusuf Karaçay.*

Ama grup uzun süre etkili olamadı. Bazı üyeleri Fransa'ya gittiler ve çok uzun yıllar Türkiye'ye dönmediler, bir kısmı siyasal baskılara uğradı; bir bölümü de, örneğin *N. İyem* resmi sürdürdü. Grubun en yeteneklilerinden olan *İyem*'in 1955'lerden sonra soyut resme dönüşünün nedenleri tartışmamıza olanak yok. Burada söylenebilecek olan, toplumculuk imgesinin dönemin kültürel yaşamına işlemiş olduğudur.

Kaldı ki, *Birinci Yazarlar Birliği Kongresi*'nin yapıldığı yıl olan 1934'te, Ankara'da açılan *Sovyet Resim ve Heykel Sergisi* geniş yankılar uyandırmış ve 4 yıl süren *İnkılâp Resimleri* sergilerinin düzenlenmesine yol açmıştır. Bizi ilgilendiren nokta, Sovyet resim sergisinin yol açtığı kuramsal tartışmalar. *Kadro*'nun rejimle *uzlaşan* yazarı Burhan Asaf Belge, 20 İlkkânun 1934 tarihli *Ulus* gazetesinde şunları yazıyor

«Bir ulusun devrimci işlerinin buyruğuna verilmiş sanat, hiç te ileri sürüldüğü gibi bir yanlı, yavan ve can sıkıcı değildir. Sanatkâr, önüne çıkan cemiyet davasına inandıktan ve bunun heyecanını duyduktan sonra, hayat, dört duvarın içinde tecrit edilse bile değişiktir, çeşitlidir, renkleriyle manâlarında son derece zengindir.»

Turan Erol'un *Günümüz Türk Resminin Oluşum Sürecinde B.R. Eyüboğlu* adlı çalışmasının 42'nci sayfasında belirttiğine göre, yine resmî *Ulus* gazetesinin aynı tarihli sayısında sergiyle ilgili bir haberde, şu yorum öne sürülmektedir: «Sovyet sanatkârlarının bağlı bulundukları gaye 'halk için'dir. Bu yüzdendir ki beş on elitin hayranlığını çekebilecek kübizm, empresyonizm gibi cereyanların izlerini Sovyet-

lerde aramamalıdır.»

Ancak, açılan İnkılâp Resimleri sergilerindeki *gerçekçi* ve *toplumcu* eğilim, estetik kaygıların elden çıkarılması gibi bir sonuç vermeye başlamıştır. Sovyet resimlerine ilgi duymuş, devrimci bir sanatı savunmuş olan *Burhan Belge*, *Ar* dergisinin 1937 tarihli birinci sayısında şunları yazmak gereğini duymuştur:

«Biz kendi hesabımıza bu hatalı yoldan geri dönmeyi borç biliyoruz. Sanat *zaten* içtimaî ve millî kalmaya *mahkûmdur*. Meğer ki abstraksiyona kaça, yani intihar ede. Sanat eserinden *yalnız* artistik olmasını şart koşmak, sanatımızın lehine bir hareket olacaktır. Daha büyük ve daha feyizli sentez, yanî eserin inkılâpçı olması şartı *kendiliğinden* daha kolay hasıl olacaktır. Buna göre, sanat'ı *serbest ilân etmek*, muayyen bir devre için lüzumlu görünüyor. Yoksa, «*Sanat*» ile *İnkılâp* birbirlerini inkâr etmekte devam edeceklerdir.» (Sanat ve inkılâp sözcüğündeki tırnak ve vurgulama yazarın, öteki vurgulamalar benim.)

O dönemde yapılan resim tartışmaları, ulusal resim kavramının sağcı ve solcu yorumlarının iç içe girdiğini, böylece yazın alanındaki tartışmalarda da içerilen kavram bulanıklığıyla örtüştüğünü gösteriyor. Şunu söylemek olası görünüyor: Genelinde, 1925'lerden 1940'lara, hâttâ sonrasına, Türk yazın ve sanatında ulusalcı ve *popüler-demokratik* ögeler ağır basıyor ama, toplumsal yapıya uygun olarak, bu ögeler solcu bir söylemde eklemlenemiyorlar. 1945'lerden sonra ise sol, kendini *ayrı* bir doğrultuda var etmeye yöneliyor.

Besbelli: O dönemin sanatçıları *toplumsal sorun*'la bilimsel düzeyde çok az ilgilenmişlerdi. *Marx*, *Engels* ve sonraki kuramcıların ekonomik ve felsefî metinlerini çok az kişinin okuduğu, okuyanlarınsa yazınla profesyonel anlamda ilgilenmedikleri söylenebilir. Ama, ünlü *tasfiye* hareketiyle birlikte geliştirilen düşüncelerin tümünde bu imge'nin izlerini bulmak olasıdır. Örneğin, Ocak 1940 tarihini taşıya *İnanç* dergisinin ilk sayısının başyazısında «Bütün bir onsekiz milyon, devrimin gerçekleşmesi ve klasikleşmesi için çalışıyor.

Ama sanatçı diyemeyeceğimiz o sahtekâr hâlâ aramızdadır» diyen *B. Arpad*, bir sonraki sayıda, derginin öteki ortağı *H. Dosdoğru* ile birlikte yazdığı yazıda şu görüşlere yer vermektedir: «Sanat, ne bir post kavgası, ne eş dost loncası ne de şöhret basamağıdır. O, bireyin kapris aleti değil, yığınların, toplumsal devrimleri kavrayabilen, ilerleme yolunda yeni ve diri hareketleri zorlayan yığınların dinamizmidir. Ve sanatımız, başıboş, cüce yaygaraların istismarından silkinerek kültürle anlaştığı gün *Dava* kurtarılmış olacaktır». 1938 yılında 5 sayı yayınlandıktan sonra kapanan, ancak 1939 Haziran'ında yeniden yayınlanmaya başlayan *Ses* dergisinin bu ilk yeni sayısında, *A. Dino* «Fal» adlı yazısında, yeni sanatı şöyle tanımlamaktadır: «Dünya görüşümüz bir 'dünya yapıcısı' olmak isterse, kabul edilecek yol sarihtir: *Türk san'atı, şeklî ve hissi ile millî, özü ve fikri ile sosyal olmalıdır.* (...) 19'ncu asır san'atkârının tek başına aradığı âlemi, 20'nci asır san'atkârı bir kitle, bir sistemle beraber buluyor. Fal diyor ki: —Sanatın cihadı başladı.» *Dino*, altını çizdiği cümlesiyle, belirleyici ögeyi vurgulamış oluyor. *Dino*, 1938'teki *Ses*lerde *A. Kaptan, N. Berk, B. Rahmi* vb. gibi sanatçıları örgütleyerek, *halk sanatı* sorununu devreye sokmuş bulunmaktadır zaten.

Kuşak hareketi, Garip akımından *önce*, o akım daha doğmadan ve bizzat O. Veli'yi *de içererek* 1938-1939'larda açılmıştır aslında. *Nâzım Hikmet*'in hapiste olmasının hareketi nasıl etkilediğini tartışmanın anlamı yol elbet. Söylenebilecek olan şu: *Nâzım*'ın yokluğuna rağmen, toplumculuğu benimsemiş ya da toplumculuğa yakın yazar, şair ve ressamların Tasfiye hareketi içinde önemli rol oynadıkları, *ilkeleri* belirledikleri görülüyor. Örneğin, «Türk Edebiyatında Köylü» başlıklı yazısında *H. Bozok, İ. İnönü* ile Moskova'ya giden Türk yazarlarına *Gorki*'nin «köylüyü, ameleyi, esnafı vesair halk tabakalarını anlatmayı kendilerine ihtisas edinen muharrirleriniz hangileridir?» diye sorduğunu anımsattıktan, bu yolda *A. Rasim* ve özellikle *H. Rahmi* gibi yazarların bir başlangıç yaptıklarını belirttikten sonra şöyle diyor: «kara sabanı ve ihtiyar öküzü ile çorak toprağın bağrından

bir avuç refah koparmaya çalışan *hakikî* köylünün görünmesi yenidir». *Bozok*, yazısını şu cümlelerle bağlıyor: «Netice: Tabiatla insan arasındaki istihsal münasebeti on asır önceki vaziyetini hâlâ muhafaza eden bir yerin nasıl modern tekniğe, elektriğe, bol suya ihtiyacı varsa, Türk edebiyatının da halk ve köylü tabakalarının yaşayışını canlı, dinamik bir realizm ile aksettiren eserlere ihtiyacı var.»[120]

Söylemek bile fazla: Yeni yazın'a ilişkin kuramsal yazıların sayısı hem çok azdır, hem çok oylumsuzdur. Dergilerin kuramdan çok kılgıya, yani ürün yayınlamaya önem verdikleri söylenebilir. Sanki örnekler oluşturacaktır kuramı. Gerçekten de, o günlerin dergileri canlı ve kavgacı dergilerdir alabildiğine. Dergiciliğe yepyeni boyutlar katmışlardır bu sayede. Dönemin toplumcu eğilimli dergileri *şok* yaratmayı ister gibidir. Bunda *A. Dino*'nun Avrupa deneyiminin rolü olduğunu söyleyebileceğimizi sanıyorum. Hemen her dergi girişiminin içinde görünüyor çünkü *Dino*. O günlerde benzerine kolay raslanmayan *militan* bir tavır bu. Şok'un etkileyiciliğine sığınmak mı kuramsal düzeyi sınırladı yoksa yazarların düşünsel donanımı mı ancak o kadarlık bir kuramsal düzeye izin verdi? sorusu, kolay yanıtlanacak gibi gözükmüyor. İki düzey de geçerliydi sanıyorum. Bu noktada asıl önemli olan şu: *N. Fazıl*'dan *O. Veli*'ye, *A. Halet*'ten *Dinamo*'ya, *A. Kaptan*'dan *Nail V.*'ye tüm bir sanatçı kuşağı, daha *tasfiye* konusu ortaya atılmadan önce, toplumcu yönsemli dergiler çevresinde buluşuyor ve ürün veriyor. Bu ürünlerin belirgin özelliği enstantane çekim, yalınlık ve şaşırtmaca. Öyle ki, *S. Kudret*, daha 1938-39'da *Garip*'e girebilecek şiirler yayınlıyor. Tasfiye, solcuların hazırladığı ortamda başlatılıyor ama, ne yazık ki, yenilikçi yazın'ın egemenliğini ilân ettiği dönemde, toplumcu yazarlar hem yeni likçi ama liberal eğilimli yazarlarla aralarındaki mevcut kendiliğinden bağdaşmaya *son veriyor* hem de bu olaya bağlı olarak çaptan düşmeye başlıyorlar. Yazın, belki de *bu türden* bir *iletişimsizlikle* bağdaşamadığı için. Sadece *O. Veli* değil, bu süreç içinde, hep toplumcu yönsemin içinde kalmış bulunan *İ. Berk* de kendisine usta diye sunulmuşların önüne

geçiyor ister istemez. *Nâzım*'a *karşı* değil ama *Nâzım*'dan farklı bir şiir gelişiyor.

Bombayı, 1939'un güzünde *Gavsi Ozansoy* patlatıyor *İstiklâl* gazetesinde: «Tasfiye Lâzım». Kuşağının hakkını istiyor *Ozansoy:*

«Meydan maalesef üç renkli kapak basabilen mecmua sahipleriyle şöhret simsarlarının işgalindedir.

Bu iki hududun sınırları içinde bunalan kari, bir üçüncü hudut daha olduğunu nereden bilsin?

Hikâyede bir *S. Faik*'in, nesirde bir *C. Yamaç*'ın, resimde bir *A. Dino*'nun, şiirde bir *M. Cevdet*'in, *İ. Bekir*'in, *C. Saffet*'in, *İ. Berk*'in mevcudiyetini kimden öğrensin?

Türk sanatında programlı, kültürlü ve malzemeli bir nesil yetiştiğini duvar afişleri yapıp sokaklara mı asalım?

Hayır. Bir çare var: Tasfiye. Sanat ve zevk ölçülerimiz tasfiyeye muhtaç».

Ozansoy'un yazısında adlarını andığı yazarların ve şairlerin de toplumcu ya da toplumculuğa yakın duran kişiler olduğu, daha ilk bakışta anlaşılıyor. Bu da, *birincillik* sorununun bir başka göstergesi sayılmalıdır elbet. *Ozansoy*'un yazısına ilk olumsuz tepki, bir eski marksisttten geliyor: *Vâlâ Nurettin (Vâ-Nû) Akşam* gazetesinde ağır bir eleştiri yayınlıyor. İlginç olan şu: Bir yazın kavgası, 1939'da dergilerin dışına, günlük basına sızabiliyor. Bu bana, toplumda da *bekleyiş* ya da *arayış* olduğunun bir göstergesi gibi geliyor. Dar ve sınırlı da olsa, zamanın *izlerçevresi de* yeni bir kültürel/sanatsal beklenti ve gereksinim içinde bulunmasaydı, bu türden bir kavganın günlük gazete sütunlarında sürdürülmesi mümkün olmazdı elbet. Kuşkusuz, basın bugünkünden farklıydı o yıllarda, böylesine magazinleşmemişti ama, yine de tüketici isteği bulunmaksızın böylesine özgül bir sorunu kendiliğinden gündeme getirmesi beklenemezdi. Basın'ın yazına gösterdiği bu ilgi, 1950'lere kadar sürmüş, tasfiye hareketinin başarısından sonra ayrı bir yol tutturan *O Veli*, bu ilgi dolayısıyla daha geniş kitlelere ulaşabilmiştir. Bunun bir nedeni, herhalde, o günlerde *siyasetin* hep yazın aracılığıyla *dışavurulabiliyor* olmasıdır. Yazınsal düzlem-

deki her *yeni istek*, öyle sanıyorum ki, anında siyasetin diline *çevriliyor*, böylece de toplumsal bir yeni istek durumuna geliyordu. Kapitalistleşme sürecine paralel olarak yazın/sanat toplumsal yaşamdan dıştalanmış, ancak *meta* biçiminde, yani *magazinleşerek* varolmayı *kabul ettiği* ölçüde tüketilebilmiştir.

Ayracı kapatıp sürdürürsek, *Vâ-Nû*'nun yazısının daha çok gençlerin işine yaradığını söylemek gerekir. O yıllarda *Son Posta* gazetesinde çalışmakta olan *Gavsi Ozansoy*, gazetede genç yazarlar arasında bir soruşturma düzenlemeyi başarır. Soruşturmaya yanıt veren *S. Faik, C. Saffet (Irgat), A. Dino, Nail V., R. Enis, H. Bozok*, gibi genç kuşak üyeleri, *eski-yeni* kavgasını daha da alevlendirirler. *Son Posta*'da bir de tasfiye listesi yayınlanır: *Reşat Nuri, Peyami Safa, Faruk Nafiz, Yusuf Ziya, Orhan Seyfi, Fazıl Ahmet, Mahmut Yesari, Aka Gündüz, Behçet Kemal, Vâlâ Nurettin* gibi yazar ve şairlerin adı ön sırada geçmektedir. Tartışmanın boyutları genişler böylece. *Akşam* gazetesi, tasfiye listesinde adı geçenlerle konuşmalar yayınlar. *Vakit* ve *Yeni Sabah* da eskiler'in yanında yer alır. Bu arada, *Servetifünun*'un (Uyanış) yazışlerini yürüten *Halit Fahri*, oğlu *Gavsi Ozansoy*'un arkadaşlarına açmıştır dergiyi. Derginin 25 Ocak 1940 tarihli sayısında «Eski Nesle Açık Mektup» başlıklı bir yazı çıkar. Yazı, yaşlılık/eskilik ve gençlik/yenilik kavramlarından ne anlaşıldığının açıklamasını yapmakta ve yeni yazın'ın/sanatın kimi ölçülerini vermektedir:

«Biz yaşa değil, *görüş açısına* ve *sanat anlayışına* önem veriyoruz. Bunun içindir ki, en gencimiz *İ. Hakkı Baltacıoğlu*'dur dedik. *Arif Dino*, bizce on sekizlik bir delikanlıdır. Yaşça sizin çağdaşınız olan *S. Ertem*, bu davada bütün Türk sanatçılarından bekleneni yapmıştır: Safımızdadır. Bizden yaşça büyük olan ve kıdemce evvel gelmiş bulunan Türk sanatçılarını safımıza, gençlerin safına, gerçek Türk sanatçılarının safına çağırıyoruz.

Sanat eserinde *sosyal* bir mesele aramak endişesi, dar ve ölü şekil kalıplarına karşı hür bir isyan, köydeki, kasabadaki ve büyük şehirlerdeki *sosyal kaynaşmanın* sanat eserine

aksetmesi keyfiyeti, ancak bizim *seleflerimizde* doğdu ve meyvalarını verdi.

Biz, sanat eserinin sonuna kadar bir *anane düşmanlığı*, sonuna kadar bir millet sevgisi ve sonuna kadar insanlık değeri taşımasını istiyoruz. Geçen nesil ise umumiyetle sahiciye değil sahteye, *mahallî renge* değil kozmopolit havaya, *kitleye yakın* esere değil kitleden uzak esere ehemmiyet verdi.

Ve gene ekseriya, insanı cemiyet hayatından çekip uzaklaştıran fildişi kule güzelliklerini alkışladı». (Vurgulamalar benim)

Besbelli: Toplumculuğun *azamî* istekleri değildir bunlar, ama toplumcu eğilimli bir yazın'ın isteyebileceği, benimseyebileceği bir *asgarî*'nin sınırları *içindedir*. Gelgelelim, açık siyaset yapmak olanağından yoksun bırakılmış olan sol, kısa süre sonra *infiratçılık* (yalnızcılık) politikasını benimseyecek, *reel yazınsal üretim sürecinden* kendisini dıştalayacak, dünya yazınındaki değişimin *uzağında* yaşamayı seçecektir. Gerçekten de, 1944 tutuklamalarından itibaren, toplumcu yazarlarda hayret edilmesi gereken bir *içe kapanış* görülür. *Baudelaire*'ci anlamda bir içe kapanma değildir bu. Yazmayı ve yazıyorsa yayınlamayı bırakmıştır toplumcu kesim. 1960'lara kadar sürer bu. Ruhbilimsel, toplumbilimsel ve siyasal nedenleri vardır elbet, gelgelelim, bu nedenlerin hiç biri, görülen *verimsizliğin* gerçekliğini ortadan kaldırmaya yetmiyor. Dahası, özellikle siyasal baskı kavramlaştırması, bu susuş'un özrü olmayı da başaramıyor. Çünkü, andığımız tarihlerden sonra da üretim yapan şairlere, yazarlara raslanıyor. Susanların ya da yazdıkları halde belli bir düzeye ulaşamayanların, 1970'lerden sonra görülen siyasal eylemlilik içinde ortaya çıktıkları ve hak iddia ettikleri görülüyor. Gelgelelim, bu hak iddia edenler, örneğin bir *Fethi Naci*'nin ya da *Halis Acarı* takma adı altında *Asım Bezirci*'nin salt bilgileri ve yazarlık yetenekleriyle kendi yerlerini açtıklarını görmezden geliyorlar. Yine örneğin bu yazarlar, şairler, kendilerinin silik soluk *mazmunlar* yazdıkları yıllarda, bir *Attilâ İlhan*'ın güçlü bir şiir kurduğunu unutmayı tercih ediyorlar. Dergilerde yayın olanağını bulduğu an, üç beş şiiriyle

bir *Ahmed Arif*'in de kendilerinin önüne geçtiğini görmezden geliyorlar. *Mükerrer* bir anımsatma bu kuşkusuz, ama gerekli bir anımsatma.

Uyanış'taki çağrının bir gün öncesinde, *Tan* gazetesinde yayınlanan «Gençlerin Müşterek Beyanatı» başlıklı bildiride de, yazın'ın hem toplumsal hem yenilikçi işlevi vurgulanmıştır. Üstelik, bu bildirinin altında *S. Faik* ile *A. Dino*'nun adı vardır. Yinelemekte yarar görüyorum: *Dino*'nun tasfiye hareketinin öncesinde ve sonrasında büyük etkinliği var. *Örgütleyici* konumu hemen görülüyor. Tüm bu olgulara ve üstünlüklere rağmen, hareketin içinde sivrilenler toplumcular olamadıysa, bunun nedeni üzerinde daha ayrıntılı düşünmek gerekir elbet. Belki de 30 yıl sonra hak isteyenler, *Tan* gazetesinde öne sürülen savları doğrulayabilecek güçten yoksundular. Şöyle deniyor bildiride:

«Büyük Harp'e gelinceye kadar Tanzimat ve Tanzimat sonrası sanatçı ve münevver tipi ne *Gazali*'nin, ne *Muhittin-î Arabî*'nin, ne *Mansur*'un, ne *Sadi*'nin, ne *Firdevsi*'nin, ne *Kays*'ın, ne *Mevlâna*'nın, ne *Karacoğlan*'ın ne de *Aşık Ömer*'in farkında. Aynı Tanzimat ve Tanzimat sonrası sanatçı ve münevver tipi Garp'a baktığı zaman da ne *Eflatun*'un, ne *Aristoteles*'in, ne *Homeros*'un, ne *Saint-Beuve*'ün, ne *Renan*'ın, ne *Balzac*'ın, ne *Dostoyevski*'nin, ne *Gorki*'nin, kısacası hümanizmanın ve devamı olan hayatın farkındadır. Oysa, realist, millî bir edebiyata sahip olmak demek, hakikî bir hümanizmaya sahip olmak demektir.

Hem doğu ve batı hem de anavatanla ilk defa temasa biz geçtik. Bütün doğu mistikleri, sanatçıları ve halk şairleriyle temasa geçen nesil bizimki. Sonra, *Sokrates*'ten *Freud*'a kadar dünya fikir hayatının kalburundan şahsiyet ölçüsüyle ilk defa örnek alan ve kafasını ayarlayan nesil yine bizimki. *Baudelaire, Rimbaud* ve *Mayakovski* sonrası Garp şiirini son cereyanlarına kadar varan ve cemiyetle insanı kuşatıcı her türlü davayı köklü dünya görüşleriyle ilk defa mısraına ve cümlesine gömen nesil yine bizimki.»

Vurgulanan, hep şiirin, yazın'ın topluma açılması, insanı bütünlüğüyle kavraması gerektiğidir. Ne var ki, bu vurgu-

lama, siyasal örgütler içinde *de* yer alan ve belki de bu yer alış dolayısıyla şiirin, yazın'ın doğrudan siyasetin dışavurumu olmasını isteyen toplumcu yazarları kandıramamış, hep yetersiz gelmiştir. Yıllar sonra, o günleri anarken şunları yazıyor *H. İ. Dinamo:* «Biz, küçük burjuva sanatının kaygusuz, bencil, kıskanç, ereği belki de salt ün olan güzel, namuslu, dinlendirici parklarında satrapla kelebek avlayan çocuklar gibiydik. Ben de kendimi *bilerek* bu havaya kaptırmıştım. Mapusane yıllarının kokularından temizlenmeye çalışıyordum.»[121] Daha sonra değineceğim: Yazılabilecek olan şiiri yazıyordu *Dinamo* da, ötekiler gibi. Ne var ki, «her gün üç beş şiir yazdığını» bildiren «velut» *Dinamo*, «dinlendirici» diye nitelediği o şiirin ancak *Nâzım*'da tenleşebilen kavga teminin güçsüzleşip yetersizleşmesi ve şiirsel söylem kipi'nin *değişmesi* olgusundan doğduğunu, bu gelişmenin zorunlu ve doğal sayılması gerektiğini, ne yazık ki, çok yıllar sonra da anlayamıyor. Açık konuşmak gerekir: Marksist kuram, Meşrutiyet ve Mütareke dönemindeki durumunu, günün koşullarına özgü biçiminde koruyordu: Yani, *yine* yetersizdi ve benimseyenlerince *bilinmiyordu.* Aktörel kaygılardan kaynaklanıyor ve kuramsal olarak kavranamadığı için de büyük ölçüde *romantik* kalıyordu. Kuramsal kategoriler bağımsız biçimde ele alınamıyor, tartışılamıyor, ancak, çok farklı sorunlara ilişkin yazıların içinde kimi açıklamaları yerleştirilmeye çalışılıyordu. Örneğin sınıf sorunu, marksist kavramlaştırılması verilmeden *Babek* ayaklanmasına ya da Fransız devrimine ilişkin yazılarda dile getirilmeye uğraşılıyordu. Karanlıkta göz kırpılan böylesi bir ortamda, hele o günlerdeki şair ve yazarların sorunları bilimsel açıdan irdeleyebilmeleri bana pek mümkün görünmüyor. *Bilgi* el altından aktarılıyor, bu dolaşım sonunda da ister istemez, biraz «kulaktan dolma» kalıyordu.

Dinamo yazıyor: «Şairler, Avrupa'yı çiğnemeye hazırlanan koskoca faşizm tehlikesini, yeryüzünün en büyük savaş tehlikesini kulak arkasına atmış, her şeyi unutmuş, (...) salt şiir avcılığı yapmaktaydılar».[122] Şairin faşizme karşı yapabileceği ne olabilirdi ki? Avrupa'daki toplumcu şairler ne

yapabiliyordu ki? Şiirin yapabileceğini *Nâzım* örneğin «Karanlıkta Kar Yağıyor» da yapmamış mıydı? Besbelli: İkinci Dünya Savaşı arefesinde ve savaş yılları içinde *beliren* ve Garip'le daha işlevsel olan *yaşama sevinci* izlediğini, hepten boşluyor *Dinamo*, bir çok arkadaşı gibi. Yaşamda, küçük olgularda tutanacak bir şeyler bulmanın *karşıkoyucu* yanı olabileceğini hiç düşünmüyor. Üstelik, o yıllarda yazdığı «kavgacı» şiirlerin tümünün bu türden bir içerik yansıtmasına rağmen. Öne çıkarılan *heroik* tavır, gerçeği üstlenemeyip bir düşe kaçışı ortaya koyabileceği gibi gündelik yaşamın küçük mutluluklarını, olaylarını dile getirmek te korku ve baskı imgelerinin egemen olduğu dönemlerde bir *direniş*'in göstergeleri olmayı üstlenebilir.

Üstelik, daha 1930'larda başlatılan toplumu *bütünleştirme* girişimleri, savaş koşullarında daha *geniş* bir *onaşma tabanı*'na kavuşmuş bulunuyordu. Yeni devletin ve rejimin *korunması* düşüncesinin *öncelikli* bir yeri vardı ve işçi-köylü sınıflarının gelişmemişliği de güçlü bir sınıf söylemini engelliyordu. Rejimin ideolojik öncülleri ile toplumculuğun ideolojik öncülleri arasında daha önce yinelediğim ortak-yaşarlık'ı *P. Safa*'nın şu sözleri oldukça iyi gerekçelendiriyor: «Türkiye'de had bir devreye girmiş sınıf tezadlarından ve mücadelelerinden bahsetmek abes olur. İtalya'nın ve Almanya'nın sosyalist milliyetçiliğini doğuran *ekonomik* şartlar Türkiye'de olmadığı için, Kemalizm, sosyalist görüşe yaklaşmadığı gibi faşist milliyetçiliği de yabancıdır. Gittikçe endüstrileşen memlekette bu tezadların doğmasına mani olmak için, millî ihtiyaç, aldığı istikamete göre şahsî teşebbüsün kifayetsiz kaldığı yerlerde büyük istihsalin devletleştirilmesi ve büyük sermaye tahakkümünün önüne geçilerek, sınıf farkı tanımaksızın bütün müstahsillerin refaha sevkedilmesi, Kemalist ekonominin prensibini teşkil etmiştir.»[123] Kuşkusuz, bu yorum resmî ideolojiyi yansıtmaktadır. Ama, aynı ölçüde toplumun ideolojik yapılanmasını da gerçeğe uygun biçimde dile getirmektedir. Pratiği, yani siyaseti olmayan toplumculuk, ister istemez, demokratik/halkçı olan, ama egemen ideoloji tarafından da özümlenmiş bulunan ortak öğe-

lere yönelecekti. Yaşamın göstergelerini nesnelleştiremeyen, yeni toplumsal/bireysel beklentilere yanıt veremeyen, bu beklentiler bağlamında sorular üretemeyen bir yazın, *doğru* düşüncelere yaslansa bile, her zaman işlevden yoksun kalacaktır da ondan. Bu olguyu, o yıllarda *A. Dino* ilk görenlerden biridir daha önce de belirttiğim gibi. Ancak, örneğin *A. Nesimi* bu arayışa örtük biçimde karşı olmuş, toplumcu sanatın başka yerlerde olduğunu savlamıştır. O, kendi çıkardığı *Yeni Yol* dergisinde olsun *Serveti Fünun* gibi öteki dergilerde olsun, daha çok felsefe sorunları üzerinde durmaya çalışmış, *Marx*'ın adını anmadan marksist bilgi kuramını anlatmaya uğraşmıştır. Bu ilginin, doğrudan doğruya yazın/sanat sorunlarını doğru biçimde anlayabilmek ve açıklayabilmek çabasından kaynaklandığını belirtiyor *Nesimi*. Gerçi, o yıllardaki yazılarında açık bir tartışma havası olmamasına ve adının verilmemesine rağmen, bu yazıların *A. Dino*'nun düşüncelerine *karşı* kaleme alındığını da öne sürüyor. Şöyle diyor: «Estetik denince şu cümle hatıra geliyordu: 'Sanat bilinçaltının ifrazatıdır, sanat türü de klasizme dönüş değil, yeni bir klasizme gidiştir.' O tarihlerde bu yeni sanat görüşü *Uyanış*'ta toplanan ilerici-toplumcuların, bir bakıma marksistlerin sanat görüşüydü. (...) *A. Dino*'nun yıllarca Moskova'da sanat konusunda emek harcadığını bildiğimizden, bu görüşün marksizmin estetik anlayışı olduğunu *sanıyorduk*.»[124]

Sanatın «*bilinçaltının ifrazatı*» olduğu yolundaki anlayış, *Abidin Dino*'dan çok, o yıllarda yenilikçi yazarlar arasında hayli etkin olduğu bilinen ağbisi *Arif Dino*'ya aittir. 19 Ekim 1940 tarihli *Akşam* gazetesinde *Şevket Rado*'nun sorularını yanıtlayan *Arif Dino*, şiirin tanımını yaparken şunları söylüyor:

«Güzel tarif edilmediği için şiirin tarifi de mümkün değildir. Bana göre şiir bir teksif vazfını taşımakla beraber, ânî, kendiliğinden gelen bir buluştur. Emek, yeni kafiye ve vezin ustalığı değil, ifrazattır. Vücudun sıhhati için diğer ifrazlar nasıl lâzımsa aklın sıhhati için de bu ifrazat bence lâzımdır.»

Ne var ki, son bölümde göreceğimiz gibi, *Dino*'nun ku-

ramsal açıklamalarında da bu türden önermeler bulunmaktadır. *Abidin Nesimi,* marksizme karşı sayıyor bu düşünceyi: «Marksizm üzerindeki çalışmalarımda bu görüşün marksist değil *antimarksist,* realist değil *sürrealist* bir görüş olduğu sonucuna vardım. (...) Bunun üzerine 'Uyanış' dergisinde *Marx*'ın adından söz etmeden 'Bilgi Kuramı (Epistemoloji) Üzerine Notlar' başlıklı iki yazı yayınladım. ***Belli bir kültür düzeyinin üstündeki*** kişilere, bu yazılarımla, aralarında yer aldığım sanatçıların görüşlerine katılmadığımı anlattım. Bu makalede, yürütülen yeni sanat kampanyasının *belli bir sanat görüşünün savunulması* değil, çeşitli sanat görüşlerinde, fakat belli bir yaşın altında olan kişilerin bir önceki kuşağın egemen sanat görüşlerine karşı *tepkisi* olduğunu belirttim.»[125] Belirtilmesi gerekir: Altını çizdiğim «belli bir kültür düzeyinin üstündeki» sözlerini boşuna yazmıyor *Nesimi.* Çünkü, Uyanış'taki makalesi, gerçekten de o dönemde yazın dergilerinde görülmeye alışılmış yazılardan değildir. Bir yazın/sanat yazısı olmaktan çok diyalektik maddeci felsefeyi açımlamaya çalışan bir yazıdır. Yazın kuramına ilişkin ögeleri son derece sınırlıdır ve doğrusunu söylemek gerekirse, yazınsal düzeye de ani bir sıçramayla geçmektedir. Sorun, asıl anlamda *Yeni Edebiyat* dergisinde tartışılacaktır.

A. Nesimi'nin vurgulamaları, 1925-1940 yılları arasında tutarlı ve *dizgesel* bir marksist yazın/sanat kuramı bulunmadığını söylemeyi olanaklı kılan bir başka gösterge oluşturuyor sanırım. *Kadro* dergisinin yazınla ilişkilerini araştırırken gösterebildiğimi sandığım gibi, dönemin dergileri, dolayısıyla yazarları; Toplumcu Gerçekçilik'in o günkü kuramsal dayanaklarını bile yeterince açıklayamıyorlar. Bu düzeye ilişkin kuramsal bilginin hem dolayısıyla hem kulaktan dolma olduğu anlaşılıyor. Siyasal içerikli *savsöz*'lerin açıklama sayıldığı ve saygıyla karşılandığı gözleniyor: Ama bunu doğal karşılamak gerektiği kanısındayım. 1925-1940 yılları arasında beliren, 1939 sonu ile 1940 içinde gelişen ve Tasfiye hareketi ile iktidar olan yazınsal söylem, *ancak* topluma ve gündelik yaşama *dönük* bir yazın isteyebilirdi. Çünkü proletaryadan söz edebilmek kuramsal/kılgısal bir ola-

naksızlıktı. Başta *Ş. Hüsnü*, sonra da *Ş. Süreyya* bunu vurgulamışlardı daha önce de andığım gibi. O yıllarda, egemen ideoloji solcuların da desteğini sağlamış bulunuyordu çünkü ve bu yüzden de, içindeki solcu ögeler dolayısıyla *karmaşık* bir görünüm sunuyordu. Yazın'ın *köylüleşmesi* ve kentteki dar gelirlinin günlük sıkıntılarının *dile getirilmesi*, doğal olarak biricik ve etkin *siyasallaşma* yolu olarak belirmişti. Yazınsal ideolojinin bu konumu belli ölçüde iktidarca da onanıyor, ama gerçek anlamda sola *doğru* bir açılma görüldüğü anda, yapı'yı koruyacak engellemelere başvuruluyordu. Ama bu, o yılların iç ve dış denge sorunları dolayısıyla İtalyan ve Alman uygulamalarında görülen açık şiddet kullanımına yol açmıyordu. Dolayısıyla, yazın kendini sürekli *yeniden-üretebiliyordu.*

Bence, bu yeniden-üretim süreci içinde asıl gözden kaçırılan olgu, kentteki küçük adama açılmanın siyasal işlevi'dir. O tarihte küçük adam demek, *günlük ekmek* demekti. Yazın üreticisi de tüketicisi de kentte yerleşik olduğundan ötürü, bu öge, köycülük'ten çok daha önemli idi elbet. *S. Faik*'in *Medar-ı Maişet Motoru*'nun koğuşturmaya uğraması boş yere değildi yani. Yeni şiir, sonradan *O. Veli*'de daha işlerlik kazanacak olan *şok* etkisinden yararlanarak dikkati sürekli kentin çalışan kesimlerine çekiyor ve marjinaldeki yaşama gönderiyordu. Proletarya ile burjuvazi arasında sıkışıp kalan sınıf ve tabakaların mutsuzluğunu yansıtmaya yönelmişti yazın kısaca. Yazın, ütopyaya yönelik olduğunda bile, son kertede, içinde üretildiği toplumsal formasyon tarafından koşullandırıldığı ve bu toplumsal formasyona ilişkin olduğu için, bu, o yıllarda biricik mümkün ve *iletişim olanağı* bulunan programdı.

1930'larda güçlü bir toplumcu yazın bulunduğu, ama sonradan siyasal konjonktürde saptığı, 1960'lardan sonra edinilmiş bir sanı olarak beliriyor, şimdiye kadar yaptığımız gezi sonunda. Böyle bir yazın'ın *terminolojisi* bile kurulmamıştır henüz o yıllarda. Bu terminolojinin kurulmaya başladığı 1950'lerde görülmüştür ilk *tutuarlı* toplumcu gerçekçi önermeler ne yazık ki. Şunları yazıyor *Fethi Naci:* «Gerçekçi

halk yazarının yazıcılığı hareket içinde gelişiyor, olgunlaşıyor. Artık yazarın çalışma şekli ile militanın hareketi arasında bir ayrılık yoktur; tersine, bir değiş-tokuş, bir karşılıklı yardım vardır. (...) İleri dünya görüşü, geniş hayat tecrübesi, sanatkâr ustalığı. Bunların birleşmesidir ki, yazarlarımızın gerçekçi, millî edebiyatımızın örneklerini vermelerini mümkün kılacaktır.»[126] Öncelikle *F. Naci*'nin, sonra da *A. Bezirci*'nin *(H. Acarı)* yazılarıyla 1955'lerde girmiştir yazınımıza 1934'lerde biçimlendirilmiş bulunan Toplumcu Gerçekçilik'in eleştirel önermeleri. 1940'ta o zamanların en bilgili aydınları sayılan *R. Fuat Baraner*'in, *Z. Baştımar*'ın yazılarında dönemin söylem kipi aşılabilmiş ve toplumcu yazın *kendi terimleriyle* tanımlanabilmiş değildir doğrusunu söylemek gerekirse.

Bu gecikmenin ilginç sonucunu vurgulamakta yarar var: 20 yıllık ara'nın ardından, Toplumcu Gerçekçi *kuram* ile kuramın sol'dan *eleştirisi* aynı anda görünmüşlerdir. Siyasal düzey ile yazınsal düzey sorunu yazın kuramının temel *çatışma alanı* olarak birlikte belirmiştir. Türkiye'deki marksist terminoloji belli oranda kullanılabilir duruma geldiğinde *Stalincilik* yıkılmış ve her alanda *eleştiri* dönemi açılmıştır. *F. Naci*, böyle bir konjonktürde hem toplumcu gerçekçiliğin kuramcısı hem bu kuramın eleştiricisi olmuştur. Yazın'ın görece özerkliği sorununu, *Astakov* gibi XX. Kongre sonrasında görünen *demokratikleşme ideolojisini* temsil eden yazarların artistik düzeye ilişkin *özerkleştirici* kavramlaştırmaları üzerinde temellendirmiş, 1958-1965 arasında asıl kuramsal donanımını ise başta *H. Lefevbre* olmak üzere *batılı* marksistlerden edinmiştir. Tarihsel/nesnel bir durumdur bu elbet. *F. Naci*, Toplumcu Gerçekçilik'in Türkiye'de kuramcısı olarak belirdiği o yıllarda bile *militan* tavrına rağmen, bu türden bir yazın'ın *varlığı* ve *yetkinliği* üzerinde son derece sakıngan biçimde konuşmuştur.[127] 1955'lerde bulunmayanın 1940'larda bulunması bana pek olanaklı görünmüyor. Dolayısıyla, Türk yazınının *tarihi* içinde her şeyi *tersine* çeviren bir *sapma* olduğu kanısına katılamıyorum. Bu yaklaşım, bana kimi siyaset çözümlemelerinde görülen *komplo* kuramlarını anım-

satıyor.

Toplumsal eğilim ve toplumsal yarar düşüncesi, dönemin tüm yazarlarının, sanatçılarının *ortak* özelliğidir denebilir aslında. Öyle ki, yaşamının sonuna kadar *anti-marksist* kalmış olan *Halide Edip* bile, kendini orta ve dar gelirli kesimlerin yazarı saymıştır. *Yedigün*'de bir ara yayınlanan sürekli yazılarının üst başlığı «Arka Sokaktan Görünüş»tür. O makalelerden birinde, «Arka Sokak»ta şunları söylemektedir: «İnsanların zihniyeti her devir ve memlekette muhitlerine ve bilhassa yaşadıkları sokağa göre şekil alır. Sokakları ben umumiyetle üçe ayırıyorum. Divanyolu, Orta Sokak, Arka Sokak».[128]

Divanyolu, adının hemen çağrıştırdığı gibi, iktidarı elinde bulunduran asıl sınıfı, sermaye sahiplerini; Orta Sokak burjuvaziyi, Arka Sokak ise, küçük burjuvaziyi imlemektedir hiç kuşkusuz. *Halide Edip*'in işçi sınıfı üyelerini de arka sokak oturanı saydığı anlaşılmaktadır. Orta sokakta bir erozyon gözlemlemekte ve üyelerinin giderek arka sokağa katıldığını öne sürmektedir yazar. Kuşkusuz, bu sınıf çözümlemesi bilimsel olmadığı gibi, Türkiye gerçeğinin de tam bir anlatımı değildir. Yine de, *Halide Edip*, arka sokağı benimsemekte ve yazarları *da* oraya dahil etmektedir. Bu açıklamalardan sonra şunları yazıyor *Halide Edip:* «Bugün, bütün hayat için arka sokağa yerleşmiş bulunuyorum. Mevkiim ve kazancım ne olursa olsun, benim için artık arka sokağı terketmek ihtimalim yoktur. Onların hayat ölçüsü, kıymetleri, benim ölçüm, benim kıymetlerim olmuştur.»[129]

Kuşku yok: *Halide Edip*'in gerek bu düşünceleri, gerekse yapıtından yansıyan genel eğilim, *son kertede*, küçük burjuva ideolojisini dışa vurmaktadır. Yine *Yedigün*'de yayınlanan «Din ve İdeoloji» başlıklı bir yazısında, toplumsal çelişki'nin aşılamazlığına inandığını sezdirir ve «düzen» ile «değişiklik» olgularının *statuquo* içinde dengede tutulmasını öngörür. *Tutuculuk* da *devrimcilik* de «bir örneklik umdesini» dile getirdikleri için benimsenebilecek düşünce biçimleri değildir *Adıvar* için. Şunları yazar: «İçtimai nizamın terazisinde fert fazla ağır basarsa, değişiklik tabii şekilde değil, ar-

bede halinde oluyor, cemaatin menfaat ve ihtiyacı fazla ağır basar, yani ferdi havada bırakırsa, cemaatte müfrit istikrar ve onunla beraber inkiraz başlıyor.»[130]

Bu yazıdan 4 yıl önce *Hikmet Feridun* (Es)'un yaptığı bir röportajda ise ressam *Namık İsmail*, Türkiye'ye kübizmin yerleşmesinde büyük rol oynayan *A. Lhote*'u ressamdan saymıyor ve sanatın toplumla iletişim içinde bulunması gerektiğini vurguluyor: «Sanatın sanat olması için cemiyete faydalı olması gerektir. Sanatkâr cemiyet için lüzumlu bir adam olmalı. Cemiyet ondan bir şey istemeli».[131] Şunları da ekliyor *Namık İsmail:* «Sanat duvarda, tavanda ve kubbede iken ressamların hepsi işçi idiler.»

Elimizde şunları söylememize olanak verebilecek kadar veri toplandığını sanıyorum: 1925-1940 arasında, yazın alanında gerek kuramsal gerekse kılgısal düzeyde, toplumcu gerçekçiliğin *kendi terimleri* ile *açıklandığı* ve *örneklendirildiği* söylenemez. Bu yüzden, gerçekçi ve topluma dönük bir yazın, dönemin tüm yazarlarınca paylaşılan ve onları *benzer* kılan bir görüş olmuştur. 1940'lara kadar, profesyonel politikacı değilse bile profesyonel toplumcu gerçekçi yazar, kendisini ötekilerden *ayıran* kuramsal öncülleri ne yazık ki yeterince açıklayamamıştır. Üretilen yazınla *eleştirel ilişki*'nin 1944'lerden sonra başladığı söylenebilir sanıyorum. 1925-1940 arasında yazılanlar, çok genel hatlı yazılardır, bu özellikleri dolayısıyla da radikal burjuva yazarlarınca da kabul edilebilir ve kabul edilmiş açıklamalar ve öneriler olarak değerlendirilmişlerdir.

Bu bölümü bğlarken son bir noktaya değinmek istiyorum:

Garip hareketini bir *başlangıç* değil bir *sonuç* saydığımı belirttim daha önce. Gündelik olanla, küçük adamla ilgilenme, 1938'lerde *genelde* görülen bir eğilim. *İ. Berk, S. Kudret, C. Saffet* vb. yeterli örneklerini veriyorlar bunun. *Dinamo, S. Taşhan, S. Koçer* vb. gibi şairlerde de akrabalık ögeleri görülüyor elbet. Dolayısıyla, özellikle 1938-1940 arasında yazılan *yenilikçi* şiirin, genel sosyo-kültürel sorunlardan kaynaklandığını ve somut toplumsal kökleri olduğunu söylemek ola-

sı görünüyor. Gerek Avrupa'daki savaş koşulları, gerekse içerdeki ekonomik bunalım, özellikle çalışan kesimlerde derin bir umutsuzluğa yol açmışa benziyor. Bu *atmosfer*'in boğucu etkilerini, *S. Ertem,* daha 1937'de vurguluyor *kötümser yazın* sorununu gündeme getirerek: «Bedbin Edebiyat» başlıklı bu yazıda *Ertem,* kötümserliği *nevrotik* bir belirti saymaktadır: «İdeali bozgun vermiş bir cemiyet içinde nevrozların çoğalması tabii görülmelidir. İdeal dediğimiz şey, yaşanan hayatın ruhtaki nizamıdır. Nizamını kaybeden bir ruh bedbin olmaktan başka ne yapabilir? Bedbin edebiyat hayat için hayattan kaçan bir sanattır. Aksiyonu, kendisi yapmamak şartıyla sever. Belki aksiyon can sıkıntısını dindirir diye.»[132] *Ertem,* yazıda, «Bedbin edebiyat bizde moda salgın halini almıştır» demekte ve şunları yazmaktadır: «Bedbinlik, nikbinlik her zaman sadece ferdin mizacı içinde kalmaz, oradan taşar ve sosyeteye mal olur.»

Ertem'in bu açıklamalarını zamanına ilişkin *tanıklıklar* ve *gözlemler* olarak kabul ettiğimizde, toplumsal koşulların insanları, bu arada yazarları belli oranda kötümserliğe zorladığını söylememiz gerekecek. Bunun anlamı şu: *Garip*'te olduğu söylenen kaçış ve umutsuzluk ögeleri, aslında ondan *önce* görülmüş, benimsenmiş, dahası; *moda* olarak işlerlik kazanmış bulunmaktadır. Kuşku yok: *S. Ertem,* kötümser yazının karşısındadır. Kötümserliğin nesnel, somut karşılıkları ve kökeni olsa bile karşıdır. Kötümserliğin somut koşullarının söz yoluyla reddedilmesini istemektedir. Pratikten yoksun iyimserlik, eyleme geç(e)meyen iyimserlik, metinde var edilmeye çalışılmakta, en hasından bir ülkücülüğe ulaşılmaktadır yani. «Hür ufuklar», «mutlu yarınlar», «aç işçi», «vız gelen zından» vb. türünden imgeler, Türk yazınında solculuğun göstergeleri sayılmış ve bu türden bir solculuk, yaşamın somut koşullarını görmek, o koşunllarla iletişim/bildirişim içinde bulunmak zorunda olan ve sahici insan ilişkilerini nesnelleştirmesi gereken solcu söylemin yerine *ikame* edilmiştir. Asla pratiğe geçirilememiş ve işçi sınıfını çekim alanına sokamamış, hep yazınsal düzeye kapatılmış bir mücadelenin, mevcut tarihsel durumu geçersizleştirebileceği ve

gündelik ekmek kavgasının içinde ezilen kitlelerin onayına kavuşabileceği sanılmıştır. Ama kitle bu onayı esirgedikce, toplumcu olmaya uğraşan o dönem şiiri de bu ilgisizlikle doğru orantılı olarak kitle'den uzaklaşmış, kitlelerin aklının ucundan bile geçirmediği *heroizme* bel bağlamıştır. Bu tutum, 1970-1980 deneyleri sırasında doruğa ulaşmıştır elbet. Ne var ki, bu heroizmin, şair kitleyi nice yüceltiyormuş gibi görünürse görünsün, kitlenin hor görülmesinden kaynaklandığını ve her zaman *üstün birey*'i, dolayısıyla da *bireyciliği* yücelttiği söylenebilir. Bu tavır, her zaman korunması gerekli görülebilecek olan *Prometheus*'çu tavırdan çok farklıdır elbet.[133] 1940'ın da günümüzün de toplumcu heroizmi, gerçekle değil umutla beslenir. Dünyayı bu umut çerçevesinde *tahrif eder* bu yüzden de. *O. Veli* gibi, kendisini küçümseyen egemen sınıfa karşı söz olarak «dostunu akşamüstü muhallebiciye çağıracağına», ya da *Nâzım* gibi «insan manzalarala-rı» çizeceğine, yapayalnız ve görülmemiş dağ başı ölümleri ister. Şu bir türlü onayını vermeyen aldatılmış kitle için elbet.

Kötümserliği aşmanın bir yolu olarak görülebilir bu yaklaşım her zaman. Ne var ki, bu iyimserlik, reddettiği kötümserliğin arabı değil midir aslında? Çünkü, reel olanın inkârını öne sürer, onunla yüzyüze gelmeye katlanamaz, onu düşle yenilgiye uğratır. Nevroz, eğer gerçeklik duygusunun bozulmasından kaynaklanıyorsa, tanım, ister istemez aşırı iyimserliği de içerecektir. 1937'lerde S. Ertem tarafından *tanılanan* türden kötümserliğe karşı yeni (likçi) yazın, tam bir canlılık ve neşe içinde dile getirilememiş olmasına rağmen, yaşama sevincini ve yaşamın yüceltilmesi ilkesini çıkarır. O dönemin tüm şairlerinde görülen *hazcı* ögeler, aslında yurt içinde ve yurt dışında kararan havanın reddini öngörür ve bireye, direnme alanlarının ancak yaşanan dünya *içinde* bulunabileceğini sezdirmeye çalışır. Kuşku yok: Her zaman bilinçli değildir bu sezdiriş. Belki hiç bilinçli değildir. Dahası, savunmacı (ofansif) niteliği dolayısıyla, hemen küçük burjuvaya özgü bir tavır olarak da nitelenebilir. Gelgelelim, dünyada bulunuşun övgüsünü, küçük mutlulukların sevin-

cini yansıtan, bu yüzden de siyasal bağlamda *edilgin* bir *razı oluşu* dışa vuruyormuş gibi görünen bu iyimserlik, hep alt sınıf üyelerine *ait* oluşuyla belirir. Bu şiirin, çalışan kesim insanlarını *dillendirmeye* çalıştığı söylenebilir. *Direnç* somut yaşantıda aranmaktadır yani, soyut düşüncede değil. Daha 1938-1940'larda kent yaşamının *enstantane* çekimlerine yönelen *İ. Berk*'in, tam da bu yüzden, kuşağından ayrımlaşarak 1947'de yayınladığı *İstanbul*'da büyük kentin doğal ve insanal coğrafyasını betimleyebildiğini söylemek olası görünüyor. Şiirinin yapı bozuklukları vardır elbet ama, sorun bağlamımız açısından burada fazla önem taşımıyor bu konu. Ama *Berk*'in imgesel düzeyiyle olduğu kadar soyut düşünceden kurtulmaya çalışmasıyla da dikkati çektiği öne sürülebilir. Bu bölümün sonuna *Nail V.* ile *M. Seyda*'nın herhalde *toplumcu gerçekçi* sayılması gereken iki şiirini koyuyorum. Bu şiirlerdeki solculuk anlayışının ve şiirsel dile getiriliş biçiminin, *Nail V.* ve *M. Seyda*'nın şairliklerini niçin sürdüremedikleri konusunda yeterli ip uçlarını vereceğini sanıyorum. Bu şiirlerde görülen ve solcu yazınsal söylem'in ürünü olduğu kesin eğilim karşısında, yaşanılan zamanla göz göze gelebilmek yürekliliğini gösteren bir kötümserliğin çok daha gerçekçi olduğunun savlanabileceğini işte bu yüzden sanıyorum. Kuşku yok: *Seyda*'nın şiirinin söyleyişi de buluşu da *Nail V.*'den üstündür. Ne var ki, gerçekten olumlu anlamda şairanelik içeren buluş, yapaylığı hemen görülebilen ekonomik ve siyasal göndermeleri tarafından zedelenmekte, dolayısıyla hem şaireliğini hem de inandırıcılığını yitirmektedir. Bütünüyle soyut düşünce düzeyinde oluşturulan bu muhalefetin, *yaşantıyı*, derdemez de *tikelliği* dışarda bıraktığı söylenebilir elbet. Buysa, ister istemez, aynı ölçütler çerçevesinde üretilen tüm metinlerin nesnelleştirmeyi istedikleri muhalefete *yapay* bir görünüm vermektedir. Sorun, söylemek bile fazla, biçim ve biçeme ilişkindir, bu yanıyla da çalışmamın içinde merkezî bir yere sahip değildir ama, belirtilmeden geçilmesi de olanaksızdır. Burjuvazinin radikal kanadına mensup şair ve yazarların, yazınsal düzey'de daha başarılı olabilmelerinin bir nedenini, doğrudan doğruya yaşantıdan yola çık-

malarında bulabileceğimizi sanıyorum. Gerçekten de, o yıllarda tam kesinlikle dile getiril(e)meyen, ama sonraki yıllarda *bireycilik* diye nitelenecek olan *yaşantıya aitlik* durumu, aslında toplumcu bir yazın'ın titizlikle sahip çıkması gereken ilk ilke sayılmalıydı. *S. Ali* ve *S. Faik*'in hikâyelerinin doğrudan yaşantıdan yola çıkışları dolayısıyla başarıya ulaştıkları, yani hem anlamlandırma süreci hem de bu anlamlandırmayı dışa vuruş biçimi açısından yazınsal kaldıkları söylenebilir. Bu hikâyelerde *propaganda* amaçlanmamıştır çünkü. Sınıfsal olan, hikâyelerde içerilen yaşantı birimlerinin eklemleniş biçiminden kaynaklanmaktadır. Hâttâ kimi zaman yaşantı birimlerinde algılanan ideolojik ögeler, çoğu kez doğrudan doğruya herhangi bir *sınıf aidiyeti*'ni bile dışa vurmamaktadır. Dağılgan, daha doğru bir söyleyişle, *akışkandır* bu ögeler. Alt katmanda içerdikleri popüler-demokratik ideoloji, işte bu *sınıflararası* akışkanlık dolayısıyla işlevsel olabilmiştir. Önceki bölümlerde, *E. Laclau*'nun ideolojik ögelerin ancak sınıf söylemlerine eklemlenerek varolabildiği, ideolojinin doğrudan sınıf'ın dışa vurumu olmadığı yolundaki düşüncelerine değindim ve çözümlememde bu yaklaşımı benimsediğimi vurguladım. 1925-1940 arası yazınının, popüler-demokratik ideoloji doğrultusunda geliştiğini, halkçılığın toplumculukla ortakyaşarlık içinde bulunduğunu, hâttâ bu eğilimin günümüzde bile zaman zaman korunduğunu da öne sürdüm. Emekçi kesimlerin mutluluk ve özgürlük isteğini, daha iyi bir yaşam beklentisini dile getiren bu popüler-demokratik ögelerin yalnızca marksizme özgü olduklarını sanmak yanlıştır, daha önce de gösterdiğim gibi. Ne var ki, bu ögeler, işçi sınıfı söylemi içinde de *eklemlenebilirler*. Burjuvazinin söylemine eklemlenebildikleri gibi.

Meşrutiyet ve mütareke döneminde yükselen burjuvazinin iktidara karşı popülizme sarılmasında ve popüler-demokratik ideolojiyi ulusçu bir kimlik altında sunmasında, toplumu peşinden sürükleyebilecek yegane muhalif içeriğin ancak herhangi bir sınıf aidiyetine sahip bulunmayışıyla dikkati çeken *halk* kavramında dile getirilebileceği sanısı baş-

lıca rolü oynamıştı. Eskiden radikal bir kopuşu temsil eden ve burjuvaziyi egemen sınıf durumuna getiren Cumhuriyet de, bütünleştirici ideolojiyi, popüler-demokratik ögeleri eklemleyerek oluşturmaya çalıştı elbet. Bu ögeler, işçi sınıfı söylemi içinde eklemlenemedi gereğince, çünkü bu eklemlenmenin somut v gerekli tarihsal/ekonomik koşulları oluşmamıştı. Bu yüzden yazın, o yıllarda ikili bir görünüm sergiledi. Anımsayalım: Halk şiirini tutucular da solcular da yücelttiler. Geleneğe tutucular da sahip çıkmak istedi solcular da. Aynı şekil de *köy* ve *köylü*, iki ideolojinin de merkezî kavramını oluşturdu. 1925-1940 arasında burjuvazinin ve küçük burjuvazinin içinden çıkan aydınlar, ister liberal olsun ister sosyalist, köylülüğün *değerlerine* yöneldiler zorunlu olarak. Bu yönelmenin kuramsal betimlemesini *Laclau*'dan izleyebiliriz:

«Çünkü bu değer ve simgeler, bu toplumsal formasyonda iktidar bloğuyla radikal bir yüzleşmeyi ifade eden ideolojik yegane hammaddeleri meydana getirirler. Ancak bu simge ve değerler şehirlerde yeniden formüle edilirken dönüşmüş olurlar: Artık somut bir toplumsal tabandan söz etmeyip, 'halk'/iktidar bloku çelişkisinin ideolojik ifadeleri haline dönüşmüşlerdir. Bundan böyle bütün sınıfsal atıflarını kaybetmiştirler, dolayısıyla da en aykırı sınıfların ideolojik söylemlerine eklemlenebilirler. Dahası, hiç bir politik söylem *bunlarsız* yapamaz; Egemen sınıfların *nötralize* etmeye, ezilen sınıfların ise potansiyel antagonizmalarını geliştirmeye çalıştığı bu ideolojik ögeler, en farklı eklemlenmeler içinde daima bulunurlar.»[134]

Bu IV. bölümün «Bir İdeoloji Aranıyor» başlıklı ilk alt bölümünde, egemen ideolojinin, toplumun ezilen kesimlerinin bilinç-altında yaşayan ve işçi sınıfı söylemi içinde *de* eklemlenebilecek olan karşı-koyucu ideolojik ögeleri özümlemesi sorununa değinmiştim. Bu değinme anımsandığmda, yaklaşımımın *Laclau*'nun açıklamalarıyla da desteklendiğini söyleyebileceğimi sanıyorum. Dolayısıyla, bir kez daha yineliyorum: İdeolojik/yazınsal düzlemde *sapma* ya da *saptırılma* yorumu, fazla inandırıcı ve gerçekçi gelmiyor bana. 1925 -

1940 arası, hatta sonrası, karşılıklı *etkileşimle* gelişen bir *oluşum* dönemiydi. Yazın toplumculuğa doğru da evrilebilirdi, sosyal demokratlığa doğru da. Baskı'dan çok, sosyo-ekonomik ve ideolojik/kültürel koşullar, evrilmenin sosyalizm doğrultusunda olmasını engelledi. Bunda, toplumcu aydınların örgütsel yetersizlikleri kadar kuramsal yetersizliklerinin rolü olduğu da söylenmeli elbet. Bu yetersizlik 1940'lardan sonra görülmeye başlamıştır asıl. Önceki dönemde, belirttiğim gibi, toplumcu yazın *kendi terimleriyle* koyamamıştır kendini. Dolayısıyla bir *alternatif* olarak algılanmasını olanaksızlaştırmıştır denebilir. İkinci Dünya Savaşı'nın sonuna doğru böylesi bir yola girdiğinde ise, bu kez kuramsal yetersizliğin en dolaysız dışa vurumu olan *sloganculığa* sığınmıştır. Dahası, yine belirttiğim gibi, 20'nci Kongre, 1960'ların görece özgürlük ortamı içinde yerleştirilmeye çalışan Toplumcu Gerçekçilik'in kuramsal temellerini sarmıştır alabildiğine. Bu sarsılma sonunda, Toplumcu Gerçekçilik kuramı ve yöntemi kimi düzeylerde *revize* edildi, ama *parti sanatı* kavramı, alt-katmanda ve örtük (latent) biçimde en temel ilke olarak tam bir *ortodokslukla* korundu. Dediğim gibi, 1950-1965 yıllarının en etkin toplumcu gerçekçi eleştirmecisi sayılabilecek olan *F. Naci* (1950'lerde O. Deniz), ilk döneminin açıkça *Jdanovcu* ilkelerini tam anlamıyla dizgeleştiremeden, bunların *içerden* eleştirisine yönelmek zorunda kaldı ve yazınsal düzeyin *görece özerkliği* kavramını vurguladığı oranda ortodoks çevrelerde *sapmacılıkla* suçlandı. Açık ya da örtük, ama suçlandı. Bütün bunlar, toplumcu yazın'ın bazı temel sorunlarının iç bünyeden doğduğunu söylememize olanak veriyor sanırım. Toplumculuk, *örtük* biçimde Çağıran Büyük Özne olmuş, ama ne yazık ki, yazın içi ve yazın dışı nesnel koşullar, popüler-demokratik ögeleri giderek dışlamaya yönelen ve kendine özgü bir *jargonla* konuşmayı seçen toplumcu yazın'ın başat duruma geçmesini engellemiştir. Toplumcu yazın, 1960'lara kadar, *Yaşar Kemal, Orhan Kemal, A. İlhan, İ. Berk* gibi genel yenilikçi yazın tarafından *da* kullanılan ideolojik ögelerden yararlanan ve bu yararlanma içinde daha ilerici ögeleri *öne sürebilen* yazar ve şairler dı-

şında, hep *marjinalde* üretilmiştir. Dahası, bu marjinalliğin, toplumculuğun bir göstergesi olarak kabul edildiği ve *istendiği* gözlemleniyor. Liberal burjuva aydınlarının dergilerinde görünmemeye çalışmak, marjinalde gizli bir yazın üretmek isteğinde, nedense hiç kimse sado-mazohist bir içerik yansıdığını görmek istememişe benziyor. Kuşkusuz, burjuva dergileri pek de gönüllü olmamışlardır toplumcu yazar ve şairlere yer vermeye. Ama, *uygun* koşullar oluştuğu varsayıldığında, kapılar açılmıştır. *A. Arif*'in Seçilmiş Hikâyeler'de görünmesi böyle olmuştur. Yine de, genel eğilim olarak, toplumcu yazın, hegemonik üstünlük kurma olasılığı bulunmayan zamanlarda bile, böyle bir olasılığın içindeymiş gibi davranmayı seçmiş, çok az satan dergilerinde yazını biçimlediğini sanmıştır. Bu türden bir üstünlüğün, daha doğrusu *belirleyiciliğin*, ancak ve ancak genel yazınla iletişim/bildirişimde kalınarak elde edilebileceği, ancak sonraki yıllarda kavranabilmiştir.

Bir noktayı özellikle vurgulamam gerekiyor: Bu çalışmanın eleştirel yanını çok önceden, daha alt başlığında vurguladım. Ama eleştirel olmak, her şeyi yok saymak değil. Böylesi bir tutumun adı, *nihilizm* olabilir ancak. Nihilizmi ise, hangi düzeyde olursa olsun, benimsemem olanaksız. Söylemek bile fazla: 1925-1940 yılları arasında ve sonrasında toplumcu bir yazın oluşturulabilmesi amacıyla girişilen tüm kuramsal ve kılgısal çabalar değerlidir. Kendilerinden yararlanalım ya da yararlanmayalım, böyle bu. Türk yazınının geneli içinde yer almış, karşıt yazınsal görüşlerle kendisi istememiş olsa bile *iletişim* ve *etkileşimde* bulunmuştur o ürünler. Dahası, gerek üretildiği dönemde gerekse sonrasında, değişik izler çevrelerce okunmuş, *tüketilmiştir*. Bu süreç içinde, o ürünler, burada ve *buradan* (yani 1984-85 yıllarının kuramsal donanımı içinden) belirtebilme olanağına kavuştuğumuz eksikliklerine *rağmen*, tüketildiği değişik izlerçevrelerde değişik yankılar ve etkiler uyandırmıştır. Genç kuşaklar, toplumcu olsunlar ya da olmasınlar, o ürünlerden *yansıyamla da* koşullanmışlardır. Ama, toplumcu olmayı seçen genç şair ve yazarlar, ilkin onlardan beslenmişlerdir.

Kaynakları onlardır. Benim de içlerinde bulunduğum pek çok yazar, kökensel olarak 1940 kuşağına, hâttâ öncesine bağlıdır. O kuşak, üstüne düşen *rolü*, döneminin koşullarının olanak verdiği *ölçüde* ve her birinin kişisel *yetenekleriyle çevrelenmiş* biçimde oynanmıştır. Başkaları da aynı koşullarla onlardan bir şeyler edinmiştir. *İ. Bekir*, kendi gününde de iyi şair değildi demek, ona haksızlık etmek değildir. Çünkü, bu eksikliği *İ. Bekir*'in, ancak şairlik *öğrenilirken* farkına varılabilen bir olgudur. Ben, şiire ilk başladığım yıllarda, yani 14-15 yaşlarında onun şiirlerini okuduğum zaman heyecanlandım, yeni bir *çevren* edindim elbet. Ama, işimi öğrendikçe, *İ. Bekir*'in şiiri ilk gençliğime ait bir *anı*'ya dönüştü. Benim şiirimi de başkalarının şiirini de *etkileyebilen* biri olmadığını anladım. Benim burada tartıştığım, toplumcu yazın'ın iç yetersizliklerinin hâlâ sürdürülmesidir. Bu, hiç kuşkusuz, kişisel isteklerle oluşan bir durum değil. Nesnel nedenleri var. Onları arayıp bulmaya, anlamaya çalışıyorum burada. Bu anlamanın ise, ancak yazın'ın *geneli* içinde gerçekleştirileceğine inanıyorum. Toplumcu yazın, *sui generis* bir olgu değildir. Yol açtığı gelişmeler ve elinden kaçırdığı fırsatlar, ancak böyle değerlendirilebilir.

Toplumcu yazın'ın bir *tarihi* varsa eğer, bu tarih, genel yazın'dan ayrılamaz. Ve ancak genel sorunların içinde kavranabilir. Çünkü bu sorunlar içinde, onlarla etkileşimde olarak evrilmiş, biçimlenmiştir.

Yeni Edebiyat dergisi, popüler-demokratik ögelerin işçi sınıfı söylemine eklemlenmesi süreci içinde çıkarılan, dolayısıyla o dönem dergileri arasında *artık* bir solcu söylem sergilemeye çalışan bir organ olarak belirmiştir. Derginin yazın/sanat anlayışının *R.F. Baraner, Z. Baştımar* vb. gibi yazarlar tarafından açıklanması, bu organ sözcüğünü kullanmamıza izin vermektedir sanıyorum. *Yeni Edebiyat*, ortakyaşarlık durumuna son vermeye yönelik girişimlerin ilki sayılabilir ve görüşlerinin de Türkiye solunun tarihi içinde, o gün, *resmî* bir yeri olduğu söylenebilir.

IV. BÖLÜMÜN NOTLARI

(1) Atatürk: **Söylev ve Demeçleri**, 3. Cilt, s. 50, Türk İnkılap Tarihi Enstitüsü Yayınları 1954.

(2) Sahipliğini ve Yazı İşleri Müdürlüğünü Y. Ahıskalı'nın yaptığı derginin üçüncü sayfasında şu «Tavzih» yer alıyor: «Ses'in Birinci Teşrin nüshası çıkamamıştır. Yeni Ses'e başlarken kendi kendimize uzun bir ömür temenni ederiz».

H. İ. Dinamo, anılarında bu sayıda H. Ziya'nın «Ağaoğlu ve Fikir Hayatı, Mücadeleleri», A. Dino'nun «Stop», İ. Berk'in «Roman Sanatı» başlıklı yazılarının vb. yer aldığını yazıyor. Belleği yanıltıyor Dinamo'yu. Sözünü ettiği sayı, Yeni Ses'in Birinci Kânun 1939 tarihli ikinci sayısıdır. (Bk: H.İ. Dinamo: **İkinci Dünya Savaşından Edebiyat Anıları**, s. 137, De Yayınevi 1984).

(3) Anan M. Belge: **C. Caudwell'in Estetik Teorisi'nin Eleştirisi**, s. 62, Vurgulamalar benim.

(4) Bk: III. Bölüm. 56 nolu dip notla ilgili yer.

(5) Ş. Süreyya — S. Celal: **Lenin ve Leninizm**, s. 42, Aydınlık Külliyatı, 1925 Anan Ş. Süreyya: **Suyu Arayan Adam**, ss. 445-46, Öz Yayınları 1959 Vurgulamalar benim. Tırnaklar yazarın.

(6) M. Pavloviç - U. Gurka Kryoşin - F. Roskolnikov: **Bağımsızlık Mücadelesinde Türkiye**, Moskova 1925, Anan Y. Küçük: **Türkiye Üzerine Tezler**, 1. Cilt, s. 45, Tekin Yayınevi 1978.

Bir başka kaynak 1922 yılı için 75.411 ve 37.721 sayılarını veriyor. Bk: T. Çavdar: «Cumhuriyet Devri Başlarken Türkiye-Ekonomisi», **Türkiye Ekonomisinin 50 Yılı** Semineri, s. 63, Bursa İTİA Yayını 1973.

(7) T.Z. Tunaya: **Hürriyetin İlânı**, s. 42, Baha Matbaası 1978.

(8) L. Erişçi: **Türkiye'de İşçi Sınıfının Tarihi**, ss. 19-27, Kutulmuş Basımevi 1951.

(9) Ç. Yetkin: **Serbest Cumhuriyet Fırkası Olayı**, s. 243 Karacan Yayınları 1982, Vurgulamalar benim.

(10) M. Gologlu: **Devrimler ve Tepkileri**, ss. 130-131, Başnur Matbaası 1972.

Ayrıca, L. **Erişçi**: Age. Kapatılan gazete ve dergilerden bazılarının adlarını veriyor **Erişçi**: **İşçi** (Eskişehir), **Albayrak** (Erzurum), **Kurtuluş**, **Aydınlık** (İstanbul) s. 19.

(11) B. Boran: **Türkiye ve Sosyalizm Sorunları**, s. 21, Gün Yayınları 1968, Vurgulamalar benim.

(12) Age, s. 39, Vurgulamalar benim.

(13) Agy.

(14) A. **Nesimi** şunları yazıyor: «Gençler, özellikle de yüksek öğrenim gençliği üzerine doğan hareketler, iktidarın politik konjonktür hareketleriydi», Bk: A. **Nesimi**: **Yılların İçinden**, ss. 170-171. Kitabın sol içi parti hareketlerini anlattığı bölümde ilginç saptamalar bulunuyor. ss. 160-170.

(15) Anan Ç. Yetkin: **Türkiye'de Tek Parti Yönetimi**, s. 158.

(16) R. Peker: **İnkılâp Dersleri**, ss. 63-64, İletişim Yayınları 1984, Vurgulamalar benim.

Aydınların ideolojiler arası **dolaşımına** bir örnek olmak üzere Prof. C. **Tanyol**'un **Millî Şef** yazınına yaptığı bir katkıyı da analım: **Tanyol**, **İnönü**'nün **Atatürk**'ü değerlendiren ünlü yazısını söz konusu ediyor burada: «Eğer güzel sözler için heykeller dikmek, âbideler kurmak, mâbetler yapmak mümkün olsaydı, bu söze yurt dağlarının sukûnetli doruklarındaki manâyı aksettiren bir âbide şekli düşünmek lâzımdı. Hiç şüphe yok ki, o, Türk edebiyatında yeni bir üslubun mümessillidir.» Bk: C. Tanyol: «Millî Şefin Beyannamesi ve Üslup Üzerine», **Ülkü** dergisi, Yeni seri sayı 76, 1944.

(17) A.Ş Hisar: **Yangın Var**, s. 17, Dünya Matbaası 1967.

İnsafsız bir gözlemi daha var **Hisar**'ın: «Kadro'dakiler, hep köylü, hep kanunen mahkûm edilmiş olanlar ve kısmen **V. Hügo**'nun 'ceza görmeden sonuna kadar ihanet' demesi gibi, kendi partilerini aldatanlardan mürekkeptir», s. 16.

(18) B. Lewis: **Modern Türkiye'nin Doğuşu**, s. 289,, çev: Prof. M. Kıratlı TTK Yayını 1984.

(19) **Nureddin Eşfak**, Kurtuluş Savaşı Destanı'ndaki kişilerden biridir. Destan'da 4: Bab şu adı taşır: «N. Eşfak'ın Bir Mektubu ve Bir Şiir». Adı bir kez de 8. Bab'da **Akif** üzerine konuşması dolayısıyla geçer. Bk: N. Hikmet: **Kurtuluş Savaşı Destanı**, Yön Yayınları 1965,

Memleketimden İnsan Manzaraları'nda destanın büyük bölümü bulunmasına rağmen, **Nâzım** 4. Bab'ı almamıştır İkinci cilde. Bk: De Yayınevi 1966.

O yıllarda, destanı okumamış olanların şiirlerin **Nâzım**'a ait olduğunu kestirmeleri hayli zordu elbet. Gerçi ses gerekli çağrışımı yaptırabilirdi ama, genç okurlar bu sesle yeterince tanışmış değildi.

(20) F. Rıfkı (Atay) **Yeni Rusya**, Ankara 1931.
F. Rıfkı (Atay : **Moskova, Roma**, Muallim Ahmet Halit Kitabevi 1932.

(21) F. Rıfkı (Atay) **Yeni Rusya**, ss. 170-172.

(22) F. Rıfkı (Atay) **Moskova-Roma**, ss. 108.

(23) Y. Kadri Karaosmanoğlu : **Zoraki Diplomat**, ss. 3-25, İnkılap Kitabevi **Vedat Nedim**, bir yazısında şöyle diyor örneğin: «Sınıfsız ve tezadsız millet olmak gayemizdir. Fakat, henüz sınıfsız ve tezadsız bir millet değiliz. Yalnız bizde sınıf ayrılıkları, siyasi hayatımızda hakim bir rol oynayacak kadar açılmamıştır.» Bk: «Sınıflaşmamak ve İktisar Siyaseti», **Kadro**, sayı 11, İkinci Teşrin 1932.

(24) T. Timur : **Türk Devrimi ve Sonrası**; 1919-1946, s. 81, Doğan Yayınları 1971.

(25) Yasanın gerekçe bölümünde şöyle deniyor: «Ana dili Türkçe olmayan nüfus terakümlerinin men'ine ve mevcutlarının dağıtılması şekillerine ve bu suretle hars vahdetinin korunmasına...», **A.g.e.**, s. 200.

(26) U. İğdemir: **Yılların İçinden**, s. 203, TTK Yayınları 1976, Vurgulamalar benim.

(27) A.g.e., s. 215, Vurgulama benim.

T. Timur, Prof. Akurgal'a dayanarak Atatürk'ün «sümmetedarik bir eser meydana getirilmemesini» istediğini belirtiyor ama, bu yola sapılmasını da doğal karşılıyor. Nedenini de şöyle açıklıyor: «Türk devriminin gelişme çizgisini doğru saptayabilmek için, asıl Osmanlı toplumu üzerinde durulması gerekirken, eski Türklere eğilmek, egemen sınıflar karşısında belli bir bağımsızlık kazanan orta sınıf kökenli bürokratların kapitalizmi geliştirme konusunda karşılaştıkları güçlükler ve batı karşısında duydukları küçüklük kompleksinin nedenidir». Bk. Timur: **Age.**, ss. 205-206.

(28) **M. Tuncay**, bu sorun'un daha 1926'larda söz konusu edildiğini ve **Dr. R. Galip**'in Ocaklar'ın faşistliği ile ilgili so-

ruyu «Zannetmem, faşizm bir irticadır. Ocaklılık ise bir tekâmül ve inkılaptır» biçiminde yanıtladığını belirtiyor. Yine Tuncay, bundan 4 yıl sonra, Türk Ocakları Başkanı **Hamdullah Suphi**'nin şöyle dediğini anımsatıyor: «Biz bu tarikatla mensup olduğumuz içtimai ve siyasi fikrin bazı noktalarda müşterek olduğunu tesbit edebiliriz. (...) Biz faşist milliyetperverliğin dünkü galeyanında hem mazimizi hem de istikbalimizi görürüz.» Bk: M. Tuncay: **Türkiye Cumhuriyeti'nde TEK PARTİ YÖNETİMİ**'nin Kurulması, ss. 296-297, 17 numaralı dip not, Yurt Yayınları 1981.

(29) **Ülkü**, sayı 1, Şubat 1933, ss. 14-19.

(30) **Ülkü**, sayı 48, Şubat 1937, s. 355. Vurgulamalar yazarın.

(31) S. Ertem: «Beynelmilel Üç Serseriye Karşı «Bir Adam», **Vakit** Gazetesi, 22 Teşrinisani 1930, Anan Ç. Yetkin: **Türkiye'de Tek Parti Yönetimi**, s. 38.

(32) **Z. Sertel** anılarında, kampanyayı **N. Kemal**'le başlattıklarını söylüyor ama yanılıyor. Çünkü «Putları Yıkıyoruz» kampanyası A. Hamid'le açılıyor. **Sertel**'i yanıltan **C. E. Zâde**'nin bu yazısı herhalde. Bk: Z. Sertel: **Mavi Gözlü Dev**, s 169, Ant Yayınları 1969.

Oysa **S. Zekeriya** (Sertel), doğru olarak, kampanyanın **Hamid** ve **M. Emin**'e yöneltildiğini belirtiyor. Bk: S. Sertel: **Roman Gibi**, s. 139, Ant Yayınları 1969.

(33) S. Sertel: A.g.e., s. 90.

(34) Burada P. Safa'nın **Nâzım**'ı daha önce övdüğünü belirtmek gerekir. Jokond dolayısıyla, **Peyami, Resimli Ay**'ın Kânunuevvel 1929 tarihli sayısında bir yazı yayınlıyor ve kitabı «şaheser» olarak niteliyor.

Yine, **P. Safa** 9'ncu Hariciye Koğuşu'nun ilk baskısını **Nâzım**'a ithaf ediyor. Bk: P. Safa: **9'ncu Hariciye Koğuşu**, Resimli Ay T.L. Şirketi 1937.

(35) H.Z. Ülken: **Türkiye'de Çağdaş Düşünce Tarihi**, s. 380, Ülken Yayınları 1979.

(36) N. Fazıl Kısakürek: **Bâbıâli**, s. 273, Büyük Doğu Yayınları 1985, Bütün Eserleri Cilt 19.

(37) A. Schamaus: «Bugünkü Türk Edebiyatı», **Varlık**, sayı 140, s. 275, 1 Mayıs 1939.

(38) A.g.y., s. 276.

(39) **Resimli Ay**, sayı 29, 1930.

(40) N. Hikmet: **Alman Faşizmi ve Irkçılığı**, Yeni Kitapçı Neşriyatı 1936.

(41) Bk: K. Sadi: **N. Hikmet'in İlk Şiirleri**, May Yayınları 1969. Nâzım'ın ilk şiirlerinin karşılaştırmalı baskısını içeren bu çalışma yararlıdır.

(42) E. Babayef: «N. Hikmet'in Sanatı», **Bütün Eserleri**, C. 1, ss. 11-15.

Nâzım, ayrıca **Hafta** dergisinde yayınlanan bir konuşmasında, şunları söylüyor: «Hece veznini bırakıp vezinsiz yazı yazmaya başlamamın ilk verimi 'Açların Gözbebekleridir. Ben bu yazıyı yazdığım zaman rusça bilmezdim. Mayakovski'nin adını bile duymamıştım.» Bk: Z. Sertel: **Mavi Gözlü Dev**, s. 120.

Nâzım, Mayakovski'yi ancak 1940'lara doğru ciddi biçimde okumaya başladığını bildiriyor ve **K. Tahir'e** «Aramızda kalsın: Mayakovski ile yeni tanışıyorum» diye yazıyor. Bk: N. Hikmet: **K. Tahir'e Hapisaneden Mektuplar**,

(43) A.g.e., s. 13. Vurgulama benim.

(44) A.g.e., s. 17. Vurgulama benim.

(45) Ataç şunları söylüyor: «Ben N. Hikmet'in sanatına hayranım. Benerci'deki fikirler eskise bile, bir çok güzel sayfaları, bir çok güzel mısraları uzun müddet yaşayacaktır. «Bk: N. Ataç: «1932'de Edebiyatımız», **Milliyet**, 1 Kanunusani 1933, Anan: Ş. Hulusi: **Jokond ile Si-Ya-u, Taranta Babu'ya Mektuplar ve Benerci Kendini Niçin Öldürdü**, Önsöz, s. VIII, Dost Yayınları 1965.

H. Edip te 1942'de Yücel dergisinde yazdığı bir yazıda, Nâzım'ı Taranta-Babu ve Benerci gibi kitapları dolayısıyla dahi olarak niteliyor. Bk: N. Hikmet: **K. Tahir'e Mektuplar**, s. 141.

(46) N. Hikmet'le ilgili ilk önemli inceleme S. Hilav'ındır: **Nâzım Hikmet Üzerine Notlar.** Bu yazı dizisi **Yön** dergisinin 11 Haziran 1965-30 Temmuz 1965 tarihleri arasında yayınlanan 115, 116, 117, 118, 120, 121, 122'nci sayılarında çıkmıştır.

Sonraki bir ciddi girişim **Papirüs** dergisinin Eylül 1967 tarihli N. Hikmet Özel Sayı'sıdır. Bu sayıda yer alan yazarlar ve yazıları şunlardır: **S. Hilâv:** «Bir Kaç Gözlem ve Düşünce», **R. Tomris:** N. Hikmet Deyince», **A. Oktay:** «Memleketimden İnsan Manzaraları Üzerine Bazı Notlar», **M. Doğan:** «Saman Sarısı», **Ö. F. Toprak:** «Aslolan Hayattır»,

(47) Ayrıntıları fazla bilinmiyor ama, bu öne sürmenin anıldığı kaynaklar şunlar:

A — **V. Nurettin** şunları yazıyor: «Troçki taraflısıydım. **Nâzım** da öyleydi» Bk: **Bu Dünyadan Nâzım Geçti**, s. 298.

B — **K. Tahir**'in dediği şu: «**N. Hikmet** de satıldı. **Vâlû**'ya, **Sadri**'ye **V. Nedim**'e, **A. Cevdet**'e döndü». Bk: **Fatma İrfan**'a **Mektuplar**, s. 125.

C — **Ş. Süreyya**, Benerci ile ilgili eleştirisinde, **Nâzım**'ın **Troçkist** eğilimlerine gönderme yapıyor. Bk: «Benerci Kendini Niçin Öldürdü?», **Kadro**, sayı 4.

D — **Y. Küçük** şöyle diyor: «TKP'nin eylemlerine son verdiği zaman, üyesi **N. Hikmet**'i anti-sovyet ve troçkist olmakla suçlayarak partiden ihraç ettiği döneme denk geliyor». Bk: **Türkiye Üzerine Tezler** II, s. 604.

E — **M. Fuad** ise şu ima'da bulunuyor: «Nâzım serbest nazım döneminde **ulusallıktan** özellikle kaçındı. **N.** Hikmet bu görüşün Marx'çı açıdan yanlış olduğunu 1940'lara doğru anladı». Bk: **Çağdaş Türk Şiiri**, s. 25.

Bu konudaki en ayrıntılı bilgi ise, **Komintern**'in **Rundschau** dergisinin 1933 tarihli 28'nci sayısında **Dr. Şefik Hüsnü** ve **B. Ferdi** imzasıyla yayınlanan «Kemalistlerin Yeni Baskı Dalgası» başlıklı bir yazıda yer alıyor. Yazıdan bir bölüm şöyle:

«... Türk burjuvazisi, çeşitli küçük burjuva dönek gruplarını, özellikle **Nâzım Hikmet**'in Troçkist muhalefet grubunu, Komünist Partisi'ne karşı kullanmasını biliyor. Bu grup sadece Komünist Partisi'ne karşı yürütülen karalama kampanyasına hizmet etmekle kalmamaktadır. Bu grubun üyelerinin defalarca polis ajanı olarak kullanıldıkları da saptanmıştır. Doğal olarak bu, grubun işçiler arasındaki itibarını yitirmesine yol açtı. Bu yüzden polis, işçileri şaşırtmak için, geçenlerde bu grubun üyelerini de tutukladı. Gerçekte tutuklanan 'muhalifler (**Nâzım** grubunun üyeleri) komünistler hakkında bildiklerini anlattıktan sonra, tekrar serbest bırakıldılar.

Bu grubun önderi olan Türk şairi **Nâzım Hikmet**'e gelince, (birçok kere tutuklanıp, daha sonra serbest bırakıldı, uzun bir süre kendini komünist olarak tanıttı ve daha sonra kemalist toplantılara konuşmacı olarak katıldı), Kemalist hükümet onunla, tıpkı İngiliz hükümetinin Hindistan'da küçük burjuva dönek **Roy**'la oynadığı oyunu oynamak istemektedir; yani **Nâzım Hikmet**'i 'devrimci önder'

olarak göstermek amacıyla yargılamak! **Sanat Olayı**, Ocak 1986.

(48) **Hafta** dergisinde çıkan konuşmasında. Anan: Z. Sertel: A.g.e., s. 120. Vurgulama benim.

(49) Her **Ay** dergisi, sayı 3,20 Nisan 1937: «N. Hikmet Diyor ki». Propaganda sözcüğündeki tırnak **Nâzım**'ın, öteki vurgulama benim.

(50) Anan S. Sertel: A.g.e., s. 139.

(51) Z. Sertel bu şiirin **Resimli Ay**'ın ilk sayısında çıktığını yazıyor. (A.g.e., s. 184) Ancak, bilgi yanlış. **Z. Sertel**'in tarihleri ve olayları karıştırdığı görülüyor. Eşi **S. Sertel**, şiirin daha sonra yayınlandığını belirtiyor (A.g.e., s. 139) Ayrıca **E. Çankaya** da bir çalışmasında aynı doğrultuda bilgi veriyor. Bk: E. Çankara: **Atatürk Döneminde Edebiyat Dergilerinin Genel Görünümü ve Resimli Ay**, SBF Basın Yayın Yüksek Okulu Yıllık 1981'den ayrı basım, s. 166.

(52) Anan M. Baydar: **H.S. Tanrıöver ve Anıları**, s. 143.

(53) A.g.e., s. 145 ve 148.

(54) Anan : S. Sertel: Age., s. 178.

(55) Anan S. Sertel: A.g.e., ss. 134-135.

(56) Z. Sertel: A.g.e., s: 117.

N Hikmet de şunları yazıyor bizzat: «Sanat bahsinde bir defa aldandım: Bizim **biçare** Nail V.'de». Bk: **K. Tahir'e Mektuplar**, s. 121 Vurgulama benim)

S. Sertel ise, **Nâzım**'ın bir başka yazara ilişkin tutumunu şöyle anlatıyor: «Nâzım, S. Ertem'i bir sanatçı, bir hikâyeci olarak pek beğenmezdi. Onun edebiyat bilgisi ve sosyalizm eğilimleri Nâzım'ı kendisine pek dost etmişti:» Bk: **Roman Gibi**, s. 133.

(57) **İ. Bekir**, nerdeyse **B. Kemal**'in **Ergenekon** şiirindeki dizeleri yeniler: «Allah değil/O yazdı/Alın yazımızı»

(58) N. Hikmet: **K. Tahir'e Mektuplar**, s. 48. Vurgulamalar benim.

(59) A.g.e., s. 46.

(60) A.g.e., s. 47 ve 63.

(61) A.g.e., s. 100.

(62) A.g.e., s. 91. Ne yazık ki, **S. Derviş**, romancı olarak umudlarını haklı çıkaramadı **Nâzım**'ın.

(63) Y. Kadri: **Kadro**, sayı 25, s. 34, 1934.

(64) A.g.y.

(65) Rönesans İtalyası'nın ünlü **Savoranola**'sı. Floransa Cumhuriyeti'ni etkileyen bu ilginç din adamı, Roma'ya karşı

bir tür hıristiyan demokrasisi kurmak isterken, özellikle sanatsal yaşama karşı korkunç bağnazlık göstermiş, döneminin en değerli yapıtlarını yaktırmıştır. Ama tüm bunları **yoksulların sözcüsü** olarak yapmıştır. **Giroloma Savoranola**, 1493'te yaktırdığı kişilerin ve sanat yapıtlarının akıbetine uğradı.

Bk: Michelet: **Rönesans**, ss. 182-204, Çev: K. Berker, MEB Yayınları 1948 ve J. Burchart: **İtalya'da Rönesans Kültürü**, Cilt 2. ss. 648-658, Çev: B.S. Baykal, MEB Yayınları 1958.

(66) N. Hikmet: **K. Tahir'e Mektuplar**, s. 369. Vurgulamalar benim.

(67) Okur, dip notlarında vurguladığım **Ç. Yetkin**'in **Türkiye'de Tek Parti Yönetimi** adlı kitabı dışında, yalnızca bu konuyu irdeleyen şu çalışmayı da okumalıdır: M. Tuncay: **Tek Parti Yönetiminin Kurulması** (1923-1931), Yurt Yayınları 1981.

(68) **Toplum ve Bilim** dergisi, sayı 24, Kış 1984, s: 47.

(69) Yayınlanan yazıları da fazla önemli değildir. Tek sayı çıkan **Küllük**'te (Eylül 1940) derginin adını taşıyan ve fıkra türünden bir yazısı var. Gazete boyu çıkan **Ses** dergilerinin görebildiğim üç sayısında (18 Teşrinievvel 1938, ve 16 9/Teşrinisani 1938) bir yazısı bulunuyor. 18 Teşnievvel tarihli birinci sayıdaki «Yeni İstanbul» adlı bu yazı, şehircilik sorunlarıyla ilgili.

1939-1940 arasında çıkan dergi tipi **Ses** ve **Yeni Ses**'te (9 sayı) tek yazısı var: «Avrupa» (2 Temmuz 1939 tarihli Ses'te)

(70) H.Z. Ülken: **Türkiye'de Çağdaş Düşünce Tarihi**, s. 376.

Örneğin **H. Kıvılcımlı** (o zamanki adıyla **Kıvılcım**), 1937'de **Marksizmin Kalpazanları Kimlerdir? Tip No. 1: Kerim Sadi** adlı bir broşür yayınlıyor ve o tarihlerde Türkiye'deki üç-beş sayılı marksistten ya da sosyalistten biri olan **Kerim Sadi**'yi ağır sözlerle eleştiriyor.

Kerim Sadi ise 1934 tarihli **Şevket Süreyya'nın Hataları** adlı kitapçığı ile aynı yolu tuttuğunu gösteriyor. **Kerim Sadi**, birer formalık broşürler savaşı açıyor dönemin aydınlarına. Bunlardan nasibini alanlardan biri de **Hilmi Ziya**.

Gelgelelim, **H. Kıvılcımlı**'nın **Türkiye İşçi Sınıfının Sosyal Varlığı** (Bozkurt Matbaası 1935), **Kerim Sadi**'nin ise **Y. Akçura**'ya cevaben yazılmış **Osmanlı İmparatorluğunun**

Dağılma Devri ve Tarihi Maddecilik gibi Türkiye'deki solcu yazına katkıda bulunmak isteyen çalışmaları da bulunduğunu söylemek gerekir.

(71) Burada dergi metnini kullanıyorum, sayı 168.

(72) H. Kıvılcım: **Edebiyatı Cedide'nin Otopsisi**, s. 114, İkinci baskı, Çağrı Yayıncılık 1978, İlk baskı Bozkurt Matbaası 1935.

(73) Gerçi 118'nci sayfadaki bu yanlış 121'nci sayfada düzeltiliyor ama, bu bile doktorun çale kalem yazdığını göstermeye yetiyor.

(74) A.g.e., s. 118.

(75) A.g.e., s. 120.

(76) N. Berkes: **Türk Düşününde Batı Sorunu**, s. 229. Bilgi Yayınevi, 1975, Şunları yazıyor: «Abdülhamit dönemine gelince, bu dönemde Namık Kemal o devrin okumuşları yanında bir dev gibi kalır.»

Söylemek bile fazla: **Berkes**'i ilgilendiren siyasal sorundur. Ne var ki, **Türkiye'de Çağdaşlaşma** adlı kitabında (Bilgi Yayınevi 1973) Edebiyatı Cedideci'lere karşı daha anlayışlıdır. O dönemde materyalist felsefi düşüncenin de realizm ve natüralizm gibi yazın akımlarının da toplumda yerleşmesinin olanaksızlığına dikkati çeker. Edebiyatı Cedideciler'in bir tür **ütopyacı bireycilik** anlayışını benimsediğini söyler. (s. 335) Bu çerçevede dile getirilebilen bir karşı koyuşun **Namık Kemal** türü siyasal içerikli muhalefet ile ilgisi olmadığı bellidir ama, bu ütopyacılığın tam bir **teslimiyeti** ve **onamayı** dile getirdiği de söylenemez. Özellikle **Fikret** ikinci döneminde yazdıklarıyla etkin bir şairdir.

(77) A.g.e., s.

(78) H. Kıvılcım: A.g.e., s. 121.

(79) A.g.e., s. 122.

(80) Plehanov: **Sanat ve Sosyalizm**, s. 88.

(81) H. Kıvılcım: A.g.e., s. 124.

(82) A.g.e., s. 27. Vurgulama yazarın.

(83) K. Marx - F. Engels: **Sanat ve Edebiyat**, s. 119. Vurgulama benim.

(84) H. Kıvılcım: A.g.e., s. 126.

(85) A.g.e., s. 189.

(86) H.Z. Uşaklıgil: **Sanata Dair.**

(87) H. Kıvılcım: A.g.e.,. s. 176.

(87) H. Kıvılcım: A.g.e., s 176.

(88) A.g.e., ss. 148-49.

(89) Anan R. Mutluay: **XIX. Yüzyıl Türk Edebiyatı**, s. 172, Gerçek Yayınevi.

(90) H. Kıvılcım: A.g.e., s. 139.

(91) M. Kaplan: **Şiir Tahlilleri**, Cilt 1, 109, Dergah Yayınları.

(92) Ne yazık ki, **Kıvılcımlı**'dan nerdeyse 50 yıl sonra ve bir metni çözümleme yöntemlerinin bunca geliştiği 1980'lerde bile, halkın sömürülmesinin ve ezilmesinin **baş sorumlusu** onlarmış gibi yazarlara saldırılıyor. Bir bilim adamı, **Çetin Yetkin, H. Ziya**'yı ve **S. Faik**'i **halka karşı** göstermekte sakınca görmüyor. Kendilerinin yapmaları gerekeni yazarlardan bekleyen politikaya meraklı bilim adamları, bu hasmane tavırları yüzünden tarihe yenik düşüyorlar genellikle. **Uygun zamanlarda** politika yapmak ve **sert olmak** kolay iş. Bu tutumun benimsenmesine üzülmemek elde değil. (Bk: Ç. Yetkin: **Topluma Karşı Türk Yazını**, Barış Yayınları 1980):

(93) N. Ataç: «Şeyh Bedrettin Üzerine», **Yön** Dergisi, sayı 108, 23 Nisan 1965. Vurgulamalar benim.

Yön bu yazının hangi gazete ya da dergide yayınlandığı hakkında bilgi vermiyor. **Ş. Hulusi** ise bu yazıyı görmediğini bildiriyor. (Bk: N. Hikmet: Jokond ile Si-Ya-U, Taranta Babu'ya Mektuplar, Benerci Kendini Niçin Öldürdü, Önsöz, s. VIII, Dost Yayınları 1965)

Ş. Hulusi'nin **Yön**'ü izlemediği anlaşılıyor. Yoksa Nisan ayında orda çıkan yazıyı görmesi ve Ekim ayında yayınlanan kitabındaki bilgiyi düzeltmesi gerekirdi.

(94) C. Dobzynski: «Nazım Hikmetle Konuşma», **Yön**, sayı 112, 21 Mayıs 1965, Çev :S. Hilav.

(95) N. **Berk** şunları yazıyor: «1900-1930 mücerret **gayri beşeri** sanatın grafiğini, XX'nci asrın bu ilk otuz senesi içine sıkıştırabiliriz. Ressamlarımız hakiki bir klasik çağ görmeden en son Avrupaî ifadelere intisap etmiş ve kısaca bir devre içinde haddinden fazla büyüyerek tekemmül ederek 'monnstreux' **acaip** bir şekil alan hilkat garibelerine benzemiştir.» **Ses**, sayı 1, 18 Sonteşrin 1938.

(96) Anan T. Timur: **Türk Devrimi ve Sonrası, 1919-1946**, s. 198. Vurgulamalar benim.

(97) C.A. Kansu: «Halk Savaşçısı», **Türk Dili**, sayı 170, Kasım 1965.

(98) Anan T. Timur: A.g.e., s. 250.

(99) Bk: U. Sinclair: **Altın Zincir**, Çev: E.T: Eliçin, Numune Matbaası 1940.

Sinclair'in uzun süre paylaşılmış ve belki hâlâ paylaşılmakta olan görüşlerini **bütünüyle** yansıtabilecek nitelikte bir alıntı yapıyorum: «Şekispir (kitabın yazış biçimidir) düşmanın şairi ve propagandacısıdır ve bugünkü insan zekâsı için bir yüktür. O, sınıf sisteminin tacı ve şanıdır. Her zenginler snobuna ve çanak yalayıcısına, makul düşünce ile hayat realitesinin yerini tutacak bir sihirli kelime ihsan eder.»

(100) E.T. Eliçin: **Kemalist Devrim İdeolojisi**, s. 383, Ant Yayınları 1970. Majisküller yazarın.

(101) E.T. Eliçin, **Resimli Ay**'da yayınlanan «Köyümde Neler Gördüm?» başlıklı ilk yazısı dolayısıyla tutuklanmış, 34 gün cezaevinde kalmıştır.

(102) S.K. Aksal: «Bir Münâkaşa Etrafında Düşünceler», **Sokak** dergisi, sayı 1, Mart 1940.

(103) S. Birsel: **Ah Beyoğlu Vah Beyoğlu**, s. 158, Sander Yayınları 1976. Vurgulamalar benim.

(104) O. Kemal: Baba Evi, Önsöz, Varlık Yayınları, 1949.

(105) M. Fuat: A.g.e., s. 21.

(106) M. Erdost: «Edebiyata Çevrenin Etkileri», **Papirus** dergisi, sayı 12, Mayıs 1967. Vurgulamalar benim.

(107) A.g.e., s. 9. Vurgulamalar benim.

(108) M. Fuat: A.g.e., s. 21.

(109) Ne yazık ki koleksiyonum içinde bulamadım. Ama Ö. F Toprak'ın şiiri üzerine **Can Yücel**'in yıllar önce **Dost** dergisinde bir eleştirisi yayınlanmıştı. Yücel, şairin bir şiirini son dzesinden itibaren tersine çevirerek yeniden kuruyor, çeşitli şiirlerinin de kimi kıtalarını birleştiriyordu. Bu örneklemelerle ve Ö.F. Toprak'ın bir yapısı olmadığını göstermeyi amaçlıyordu.

(110) Y. Küçük: **Aydın Üzerine Tezler**, 3. Cilt, s. 548, Tekin Yayınevi 1985.

(111) A.g.e., s. 545.

(112) A.g.e., s. 109.

(113) Ö.F. Toprak: **Tüm Şiirleri**, Adam Yayınları, 1983.

(114) Y. Küçük: **Türkiye Üzerine Tezler**, 2. Cilt, s. 591.

(115) M. Fuat: A.g.e., s. 21:

(116) N. Hikmet: **Bütün Eserleri**, 1. Cilt, s. 22. Vurgulama benim.

(117 A.g.e., s. 22.

(118) Y. Küçük ne kadar kurumludur İktidar - Garip ilişkisini oluştururken. Garip başlatılıyor, yasaklar getiriliyor ve tüm bir kuşak, etrafı çitlerle kapalı olduğundan Garip ağılına giriyor: «Davarın ağıla girmesinde ağılın rolünü abartmamak gerekiyor. Orhan Veli ve şiirini abartmak için hiç bir neden görmüyorum. Garip akımı, davarın girdiği ağıl oluyor». Aydın Üzerine Tezler, 3. Cilt, s. 551.

Yazık: Y. Küçük, biçeminin gitgide semptomatik olduğunu göremiyor.

(119) Ö.F. Toprak: «Aslolan Hayattır», Papirus, sayı 16, Eylül 1967.

(120) Bk: Ses, sayı 4, Eylül 1939.

(121) H.İ. Dinamo: İkinci Dünya Savaşından Edebiyat Anıları, s. 65, De Yayınevi 1984. Vurgulama benim.

(122 A.g.y.

(123) P. Safa: Türk İnkılabına Bakışlar, ss. 190-191.

(124) A. Nesimi: Yılların İçinden, s. 182, Gözlem Yayınları 1977.

(125) A.g.y. Vurgulama benim.

(126) F. Naci: İnsan Tükenmez, ss. 13-14, Yenilik Basımevi 1956.

(127) Okur, gelişimi gözleyebilmek için F. Naci'nin yukardaki kitabının yanısıra şu yapıtına da bakmalıdır: Gerçek Saygısı, Açık Oturum Yayınları 1959.

Daha önce de değindiğim gibi Toplumcu Gerçekçilik'e eleştiri getiren bir başka yazar A. İlhan'dır. Ne var ki, İlhan'ın aktif realistler diye nitelediği toplumcu gerçekçiler'e yönelttiği eleştiri, geçen yıllarla iyiden iyiye hasmane bir biçim almıştır.

(128) H.E. Adıvar: «Arka Sokak», 7 Gün dergisi, 29 Birinci Kânun 1937.

(129) A.g.y.

(130) H.E. Adıvar: «Din ve İdeoloji», 7 Gün, 18 Temmuz 1939.

(131) Bk: 7 Gün, sayı 110, 17 Nisan 1935.

(132) S. Ertem: «Bedbin Edebiyat», 7 Gün, sayı 172, 24 Haziran 1936.

(133) Bk: A. Oktay: 1 — «Şiir ve Kurtarıcı Özne», Tan dergisi, sayı 2 1983, 2 — «Kahraman İmgesi ve İçeriği», Yazko Edebiyat, sayı 37, Kasım 1983.

(134) E. Laclau: İdeoloji ve Politika, s. 187, Çev: H. Sarıca, Belge Yayınları 1985.

Laclau'nun bu kitabı, çalışmayı sona erdirdiğim günlerde yayınlandı. Alıntıyı yaptığım «Popülizm Teorisine

Doğru» başlıklı yazıda **Laclau** çok önemli kavramlaştırmalar yapıyor. Bu yazı ile Türkiye'de halkçılık ideolojisi ve toplumculuk arasındaki ilişkiler konusunda önceki bölümlerde söylediklerimin **çelişmediğini** görüyorum. Hiç kuşkusuz, **Laclau'nun** çözümlemesinin **siyasal sonuçları** da çok önemli. Ancak **bu** çalışmayı doğrudan doğruya ilgilendirmiyor.

EK — 1

1925—1940 ARASINDA YAYINLANAN ÖNEMLİ YAZIN DERGİLERİ

RESİMLİ AY: 1924'ten itibaren aralıklarla, Zekeriya ve Sabiha Sertel.
GÖRÜŞ: 1930, A.K. Tecer, 4 sayı.
EDEBİYAT GAZETESİ: 1932, O. Seyfi Orhon, 9 sayı.
ANAYURT: 1933, F. Nafiz Çamlıbel, 8 sayı
FİKİR HAREKETLERİ: 1933, H. Cahit Yalçın, 364 sayı.
ÇIĞIR: 1933, H. Oğuz Bekata, 193 sayı (Kapak sloganı: «Faşist, rahat hayatı istihkar eder»)
VARLIK: 1933, Y. Nabi Nayır.
KADRO: 1933, Y. Kadri Karaosmanoğlu, 36 sayı.
YENİ ADAM: 1934, İ. Hakkı Baltacıoğlu, 1945'e kadar düzenli.
AYDA BİR: 1935, O. Seyfi Orhon, 15 sayı.
YÜCEL 1935, M. Enata - O. Burian, 16 sayı.
AĞAÇ: 1936, N. Fazıl Kısakürek, 17 sayı.
KALEM: 1936, M. Nihat Özon, 13 sayı.
KÜLTÜR HAFTASI: 1936, P. Safa, 21 sayı.
İNSAN: 1938, H. Ziya Ülken, 25 sayı.
SES: 1938, Y. Ahıskalı, 5 sayı
SES - YENİ SES: 1939, Y. Ahıskalı.
ARAMAK: 1939, C. Tanyol, 16 sayı.
OLUŞ: 1939, H. Vedat Fıratlı, 36 sayı.
İNANÇ: 1940, B. Arpad — H. Dosdoğru
HAMLE: 1940, H. Tanrıkut, 25 sayı
YENİ EDEBİYAT: 1940, Neriman Hikmet, 26 sayı.
SERVETİFÜNUN (UYANIŞ): 1891-1944, Ahmet İnsan Tokgöz.

EK — 2

1925—1940 ARASI YAYINLANAN BAZI ÖNEMLİ ROMANLAR

DAMGA: R. Nuri Güntekin, 1924.
ZANİYELER: Selahattin Enis, 1924.
KALP AĞRISI: H. Edip Adıvar, 1924.
BEN DELİ MİYİM?: H. Rahmi Gürpınar, 1925:
DUDAKTAN KALBE: R. Nuri Güntekin, 1925.
AKŞAM GÜNEŞİ: R. Nuri Güntekin, 1926.
VURUN KAHPEYE: H. Edip Adıvar, 1926.
ÇULLUK: M. Yesari, 1927.
9. HARİCİYE KOĞUŞU: P. Safa, 1930.
YAPRAK DÖKÜMÜ R. Nuri Güntekin, 1930.
FATİH-HARBİYE: P. Safa, 1931.
ÇIKRIKLAR DURUNCA: S. Ertem, 1931.
YABAN: Y. Kadri Karaosmanoğlu, 1932.
ROMAN: F. Rıfkı Atay, 1932.
BİR TEREDDÜDÜN ROMANI: P. Safa, 1933.
UTANMAZ ADAM: R. Rahmi Gürpınar, 1935.
ANKARA: Y. Kadri Karaosmanoğlu, 1935.
AYAŞLI VE KİRACILARI: M.Ş.E., 1935:
AFRODİT BUHURDANINDA BİR KADIN: Reşat Enis, 1935.
SİNEKLİ BAKKAL: H. Edip Adıvar, 1936.
BİR SÜRGÜN: Y. Kadri Karaosmanoğlu, 1937.
KUYUCAKLI YUSUF: S. Ali, 1937.
ÜÇ İSTANBUL: M. Cemal Kutay, 1938.
MAI VE SİYAH: H. Ziya Uşaklıgil, sade dille 1938.
AŞK-I MEMNU: H: Ziya Uşaklıgil, sade dille 1939.
ÇİNGENELER: O. Cemal Kaygılı, 1939.
ÇETE: R. Halit Karay, 1939.
İÇİMİZDEKİ ŞEYTAN: S. Ali, 1940.

EK — 3

1925—1940 ARASINDA YAYINLANAN BAZI ÖNEMLİ ŞİİR KİTAPLARI

ÖRÜMCEK AĞI: N. Fazıl Kısakürek, 1925.
AÇIK DENİZ: Y. Kemal Beyatlı, şiir 1925.
PİYALE: A. Haşim, 1926.
ÇOBAN ÇEŞMESİ: F. Nafiz Çamlıbel, 1926.
DENİZ SARHOŞLARI: Ö. Bedreddin Uşaklı, 1926.
ÇAKIL TAŞLARI: N. Halil Onan, 1927.
SUDA HALKALAR F. Nafiz Çamlıbel, 1928.
MEŞALE: Yedi Meşaleciler (Y. Nabi, Muammer Lütfü, Sabri Esat, C. Kudret, Ziya Osman, Vasfı Mahir ve Kenan Hulusi), 1928.
835 SATIR: N. Hikmet, 1929.
JOKOND İLE Sİ-YA-U: N. Hikmet, 1929.
24 SAAT: İ. Bekir Tez, 1929.
SESİNİ KAYBEDEN ŞEHİR: N. Hikmet, 1931.
S.O.S.: E. Behzat Lav, 1931.
BENERCİ KENDİNİ NİÇİN ÖLDÜRDÜ: N. Hikmet, 1932.
ŞİİRLER: A. Kutsi Tecer, 1932.
ÖMRÜMDE SÜKUT: C. Sıtkı Tarancı, 1933.
SAFAHAT (Son kitap): A. Akif Ersoy, 1933.
KAOS: E. Behzat Lav, 1934.
ALLO ALLO: M. Zeki Taşkın. 1934.
DAĞLAR VE RÜZGÂRLAR: S. Ali, 1934.
HAVAYA ÇİZİLEN DÜNYA: F. Hüsnü Dağlarca, 1934.
SİMAVNE KADISI OĞLU ŞEYH BEDREDDİN DESTANI: N. Hikmet, 1936.
ÇOCUK VE ALLAH: F. Hüsnü Dağlarca, 1940.
AÇIL KİLİDİM AÇIL: E. Behzat Lav, 1940.
KOVAN: O. Murat Arıburnu, 1940.
GARİP: O. Veli Kanık - O. Rifat - M. Cevdet Anday, 1941.

EK — 4

1925—1940 ARASIN-A YAYINLANAN ÖNEMLİ MARKSÇI KİTAPLAR*

LENİN VE LENİNİZM: Ş. Süreyya Aydemir - S. Celal Antel, 1925, Aydınlık Yayınları.

DEVLET VE İHTİLAL: Lenin, 1934, Dün ve Yarın Külliyatı, Vakit Basımevi, Çev: H. Rıfat.

İŞÇİ SINIFI İHTİLALİ: Lenin, 1934, Dün ve Yarın Külliyatı, Çev: H. Rıfat.

SINIF KAVGASI: Kautsky, 1934, Dün ve Yarın Kulliyatı, Çev: S. Zekeriya.

CEMİYETİN ASILLARI: F. Engels, 1934, Dün ve Yarın Külliyatı, Çev: Muhittin.

KADIN VE SOSYALİZM: A. Babel, 1935, Dün ve Yarın Külliyatı, Çev· S. Zekeriya.

KOMÜNİZM: Lenin - Stalin - Buharin, 1935, Dün ve Yarın Külliyatı, Çev H. Rıfat.

İLMİ SOSYALİZM VE HAYALİ SOSYALİZM: F. Engels, 1935, Dün ve Yarın Külliyatı, Çev: H. Rıfat.

KARL MARKS: H. Kıvılcım, 1935, Marksizm Bibliyoteği, Bozkurt Matbaası.

TÜRKİYE İŞÇİ SINIFININ SOSYAL VARLIĞI: H. Kıvılcım, 1935, Marksizm Bibliyoteği, Bozkurt Matbaası.

EDEBİYATI CEDİDENİN OTOPSİSİ: H. Kıvılcım, 1935, Marksizm Bibliyoteği, Bozkurt Matbaası.

Ş. SÜREYYA'NIN HATALARINA DAİR: Kerim Sadi, 1934, İnsaniyet Matbaası.

LENİN MEZHEBİ: Stalin, 1936, Dün ve Yarın Külliyatı, Çev: H. Rıfat.

SOSYALİST ŞEFLER VE SOSYALİZM: E. Adil Müstecaplı, 1932.

(*) Kendi kitaplığımın olanaklarıyla hazırladığım bu liste, hiç kuşkusuz eksiktir. Ama, bir bu kadar kitap daha eklenebildiğini varsaydığımızda bile, marksist literatürün ne kadar yetersiz olduğunu itiraf etmek zorunda kalacağımıza inanıyorum. Siyaset de yazın da bu birikim ve donanımla yapılmıştır Türkiye'de.

EK — 5

BABAMIN MEKTUBU
N A İ L V.

Evlâdım;
mektubunu aldım.
Tevkif edilmişsin,
iyi bir gidişatta değilmişsin
müteessir oldum...
Uzadı mektubumun arası,
posta parası
olmadığındandır.
Kardeşin beş kuruş
bulmuş
Bu,
mektubu
bununla gönderiyorum.
Mektubuna geç cevap veriyorum.
Senin halin nasıl?
Maaş miktarın nedir?
bildir.
Bize gelince :
Maaş vermediler.
Evde anan para ve varlık dostudur
başıma eski günleri kakıyor.
Pazarda dertleşecek kimse yok,
komşular yan bakıyor...
Bize artık kahve pazar yok.
Bize artık beş para itibar yok.
. . . . .
Bir bildiğe altmış lira maaş verecekmişler
Telgraf çekmişler...

Altmış lira maaş bulsun, anlıyamadım?
. . .
Bizde tali yok.
Bizde tali o kadar fena ki
emsali yok...
. . . . . .
Belki senin şirkette bildiklerin vardır.
Belki onlar büyük adamlardır...
Belki onlar...
. . .
Bal istemişsin.
Balın mevsimi henüz gelmedi.
Daha güz gelmedi.
Gelse de tedarik müşkül...
Sen bu hale ister ağla,
ister gül...
Senin halin nasıl?
Biz,
orta sıhhatteyiz.
Annen,
bilhassa ben...
Hasta düşersem eğer.
beş on kuruş gönder.
Bana son bir yardım..
Baki cümlemiz selâm eder
Evlâdım.

İMZA; BABAN ALİ

Ses Dergisi, Sayı 4, 1939

EK — 6

İP MASALI
MEHMET SEYDA

Onu
Mutfaktaki dolaptan aldım,
İlmiklerinden soydum.
Sonra
Mürekkep hokkamın durduğu yere
yani
dört ayaklı
eski masamın üstüne koydum.
«İp» bana dedi ki :
«Her adamoğlunun başından neler
geçermiş,
benim başımdan neler geçmedi ki...
Şubat içinde
bir gün
Aksaraylı mübaşir «Hasan efendi»
genç karısını sarıp direğe benimle
çırılçıplak memelerini ekmek bıçağı
ile kesti.
Çinde
ihtilâl olurken
kolları benimle düğümlenen
ihtilâlcilerin boynundan
sarı
ölüm rüzgârları
esti.
Yüzde beş yüz kâr getirmek için
meydana sürülürken
tacirlerin emtia dolu balyaları,

bir ateş kuşak gibi
ben sardım onları.
«Terbiyesi güç» diye misyonerler
balta girmemiş ormanlarda
benimle avladı
kara derili milyonları...
Bir
Şair
«bu maddi dünya..» dan usanıp ta
tavanda bir kandil gibi sallandığı gün
ak saçlı anası bana bakarak ağladı.
İnanmazsın, kardeşim inanmazsın..
beş yaşındaki Emineyi
ahırda berbad ettiği zaman Ahmet
jandarmalar köye yetişenedek
muhtar onun ellerine beni bağladı..»
Dışarda
korkulu bir bahar gecesi vardı.
masanın üstünde oturan «İp»:
—« Kardeşim,
beni bırak artık,
diye yalvardı.

Ses Dergisi, sayı 2, 1939

V. BÖLÜM

YENİ EDEBİYAT DERGİSİ : YAZIN/SANAT ANLAYIŞI

KİMLİK KARTI

Adı	YENİ EDEBİYAT Yarım aylık sanat, edebiyat ve fikir gazetesi
İmtiyaz Sahibi	Neriman Hikmet
Neşriyat Md.	M. Çetin
Sürekli Yazarları	Ali Rıza (Reşat Fuat Baraner) Suat Derviş (Reşat Fuat Baraner) Zeki Baştımar Abidin Dino Hüsamettin Bozok Naci Sadullah Sabiha Zekeriya Sabahattin Ali H. İ. Dinamo

İLK TOPLUMCU DERGİ

Kimlik Kartı'ndan hemen anlaşılabileceği gibi, 5 İlk Teşrin 1940 tarihinde ilk sayısı yayınlanan *Yeni Edebiyat* gazetesi, toplumcu aydın ve yazarlarca çıkarılan bir yayın organı. Bu bakımdan döneminin öteki dergilerinden ayrılıyor. *Doğrultusu* ve *tutarlılığı* ilk bakışta göze çarpıyor.

Az sonra daha yakından göreceğimiz bir olguyu hemen belirtmek istiyorum: *Yeni Edebiyat,* toplumcu yazını dizgeleştirmeye, bir yazın kuramının öncüllerini koymaya çalışmasıyla dikkati çekmiyor yalnızca. Diyalektik ve tarihsel maddeci felsefenin de zaman zaman açımlamasına girişiyor. Burada, asıl vurgulanması gereken, dergi yazarlarının, bu çımlamayı *doğrudan doğruya* yazın aracılığıyla yapmaya çalışmaları.

Sanat/yazın kuramına ilişkin her açıklama, ister istemez, genel kuramın ekonomik-toplumsal önermelerinin en azından anımsatılmasını gerektiriyor. Bu anımsatma sırasında özellikle vurgulanan nokta, *üst yapı*'nın *alt yapı*'ya doğrudan *bağımlılığı*. Yazarlar, dönemlerinin kuramsal düzeyi ile koşullu bulunduklarından, *doğal olarak* bu konuda hiç bir *görece özerklik* tanımıyorlar. Gerçi, *düşüncelerin* rolü belirtiliyor, kabul ediliyor ama, bunların doğrudan alt yapı'dan türedikleri ve sınıfın dışavurumu olduğu konusunda tam bir anlaşma bulunuyor yazarlar arasında.

Çelişkiye ve karşıtların mücadelesine, yeni'nin eski'yi tasfiye edeceğine inanan, bu noktayı çok sık vurgulayan *Yeni Edebiyat* yazarları, *son kertede, modernist* biçime karşı çıkmaktan da geri kalmıyorlar: Marksçı yazın/sanat kuramının o yıllardaki konumuna *uygun* düşüyor bu tutum elbet.

Hemen gözlemlenen bir başka özellik, yazarların *kaynaklara* hiç bir gönderme yapmamaları. Bu yüzden kuramsal

öne sürmelerinin dayanakları hakkında okur yeterli bilgi edinemiyor. Sadece bir yazısında *Z. Baştımar Çernişevski*'nin adını anıyor. Yasal engeller ve kısıtlamalar dolayısıyla, yazarların hem dergiyi hem kendilerini riske etmemeye çalıştıkları anlaşılıyor. 1930-1936 arasında kimi marksist kuramsal yapıtların çevrildiği düşünülecek olursa, 1938-1940 arasında tam bir durgunluk dönemine girildiği söylenebilir.

Temel kaynakların çevrilememesi, buralardan alıntılar yapılamaması, hiç kuşkusuz, kuramın derinliğine öğrenilebilmesini engelliyor büyük ölçüde. Bu kaynaklara ulaşma olanağı bulunmayan okurun, zorunlu olarak, bir ya da iki sütuna sıkıştırılmış düşüncelerle yetinmek, onların doğruluğuna inanmak durumunda kaldığını söylemek gerekiyor burada. Okur, kuramı, dergi yazarlarının kendisine aktardığı, *tanıttığı* biçimiyle kabul etmekten başka yol bulamıyor dolayısıyla.

Bu durumun sakıncaları ortada elbet. Çünkü yazarların hangi kaynaktan yola çıktığını bilme olanağı bulunmuyor. Zaten, görüldüğü kadarıyla, *Yeni Edebiyat* yazarları, yazın kuramı çerçevesinde konuşmaktan çok, *ekonomik* ve *politik* önermelere bağlı yazınsal görüşler öne sürmeyi amaçlıyorlar. Yani daha çok kuramın *genel* düşüncelerini yaymaya çalışıyorlar. Onları asıl ilgilendiren diyalektik ve tarihsel maddeci felsefeyi açıklayabilmek, yayabilmek. *Yazın da* toplumcu dünya görüşünün yayılmasının doğrudan bir *aracı* olarak görülüyor.

Yukarıda da belirttiğim gibi, bu özellikler *Yeni Edebiyat*'ı dönemin öteki yazın dergilerinden ayırmakla kalmıyor, belli bir dünya görüşünün *organı* olması dolayısıyla onların *karşıtı, hasmı* durumuna da getiriyor. Hemen belirtmek gerekir: *Yeni Edebiyat*'ın en ufak bir saldırganlığı yoktur. Dönemin hiç bir yazarına doğrudan gönderme yapmaz ve herhangi birini hedef almaz. Öteki dergilerle ve yazarlarla *tartışmaya girmemesi*, belirgin özelliği olarak vurgulanabilir *Yeni Edebiyat*'ın. Buradan bakıldığında, sanki 1940 yılında Türk yazınında hemen hiç bir olay olmamış gibi gelebilir okura. Oysa, o yılın büyük bölümü *Tasfiye* hareketi'nin saldırı ve

karşı-saldırıları ile geçmiş, yenilikçi yazın, hemen hemen cepheye egemen olmuştur. Ancak, bu söylediklerimden *Yeni Edebiyat*'ın ürkek bir dergi olduğu sonucuna varılmamalıdır. Ancak, dergi, karşı olduğu görüşleri bu görüşleri savunan kişilerin adını anmaksızın eleştirmeye özen göstermiştir. Bu tutumun bir yararının, Yeni Edebiyat okuru ile karşıt görüşü savunan yazar arasında birinci elden bir ilişki kurulmasının önlenmesi olduğu söylenmelidir elbet. Bir yanlış düşünce vardır ama, bu düşüncenin savunucusu ve dedikleri bilinmemektedir. Bu iletişim biçiminin, belli bir çevreye yapılan «kapalı devre» televizyon yayınına benzediği söylenebilir. Karşıt mesaj, *eleştiri'nin içindedir*, manipüle edilmiştir. Bu noktadan itibaren beliren ikinci yarar şudur herhalde: Muhatabı belirtilmemiş eleştiri, «biz haklıyız» türü bir söylemi yaygınlaştırmakta, yandaşlar arasında güven duygusunun pekiştirilmesi sağlanmaktadır. Karşıt görüş, bir *söylem biçimi* olarak *varolamamaktadır* yani. *N. Sadullah*'ın, *Z. Baştımar*'ın, *S. Derviş* ve *Ali Rıza* takma adlarıyla yazan *R. Fuat Baraner*'in polemikleri bu çerçevede geliştirilmişlerdir. Kuşku yok, az sayıdadır bu tür yazılar. Ama bu azlık, çözümlemeyi geçirsizleştirmiyor. Örneğin, 15 Birinci Teşrin 1941 tarihli 24'ncü sayıda, *S. Derviş* imzasını taşıyan «Birinci yılımızı doldururken» başlıklı fıkra, «biz söylemi» bağlamında üretilen *güvenli* suçlamalara yer vermektedir. *S. Derviş* (R. F. Baraner) kimseyle *açıktan* yürütülmemiş olmasına rağmen, hem siyasal hem yazınsal mücadelelerin, *ilkeler düzeyinde* tümüyle *insafsız* ve ödünsüz biçimde yürütüldüğünü söylemektedir:

«Gazetemiz neşriyatile eski ve geri zihniyetlere karşı olduğu gibi yenilik adına ileri sürülen taşkın, snob, bobstil düşünce, fikir ve san'atte dekadansa karşı insafsız davranmak sayesinde bugünkü muvaffakiyetine imkân veren *doğru istikamette* şaşmadan ilerleyebilmiştir.»

Bu kısacık başyazı'nın vurguladığı bir iki noktaya değinmeden önce, okuru bir an gülümsetebilmek amacıyla, Garipçiler'i *bobstillik*'le suçlayan *A. İlhan*'ın, ,en azından bu deyim konusunda eski ustalarına bir ölçüde vefasızlık ettiği-

ni anımsatayım. Görüldüğü kadarıyla, bobstiller, daha 1941'-de, *A. İlhan*'ın sonradan *yetersiz* ve *partizan* bulacağı *aktif realistler* tarafından eleştirilmeye başlanmış bulunuyor. Ne var ki, *Attila*, Sosyal Realizm tartışmaları çerçevesindeki yazılarının hiç birinde bobstil deyiminin kaynağına ve 1940'-larda geliştirilmiş eleştirilere ayrıntılı gönderme yapmamış-tır.[1] Toplumcu gerçekçilik'in adını kullanmamış olmalarına rağmen, *Yeni Edebiyat*'ın kuramcıları *biçimci* ve en azından *uzlaşmacı* saydıkları yenilikçi yazına karşı eleştirel bir düzey oluşturmuşlardır ama, geçmişle, dolayısıyla kaynaklar-la ilintilerini yitirmiş olan 1955'ler Türk yazınında *A. İlhan*, Sosyal Realizmi tartışmanın başlatıcısı saymaktadır.[2] Düzelt-mek gerekir: *Attila*'nın çıkışı, çeşitli nedenlerle kesilmiş bir tartışmanın *devamıdır*. Yeni olan boyut, *İlhan*'ın bu kez, eleş-tirinin başlatıcısı olan aktif realistler'i *de* sanatsal yetersiz-lik gerekçesiyle hedef almasıdır. Şunları yazıyor:

«Yeni şiir hareketine sahip çıkan bobstiller meselâ, kötü bir sürrealizm taklidi idiler, yeni şiir hareketinde siyasî va-sıfları dolayısıyla kısa zamanda seslerini kısmak zorunda ka-lan aktif realistler, yine hissî plânda hâttâ hayalî plânda, bir taklit sanatı yapıyorlardı. Esas karakterleri itibariyle ne bobstiller ne de aktif realistler Türk değillerdi. Ayrıca ken-di kendilerini izah etmek kabiliyetinden mahrumdular.»[3]

S. Derviş'in (R. Fuat'ın) başyazısına dönecek olursak, şunları söylemek olası görünüyor: *Yeni Edebiyat*, yazara gö-re şu iki cephede kavga vermeyi öngörüyor: 1 — Eskiye ve geriye karşı, 2 — Snobizme ve bobstil sanata karşı. Dahası, yazıda, bu ikili mücadelenin *Yeni Edebiyat*'ın başarısıyla so-nuçlandığı öne sürülüyor. Burada, *Yeni Edebiyat*'ın yazın/ sanat konusundaki düşüncelerinin çözümlenmesinde anahtar olabilecek «realizm münkaşaları» üzerinde durmakta yarar görüyorum. *Abidin Dino, Ali Rıza* ve *Dr. Haydar Seçkin* ara-sında sürdürülen bu tartışma, *merkezî* bir yer kaplıyor bana kalırsa.

TÜRKİYE'DE GERÇEKÇİLİK TARTIŞMASI

Tartışma, *Yeni Edebiyat*'ın 1 Birincikânun 1940 tarihli 4'ncü sayısında yayınlanan *A. Dino*'nun «Realizme Dair Notlar» başlıklı yazısıyla başlıyor. Bu yazıya, ilkin *Ali Rıza* (R. Fuat), sonra da *Haydar Seçkin* yanıt veriyorlar. Başlıkta içerilen «realizm» sözcüğünün hemen çağrıştırabileceği gibi, tartışma, *ister istemez, Lukacs/Bloch/Brecht* arasındaki tartışmaya herhangi bir gönderme yapmıyor ve belki de bu sorun hiç bilinmeksizin, ordaki doğrultuyu izliyor, diyalektik ve tarihsel maddecilik sorunu çevresinde düğümleniyor. Marksizmin görece özerk düzeylerine ilişkin her tartışmanın doğal sonucu saymak gerekiyor bunu elbet.

A. Dino «Realizme Dair Notlar» başlıklı yazısına, *sanatsal düzeyin* ayrıcalığını vurgulayan şu cümleyle başlıyor: «San'atta realizme dair söylenmiş ilmi ve nazarî müsbet sözler, ciddî bir araştırma ile san'at tekniklerine henüz bağlanmış değildir. San'at teknikleri ile mücerret ilmî düşünceyi birleştiren san'at nazariyesidir ki tekevvün halinde olan realist estetiği doğuracaktır». Dino, girişiminin bu estetiğe kendi olanakları içinde bir katkı sağlamak amacından kaynaklandığını, çünkü eleştirmecinin bu konuda herhangi bir çabası bulunmadığını vurguladıktan sonra, tüm sanatlar arasında geçerli olabilecek bir «*ortak payda*» bulmak gerektiğini belirtiyor. Yazar, bundan sonra *bilgi sorununu* gündeme getiriyor ve idealizme şu eleştiriyi getiriyor:

«XIX'ncu asırda irtica felsefesi, yorulmuş bir sınıfın dünyayı izah edememek bedbinliğine muhtaç olduğu devreye aittir. İdealistler, Kant ve benzerleri, bilgiyi münhasıran enfüsî hislerin hudutları dahilinde mütalea ederek dünyayı anlamak imkânlarını reddettiler.

Eşya ile şuur arasındaki köprülerin berhava edilmesi, XIX'ncu asır Avrupa burjuvazisi için acil bir zaruretti.

İktisadî kuvvetlerin tazyiki ile doğan yeni dünya anlayışını önlemek lâzım geldi.

XX'nci asırda *Kant*'ın manevi evlâtları muhtelif tabir ve etiketler altında aynı cereyanı devam ettirmekte kusur etmediler. Karışık tabirlerin uyuşturucu hassaları sayesinde emperyalizmin kahrına uğrayanlara dünyayı izahın ve şuurun müdahalesinden âzade göstermek gelirli bir meşguliyet oldu.»

Görüldüğü gibi, *Dino*, XX. yüzyıl düşünce biçimlerinin hemen tamamını emperyalizmin savunusunu üstlenmekle suçluyor yazısında. Daha da ilginci, düşünce tarihinin beş on satırla özetlenerek suçlanmasıdır. *Dino*, dünyanın *açıklanmasına* özel bir önem vermektedir. Bu ilk yazısında, idealist düşüncenin eleştirisini yaparken «dünyayı şuurun müdahalesinden azade göstermek» diyerek maddenin düşünceden önce varlığı sorununu ortaya koyuyor elbet ve *Marx*'ın ünlü «insanın toplumsal varlığını belirleyen düşünceleri değil, düşüncelerini belirleyen toplumsal varlığıdır» önermesine gönderiyor. Ya da bunu yaptığını sanıyor.

«Kâinatta anlaşılmayacak varlık mevcut olmadığını, ancak henüz anlaşılmamış fakat ilim ve tecrübe sayesinde anlaşılacak hakikatlerin mevcudiyetinden bahseden hakiki ilmin, her türlü geri fikre karşı mücadelesi devam ediyor» diye sürdüren *Dino*, düşüncenin ikinciliğini savunmanın onun gücünü yadsımak anlamına gelmediğini vurguluyor: «Tam aksine; yüksek mertebeye varmış maddenin şuurlaşma merhalesi olarak fikri kabul etmeğe sevkeder. (Muallakta duran bir şuur ve fikir değil, âfakî dünyanın enfüsî neticesi şeklinde). Ancak, tabiatın insan şuurunda akislerini ölü ve hareketsiz addetmedense, onları hareketin muhayetsiz ameliyesinde, tezatların zuhuru ve tezatların çarpışması sâyesinde anlamak lâzımdır.» Yazıyı şöyle bağlıyor *Abidin Dino:*

«Dış dünya ve insan bünyesinin terkibinde hislerin sathî intibaları ile iktifa edilirse, maddenin girift hassaları izah edilemez. İlmî sahada isbat edilmiş bulunan bu hakikat, suda değnek misali (vs.) san'at sahasında da varit.

Tabiat ve hadiselerin hareketini ve tezatlarını sathî olarak aksettiren san'at eseri dünyanın, madde ve fikri izahına varamaz.

San'atta realizmin teknikle sıkı münâsebeti bilhassa bu noktadadır.

Sathî kalmaması icap eden san'at hakikati ifşa ederken muayyen teknik şeraite, zaruret ve kaidelere riayet etmek mecburiyetindedir».

Süreceği belirtilen *Dino*'nun bu yazısında önemli kuramsal yanlışlar olduğuna inanmış olmalı ki, dergi makalenin altına hemen şu *uyarıcı* notu eklemek gereğini duyuyor:»

«Kıymetli arkadaşımız *Abidin Dino*'nun bu yazısında ileri sürdüğü fikirlerle gazetemiz tamamen mutabık değildir. Fakat ehemmiyetli meselelere temas etmesi itibariyle münâkaşa edilmeğe değer bulduğumuz için bu yazıyı münevverlerimizin dikkatine arzederiz.»

Yeni Edebiyat'ın sürecek bir yazıya alelacele bu tür bir not düşmesinin nedeni, *Dino*'nun 5'nci sayıda yayınlanan ikinci yazısının daha girişinde anlaşılıyor: *Dino*, soyut ile diyalektik düşünce arasında *ilişki* kurmaktadır çünkü. Buysa, bilgi kuramı açısından temel bir *olumsuzluğun* göstergesi sayılmaktadır. Göreceğimiz gibi, *Ali Rıza*'nın yanıtı, bu sorun üzerinde özel bir önemle yoğunlaşmaktadır.

Dino, gerçeğin algılanması ve iletilmesi sürecinde karşılaşılacak yetersizliklerin aşılabilmesi ve sanat yapıtının türlüğünün sağlanabilmesi için, somuttan soyuta doğru bir açılımı önermektedir: «Fikir konkre'den hareket ederek abstre'ye varmakla (eğer doğru ise) hakikatlerden ayrılmaz, onlara yaklaşır. Doğru, ciddi, saçmalamayan mücerret, Tabiatı daha derin, daha doğru, daha tam olarak aksettirir.» *Dino*, soyut'un nasıl bir soyut olduğu sorusunu yanıtlamaya da yöneliyor elbet ama, doğrusu söylemek gerekirse, yaptığı tanım açık değil, bu yüzden de yeterli bir temel oluşturamıyor· «Daha derin mücerret hangisidir? Tezadın zuhuru ve çarpışması ile yeni doğan terkibin hareketini gözönünde tutan hareket. Mücerretle diyalektiğin alâkası bariz zannediyorum». Çözümlemesini sürdüren *Dino*, resim sanatından ör-

nek veriyor ve «tabiatin nisbetlerini aynen almak şartıyle mücessemlikten satha ihtikal ettirilen bir insan şehresinin sanat eseri olamayacağını» söylüyor ve eksik olan'ın, ressamın o kişiye ait izlenimleri olduğunu öne sürüyor. Soyut'un bu noktada belirdiğini ve bireşimin örgensel ögesi olduğunu vurguluyor ve seçilecek tekniğin, bilinç ve bilinç altını (şuur ve tahtelşuur'u) birlikte içerebilmesi gerektiğini savunuyor.

Abidin Dino, bu tür bireşimi ancak «realist sanat»ın kurabileceğini belirttikten sonra, «realist dialektiğin» belirleyicisi olarak kabul ettiği dört öge ayırdediyor: 1 — «Tabiatın her tezahürü tek başına değil, etrafındaki hadiselerle beraber anlaşılmalıdır», 2 — «Tabiatın tezahürleri; hareketin mütemadî akışı, ölenle dirilenin, yıkılanla inşa edilenin yorulmaz hareketi ve seyrinde aranmalıdır», 3 — «Tabiat iptidaiden, mürekkep kemmiyet terakümünden keyfiyet tekâmülüne geçerken, anî olduğu kadar mantıkî bir sıçrayış, bir hamle ile seyrine devam eder» ve 4 — «Tabiatın bu tekâmülü, eşyanın, varlığın öz tezatlarında aranmalıdır». Hareket, çelişki ve aşma kavramlarını dile getiren Dino, dialektiğe özgü bu dört ögeyi vurguladıktan sonra, «realist bir dünya görüşü»nün üç ilkesini tanımlıyor: 1 — «Realist dünya görüşü tabiatı tetkik eder, hareket halindeki maddenin bütün şekillerini mevcut tezahürleri ile anlar», 2 — «Madde ruhun neticesi değil, aksine ruh (düşünce, şuur) maddenin yüksek inkişaf derecesidir», 3 — «Eşyaya sadece takriben tetabuk etmesine rağmen idrâk, dialektik düşünce ve tecrübe metodunun kontrolü altında beş hissimiz kanalı ile akseden dış dünyanın hassalarını izah etmek imkânlarına tamamen malik.»

Bu açıklamalardan sonra, *Dino*, aynı modeli yansıtan sanat yapıtlarının birbirinden *farklı* olmasının nedenini «mutlak realitenin nisbî realitelerin mecmuundan mürekkep oluşuna» bağlıyor ve şu sonuçlara ulaşıyor:

«Realist san'at eserinin bence afakî tabiata muvazi olması, iktifa etmemesi, ruhun girift hassalarını temsil ederek konkre'den abstre'ye yükselirken senteze varması. (...)

Realist ilim fikir sentezi arar, realist sanatsa bilhassa

his sentezi. İlim dış dünyayı tâdil ederken, san'at ruh mühendisliği ile meşguldur.»

Uzun bir üzetini verdiğim bu yazısında *Dino*, görüldüğü gibi zamanının modern sanat akımları *(kübizm, sürrüalizm,* vb) ile marksizm arasında *bireşim* aramaktadır. Hiç kuşkusuz, bu çaba, dergi sayfası içinde gerçekleştirilebilecek bir iş değildir. Çünkü, ayrıntılı kuramsal açıklamalar gerektirir. Bu yüzden, *Dino*, kavramlarının içeriğini yeterince betimleyememekte, savsöz niteliğinde formülasyonlarla yetinmektedir. Dolayısıyla yazısı, zaman zaman doğruluğu kanıtlanmaya gerek görülmeyen bir düşüncenin duyurulduğu bir *bildiri* niteliğine bürünmektedir. Yine de, *Dino*'nun gerek bu yazısında gerekse *Ali Rıza*'ya verdiği yanıtta, bir yazın/sanat kuramının içermesi gereken sorunlar üzerinde düşündüğü ve gerçekçi yazın/sanatın düşebileceği yetersizleri sezinlediği, bu amaçla da çağdaş kuram ve akımlardan yardım arayışına giriştiği söylenmelidir. Gerçi *Dino*, tartışmayı da arayışını da sürdürmemiştir ama, bu sorunlar ve yetersizliklerin belirişine hiç kuşkusuz bir *sanatçı* olarak tanıklık etmiştir. Daha ayrıntılı ve yürürlükteki bakış açısına karşı daha eleştirel bir tartışma yürütebilseydi, *Dino*'nun olumlu gelişmelere yol açabileceğini söylemek olası görünüyor bana. Çünkü, böyle bir durumda, *Dino*'nun eleştiricileri de daha kapsamlı olacaklar, geniş bir kuramsal taban oluşturmak zorunda kalacaklardı. O zaman, belki başka dergiler de tartışmaya katılacaklardı. Dolayısıyla, kimi ideolojik sorunlar daha o günden gündeme getirilebilecek, 1934 Yazarlar Kongresi'nin ve öncesinin estetik tartışmaları Türkiye'de *içerden* yaşanabilecek ve Türk yazarının, sanatçısının *üretimi* sırasında benimseyeceği kendi *öz* sorunları olabilecekti. Gelgelelim, günün siyasal konjonktürünün bu tür bir açılımı önlediği görülüyor. Siyasal baskı kadar, *sol içi birlik* kaygısının da bu noktada başlıca bir rol oynadığını sanıyorum.

Yeni Edebiyat'ın 5'nci sayısında *Dino*'nun yazısının ikinci bölümünün yanında *Ali Rıza*'nın «Realizme Dair Notlar Münasebetile» başlığını taşıyan yanıtı da yer alıyor. O yıl-

larda Türkiye solu'nun siyasal sorumluluk yüklenmiş bir adı olarak *Reşat Fuat Baraner* (Ali Rıza) tartışmayı, gelişmeden önlemek amacında olduğunu daha yazısının başında sezdiriyor:

«*Dino*'nun «san'atta realizm henüz tekevvün halindedir. Realist estetiği san'at teknikleri ile mücerret ilmî düşünceyi birleştiren san'at nazariyesi doğuracaktır[11] gibi yanlış bulduğumuz fikirlerini burada mevzuubahs edecek değiliz. Realizm asırlardanberi vardır. Realist estetik meselesi de artık tamamen halledilmiş bir meseledir».

«Realist estetik» *sorununun* çözümlenmiş olduğuna inanmasını doğal karşılamamız gereken *Baraner*, *Dino*'nun «konkre'den abstre'ye varma» önerisini, onu soyut sanattan yana olduğunun başlıca kanıtı sayıyor, sonra da soyut ve soyutlama kavramlarının çözümlemesine geçiyor. Soyut'un doğal ve toplumsal gerçekliğin bütünü içinde görülmesi gerektiğini, çünkü kimi düşüncelerin ve olguların «fetiş karakteri» kazanabileceğini anımsatıyor, dolayısıyla «mücerret bir unsur, umumî prosesin içinden, realitenin ta kendisi içinde tetkik edilmelidir» yargısına varıyor, «Parçaların objektif olarak birbirine bağlı olduğunu» vurgulayan *Ali Rıza*, nedense aynı ilkeyi *Dino*'nun da savunduğunu ve «Tabiatın her tezahürü tek başına değil, etrafındakilerle hadiselerle beraber anlaşılmalıdır» dediğini unutuyor ve yorumunu bu unutuş üzerine kurduğu için, muhatabının sadece *görece özerk* bir düzeyi ayırdetmeye çalıştığını görmezden geliyor. İlginçtir: *Ali Rıza*, tartışmadaki tüm kavramlar, tüm okurlarca biliniyormuş gibi davranıyor ve öyle yazıyor. Örneğin *fetişizm* kategorisini açıklamak gereğini bile duymuyor. Aynı şekilde fetişizmden kaynaklanan yanlış-bilinç sorununu da aydınlatmak gereğini duymuyor. Bu yüzden, yazın'a özgüymüş gibi ele alınan ve tartışma konusu edilen kuramsal sorunların, 1940'ların yazın okuru tarafından yeterince kavranabildiğini söylemek bana pek kolay görünmüyor. Yazar, döneminin bakış açısına uygun olarak «her cemiyetin iktisadî münâsebetlerinin (ekonomi ve ideoloji) bir bütünlük teşkil ettiği itiraz götürmez bir vakıadır» diyor ama, ekonomik

düzeyle ideolojik düzeyi yine o günün anlayışına uygun olarak özdeşleyen bu önermeyi kanıtlamakta kuramsal bir zorunluluk görmüyor. Yazın okuru göz önünde bulundurulduğunda, böylesi bir tutum çerçevesinde yapılan tartışmanın *gölge boksu*'na benzediği söylenebilir sanıyorum. Dönemin öteki dergilerinde bu terminoloji ile yürütülen herhangi bir tartışmaya raslanmıyor. Yukarda da vurguladım: Yeni Edebiyat'ın öteki dergileri ve yazarları yok sayması, onlarla hiç bir düzeyde *diyaloga* girmemesi, toplumcu yazın sorunlarının *izolasyonuna* yol açıyor büyük ölçüde. Bu yüzden, siyasal sorumluluk üstlenmiş yazarların yürüttüğü yazınsal tartışma ve açıklamalar, kullanılan *jargonu* ya da *terminolojiyi* gerçek içeriğiyle bil(e)meyen ama bunların kendisinin malı olduğunu *sezinleyen* bir kitle önünde girişilen, gelgelelim son kertede yönetici aydınlar'a özgü üst düzey sorunları olarak kalıyor.

Bu zaten, kullanılan biçemde de görülüyor. Örneğin şöyle yazıyor *Ali Rıza:* «Tabiata muvazi olmak demek, tabiattan ayrı olmak demektir. Realiteye tercüman olmak, realitenin dışında bulunmak demektir. Halbuki böyle bir şey olmaz.»

Emir-dilek kipini benimseyen biçem, hiç kuşkusuz, kimi zaman kullanana bir üstünlük konumu veriyor elbet. Çelişkili nesnel süreç ve yanlış bilinç sorununu gündeme getiren yazar, yazısının oylumu dolayısıyla yeterince sergileyemediği kuramsal temeli, anonim doğruları dile getiriyormuş izlenimini veren *otoriteryan* biçemiyle sağlamaya girişiyor. Eksiklik bu yoldan *telafi* ediliyor bana kalırsa:

«Cemiyetin dış yüzünün birbirlerinden tamamen ayrı, müstakil unsurlardan mürekkep yamalı ve yırtık göründüğünü söylemiştik. Bu vaziyet bu cemiyette yaşayan insanların şuurlarının üzerinde de in'ikas eder ve hakiki vaziyeti olduğu gibi kavrayamayan kimseler, bu in'ikâsın tesirile realiteye aykırı bazı görüşlere saplanırlar. Bu ne realitenin ne de realite bütünlüğü içinde bir an olan o şeyin kabahatı ve noksanı değil, doğru göremeyen kimsenin hatasıdır.»

Doğrusunu söylemek gerekirse, burada *R. Fuat*'ın gör-

memesi olanaksız bir yanılsama var: Gerçeğin *bilinebilirliğini*, dahası *değiştirilebilirliğini* vurgulamak isteyen bu önerme, son kertede, işçi sınıfının tümünü *hatalı* saymaya yol açacak niteliktedir. Ama bu, bilgi kuramının belirgin bir zaafından kaynaklanmaktadır daha önce de vurguladığım gibi. Eğer doğru bilinç, gerçeklikte içeriliyse, doğruyu bulamamak elbette ki hatadır. Bu zaaf, marksist kuramda *dışardan bilinç götürme* kavramıyla aşılmaya çalışılmış ve aydınların işçi sınıfına bilinç kazandırması şeklinde formüle edinmiştir. Fetişleşmiş gerçeği bütünlüğü içinde kavrayabilenler, ancak marksistlerdir anlayışını çözümlemesine temel yapmaktadır Baraner alt-katmanda. Bu yüzden, yazın/sanat yapıtlarının soyutçu eğilimlerinin *bütünsellik* kategorisini zedeleyeceğine inanmakta, yazarın, «yamalı ve yırtık» miş gibi görünen toplumun «dış yüzünün» aslını göstermesini, düzeyleri soyutlaştırmamasını istemektedir. *Ali Rıza*, yanıtını şu sözlerle bitirmektedir:

«Hakiki realizmde concretten kalkan sıhhatli bir fikrin vardığı mücerret realiteye muvazi olmaz, daha doğru tabirile realiteden ayrı düşemez.

Edebiyatın ve san'atın objektif realiteye bağlılığını inkâr sürrealizmin ta kendisidir. Bu meslekte realite diğer benzerlerinde de olduğu gibi san'atkâra veya kahramanına *bila vasıta göründüğü gibi alınır* ve böylelikle de tabiatıyla hataya da düşülür. Herhangi bir hadise veya unsuru bazı insanlar ayrı ayrı görebilirler. Fakat bu, o unsurların hakiki mahiyetini değiştirmez. Realist san'at eserindeki mücerret fikir, objektif realitenin bütünlüğünü teşkil eden unsurlardan birisi olmak lâzımdır ki hakikaten realiteyi aksettirebilsin. Şu halde realist sanat eseri *Dino*'nun dediği gibi, *afakî tabiata muvazi olmaz*. Bizzat bu afakî tabiatın kendisini aksettirir.

Bu mülahazalardan sonra artık realiteyi mutlak ve nisbî realitelerin mecmuu olarak kabul etmenin hatalı olduğu kendi kendine meydana çıkar. Realite birdir ve *tek*'tir, bir *bütünlüktür*. Fakat sakat bir zaviyeden gören bazı san'atkârlar onu anlayamazlar, bu yüzden eserleri realiteden uzak ka-

lır ve bittabi realist olamazlar. İstemeyerek ve bilmeyerek de olsa, san'at eserinin objektif realite ile alâkasını kesmeye kadar varan *Abidin Dino*'nun şimdiki halde *son durağı*, realizm değil sürrealizm oluyor demektir.» (Vurgulamalar benim)

Doğrusunu söylemek gerekirse, yazarın, sürrealizm suçlamasına çok ani sıçradığım belirlemek olası görünüyor. Gerçekten de, *Dino* yazısında bu konuya en ufak bir değinmede bulunmuyor. Söylediği, sadece bilinç'le bilinçaltı, somut'la soyut arasında bir dolayım kurulması gerektiği. Gerçeküstücülük'te de içerilmiş olsalar bile, bu türden bir yaklaşım hiç kimseyi gerçeküstücü yapmaya yetmez. Yetse bile, *Ali Rıza*'nın gerçeküstücülüğün kılgısal/kuramsal yetersizliklerini ortaya koyabildiği söylenemez. Çünkü *Dino*'nun yazısının girişinde vurguladığı, ama nedense irdelemeyi unuttuğu *teknik* sorunu hiç tartışma konusu edilmemiş, dolayısıyla gerçeküstücü tekniklerin ne türden bir içerik yansıttığı ve bu içeriğin gerçekle ilişkisi araştırılmamıştır. *Ali Rıza, Dino*'nun *vaz ediş* biçimindeki boşluktan yararlanarak, sorunu felsefe düzeyinde tartışmayı tercih etmektedir elbet. Çünkü sorun, onun için yazınsal/sanatsal değil, *siyasal*'dır. Soyutçu eğilimin felsefî dizgede *gedik* açabileceği korkusuna kapıldığı anlaşılıyor *Ali Rıza*'nın. *Yeni Edebiyat*'ın bir sonraki sayısında (1 İkinci kânun 1941) «Edebiyatta Konkre ve Abstre İzahlar» başlıklı yazısıyla *Sabiha Zekeriya*'nın devreye girmesi, bu yargımın başka bir kanıtını oluşturuyor. Ayrıca *Haydar Seçkin* de *Dino*'ya yanıt vererek tartışmaya karışıyor. Gerçi *Sabiha Zekeriya* yazısında Dino'nun ve A. Rıza'nın adlarını anmıyor, sorunu genelde ele alıyor ama, yazının içeriği, makalenin doğrudan doğruya «realizm münâkaşası» göz önünde bulundurularak kaleme alındığını sezdiriyor. Bu yazının özetini yapmadan önce, *Dino*'nun *A. Rıza*'ya verdiği yanıtı görmekte yarar var.

Dino, yanıtında, *A. Rıza*'nın düşüncelerini saptırdığını ve yargılarını bu saptırma üzerinde geliştirdiğini söylüyor önce. *A. Rıza*'nın «sanat eserinin objektif realite ile ilgisini kesme» iddiasına ise, *Dino*, haklı olarak şu sözlerle karşı çı-

kıyor: «Notlarımın bidayetinden sonuna kadar eşya ile şuur arasındaki bağları kesmenin aleyhine cümle üstüne cümle dizdikten sonra *A. Rıza*'nın iddiası münâkaşaya muhtaç.»

Dino, tartışmanın bellkemiğini oluşturan somut gerçeğin yansıtılması ya da yapıtın bmu gerçeğe paralelliği (muvaziliği) sorunu üzerinde dururken sözü *ayna* eğretilemesine getiriyor ve «bir hâdiseyi tam olarak aksettirmeğe ayna denmez» diyor, ancak, örneğin *Tolstoy*'dan söz ederken «1861'den 1904'e kadar Rus köy realitesinin 'ayna'sıdır» demenin yanlış olmayacağını» söylüyor. *Dino*, burada besbelli ki, *Tolstoy*'un gerçeği *yansıtmadığını*, daha doğrusu *başka türlü* yansıttığını söylemek istiyor. İlginç olan şu: *Dino*, doğrudan *Lenin*'in benzetmesini, hâttâ onun *Tolstoy* yazısının başlığım kullanıyor. O tarihte bu yazı dilimize çevrilmemiş olduğu için, genel okurun bu *göndermeyi* anlamasına olanak bulunmadığı söylenebilir rahatlıkla. Besbelli,*Dino*, bu gizli gönderme ile *A. Rıza*'ya karşı güçlü bir destek kazanmayı amaçlıyor.

Abidin Dino, her sanat dalının, «afakî realiteyi» ve «tabiatı» sadece «temsil edebileceğini» vurguluyor ve «realiteye kat'iyetle tetabuk etmeyeceklerini» buna «kısmen muvaffak olacaklarını» gerçeğe «muvazi olacaklarını» yazıyor. Şöyle sürdürüyor sonra:

«Esasen hangi hadisenin tabiatın 'dışına' çıktığı görülmüş? 'İnsan' kelimesini kullandığımız takdirde yoksa tabiatın 'dışına' mı çıkmış oluruz? İnsanın kabul ettiği mefhumlardan olan 'konkre', 'muvazilik' vs. gibi kelimeler insana bağlı ve tabiata bittabi dahil bir mânâ taşırlar.

A. Rıza beni daha dikkatle okursa görür kü; mutlak *realitenin*, nisbî realitelerin mucmuundan mürekkep' olduğunu yazdığım vakit 'mutlak realitenin' diyorum, *'realitelerin'* değil. Cemî sigasını cümlenin ikinci kısmında, bir bütünün parçaları için kullandım; mânâ sarih.» (Vurgulamalar Dino'nun).

Yine bir başka yerde şu cümle var :

'Realist dialektik metoda göre tabiatın her tezahürü tek başına değil, etrafındaki hadiselerle beraber anlaşılmalıdır, zira tabiat birbirine uzvî olarak bağlı, birbirine tâbî unsur-

lardan mürekkeptir!

Ali Rıza bana cevap veriyor

'Şu halde tek başına ele alınacak tabiat veya cemiyet unsurunun ancak bütünlük içinde doğru bir mânâsı olabilir.'

(Ali Rıza bu fikri yazımı okurken niçin unutuyor?)»

Dino, bu haklı anımsatmadan sonra «en mühim noktaya», «mutlak hakikatin» göreli gerçeklerin *toplamından* oluşması sorununa geçiyor ve şunları yazıyor:

«Afakî hakikatin mevcudiyetini kabul etmekle realizm mutlak hakikati de kabul etmiştir. İlim (veya san'at) sahasında her iddia-maddî dünyayı doğru olarak aksettirdiği *nisbette* mutlak hakikati ifade eder. Realist felsefe tarihi gösterir ki, insan zekâsı mutlak hakikati vermeye muktedir olmakla beraber, onu def'ada değil, nihayetsiz (birbirini takip eden), ilim ve san'at eserleri vasıtasile ifade eder. Pratiğin, realitenin tastik ettiği her ilmî nazariye ve san'at eserinde nisbî bir hakikat vardır; mutlak hakikatin bir zerresi».

Nesne ile nesnenin bilgisi arasına dolayım koyan, dolayısıyla bilginin bir süreç olduğunu kabul eden *Dino,* hakikatin görece yanını vurgulamış oluyor ve bilginin zaman içinde değişebilirliğini işaret ediyor:

«İlmî nazariyeler, san'at eserleri birbirini takip ettikçe, eşya hakkında bildiklerimiz daha derin, daha etraflı oluyor. İşte bundan dolayıdır ki, *nisbî hakikatlerin mecmuundan mutlak hakikat teşekkül eder».* (Vurgulama Dino'nun).

Örnek olarak, 19'ncu yüzyıl Fransız burjuvazisini veren *Dino,* sorunu anlamak ve bilmek için yalnızca *Stendhal*'i okumanın yetmeyeceğini, *Balzac, Flaubert* ve *Zola*'yı da okumak gerektiğini söylüyor, 19'ncu yüzyılın mutlak hakikatinin' bu yazarların göreli gerçeklerinde (nisbî hakikatlerinde) oluştuğunu belirtiyor.

Dino, yanıtının sonunda, asıl soruna geliyor ve «realist estetik»in henüz kurulmadığına inandığını belirten bir ifade kullanıyor: «*Ali Rıza* sabrederse, peyder pey *ilmî mânâda* bir realist estetiğin hangi hususlarda teşekkül etmediğini söylemeğe belki muvaffak olurum». Gelgelelim, *Dino,* realist

estetik sorununa ilişkin görüşlerini açıklamadığı gibi, bu konudaki yazılarına da 8'nci sayıda yayınlanan Notlar'la son veriyor. Dolayısıyla, *Dino, Ali Rıza*'ya karşı ısrarla savunduğu «somuttan soyuta» açılan bir sanat kuramına ilişkin görüşlerini dizgeleştirmeyi bırakıyor. Sorun da, diyalektik ve tarihsel maddeci felsefenin, günün koşulları dolayısıyla gereğince *açıklanamamış* kavramlarının arasında sıkışıp kalıyor, *görece özerkliği* içinde olması bir yana, alt-yapı'ya bağımlılığı içinde bile irdelenemiyor.

Dino, A. Rıza'nın sürrüalizm suçlamasına karşı çıkarak, gerçeküstücülüğün asıl belirleyici ilkesinin *bilinçaltı* olduğunu vurgulayarak bağlıyor yazısını ve Türkiye'de gerçeküstücü tek bir sanatçı olmadığını haklı olarak belirtiyor.

Abidin Dino'nun bu yanıtının yer aldığı *Yeni Edebiyat*'ın 6'ncı sayısında yayınlanan *Sabiha Zekeriya*'nın «Edebiyatta Konkre ve Abstre İzahlar» başlıklı yazısı, soyut anlatım sorununu ele alıyor. Yazar, Divan ve Edebiyatı Cedide yazınlarının soyut biçeme dayandığını, dolayısıyla «reel olmadığını», «hissî ve fikrî müphemiyet» içinde bulunduğunu söylüyor. Aynı biçemin bilim ve felsefede de kullanıldığına işaret eden Sabiha Zekeriya, Edebiyatı Cedide şairlerinden *Raif Necdet*'in bir şiirini örnek seçiyor kendine. Yazarın betimlemesine göre, şair «varlığın haricinde bir mâbed tasavvur ediyor», dahası, kapı ve pencereleri «gecirlerden örülmüş, yıldızlarla işlenmiş», duvarları «elmas ve zebercetle kaplanmış» bu «mabedî hulya»da dolaşıyor.

Sabiha Zekeriya, şiirin tümüyle gerçek dışı olduğunu, hiç bir anlamı bulunmadığını belirttiyor, *masalda* hoş görülebilecek böyle bir durumun yazında bağışlanamayacağını vurguluyor. *Raif Necdet*'in şiirinin *mistik* bir eğilim yansıttığını da bildiren yazar, böyle soyut söyleyişlere Haşim'de de raslandığını anımsatıyor ve şu cümlesini anıyor: «Hakikî çocuklarına tunçtan daha sert, kırmızı bir ruh yoğuran deniz.» *Sabiha Zekeriya*, bir yazın yapıtının yazınsal ve söysel sanatlarla oluşturulduğu gerçeğini unutarak bu cümle hakkındaki düşüncesini şöyle belirtiyor: «Ruhun serti yumuşağı, kırmızısı mavisi sadece edibin hayalinde mevcuttur. Reali-

tede ne ruh, ne sertliği ve yumuşaklığı ne de rengi vardır.» Doğrusunu söylemek gerekir: 1940 için bile çok *yetersiz* bir yaklaşımdır bu. «*Mistik* ve *eklektik*» olarak nitelediği *soyut biçem*'i eleştiren yazar, bu tür yazın'ın gerçek'ten koptuğunu, onu bütünlüğü içinde kavrayamadığını bildiriyor ve «realiteden ayrıldığı» için bir «hayal aleminin boşluğu içine düştüğünü» söylüyor. Varlığın, karşıtların çarpışmasıyla oluşan somut bir gerçek olduğunu bildiren *Sabiha Zekeriya, Dino* ve *A. Rıza*'nın da *paylaştıkları* bu görüşten kalkınarak «realist edebiyat» konusunda şunları yazıyor

«Realist bir edebiyat, varlığın içinde mevzu teşkil eden hadisenin en mühim amilini ayırır, fakat bu amilin realitedeki hâdiselerle olan münâsebetini, mutabakatını araştırır. Hakikî hadiseyi hiç bir zaman absrait değil, concreit ele alır. Bunu izah ederken de absrait teşbihlere, tariflere yer vermez. (...) Realist bir edebiyatta ne mevzu, ne fikir, ne muhteva küllün abstrait bir parçası değil, kül halinde olan bir varlığın concret bir parçası hududundan ileriye geçemez. (...) Cereyan etmekte olan hâdiseler, meseleler *açık* ve *vâzıh izahlar* ister. Eğer mevzuu, fikri tam bir *bilgi* ile izah etmek istiyorsak, muayyen vakıanın bütün münâsebetlerini ve zıddiyetlerini concret şartlar, misaller, deliller içinde verebilmek, vâkıanın umumî inkişaf kanunlarını izah edebilmeliyiz. Mistik ve eklektik edebiyat, realitenin hakikatlerini concret bir şekilde göremiyen, izah edemeyen *geri* bir devrin edebiyatıdır».

Görüldüğü gibi, *Sabiha Zekeriya*'nın yazısı da *Ali Rıza*'nın makalesi gibi açıklama ve kavramsallaştırmadan çok *totoloji* içeriyor. Yine de, şu söylenebilir: İki yazar da, yazına *bilgi* verici bir sanat dalı olarak bakıyor, ondan hakikati *açıklamasını* istiyorlar. Bu istek, *Sabiha Zekeriya*'nın yazın'ın özgül tekniklerini ve malzemesini küçümsemesine bile yol açıyor. Yazın'ın *bilgi* olmasını isteyen bir anlayış, hiç kuşkusuz, soyut olması bir yana, benzetme ve betimleme gibi sanatlara bile hoşgörülü davranmayabilir. Nitekim, daha 1940'larda benimsendiği görülen bu anlayış, yazına zaman zaman ağırlığını koymuş, romancılar, öykücüler, hâttâ şair-

ler kendilerini bir teyp sadakatıyla kahve ve mahelle konuşmalarını kaydetmeye vermişlerdir. Şunu da anımsatmak gerekir yeri gelmişken: *Sabziha Zekeriya*, yazın'ın *dışından* söz almaktadır zaten. Dolayısıyla, o düzeye ilişkin bir şey de söyleyememektedir. Dergide çifte 'nam-ı müstear» kullanmak zorunda kalan *Reşat Fuat*, hiç kuşkusuz farklı bir konumdadır. Onun iyi bir roman okuyucusu olduğunu söylemek olası görünüyor, eleştiri yazılarını göz önünde bulundurduğumuzda. İlginçtir: Türk toplumunun daha tarihsel ve geleneksel sanatı şiir olmasına rağmen, *toplumcu gerçekçi* ölçütleri ilk kez eleştiri alanında kullandığı görülen *Reşat Fuat*, nedense roman üzerinde söz almaktadır. İkinci Bölüm'de aynı sorun'un *Lukacs* için de geçerli olduğuna, onun da şiir üzerine çok az şey söylediğine değinmiştim. Bu durumun, en azından belli bir tarihe kadar ki marksist eleştirinin görmezden gelinemeyecek bir *eksikliği* olduğu söylenmelidir herhalde. Hele, *Troçki*'nin çözümlemelerinin büyük bölümünün şiir *üzerine* olduğu anımsanacak olursa, bu düzeyde bir gerilemeden bile söz edilebilir sanıyorum.

«Realizm münâkaşası»na dönersek, *Ali Rıza*'nın son yanıtına değinmeden önce, *Dr. Haydar Seçkin* imzalı yazıya da kısaca göz atalım: *Seçkin, Ali Rıza*'nın tartışmasının bel kemiğini oluşturan *gerçeğin göreciliği* sorunu üzerinde duruyor daha çok ve bu yaklaşımı reddediyor. Yazar, aslında *Ali Rıza*'nın söylediklerini tekrarlamaktan öteye geçmiyor ve düşuncelerinin *vulger materyalizm* çerçevesini aşamadığı görülüyor. Düşünce ile madde arasındaki tüm dolayımı ve etkileşimi ortadan kaldırdıktan sonra «madde ve hareket. İşte o kadar» demesi, *Haydar Seçkin*'i diyalektik materyalist yapmaya yetmiyor elbet. Yazısı çerçevesinde elbet.

Yeni Edebiyat'ın 7'nci sayısı, gerçekçilik tartışmasını, «Niçin Realizm Münâkaşasını Yapıyoruz» adlı başyazı ve *Ali Rıza*'nın «Abidin Dino'ya Son Cevap» başlıklı yazısı ile noktalıyor. İlkin *Ali Rıza*'nın yanıtını görelim:

Bu son yazısında da, *gerçekçi yazın* üzerinde değil felsefe sorunları üzerinde duruyor *Ali Rıza*. *Dino*'nun düşüncelerinin tutarsız olduğunu öne süren *Ali Rıza*, onun «fikirleri-

nin bütün mantıkî neticelerini düşünmediğini» yazıyor, ama giriştikleri tartışma sırasında kimi yanlışlarını *düzelttiğini* belirtiyor. *Ali Rıza*'ya göre, tartışma *olumlu* biçimde sonuçlanmış, muhatabı hatalarını «zahiren ehemmiyetsiz görünen» bir iki nokta dışında düzeltmiştir. Tartışmayı kapatış yazısında, *Ali Rıza* da yazın'a *bilimsel bilgi*'nin işlevini dolaylı yoldan yükleyen şu sözleri yazıyor:

«Realizme hakikate sadakat ve bir hadiseyi göründüğü gibi değil *olduğu* gibi, taşlaşmış bir halde değil *inkişaf* ve hareket halinde, sadece bir bütünlük olarak değil, bir çok iç tezatlarının bir *vahdeti* halinde kabul ettikten sonra, ortada bir mesele kalmaz». (Vurgulamalar benim).

Görüldüğü gibi, *Ali Rıza*'nın bu önermesi, özellikle *Gorki* tarafından geliştirilen ve çalışmanın üçüncü bölümünde ayrıntılarıyla sergilediğim görüşleri yansıtmakta ve yazın'ın *değiştirici* yanına göndermektedir okuru ya da gönderebildiğini sanmaktadır. Yazar, görece ve mutlak gerçek (hakikat) arasına dolayım koymadığını kabul ettiği *Dino*'nun gerçek (realite) ve hakikat (truth) i özdeşlediğini de öne sürüyor ve ekliyor:

«Realite insan şuurunun dışında, ona tabi olmadan mevcut olan şeydir, yani tabiattır, cemiyettir. Bunun izafisi ve mutlakı olmaz. Realite mutlaktır ve insan şuuruna tabi olmayışı da inkâr götürmez ve realizme varmak isteyen bir san'atkârın mutlak şekilde kabul mecburiyetinde olduğu bir hakikattir. (...) İnsanlar, tabiat kanunlarını kendilerine ram edebildikleri ve bütün hususiyetlerini kavrayabildikleri nisbette mutlak hakikate doğru yol almaktadırlar. Bu seyir esnasında ulaşabildikleri hakikat safhaları *izafidir* ve bunların mecmuu da mutlak hakikati verecektir. Şu halde *Dino*'nun realite ile hakikat arasındaki felsefî mânâ farkını kavrayarak birincisini yanlış yerde kullandığını kabul etmesi, münâkaşamızın bu kısmının kat'i bir fikir beraberliği ile ortadan kalkmasına kâfidir».

Dino tartışmayı sürdürmediği için, bu beraberliğin sağlanıp sağlanmadığını bilemiyoruz ne yazık ki. *Ali Rıza*, eleştirisinde, *Dino'nun* «tefekkürü maddenin dimağımızdaki in'i-

kâsı olarak kabul ettiğini» belirtiyor ama, onun marksist bilgi kuramı'nın yansıma kuramından yanlış sonuçlar çıkardığını söylüyor. Tartışmayı kendi düşünceleri doğrultusunda çözümlenmiş sayarak sona erdirirken, şu alaylı sözleri yazmaktan da kendini alamıyor *Ali Rıza*:

«*Dino*, doktor *Haydar Seçkin*'e verdiği cevapta benim bildiğim iki yarım yahut dört çeyrek bir bütün eder, diyor. Dino müdahalemi mazur görsün, fakat bu pek formel bir Aristo mantıkile verilmiş bir hüküm. İki yarım hiç bir zaman bir bütün etmez. Çünkü her biri başka parçalardan alınmış yarımlardır. Ve birleştikleri zaman esas bir bütünü teşkil etmez. Tıpkı iki *yarım münevverin* bir münevver *yerine* geçemiyeceği gibi.»

Görüldüğü gibi, *Yeni Edebiyat*'taki «realizm münâkaşası»dan yazınsal değil felsefî sonuçlar çıkıyor son kertede. Tartışma boyunca bu bakış açısının benimsendiği ve amaçlandığı da, zaten *Yeni Edebiyat*'ın 7'nci sayısındaki «Niçin Realizm Münâkaşasını Yapıyoruz» adlı baş yazıda belirtiliyor. Yazı, Türkiye'de kuramsal düzeyin yetersizliğinin vurgulanmasıyla başlıyor:

«Nazariyesiz pratiğin hiç bir ehemmiyet ve mânâsı yoktur. Bu gün için san'atkâr ve ediplerimizin bu meseleleri kâfi bir vukufla bildiklerini iddia edemeyiz. Bizzat san'at hayatımız ve yaratılan eserler, bunu açıkça göstermeye kâfidir. (...) Memleketimizde nazarî sanat meselelerinin hepsinin doğru bir tahlille henüz ortaya atılmamış bulunduğunu iddia edersek, küstahlık ve nankörlük etmiş olmayacağımızı zannederiz. (...) Bütün mantıkî neticelerile hakikaten realist eserler vermiş bir san'atkârımız hemen hemen yok gibidir.»

Başyazı, gerçekçi bir yazın oluşturabilmek için yalnızca halktan söz etmenin yetmeyeceğini vurgulayarak şu sözlerle sona eriyor:

«Sadece halktan bahsetmek, sadece halkı alâkadar eden meselelere gelişigüzel temas etmek, cidden halkçı bir edebiyat ve san'at yaratmak için kâfi değildir. Hâttâ bu tamamen aksi bir netice de verebilir. Tam mânâsile halkçı bir

edebiyat yapabilmek, edebiyatı halka halkı edebiyata yükseltebilmek için yegane yol realizmdir. Realizmi iyi tatbik edebilmek için onun mahiyet ve hüviyetini kat'i olarak bilmeliyiz.»

Yazın/sanat alanında kuramsal yetersizliği vurgulayan *Yeni Edebiyat*'ın bu sorunlar üzerinde konuşmayı seçen yazarları, her şeyden önce marksçı felsefenin temel kavramlarını yürürlüğe sokmaya çalışıyor, açıkça söyleyemeseler, iyi dile getiremeseler bile, yazın'ın *yanlış bilinç*'in aşılmasında başlıca bir işlevi olduğuna inandıklarını sergiliyorlar. Dönem açısından tutumlarının yerinde olduğu söylenmelidir elbet. Ancak, sorunları tam anlamıyla yazınsal düzeyde formüle edemedikleri ve anlatamadıkları görülüyor. Sovyetler Birliği'nde daha *Çernişevski, Bielinski* gibi sosyal demokrat aydınlar ve yazarlarca başlatılan yazın kuramına ilişkin düşünce ve tartışmaların *içerden* kavranamadığı da anlaşılıyor. Sorunlar bu yüzden açıklıkla ve gerektiği biçimde anlatılamıyorlar. Örneğin, toplumcu gerçekçi yazın'ın o günlerde en temel kategorisi olan *olumlu tip* kavramı, sadece *Ali Rıza*'nın bir yazısında ele alınıyor.

Yeni Edebiyat'ta yayınlanan yazın/sanat kuramına ilişkin öteki önemli bazı makaleler üzerinde durmadan önce, *Dino*'nun «Realizm Notları» başlıklı son yazısında dediklerini özetlemem gerekiyor burada. Kuşku yok: Tartışma bu yazılarla kapanmış görünüyor ama, gerçek ve gerçekçilik sorunu, asal yerini koruyor *Yeni Edebiyat*'ta.

Dino, notlarının «mütebaki kısmında» sık geçecek iki sözcüğün ilişkisini daha başlangıçta «tasrih etmek» gereğini duyduğunu belirtiyor ve «realizm» ile «hakikat» konusundaki görüşünü «şöyle «hülâsa ediyor: «San'atın gayesini hakikate sadakat olarak kabul ettiğime göre, san'atta realizmi, hakikati tebarüz ettiren metod olarak anlıyorum. Eser, hakikate sadık olduğu nisbette realisttir. İlimden maada san'at eserinin sayesindedir ki bir varlığın, bir hadisenin veya bir zamanın hakikati meydana çıkar (şuurda).»

Daha sonra «serap» olayının gerçek olduğu örneğini veren *Dino*, san'atın böylesi bir gerçek anlayışıyla yetineme-

yeceğini vurguluyor ve yukarda alıntıladığım *Ali Rıza*'nın sözlerini nerdeyse yineleyerek, gerçeğin *göründüğü* gibi değil *olduğu* gibi verilmesi gerektiğini söylüyor:

«Realizm zahirî realite ile iktifa etmez, hadiseleri yalnız göründükleri gibi değil, oldukları gibi göstermekle mükelleftir. Realizm bir senteze varmak mecburiyetindedir (doğru mücerret bu sentezin vasıtası), realizm *her sahadaki* serapları göstermekten maada, yalanı teşhir ettiği ve doğruyu objektif hükmü ile ifade edebildiği takdirde mevcuttur. (...)

Efsane bile realite olabilir, mağlup edilmesi için anası topraktan ayağı kesilen Ante'nin efsanesi, senteze varmış bir düşüncenin realist bir misali, bir ifade tarzıdır.

(Bunu hatırlatmaktaki maksadım) bizde pek çok kimsenin realizmi natüralizmle, yani maddenin zahirî ifadesiyle iktifa eden bir san'atla karıştırmalarıdır.»

Abidin Dino, ne yazık ki arkası gelemeyen Notlar'ına, yazın konusundaki düşüncelerini açıklayarak devam edeceğini bildirerek son veriyor makalesine.

Tartışmada, çok sık ve vurgulanarak kullanılmalarına rağmen realite, hakikat, zahirî ve mutlak sözcüklerinin tutarlı bir kavramlaştırmasına gidilemediğini yeri gelmişken belirtmek gerekir. Tartışma, genel okuru hemen hemen hiç gözönünde *bulundurmamaktadır* aslında. Hiç kuşkusuz, *kuramsal sorunlar*, her zaman genel okur düzeyinde tartışılamaz. Gelgelelim, Yeni Edebiyat'taki tartışmada kullanılan biçem, vurgulanan kavramlar, yazarlar arasında bir *ön kabul* ve *terminolojik onaşma* bulunduğunu gösteriyor. Geliştirilen formülasyonlar, ancak marksist düşünce ile tanışmış olanlarca anlaşılabilecek yapıda. Öyle ki, irdelenen sorunları Yeni Edebiyat'ta yazan *şairlerin* bir bölümünün bile, o günkü donanımları gözönünde bulundurulduğunda; yeterince kavradıklarından kuşku duyulabilir sanıyorum. Tartışmacılar, başkalarına *açıklamayı*, başkalarını *bilgilendirmeyi* değil, *kendi* savlarını *haklı* çıkarmayı öngörüyorlar sanki. Bu tutum, özellikle *Ali Rıza* da gözleniyor. Yazarın siyasal önderlik sorunu göz önünde bulundurulduğunda, bu davranı-

şını doğal saymak olası elbet. Bu kimliğiyle, *Ali Rıza* yazarı *korumayı* üstleniyor bir bakıma. Yanlıştan korumayı. *Yeni Edebiyat*'ın kuramsal ağırlıklı yazılarının hemen yalnızca *Ali Rıza, Zeki Baştımar* ve *Sabiha Zekeriya* tarafından kaleme alındığı anımsanacak olursa, bu sorun, yani siyasal kadronun yazın'a *yol göstericiliği* olgusu daha iyi görülebilir. Bu tutum, bana kalırsa hem Sovyet modelinin doğrudan benimsenmesinden hem de Türk yazarının, şairinin kuramsal sorunlara *ilgisizliğinden* kaynaklanıyor. Yazın adamı, ekonomik/politik/ideolojik sorunlarla doğrudan uğraşmayı yazın'a *aykırı* bir tavır olarak görmektedir bugün bile. Gerçi son yıllarda bu konuda büyük değişme vardır ama, toplumcu yazar, kuramsal sorunlarda *vekâlet* vermeye büyük ölçüde isteklidir hâlâ. Gelgelelim, kültürel donanımlarının üstünlüğünden ötürü, 1940'larda kimi yazınsal sorunları yazarlardan *önce* siyasal kimlikleri ağır basan aydınların gündeme getirdiklerini söylemek gerekir. Ya da getirmek zorunda kaldıklarını.

YAZARIN SORUMLULUGU VE HALKÇI YAZIN

Toplumcu yazın'ı yalnız toplumculuğu benimsemiş yazar ve şairlerle oluşturmaya, dizgeleştirmeye çalışan *Yeni Edebiyat*, hemen her sayısında üç dört kuramsal yazıya yer vermesiyle dikkati çekiyor. Bu özelliği, bir önceki alt bölümün başlığını, yani *İlk Toplumcu Dergi* adını haklı kılacak göstergelerden birini oluşturuyor bana kalırsa. *Yeni Edebiyat*, bu yanıyla *Resimli Ay*, *Ses* ve *Yeni Ses* gibi dergilerin tümünden ayrılıyor ve aynı *doğrultudaki* yazarları bir araya getirmeyi amaçlıyor.

Ancak, derginin asıl yönlendiricilerinin, az önce belirttiğim gibi, Türkiye solunun politik kadrosu içinde bulunduğu ve yazın'ı yan bir uğraş olarak benimsedikleri görülüyor. Bu yüzden, yazın'ın ancak belli bir yanını ve genel ilkeler düzeyinde izleyebildikleri anlaşılıyor. Bu *sınırlılıklarına* rağmen, toplumcu bir yazın'a ilişkin kuramsal yaklaşımları ve kavramlaştırmaları ilk kez onların söz konusu ettiği, hemen söylenebilir.

Örneğin, *Gorki* tarafından geliştirilen ve 1934 Yazarlar Birliği Kongresi'nde temel bir ilke olarak benimsenen *olumlu tip* sorununu, Türk yazınında ilk kez *Ali Rıza* gündeme getiriyor. Sanatla ideoloji arasındaki bağlantıyı Zeki Baştımar kuruyor. Bu yüzden, *Yeni Edebiyat* ilk tutarlı marksçı yazın dergisi olmaya hak kazanıyor. İçine kapanık olmasına, dönemin öteki yazarları ve dergileri ile iletişime girmemesine rağmen işlevsel olabilmesinin nedeni de belki bu. Çünkü, genel okur, yazıların kuramsal içeriğini *tümüyle* anlayamasa bile, gerçekçi, halkçı, ilerici kavramları üzerine kurulan yazın kuramı, o yıllarda genç yazarların ilgisini çekiyor anlaşıldığı kadarıyla. *Yeni Edebiyat* el yordamıyla giden gençlere bir kapı açmayı başarıyor kesinlikle. Slogancılığı da

geliştiriyor bu tutum herhalde. Ama, buna rağmen bir *gizilgüç* de yaratabiliyor.

Bu bölümde, *Yeni Edebiyat*'ın kuramsal içerikli yazılarından bazılarını özetleyeceğim. İlkin, *Ali Rıza*'nın 15 Nisan 1941 tarihli 13'ncü sayıda yayınlanan «Edebî Eserde Müsbet Tip» başlıklı yazısı üzerinde durmak istiyorum. Yazar, şu cümlelerle giriyor konuya:

«Bazı san'atkârlarda her nedense yanlış bir kanaat var. Onlara göre mevzu olarak ellerine aldıkları devrin sosyal bünyesini tetkik eden eserlerde tiplerin karakterlerinin menfi olması lâzımdır; o devrin aksak ve tezadlı tarafları ancak o zaman tebarüz ettirilebilir, tenkidî realizm ancak o zaman tebarüz ettirilebilir, tenkidî realizm ancak o zaman mümkün olabilir...

Cemiyetin aksayan taraflarını ele almadan, sosyal bünyesi tezadlarla dolu olan bir devrin mahiyet ve hususiyetlerini tahlil ve tebaruz ettirebilmek imkânı yoktur. İnsanların tehassüs ve ıstıraplarını aksettirmeyen bir esere iyi bir san'at eseri vasfını veremeyiz. Fakat bugünkü cemiyet şeklinde insanlara ıstırap veren unsurlarla beraber, onlarla mücadele halinde bulunan zıdları da vardır».

Ancak, *Ali Rıza*, sorunu yalnız bu açıdan görmenin yeterli olamayacağını, bu tutumun gerçeğin çarpık biçimde gösterilmesine yol açabileceğini belirtiyor ve şöyle devam ediyor:

«Yalnız fenanın üzerinde durmak, yalnız fenayı tebarüz ettirmek, fenaya karşı mücadele etmek değildir. Bu iyi bir san'at eseri için bir şart olarak kabul edilebilir. Fakat asla kâfi değildir.

San'atkâr muhitine ve insanlara ıstırap veren bu fenayı gösterirken, bu ıstıraba sebebiyet veren sosyal âmillerin ortadan kalkması zaruretini de belirtmelidir. Bu fenanın *nasıl izale* edilebileceğini, cemiyetteki bu aksak tarafın nasıl ortadan kalkacağını da okuyucularına anlatmalı ve bu hususta onlara *yol göstermek* suretile yardımcı olmlıdır. Bunun için de fena ile birlikte onunla mücadele halinde bulunan iyiyi ve müsbeti de göstermeli ve bunlar arasındaki *çarpış-*

mayı canlandırmalıdır. Yani san'at eserleri, sosyal münâsebetlerin yarattığı vaziyet ve şartlar içinde tekevvün etmiş karakterlerile *müsbet tipi de* ihtiva etmelidir.» (Vurgulamalar benim)

Shakespeare, Balzac gibi sanatçıların bu türden yazarlar olduğunu belirten *Ali Rıza,* yazm'ın bu *yol gösterici* özelliğini yerine getiremeyen bir yapıtın «hakiki realist» sayılamayacağını sözlerine ekleyerek bağlıyor yazısını.

Ali Rıza, bu soruna ilk sayıdaki «San'atkârdan Beklediğimiz» başlıklı yazısında değiniyor. Bugünkü bağlamda olmasa bile, sanat yapıtını *üretim* kavramı içinde düşündüğü anlaşılan yazar, şöyle diyor:

«Entellektüel *istihsal de* kendi mahsulü olup san'at eserile, san'at zevkine sahip ve bedii güzelliklerden anlar kitleleri yetiştirir. Eserlerine rağbeti san'at erbabı bizzat yaratırlar.

Cidden hakiki kıymet ifade eden san'at eserleri, geniş halka hitap edenler, onu alâkalandırabilenlerdir. San'at eserleri *içtimaî* hayatı tahlil edebildiği, insanların sosyal münâsebetlerle, yani yekdiğerleriyle olan *hakikî* alâka şekillerini, birbirleriyle çarpışan mevcut tezadlarıyla bütün canlılığile gösterebildiği *nisbette* geniş halk kitlelerine nüfuz ve tesir edebilir ve o nisbette *de* halk arasında kendilerine rağbet bulurlar». (Vurgulamalar benim).

Görüldüğü gibi. *Ali Rıza,* yazarın bilim adamı nitelikleri taşıması gerektiğini söylüyor. İnsanlararası ilişikler'in «hakikî» yüzünü görebilmek, yazarın *ideolojiyi* aşmasıyla olası ancak. Bunun mümkün olup olmadığını tartışmak, 1940'larda olduğumuza göre, yersiz olur elbet. Ama şu söylenebilir: Toplumsal yaşamı inceleyebilmek, onu çelişkileriyle ve olması gerektiği biçimiyle betimleyebilmek, bilim adamı olmayı ve bilimsel yöntemleri kullanabilmeyi gerektirir. *Ali Rıza'*nın da öteki *Yeni Edebiyat* yazarlarının da sık vurguladıkları *çelişkileri* (tezatları), besbelli ki sınıf ilişkilerinin açığa vurulması amacını içermekte ve yazarın toplumun sınıflı yapısından yola çıkması gerektiği anlatılmak istenmektedir.

Sanatın/yazın'ın görevi sınıflı toplumda çalışan kesimleri aydınlatmaktır. Gerçi, yazarlar açıkça sınıf sözcüğünü kulllan(a)mazlar ama çözümlemelerinin ve önermelerinin bel kemiğini oluşturan *halk* sözcüğü, doğrudan sömürü olayının içinde bulunan alt sınıf üyelerini içermektedir. Şöyle yazıyor *Ali Rıza:*

«Halk, okuduğu eserde kendisini görmeli, kendi hakikî hayatını hissedebilmeli, cemiyetin ve sosyal hayatın kendisi için henüz karanlık olan taraflarına ışık tutan ve kendisine hiç de yabancı olmayan bir yol gösterici bulabilmelidir.

Böyle sanat eserleri yaratmak da ancak sosyal hayatın *canlı tezatlarını* ve *cemiyet kanunlarının* yaşayan vahdetini ihata ve ifade edebilmek suretile, yani hakikî realizm ile ve ancak o nisbette mümkün olabilir.» (Vurgulamalar benim).

Derginin önde gelen yazarlarından bir başkası, *Zeki Baştımar,* 2. ve 3'ncü sayılarda «San'ata Dair» başlıklı yazılarında, sanatın öz yapısını irdeliyor ve «sanat sanat içindir» sav sözüne karşı çıkıyor, toplumcu bir yazını savunuyor. *Baştımar,* bu konunun tümüyle çözümlenemediğini ve tarih içinde yinelerek gündeme geldiğini ve uzun süre böyle gideceğini belirtiyor. Yazar, sanat yapıtının «hoşça vakit geçirtme»nin dışında bir işlevi bulunması yolundaki görüşlerin yadırganmaması gerektiğini bildiriyor ve «Sanat eseri evvelâ güzeldir, faydalı olabilirse daha güzeldir» diyor.

Sanat/yazın yapıtının *birincil* özelliğinin *estetik* düzeyde aranması gerektiğini vurgulayan *Baştımar,* «bedii haz uyandırmayacak bir esere sanat eseri denemeyeceğini» de belirtiyor, ancak «bedii haz»ın toplumsal yaşamın olgularında da bulunabileceğini söylüyor. «Sanat ne felsefedir, ne ahlâktır ne de dindir. O müstakil bir *ideoloji* sahasıdır» diyen, dolayısıyla yazın'ın öz yapısına yaklaşımda önemli bir vurgulama yapan yazar, tam da bu yüzden sanatçının toplumsal koşullarından kendini soyutlayamayacağını bildiriyor. «Öz sanat» olamayacağını öne süren Baştımar, *Yahya Kemal* ve *Ahmet Haşim* gibi böyle bir sanatı gerçekleştirdikleri ima edilen şairlerin bile son kertede belli bir düşünceyi ve dolayısıyla belli bir toplumsal kesimin düşüncelerini dile getir-

diklerini savlıyor. Onların bağlı oldukları çevrenin sözcüleri olduğunu anımsatan Baştımar, şöyle bağlıyor yazısını:

«İçtimaî hayatın, bilhassa bu en civcivli günlerinde de, kalemini öz sanat niyetiyle kımıldatmağa uğraşacak san'atkâr, kendi çorak ferdiyeti içinde serseri dolaşan bir hayat kaçağıdır.»

Zeki Baştımar, 15 İkinciteşrin 1940 tarihli *Yeni Edebiyat*'ta konuyu sürdürüyor «Yine Sanata Dair» adlı yazısında ve çözümlemesini genişletiyor. «Mutlak, öz bir sanat kabul etmenin değişmeyen bir zevk de kabul etmek» anlamına geleceğini bildiren Baştımar, bunun olanaksız olduğunu anımsatıyor:

«Öz sanat eserini yaratacak san'atkârın hayat ve realitenin dışında, esirî bir alemde dolaşan esirî bir mahluk olması lâzım gelir. Ne çare ki san'atkâr, bütün muhitile ve muhitinin dimağına in'ikâsından başka bir şey olmayan bütün manevî varlıklarile birlikte bizzat kendisi bir realitedir. Eserini vücude getirmek için kullanacağı malzemeyi de realitenin dışından tedarik edemez.»

«Her san'at eseri, mutlaka şu veya bu sosyal psikoloji şartlarını doğuran bu veya şu sosyal münâsebetler hakkında bir fikir verebilecek kadar realiteye sadık kalır» diyen *Baştımar*, böylece sanatın gerçekten tümüyle kopamayacağını belirtiyor ve gerçekçi sanat sorununun köklerinin daha başka yerlerde aranması gerektiğini vurguluyor. Şöyle yazıyor:

«Sanat için san'at şiarı, insanların ve cemiyetin yerinde saymasında *menfaatleri* olan bir kısım insan guruplarının, muhitine karşı lâkayd, mütevekkil ve pasif duran kimselerin şiarıdır. *İnkılapçı* bir muhitte, ileriye bakan bir cemiyette bu şiar kolay kolay dikiş tutturamaz. Böyle bir cemiyet, san'atkârın içtimaî muhitile münâsebetinde *aktif* olmasını ister.» (Vurgulamalar benim)

Baştımar, bu noktada okuyucu *uyarmak* gerekliliğini duyuyor ve aktif tutumun iki yönlü işleyebileceğini anımsatıyor:

«Lakin san'atkârdan muhite karşı aktif bir münâsebet

isteyen *ideolojiler* müterakki olabilecekleri gibi geri de olabilirler. San'atkâr maziye bağlı bulunabilir. İleri hamleleri frenklemek gayretini telkin edebilir. *Tevfik Fikret* ve *Mehmet Akif* san'atte ütilitarizme bağlılıkları itibarile birleşen, fakat birbirine taban tabana zıt ideolojiler taşıyan, aynı devrin iki düşman şairi sayılırlar.»

Zeki Baştımar, bu gözlemi yaptıktan sonra, iki şairin yazınsal değerlendirmesini yapıyor ve *Fikret*'in «fikirlerini ulu orta ve çırıl çıplak ileri sürmeyen, ruhunun menşurundan süzerek bedii bir şekilde ifade edebilen» bir sanatçı *Akif*'in ise «san'ati açıktan açığa bir vasıta olarak kullanan san'atkâr bir politikacı» olduğunu söylüyor. Ne yazık ki, asıl üzerinde durulması ve irdelenmesi gereken bu sorun, *Baştımar*'ın yazısında on satır içinde ele alınıyor ve çözümleniyor:

«Hakikî bir san'at eserinde bedii unsur ikinci plana atılamaz. Sonra, fikir ve bedii unsur eserde sun'i bir şekilde birbirine örülmüş olmamalı, aynı heyecan menbaından birbirile kaynaşarak, birbirine inkılâp ederek, haşir ve neşir olarak bir vahdet, bir kül halinde dökülmüş bulunmalıdır. Bu iki unsurun kimyevî bir tahlilile olsa dahî ayrılması kabilse, ikisinden biri esere zorakî sokulmuş demektir.»

Bunları yazmasına rağmen, ne yazık ki, *Baştımar*, daha sonraki yazılarında da konuya yeniden dönmek gereğini duymuyor ve öz/biçim sorununa ilişkin düşüncelerini geliştirmiyor. Bu yüzden, özle biçimin ayrılmazlığının nasıl sağlanabileceği ve yapıtın *yapısı*'nın bu düzeyde nasıl çözümlenebileceği açıklanamadan kalıyor.

Yazın'ın yalnızca toplumsal yanının vurgulanmasına önem veren Zeki *Baştımar*, 4'ncü sayıda «San'at Hayatı İzah Eder» adlı yazısıyla konuya biraz daha yanaşarak bakıyor. *Çernişevski*'den bir alıntıyla başlıyor yazı: «Hayatın yeniden istihsali, san'atın asıl mahiyetini teşkil eden umumî vasfıdır; san'at eserlerinin ekseriya başka ehemmiyetleri de vardır: hayatı izah ederler, ekseriya da hayat hadiseleri hakkında hüküm mânasını haiz bulunurlar.»

Ad anılarak yapılmış ender alıntılardan biridir bu, *Çerni-*

şevski'nin *Sanatla Gerçeklik Arasındaki Estetik İlişkiler* adlı kitabındaki 17'nci sonuç'tur *Baştımar*'ın alıntısı.[4] Yazar, *Çernişevski*'ye göre sanatın görevinin «insanı tabiatta ve cemiyette en ziyade alâkadar eden şeyi tekrar meydana getirmek» olduğunu belirttikten ve sanatçının yaşamın karmaşık olaylarını ayıklayarak anlaşılır kıldığını söyledikten sonra, sanatın özgül yanını vurguluyor şu sözlerle:

«Fakat san'atkâr hayatı bir filozof gibi, bir gazeteci gibi izah etmez, daha doğrusu teşrih ve tefsir etmez. İlim adamı, filozof eşyayı ve hadiseleri *mefhumlarla* öğretir, san'atkâr *şekillerle* aksettirerek izah eder. Biri hayatı mefhumlara naklederek verir, öteki şekillerle verir. Ve şüphe yok ki şekiller mefhumlardan çok daha vazıhtır, çok daha kolay anlaşılır.» (Vurgulamalar benim).

Besbelli, *Baştımar*'ın 1948'deki şekil kavramı, bugün *imge* denileni kapsamaktadır ve gerçeğin imgeler yoluyla dile getirilmesi, somutlaştırılması, öngörülmektedir. Yazar, yaşamın özü'nü açığa vururken *nesnel* davranmalıdır *Baştımar*'a göre, *Yantutarlık* doğrudan olaylardan ve insan ilişkilerinin kendisinden doğmalıdır demektedir *Baştımar*. Bu, daha önce belirttiğim gibi *Marx* ve *Engels*'in görüşüdür. Ne var ki, yaz ar onlara herhangi bir göndermede bulunmayan şunları yazıyor:

«San'atkâr hayat hadiselerini ve eşyayı izah ederken ekseriya onlar hakkındaki hükmünü de verir. Fakat o, 'bu fenadır, şu iyidir' demez. Hadiseleri ve eşyayı kendi içtimaî şahsiyetinin, kendi telâkki ve temayüllerinin, kendi san'atının kalburundan geçirmekle hüküm kendiliğinden verilmiş olur. Bu hüküm herkesin işine gelmeyebilir. Bunu beğenip beğenmemek insanların telâkkilerine, temayüllerine, san'atkâr tarafından verilen şekillerin hayattaki asıllarına karşı olan vaziyetlerine bağlıdır. Bununla beraber hayatta anlamadığımız, bunun için de ekseriya beğenmediğimiz yahut beğenmediğimizi zannettiğimiz şeyleri san'atkâr bize sevdirebilir.»

Bu «sevdirme» ya da «sevdirmeme», son çözümlemede *bilgilendirme* sürecine bağlıdır elbet. Buysa, ister istemez,

propaganda sorununu gündeme getirmektedir. *Baştımar,* bu sorun'un *merkezî* önemi olduğunu vurguluyor ama, propagandanın «san'atın ışığında» yapılması gerektiğini söylüyor. Ölçütlerini vermese bile araya bir dolayım koymak istiyor *Baştımar:*

«Hayat hadiselerinin ve eşyanın kaosu içinde bir çok şeyleri görmemiş, yahut görmüş fakat anlamamışızdır. San'atkâr onları san'atın ışığında bize izah eder ve sevdirir. Bugün propaganda işlerinde san'at eserlerine verilen ehemmiyyet mânâsı ve hikmeti, bu hakikatin iyi anlaşılmış olmasındadır.»[5]

Aynı sayıda *Sabiha Zekeriya'*nın bir makalesi var: «Cemiyet ve Yazıcı» Burada, tarihsel bir bakışla yazarları ikiye ayırmanın olası olduğunu söylüyor yazar ve onları, egemen sınıfın ve halkın (avam'ın) savunucuları şeklinde bölümlüyor. Birincileri «burjuva edipleri» olarak niteleyen *S. Zekeriya,* «bunlara göre edebiyat ve sanat şahsîdir; sosyal değildir» diyor. Daha sonra şöyle sürdürüyor:

«Edebiyat ve sanatı kendisi için değil, kendi dışında yaşayanlar için bir görüş, duyuş ve anlatış vasıtası olarak kullananlara göre muharrir, doğrudan doğruya cemiyetin malıdır. Muharrir halkı benimsediği nisbette halk da onu benimser. Halk sanatkârının, yazıcısının yapacağı iş, hadiselerin sathını vermek değil, satha akseden bu hadiselerin dibini, kökünü bulmak ve göstermektir. Bu dibi bulabilmek için halkın içine inmek, onun cemiyete akseden şeklinde iç münâsebetlerini keşfetmek lâzımdır. Bunun kopyacılıkla hiç bir alâkası yoktur.

Bugün zaman zaman gazete ve mecmua sütunlarına akseden, yeni nesille eski nesil arasındaki kavga bu şahsî edebiyatla sosyal edebiyatın bir mücadelesidir. Kâinatın dışında bir zerre olmadığı gibi cemiyetin dışında sanatkâr ve muharrir de yoktur.»

*Sabiha Zekeriya'*nın doğru biçimde vurguladığı gibi «yeni nesil sosyal bir edebiyattan yana» olmuştur ve *Yeni Edebiyat* bu *doğrultuyu* toplumculuğa doğru çevirmeyi amaçlamaktadır aslında. Gelgelelim, hep vurgulayageldiğim gibi,

kendisini öteki yazın gruplarından büyük ölçüde yalıtması ve zaman zaman yazınsal/sanatsal düzeyi ikincil duruma düşürmesi, hem bu konudaki hem yenilikçilik konusundaki düşüncelerinin *yüzeysel* kalması ve taktik bir girişimmiş gibi alımlanması yüzünden başarılı olamamıştır. Dahası, yazınsal üretimin somut koşullarından ayrı düşmüş, kapalı bir çevreye özgü bir yazın kurabilmiştir ancak.

Yeni yazın'ın toplumculuğa yöneltilebilmesi, daha doğrusu toplumcu yazın'ın *başat* duruma gelebilmesi için hayli emek verdiği kesin olan *Ali Rıza* (Reşat Fuat Baraner) *Yeni Edebiyat*'ın 9'ncu sayısında çıkan «Sanatkârın Vazife ve Mesuliyeti» başlıklı yazısında, özetle şunları söylüyor:

«Edebiyat sosyal hayatı sözlerle *yeniden istihsal*den başka bir şey değildir. Edebiyat kelimeler yardımile tipleri, karakterleri yaratır, hadisatı, realiteyi, tabiat levhalarını ve tefekkür prosedürlerini aksettirir. Bunun için hisler ve heyecanları tahrik suretile insanlara hitap eden edebiyatın, insanların mevcut *cemiyet sistemini hakikî çıplaklığile kavramasında* ve insan şuurunun beslenmesinde büyük bir rolü, vardır. Cemiyetin *tarihî zaruretlerle* adım atmakta olduğu tekamül seyrinde, cemiyetin bir ferdi sıfatile insanın *müsbet* veya *menfi* bir cephe alması, şu veya bu şekilde vaziyet takınması üzerinde, hülasa *içtimaî şuurun* tekevvününde edebiyatın hissesi ihmal edilemeyecek derecededir.» (Vurgulamalar benim).

Ali Rıza'nın da öteki yazarların da kullandığı «tarihî zaruret» kavramının içeriği açıklanmamıştır. Ama, toplumun *ilerlemeci* (tekamül) yorumunu içeren bu kavramla, yazarların sosyalizme yönelişi anlatmaya çalıştıkları ve bu yönelmenin kaçınılmaz olduğunu imlemeye uğraştıkları söylenebilir. *Ali Rıza*'nın 1 Nisan 1941 tarihli 12'nci sayıda çıkan «Cemiyette Tekâmül, San'atta Tekâmül» adlı yazısı, doğrudan geleceğin sosyalist toplumundaki yazın'a göndermektedir okuru.

Yazıda bir kez bile adı anılmıyor ama, makale, doğrudan doğruya *Marx*'ın *Ekonomi Politiğin Eleştirisine Katkı*'sının ünlü bölümünün *özetinden* ibarettir. *Ali Rıza,* ekonomik/

toplumsal düzey ile yazınsal/sanatsal düzey arasında doğrudan bir koşutluk kurulamayacağını belirtiyor. Daha sonra Marx'ın Yunan sanatına ilişkin düşüncelerini sıralıyor *Ali Rıza* ve bireyle toplum arasındaki özdeşliğin bozulmasına yol açan koşulların giderilmesiyle, sanatın eski «çocukluk dönemine» dönebileceğini ima ederek bağlıyor yazısını:

«Yukarda bahsettiğimiz mesut çocukluk devrinden sonra içtimaî münâsebetlerin keskinleşmesi ve ferdin zararına bir şekil alması neticesinde körlenen san'at, ferd ve cemiyet arasında tam bir ahenk tesis edecek ve insanları cemiyetin ve tabiat kuvvetlerinin esaretinden kurtarıp tam hürriyete kavuşturacak cemiyet şekli, san'atın ve kültürün azamî inkişafı için müsait bir vasat olacak ve hakikî insanî san'at ve kültürü kuracaktır.»

Zeki Baştımar'ın 15 Mayıs 1941 ve 1 Haziran 1941 tarihli 15 ve 16'ncı sayılarda «Edebiyat» adlı iki yazısı yer alıyor.

«San'atı, hayat ve şe'niyeti bedii şekillerle aksettiren kendine has bir ideoloji şekli diye kabul etmiştik» diyen ve tanımını genel anlamda *sanat*'ı kapsadığını bildiren Baştımar, şöyle sürdürüyor:

«Edebiyatı diğer san'at şekillerinden ayıran hususiyetlerin başında, insanla ve onun hayat ve psikolojisile diğer san'at şekillerine nisbetle çok daha sıkı olarak bağlı olması gelir ve diyebiliriz ki, asıl hususiyeti de buradadır.

Edip, şair şe'niyeti ve bu şe'niyet için tipik olan insan karakterini tasvir etmek suretile aksettirir. Doğrudan doğruya insanla, onun ruhile meşgul olur. Realizmin klasik tarifini yapanlara göre (Kimlerdir belirtilmiyor ne yazık ki —A.G.) muharir ve şair, eserinde teferruatın doğruluğuna sadık kaldıktan başka *tipik* hal ve vaziyetlerde tipik karakterler yaratmalıdır; baş kahramanları muayyen sınıf ve cereyanları temsil etmeli ve onların *nasıl* ve hareketlerinin motiflerini ferdî arzu ve intiraslarından değil, temsil ettikleri *tarihî* ve *içtimaî* cereyanlardan almalıdır.

Muharrir ve şairin tipik karakterler yaratması demek, tasvir ettiği içtimaî vasatın kanuniyetini keşfetmesi ve bunları hayat vakıaları şeklinde canlı ve konkre olarak ortaya

koyması, göstermesi demektir. (...) Tipik karakter hayatta en çok tesadüf olunan, en bol olan şey değildir, sosyal tezahürlerin *özünü*, ruhunu en doğru ve en iyi ifade edendir. (...)

Tipler ve tipik karakterler ancak münferit tezahürlerde ele alındıkları zamandır ki *bedii* bir mânâ ve ehemmiyet kazanabilirler. Tip, ferde irca edilmiş bir umumiyettir.» (Vurgulamalar benim)

Görüldüğü gibi, *Baştımar*, 1934'lerde formüle edilen ve günümüzde de Sovyet estetikçilerinin büyük bölümünce paylaşılan önermeleri ve kategorileri en genel biçiminde sunmaktadır. 1935-1938 arasında yazın alanında görülen kuramsal durgunluğun ya da sessizliğin, savaş koşullarıyla birlikte biraz canlandığı, yazarların kimi sorunlara değinebilmeye başladığı anlaşılıyor. Kuşku yok: Henüz bir tür kuş dili kullanılmaktadır ve çözümleme ve kuramlaştırma düzeyi çok sınırlıdır, dahası bu sınırlılık, sonraki yılların *yetersizliğini* üretecektir ama, çevreyi bir uçtan bir uca kuşatan çitte bir ufak gedik açılabilmiştir. *Baştımar*, bu gedik'te konuşmaktadır öteki arkadaşları gibi. Tip ve tipik'lik kategorileri üzerinde düşünürken *yaratma* sorununu gündeme getiriyor yazar ve ilk yazıyı *Gorki*'nin bir sözüyle noktalıyor: «İbda etmek, reel doneler yekûnunun içinde esas fikri bulmak ve onu şekilde canlandırmaktır.»

İkinci yazıya, *Hegel*'in sözcüğe sığan her şeyin yazın'a sığdığını, sözcüğe ise insanın «dimağına» sığan her şeyin sığabildiğini söylediğini belirterek ve yazın'ın «şe'niyeti her tarafından kucaklayabileceğini» vurgulayarak giriyor Baştımar. Yaşamın çeşitlenmesi ile onun betimlenme ve dile getirilme biçimlerinin de çeşitleneceğini, yazın'ın da bu gelişimi izleyerek epik, lirik ve dramatik biçimelr ürettiğini anımsatan Baştımar, «Mesele, eserin dış şeklinde değil, şe'niyeti aksettiriş tarzında, ruhundadır. Eser hayatın hangi tarafına aksettiriyor, nasıl ve ne dereceye kadar aksettiriyor? Edebî neviler her şeyden evvel bunu ifade ederler» diyor. Bir yazın yapıtının «muhtevası»nın yansıttığı «realite» ile bu gerçekliği estetik biçimlerle dile getiren yazarın «düşünceleri, haleti ruhiyesi»nden oluştuğunu bildiren Baştımar, bu-

radaki bireysel ögenin bile dış koşullarca biçimlendirildiğini söylüyor:

«Esasında içtimâî olan ve muharririn şahsında *ferdileşmiş* gibi, yalnız ona mahsus *gibi* görünen bu hisler ve haleti ruhiyeler de şüphe yok bu muharririn içinde yaşadığı reel hayatın doğurduğu şeylerdir. (...)

Hayata karşı olan münâsebetini tipik şekillerle ifade eden, yani münferit fikir, his ve haleti ruhiyelerle *şe'niyetin öz ruhunu* gösteren muharirin eseri büyük bir eserdir.»

Biçimle öz arasında doğrudan bir ilişki kuran, birinciyi ikincinin türevi gibi gören bir yaklaşım bu elbet ve dönemin marksist estetik anlayışıyla bağıntılı. Ama, *Baştımar*'ın bir çok temel kavram gibi «şe'niyetin öz ruhu» konusunu da açıklamadan bıraktığını söylemek gerekiyor. Bu türden formülasyonlar, *Yeni Edebiyat*'taki kuramsal yazıların vaz geçemediği *postulalar* olarak beliriyor.

YENİLİK, BİÇİM, ELEŞTİRİ

1938-1940/1 yıllarının *yeni yazın* tartışmaları içinde *Yeni Edebiyat* da gerek başyazıları gerekse çeşitli imzalara ait makalelerinde *yeni*'den yana olduğunu vurgulamıştır. Gelgelelim, dergi yeni sözcüğüne, dönemin öteki yazın dergilerinde pek vurgulanmayan bir içerik vermekte ve liberal burjuva saydığı yazarlardan kendini özellikle ayırmaktadır.

1 Şubat 1941 tarihli 8'nci sayıda «Yeni Karşısında Eski» başlıklı yazısında soruna değinen *Sabiha Zekeriya*, değişme'nin, yeni'nin üretim biçimdeki gelişme ve değişmeler sonunda üretim ilişkilerinin dönüşmesinden doğduğunu, alt-yapı'da gözlemlenen bu olgunun üst-yapı'yı etkilediğini ve üstyapı kurumlarını da dönüştürdüğünü belirtiyor. Egemen sınıf (lar)ın değişmeye *karşı* durmaya çalıştığını bildiren yazar, *Manifesto*'nun ünlü cümlesini kaynak belirtmeksizin anarak sömürülen sınıf(lar)ın doğal olarak yenilikten yana olduğunu *ima* ediyor:

«Değişme neticesinde 'zincirlerinden başka kaybedecek bir şeyi' olmayanlar bu değişikliğe daha süratle temayül gösterirler. (...)

Yeninin en mümeyyiz vasfı eski şekil ve kalıpları kırıp yeni şekiller, kalıplar ve keyfiyetler yaratmasıdır.»

Ancak, *Sabiha Zekeriya*'nın bu son cümlesinin yol açabileceği *kuramsal yönelmeleri*, gazete bir sonraki başyazısında hemen önlüyor ve «şekil, kalıp ve keyfiyetler»in *yenilenmesi*, yani *kırılması* konusundaki ana eğilimini açıklıyor. «Biz Yeni Edebiyattan Ne Anlıyoruz?» adını taşıyan başyazıda özetle şöyle deniyor:

«Edebiyatın daha ziyade zaman itibarile yeni olması veyahut genç kalemler tarafından ve yeni bir *şekil altında* yapılması *arzu ediliyormuş* gibi bir intiba hasıl oldu. Yani münakaşa, bilhassa yeniliğe aleyhtar olanlar tarafından, da-

ha ziyade *şekil* etrafında teksif edildi. Halbuki aranılan yenilik *muhtevadadır* ve şekil yeniliği onu takiben *kendiliğinden* husule gelir» (Vurgulamalar benim). Çerçeveyi böylece belirleyen ve yazınsal biçimlerin tümüyle yenilenmesinden yana olmadığını sezdiren başyazı şöyle sürüyor:

«San'atta diğer ideoloji şekilleri gibi cemiyet hayatının maddî şartlarıyla sıkı sıkıya bağlıdır. *Sınıflı* bir cemiyette san'atkâr yarattığı eserile mevcut sistemin müdafaasını üzerine alırsa yaratılan san'at eseri iyi bir eser olmaz, bu devirlerde yetişen büyük san'atkârlar istinasız bunun aksini yapmışlar ve ancak o sayede cidden değerli san'at eserleri verebilmişlerdir.

Bizim istediğimiz hakiki san'at, realiteyi hakikaten olduğu gibi ve bütün hususiyet ve karakterile aksettirebilen bir sanîattır. Ve edebiyatımızda şimdiye kadar böylesine maalesef çok rastlayamadığımız için biz bu telakkiyi kendisine *mal edebilen* ve *bu yol* üzerinde *yürüyen* san'ate yeni diyoruz. (...)

Biz beklediğimiz ve istediğimiz edebiyata yeni edebiyat diyoruz. Yoksa san'atta şimdiye kadar insanlığın *meçhulü* olan bambaşka bir *yenilik* beklediğimiz için değil.» (Vurgulamalar benim).

Yeni Edebiyat, 15 Nisan 1941 tarihli 13'ncü sayısında da konuya bir başyazı ayırıyor ve eskilerin yeni yazarlara saldırılarını öne sürerek yenilikçilikten ne anladığını bir kez daha vurguluyor:

«Bugünkü sosyal hayatı bugünün sosyal-kültürel ihtiyaçlarına uygun bir şekilde aksettirebilen san'at yeni vasfına lâyık bir san'attır. Yalnız *bu* mânâda anlaşılması icap eden yenilik, bir *yaş* ve *nesil* meselesi değildir. ki yazı yazan, şiir söyleyen bütün gençleri *yeni kabul edelim*, onların içlerinde de çok eski zihniyetler taşıyanlar bulunduğu gibi yaş itibarile artık bugünün genç neslinden sayılamayan *tam yeniler de* vardır.» (Vurgulamalar benim).

Öz'e (muhtevaya) öncelik tanıyan, biçimi onun dolaysız yansısı sayan *Yeni Edebiyat* yazarları, *estetik değer*'e özel bir önem vermekle beraber, bu düzeyin yeterli bir kavram-

laştırmasını yapmamaktadırlar ne yazık ki. Yeni öz'ün yeni biçimi *kendiliğinden* üretmesi sorunu askıda kalmaktadır. Aynı şekilde öz ile biçim birliğinin nasıl sağlanacağı sorusu da, bu iki kategorinin içeriği yeterince tanımlanamadığı için çözümlenememektedir. Ayrıca, yazarlar genel üretim biçimi içinde özgül bir «istihsal» olarak anladıklarını belirtmelerine rağmen, yazın'ın/sanat'ın kendi üretim araçlarını ve üretim biçimlerini yenilemek zorunda olduğu sorununu nedense çözümlenmesi gerekli bir düzey olarak gündeme getirmeyi de düşünmemektedirler. «Şekil muhtevasına uygun olmalıdır» türünden bir önermenin yeterli bir açıklaması yapılmamaktadır. Tarihteki bir köylü hareketini konu edinen bir şiir, örneğin ille de halk şiirinin biçimlerini mi seçmek zorundadır? 1940 yılında, bir aşk öyküsü kendine hangi anlatım biçim ve biçemine seçmelidir? vb.

Yeni Edebiyat'ın 26 İlkteşrin 1940 tarihli ikinci sayısında «Halkçı Edebiyatta Şekil» adlı bir yazıda özellikle «biçim» sorununu ele alan *Ali Rıza,* halkçı olma'nın sanatsal düzeyi ihmal etmek anlamına gelmediğini vurguluyor ve böyle bir eğilimin «halkçı edebiyatın en mühim vazifelerinden biri olan *terbiyavî* mahiyetini dumura uğratacağını» (Vurgulama benim — A.O.) yazıyor. Halkçı yazın'ın «gerek muhteva ve gerekse şekil itibariyle en aşağı okuyucu seviyesine inmesi ve orada kalması katiyen doğru değildir» diyen yazar, biçim içerik ilişkisi konusunda şunları söylüyor:

«Sanat eserinde sosyal muhtevaya hiç ehemmiyet vermemek, alelâde bir formalizme saplanarak sadece iyi ve sanatkârane bir teknikle işlenmiş bir şekille iktifa etmek ve sanatı sadece estetikçilerin beğeneceği, takdir edeceği bir şey olarak kabul etmek çok yanlış olduğu gibi yalnızca sosyal muhtevaya ehemmiyet vermek, şekil ve sanat tekniğini tamamen ihmal ekmek ve yanlıştır. (...) Esasen muhtevadan ayrı düşünülebilmesine imkân olmayan şekil, muhtevasına uygun olmalıdır.»

Gelgelelim, bu önermesine rağmen, *Ali Rıza,* gerçeküstücü yapıtların yansıttığı içerikle bu içeriği dışa vuran biçim'in *uygun* olup olmadığını araştırmadan bu tür yenilikçe

akımları dıştalıyor ve kullandıkları biçimlerle gerçekçi bir içeriğin iletilemeyeceğini savlıyor:

«Bazı gençlerin iddiasına rağmen, bugünün sosyal şartlarının doğurduğu bir tereddünün ifadesi olan sürrealizm ile sürrealist sanat şekliyle hakikî bir realist muhteva verilemez, geniş halkın anlayabileceği, sevebileceği bir sanat eseri yaratılamaz.»

Burada eksik olan ögenin *geniş halkın* anlayabileceği, sevebileceği biçimlerin *hangileri* olduğudur elbet. Ama yazar bu konuda susmakta, sadece «muhtevasıyla realiteyi objektif bir şekilde aksettiren» yapıtlardan söz etmektedir. Yine de *Ali Rıza*'nın yenilikçi biçim'lerden yana olmadığı ve gününe kadar kullanıla geldiği için *tanıdık* bir yapısı olan biçimleri tercih ettiği söylenebilir. Bu eğilim, derginin öteki yazarlarında da görülmektedir zaten.

Yeni Edebiyat'ta *eleştiri* konusunu özellikle *Zeki Baştımar* ele alıyor. *Baştimar*'ın 6.7 ve 9'ncu sayılarda çıkan üç yazısı bu sorunu açıklamaya yönelik. «Tenkit ve Münekkit» başlıklı yazıların ilkinde sözcük hakkında etimolojik bilgi veren yazar, eleştiri'nin hem *yargı verme* hem de *yol gösterme* gibi iki özelliği bulunduğunu belirtiyor ve toplumsal formasyında eleştiri'nin işleyişini tarih içinde sergiliyor. Toplumun sınıflı yapısını imleyen *Baştımar*, bu yüzden «münekkit bitaraf olmalıdır» sözünü saçma olduğunu, çünkü «bitaraf» sözcüğünün iki taraf bulunduğunu daha baştan içerdiğini söylüyor. İkinci yazıda eleştiri'nin tarihi gelişimi hakkında bilgi verdikten sonra, nihayet sanat eleştirisi sorununa geliyor *Baştımar*.

9'ncu sayıdaki son yazısında *Baştımar, Plehanov*'un adını anan ilk kişi oluyor dergide ve onu yazında «ilmî tenkidin ve umumî sanat tenkidi metodunun» kurucusu sayıyor. Şunları yazıyor *Baştimar:*

«İlmî tenkit prensiplerine göre, her sanat eserine, her sanat mektebine, her stile ve her devre sosyal inkişafın *zarurî* ve *kanunî* bir ifadesi olarak bakmak lâzımdır.»

Yapıtın dilini toplumbilim diline geçirmenin yeterliği olmayacağını ustası *Plehanov*'u izleyerek vurgulayan *Baştımar,*

daha sonra eleştirinin yapıtın «normal-estetik tarafını ihmal etmemek» anımsatıyor ve eleştirinin biçim sorununu *sınıf* olgusu içinde alımlaması gereğine işaret ediyor:

«Yeni sınıfların sanat eserlerinde olgun ve dolgun bir muhteva bulunmasına rağmen *bedii şeklin*, şekillendirici kuvvetin ekseriya kâfi gelmediği göze çarpar. Eski sınıfların san'at eserlerinde geniş ve olgun bir formal muhteva, bir anane vardır ki öz muhtevalarının kısırlığına rağmen mükemmel bir sanat eseri vehmini uyandırabiliyorlar.»

Yükselen ve çöken sınıfla yeni ve eski biçim/biçem arasındaki bu karmaşık ilişkiye *Plehanov*'u izleyerek dikkati çeken *Baştımar*, yeni muhtevanın «belagatle ifade edilmesi» gerekliliğini güzel'in ön koşulu olarak koyuyor. Her ne kadar yazar, Yetkin biçimin ölçütleri ve gerçekleştirilişi konusunda ayrıntılı bir açıklama yapmıyorsa da, eleştirinin *estetizme* düşme olasılığına karşı uyarma yapmayı ve «hayata aktif müdahaleyi» öngörmesi gerektiğini yazmayı savsaklamıyor:

«Edebiyat ve sanatı ibda eden gruplar ve mektepler yaratıcılık itibarile dinç ve kudretli bir sınıfın mümessilleri, tercümanları olamadıkları, cemiyetten uzaklaşır gibi oldukları, onunla uzlaşamadıkları ve daha doğrusu ekseriya geniş küçük burjuva kitlelerinin ümitsizliklerini, emelsizliklerini ifade ettikleri zaman estetizm baş gösterir. Fakat bedii heyecanı bir yükselişe, hayata aktif bir müdahaleye davet eden estetik tenkit, şüphesiz ki ileri bir tenkittir. Böyle bir tenkit, devrin ümit ve emellerini ahlâkî tenkitten çok daha derin olarak çizer, çok daha parlak bir şekilde belirtir.»

Zeki Baştımar'ın hem eleştiriye hem yazın'a içselleştirdiği ve ilericilikle gericiliğin bir tür ayracı saydığı iyimserlik/kötümserlik karşıtlığını *Yeni Edebiyat* daha ilk sayısındaki «Bedbinler ve Nikbinler» adlı başyazısında dile getirir.

Toplumcu Gerçekçi yazın ve eleştiri kuramı'nın hâlâ en önemli bir kategorisi olduğu varsayılan bu sorun çerçevesinde şunlar söylenmektedir başyazıda özetle:

«Bedbinlik, eskiliğin ta kendisidir. O cemiyette eskimiş, içtimaî zaruretler altında ömrünü tüketmek üzere olan top-

lulukların dünyayı telâkki tarzlarına hükmeden *marezî* bir görüştür. Eskinin, ihtiyarın edebiyatı da aynı dertle maluldür. (...)

İnsanlar da vardır ki, eskinin çerçevesini kendileri için dar bulurlar, bu cenderenin tazyikine tahammül gösteremezler, açık ve serbest havaya çıkmak, yeniye ulaşmak isterler. Bunlar için hayatın karanlık esrarı çözülmüştür. Hayat yeniliktir.

Bu insanlar nikbindir. Nikbinlik, içtimaî hayatın tekamül şartlarına *uygun* istikamette yeniye hazırlayan genç insan topluluklarının görüşleri için bir kuvvet ve onların edebiyatı için meş'aledir.

Nikbinlik muvaffakiyettir.»

Görüldüğü gibi, kuramsal açıklama düzeyleri yetersizdir ama, *Yeni Edebiyat* dergisinde yayınlanan tüm yazılar *Toplumcu Gerçekçi* yazın kuramının, geçirdiği revizyonlara rağmen bugün de titizlikle *korunan* ana *ilkelerini* 1940-41 yıllarında biçimlendirmiş, ancak özellikle 1945-1950 arasında Amerikayla ilişkiler çerçevesinde daha yoğunlaşan siyasal baskı ve kültürel yönlenme, bu ilkelerin geliştirilmesini önlemiştir.

Eşi *Suat Derviş*'in adını kullanarak yazan *Reşat Fuat Baraner, Ali Rıza* olarak kuramını oluşturmaya çalıştığı Toplumcu Gerçekçilik'in uygulamaları olan kitap eleştirilerinde yönteme işlerlik kazandırmıştır.

Suat Derviş imzalı eleştiriler, toplumcu yazın eleştirisinin ilk örnekleri sayılmalıdır.

SUAT DERVİŞ'İN ELEŞTİRİLERİ

5 İlkteşrin 1940-15 İkinciteşrin 1941 tarihleri arasında 26 sayı yayınlanan *Yeni Edebiyat*'ın benim elimde 21 sayısı bulunuyor. Eksik olan 10, 17, 18, 19 ve 20 numaralı sayılarda *Suat Derviş* imzalı roman eleştirileri olabilir. Bu yüzden, onlar hakkında bilgim yok. Bendeki 21 sayıda, *Suat Derviş* adıyla *Reşat Fuat Baraner* 12 eleştiri yayınlamış. Bunların dökümü şöyle:

Yaban (Y. Kadri Karaosmanoğlu-sayı 1), *Bir Tereddüdün Romanı* (Peyami Safa — sayı 3), *İçimizdeki Şeytan* (Sabahattin Âli — sayı 4), *Çete* (Refik Halit Karay — sayı 5), *Yol Palas Cinayeti* (H. Edip Adıvar — sayı 7), *Yalnız Dönüyorum* (Sükûfe Nihal — sayı 8), *Sürgün* (R. Halit Karay — sayı 12), *Utanmaz Adam* (H. Rahmi Gürpınar — sayı 13), *Afrodit Buhurdanında Bir Kadın* (Reşat Enis-sayı 14), *Posta Yolu* (H. Ziya Ülken — sayı 21), *Çocuk Adam* (O. Seyfi Orhon — sayı 22), *Fahim Bey ve Biz* (A. Şinasi Hisar — sayı 23)

Bu eleştirilerin tümünü özetlemek amacında değilim. Ancak, toplumcu yazın eleştirisinin ilk yetkin örneklerini oluşturmaları bakımından bazılarına kısaca değinmemek de olanaksız görünüyor bana. Ancak, *Suat Derviş*'in yönteminin genel hatlarını belirtmek suretiyle, değinmediğim romanlara ilişkin görüşünün ne olabileceğinin kestirilmesini sağlayabileceğimi sanıyorum. Bu eleştirilerin ortak özelliklerini şöyle sıralamak olası:

1 — İlkin, romanın geniş bir özeti veriliyor. Genellikle romana ilişkin bölüme eşit uzunlukta oluyor bu özetleme.

2 — Eleştirmen, romanın içeriğinde belli bir katman oluşturan bir ögeyi ayrıştırıyor ve o öge üzerinde geniş felsefî/ekonomik *tartışma* açıyor (Örneğin *İçimizdeki Şeytan*'ı eleştirirken *raslantı* ve *zorunluluk* kategorileri üzerinde du-

ruyor, bunların tarihsel biçimlenmelerini anlatıyor. *İçimizdeki Şeytan*'ı unutuyor nerdeyse: 1789 Fransası'nı, *Sezar*'ı, *Cromwell*'i anlatıyor).

3 — Eleştirmen, yazar'la yapıt'ı *özdeşliyor*. İçeriğin son kertede yazarın düşüncelerini dışa vurduğunu, bu düşüncelerin ise *sınıf ideolojisi*'ni yansıttığını savlıyor. (Örneğin *Çete*'nin eleştirisine şu cümleyle giriyor: «Edip R. Halit siyasî hayatında evvelce düştüğü hatalarını tashih etmiş oldoğunu bu eserile göstermek istiyor).

4 — Romanlarda toplumsal ilişkilerin mutlaka *çelişkileriyle* gösterilmesi gerektiğini vurguluyor eleştirmen ve romancının mutlaka gelişen güçlerden, sınıflardan yana ağırlığını koymasını öngörüyor. Bu en temel ölçüt olarak beliriyor.

5 — Bu bakış açısının doğal uzantısı olarak, romanda yükselen toplumsal güçleri temsil eden bir *olumlu* ve «inkılapçı» tip görmeyi istiyor eleştirmen.

6 — Eleştirmen, doğrudan emekçi kesimler içinde saydığı insanlara yönelmiş yapıtlara yakınlık duyduğunu sezdirmektedir. Çalışan sınıf ve kesimleri anlatan yazarlara daha yumuşak, daha hoşgörülü davranmaktadır.

7 — Ruhbilimsel çözümlemeleri değil, açık ve eyleme dayalı anlatımı övmektedir. (Bu yüzden, *Fahim Bey ve Biz*'i bir hiç' saymaktadır).

Genel hatlarını böylece özetleyebileceğimiz bu eleştiri anlayışının, 1940'ların koşullarında önemli bir işlev üstlenmiş olduğunu söylemek gerekir. Gelgelelim yöntemin doğru bir yön taşıması, eleştirmenin bu yöntemi eksiksiz kullandığı anlamına gelmiyor elbet. Gerçekten de, *Suat Derviş*, genellikle romanla ilgisini koparıyor ve nesnesinde bulunmayan, bulunması da gerekmeyen genel kuramsal sorunları tartışmaya girişerek eleştirisini sakatlıyor. Bu sakatlama, örneğin *İçimizdeki Şeytan*'da iyice belirgin duruma geliyor. Romanın kahramanlarının somut toplumsal/tarihsel ve ideolojik/kültürel koşullarını *kendi gerçeklikleri* içinde göremiyor. Kişilerin bu koşullarla etkileşimde olarak geçirdiği değişimlerin somutluğunu ve gerçekliğini de araştırmıyor. *Macide*,

Ömer ve *Bedir*'nin, yaşamı «iki adım ilerisi görülmeyen sisli ve yalpalı» bir deniz olarak görmelerini *S. Ali*'nin bir yazarlık kusuru biçiminde tanımlıyor *S. Derviş*. Besbelli, roman kahramanlarının ideolojik bakış açısına müdahale etmesini istiyor. *Ömer, Macide* ve *Bedri* üçgeni çevresinde kurulan ama bu arada küçük burjuva aydın çevresinden de görüntüler sunan yapıtta, kişisel ve toplumsal olayların *sınırını* unutan eleştirmen, olumsuzlamasını «insanlar kendi tarihlerini kendileri yaparlar» gibi ancak makro düzeyde geçerli bir önermeye dayandırıyor. Kitlelerin tarihî dönüştürdüğü ender olayların çözümlemesinde geçerli olabilecek bir sözü bir roman eleştirisinin ekseni yapmak, roman sanatına ve romancıya fazla bir rol yüklemektir aslında. Tarihi değiştirmez çünkü roman, değiştirilmesine yol bile açmaz.

S. Derviş romancı ile tarihçi ve iktisatçıyı, roman ile de bilimsel araştırmayı özdeşleştirmeye dönük bu yaklaşımı yüzünden Yaban'ı da bir *ideolojik formasyon içinde* üretilmiş bir *roman* olarak gereğince açıklıyamıyor. Romancı ile romanı aynı görüngünün parçaları saydığından *nâsir Y. Kadri*'nin *söylemi* ile Yaban'ın *söylemini* de birbirine karıştırıyor. Kuşku yok: *S. Derviş, Y. Kadri*'nin «realiteye dönmesini» ve «memleketimizi alâkadar eden büyük sosyal meselelere temas etmesini» kesinlikle «ileri bir adım» sayıyor. Ama, onun yine de *nâsir Y. Kadri*'nin «kütehbinliğini (kısa görüşlülüğünü) aşamadığını söylüyor ve şu tanılamada bulunuyor: «Kendisini romantizminin sisli karanlıklarından kurtarabildiği yerlerde de ancak *naturalizme* kadar ulaşabilmiştir». (Vurgulama benim). Bu öteye gidemeyişin nedeni, *Y. Kadri*'nin gerçekliğin özünü anlayamaması ve onun değişme yönünü olumlu tipler aracılığıyla göster(e)memiş olmasıdır. Eleştirmen, Yunan işgali altındaki Anadolu köylüsünün, sosyo-ekonomik ve siyasal/kültürel geri kalmışlığına rağmen bir *devrimci işgüdüsü* bulunduğuna inanmakta, bunu göstermediği için tıpkı *Radek*'in *Joyce*'u eleştirmesi gibi *Y. Kadri*'yi eleştirmektedir. Şunları yazıyor *S. Derviş*:

«Eser realist değildir. Köylülerdeki inkılapçı sevki tabiiyi büsbütün sıfıra düşürmektedir». *Ş. Süreyya* ve *V. Nedim*

Yaban'ı «Türk edebiyatının ilk romanı» olarak nitelerken nasıl abartıyor ve yanılıyorlarsa, *S. Derviş*'in de o kadar yanıldığını söylememiz gerekir. Eleştirmen, romanın *iç yapısını* ve olay örgüsünü yazınsal ölçütlerle *sorgulayacağı* yerde, doğrudan romancıyla tartışmaya girişiyor:

«Bu köyün hiç bir müsbet tarafı yok muydu? Bu köyde tahakküme ve yabancı istilâsına karşı nefret ve mücadele ihtiyaç ve zarureti hissedilmiyor muydu? Bu köyden askere gidenler ne oldu? İnkılap ve kurtuluş yolunda ilerleyen Türk sosyetesinin bir parçasının ufak bir *numunesi* olan bu köyde umumiyetle memleketin geçirdiği ekonomik ve sosyal tekamülün tabii bir neticesi olarak doğmakta ve şekillenmekte olan milliyet hissî ve şuuru rüşeym halinde de olsa kendini göstermiyor muydu? Bütün bunları Y. Kadri gibi inkâr edersek esere mevzu olan kurtuluş mücadelesinin tahakkukunu, yerli irticaa karşı ve demokratik inkılap sahasında atılan adımları nasıl izah edebiliriz?».

Besbelli romanın geçtiği yılların içinden değil 1940/1'lerden soruyor bunları *S. Derviş*. Kurtuluş savaşı başarıya ulaşmayabilirdi de. Laik devlet düzeni kurulmayabilirdi. O koşullarda tarihin gelişim süreci hakkında en ufak bilgisi olmayan *Ahmet Cemil*'in ya da toplumsal/siyasal bir varlık olduğunun farkında varamamış olan o köy halkının söylemi başka türlü olabilir miydi? Ama, romanı anlatan *Ahmet Cemil* ile *Y. Kadri*'yi aynı kişi sayıyor eleştirmen. Kahramanının *bilincine* mudahale etmediği için kınıyor.

Peyami Safa'nın «Bir Tredddün Romanı» adlı yapıtını eleştirirken de *S. Derviş* romancı ile son kertede tartışmayı girişiyor ama, bu yazısında daha *nesnel* olmaya çalıştığını söylemek gerekir. Romanın yine uzun bir özetini yaptıktan sonra, *S. Derviş*, romanın baş kişilerinden *romancı*'yı vesile addederek, batı dünyası aydınlarının düşünsel, ruhsal ve aktörel durumu üzerinde uzun bir çözümlemeye girişiyor. Birinci dünya savaşı sonrasında gözlenen genel çöküntüyü batılı aydının «öz bünyesine mal ettiğini» ve yozlaştığını söyleyen *Derviş*, aydının bu süreç içinde kendini toplumdan ayırdığını, yalnızlaştığını ve ülkülerini yitirdiğini vurguluyor.

Toplumu bireycilikle aşmaya çalıştıklarını anımsatan eleştirmen, bohem aydını şöyle değerlendiriyor:

«Fikirde ve zevkte bayağı bir dekananstan kendini bir türlü kurtaramayan Bohemler, zorakî bir gayretle kendilerini cemiyetin dışında tevehhüm ediyorlar ve neticede de içtimaî hayatı zaruret ve tezatlarile ve bütün unsurlarının birbirile olan bağlılıklarile görmüyorlar».

Romanın kahramanı olan romancının da bu türden biri olduğunu belirten *S. Derviş*, kahramanın idealist felsefenin bir temsilcisi olduğunu da anımsatarak, bu noktadan itibaren romanı devreden çıkarıyor ve *P. Safa* ile idealizm tartışmasına girişiyor. Ancak, yazının son paragrafında *S. Derviş* romancının yazınsal değer ve düzeyini kabul etmek zorunda kalıyor:

«Bütün zikrettiğimiz hatalarına rağmen bu eser çok ince ve çok güzel bir üslupla yazılmıştır. Ve bu kudretli üslup eserin başından sonuna kadar fikir. tahlil hatalarını büyük bir maharetle *örtmekte*, ilk cümleden son cümleye kadar okuyucuya kitabı elinden bırakıp atmağa meydan vermemektedir.»

S. Derviş, *R. Halit Karay*'ın *Çete* ve *Sürgün* adlı iki romanını eleştirirken de nesnelliğini elden bırakmamaktadır. Daha doğrusu nesnel olmaya çalışmaktadır. Birinci romanı acımasızca eleştiren yazar, *Sürgün*'ü beğenmektedir. Gerçi, romanın kişisi *İrfan*'ı yeterince olumlu bulmamaktadır ama romanın yansıttığı çöküş sürecinde eleştirel bir içerik de görmektedir. *S. Derviş*, roman hakkındaki yargısını özetlerken, *yazınsal* bir duru görüşlülüğe ulaşmışa benzemektedir:

«Eser baştan aşağıya kadar bir devrin inhitatını, o devrin müterediddi tiplerini, hâttâ onlara kısa bir zaman içinde temas etse bile bütün açıklığı ile vermekte, yaşamağa artık hakları olmayanların neden yaşamağa hakları kalmdığını fazla bir söz ve *muhakeme yürütmeden*, yalnız onların karakter tahlillerini yapmak *süretile* bize göstermektedir.»

S. Derviş'in başarılı saydığı romanlar arasında *H. Ziya Ülken*'in günümüz okurunun hemen hiç bilmediği *Posta Yolu* adlı romanı ile *Reşat Enis*'in *Afrodit Buhurdanında Bir Kadın*

adlı kitabı da var. *Reşat Enis*'in *Toprak Kokusu*'ndan sonra yazdığı ve zamanında hayli önemsenmiş bu romanı, fabrika çevresine yönelmesi ve işçi kesimlerine ilişkin betimlemeleriyle dikkati çekmektedir.[6] Aslında fazla yapay bir romandır ve bu yapaylık *Reşat Enis*'in görünür bir kusurudur ama, *S. Derviş*, romanın fabrika betimlerine yer veren birinci bölümünü çok beğenmektedir: «Reşat Enis'in romanının ilk kısmı, hakikaten Türk roman tipinde eşine ender tesadüf edilen bir kudrettedir.» Yazar ikinci bölümün dispanser ve randevuevi baskını gibi sahnelerini de başarılı bulmakta, ancak üçüncü bölümün yazılış nedenini anlayamamakta, dolayısıyla başarısız saymaktadır. Burada abartıya gerek olmadığını, işçi sınıfının çalışma koşullarının kötülüğünün birinci bölümde yeterince, üstülük artistik biçimde betimlendiğini belirtiyor *S. Derviş* ve şöyle bağlıyor eleştirisini:

«Müellif birinci sınıf edebiyat yapmıştır ve işte mevzuunu mevcut realitelerden almış bulunan bu eser bunun için yukarda bahsettiğimiz ufak tefek hatalarına rağmen, Türk dilinde yazılmış olan romanların en güzellerinden biridir.»

Ne yazık ki, zaman, *S. Derviş*'i bu roman konusunda yalanlamış bulunuyor. Ama bu türden yanılmalar, *Reşat Fuat Baraner*'in toplumcu yazın eleştirisine yaptığı katkının tümünü yadsımamıza olanak vermiyor. Burada üzülünmesi gereken nokta, *Reşat Fuat*'tan sonra, çok uzun yıllar hiç kimsenin romanı onun gibi bir eleştiri *nesnesi* yapmaması ve bir roman okuru olmak istememesi'dir.

Daha da hazini, eleştirel amaçla da olsa, hiç kimsenin *Reşat Fuat*'ın adını anımsamamış olmasıdır.

Bu çalışmayı bağlarken, başta *Reşat Fuat Baraner*, bu yolda uğraş vermiş olan toplumcu yazarların tümünün yazılarının sırayla kitaplaştırılmalarını ve yeni kuşakların eline ulaştırılmasını diliyorum.

Çünkü geçmiş, Giriş bölümünün sonunda da vurguladığım gibi, *sınırlarımızı* ve *olanaklarımızı* gösteriyor.

V. BÖLÜMÜN NOTLARI

(1) A. İlhan bu konuya şu yazısında değinir: «Taklide Dair», **Yeni Ufuklar**, sayı 2/18, Kasım 1953.

Şöyle yazıyor: «O vakitler öncülere verilen 'bobstiller' ismi hiç de yanlış değildir.

Ama **İlhan** bu kadarla yetinir ve başta **Yeni Edebiyat** olmak üzere toplumcu dergilerdeki eleştiriler üzerinde daha fazla durmaz, hiç kimsenin de adını anmaz.

(2) A. **İlhan**, «**sosyal realizmi**» ilk dizgesel akım sayar ve şöyle der: «Kendisini, tarihî yerini etraflıca açıklamaya çalışan ilk ciddî sanat cereyanı galiba Sosyal Realizm'dir». **Yeni Ufuklar**, sayı 6/22, Mart 1954.

(3) A.g.y.

(4) Bk: **Yeni Dergi**, Marksçı Eleştiri Özel Sayısı, Mayıs 1968, sayı 44, ss. 318-324, Çev: B. Onaran.

Onaran'ın çevirisi anlamı daha iyi vermektedir elbet: «Yaşamın yeniden canlandırılması: budur işte sanatın belli başlı özelliği ve özü; çoğu kez, sanat eserlerinin başka bir imlemi de vardır: yaşamı açıklarlar; ayrıca, çoğu zaman, yaşamın görüngüleri konusunda bir yargı da taşırlar».

(5) Z. Baştımar; yazısının sonunda **Yeni Edebiyat**'taki tek ad anılarak yapılan bir eleştiri yöneltir N. Ataç'a ve onun düzyazıyı küçümsemesini doğru bulmaz.

(6) R. Enis: **Afrodit Buhurdanında Bir Kadın**, Semih Lütfi Kitabevi 1945, İkinci Baskı.

EK — 1

HASAN İZZETTİN DİNAMO

KÖROĞLU'NUN TÜRKÜSÜ

Ömrün altın çağındasın oğlum,
Yirmi üç yaşındasın oğlum.
Bağla koluna bazubendini
Allı cepkeninle seyretsin bir daha
Şu dağlar seni
Şu dağlar seni
Bolu Beyinin zindanında
Babanın
Gözlerini oydular.
Ve sırtından son kirli gömleğini soydular
İlkbahar bulutları, kavsi kuza ve sen
Dağ başındasınız hergün beraberce!
İnerken Çamlıbele kanatlarından
Yıldız damlıyan bir gece
Hehehey! nârasını çekip
Şöyle bir esişini bekliyorum oğlum
Yedi dağdan yedi dev gürler gibi
Gaytan bıyıklarını burup
Şöyle bir esişini!
Kalen!
İlkbahar bulutları, kartallar ve sen!
Genç çamlarda salınıp kara tavuklar öter!
Fundalıkta söyler altıncı senfoniyi
Tabur tabur keklikler!
Köroğlu çeşmesinden
Sulh şarkılarile
İçer tarla kuşları

Birer kâhkülle süslü başları!
Bolunun kıyı mahalleleri
Kuru ekmeğini zıkkımlanıp
Başına dikmeden önce
Kırık destisini
Son defa kulak veriyor geceye
Ve rüyasında gelinlik kızlar
Görüyor seni!
Mesut insan şarkısı bilmez
Bolunun sokakları, hey!
Yaşlı adamlar gibi düşünen
Bebelerle doludur
Bütün anaların kucakları, hey!
Kuşları boldur Bolunun
Kokulu çiçekleri kıyamet kadar,
Ve güneş kadar güzel insanları!
Yine satılmış gibi sinsi ve zevksizdir
Bolunun baharı!

Çayırlarda yalnız
Bolu Beyinin atları kişner!
Sokaklara onun atları işer!
Geyiklerin besli böğürlerine
Yalnız Bolu Beyinin okları saplanır!
Ekinler biçilir, harman yapılır
Ve bütün buğday onun
Anbarında toplanır!

Çayırlarda bıldırcın sürüleri
Onun ağlarından başkasına takılmaz.
Pıtrak pıtrak elma ağaçlarına
Onun izni olmadan çıkılmaz!
Güzellere onun izni olmadan bakılmaz!
Ona verir her gelin ilk gecesini,
Onun izni olmadan sular şarkı söylemez.
Onun izni olmadan bir köylü
Dağdan bir muşmula koparıp yemez!
Ömrün altın çağındasın oğlum,
Tamam yirmi üç yaşındasın oğlum!

Şarkını söylüyor baştan başa şehirler,
Nesiller boydan boya!
Bolu ormanları üstünde batı
Benzerken al ipekten gerilmiş bir halıya
Senin isminle iniyor kepenkler
Her akşam üstü Bolu çarşısında!
Hep senin şarkını dinliyor akşamları
Küçük ahırında sağılan inekler!
Senin şarkını söylüyor demirciler
Senin şarkını kömürcüler!
Senin şarkını söylüyor kunduracı çırakları
Senin şarkını söylüyor kaydırak oynarken
Mahalle çocukları!
Eriş, Köroğlu eriş!
Baban intikam ister,
Ve Bolu şehri mesut şarkılar söylemek!
Genç kızlar seni dinler
Ve sofralar yemek!
Hehehey! nârasını çekip
Şöyle bir erişini bekliyorum oğlum
Yedi dağdan yedi dev gürler gibi
Gaytan bıyıklarını burup
Şöyle bir esişini!

EK — 2

MAHKUMLAR
Ekseriya sabaha karşı
Kurşuna dizilir mahkûmlar
Bir sünger taşına döner
Anne sütünden yapılan heykel
Bari şu trampetler çalmasa,
İnsan gürültüye gitmese!..

Orhon Murat Arıburnu

Dinamo ile aynı tarihte bu şiiri yazıyor Orhan Murat. Karşılaştırma olanağı vermek için sunuyorum.

EK — 3

SUAT DERVİŞ

BİR TEREDDÜDÜN ROMANI

Bir Tereddüdün Romanı» romancı Peyami Safanın en son eseri değildir. Neşrediliş tarihi üzerinden epey seneler geçtiği halde onun burada hülâsa ve tahlilini yapmağa bizi sevkeden şey, edibin daha sonra yazmış olduğu eserlerin henüz kitap halinde neşredilmemiş oluşudur. Romancı Peyami Safanın görüş ve telâkki tarzında bir dönüm noktasını işaretleyen bu eserin tahlili de bizim bugünkü Peyami Safayı tanımamıza ve hiç olmazsa onun ne gibi fikrî yollardan bugünkü merhaleye ulaşmış olduğunu anlamamıza yardım edecektir.

«Bir Tereddüdün Romanı»nı evvelâ şurada hülâsa edelim.

Eski ve asîl bir ailenin yirmi beş yaşını epeyce aşmış olan ağır başlı, soğuk kanlı ve temkinli bir kızı Muallâ hanım bir aile dostunun kendisine «Çok güzeldir.» tavsiyesile vermiş olduğu bir romanı karıştırıyor, ve nihayet romanın lâlettayin bir yerinden okumağa başlıyor. Biz de Muallâ hanımla bu romanı okuyoruz. Muallâ hanımın okuduğu pasaj, bir otel odasında yarım gram kokaini bir defada almanın tevlit ettiği müthiş bir zehirlenme krizi ve bu kriz içinde müthiş bir ölüm korkusu geçiren yalnız bir adamın halini ve tahassüsatını tasvir etmektedir. Genç kız kâh yemek yemek, kâh misafir kabul etmek için romanı bırakıyor. Biz de romanı onunla bırakıyoruz ve onun bu romanın tesiri altında az yemek yediğini, düşünceli olduğunu görüyoruz. Romanı, beğeniyor mu? Beğenmiyor mu? Burasını genç kız kendisi de tahlil edememekte fakat romanı romandan dolayı da esasen bir kaç eserini daha okuduğu müellifi düşünmektedir. Bu sırada kendilerini ziyarete gelen romanı tavsiye eden dostla müelliften konuşuyorlar. Bu dost roman müellifinin bir arkadaşıdır. O günlerde bir akşam romancı kendi evine geleceği için Muallâyı da evine davet ediyor.

Muallâ'nın ve romancının müşterek dostları, büyük bir fe-

lâketten sonra yapayalnız kalmış olan; romancıyı evlendirmek fikrindedir ve bunu romancıya açmıştır. Romanın bundan aşağısını romancının ağzından dinliyoruz: O akşam dostunun evinde Muallâyı tanıyan romancı genç kızı ciddi, seciyeli, nefsine hâkim ve münevver bir genç olarak bulmuştur ve yavaş, yavaş onunla evlenmek arzusunu kendisinde hissetmiştir ve bir kaç tesadüften sonra, bir gün genç kıza izdivaç teklif eder. Fakat genç kız bu teklifi birdenbire kabul edemez, düşünmek için mühlet ister. Müteredditdir. Çünkü müellifin «Bir adamın hayatı» isimli romanının kahramanı gibi çok sefih bir Bohem hayatı yaşadığı bütün İstanbulca malûmdur. Romancı esasen genç kıza romandaki kokainle zehirlenme sahnesinin kendi başından geçtiğini ve bu romanın otobiyoğrafik bir roman olduğunu da söylemiştir. Genç kız böyle bir adamla teşriki hayat etmekten korkmaktadır. Bilhassa onun kıskançlığından ve kendi soğuk ve sakin ahlâkile onu tatmin edememekten ürkmektedir. Esasen daha önceden kat'i bir red cevabı almaktan ürken romancı da genç kızdan düşünmesini fakat kararı ne olursa olsun bahanelere sapmayıp sırası gelince kendisine açıkça bildirmesini rica etmiştir.

Romancı, bu cevaba intizaren yazı İstanbulun muhtelif sayfiyelerindeki otellerde geçirmeğe karar vermiştir. Genç kız da evindedir ve onunla birlikte biz de «Bir adamın hayatı» romanının şurasından, burasından parçalar okumaktayız. Bu roman tam bir Bohem hayatının tasvirlerini yapmaktadır. Burada gece yarıları dostlarını yataklarından kaldırıp elde ut, keman otomobiller içinde İstanbulun şu semtinden bu semtine koşan içen, karanlık sokaklardaki kokain satıcılarından kokain alıp beş gün, beş gece içki içerek kokain çekerek hiç uyumadan yaşıyan, herkesin sinemalardan çıktığı saatlerde kaldırımlarda bağdaş kurup oturan barlardan resim atelyelerine resim atelyelerinden barlara dolaşıp duran profesör, ressam, musikişinas, muharrir; ilâhi gibi münevverlerin hayatını tasvir etmektedir.

Muallâ hanım bu romanı karıştırırken yine biz asıl «Bir Tereddüdün Romanı»nın devamını romancının ağzından dinlemekteyiz. O Muallânın cevabını beklediği sıralarda Boğaziçinde bir otelde bulunduğu bir gece yarısından sonra bir adamın kendisini istediğini ona haber verilir. Romancı kasketli bir adam ile karşı karşıyadır. Bu adam kendisini ilerde otomobilde bir hanımın beklediğini söyler.

Böyle gece yarısı kendisini kim arıyabilir?..

Romancı otomobile gittiği zaman kadını tanır. Bu kadın bir kaç zaman evvel kendisine bir mektupla müracaat etmiş Pirndellonun bir piyesini tercüme ettiğini bildirmiş onu oynatmak için kendisine yardım etmesini rica etmş ve Tokatlyana akşam yemeğne davet etmiş bulunan bir kadındır. Bu kadın asabî isterik romantik ve münevver bir kadındır. O gece evvelâ bir müddet Tokatliyanda sonra, küçük bir lokantada, sonra, Hürriyet tepesinde ve en sonra bir barın arkasındaki küçük bir separe'de birlikte bulunmuşlardır. Kültürlü bir kadındır. Pirandelloyu tanımış olduğunu anlatmaktadır. Kocasını Romada bırakmıştır. Çocuğu yoktur ve ismi Vildandır. Genç kadın çok muvazenesiz bir insandır. Tokatliyanda edebiyata düşkün bir tip Hürriyet tepesinde kendisini kucaklamak istemiyen erkeği tokatlıyan bir isterik — biraz sonra ağlıyan hassas mahlûk ve nihayet onunla birlikte kokain koklıyan bir sefih, barın arka odasında daha fazla gülen, yılışan bir alüftedir. Gece evinin kapısından içeri girerken romancıyı da içeriye beraber almak istemiş ve romancı bu daveti «Bir başka gün buluşuruz» sözile atlatmıştır. Ve aralarında da bütün münasebet budur, böyle başlamış ve böyle bitmiştir. Fakat kadın bununla iktifa etmemiş kendisine her gün saçma sapan mektuplar yazmış bir gün davet etmiş, bir gün gazetedeki idarehanesine kadar gelmiştir. Nihayet davetlerine, mektuplarına cevap almamasına rağmen yine gece yarısı otele gelişinin sebebi onu evine davet etmektir ve Muallâ ile evlenmeğe talip olduğu için d ona sahne yapmağı istemektedir. Romancı bu musallat kadından o gece bir başka gün buluşmak vaadile yakasını kurtarır.

Fakat nihayet bir gün onun ısrarlarına dayanamıyarak onun arzu ettiği gibi yine ilk buluşmalarında da yaptığı üzere yanına bol miktarda kokain alarak kadının evine gider. Kadın hakikatın çok muvazenesiz bir insandır.

Bu defa muharrire kendisine ilk buluşmalarında hüviyeti hakkında yalan söylediğini anlatır, ismi Vildan değildir. Türk ve Müslüman değil, Suriyeli hıristiyan bir kızdır. Romada bir kocası değil bir âşığı vardır. Bundan on sekiz sene evvel annesinin mücevherlerini ve babasının parasını çalarak İstanbuldan kaçmıştır. - gecenin devamında bu defa da yalan söylemiş olduğu meydana çıkar ve kadının hakiki hüviyeti romanın sonuna kadar meçhul kalır - o gece romancı ile ikisi içerler, sevişirler ve nihayet kadın sedirin yastığı altından bir hançer çıkarır. Bu hançerin üstünde İtalyanca olarak «Bir kalbe gireceğim!..» sözü yazı-

lıdır. Kadın itiraf eder. O, bu hançeri bu gece evvelâ onun, sonra kendisinin kalbine sokmağı düşünmüştür.

İlk gündenberi intihar etmekten, ölmekten daima bahseden çok ağlıyan bu kadın nihayet yavaş yavaş yine müthiş sarhoş olmuştur. Yine ağlamaktadır. Ölmek istemektedir. Kendisini öldürmek istemiş âşığını öldürmek istemiş, romancıyı öldürmek istemiş, her defasında cesaret edememiştir. Fakat artık İstanbuldan gidecek, başka yerlere gidecek, orada insan ayağının deymediği bir toprak üstünde, bir ağaç kütüğüne sırtını dayıyacak, kalbine hançerini saplıyacak ve ölecektir. O ıssız yerde asırlarca iskeleti o ağaca dayanmış kalacaktır. Bunu söyliyerek ağlıyan ihtilâçlar ve iztıraplar içinde kıvranan alkol ve kokainden kâh sızan, kâh çırpınan bu kadın biraz evvel bir şey söylemiştir. «Herşey yıkılıyor.» demiştir ve işte romancı bu sözle uyanmış ve hemen, hemen o güne kadar kendisini bu kadından ayırmıyan bütün bu anormal, haleti ruhiyeden, hislerden ve «vice» lerden sıyrılmış gibidir. Evet bir şey yıkılmakta bir devir yıkılmaktadır ve bu yıkılan devrin kararsızlığı içinde o, ötekiler ve bu zavallı kadın tereddüt içinde çırpınan kararsız ve bedbaht biçarelerdir. Fakat Vildanın söylediği gibi her şey yıkılmıyacaktır. Bu sarsıntı kötüleri, çürükleri koparıp atacak fakat bu devirden gelecek devirlere ve hayata sağlam olanlar yaşamağa hakkı olanlar kalacaktır.

Sabahın ilk ışıklarile apartımanı terkeden romancı atladığı otomobile «Güneşli bir yere» emrini vermiştir Ertesi gün akşama doğru döndüğü zaman hakikî ismini ve hüviyetini bilmediği Vildanın apartımanı terkederek meçhul bir istikamete doğru gittiğini öğrenmiştir. Muallâ hanıma gelince bir gece evvel Vildan ona yapılan dedikoduları anlatmıştır.

Onun izdivaç talebini bir koz gibi kullanarak Muallâ hanım ve ailesinin başka izdivaçlar pazarlığında speküle ettiklerini söylemiştir.

Artık romancı için, ne Vildan, ne de Muallâ vardır. O bu müteredditleri geride, öteki hayatında bırakmıştır. Artık sanki bir sahnenin karşısında oturmaktadır. Bir perde açılacaktır. Yeni bir devir, yeni bir hayat başlıyacaktır.

Harp sonu devresinde dahilî tezatlarının dehada keskinleşmesi ile büsbütün girdiği buhran ve tereddi çukurunda başdöndürücü bir hızla sukut eden garp cemiyeti münevverleri ve orta sınıfları fikriyatı üzerine yaptığı ve bu kanalla bizim memleketimiz münevverlerine kadar yaydığı tahripkâr ve şaşkın te-

sirleri içinde çalkalanan bir muhitte uzun müddet yaşamış olan roman kahramanı kendisini bu muhitten kurtardığını ilân ederken bile bu tesirlerden kendisini kurtarmış değildir.

Harp sonu devresinin tereddüsini öz bünyesine mal etmiş olan bu muhitin «Kendi muhtariyetini arıyan bir münevverler aşiretinden» başka bir şey saymıyan «Gayeden nefret eden», «ihtiraslarını ekseriya tatsız bir nizama sokan ve bir manga yürüyüşünün yeknesaklığı içinde boş bir vehme götüren bu gayüyetten» hiç değilse ara, sıra kaçmak istiyen zihniyetile roman kahramanının üzerinde muhtelif şekillerle müessir olduğunu görüyoruz. Bu tereddinin asıl kökü, harp sonu cemiyetinin sosyal bünyesinde olduğu gibi bu muhit mensuplarının da cemiyet dışında farzedilememeleri tabiidir. Fikirde ve zevkte bayağı bir dekadanstan kendini bir türlü kurtaramıyan Bohemler zoraki bir gayretle kendilerini cemiyetin dışında tevehhüm ediyorlar ve neticede ne cemiyeti, ne de içtimai hayatı zaruret ve tezatlarile ve bütün unsurlarının birbirlerile olan bağlılıklarile görmiyorlar. Bunun içindir ki Peyami Safanın da cemiyet, cemiyetin insanlar üzerindeki tesirleri ve içtimai sınıflar hakkındaki hükümleri yanlış olmaktadır. O, cemiyette inkişaf ve hareketin mevcut tezatların çarpışmasile, sosyal iktisadi zaruretlerle ve istihsal münasebetlerile olan bağlılığını göremiyor. İnsanları «Cemiyetin kendi baskısı altında, kendi emelleriyle kımıldıyan mahsus bir âlet haline gelmiş»tir «Müesses» ve daha canlı daha belli bir değişme içinde her zaman keşmekeşlerini tazeliyen ve her sınıfın muhitine dalıp çıkan kolaylıkla intıbak ettikleri kadar da kolaylıkla isyan eden» «Teessüs etmemiş» diye belli başlı ikiye bölüyor; kibarı, memuru, askeri ameleyi ve saireyi ayrı ayrı birer içtimai sınıf gibi gösteriyor. Bunun içindir ki o, sınıflara bölünmüş olan cemiyetin müsavatsızlık esasına müstenit olduğunu anlıyamıyor ve insanlar arasında «Ezeli müsavat» gibi sınıflı cemiyetin kendi tarihi boyunca bilfiil tekzip ettiği saçma fikirlere saplanıyor. Hayatta her zevkin muadili bir iztırapla ödendiğini yüzde yüz saadet olamıyacağını, ruhi varlığımızın hazla kederin muvazenesine istinat ettiğini söylüyor ve: «İşte en büyük adalet ve müsavat» diyor ve ilâve ediyor: «Eğer bir adamın hayatında duyduğu haz ve keder yekûnları hesap edilecek olursa görülecektir ki hiç kimse, kimseden daha fazla ne mes'ut ne de bedbahttır.»

Demek ki insanları daha mes'ut bir seviyeye yükseltecek, saadetin varılması mümkün en yüksek merhalesine ulaştıracak

hiç bir imkân ve sebep yoktur. İnsanlığın kurtuluş ve saadeti için çalışmak boştur. Halbuki, insanlar, daima daha mes'ut olmak mefkûresini taşırlar ve buna kavuşabileceklerine imanları da vardır. Tevekkeli değil Bohemler böyle bir mefkûre besliyemiyor ve «Kavuşulacak olduktan sonra mefkûre kendi kendisi olmaktan çıkar, mefkûre, ebedî olabilmesi için kavuşulamıyacak bir şey olmalıdır» diyor ve hakikaten abes ve tahakkuku imkânı olmıyan saçma şeyler düşünüyorlar.

Ve yine bunun içindir ki insanları yaşadıkları sosyal muhitin, giriştikleri istihsal münasebetlerinin tesirlerinden âzâde, harekât ve fillerine dolayısile hükmeden afaki şartların nüfusu dışında görüyor ve: «Kaderimi yapan benim.» hükmüne geliyor. Halbuki hakikatte fikir ve tasavvurları insanların yaşama şartlarını tayin etmez, bilâkis insanların yaşama şartları onların fikir ve tasavvurlarını tayin eder. İnsanların yaşama şartlarıyla münasebetlerinin cemiyetin inkişafı üzerindeki tesirini kavrıyamadığı için muharrir: «Bıkkınlık verici âdetleri sarsan» başı boş ferdi hareketlerin «İçtimaî inkılâplara zemin hazırladığını» bile zannediyor ve tabiatile eserde tesbit edilmiş içtimai tezahürlerin de hangi sebep ve âmiller altında doğduğu ve inkişaf ettiği görülemiyor. Bugünkü insan cemiyetinin her zerresine kadar yerleşmiş olan anarşinin zarurî bir neticesi olarak esasen geçirmekte olduğu buhrana inzimam eden harp sonu yıkılış buhranının da tesirile bilhassa küçük burjuva münevverleri arasında revaç bulan Bohemliği «Şahsiyet sahibi zekâların hürriyete ve demokrasiye iştiyakından» meydana çıkmış gibi izah ediyor. Bu suretle de bu harekette nev'ama bir ilerilik ve bir inkılâpçılık tevehhüm ediyor.

Küçük burjuva münevverleri fikriyatlarında bilhassa harp sonu üreyen çeşitli «izm»lerine rağmen eskidenberi malûm bir felsefe mesleği olan idealizmden kendilerini kurtaramamış ve netice itibarile gelip orada karar kılmışlardır. Müellif de alemi esas itibarile insan fikrinin bir in'ikâsı gibi görmekte ve göstermektedir. «Varlık, nasıl düşünürsek öyledir ve madem ki varlık eşyanın bizim içimizde aldığı mânadır. Şüphesiz ki her şey farzettiğimiz gibidir.» diyor. Felsefesine biraz daha koyu bir renk veriyor: «Mânaya, mâna veren biz değil miyiz?» diye soruyor. Hakikaten iflâsa mahkûm bir felsefe... Halbuki bilâkis fikir haricî âlemin insan dimağındaki in'ikâsından başka bir şey değildir. Yegâne doğru olan tarif ve mâna da şeyin bizzat kendi inkişafıdır.

Peyami Safa eserin sonlarında: «Artık bütün felsefe sistemleri iflâs etmiştir. Devrimiz nazariyenin ve sistemin umumi iflâsını, ilân etmiştir. Nihayet anlıyoruz ki her sistem ölü bir kalıptır, statiktir, çünkü mantığımızın mahsulüdür.» diyor. Hakikaten insan tefekkürünü esas ve harici âlemi onun bir in'ikâsı gibi kabul eden felsefe sistemi iflâs etmiştir ve bu iflâs keyfiyeti Peyaminin dediği gibi harp sonu devresinin nihayetinde değil ondan çok daha evvel ilmi bir surette ilân edilmiş bulunmaktadır. Sadece bizim mantığımızın bir mahsulü olan sözde sistem ve prensip hakikaten birer pamuk ipliği olmaktan ileri gidemezler. Kendi mefkûremizde ve mantığımızla ortaya çıkarılan ve böyle de olunca cihanı tetkikte birer çıkış noktası olarak kabul edilen dışarıdan alınıp tabiata ve cemiyete tatbik edilmek istenilen prensipler hakikaten birer saçma olmaktan ileri gidemezler ve şeniyetin karşısında birer sabun köpüğü gibi dağılırlar. Halbuki prensipler çıkış noktaları değil cihanı tetkik sonunda elde edilen neticelerdir ve bizzat tabiat ve cemiyetten çıkarılırlar. Tabiat ve cemiyet prensiplere göre olmaz, bilâkis prensipler tabiat ve tarihe uygun oldukları nisbette doğrudurlar. Öyle prensiplere ve hakiki bir vahdet ifade eden sistemlere insan cemiyetinin şiddetle ihtiyacı vardır. Zira, böyle felsefe prensipleri olmadan tabiat ve insan hayatının ilmen izahına da imkân yoktur. Peyami Safanın anladığı mânada sadece insan kafasında kurulan bir sistem hakikaten «gülünçtür ve bir kehanettir» ve böyle prensipler ve sistemlerle yarını, ileriyi görmeğe imkân yoktur. O zaman Peyaminin dediği gibi «Yarın mademki doğmamıştır. Yoktur» diyip inkâr etmekten başka çare yoktur. Böyle bir sistem hakikaten «Beynin her hangi bir şeyi çiğnemek için gıcırdıyan dişleri arasına atılacak bir fikir sakızından başka bir şey..» olamaz.

Halbuki kökünü cemiyet ve tabiatten alan prensiplere sahip insanlar az veya çok uzak bir gelecekte, değişen şartların cemiyette ne gibi değişiklikler yapacağını görebilirler. Netekim şimdiye kadar cemiyetin tarihî tekâmül seyrini iyi kavramış oldukları için geçmişten nasıl bir geleceğin doğacağını evvelinden haber vermiş büyük mütefekkirler de vardır. Çünkü bu insanlar hâdisatın ilmi tetkikinde elde edilen neticelere bihakkın vâkıf ve tefekkür kanunlarını da onların üzerine doğru tatbik edebilen kimselerdir.

Bunun için aldıkları neticenin bizzarure, hakikate tetabuk etmesi icap eder. İşte bu ilmi hakikatleri kavrıyamadığı içindir

ki Peyami Safa bu eserini bekliyorum diye bitiriyor. Yarın ne olacağını bilmediğine göre de iddiasına rağmen yine de tereddüde düşen küçük burjuva münevverliğinin bu ezeli hastalığından kurtulamıyoruz.

Ve bugünkü Peyami Safanın yazılarında hâlâ bu zaafının izlerini görmekteyiz.

Bütün zikrettiğimiz hatalarına rağmen bu eser çok ince ve çok güzel bir üslûpla yazılmıştır. Ve bu kudretli üslûp eserin başından sonuna kadar fikir, tahlil hatalarını büyük bir maharetle örtmekte ilk cümleden son cümleye kadar okuyucuya kitabı elinden bırakıp atmağa meydan vermemektedir.

EK — 4

SUAT DERVİŞ

«İÇİMİZDEKİ ŞEYTAN»

Kağnı ve Kamyon adlı hikâyelerile Türk edebiyatının en güzel hikâyelerinden ikisini yazmış olan Sabahattin Ali hiç şüphesiz ki «İçimizdeki Şeytan» romanı ile son senelerin en şayanı dikkat ve üzerinde en fazla tevakkufa lâyık olan bir eserini yazmıştır.

Mevzu üslûp hareket itibarile hakikaten lisanımızın en güzel romanlarından biri olan «İçimizdeki Şeytan»ın tahlil ve tenkidine geçmeden evvel onu evvela şurada bir hulâsa edelim.

Ömer isminde Hukuk Fakültesine mukayyet ve nüfuzlu bir akraba tavassut ve iltimasile postahanede çalışmakta olan bir genç Kadıköy vapurunda rastladığı ve tesadüfen bir akrabası yanında yaşıyan ve eskiden çocukluğunda Balıkesirden tanıdığı Macideye şiddetli bir arzu ile âşık olmuştur.

Macide, Balıkesirde orta mektebi bitirdikten sonra musikiye olan kabiliyetini inkişaf ettirmek üzere konservatuara girmek için İstanbula gelmiştir. Kendisi gibi Ömerin de akrabası olan bir yağ tüccarının Şehzadebaşındaki evinde babasından gelen yirmi beş liraya mukabil oturmaktadır.

Yağ tüccarı Galip Efendinin işleri artık iyi gitmediği halde hem kendisi, hem karısı Emine Hanım eskiden kalma eşraflık âdetlerini hiç değilse harice karşı idame ediyorlar gibi görünmek ihtiyacından kendilerini kurtaramıyorlar. Macideye gelince o aralarında yaşadığı bu insanların hayatına ısınamamıştır. Onların evlerini benimsememektedir.

Ömerin sevgisine karşı ayni şekilde bir mukabele gösteren genç kızın bu sıralarda babası ölmüştür. Balıkesirden kendisine para gelmemekte kız kardeşi ve eniştesi kendisini âdeta terkeder bir vaziyet takınmakta annesi belki de çaresizlikten kendisini ihmal etmektedir. Bu vaziyette o artık Galip Efendinin evinde bir sığıntı muamelesi görmektedir. Ve bütün bu hallere müthiş sinirlenmektedir. Bir gece Ömerle yaptığı mehtap gezin-

tisinden çok geç; eve avdet eden genç kız tekdire bir hakarete maruz kalınca, odasına gidip bavulunu hazırlar ve nereye gideceğini hiç düşünmeden bu akraba evini gece yarısı terkeder. Fakat onları Kadıköy vapurunda birleştiren tesadüf gibi iyi bir tesadüf neticesi olarak evin yanından uzaklaşmamış bulunan Ömeri hemen kapının önünde bulur. Delikanlı vaziyeti öğrenince ona kendi evlerine gitmeği teklif eder ve iki genç bavulu taşıya taşıya Ömerin Taksime yakın bir yerdeki küçük pansiyonuna giderler. Ve o geceden itibaren karı koca gibi yaşamağa başlarlar.

Macide çok soğuk kanlı, çok muvazeneli çok sakin ve iyi bir kızdır. Ömer herkesin içinde ona hükmeden bir şeytan bulunduğuna kani kâh hayalperver kâh realist, kâh hükümlerinde isabetli, kâh harekâtında ittiratsız, kâh müsbet fakat eksik, kâh idealist kâh müsbet fakat ekseriya menfi bir şahsiyettir.

Şimdiye kadar derbeler bir hayat geçirmiş, günü gününe borçla harçla yaşamıştır. Sevginin onu bu hayattan kurtarmasına imkân yoktur, enerjisizdir. Kendisine hayat arkadaşı yaptığı Macideye bütün lüksleri verememekten, hattâ geçindirememekten muztariptir. Maaşı yetişmediği için hayatını yine eskisi gibi şundan bundan borç alarak geçirmektedir. Ve bu hayat Macide ile birleştikten sonra onun içinde deruni buhranlara sebep olmuştur. Bir kere bir dükkândan bir kadın çorabı çalmış sonra pişman olarak bir duvardan içeri atmış bir defasında da postahanedeki iş arkadaşlarından bir veznedarın hapishaneye düşmüş ahlâksız bir kainbiradere yardım etmek için vezneden para alıp yerine koyamadığını onun kendisine yapmış olduğu itiraflardan bildiği için arkadaşı Nihadın telkini ile ondan iki yüz lira alınca öyle bir ikrah duymuştur ki gidip onu kendisinden istemiş olan Nihadın evine bırakmıştır.

Ömerin çok yakın bir arkadaşı olan Nihat başlarında bir takım profesörler, edipler, şairler bulunan ve genç insanlardan müteşekkil bir grubun adamıdır. Bu profesörlerin tahtı tesirinde olan bu genç ve cahil çocuklar aralarında bir takım toplantılar yapmakta mecmualar broşürler çıkarmakta, şuna, buna çatmakta ve dünyayı kendi noktai nazarlarına göre idare edecek fikirler yaymağa gayret etmektedirler. Neşriyatlarını idame ettirmek için paraya ihtiyaçları vardır. Ömer birçok defa onların hareketlerinin yanlışlığını onlarla münakaşa etmiş olmasına rağmen Nihat onun ağzından öğrendiği veznedarın macerasından istifa-

de etmeği ona telkin etmiş kendilerine lâzım olan parayı veznedarı tehdit ederek almasını ondan istemiştir.

Ömer yavaş, yavaş Macideyi de bu muhite sokmuştur. Bir akşam bu arkadaşlarla bir çalgılı bahçeye gitmişlerdir. Orada piyano çalan genç Ömerin yanına gelmiş ve Macide onu tanımıştır. Bu Macidenin Balıkesirdeki orta mektepte talebesi olduğu musiki muallimidir. Ve genç kızla muallimi arasında bir zamanlar yalnız bakışlarda yaşamış olan ne bir jest ve ne de bir sözde ifadelenmemiş bulunan küçük bir his rabıtası vardır. Musikiye fazla istidadı olduğu için bir zamanlar Bedriden hususi ders almıştı. Mektepte alınan bu hususî derslerden birinden çıkarken Bedri arkasından koşmuş kendisine bir mektup vermişti. O gün mektepten çıkmayacak olan muallim annesine yazdığı bu mektubu o gün talebesile postahaneye yollamak istemişti. Bunu müdür bey görmüş genç kızın elinden mektubu almış: Mektubun mahiyetini öğrenmesine rağmen hocayı artık talebelere teker teker ders vermekten menetmiş. Çocuklar hususi dersleri, hep birlikte almağa başlamışlar. Bu vaziyet mektepte dedikodu uyandırmış. Hiç sebepsiz yere çıkan bu dedikodular Bedrinin kulağına gelince Bedri de kızıp müdürle kavga etmiş mektepten ve Balıkesirden uzaklaşmıştı.

Bu tesadüften sonra Bedriyi yeniden Macidenin hayatına girmiş buluyoruz. O artık Ömerle Macidenin en yakın bir dostudur. Macideye karşı başka türlü tefsire imkân bırakılmayan bir dostluk ve samimiyet göstermekte hattâ onların sıkıntılı vaziyette olduklarını gördüğü için sık, sık para yardımı yapmaktadır.

Vaziyet bu şekilde iken bir akşam Ömer geç vakit eve gelince Bedri ile karısını lâmbasını yakmağı ihmal ettikleri karanlık bir odada başbaşa görünce kıskanmış ve arkadaşını evinden kovmuştur. Fakat Macidenin ısrarları üzerine ondan üzür dilemek üzere hemen arkasından evine gittiği sıralarda pansiyona bir ziyaretçi kadın gelmiştir. Bu Bedrinin hasta ablasıdır. Bir müddettenberi Macide ile Ömerin adresini arayan bu kadıncağız nihayet o gün adresi bulmuş ve eve gelmiştir. Kavga etmek için. Bedrinin ablası hasta, ihtiyar annesi bakılmağa muhtaçtır ve Bedrinin kazancı azdır. Ve hasta kadın Macide ile Ömeri kardeşinin cömertliğinden istifade ederek kendi ailesine yardım edemiyecek bir vaziyete sokmakla ittiham etmektedir. Biraz evvel geçirdiği heyecandan esasen pek yorgun bulunan genç

kadın bu hakareti de işitince düşüp bayılmıştır. Ve Bedrinin ablası hemen sıvışmıştır.

Müşterek hayatlarında epey bir sarsıntı yapan bu hâdise geçtikten sonra hayatları biraz düzelir gibi olmuştur. Fakat Ömer muhitinin ve kendi «İçindeki şeytanın» tahtı tesirinde olan bir insandır. Macideyi hiç haz etmediği o insanların arasına sık sık götürmektedir, onların davetlerini kabul etmekte, onların hayatlarını birlikte yaşamaktan âdeta zevk duymaktadır.

Yine bir akşam karısı da yanında olduğu halde profesörler, muharrirler ve ilâh... den müteşekkil bir grupla bara giderler. O akşam Ömer karısını açıkça ihmal ederek eskiden de tanıdığı bir kızla mütemadiyen meşgul olur. Ve bardan çıkıp Büyükdereye giderlerken karısını unutup onunla bir otomobile biner Macide de profesör Hikmet ve muharrir Hüseyin Beyle bir otomobile biner. Kocasının kendisini ihmal ettiğini gören bu âdamlar Macide ile fazla alâkadar olmağa başlarlar. Hattâ içlerinden bir tanesi gazinonun tuvaletinde genç kızı kucaklamak dahi ister. Fakat Macide onu iter. Esasen ahlâklarındaki zaafları görerek yavaş, yavaş uzaklaştığı Ömerden bu son geceden sonra Macide çok daha fazla ayrılmıştır. Sokakta bir düşkün kadınla kolkola giden her hangi bir erkeği ona benzetecek kadar ona emniyeti kalmamıştır. Ve işte böyle bir şüpheye düştüğü ve Ömerin hakikaten geç vakitlere kadar eve gelmediği bir akşam tıpkı akraba evinden çıktığı gibi bu evden de Ömerden de uzaklaşmak ister ve nereye gideceğini pek te tayin edemedn ona bir mektup yazar tam dışarı çıkacağı sırada merdivenlerde ayak sesi olur fakat gelen Ömer değil Bedridir. Ona kocasının Nihat ve arkadaşlarile birlikte tevkif edilmiş olduğunu bildirir. Genç kadın tabiî bu vaziyette Ömeri terkedemiyecektir. Bundan sonra daima Bedri ile birlikte onu ziyaret ederler. Bedri ona para bırakır o bu parayı Macideye verir. Mevkuf olduğu bugünlerde Ömer çok düşüncelidir.

Tam tahliye edileceği gün Ömeri yine beraber bulmağa giderler, fakat Ömer gardiyana yalnız Bedriyi görmek istediğini söylemiştir. Macide, ondan ayrılır. Bedri içeri girer. Ve iki arkadaş konuşur. Ömer Bedriye Macideden bahseder Macide fevkalâde bir insandır iyidir mükemmeldir. Fakat kendisi kusurludur eksiktir. Macideyi hiçbir zaman tatmin edemiyecektir. Bedriden şimdiden sonra Macide ile meşgul olmasını rica eder, ister arkadaş gibi isterse evlenerek bir karı gibi. Artık o Macideyi görme-

mek istemektedir. O, bundan sonra kusurlarını tamire ve iyi insan olmağa müsbet insan olmağa gayret edecektir. Fakat bu zamana muhtaçtır. Birlikte tevkifhaneden çıkan iki arkadaş kucaklaşırlar. Bedri Macideye gider ve Ömerin artık kendisini görmek istemediğini iki insan yükünü taşıyamıyacağı kadar âciz olduğunu hissettiğini genç kıza bildirir.

Macide bir söz söylemeden vaziyeti kabul eder. Tek cümlelerle konuşurlar. O ölüm halinde olan ablası ölür ölmez Macidenin kendi evlerine taşınmasını ve annesine bir teselli olacağını söyler. Macide kardeşin niçin ölsün daha gençtir. Ben gelir ona bakarım. Ben her şeyi unuturum diyerek geçmiş hâdiseyi unuttuğunu da Bedriye bildirir. Beraber yürürlerken arkalarına dönüp bir ara bakınca ayrı bir istikamete doğru gitmiş olan Ömerin geri dönmüş bulunduğunu ve kendilerini takip etmekte olduğunu görürler. Macide fevkalâde müteheyyir, olmuştur. Bu hali gören Bedri tcessürle; onu unutamıyacaksınız. Ondan ayrılamıyacaksınız, dediği zaman genç kız cebinden dörde katlanmış bir mektup çıkarır. Bu o gün Ömere vermeye karar verdiği veda mektubudur. Onu Bedriye uzatır; «bakınız ben ondan ayrılmağa daha evvelden karar vermiştim, fakat unutmak için zaman lâzım» der ve Bedrinin yanında yeni bir hayata doğru yürür.

Yukarda verdiğimiz hulâsasından da anlaşılacağı üzere romandakı belli başlı vak'alar ve hareketler daha ziyade tesadüflere bağlanıyor, öylece izah edilmek isteniliyor. Müellif kahramanlarına atfen hayatı «iki adım ilerisi görülmiyen sisli ve yalpalı bir deniz» diye tavsif ediyor: ve insanların âkıbetini tesadüfler tayin eder, hayat bir tesadüfler silsilesidir. diyor. Her ne kadar tesadüfün kendine göre bir mantığı olması icap ettiğini açıkça meydana vuruyorsa da Sabahattin Ali eserdeki vak'aların temelini tesadüflerle kuruyor. Hayatta tesadüfü mutlak surette inkâr eden her tabii ve içtimaî hâdiseyi sadece zaruretlere kanuniyetlerle izaha kalkışan metafizikî, mihanikî tefekkürün zıddına olarak muharrir «içimizdeki şeytan» da hayatta zaruretlerin rolünü büsbütün küçük düşürmüş oluyor. Filhakika öyle şeyler ve hâdiseler vardır ki. Dahili bağlantıları biribirinden gayet uzak ve isbat edilemez bir haldedir. Ve bunun için biz bu bağlantıları yok kabul ederiz ve ihmal ederiz. Hayatta gerek zahirî ve gerekse saf pek çok tesadüfler vardır. Hele tetkik edilen, saha sırf iktisadi olmaktan uzaklaşır ve mücerret fikri sahaya yakınlaşırsa onun tekâmül seyrinde daha çok tesadüflere rastlamak mümkündür. Bu vesile ile hayat ve tarihte hiçbir tesadüf kabul

etmiyen mihaniki maddecilerin bu hususiaki hatalarını daha iyi belirtebilmek için tarihten bir tesadüf misali alalım: 1799 senesinde bizzat kendisinin yaptığı harbin neticesinde yıkılan Fransız Cumhuriyetinde bir zaruret olarak meydana gelen askeri diktatörlük ihtiyacının Korsikada doğmuş bir Napolyonun ve bilhassa onun şahsında tatmin edilip de bir diğerinin diktatör olmayışı mutlak bir tesadüften başka bir şey değildir. Fakat Napolyon olmasaydı onun yerine muhakkak bir başkası geçecekti. Netekim tarihte lüzumlu insanların her zaman bulunduğuna dair misaller pek çoktur. Eski romanın Jül Sezari, İngilterenin Kromvel'i böyle değil midir? Muayyen bir zamanda muayyen bir memlekette böyle bir adamın ve bilhassa onun ortaya çıkması muhakkak ki sadece bir tesadüftür. Maamafih bu adamlar mevcut olmasaydı, böyle birisine karşı mevcut talep muhakkak ki aradığını da bulacaktı. Cemiyette zaruretler hüküm sürer fakat bu zaruretlerin tezahür şekli ve mütemmimi de tesadüftür. Zaruret telâkki edilen her hangi bir şey sadece tesadüflerden bile terekküp edebilir ve zahiren tesadüf gibi görünen bir şeyin arkasında zaruretin gizli olabildiği gibi...

Fakat «İçimizdeki Şeytan» kahramanlarının hayatı sadece tesadüf halkalarından mürekkep bir zincir halinde inkişaf etmektedir. Bu vaziyet bizzat kıymetli romancı ve münevveri tatmin edememiş olacak ki kahramanlarına! «tesadüflerin oyuncağı olacak olduktan sonra ne diye bir irademiz vardı. Kullanamadıktan sonra göğsümüzü dolduran hisler kafamızda kımıldayan düşünceler neye yarardı» diye sordurtuyor. Ve insanın kendi tarihindeki rolünü vuzuhla göremeyince de yaşayışımız ve etrafımıza şekil vermek arzusile dünyaya gelmektense hayatın ve muhitin verdiği şekli kolayca alacak kadar boş ve yumuşak olmak daha rahat, daha makul değil mi idi! hükmünü verdirtiyor.

Halbuki insanlar kendi tarihlerini kendileri yaparlar. Fakat insanların gayret ve istekleri birbirlerile çarpışır ve muhassala her birinden bir şeyler taşıyan ve fakat hiçbirinin tamamen aynı olmıyan bir hususiyet taşır. Netekim tarihteki hâdiseler şimdiye kadar hattâ sınırları gayet keskin ve kat'i çizilmiş muayyen bir cemiyette bile topluluğun isteğine göre ve toplu bir plâna tevfikan olmamıştır: Tabiatın inkişaf tarihinde müessir olan bir sıra unsurlar kördür ve kat'iyyen şuur ve iradeye dayanan bir gaye gütmezler. Fakat cemiyetin inkişaf tarihinde müessir olan insanlardır. Ve bunların şuurları düşünceleri, iptilâları vardır. Şuurlu istek ve bilinen bir gaye olmadan hiçbir şey vukua

gelmez. Fakat tarihin cereyanı dahili umumî kanunlara tâbidir. Fertlerin istedikleri gayelerine rağmen hâdisatın sathında aşağı yukarı tesadüfler hüküm sürer. Nadiren istenilen şey vâki olur. Ekseriyet ahvalde güdülen maksatlar biribirlerile çarpışırlar, biribirini ifna ederler. Yahut güdülen gayeler ulaşılamıyacak cinstendir. Veyahut eldeki vasıtalar bunun için kâfi değildir. Fertlerin sayısız isteklerinin ve amellerinin bu çarpışması tarih sahasında öyle bir vaziyet ihdas eder ki tamamen şuursuz olan tabiattakine müşabihtir. Bütün bu amellerdeki maksat istenilmiş şeylerdir. Fakat bu amelleri takip eden neticeler istenildiği gibi değildir. Her ne kadar tarihî vekayi umumiyet itibarile tesadüflerin hükmü altında tezahür ederse de, tesadüfün müessir olduğu dış yüzde de daima hüküm süren dahili kanunlar vardır ve mesele bu kanunların keşfedilmesinde ve bilinmesindedir. Hayatta herkes kendi şuurlu maksadını takip eder. Tarih'te muhtelif istikametlere müessir olan bu isteklere ve bunların haricî âleme muhtelif şekillerdeki tesirleri olduğuna göre de insanlar tarihlerini kendileri yaparlar ve tesadüflerin oyuncağı değildirler.

Romandaki vak'a ve kahramanlarda esas müessir tesadüf olduğu içindir ki tiplerde gayetle tesadüfî ve biribirine zıt hususiyetler göstermektedirler. İçinde mevcudiyetini farz ettiği bir şeytanın idaresi altında hareket eden çoğu vakit bir çok meselelerde hattâ ruhan malûl denecek kadar zayıf olan Ömerin bazan karşımıza o kadar dürüst ve realist bir tip olarak çıkması bundan başka bir şeyle izah edilemez. Meselâ Nihadın teşvik ve iğfallerine kapılan gençlerle münakaşa eden zıpçıktı mütefekkirleri muharrir İsmet Şerifi tenkit eden. Ömer cidden tiksinmiye değer bu tiplerden haklı olarak nefret ettiği halde kendisini onların tesirinden kurtaramıyan isteyerek veya istemiyerek Nihadın sevk ve idaresi altında hareket eden âciz hotkâm Ömerle ne kadar büyük bir tezat teşkil ediyor.

Geçen sayımızda Peyami Safanın, Bir Tereddüdün Romanı adlı eserini tenkit ettikten sonra bu defa da «İçimizdeki Şeytan» romanını seçişimiz bir tesadüf değildir. Peyami Safanın o romanında, harp sonu tefekkür buhranının tesirile soysuzlaşmış olan bohem münevverlerin son senelerdeki hâdisatın tesirile takip ettikleri inkişafı iyi gösterdiği içindir ki, bu sayımızda «İçimizdeki Şeytan» romanını mevzu olarak ele aldık. Küçük burjuva münevverliğinin bir kısmı harp sonrasında içine düştüğü tereddüt içinden cemiyet hesabına daha zararlı daha fena bir halde çıkmışlardır. Sabahattin Ali eserinde hayatta hakikaten

mevcut olan bu tipleri bize veriyor: Üstün olmak, herkesten iyi, herkesten üstün yaşamak, insanlara hâkim olarak ve belki de biraz zalim olarak varolmak...» isteyen ve «kuvvetli olmak herşeyin fevkindedir. Kuvvet her hareketi mazur gösterebilir» zihniyetine en geniş hırslara ve tecavüzlere müsamahalı davranan, insanlar içinde bir derece farkı gözetip: «madem ki daha üstünsün herkese hükmetmek hakkın ve vazifendir» hükümlerile bütün ötekilere hiçbir hak tanımayan ve sadece lidere tapan bu tipler, bu düşünce ve fikirlerle giriştikleri istilâ hareketlerinin hakiki sebeplerini gizleyerek üstünlük iddiasile ve bu bahane ile kendi tecavüzlerine meşru ve mazur görülecek iğreti işler gibi gösterivermek isteyen tecavüzün ekmeğine yağ sürmek, onların tahakkümünü hazırlamaktan başka ne yapıyorlar? En iyiyi görmekten âciz kafalarile cemiyete tasavvur ettikleri şekli vermek tamaı altında gözleri kararıp, ötekileri koyun sürüsü addedecek kadar hayattan çok uzak düşmüş olan bu insanlar hakikaten insanlık ve cemiyet için zararlı tiplerdir.

Sabahattin Ali romanında bu tipleri eline almakla cidden isabetli ve faideli bir iş de görmüştür. Çünkü maalesef Türk cemiyetinde böyle tipler vardır. Fakat «İçimizdeki Şeytan» da kişilerin içtimaî menşeleri ve hakiki şeniyetleriyle iyi canlandırılmadığını söylemek mecburiyeti vardır. Müellif, romanının başından sonuna kadar iyi ve dürüst insan karakterini Bedrinin ağzile bu tipleri tahlil ederken onları sadece ruhi sebepleriyle, tabiata karşı olan kinlerile böyle hareket eden güzellik ve iyiliğe ulaşamadıkları için kuvvete tapan insanlar olarak göstermiştir. Ve bunun sonunda bu tiplerin cemiyetimiz için ne kadar tehlikeli ve mücadeleye değer mahluklar olduğunu tebarüz ettirememiş ve ülkenin sosyal mahiyetini matlup şekilde ortaya vuramamıştır. Sabahattin Ali gayet kuvvetli sahnelerle dolu olan öteki eserleri gibi okuyucuyu hareketli ve sürükleyen iyi bir üslûpla yazılmış olan bu romanile el koyduğu sosyal tehlikeyi doğuş ve inkişaf seyrile daha da kanlı canlı sosyal tehlikeyi doğuş ve inkişaf seyrile daha da kanlı canlı verebilirdi. Ve o zaman efendisinden beklenen hizmeti bihakkın vermiş olurdu.

İÇİNDEKİLER

— ÖNSÖZ 7 — 9

— GİRİŞ 11 — 41

— I. BÖLÜM: KURAMIN ANAVATANINDA

- Üç İmge: Kurban, Suçlu, Kurtarıcı 44 — 65
- Çoşkunluk Yılları: Çok Ses'ten Yazarlar Kongresi'ne ... ... 66 — 104
- Kurucular: Gorki, Lunaçarski, Jdanov 105 — 136

— II. BÖLÜM: TOPLUMCU GERÇEKÇİ KATEGORİLER:

- Tartışmanın Odağı: Lukacs 139 — 147
- Öz, Gerçek, Biçim 148 — 176
- Prometheus'çu Düş ... 177 — 196
- Tanrı Janus'un İki Yüzü: Yansıtma ve Yaratma 197 — 208
- Bitmeyen Şarkı 209 — 233

— III. BÖLÜM: CUMHURİYET ÖNCESİNDE TÜRKİYE'DE KÜLTÜREL ORTAM:

- Miras—1 İlk adımlar ... ... 236 — 270
- Miras—2: Yazınsal Bakış Açıları ... 271 — 296
- Miras—3: Meşrutiyet ve Mütareke «Milli Edebiyat» 297 — 329

— IV. BÖLÜM: CUMHURİYET DÖNEMİNDE YAZIN:

- Bir İdeoloji Aranıyor 332 — 343
- Dergileri Karıştırırken ... ... 344 — 350
- Hece'nin Zafer Yılları ve Yalnızgezer'in Kavgaları ... ... 351 — 355
- Bir Kampanya: «Putları Yıkıyoruz» 356 — 367
- «Kadro» ve Yazın ... ... 368 — 382
- Anımsanmayan Yazarlar, Yazılar 383 — 397
- Yol Ayrımında: Tasfiye Hareketi 398 — 418
- Kavganın İçindekiler 419 — 456

IV. BÖLÜMÜN EKLERİ

- 1925-1940 Arasında Yazınlanan Önemli Yazın Dergileri 457
- 1925-1940 Arası Yayınlanan Bazı Önemli Romanlar 458
- 1925-1940 Arasında Yazınlanan Bazı Önemli Şiir Kitapları 459
- 1925-1940 Arasında Yayınlanan önemli Marksçı Kitaplar 460
- Babamın Mektubu - Nail V. 461 — 462
- İp Masalı M: Seyda 463 — 464

— V. BÖLÜM: YENİ EDEBİYAT DERGİSİNİN YAZIN/SANAT ANLAYIŞI

- Kimlik Kartı 467
- İlk Toplumcu Dergi ... ... 469 — 472
- Türkiye'de Gerçekçilik Tartışması 473 — 491
- Yazarın Sorumluluğu ve Halkçı Yazın 492 — 503
- Yenilik, Biçim, Eleştiri ... 504 — 509
- Suat Derviş'in Eleştirileri 510 — 516

V. BÖLÜMÜN EKLERİ

- Köroğlu'nun Türküsü - H.İ. Dinamo 517 — 519
- Mahkûmlar - O.M. Arıburnu 520
- S. Derviş: Bir Tereddüdün Romanı 521 — 528
- S. Derviş: İçimizdeki Şeytan 529 — 536

AHMET OKTAY

TOPLUMCU GERÇEKÇİLİĞİN KAYNAKLARI

Toplumcu Gerçekçiliğin Kaynakları, adından da anlaşılabileceği gibi, çağımız yazınının en etkin kuramını ve yöntemini, **geçmişi** içinde sergilemeyi amaçlayan bir çalışma. **Ahmet Oktay**, kuramı hem anavatanında hem Türkiye'de izlemeye yönelirken, ister istemez; belli bir dönemin kültürel olgularını da göz önünde bulunduruyor. Bu bakış açısı, çalışmaya bir **yazın tarihi** görünümü veriyor. Toplumcu Gerçekçilik hangi miras içinde doğdu, nasıl gelişti, neleri amaçladı ve gerçekleştirdiği ne oldu? Yazar, bu soruların yanıtlarını bulmayı amaçlıyor. Ne var ki, geniş bir araştırmaya dayanan geçmişe dönük bu çalışma, günümüzün kimi sorunlarına ve yazın'a **farklı** bakan marksist kavramlaştırmalara gönderme yapmaktan da geri kalmıyor. **Toplumcu Gerçekçiliğin Kaynakları**'nın **eleştirel** bir bakış açısı getirdiğini de özellikle vurgulamak gerekiyor.

B/F/S/

BİLİM/FELSEFE/SANAT
YAYINLARI
SANAT DİZİSİ: 4