DİLE GELSELER

(Eleştiriler)

Vedat Günyol



Çan Yayınları

VEDAT GÜNYOL
DİLE GELSELER
ÇAN YAYINLARI

ÇAN YAYINLARI

40

DİLE GELSELER

(Denemeler)

Vedat Günyol



DİLE GELSELER

(Denemeler)

VEDAT GÜNYOL



ÇAN YAYINLARI

Orhan Burian'ın
aziz anısına

DİLE GELSELER

Kurtuluş Savaşı gibi eşsiz bir kahramanlık atılımını yansıtan kaç romancımız var diye düşündüm. Nicelik bakımından yoksulluğumuz, avuntusunu nitelik bakımından zenginliğimizde bulur gibi oldu. Karşımda *Ateşten Gömlek* ile *Vurun Kahpeye* birer anıt vekarıyla dikildiler. *Ateşten Gömlek*'in önsözünden, Yakup Kadri'nin de o sıralarda bir Ateşten Gömlek yazmakta olduğunu öğreniyoruz. O zamanlar Halide Edib'in içinde «uyanan bir çocuk merakı» bugün bizde de yaşamakta. Ve bu merakla Yakup Kadri'nin eserlerinde aynı ruh ve havayı, aynı kızgın gömleğin ateşini arıyoruz. *Yaban* ve onun devamı diyebileceğimiz *Ankara* bu havadan, bu ateşten yer yer verebiliyor bize. Halide Edib, Yakup Kadri'nin ogünlerde doğmakta olan böyle bir eserini düşünerek: «belki elli sene sonra bir kütüphane rafında yanyana oturacak olan bu iki kitap *Hans Anderson*'un masallarındaki gibi dile gelir, birbirlerine geçmiş günlerden söylerler» diyordu. İşte bugün, çok aceleci bir isteğin dürtüsüyle, destansı bir anıyı yansıtan, özellikle bir sanat değeri ol-

mak bakımından yüreklerimizde ve hayalevimizde yan yana yer alan bu eserleri dile getirmek hevesine kapıldım.

Kulağımı onlara verdim: Şimdi onlar, yılların ötesinden, derin bir iç acısı taşıyan sesleriyle, bize Anadolu'nun yüzüstü bırakılmış insanlarından, ıssız topraklarından, cılız tabiatından *söyliyorlar;* aydın denilen azınlığın köylüye karşı kayıtsızlığına, Anadolu'yu bu yüzden yıkıma sürükliyen kara cahilliği sürdürenlere ve nihayet milleti tenbelliğe düşüren *tevekkül* felsefesine başkaldıran sesleri birbirine karışıyor. Biri; özgürlüğe susamış, varlığının bilincine varmış, bağımsızlığı için çarpışan Milletin efsane yüklü anlarını, inançla atılışını, fedakârlığını, insanı sarsan bir dehşetle hatırlatıyor. Ayrıca ikisi birden, en gerçekçi kalemlerle, hemen hemen aynı biçimde, yurdun *harimine* kadar sokulan amansız düşman elinin zalimliğini gösteriyor..

Yaban, bir bakıma, aydınla köylünün, halkın anlaşamamalarının verdiği bir acıyı dile getiriyor denebilir: Bir yanda, en ilkel içgüdülerden kurtulamamış, bakımsız, kılavuzsuz, kadere boyun eğen cahil bir köylü tabakası, öbür yanda, aslından, kökünden habersiz, «bu toprağın malı olmayan ve hepsi dışarıdan gelen maddeler, unsurlarla yoğrula yoğrula adetâ sınaî, adetâ kimyevî bir şey halini» almış olan tabiat garibesi bir aydın tabaka var. Kendini büyük bir tehlike önünde hisseden ve bir fedakârlık ihtiyacı içinde halka doğru giden aydın, karşısında, güvensiz, «kümes mahlukatı gibi her biri bir köşeye sinen» insanlar buluyor.

«Hiç bir yerde, hiç bir devirde, bir milletin iki sınıfı yekdiğerinden bu kadar ayrı, yekdiğerinden bu kadar zıt kalmamıştır.» *(Ergenekon)*

Bu ruh aynı zamanda, baştan başa *Ateşten Gömlek*'in ruhudur. Binbaşı İhsan bey aynı bedenin birbirine yabancı kalmış iki parçasını birleştirmek isteğiyle çırpınmaktadır: «Düşmanlarımız kendi memleketlerine sahip oldukları gibi biz de sahip olmalıyız. Şimdiye kadar zeytin yağıyla su gibi duran bu halkla biz kaynaşmalıyız.»..

Milletçe uğranılan yıkım, bu iki sınıfın birbiriyle kaynaşmasına yol açmıştır: «Bana öyle geliyor ki, millet de ben de hep bugünü hazırlamak için geçirdiğimiz şeyleri geçirmişiz ve mâzinin hep bu günü anlayan bir mânası varmış.» *(Ateşten Gömlek)*

Ankara'nın kahramanlarından birisi de, aynı düşüncelerle karşı karşıya kaldığı zaman, «bazan, başımıza çöken millî felâketi takdis» edecek kadar ileri gitmektedir. İşte, iki romancımızın aydın kişilerinde bu acı gerçeğin, bu zeytin yağıyla su durumunun keskin bilinci var. Bunun içindir ki, kahramanları, *Çalı Kuşu*'nda olduğu gibi Anadolu'ya sevgilisinden kaçan ve geçimini sağlamak için öğretmenlik yapan kişiler değildir. Halide Edib'in kişileri, örneğin, *Vurun Kahpeye*'nin Aliye'si Anadolu'ya, sırf yabancının zulmünden kurtulmak için kaçan ve millî hareketin kazanmasını uzaklardan diliyen, kolu kesik kahramanlar değil; daha çok, köylünün gözünü açmak, onunla elele verip düşmana karşıkoymak için Anadolu'ya giden tiplerdendir.

Aliye'nin şu ateşli yemininde, bütün bir ülkücü

insanlığın kararlılığı, irade tokluğu var: «Toprağınız toprağım, eviniz evim; burası için, bu diyârın çocukları için bir ana, bir ışık olacağım ve hiç bir şeyden korkmayacağım; Vallahi ve billâhi!»

Yaban kahramanının, emirenine durup durup tekrarladığı sözlerde ise, bu ateşli havayı tamamiyle bulamıyor gibiyiz: «Anan benim anam; kardeşlerin benim kardeşlerim olacak. Bunu iyi bil.» Burada, dünyadan henüz büsbütün ilgisini kesmemiş ama, yabancıdan kaçıp kendi kanından insanlara sığınmak, onları bağrına basmak için bir gidiş var. Birincilerin yürekten gelme davranış ve eylemleriyle; ikincilerinse yalnız yürekten kopan dilekleriyle karşı karşıya gibiyiz.

İlgisizliklerinin suçunu anlamış olan birincilerde, zararı önleme yolunda bir çaba büyük rol oynamakta. Onun için Halide Edib'te, Yakup Kadri'nin o koyu yaban havasını o kadar bulamıyoruz. Halide Edib'te, Anadolu köylüsü ile aydının ortak tehlike karşısında, tâ baştanberi, az da olsa, bir anlaşma havası var. İhsan beyin askerleri girdikleri köyde coşkuyla karşılanmaktadır: «Köy bizim kuvveti benimsemiş, kendisinin addetmişti.» *Ateşten Gömlek*'in Kezban'ı ile *Yaban*'ın Emine'si birbirinden ne kadar ayrıdır. Kezban ne kadar yumuşak, ne kadar insana yakın, sokulgan, hattâ sırnaşıksa, Emine de o kadar çekingen, ürkek ve «yabani geyik tavırlıdır.» Kezban'ın yeşil gözlerinde, Kurtuluş Savaşının sembolü olan Ayşe'nin «o şimşek gibi, karanlık daireleri içindeki tehlike, ateş ve ihtirasla çakan yeşil ışıkları» parıldamaktadır. İşte, bu «Anadolu'nun gözleridir.»

Yaban'daysa, Anadolu'nun bir bakıma sembolü olan Emine'de ne bu ateş vardır, ne de bu tutku. O, kararsız ve kuşkuludur. Kendini bağrına basmaya, tehlikeden kurtarmaya gelen aydından ürkmektedir. Birbirlerini anlayıp birleşmeleri, ancak tehlike bir *gerçek* olduktan sonradır. İşte, bu durumla birlikte aydın ancak etkili olarak harekete geçmek olanağını bulmaktadır. O zaman, *Yaban*'ın kahramanı yüzbaşı Ahmet Celâl, bilinmiyen bir yönün karanlıklarına dalabiliyor. Onun dileklerini *Ankara*'da gerçekleşmiş buluyoruz.

o

Vurun Kahpeye'nin kahramanı Aliye de bir yabandır. Kasabada ağır basan görüşlerin, kara cahilliğe saplanmış ruhun, nura, ışığa kafa tutmasıdır. Aliye, kasabada, tıpkı yüzbaşı Ahmet gibi, körinançlarla, kadere boyun eğmelerle savaşmakta, üstelik, bu uğurda canını vermektedir. Aliye bir yabandır ve yabanlığın kurbanıdır. *Vurun Kahpeye* de tıpkı *Yaban* gibi, iki sınıfın kaynaşamamasının acısını yansıtıyor. Sakat düşen Tosun Bey de, *Yaban* kahramanı yüzbaşı Ahmet'in dileklerine benziyen bir istek ve amacın kulu olmuştur. Kasabadan ayrılırken, son sözleri şu oluyor: «Ben değeneklerime dayanarak memleket mücadelesinde daha derunî, daha iman ve fedakârlığa müstenit bir cihat açabilmek için kuvet ve sihhat toplamaya gidiyorum.» *Yaban*'nın sonunda Ahmet Celâl'in, Emine'den ayrıldığı zaman taşıdığı ruh durumu, istek ve çaba bundan başka bir şey olmasa gerek. Tosun Bey'in «deruhî ve daha fedakârlığa müstenit cihadı» *Ateşten Gömlek*'te yüzbaşı Ahmet'inki ise *Ankara*'da son aşamasını bulmuştur.

İşte, Halide Edib'in bu iki eseri, bir şüphe, bir duraksama ve bir inanışın hikâyesi, ya da şüphe ve duraksamanın inanca doğru gelişimidir: «Zavallı toprağında henüz düşman görmemiş olan Anadolu bu felâkete aksülamel yapmadan biraz durdu; fakat nihayet o da uyandı ve nasıl uyandı.» *(Ateşten Gömlek)*. *Yaban,* baştan başa bir duraklama, biraz da, bu ilk uyanış döneminin; *Ankara* ise, son ve tam uyanışın dile gelişidir.

Halide Edib'in bu iki eseri, *millî mücadele* denilen o uyanış döneminin havasını yansıtma bakımından büyük bir başarı noktasıdır. «Hayatın bazı ezeli anları vardır ki ne.. şekli, ne tarifi vardır. Sadece bir tahassüs, sadece bir hayat sarsıntısıdır.» *(Vurun Kahpeye)*. İşte Kurtuluş Savaşı, bir milletin böyle bir anı, böyle bir hayat sarsıntısıydı. Yakup Kadri'nin dediği gibi, «bu, bir müstesna hasat mevsimiydi; geldi geçti ve bu mevsim de her ruh gibi en güzel meyvesini verdi.» *(Ergenekon)*. İşte, o hasat mevsiminin duygu ve düşünce tarihindeki en canlı belgesi *Ateşten Gömlek*'tir. Bu mevsimin ardından gelen dönemi *Ankara*'da buluyoruz. *Ankara,* bir inanç ve çabanın; devrim ruhundan uzaklaşışın, yapmacılığın, kısaca, bir utopyanın romanıdır. Selma Hanım bu üç dönemi birbirine bağlayan bir ruh zinciridir. Bütün bu geçiş dönemlerinin tepkilerini Selma Hanımın içinde ruhsal belirtiler halinde buluyoruz: Sakaryanın son günlerinde bozgunculuk yapan ve kendisine kaçmayı salık veren ilk kocası Nazif «mânevi hezimetin son kertesine düşmüş» tür. Bu, şüpheden inanca geçiş dönemidir. Selma Hanım, Na-

zif'ten başka kime baksa, «hep destanî hadisenin sessiz ve alâyişsiz kahramanlığından bir koku alıyor» dur. Bu havanın sarhoşluğu iledir ki, millî duygusu durup durup binbaşı Hakkı Beyde toplanmaktadır. Bu, inancın ateşli dönemidir.

Ama, çok geçmeden sadelikleri insana güven, rahatlık aşılıyan insanlar, süs ve gösterişe kapılıyor; «şatafatın, gösterişin, reklâm ve parolanın hiç geçmediği bir diyar» olan Ankara bütün bu niteliklerini yitiriyor. «Askerken o kadar vekarlı, karakterli, o kadar olgun ve âmir görünen Hakkı Bey, X Şirketi Yönetim Kurulu başkanı Hakkı Bey'den ne denli başkadır. Selma Hanımın ona karşı «eski hayranlığı ve kafadan, yürekten gelen o insanlık itimadı azaldıkça azalıyor.» «Eski millî mücadelecilerden bazıları gibi Hakkı Bey için de kıyafet değiştirmeden sonra millî dâva adetâ böyle bir mondenlik iddiası şekline giriyor..» Selma hanım ruhunun çöküntülerini, Neşet Sabit'in akıllı, devrimci ruhunda ve yeni 1942 «Ankara»sının yüksek havasında giderme imkânını bulabiliyor ancak...

o

KİŞİLER

Yakup Kadri'de kişiler, çoğu zaman, hayatları boyunca ruhsal bir denge peşindedirler. *Kiralık Konak*'ın hemen bütün kişilerinde bir ruh karmaşası karşısında, sürekli bir denge susuzluğu vardır.

Naim Efendi'den tutun da, tâ Semiha'ya, Hakkı

Celis ve Faik'e kadar hep bu özlemi duyarsınız. Seniha ruh dengesini bulamadığı için mânevi çöküntüye gömülmüştür. Hakkı Celis de aynı denge uğrunda hayatını vermiştir. *Ankara*'da bir yazar «ben ruhumun millî muvazenesini burada bulmaya gelmiştim» diyor. Zaten Selma Hanım da «acemi bir ip cambazı gibi hep hayattaki muvazenesini aramakla meşgul»dür; ama, o hiç bir kahramanın ulaşamadığı bir dengeye *Ankara*'nın üçüncü aşamasında, yeni Utopya Ankara'sında kavuşmuştur.

Ayni ruhsal karmaşa Halide Edib'in kişilerinde de var. Edebiyatımıza ilk ve büyük utopya romanını vermiş olan Halide Edib, *Yeni Turan*'ın ülkücü kişilerinin ruhsal coşkularını, *Büyük Ülke*'nin zaman içindeki «sükûn» verici havasında yatıştırmıştır. Ama, *Ateşten Gömlek* ve *Vurun Kahpeye*'de kişiler dengelerini çoktan millî bilinçte bulmuşlardır; onun için de, onlarda, gerçek önünde yardırgayış sarsıcı değildir. Oysa, *Yaban*'da bu yadırgama çok sarsıcıdır. Bunun nedenlerini aramak gerek: Yakup Kadri'de kişiler, geçmişten, daha doğrusu geçmişlerinden bir türlü sıyrılamazlar. Doğup büyüdükleri yerlerin hayali, durup durup kafalarında canlanır ve bu, ruhlarına bir *eza* olur. *Yaban*'da yüzbaşı Ahmet Celâl, tıpkı Manisa'nın yeşil ve gür tabiatı ortasında büyümüş olan Yakup Kadri gibi, Orta Anadolu'nun kurak ve cılız dekoru içinde, batı Anadolu'nun yeşil bostanlarını arar. Kimi zaman yalnız o hayal dünyasında yaşar: «İşte, son zamanlar, bu benim yegâne hûlyamdı.»

Yüzbaşı Ahmet Celâl, köye «bütün kaybettikleri-

ni bulmaya» gittiği zaman, kitaplarını da alıyor yanına. Bu bize, kafasını yoğuran çevrenin öğelerinden fedakârlık edemediğini gösteriyor. Acaba böyle yapmasaydı, *Yabanlık* duygusu o kadar keskin olur muydu diye bir soru geliyor insanın aklına.

Yakup Kadri, *Ergenekon*'da «Halbuki ben bu virân Anayurdunda Avrupa'ya dair ne varsa hepsini unutmaya gelmiştim. Fakat şimdiden anlıyorum ki, buna tamamiyle muvaffak olmak mümkün değil. Biz bu âlemi her şeye rağmen içimizde veyahut beynimizde taşıyoruz. Kendi mülkümüzü, kendi insanlarımızı, kendi manzaralarımızı, kendi hayatımızı hep onun arkasından görüyoruz.» diyor. İşte, yüzbaşı Ahmet Celâl'i ve onun duygularını bu açıdan ele almak gerek. Çünkü, yüzbaşı Ahmet Celâl, Yakup Kadri'nin romanına yansımış bir hayâlidir.

o

Halide Edib'de olduğu gibi *Yaban* yazarında da kişiler çoğu zaman birer sembol niteliğine yükselirler. Zaten adı geçen eserlerde, yazarların tipler yaratmak istedikleri söylenemez. Bunlarda, daha çok, birer sembol gücü bulmaktayız. Halide Edib, romantizmle karışık gerçekciliği bir sembolde birleştirmesini başarıyor: Kişiler birer semboldür demiştik, örnek verelim: «Acı matemin canlı ve müşahhas âlemi bu sakat Ayşe oluvermişti.» *(Ateşten Gömlek)*. «Hiç şüphesiz arkamızda bıraktığımız mazinin son feryadı ve önümüzde hissettiğimiz uçurumun ilk raşesi Naim Efendidir» *(Kiralık Konak)*. Sehina «son senelerde türeyen yeni bir

kadın neslinin muayyen bir örneğidir.» *(Kiralık Konak)*.

Halide Edib'te kişiler ülkücü, Yakup Kadri'deyse mistik oluyorlar. İkincilerde, ruhlarını mistik bir varlığa bağlama eğilimi güçlüdür ve bu eğilim çoğu kez bir *vecde* varır. *Nurbaba*'nın aşkına tutulanlar, tenin dürtülerinden kurtulduktan sonra, tutkularını mânevi bir hazzın peşinde ebedileştirirler. Hakkı Celis ise «gittikçe ne yeri, ne de maddeyi seviyordu. Hayatın gözle görünmez, elle tutulmaz şeffaf ve seyyal unsurları gece gündüz fikrinin aradığı ve ruhunun dinlediği şeylerdir.» O, ateşten gömleği çoktan giymiştir ve anlamıştır ki, ne «şuurum», ne «elemim» dediği şeyler ona kendi yüreğinden gelen şeyler değildir. O, yeni bir «sevdanın âlevi içindedir.» Bu sevda «millî ideal diye bir kaç seneden beri ağızdan ağıza dolaşan... müphem ve sârî bir duygu» dır. Bu mistiklik yetisi Anadolu halkında oldukça güçlüdür: «Anadolu halkının mefkûrevi olan fıtratı, hayatın en âdi vekayiinin de onun ruhunda derhal destanî veya sırrî bir mahiyet almasına sebebiyet veriyor.» *(Ergenekon)*. Bu yetiyi millî ülkü yolunda verimli kılmak, Türkiye'yi yeni baştan kurarken, aydının en geciktirilmez işidir.

İşte, bu ülküyü kökleştirmek için harcanan çabayı ve yapılan savaşı önce *Vurun Kahpeye*'de, sonra da *Ateşten Gömlek* ve *Yaban*'da görüyoruz: Yobazların «millî cereyana karşı taassupla» beslediği halkın bağnazlığı ile savaş.. kaza ve kaderle cenkleşme.. *Yaban*'da yüzbaşı A. Celâl'in köylüye: «Sizi evvelâ sizden, kendinizden kurtarmak lâzımdır» deyişiyle İhsan Bey'in

Ateşten Gömlek'te: «Anadolu'nun tâ ortasına gelenleri yenmek ile memleketimizi muhafaza kabil olmıyacağını» düşünmesi aynı kaygıyı dile getiriyor.

o

Kişiler, sırtlarındaki yakıcı gömleğin ateşini sevgiliden ayrı bir kaynaktan almaktadırlar: Hakkı Celis, «o kadar süslü, muattar Seniha'nın yerine, şimdi Millet denilen şeyi, o koyu karışık varlığı seviyor» *(Kiralık Konak)*. «Tosun Bey evvelâ kendi dimağındaki fikrin esiri ve bendesidir. İdealistler için insanî rabıtalar, en kavi ve kâdir aşklar maksattan sonra gelen şeylerdir» *(Vurun Kahpeye)*. Ayşe «İçimde yanan şeyi, içimdeki ateşi kim tezit ederse o benim hakiki arkadaşım olabilir» demektedir. *(A. Gömlek)*. Peyami anlamıştı ki, «Anadolu'ya yalnız Ayşe'nin yanında bulunmak, ona bir nevi ağabeylik, bekçilik etmek için» gelmemişti. Binbaşı İhsan'ın Ayşe'den bağımsız olan duygusu, yüreğinde «ancak, Anadolu gayrı muntazam harekâtı kırıp muntazam bir ordu yaptığı zaman uyandı. Bu, İzmir'den, Ayşe'den başka bir şeydi.» *(A. Göm-*

o

Romancılarımızda, birbirine benziyen bir nokta da Anadolu yaylasının anlatımıdır: «Ne ıssız ve insansız yeknasak, ebedî bir arazi! Ne rengi, ne hayatı, ne tenevvüü var. Yerler boz, dağlar renksiz, umumî bir sarı renk ahengi..» *(A. Gömlek)*.

«Burada ise, yalnız hakikat. Çıplak, çirkin, kaba, yalçın hakikat. Boz toprak dağları, alabildiğine uzuyor

ve tepeler... ve tepeler, birer urdur» *(Yaban)*. Ama Yakup Kadri'de gerçek önünden kaçış, başka bir dünya düşünme eğilimi, bu ruhsuz toprak önünde kendini gösteriyor: Hayat denilen şey, bu cansız toprakların üstünde açılan gökyüzünde fışkırıyor: «Geceler ıssız, çıplak Anadolu yaylasını daha ziyade garipleştirir. Bu ıssız, ışıksız topraklar, gökyüzünün altın mozaikli, muhteşem kubbesi altında ezilir, erir, yokolur. O kadar yokolur ki, bunun içinde, siz, kendinizi çoktan ademe inmiş bir gölge farzedersiniz. *Hayat denilen şey, gür, kalabalık, pırıl pırıl yukarıdadır.* Sanki, arz üstündeki medeni şehirlerden biri tersine dönüp tepeden size bakıyor.» *(Yaban)*

Halide Edib kadar Yakup Kadri'nin de bütün özlemi, gökte aranılan bu ışıklı hayatı yere indirmek, onu milliyetçilikle yeşertmektir. Bu özlem *Ankara* adlı eserin sonunda bir utopya kılığına bürünüyor.

o

Yaban bizi ilk olarak, bir köye gerçekten sokmayı başarmıştır. Yüzbaşı A. Celâl'in benliğinde birbirine zincirlenen, parça parça tablolar, bize bir köy çevresini yansıtıyor. Edebiyatımızda *Yaban*'la *Vurun Kahpeye*'den önce, bir çok köylere, kasabalara girmiştik. Ama, hepsinde, köyden, kasabadan sadece kuru bir dekorun ruhsuz iskeleti vardı. *Yaban*'da köylüyü ruhuyla, hayat felsefesiyle canlanmış buluyoruz. Bu, büyük bir başarıdır: Orta Anadolu, kaderciliğin, bağnazlığın en geniş anlamda ağır bastığı; tenbelliğin, dünyadan kopmuşluk duygusunun kökleştiği yer. «Anadolu

köylüsünde tâ cinsiyete, tâ instenktlere kadar hükümeden bu mahallilik, bu tecerrüt duygusu, acaba ruhları yalnızlığa, uzlete dâvet eden bu ıssız yaylaların icabı mıdır? yoksa *içtimaî bir teşekkül kusurundan mı* hasıl oluyor?» İkisinden de. Ama, Halide Edib kadar Yakup Kadri de bu ikincisi üzerinde daha çok duruyor. İkisinde de bu kusuru yoketme özlemi var. Ankara'nın sonunda bu toplumsal aksaklık ortadan kalkmış bulunuyor: Aydın ile halk anlaşmıştır: «Herkes umumiyet içinde, umumî kaygılar, umumî arzular, umumî ihtiyaçlar, kederler, neşeler içinde yaşamaya alışmıştır..». Neşet Sabit kendi kendine: «Hayır, yeni Cemiyet gibi yeni insanda da Kaza ve Kadere bırakılmış hiç bir taraf olamaz. Her şey akıl ve irâde işidir.» İşte, *Ankara* bu yolların son durağıdır. *Ateşten Gömlek*'in önzözünde: «O uzak atide Türk gençliğinin sırtındaki ateşten gömlek bizimkilerden ne kadar başka» olacaktır diyen romancıda uzağı haberliyen bir seziş var. Bu *uzak âtide,* belki *Yeni Turan*'ın büyük sınırları içinde, 1942 *Ankara*'sının akıl ve isteme dayanan ülküsel özü yer almaktadır.

o

Romancılarımızdaki bir çok yakınlıklar, bazı olaylarda ve ikinci derecedeki kişilerde de seziliyor. Hele, *mezalim* sahneleri hemen hemen aynıdır. *Yaban*'da köyün orta yerinde toplanan halka yapılan vahşice işkence, *Vurun Kahpeye*'nin incirlikteki aynı sahnesine ne kadar benziyor. Bu sonuncu eserde, Kuvayi Milliye düşmanı Hüseyin efendiler, Hacı Fettah'lar, *Yaban*'da Salih ağalar adını alıyor. Bu ayrıntılardaki

benzerlikler, romancıların gerçekçilikte birleştiklerini gösteriyor. Yakup Kadri, son zamanlarda gerçekçiliğe fazla kaymaktadır. *Yaban* bu konuda yarı yarıya bir başarıdır. Yarı yarıya diyorum, çünkü, henüz öznellikten kurtulamamış, nesnel olamamıştır. Romanın bir çok yerinde yazarın kendisini görür gibi oluyoruz. *Ankara*'da ise çok kuru bir gerçekçilik, nesnel olmaya yeltenen Yakup Kadri'ye çok şeyler kaybettirmiş. Halide Edib'te ise gerçekçilik o denli kuru değil, romantizmin kurtarıcı havasında, hayat gücünü yitirmiyen bir tazelik her an kendini duyuruyor. Halide Edib için, gerçekçilik de romantizm de iyidir, yeter ki, gerçeğe uysun ve hayat denilen şeyde ve şeyle var olsunlar.

1940

HÜSEYİN RAHMİ'YE GÖRE HAYAT

Hüseyin Rahmi'nin romanlarında, romanın orta direğini meydana getiren, olayları bu direk etrafında toplayan, esere bütünlüğünü veren güçlü bir *leitmotiv* yok gibidir. Onun için, romancının hayat üstüne görüşlerini, olayların akışından çıkarmak hayli güç. Bu görüşleri daha çok, zaman zaman olayların akışını durdurup, konuşma ve öğretme tutkusuna yenilerek, kişilerinin ağzından uzun uzadiye konuşan romancının kendisinden öğrenmekteyiz.

Hüseyin Rahmi sanatı Kant'ın deyimiyle «Ereksiz bir ereklilik» olarak değil, öğretici bir amacın aracı olarak görür. Edebiyat türleri arasında araç olarak, anlaşılan, öğretici niteliğine güvenip romanı seçmişe benziyor. «Çoğunluğun toplumsal eğitimine kendini adamış, bu amaçla yıllar yılı çalışmış bir samimi hizmet» adamı olan H. Rahmi, romanı eğitici erdemine güvenerek seçtiği zaman, okuyucularının psikolojisini de hesaba katmak zorunluğunu duymuştur. Ona göre «bizde romancı hüddam sahibi olmalıdır» *(Gulyabani)*. Bundan ötürü, okutmak için önce bu yoldan yürü-

mek ve ancak «avâmî şathiyat» arasında, yani ciddi bir düşünceyi alay ve şaka perdesi altında halkın anlıyacağı biçimde anlatarak, yüksek ve derin bir felsefeye varılabilir. İşte, biz burada, olayların dışında, yani bu alay ve şakanın ötesinde, H. Rahmi'nin hayat anlayışını bulmaya çalışacağız.

H. Rahmi'ye göre hayat, aslında dinamiktir. Bu dinamiklik insanın insanla ilişkilerinde olduğu gibi, insanın tabiatla ilişkilerinde de ağır basmaktadır. Bu ilişkiler her iki yönüyle de sürekli bir savaş biçimde gösterir kendini ve Darwin'in «yaşama için savaş» formülünü bütün genişliğiyle kapsar: «İnsanın insanla olan ilişkilerinde zımnî bir savaş gizlidir.» *(Cumhuriyet* gazetesi, *Karıncalarla Savaş* adlı yazı.)

Toplum hayatı, birbirine karşıt çıkarlarla silâhlı bireyleri karşı karşıya getirmektedir. «Tekbaşına insan bir çıkar kutbudur. Sırf kendisi ve yuvası için fokurdayan bir potadır.» *(Kokotlar Mektebi).* «İnsanlık bir benciller yığınından başka bir şey değildir.» *(Hazan Bülbülü).* Onun için, kendi kişisel çıkar yasası adına davranan her insanın, karşısında bir başka çıkar yasası sahibini bulacağı kaçınılmaz bir gerçektir. «Toplum denilen sürüler hep birbirine düşman kümelerden meydana gelmiştir.» *(Ben Deli miyim). Utanmaz Adam* adlı roman kahramanı Avnüsselâh bu gerçeği: «aramızda her zaman paylaşamadığımız çıkarların didişmeleriyle yaşarız.» diye belirtir.

«Hayatın idamesi yenmek ve yenilmek kanunu üzerine kurulu..» *(Cumhuriyet,* Ayn. yazı) olduğundan, toplumda her zaman birinin iyiliğine, birinin

kötülüğüne işliyen sonsuz bir savaş sürüp gider: «Haydutlardan hükümdarlara kadar insanlar her zaman ölümlerle üstün gelirler. Dünyanın düzeni, tabiatın en büyük tapınışı budur.. Yaratıcılığın saltanatı bu temel üzerine kurulmuştur.» *(Ben Deli miyim).*

İnsanın tabiatla olan ilişkisine gelince, bu yenmek ve yenilmek yasası hemen her zaman insanın zararına çalışır. Çünkü, tabiatın değişmez, kör ve duygusuz yasaları vardır. İnsansa burada eşit olmayan koşullar altında savaşmaya ve yenilmeye mahkûmdur: «Tabiat, her yanlış hareketimizde, bize lisanı hal ile ihtarda bulunur. Aldırmazsak buyruklarını şiddetlendirir.. Yine aldırmazsak çarpar. Çünkü tabiatın yasaları insanlarınkinden daha kaçınılmazdır.» *(Kokotlar Mektebi.)*

Hayatın özünü böylesi bir savaşta bulan ve savaşta kaba gücün üstünlüğünü tanıyan romancıya göre, insanlar ister istemez güçlü ve güçsüz, yenilen ve yenen diye ikiye ayrılır. İnsanları iki bölüğe ayıran bu mantık, roman kişilerini de, genel olarak, ikiye ayırmaktadır. «Evrende her şey olumlu ve olumsuzdur.» *(Ben Deli Miyim).* Onun için, H. Rahmi'nin kişileri: Aldatanlar — aldatılanlar, akıllılar - aptallar, güçlülergüçsüzler, yenenler-yenilenler, açlar-toklardan meydana gelmişlerdir: «Dünyaya gelen erkek ve dişi olduğu gibi, akıllı ve akılsızlar olacak.. Mutlaka aldatanlar ve aldananlar bulunacak.. Dünyanın yönetimi bu çeşit faturası üzerinde yürüyebilir.» *(Tebessümü Elem).*

Görülüyor ki, H. Rahmi'ye göre, dünyanın düzeni «Güçlülük yasası» üzerine kuruludur: «Büyük güc-

ler her zaman küçükleri sindirerek kendi bünyelerine katarlar. Tabiatın bu vahşi, kıyıcı huyunu insanlığın her an değişen yasaları, moral'leri değiştiremez.» (*Büyük Doğu* dergisi, sayı: 3)

Öyleyse, bu değişmez dünya düzeni, bu güçlülük yasası karşısında insana düşen davranış yolu ne olabilir?

Bu noktaya değinmeden önce, H. Rahmi'nin esinlendiği Nietzsche ile Shopenhauer'in ahlâk anlayışlarına dokunmak yararlı olur. Çünkü, H. Rahmi bir çok eserlerinin önsözlerinde bu iki filozoftan söz eder. Hattâ, bir çok kişileri bile, zaman zaman, Nietzsche'den dem vurur.

Nietzsche'nin çıkış noktası Shopenhauer'ınkinin aynıdır. Nietzsche, bu büyük kötümserle birlikte, dünyanın özünü istem *(irade)* olarak kabul eder. Shopenhauer'e göre bu istem ve istek bütün varlıklarda aynıdır. Buysa acı veren, acı çektiren bir istemdir. Bu yüzden, insanın hayatı, yenilgiyle biten sürekli bir savaştır. Ona göre, insanlığın yaşayışı şöyle özetlenebilir: Nedenini bilmeden istemek, her zaman acı çekmek, sonra ölmek.. (Lichtenberger)

İşte, buraya kadar Nietzsche ile H.Rahmi, Shopenhauer'le birliktirler, ama insanlığın, bu yürekler acısı durumu karşısındaki davranışları bakımındansa apayrı yollar tutmaktadırlar.

Shopenhauer'e göre, dünyayı akılla açıklayamayız. Çünkü, akıl bize, acı toplamının haz toplamından üstün olduğunu ve insanın istem'den vazgeçmesi ge-

rektiğini öğütler. İşte böylece, Shopenhauer'in vardığı nokta şudur: istemin yokedilmesi. İnsan mutluluğu ancak *nirvana*'da bulur.

Nietzsche ise, bunun tam tersi bir yön tutar. Ona göre, hayatın asıl amacı, insan yaşayışının yükseltilmesi, yüceltilmesidir. Hayat sürekli bir savaştır, ama bu savaş, hayatın sürdürülmesi amacıyla değil, yükseltilmesi amacıyla; var olma kaygısıyla değil, hükmetmek tutkusuyla kendini gösterir. (V. Aster). Tevekküle dönen Shopenhauer yanında Nietzsche kahramanlığa, istemin gücüne, bir kelimeyle, *insanüstü ahlâk*'a varır.

Bu iki filozoftan esinlenen H. Rahmi'de de hayat bir savaş olarak görünüyor. Ne var ki, bu savaş, Nietzsche'deki gibi hayatın yükseltilmesi amacıyla değil hayatın sürdürülmesi kaygısıyla yapılmaktadır. H. Rahmi bir insanüstü ahlâka varamadığı gibi, istemin yokedilmesini de kabul etmiş görünmiyor. O da tıpkı Shopenhauer gibi dünyanın özünü istemde buluyor: «Hayat başlangıçtan sonuna kadar bir takım ardı arkası gelmez isteklerden başka bir şey mi?», ama bu isteklerin yokedilmesine gitmek, hayatın anlamını da birlikte yok etmez mi?. İşte onun için, H. Rahmi buna yanaşmıyor: «Bu istekleri kaldır, başka ne kalır. O zaman niçin yaşamalı? Budala olmadan gerçekleşebilen bir istek bırakılır mı?» *(Tebessümü Elem.)*

H. Rahmi'nin vardığı hayat görüşünü iki ayrı yönden, hayatın özü ve hayatın sonu bakımından, ele alalım. Yazar iki yönde de gerçekçi bir yol tutmaktadır:

Hayatın özü bakımından: Dünya düzeni, güçlülük yasası üzerine kuruludur: «Güçlü her zaman güçsüzün efendisi olmak ister... Yasayla, ahlâkla gücü durdurmak mümkün değildir. Su nasıl düzeyini buluncaya kadar yükselirse, güç de tek durmaz, hep güçsüzün zararına taşar, yıkar, devirir..» *(Yeni Mecmua,* sayı 1. sayfa 2). Öyleyse, tabiatın bu vahşiliği karşısında yapılacak şey, her zaman güçlü olmaya çalışmaktır: «Nietzsche ölmemek için öldür, doy, yaşa, diyor. Zaten insanlık bu öğüdü almadan önce de işini böyle görüyordu, görüyor ve görecektir.» *(Büyük Doğu,* aynı sayı). «Tabiat yaratıklarını, her ne pahasına olursa olsun öbür hayatların zararına yaşamaya zorluyor.» *(Kesik Baş).*

Demek, insanlar tıpkı «bir arslan, bir tilki, bir kurt nasıl yaşıyorsa, bu tabii yasayı tutturmalı» dırlar, «asıl hayat budur.. Hayır, bütün yığınların yaşama sırrı budur.» *(Utanmaz adam).*

Buna göre, tutulacak yol şudur: Yenilmemek için güçlü olmaya bakmalı. Yoksa, «mallarını koruyamayarak kaptıranların halleri acıklıdır. Kaptırmamalı, kapmaya bakmalı.» *(Utanmaz Adam).* «Bütün hayat yasası ne korkunç şey! Birbirini yemek için didişen en küçük iki böcek arasındaki boğazlaşma en büyük memleketlerin ufuklarını toplarla sarsan, topraklarını kızıl kana boyıyan bir savaş felâketine yükselir. Ya paralayıp yiyeceksin, ya paralanıp yeneceksin. İşte hayatın bir takım ahlâk çiçekleriyle örttüğü gizli anlamı.» *(Billûr Kalb).*

Güçlü olmanın sırrıysa: «Önce nefse güven.. ve

sonra direnme» dir. «Bütün mucize işte.. bu iki hasletten doğar.» *(Yeni Mecmua,* aynı yazı).

Tabiat yasalarına karşı alınacak duruma gelince: Bu, oportünist bir tutumdan başka bir şey olamaz: «Tabiatla iyi geçinmenin en sağlâm yolu onunla zıtlaşmamaktır.» *(Kokotlar Mektebi).* Yoksa, «tabiat, yasalarına boyun eğmeyenlere karşı çok zalimdir. Karnındaki yavruya kasdeden anaları çok defa beraber öldürerek cezalandırır.» (*Utanmaz Adam*).*Ben Deli Miyim* adlı romanın kişilerinden Şadan bu görüşün bütün erdemine varmıştır: «Dünyanın düzeni böyle kurulmuştur. Bu genel kurala karşı kürek çekecek dünyada bir ben mi kaldım?.»

Hayatın sonu bakımından: Hayat sınırlıdır, insanlar ölümlüdürler. Her şeyin sonu ölüme, hiçliğe varır. Gerçek olan acı ve ölümdür: «Dünyada her varlığın işi yok olmak, sırasını beklemek değil midir?» *(Hakka Sığındık).* «Herşey temelsiz, yalan, yalnız ölüm gerçektir.» *(Hayattan Sayfalar).* «Hangi köşeye, hangi yana baksan, dün yaşayan bir varlığın çürüdüğünü görürsün. Herşey bu büyük yasaya bağlı.» *(Son Arzu).* «Dünya yalan, sevgi yalan, hazlar yalan.. yalnız bir şey gerçek: Acı.» *(Son Arzu).*

Acı ve ölüm karşısında, ya stoik olmak, yani acılara katlanma ve onları yenme gücünde olmak var, ya da epikürcü olmak, yani kendini hazlara bırakmak var. H. Rahmi, daha çok epikürcülüğe kayar gibidir. Madem ki «insanlar bir varmış, bir yokmuş» oluyor, öyleyse hayatın tadını çıkarmak gerekir. Yahya Kemal «Derhatır eyleyince ömrü azizin hududunu, insan gü-

naha girse de etmez hata, içer» diyor. H. Rahmi olsa, içer yerine, yaşar derdi. *Toraman* adlı romanın kahramanı hayatın tadını çıkarmak ister: «Hayattan bir senecik olsun kâm almadan mı gideyim? Bu hayatın neye tahammülü var ki?» Kenan da zevk ahlâkını salık verir: «Sana felsefedeki en büyük düsturu söyliyeyim.. Bir insan bu dünyaya bir kere gelir. En fazla zevk ne derse onu yapmalı. Kulak verme. Öbür taraf efsanedir. Hayat budur. Saadet de budur.» *(Tebessümü Elem)*. «Ortada oynanan insanlık komedyaları için gözbağcılık eden ahlâkçıların yaygaralarına kapılma. Gözlerini aç.. En fazla zevk düsturunun fırsatını kaçırma.» *(Tebessümü Elem)*.

1944

H. Rahmi'ye göre

SANATÇININ TOPLUMDAKİ YERİ VE ROLÜ

Hüseyin Rahmi Türk edebiyatında kendine özgü kişiliği olan bir romancıdır. Edebiyat tarihimizde belli başlı bir topluluğun malı olmamıştır. Servet-i Fününcular onu kendi edebiyat çevreleri dışında bıraktılar. Aralarında büyük ayrılıklar vardı çünkü. Coşkusu kadar sanatını da halka açan Hüseyin Rahmi, özentili, «ağdalı» üslupçuların karşısına, kendine özgü, açık bir üslubun yalınlığıyla çıktı. Kişilerini halktan alarak, «havas edebiyatı»na, gerçek «halk edebiyatı» ile karşılık verdi. Hüseyin Rahmi, hayal ürünü bir yaşantı çemberi içine sıkışıp kalmış, soyut peşinde koşan bir edebiyat görüşünden uzak durmaya çalıştı. Gerçek hayata, topluma açılan, düşünce ve duygularla yoğrulmuş bir görüşün öncülüğünü yaptı. Fecr-i âti ve millî edebiyatı aşarak bugüne kadar kişiliğini ve özelliğini yitirmeden gelebildi.

Hüseyin Rahmi, her şeyden önce duygusal bir düşünürdür. İnsanlık tarihinin bir takım düşünce akımlarına kulak vermesini bilmiştir. Sesini çağının sesine, insanlığın, toplumunun sesine vermeğe çalışmıştır. Bir

çok düşünce akımları, bireyi, toplumu, insanlığı ilgilendiren her sorun, onda- bilinçli bilinçsiz- yankısını bulmuş gibidir. Kavradığı sorunların genişliği bakımından, edebiyatımızda önemli bir yeri vardır. Roman yoluyla, memleketimize, uygar dünyanın düşünürlerini, filozoflarını uğraştıran sorunları, toplum ve insanlık karşısında duyduklarını sokmaya çalışmıştır. Romanlarının eğlenceli havası içinde, ciddi sorunları, sindirimi kolay bir yoldan, karşımıza çıkarmış ve tenbel kafaları işletmeye, dış dünyayla, başkalarıyla, insanlarla ilgilendirmeye çalışmıştır.

o

Sanat karşısında H. Rahmi'nin belirli bir tutumu var. Ona göre, sanat, varlığının nedenini, belli bir amaca hizmette bulur. Bu amaç, insanlığın, uyanması, ilerlemesidir. Edebiyat «sırf bulutlar, denizler, rüzgârlar, bülbüllerle uğraşıp da kâğıt üzerine geçirdikleri bu sayıklamalarını insanlık adına bir hizmet sayan»ların elinde amacından uzaklaşmaktadır. Çünkü, Hüseyin Rahmi zamanının «şairliğini de, romancılığını da metafizikten ibaret» görmektedir *(İffet)*. Sanatçı için hayalden çok, eylem ve davranış gereklidir. Edebiyatı gökten indirilip insanların arasına, dünya işlerine sokmalı. Çünkü, «edebiyattan, sanattan beklenen herhalde bir toplumsal yarardır!» *(Şekavet-i Edebiyye)*.

Hüseyin Rahmi'de sanatçıyı her şeyden önce, bir toplum adamı olarak görmekteyiz. Sanatçı, insanlık sorunları, toplum kaygıları üzerine duygu ve düşüncesiyle eğilmiş bir kimse olmalıdır. Onun «fağfur»dan yü-

reğinde bütün toplumsal sorunlar yankılarını bulur. Bir içgüdü, bir içtepi, dış dünyanın ruhunda yarattığı etkileri dile getirmeye zorlar onu. Böylece: «sanatçı dıştan aldığı etkiyle davranır ve bu davranışıyla dıştan aldığı etkileri yine dışa vermiş olur.» *(Şekavet-i Edebiyye)*. «Bir insan sırf kendi için görüp, kendi için düşünmez. Dışla sürekli bir alışveriştedir.» *(Ay. eser)*.

Bossuet «Yuf olsun o bilime ki, sevmekle yetinmez» demiş. Üçyüzyıl önceki bu acı sözde H. Rahmi'nin yüreğini çarptıran aynı insanca kaygıların sesini duymamak ne mümkün: Uyf olsun o edebiyata ki, sevmekle yetinmez..

o

Nietzsche'ye uyarak H. Rahmi topluma, belli bir «değerler merdiveni» açısından bakmaktadır: Her insan topluluğunda iki sınıf vardır. Bir yanda seçkinler, öbür yanda büyük halk yığını. Seçkinler, akıl ve bilgeliğin, halk yığınıysa içgüdünün, bilgisizliğin ve kaygısızlığın sembolüdür. Lord Macauley, güçlü kişiliği olan insanları, halk yığınlarından daha yüksek bir yere çıkıp güneşin ilk ışınlarını alan insanlara benzetir. Physioctrate'ların «bedahat erbabı» dedikleri bilge kişiler bu yüksek varlıklardan başka bir şey değildi. İşte, H. Rahmi'ye göre sanatçı, durumu dolayısiyle «bedahat» güneşinin ilk ışınlarını alan kimsedir. Bu durumu dolayısıyla ona düşen bir ödev vardır: Nasıl ki, Ay dünyayı güneşten aldığı ışınlarla aydınlatıyorsa, sanatçı da gerçeğin hayırlı ışınlarını insanlara yansıtır. Bu ışın, dünya yüzündeki düşkünlükleri, acıları bü-

tün çıplaklığıyla gün ışığına çıkaracak ve insanlara insanca bir dünyanın ufuklarını açacaktır. Hüseyin Rahmi'nin romancıya yüklediği başlıca iki büyük görev var: Biri, «gerçek»i ortaya koymak, kötülükleri göstermek, bu yoldan savaşmaya bir ortam hazırlamak. Öbürüyse, olayların akışı içinden, tabiatın ve insanın özüyle ilgili gerçeklere varmak, okuyucuları «kaba ve eğlenceli hikâyeler arasından yüksek bir felsefeye doğru çekmek.»

o

Bu birinci görev bakımından H. Rahmi, «her filozoftan daha çok doğru söylemek cesaretini göstermiş olan» Nietzsche'ye uyarak bütün gerçekleri, toplum yaralarını ortaya dökmek eğilimindedir. Çünkü, «bilgisiz ve iki yüzlü insanlığın gözleri önünden kaldırılması gereken perdeleri şimdi burada çekip yırtarak müsaadenizle kuyunun korkunç, siyâh derinliğini göstermeye çalışacağım.» *(Kokotlar Mektebi,* Ulviye Melek ağzından). Zaten «büyük sanatçıların çekiçleri altından çıkan heykellere, yüksek, taşkın dimağların ürünü sayfalara, en olgun fırçaların boyadıkları tablolara bakınız. Hepsi cascavlak.. Hepsi gizliyi açığa vurmak amacına doğru koşuyor.» *(Ayn. eser).*

Demek, sanatçı her şeyden önce doğruyu söylemeli. Oysa, ahlâkçılar ve «bütün romancılar halka bir uydurma hikâye devri açmışlardır.» *(Efsuncu Baba).* «Henüz çoğumuz hayatın özünü anlayamayarak havada mutluluk, kuyu dibinde cennet arayan, birbirimizden keramet bekleyen, boş şeylere kapılan, vaatlere

aldanan saf kimseleriz.» *(Efsuncu Baba)*. Ama, «bu komedyanın arka perdesini kaldırıp yüzyıllardan, yüzyıllardan beri, insanlardan saklanan gugukları apaçık insanlara göstermek, her memlekette yasalarca yasaklanmıştır.. Ahlâk, töre ve geleneklerimiz hayallere o kadar geniş bir yer ayırmıştır ki, gerçek ona en çok muhtaç olanların gözünde bile her zaman değersiz ve önemsiz kalır.» *(Efsuncu Baba)*.

Öyleyse, «İşe yaramayan gerçeği ne yapmalı?». Onu «işe yarayacak biçimde harekete getirmeli..» *(Mürebbiye)*. «Her kişiyi, hattâ her topluluğu hoşlandığı ile» avlamışlar bugüne kadar. Yapılacak şey: «böyle oltalara tutulmayacak kadar insanlığımızı eğitebilmektir.»

o

Gerçeği değersiz ve önemsiz durumundan kurtarmak ve işe yarıyacak biçimde harekete getirmek... İşte, sanatçıya düşen ciddi görev. Hüseyin Rahmi bu göreve, olayların, özellikle gülünç yanlarını yansıtan gerçekçi bir yolla girdi. Bu gerçekçiliğini de, çoğu zaman sert bir yergi havasıyla geliştirdi ve bu yolda hayli cesur bir dil kullandı. Toplumun kusurlarını, ahlâk perdesi altında işlenen ahlâksızlıkları çekinmeden ortaya koydu. Gerçekçiliğinin en başarılı olduğu yer, kişilerini, çevre ve seviyelerine özgü dil ve deyimlerle konuşturduğu yerlerdir.

Yazar, kişilerinin ruh durumlarını yansıtmak için, günlük konuşmalarını olduğu gibi alma yolunu tutmuştur. Bu yüzden, sanatçı bazı çevrelerce yerilmiş,

eserleri bayağılık, hattâ ahlâksızlıkla suçlandırılmıştır. Hüseyin Rahmi şuna bütün varlığıyla inanmıştı ki «ahlâkçı olmak için, ahlâksızlığı incelemek gerekirdi.» *(Mürebbiye)*. Bir hastalıkla savaşmanın koşulu, onu iyiden iyiye bilmektir.

o

Alay ve yergi, Hüseyin Rahmi'nin bir bakıma özüdür, diyebiliriz. *Kokotlar Mektebi*'nde bir kişi şöyle der: «Ağlanacak şeylere gülmek, daha modern bir fantezidir.» Ama, bu fantezide acı bir alay olduğunu biliyoruz. «Bu dünyada gülünecek bir şey var: İnsanlığın hayvanlığı.. ama bu gülme de ağlamanın bir başka biçimidir.» *(Cadı Çarpıyor)*. Erasmus *Colloques* adlı eserinde «önemsiz şeylerden önemle söz etmek kadar hoş şey yoktur» diyor. Hüseyin Rahmi olsa şöyle derdi: «Önemli şeylerden alayla söz etmek kadar hoş şey olamaz...»

Ne çare ki, Hüseyin Rahmi'nin gözünde sanat hep böylesi bir araç olarak kaldı. Sanat vazgeçilmez bir amaç uğrunda seferber ediliyorsa, bu, bugünkü toplum ve insanlık koşullarının geregidir. Sanat, bugün sınırları belli bir geçiş dönemindedir. Onun için, ister istemez, salt estetik ve duygusal kaygılara bağlı kalmıyacaktır... Her çeşit insan davranışı, belli bir gereksinmenin dile gelişidir. Sanatçı da atılımını çevrenin itilerinden alır. Yeryüzünün büyük dertlerinden kurtulup, salt sanat dünyasının göklerine yükselmek, mutlu ama uzak bir geleceğe bırakılmalıdır. Bu bakımdan sanatçı insanlık dramının, toplum kaygılarının ortasına

atılmış bir fedaîdir.. Onun karşısında «yükselmek isteğiyle ellerini.. uzatmış milyonlarca halk var.» *(Cadı Çarpıyor.)*

H. Rahmi Gürpınar halk için yazmakla kıvanan bir romancımızdır. Ona göre «halkta bir okuma ihtiyacı vardır. Basın pazarında ne bulursa onunla kafasını ve düşüncesini beslemek zorundadır.» *(Cadı Çarpıyor)*. Halk için edebiyat olmaz diyenlere cevabı şudur: «Ne hezeyan!» «Halk bilgisizlik içinde boğulsun, koca bir millet çökmeye mahkûm olsun, biz karsıdan seyrine bakalım, öyle mi?» Ona göre sanatçı halkın malıdır. Çünkü: «Edebiyatın da, edebiyatçıların da âmili halktır.» *(Şekavet-i Edebiyye)*. «Vaızı vaız yapan dinleyiciler olduğu gibi» (Bossuet), edebiyatçıyı edebiyatçı yapan da halktır. Zaten «sanat ilgiyle orantılıdır. Her şeyde ilerleme, halkın aşkı şevki ve candan isteğiyle, iyiyi kötüden ayırdetme gücü ve mucizesiyle meydana gelir» *(Hazan Bülbülü,* önsöz). Ne var ki, «bizdeki bu geri, bu yoksul çevre henüz büyük sanatçı yetiştiremez. Önce onu uyandırmalı ki sonra biz (sanatçılar) yükselelim.» *(Cadı Çarpıyor)*. Halkı aydınlatmak için ilk çare, onun anlıyacağı bir dille yazmak, yani dili sadeleştirmektir. «Bizim için artık edebiyatta, her şeyde, her yerde sağlığı süse tercih edecek zaman gelmiştir.» *(Ay. esfer)*. Kısacası, H. Rahmi'ye göre, gerçek edebiyat, dilimizin sadeleşmesiyle doğabilir ancak.

1944

o

SABAHATTİN ALİ'NİN HİKÂYECİLİĞİ VE ROMANCILIĞI

Sabahattin Ali'den söz etmenin iki yolu var. Biri, onu hikâyeci ve romancı olarak ayrı ayrı yönlerden ele almak, öbürü de, ondan bir bütün olarak söz etmek. Roman, hikâye türlerine bağlı kalıp, teknik farklar, biçime dokunan ayrılıklar üzerinde durulunca birinci yoldan yürümüş oluruz. Sanata, edebiyata verdiği *propaganda* değeri göz önünde tutulunca da, onu özü bakımından bütün eserleriyle incelemek yerinde olur.

Yazar üstünde tam bir yoruma varabilmek için iki yolu da denemek gerek. Bu yazıda birinci yolu deneyeceğim.

Roman bakımından değilse bile, hikâye yönünden, yazarın sanatını belirtecek kadar elimizde eseri var:*Değirmen, Kağnı, Ses, Yeni Dünya.* Kırk yedi hikâyeyi kapsayan bu dört kitaba, yazarın uzun hikâyesi *Kürk Mantolu Madona*'yı da ekliyebiliriz.

Bugüne kadar küçük hikâye üzerinde çalışan sanatçıların eserlerini belli başlı iki tipe indirgeyebiliriz: Birinciler, ötedenberi alışılagelen, başlangıcı, dönüm

noktası, sonu olan hikâyelerdir. Guy de Maupassant'ın hikâyeleri bu türün iyi örnekleri sayılır. İkincilerse, Çehof'la doğup gelişen ayrı yapıda hikâyelerdir. Hattâ bunlara hikâye demek bir bakıma doğru da olmaz. Bunlarda alışılmış anlamda bir başlangıç, belli bir bitiş, açık bir bağlanış yoktur. Hikâyede bütün ilgi bir ruh durumu üzerinde toplanır. Olay ikinci plânda kalır çoğu zaman. Çehof'la insan, bilinçaltı manzaralarını seyre dalar dalar da olayı aramaz olur. Oysa Maupassant'la okuyucu *dış*'ın etkisinde, olayların akışında kalır, ne ruhu düşünür ne de *iç*'i.

Sabahattin Ali'yi birinci tip hikâyecilerden sayabiliriz. Onun hikâyelerini, edebiyatımıza Ömer Seyfettin'le yerleşen bu türün başarılı örnekleri olarak gösterebiliriz.

Bizde ikinci tip hikâyecilere yaklaşan bir Sait Faik var. O, tıpkı Çehof gibi içe dönük bir hikâyeci. S. Ali ise, *dış*'a bakan, *iç*'i dışta arıyan bir sanatçı.

S. Ali'ye göre hikâyede psikoloji şu olmalı: İnsanın iç dünyasını, dış'a vuran yaşantısıyla göstermek.

Ne var ki bu, oldukça güç bir iş. İç hayatı dışa vuran davranışlarla vereyim derken, yalnız dış'ta kalmak tehlikesi var. S. Ali bu tehlikeyi sezmiş olacak ki, her zaman ruhu yansıtmanın güçlüğünü, bizi toplum sorunları üzerinde düşündürmekle gidermeye çalışıyor. Onun hikâyeleriyle çok kez bir psikolojiye varamıyorsak da, belli sorunlarla karşılaşıyor, bunlar üzerinde düşünmek fırsatını buluyoruz. Unamuno'nun dediği gibi, «önemli olan, ne yolda olursa olsun, dü-

şünmektir. Çünkü düşünen insan düşüncelere hâkim olur, olunca da alçaltıcı köleliklerden kurtulur.»

Sulfata, Asfalt yol, Kazlar adlı hikâyelerde karşılaşılan dış gerçekler, bu gerçeklerle varılan düşünceler, insana, bu gerçekler üzerinde düşünmenin, bunlara kafaca hâkim olmanın bir bakıma özgürlüğünü kazandırıyor.

o

S. Ali'ye göre, sanatçının amacı insanları yükseltmektir. Yükseltmek için de «endividüalizmden mümkün olduğu kadar hayata, muhite dönmek, muhitten bir çok şeyler almak ve muhite bir çok şeyler vererek yazmak» gerekir (*Varlık,* sayı: 65). Acaba, S. Ali hikâyelerinde, sanatçıdan istediği bu özellikleri verebiliyor mu, ona bakalım.

Bir defa, hiç şüphe yok ki, S. Ali çevreye dönük bir hikâyeci, «nabzını kütlenin nabzı ile aynı tempoda attırmak» özleminde olan bir sanatçıdır. Sonra, gözlemlerine kendinden fazla şeyler katmamak isteği de oldukça güçlü. Hikâyelerinde hep kendini silmek yolunu tutuyor. Sait Faik gibir, gördüklerini kendine çekmiyor. Bu uğurda çok kez, bile bile kuru bir gözlemci olmaya kalkışıyor. Öyle ki, hayattan topladığı gereçler üzerinde hayal gücünün, duygularının emeği oldukça silik kalıyor.

Kaygısı açık: Bireycilikten, kendi deyimiyle «endividüalizmden» kaçınmak. Ona göre, gerçek sanat, sanatçının kendini silip çevreyi verebildiği zaman başlar. *İçimizdeki Şeytan* adlı romanının kişilerinden Ö-

mer, yazarın bu düşüncesini şöyle dile getiriyor: «Bence sanatkâr, kendinden başkalarını vermeğe başladığı zaman sanatkâr olur.»

İşte, Sait Faik'in sık sık hikâyelerine girmesine karışılık, Sabahattin Ali, hikâyelerinin hep dışında kalıyor. Olayın akışını durdurup duygularını dile getirdiği yok. Hayır, var. Ama yalnız bir defacık. O da, *Selâm* adlı hikâyesinin sonunda. Bu hikâyenin kişisi sanki Yusuf değil de S. Ali'nin tâ kendisi. Bir kumpanya oyuncusu kadın uğrunda evini barkını bırakıp kaçan Yusuf'un ardından hikâyecinin yolladığı selâma bir bakın: «Dört elle sarıldığımız bir çok kıymetlerin, uğrunda sahici bir insan gibi kalbimiz ve kafamızla yaşamayı feda ettiğimiz binlerce sözde mühim şeylerin nekadar kolay fırlatılıp atılabileceğini bana öğreten Yusuf. Benden sana selâm olsun..»

Sanki hikâyeci burada, kutsal sayılan şeyleri, donmuş düşünceleri, kısaca, bağnazlığı birden fırlatıp atabilen insanlara içten hayranlığını gizliyemiyor.

o

Kurtarılan Şaheser, Kırlangıçlar, Birdenbire Sönen Kandilin Hikâyesi gibi allegorik çeşnide romantik hikâyeleri bir yana, konularının çoğu köy, köylü, köy-şehir ilişkileri ya da anlaşmazlığı üstüne. Yazar bize Anadolu'yu «metrûk, unutulan, bilinmiyen Anadolu'yu» aydınlarımızın «bir Amerikalı seyyah gözüyle» görüp anlayamadığı Anadolu'yu gösteriyor. (*Köpek*'de olduğu gibi).

Olayları sık sık toplum dertlerimize dokunuyor.

Ama çoğu yol üstü, ayak üstü toplanmış olaylar, gezi izlenimleri hissini veriyor. Hikâyeci bunları fazla işlemeden anlatmaya çalışıyor. Gerçekçiliği de buradan geliyor.

Yalnız, olayların duyulmuş, gerçekten olmuş olaylar hissini verme kaygısının doğurduğu kusurlar eksik değil. Bir defa, olayları süslememekteki direnişi, üslubu kuruluktan tâ anlatım düşüklüklerine kadar indirdiği oluyor. Sonra, hikâyelerinin bazılarına fıkra çeşnisi veriyor. Örneğin, bir Konferans adlı hikâye kaba nükteli bir fıkra olmaktan öteye geçemediği gibi, *Bir Cinayetin Sebebi* de mahkeme salonlarında duyulan olayların kuruluğundan kurtulamıyor.

o

Sait Faik'in hikâyelerine bir birlik havası veren bir şey var: Onun insana dönük duyarlığı, insanlık sevgisi.

Sabahattin Ali'deyse, duyarlık yerine, saplantı halinde açığa vurulmak istenen gerçekler var: *Arabalar Beş Kuruşa, Apartman* çeşnisinde, *Asfalt Yol, Sulfata* gibi ayrı tatta hikâyelerle *ispatlamak istenen* toplum sorunları, toplum bünyesinden doğan aksaklıklar..

Sait Faik'in gerçek'teki gerçek'ten kaçışına karşılık, Sabahattin Ali'de gerçek'e sıkı sıkıya bağlanış var.

Sabahattin Ali'nin romanlarına gelince: Sayıca az ama, değerce ağır basan romanlar. *Kuyucaklı Yusuf* olsun, *İçimizdeki Şeytan* olsun, en başarılı romanlarımız arasında yer alır. Bu romanların birleştiği nokta

şu: İkisi de hem çevrece, hem ruhça katıksız yerli birer roman; ikisi de çevre, töre romanı. Biri bir Anadolu kasabasını bütün ruhu ve yaşantıyla veriyor, öbürü küçük bir aydın topluluğunu canlandırıyor.

S. Ali hikâyelerinde her zaman veremediği *iç*'i, romanlarında verebiliyor. *Kuyucaklı Yusuf*'ta ruh incelemeleri yok ama, davranışlardan çevrenin, bir bakıma da kişilerin psikolojilerine girebiliyor. Olaylar öylesine ustalıkla seçilmiş, ayrıntılar sanki üzerlerinde hiç işlenmemiş gibi öylesine tabii tertiplenmiş ki, insan pek farkına varmadan kendini çevrenin ortasında buluveriyor. Romancı, işlediği ayrıntıları belli etmeden bütün'e gerçeklik vermesini biliyor.

S. Faik'in tersine, S. Ali'nin hikâyeden romana geçişi mutlu bir geçiş sayılabilir. S. Faik biçimsel bağları kıran bir sanatçı. Olaylarına sıkı sıkıya bağlanmadan okuyucuyu daha çok duyguya doğru çekiyor. S. Ali ise, olayların bütün olanaklarından faydalanarak okuyucunun soluğunu olayın seyriyle ayni tempoda tutuyor. Hem olaylarına, hem duygularına hâkim. Onun için de roman gibi güç bir mimariyi daha ustaca başarıyor.

S. Faik'in *Medar-ı Maişet Motoru* adlı romanı yüzünü fazlasıyla ağırtacak bir deneme sayılamaz. Roman «birbirini ancak tutan sahnelerden» kurulu. Roman kişilerinden Fahri'nin hayatı gibi «bir takım kopuk, yarım şeritlerden» meydana gelmiş. Yakın zamanların bu iki romancısıyla kıyaslanacak tek romancısı Reşat Enis'in *Toprak Kokusu* da aynı teknik kusurda. O da, yan yana gelmiş kopuk şeritler gibi hayat

sahneleriyle dolu, ama hep aynı ruhun esintisiyle ateşlenen ve ateşliyen hayat sahneleriyle. *Toprak Kokusu* da, *Medar-ı Maişet Motoru* gibi bütünüde değil, parçalarında değerli.

S. Faik sanatı duygulanmalarının, Reşat Enis de gözlemleriyle beslenip güçlenen coşkularının buyruğuna veriyor. İkisinin de olayları Hüseyin Rahmi'de olduğu gibi kopuk kopuk. Biri çağrışımlar ve duygulanmalarla besli, öbürü kızgın coşkuşlarla. Yalnız S. Faik'in H. Rahmi'den ayrıldığı nokta şu ki, H. Rahmi'nin eserleri, olayları kıran o ağız dolusu filozofça sözlerin dışında; S. Faik'inkilerse, olaylarının ötesinde kalan çağrışımlarla, duygularla değerli.

S. Faik'in eserleri, olaylarla değil, kişilerin ruh durumlarıyla, bir bakıma da düşünceleriyle değer taşıyor. Kişilerin duygularıyla olduğu kadar düşünceleri ve geçmişleriyle de birer varlıktırlar. S. Faik ile, her an, davranışların dışında, kişilerin ruh örgüleri içindeyiz. Onların ruh örgülerini olmuş bitmiş buluyoruz. S. Ali'nin kişileri bam başka: Edremit'e gelen Kuyucaklı Yusuf'un geçmişini unutamıyorsak, bunun nedeni onun köylü olduğunu aklımızdan bir an çıkaramamızdır. Yoksa, romanla ilgimiz onun yaşadığımız an içinde gelişen davranışlarında toplanıyor. O davranışlardan psikolojiye inmeye bakıyoruz. Çünkü önümüzde bir sorun var: Köyün kasabayla karşı karşıya gelmesi, ya da savaşması. Gözlerimiz hep, kasabanın bozmaya çalıştığı ama bir türlü bozamadığı Yusuf'un davranışlarında. Bu davranışlardan onun ruh durumunu yakalamaya çalışıyoruz. Muazzez'e olan sevgisinin kasaba

insanlarıyla karşı karşıya getirdiği Yusuf yine ayni Sevgi yüzünden onlarla ilişkisini kesiyor, ya da ters yönlü ilişkilere girişiyor.

S. Ali'nin kişileri çevrelerinin ürünüdürler. Bir çoklarında ortak yan şu: İradesizlik. Kuyucaklı Yusuf çoğu zaman kararsız ve iradesizdir. Kaymakam Selâhattin bey, *İçimizdeki Şeytan'ın* Ömer'i hep iradesiz kimselerdir. Bu iradesizlik kişileri çevrede eritiyor. İradesi en gevşek olanın, yani içindeki şeytanı en fazla olanın ezilmesi daha kolay oluyor. Ömer de Yusuf gibi iradesiz. Yalnız Ömer'in içindeki şeytan daha güçlü. Yusuf her şeye rağmen çevreye kafa tutuyor. Bunu iradesinden çok, kinine borçlu. Oysa, Ömer'de şeytanı altedecek kin yok. Bu yüzden Yusuf başkaldırmaya, Ömer'se köleliğe koşuyor. Kişilerde ortak olan ikinci yan da şu: Topluma karşı içten olmadıkları halde, kendi kendilerine karşı içtendirler. Kişiler kendi kendileriyle hesaplaşır, davranışlarının hesabını yaparlar. Ömer davranışlarının iyiliğini de kötülüğünü de bilir. Vicdanından beraat kararı almadığı olur. O, iyiyi de kötüyü de tartmasını biliyor ama, içindeki şeytan her zaman ağır basıyor. Kişilerin psikolojisi S. Ali'nin romanlarında yaşattığı çevrenin ruhuna götürür. Bu da bir başka yazının konuşu olmaya değer sanırım.

1945

Kıyaslama yoluyla

SABAHATTİN ALİ'NİN SANATI

Geçen yazıda Sabahattin Ali'nin hikâye ve romanlarını gözden geçirdik. Şimdi de, roman hikâye ayırdetmeksizin yazarı, sanata verdiği *propaganda* değeri bakımından bütününde görelim. Ona göre «edebiyat, hattâ âlelumum sanat, sanatkârın düşündüğü ve duyduğu bir fikrin ve bir hissin ortaya atılması, tatmin edilmesi demektir; yani bir propagandadır.»

Bu propagandanın sanat yoluyla başarmak istediği şey de «İnsanları daha iyiye, daha doğruya, daha güzele yükseltmek, insanlarda bu yükselme arzusunu uyandırmak»tır (*Varlık,* sayı 63).

Bu propagandanın bir amacı, bir de biçimi var. Önce, amacı ele alalım. Bu amaç *insanları yükseltmek*'ten başka bir şey değil. İnsanları yükseltmeğe çalışmak, onları belli bir aşamada kabul etmek olur. Acaba bu aşama nedir? S. Ali insan ve toplum üstüne neler düşünüyor, bunu araştıralım.

Sanatçıya göre, insan aslında iyidir. Onu toplum, kötü düzenli toplum bozar. Bunu görmek için S. Ali'nin kişilerine bakmak elverir. Sanatçının belli başlı ki-

şileri sık sık davranışlarının hesabını yaparlar. Kendi kendilerine karşı yalan dolansızdırlar. *Kuyucaklı Yusuf*'un Yusuf'u, *İçimizdeki Şeytan*'ın Ömeri, Macide'si kendı kendilerine içten, davranışlarının hesaplaşmasında dürüsttürler. Yaptıkları işlerin kötülüğünü haklı göstermeye çalışmazlar. Ömer çorap çaldığı zaman vicdanının mahkemesine suçlu olarak çıkar. Beraat kararını almak için vicdanını kandırmaya yanaşmaz, derin bir içtenlik gösterir. İşte, kendi kendine karşı böylesine bir içtenlik, iyiyi kötüden ayırma yeteneği gösterebilen bir insan, *aslında* iyi bir insan sayılır.

Ne var ki, bu içtenlik, çoğu zaman içte boğulup kalmaya mahkûm oluyor. Çünkü, kişiler, içtenliğin geçmez akça olduğu bir toplumun tepkilerini hesaba katıp adetâ bukalemun gibi «canlarını koruma» kaygusuyla çevrenin rengine bürünüyorlar. Yani, *yapma* oluyorlar. Ne yapsınlar. Toplumun yaşayışa verdiği kalıplaşmış katı biçimlere karşı onların içtenliği çok güçsüz bir silâh.

Kuyucaklı Yusuf'un Yusuf'u, *İçimizdeki Şeytan*'ın Ömer'i aslında iyi, ama toplumun içtenliklerinden sıyırdığı kişilerdir.

Demek, S. Ali'ye göre insan aslında iyi. Kendi kendine içten. Oysa, toplum içtensizlik, güvensizlik üstüne kurulu. Böylesi bir çevre içinde, insan ister istemez aslından, yani içtenliğinden ayrılmak, çevreye uymak zorunda kalıyor. Ya da çevre onu, geleneklerinin, inançlarının kalıbına sokuyor, adetâ makineleştiriyor. İşte, S. Ali'yi, kişilerinden Ömer'in ağzıyla «hepimiz bir makineyiz ve evvelden kurulduğumuz gi-

bi işleriz» diye yanıp yakılmaya zorlayan dert bu dert. Ama, dert bununla kalmıyor. Üstelik, insan makine oluşunun, yani köleliğinin farkına varmıyor, ona yeme içme gibi alışıyor. İçinde doğup büyüdüğü biçimlerden başka gerçek bilmeyen insanın kaderi ne korkunç! Adetâ köleliğine bağlı, kaderine değişmez gözüyle bakmaya mahkûm kalıyor. S. Ali bu gerçeği belirtmek için gözlerimizi «... bir inşaattan dönen, parça parça elbiselerinin içinde sessiz ve biraz kambur yürüyen ameleler» üzerine çekiyor. Hallerine acıyor ve bizi de acındırıyor. Çünkü «hepsi mevcudiyetlerinden memnun görünüyorlar.. Her şeyi olduğu gibi kabul ediyorlar.» (*Kürk Mantolu Madona*). *Orman Hikâyesi*'nin kişisi de aynı dertte. Onun görünürde şu safca sözlerinde, bilgisizliğe bırakılmış insanın zavallılığını okuyoruz: «Babalarımız dedelerimizden, ve biz babalarımızdan ne gördükse onu yapıyor ve tıpkı onlar gibi yaşıyorduk. Bundan memnunduk. Zaten yer yüzünde bundan başka bir şeyin olabileceğini bilmiyorduk ki memnun olmayalım.»

o

İnsanlar böyle. Toplum da belli. Bu durum karşısında S. Ali propagandasıyla, yani sanatıyla neler esinlemek istiyor, şimdi de onu araştıralım. Mademki insan aslında iyidir, kendi kendine yalanı dolam yoktur, öyleyse, bütün mesele, onun bu içtenliğini, iyiliğini serbestçe dışa çıkarmasını sağlayacak bir toplum kurabilmekte; içtenlik üzerine kurulu, insanları kendi içlerinde değil, birbirlerinde yaşatabilecek yapıda bir toplum, insanı bağnazlıklardan, makineleşmekten

kurtaran, Ömer'in istediği gibi «daha olduğu gibi bir muhit», tabiata uygun bir toplum yaratabilmekte.

Bunun için dünya işlerine, önyargılardan bağımsız, bağnazlıktan uzak, tıpkı düşüncenin ilk kurucuları gibi, eski Yunanlılar gibi bakmak gerekir. Önemli olan, onlar gibi, tabiatta saklı ruhu sezmek, anlamak, hayatı ona uydurmanın yollarını bulmaktır.

Mehtaplı bir gecede, tabiatın ezici güzelliği karşısında, kendi içine kapalı olmanın, tabiatı anlayamamanın acısını Ömer değil, S. Ali çekiyor: «Böyle bir geceyi bütün varlığımızla içemeyişimizin sebebi kafamızı bir çok saçma şeylerin doldurmuş olmasıdır. Onbin, yirmibin sene evvelki insanlar gibi olabilsek, onların gözü ile görebilsek, muhakkak ki şimdi burada böyle sükûnetle kalmazdık. Onlar güneşi, ayı, falanca büyük tepeyi veya filân bulutu ve yıldırımı babalarının hayrına mı Allah yaptılar? Onlar tabiatta saklı duran ruhu bizden iyi anlamışlardır.» (*İçimizdeki Şeytan*).

Öyleyse, mutluluğun sırrı *Kürk Mantolu Madonna*'nın kahramanı Raif beyin şu pasif formülünde mi aramalı? «Yaşamak, tabiatın en küçük kımıldanışlarını sezerek, hayatın sarsılmaz bir mantık ile akıp gidişini seyrederek» yaşamak. Elbette değil. Bu formül insanı kadirciliğe, olup bitenlere seyirci kalmaya zorlar. Oysa, S. Ali'ye göre hayat bir kavgadır. «Hayattaki her şey.... bir mücadeledir. Daha doğruya, daha güzele götüren bir mücadele.» (*Varlık*, sayı 63).

Kavga, uğrunda savaşılan bir amaç ister. Kavga için insanın kendini ikinci plâna koyabilmesi gerekir.

S. Ali'nin bazı kişilerinde, dumanlı da olsa, kendilerini ikinci plânda duymanın sezişleri var. Ne var ki, onlar birinci plânın ne olduğunu bulmuş değillerdir. Ömer'in gözünde «hayatın bir mânası olmak icabederdi. İnsan dünyaya sadece yemek, içmek, koynuna birini alıp yatmak için gelmiş olamazdı. Daha büyük ve insanca bir sebep lâzımdı.» (*İçimizdeki Şeytan*). Yusuf da Ömer gibi «kendisinin dünyaya bir iş için geldiğini müphem bir şekilde hissediyor, fakat bu işin ne olduğunu bilmiyordu.» (*Kuyucaklı Yusuf*). «Hakiki vazifelerimizin ne olduğunu pek kati bilmediğimiz bu dünyada» kendine göre bir amaç seçen Kürşat gibi (*Esirler* adlı oyun), Macide'nin de kafasında karşılıksız kalan şu bilmece, Ömer'in de, Yusuf'un da çözemedikleri bilmecenin aynı: «Bu hayatın daha doğru, akıllı olması lâzım, fakat bunun ne olduğunu bilmiyorum.» (*İçimizdeki Şeytan*).

İşte, Sanatçının görevi aydınlanıyor: İnsanlara bu birinci plânı göstermek. «Kendinde herşeyi yaratabilecek kuvveti» gören, «sonra yapılacak bir şey bulamayan» insanlara birinci plânın ışığını göstermek. Onlarda o amaca (yani iyiye doğruya, güzele) ulaşma isteğini bilinçleştirmek.

S. Ali bunu ne yoldan elde edeceğini umuyor? Bu soru ile propagandasının biçimine gelmiş oluyoruz. Yol şu: Gerçekleri açıkça ortaya koymak. İlk basamak olarak insanları gerçeklerle karşı karşıya bırakmak, onların önünde toplumun bozuk yalanlarını belirtmek istiyor. Bu aşamada S. Ali'nin propagandası biçim bakımından çok zaman «sergici» kalıyor. Köyü, köylü-

kentli ilişkilerini konu alan hikâyeleri, bir bakıma da romanları ile gerçekleri ham madde halinde önümüze sermekle yetiniyor. Bu biçim bazan da «savunucu» bir kılığa bürünüyor. O zaman, sanatçı *ince alayının* arkasına sinip kalıyor. *Bir Konferans* adlı hikâyesinde saf köylüler ağzından fırlattığı alay ile sanatçı gerçek önünde ezilen ruhunu kurtarmaya çalışıyor sanki.

Bu çaba ne denli etkilidir bilmiyorum ama, her halde pek etkisiz de olmasa gerek. S. Ali'nin bu çaresi, kahramanı Yusuf'un «bir türlü anlayamadığı... insanlarla arasında bir duvar gibi yükselttiği *tebessüm*» kadar pasif değilse bile, yarı pasif bir çare. O, gerçekleri ham madde halinde ortaya koymakla insanda iyiyi kötüden ayırma yeteneği yaratacağını, yükselme isteği uyandıracağını umuyor. İnsanları gerçeklerle düşüncelere, düşüncelerle de davranışlara götürmeyi bu yoldan ummak biraz fazla umuda kapılmaktır. Ama, ne de olsa yine de bir umuttur ya. Zaten, *İçimizdeki Şeytan*'ın kişilerinden birinin dediği gibi, «dünyada en korkunç şey, umudunu kaybetmek» değil midir?

1945

o

SAİT FAİK ABASIYANIK ÜSTÜNE

Yeni kuşak hikâyecileri arasında, Sabahattin Ali'den başka, belli başlı değer olarak bir Sait Faik Abasıyanık var. Sırasıyla *Semaver, Sarnıç* ve *Şahmerdan,* bize onu aşağı yukarı iç ve dış yapısında değişmez, ama bütününde yepyeni bir ruhla tanıttı. Bu ruh, bütün yeni sanatçılarımızın esinine kaynak olan bir görüş ve duyuş pınarından geliyor. Ruhsal ifadelerini, her çeşit sınırlamalar dışında, gösterişsiz bir içtenlikte arayan genç ozan ve sanatçılarımızı niteliyen bu yenilik: Biçimde *serbestlik,* ruhta da *insana çevrik geniş bir duyarlık* olarak görünmektedir. Yerleşmiş kuralların her çeşit bağlarını kırıp atmakta kendini gösteren *biçim serbestliği* yanında, bu *insana çevrik duyarlık,* her birinde ayrı ayrı dile geliyor.

Duyarlığını aklıyla uzlaştıran Bedri Rahmi Eyuboğlu'da *hayat sevgisi,* gördüklerini duygularında eritebilen Celâl Sılay'da acıma duygusu, S. Faik'de için için kaynıyan bir *insanlık sevgisi* hep bu genel duyarlığın çeşitli belirtileridir.

Sait Faik'ın asıl değerini yapan iç yeniliğe do-

kunmadan önce, onun dış yeniliğini görelim

Yapı bakımından olduğu kadar, ruh bakımından da birçok hikâyelerini klâsik hikâye türleri arasına sokmak güç. Sait Faik'in hikâyeleri, bu yapı yeniliğini, klâsik hikâye kurallarından ayrılmış olmalarından alıyorlar. Bu ayrılış hikâyeciye kendine özgü bir biçim serbestliği ve olanakları kazandırmıştır.

Klâsik hikâyenin baş öğesi olan *tek hâkim olay, tek belirgin karakter, izlenim birliği* yönünden incelenirse, Sait Faik'in bir çok hikâyelerinin klâsik tipten ayrılmış olduğu ve bazılarının da *deneme,* hattâ *skeç*'e yaklaştığı görülür.

Olayın en önemli anında yakalanıp çizilmiş biçiminden başka bir şey olmayan skeç'de, konu ve devinim yerine insanda, tiksinti, coşku, şaşkınlık gibi duygular uyandıran bir tablo vardır. Sait Faik'ın bazı hikâyeleri, hikâye olarak, konu ve devinimden yoksundur. Bunlarda, çoğu zaman kahraman bile diyemiyeceğimiz kişinin bir anını, herhangi bir ruh durumunu, ya da duyumlarını buluyoruz. Bu bakımdan, kimi hikâyelerini skeçe yaklaştırabiliyoruz. İşte, «Davudun Anası»: 30 yaşındaki Ali'nin küçücük anısında *kızılcık meyvasının kıpkırmızı olduğu günden hal'e, hal'*-den de hayal dünyasına atlayıveren bir duyum. Hikâyenin konusu, Ali'nin günlük yaşantısının bir kaç dakikasında güçlü üç dört saniye süren bir duyumdan başka bir şey değil. «Hancının Karısı»: *unutulmuş ve bulunmuş bir zaman'ın* bilinç üstüne çıkardığı bir bekleyişin acısından; «Meserret Oteli»: İstasyonla otel arası, arabada ve bir otel odasındaki bir portre

önünde yaşanan, yaşatılan bir anıdan başka bir şey değildir.

Başka bir hikâyecide hikâyenin değerini hiçe indirebilen ve bir kusur olabilen bu konu yokluğu, Sait Faik'e özgünlük sağlıyor. Her şeyi belli kalıp ve tipler açısından değerlendirmeye alışık okuyucular, bu konusu kıt hikâyeleri belki yadırgarlar. Ama hikâyede yalnız konu aramayıp, olaylar ortasındaki insanı, tıpkı Sait Faik gibi, olayların dışına çıkararak, ruh durumları, düşünüş, hayret ve coşkularıyla yakalamaktan hoşlananlar, bu hikâyeleri beğeneceklerdir.

Bugünün sanatçısı, romancısı gibi hikâyecisi de, bireysel kaygılardan çok, toplumsal kaygıların kaynaştığı genel bir havayı ister istemez ciğerlerine doldduruyor. Eskiden coşkusunu karmaşık ve olağanüstü konularda ararken, şimdi en basit toplum olaylarından, en önemsiz sayılan bir duygu coşkunluğu ile çıkıyor ortaya. Artık eskinin o büyük «teması» olan «Aşk»ın yanında, belki ondan daha çok, toplumsal bir düşünceye, ruha açılan her olay, ya da olaylar ortasındaki durumu ile her insan onun ilgisini çekiyor. Hikâyecinin ilgisine, dolayısıyla da konusuna sınır yok artık..

İşte, Sait Faik için her olay, insana çevrik duyarlığını etkilediği ölçüde bir hikâye konusu olabiliyor. Bu, *Kim kime* gibi klâsik anlamda «tahkiye» li, sürükleyici bir konunun, çoğu zaman da *Davudun Anası, Çöpçü Mehmet* gibi, hikâyesi anlatılan kişinin yalnız bir anında kala kalan bir duyarlıktır.

Her hikâyeci gibi Sait Faik de, hayata çoğu kez bir büyülteçle bakmakta, ama okuyucunun ruhunu bir tek etkiyle kontrol altına alamamaktan gelen güçsüzlüğüyle, öbür hikâyecilerden ayrılmaktadır. Bu ayrılığı düşünüp de, onda, hayatı bütününde ele alan ve okuyucuyu hayat kadar karmaşık ve değişik etkiler altında bırakmak istiyen bir romancı ruhu sezebiliriz.

Aynı ruhu taşıyan Stevenson, Maupassant ve Poe başarılı romanlarına hikâye yoluyla geçmişlerdir. Bunları göz önüne alarak, Sait Faik'te bu mutlu geçişi bekliyenler, tefrika olarak yayınlanıp yarıda kalan romanında hayal kırıklığına uğradılar. Oysa, konusu olduğu kadar, etki birliğine de şaşmaz bir kesinlikle hâkim olan Sabahattin Ali bu geçişi başarıyla sonuçlandırabildi. Yalnız şunu unutmamalı ki, Sait Faik'in hikâyede kalışı kadar, S. Ali'nin romana geçişi mutlu bir olaydır.

Sait Faik'te konu ve olay düzenini sağlıyamamaktan gelen bu kusuru şöyle açıklayabiliriz: Sait Faik güçlü bir gözlemci olmakla birlikte, daha çok önzel bir sanatçıdır. Gördüklerini kendine indirgemektedir. Bu yüzden, olaylar onda ancak bir takım izlenimlerle önem kazanır. Hikâyecide en güçlü yan işte bu izlenimler, duygular ve onların uyandırdığı çeşitli çağrışımlardır. Öylesine güçlüdür ki bunlar, olay gücünü ve önemini yitiriverir onların yanında; oysa, izlenimler alabildiğine büyür ve çağrışım zincirleriyle durmadan zenginleşir.

Sait Faik'in hikâyelerinde iç dünyaya geçerken

duyarlık haline bürünen dış dünya olayları, ruh durumları ve çağrışımlar ağır bastığı için, onda, her zaman olayı yaşatan ve çevreyi silebilen güçlü karaktere de pek rastlamıyoruz. Karakter eksikliğine karşılık, hikâyelerinin bütününde bir çevre yaşar. Kişiler de, bu çevrenin psikolojisini, alışkanlıklarını, törelerini, düşünüşünü belirtmek pahasına, bile bile siliktir. İşte bunun içindir ki, Sait Faik'te çoğu zaman belli başlı bir karakter yok, belki tipler, daha doğrusu, bir duygunun, bir düşünüşün insanları vardır. Onun tipleri, genel olarak düşünen, hayal eden ve sürekli çağrışımlarla geçmişim ya da bambaşka ve yepyeni bir yaşayışın özlemini çeken insanlardır.

Bunların yanında, zaman zaman karşımıza, yaşayışta basit, toplum nimetlerinden paylarını alamamış, «cemiyetle başbaşa gidemiyen, sarılıp yürüyemiyen» nice insanlar çıkıyor: Işığı karanlıktan ötürü var sayan, sinemayı karanlık bir yer olarak düşünen, elektrik, kalorifer özlemi çeken zavallı insanlar..

Bu çeşitli insan pazarında «çocuk» büyük bir yer alır Sait Faik'te. Çocuk onda kimi zaman somut, sabahçı kahvelerinde uyuyan çıplak, sokaklarda dolaşan kalem bacaklı, kavruk çocuklardan tutulan da, elleri erik ve şeftali, göğüsleri fındık yaprağı kokan, oya gibi o güzelim çocuklara kadar, hepsi yaşarcasına canlı; çoğu zaman da, kavram halinde yer yer hatırlanan, sevilen, anılar halinde özlenip, amaçlar halinde özlemi çekilen bir varlıktır.

o

Bütün bu kişileri, beden yapıları bakımından çok az tanıyoruz. Hikâyeci, çoğu zaman, kişilerini bir tek çizgiyle karşımıza çıkarıyor: Hancının karısı: «genç saçlı ve geceleyin kurt gözlü»dür. *(Sarnıç)*. Ali'ye gerçek içinde eski anılarını nereye olduğu bilinmez bir yere bir kaç saniye seyahat ettiren «Davudun anası»ından bize yansıyan taraf: «Her zaman koşmuş çocuklarınki gibi yanakları»dır: Mehmet'in çok esmerliği, «kuvvetli ve güzel vücudundan» ötesini bilmiyoruz. *(Şahmerdan)*. Emin otuz yaşındadır, «kalın bir yapılışı vardır, yüzü adetâ güzeldir.» İşte o kadar.

Kişiler, bedemsel anlatımlarındaki bu belirsizlik, bu kısalık ötesinde, duygu ve düşünce bakımından daha belirli, daha canlı olmaya çalışıyorlar. Biz onları, bedensel yapılarından çok, toplumsal olaylar karşısındaki tepkileri, düşünüşleri, basit yargıları, yalın ama kimi zaman alay saklı hayret ve yorumlarıyla belleğimize yerleştiriyoruz. Şeytan minaresine bakıp, tabiatın gizleri karşısında, «evi taştan hayvanlar», «insansız evler», «evsiz insanlar»ı düşünen Mehmet'in ruh durumu yanında, otuz iki yaşının, çok esmer teninin ne önemi kalıyor ki. *(Şahmerdan)*.

Daha çok iç yönleriyle bizde iz bırakan bu kişilerde bir genellik, aynı düşünüş ve yaşayıştaki insanların sembolu var gibi: *Alt Kamara*'nın yaşlı yolcusu «altmışbeş senelik ömrünü altmış beş saniyeye indiren bir rüya içinde» yok olup giden insanların bir sembolü değil mi?

o

Sait Faik özneldir. Yani gördüklerini ayrıca kendi içinde yaşıyan bir yazardır. İşte bu yaşayıştan yeni bir hayat kazanan olaylar, hikâyeciden okucuya aktarılır. Bu öznellik, olaylardan sık sık bir hayat felsefesine varan Hüseyin Rahmi'nin karmaşık olayların akışını durduran o bile bile elatmalarından apayrı bir şeydir. Bu, daha çok kendini gördüğü ve duyduğu şeyin dışına koyamamaktan gelen bir eğilimin belirtisidir.

Duygu ve duyarlığıyla olayların içine, konuya giren Sait Faik nasıldır? Olayların ve kişilerin arkasında, hikâyelerin ruhsal örgüsünü, tamamen bilinçleşmemiş olmakla birlikte, adamakıllı duyulan bir *insanlık sevgisi* dokumaktadır. *Sarnıç* kahramanının her şeyi kucaklamak, sevmek ve ısırmak isteği «yalnız bir hayvanî his miydi?», yoksa öbür birçok kişinin adlandıramadığı aynı belirsiz duygu gibi «bunun da gerisinde saklı açık bir insanlık sevgisi var mıydı?» *(Sarnıç)*.

Bir başka hikâye kahramanının duyumları bu sorunun karşılığını veriyor: «Kafamın altına iki elimin avucunu koyuyor.. insanları, yemişleri ve dünyayı, nefes alıp vermeyi, şehveti düşünüyorum.. İnsanları sevmek, hayatı sevmek ne iyi şey. Ancak insanları sevebiliriz.» *(Ormanda bir uyku)*. Ama bu, ancak «bir insan zerresi halinde bütün insanlara, çocuklara.. sefillere ve açlara müteveccih bir sevgidir.» Boşunalığına rağmen, Necmi, «rüzgâr onu nereye götürürse götürsün, insanları bütün şefkat ve samimiyetle sevecektir.» *(Kriz)*. «İnsanlar beni bir mik-

natıs hızıyla kendilerine çekiyorlar..» *(Şehri Unutan adam)*. Bu sevgi, «kafalarının içine bir başka benlik sokulan kişilere, insanları sevmek için her zaman melankolik köşeler aratacaktır.» *(Karpuz sergisi)*.

Çoğu zaman bilinç altında saklı olan ve zaman zaman bilinç üstüne çıkan bu sevgi, bazan bir tutku oluveriyor: «İnsanları seven, çok seven, onlar için bir çok şeyler yapmak isteyen bir insan olabilmek ihtirası içimde doğuyor.» *(Ormanda Uyku)*. İşte o zaman, her şey bu tutku ölçüsünde değer kazanıyor: «İnsanların bütününün saadeti için yapılan her hareket insanlık hareketi» niteliğine layık oluyor. Kahramanlığın adı bile artık «İnsanlık»'tır. *(Kriz)*.

Yine bu tutkudur ki, Sait Faik'te bir meyhane köşesinde, bir sanat eseriyle bir çocuğun tercihi konusundaki tartışmayı, insanlık duygusunun ağır basmasıyla sonuçlandırabiliyoruz. *(Kriz)*.. «Yürürken, sadece insan olduğu için çocuğu kurtaran sesiz, sakin tarihçi arkadaşını düşünüp sevecek.» *(Kriz)*.

Sait Faik'in hikâyelerine ruh tazeliği veren bu sevgi, daha çok basit insanlara, özellikle *çocuklara* yöneliktir. Ruhu bu önyargıyla besli olan hikâyeci okuyucularının ilgisini olaydan çok bu türlü insanlar ve çocuklar üstüne çekmeğe çalışıyor.

Bütün eserini kaplıyan bu *insanlık sevgisi,* çoğu zaman, belirsiz bir kavram olmaktan çıkıyor ve ifadesini somut bir varlık olan *çocuk*'ta buluyor. Öyle ki, Sait Faik'in insan derken, çoğu zaman çocukları düşündüğünü söyliyebiliriz. İnsanları sevebilmek isteğiyle, özlemiyle kapısını açan bir hikâye kişisinin,

karşısında bir çocuk bulmuş olması anlamlı değil mi?: «Ogün insanları sevebilmek arzusuyla otelin kapısını açtığım zaman karşıma ilk çıkan, bir köfteci çocuğu oldu.» *(Şehri Unutan Adam)*. «Dostlarımı, en sevdiklerimi; bir çarşı içlerinin kara çocuklarından seçtim.» *(Sarnıç)*.

Sait Faik, aynı zamanda, insanın çocuk kalan yanına karşı büyük bir eğilim duymaktadır: «Necmi küçük arap çocuğuyla çizgili mintanlı ve hırkalı mahacir çocuğuna beşer onar ve ellişer yaş fasıla ile her yerde tesadüf edecektir.» *(Kriz)*.

o

Hikâyelerinin bütününde Sait Faik'in insanını, *bugün*'den çok *geçmişte*, yani anılarda, anılarda olduğu kadar da, özlenilen bir dünya düşünde yaşar görmekteyiz. Kişileri, köklerini zengin bir bilinçaltı dünyasından alan ve yaşanan hayatın dışında yücelmek isteyen güçlü bir ruh dünyasına sahiptirler. Sait Faik'te bu anılar ve düşler öylesine güçlüdür ki, onun hayat formülünü dile getirmek gerekirse «insan âlemde hayal ettiği» ve anılarda beslendiği ölçüde yaşar diyebiliriz bir bakıma. Ama Sait Faik'te bu ölçü en aşağı derecededir. Çünkü, gerçek ve düş çatışması ortasına atılmış insanda, anılara dönmek ve düşe sığınmak ancak pasif, pasif olduğu için de elverişsiz bir yoldur. Ne var ki, bu tek yol gibi görünüyor.. Onun için Sait Faik'in bir çok hikâyeleri işte bu düş ve gerçek çatışmasının bunalımını taşır. Kişilerde görünen

ruh bunalımları, krizler hep bu çatışmanın belirtileridir. *(Kriz, Kalorifer ve Bahar, Ormanda Uyku).*

Gerçeklerden kaçış, yaşanan gerçeğin dışına çıkma eğilimi hikâye kişilerinin belli başlı ruh durumlarının bir sonucudur. Gerçek acı yüklüdür, düşünen ve duyan insan da bu yükün altında ezilmektedir. Oysa, «bu dünyada insan en güzel en büyük, en bahtiyar olacak mahluktu.» Ama, buna rağmen, «sokakta çıplak çocuklar, aç gezenler, işsiz delikanlılar, titreyen köylüler var.» *(Sarnıç).* Acaba bu, toplum hayatının kaçınılmaz bir eksikliğinin sonucu mıdır? Yoksa, insan ruhunda ve duygularındaki bir kötülükten mi ileri geliyor? *Beyaz Altın* kahramanının, bu acı gerçeğe bakıp: «Zekâ diyor, aptallaşıyorum.» diye bağırmasında, insan aklının güçsüzlüğüne olduğu kadar, şeytanlığına da bir imleme (imâ) sezilmiyor mu?

Gerçeğin kendisinde ve akılda bir dayanak bulamayan insan, mutluluğu «hal»den kaçmakta arıyor: «Bırakın beni hakikatler, yürümek istiyorum. Yürümek istiyorum. Cennetlerin olduğu yere doğru.. Beni cennete doğru yürümeye bırakın.» *(Çelme).*

Gerçek önünden kaçış, Sait Faik'in kişilerini, çağrışımlarla *geçmişe* ve hayal gücüyle de bir düşler dünyasına götürüyor. Onların kurumuş anılar sarnıcına gizli, bilinmez bir kaynaktan şarıl şarıl sular akar. Ve bu son anılarla sonuna kadar tutumlu yaşamaya bakarlar...

Hayal dünyasına gelince, Sait Faik'le birlikte, kişilerinin benliğini kaplamış bir sıtma halindedir bu. *(Gaz Sobası'*nın, başta Recep olmak üzere, bütün

genç köylüleri hayalle yaşarlar. Recep için «hayal etmek kadar güzel şey yoktur. İnsanı yapan eden hayal etmektir.» *(Gaz Sobası)*. *Kalorifer* çevresindeki insanların «her zaman kavuşacakları bir ışık, kurtulacakları bir karanlık vardı.» «Hem şosadan ayrılan yolların güzel, harikulâde yerlere, bilinmedik, hep arzulanmış yerlere gittiklerini zannetmeyen bir yaradılışta kaç insan var ki.» *(Çelme)*

Sait Faik'te anılar, insanı çok kez «çocukluğuna» götürüyor. *İnsanlık sevgisi*'nin ortasında yeralan *çocuk,* sık sık «anılarla» karşımıza çıkıyor. Zaten hikâyelerinin çoğu, uzaktan yakından bir çocukluk anısıyla ya da bir çocukluk nöbetiyle ilgilidir. 411 sayfa tutan üç hikâye kitabında çocuk sözcüğü 277 defa geçmektedir.

Sait Faik'te bu çocuğa çevrik sevgi öylesine köklüdür ki, benzetmelerine kadar giriyor: «Genç kadının bir erkek çocuk yüzü taşıyan kafası» vardır *(Meserret Oteli);* bir delikanlı «küçük bir çocuk haliyle» bakar *(Lohusa);* kızın yüzü «on dört yaşında bir çocuk yüzüne» benzer *(Ormanda Uyku);* kimisinde «daha rüyadan yeni çıkmış çocukların tadı» vardır; kimisinin içinde «ondört yaşın hisleri yığılıdır» *(Çelme)*.

İşte Sait Faik'in hikayelerine özünü ve değerini veren, insana, tabiata ve çocuğa çevrik sevgisidir bence. En önemsiz görünen olaylardan bile bir ruh ve duygu coşkunluğuyla çıkan sanatçı, dikkat ve duygumuzu her konuya ve her insana çekebiliyor. Olay-

lar ötesinde her çeşit insana ve düşünceye açılan bu merak ve sevgi, acıma duygusuyla karışık tatlı bir lirizm yolundan içimize utsalıkla süzülüyor.

o

Burada Sait Faik'in sanatını veren bir kaç ana öğeye dokunmak fırsatını buldum. Onun için, genç ve değerli hikâyecimiz üstüne etraflı bir fikir vermekten uzağım. Bize, üzerinde uzun uzadiye durmak ve düşünmek olanaklarını veren, dili daha bir özenli, üslubù daha akıcı, hikâye kahramanının adı Emin iken bir ara Ali olmayan *(Satılık Dünya)* yeni eserlerini beklerken, Sait Faik'i bir nebzecik olsun anlamış ve duymuş olmanın sevincini saklayamayacağım.

Sait Faik'tin hikâyelerinin taze kalacak yanı bence, içtenlikleri yanında, şu insanın efsanemsi bir değer taşıyan çocukluğuna, geçmiş sevgilerine ait *unutulmuş* ve *yeniden* bulunmuş zamanların özlemini ve *yakın uzaklığını* duyurabilen ve içimizde «zaman zaman bir hasret, bir uzaklık, hatıralar, sevinç ve kederler ve aşklar»ı eşelemeyi başaran o büyüsü olacaktır.

1944

MAHALLE KAHVESİ

Zorlu bir Fransız aydını, iyi kitap nasıl olmalı diye düşünmüş, akla yatkın bir kaç nitelik bulmuş. Bunlardan biri okuyucunun kişiliğiyle, dünyasıyla ilgili. Bu aydına göre, iyi kitap, okuyucuyu olduğu yerde bırakmıyan kitaptır. İyi eser, bu bakımdan, bir çeşit meydan okuma oluyor: Gerek, kendimizde, gerek dünyamızda bir şeyler değiştirmeye çalışan bir meydan okuma.

Sait Faik Abasıyanık'ın *Mahalle Kahvesi,* beni bu çeşit bir meydan okumayla karşı karşıya getirdi. Hoş, onun, tâ *Semaver*'den buyana bütün hikâyelerinde kendimi hep bir meydan okumayla karşı karşıya bulmuşumdur. Kendimde hep, bir şeylerin değiştiğini, dünyamda yeni yeni ufuklar belirdiğini duymuşumdur. Onun dile getirdiği acı gerçekler üzerine kurduğum düşlerde, yarının ideal gerçeğini sezmişimdir.

Sait Faik'in, niçin hikâye yazdığından tutun da, tâ canlandırdığı çevreye, insanlara, kendi içinde iki de bir depreşiveren *o ramantik mahlûk*'a, düşlerinin,

düşüncelerinin birbirini çağırışındaki inceliğe, acılarımız, dertlerimiz karşısındaki yarı duygu, arı akıl coşkunluklarına varıncaya kadar her şeyinde, öylesine bir meydan okuma var ki, insanın o güzel hikâyelerin ötesinde, sanattan başka gerçeklere ermemesine imkân yok.

o

Meydan okuma, Sait Faik'in tâ hikâye yazışındaki nedenden başlıyor. O, sınırlı bir çevre için değil, büyük çoğunluk için yazıyor. Kaygısı, «onlara hoşca vakit geçirtmek değil, onları olgunlaştırmaktır.» (*Akşam,* 11.10.1949).

«Halkla beraber yaşamak, halkı anlatmak» istiyen her sanatçının yapacağı gibi, Sait Faik de «cemiyetin ham insanları»nı ele alıyor. «Çünkü okumuşlar zaten okumuş.»

İstanbul'un gerçek halkını, ham insanlarını, onun hikâyelerinde değil de, nerede bulabiliriz? O, «yeni edebiyatın yerle bir olmasını, hattâ çamura bulanmasını» boşuna mı istiyor? Topluma yalansız dolansız bakıp, onun içine gerçekten girmek istiyen namuslu sanatçı Sait Faik'in insanlarına nasıl sırtını çevirebilir? Hangi dürüst sanatçı, o çamura batmış, yerle bir, binbir kaygı içinde bocalayan yoksul insanları görmezlikten gelebilir?

Kişilerini, üstlerine, umutlarına, yoksunluklarına soyluluk sinmiş insanlardan seçiyor Sait Faik. Kişilerini buluncaya kadar, hikâyesine geçemiyor. Bir hikâyesinde, konuya bir türlü giremeyi-

şini şöyle anlatıyor: «İşte, bir müddettir, ben de, elimde sigara, adam arıyor gibiyim. Ne kadar üstü başı düzgün, suratı ciddiler, hali azametliler içinde kalmışım ki, bir türlü hikâyeme yanaşamıyorum.» *(Dört Zait)*

Oysa, adamını bulunca, hikâye kendiliğinden doğuveriyor: «Sokakta, bir dükkânda, kalabalık bir yerde durup herhangi bir adamın yüzüne bakarak hayatının hiç olmazsa bir kısmını hikâye» ediveriyor. *(Lüzumsuz Adam)*.

Sait Faik hikâyelerine büyük konular arıyan bir sanatçı değil. Bir hikâyesinde: «Ben hikâyeciyim diye sizden ayrı şeyler düşünecek değilim. Sizin düşündüklerinizden başka bir şey de düşünmem. Sakın benden büyük vakalar beklemeyin, no'lur!» diyor.

Hikâyelerinin olayları ve duygu odağı, herkesin, her an başından geçebilecek şeylerdir. Yalnız Sait Faik'in bütün ustalığı, bu herkesin görebileceği şeyleri, ustaca dile getirmek, dile getirirken de, içimizde sayısız duygular uyandırmak, kafamızda düşünce halkaları yaratmaktır.

Duyguyla düşüncenin birden coşup taştığı hikâyeleri sayısızdır onun. Kimi zaman duygular aklın, kimi zaman da düşünceler duygunun coşkunluğu oluverirler. Sinema kişesi önünde dilenen uyuz çocuğun «baharda badem güzelliği ile bakan» gözleri gözlerimize ilişmiyegörsün, içimizde *«o romantik mahlûk»* birden kalkıverir. Duygularımız, akılımızı peşine takıp bizi toplumun bozuk düzenine götürür; hayalimiz aydın bir gelecek özlemiyle kaynar.

Kimi zaman romantik mahlûk içimize «bir nefret, bir korku, bilinmez bir panik» salıyor. O zaman, tıpkı *İp Meselesi*'nin hamalı gibi, başımızı alıp şehirden, insanlardan kaçasımız geliyor.» Kimi zaman, *Plâjdaki Ayna*'da olduğu gibi, sanki kafamızda kabarcıklar deliniyor, kanlar, cerahatler boşanıyor. Sait Faik bu hikâyesinde, bütün öbür hikâyelerini aşan bir ustalıkla, yalnız konuşmaların tabii akışı içinde, bizi düşkünlüğün, yoksulluğun son kertesine varmış insanların arasına sokuyor. Kara yoksullukla ahlâkın nasıl birbirine yabancı, hattâ karşıt olduğunu ibretle, hayretle görüyoruz. *Dört Zait* adlı hikâye de, aynı ustalıkla, bizi bir başka derdin göbeğine atıyor. Bütün bu gerçekler karşısında, içimizde, dünyamızda neler değişmiyor, neler. Bu şehrin, bu ülkenin başıboş bırakılmış yoksul insanlarına mı acımıyoruz; bozuk düzenden faydalanıp yoksulluğun sürüp gitmesine çalışan insanlara mı kızmıyoruz!...

İnsanlık özünden, her çeşit düşünceden yoksun bir takım teknik incelikler içinde boğulan sahte eserler karşısında, gerçek bir dünyada, gerçek insanlara, gerçek sorunlar sunan *Mahalle Kahvesi*'ni candan selâmlarız.

1950

YALNIZLIĞIN YARATTIĞI ADAM I

Sait Faik'i bugün bütünüyle düşününce, içimize insan sevgisi salan büyülü bir güç gibi görüyorum onu. Bu gücün önünde doymak bilmez bir sevginin bulunup yitirilmişliği, doyuruldukca parlayıp alevlenen aşkın şifa bulmazlığı var. Bu gücün elinde *Son Kuşlar* ileri bir uğrak olmuştu. Bu uğrak, «Lüzumsuz Adam»ı gerilerde bırakmıştı. Bu uğrak azmin, kararın uğrağıydı. Domuzuna soylu bir inatla güzele vurgunluğun, ömürlerini ekmek parasına harcamışların büyüklüğüne inanmışlığın uğrağıydı. «Gün Ola Harman Ola» ölçüsünde bir ana yapıtı ancak bu türlü bir inanmışlık verebilirdi.

Sait Faik'in son eseri, *Alemdağında Var Bir Yılan* yeni bir uğrak yolunda. Bu uğrağın başında bir başka saplantıyla karşılaşıyoruz: Yalnız Adam saplantısı. Her uğrak bir yenisinin müjdesiyle yüklü. Sait Faik, bu yeni uğrağa doğru henüz çıkmış yola. Yalnız Adam kişiliği içinde, yalnızlığıyla çetin bir savaşa girmiş görünüyor. Bu savaş onu yeni iklimlere ulaştıracaktır.

Sait Faik bu eserde, Yalnız Adam'ın mantığına uygun olarak, sade kendinden söz ediyor. Hikâyelerinde üçüncü kişi yerini «ben»e bırakmış. Yalnız Adam, konuşsa konuşsa ancak kendinden konuşabilir. Sait Faik de öyle yapmış. Kendinden söz ediyor, kendi adına konuşuyor. Hikâyelerinin gerçek kahramanı «ben» adına, düşüncelerinin, ahlâkının cesaretini ele almış, öyle konuşuyor.

Coridon, O. Wilde ile birlikte daha bir kaç kişiyi düşünerek şöyle der: «Hepsi de inkâra saptı. Herkes inkâra sapacaktır... İnsanlar, düşüncelerini söylemekte cesaret gösteriyorlar ama, ahlâklarını açıklamaya hiç yanaşmıyorlar. Acı çekmeye katlanıyorlar da gözden düşmeye gelemiyorlar.» Sait Faik, bu cesarete daha *Son Kuşlar*'da ulaşmıştı. *Alemdağında Var Bir Yılan*'da sanatının o ulaşılmaz kişiliğiyle bu iki yönlü yılmazlığın üstüne bile çıkıyor. Hikâyeleri «ben»le başlıyor, «ben»le bitiyor. Tıpkı *Kalpazanlar,* tıpkı *İmmoraliste* gibi.

Alemdağında Var Bir Yılan, baştan başa yalnızlığın, târifsiz bir yalnızlığın acılığını taşıyor. «Yalnızlık. Yalnızlık güzel. Güzel değil. Kavun acısı.» (s. 18). Bu yalnızlık nerden geliyor- Sanatçının «kilise ahlâkı» üzerine kurulu bir dünya düzeninde yerini bulamamasından. O ahlâk, o düzen ki, dünyayı «yasaklar» ağıyla örmüş. İnsanlara insanları yasak etmiş. «İnsanoğlu için yasaklı hayvan da diyebiliriz. Mikroplar bile birer yasak değil mi? Aşklar yasaktır. Gün olur sular, yemişler bile yasaktır. İnsanlar birbirine yasaktır.» (s. 91)

Bu toplum yasakları yanında, bir de yaşlanmışlığın, bedence çökmüşlüğün yasağı var. Bu da, ötekisi gibi, dıştan gelen bir yasaktır. İşte, Sait Faik'in yalnızlık dramının bilmecesini burada aramak gerekecek. Bu bilmecenin çözüldüğü yerde, çocuklara olan sevgi ile, bu sevgiye engel olan yaşlanmışlığın kurt yeniği çıkıyor ortaya.

Çocuklara yönelmiş sevginin temelinde, sanatçının hep çocuk kalması var: «Karılar sevilir sevilmesine ama ben içimden hep çocuk kaldığım için olacak karılardan çok çocukları severim.» *(Yani Usta)*

Bu çocuk sevgisinin karşısında sanatçının durumu ne olacak? Kafasının işliyeceği, duyarlığının durulacağı bir çağda, yüreğinin sesini tıkıyamazlığın dramı başlıyacaktır. Çünki, bu yürek, tıpkı topal martının ölüm yasını tutan Barba Yakamos'un yüreği gibi, «bir tahtası eksiklerin yüreğidir.» Bu yürek çarptığı süreces, körpe sevdalara düşecektir. Barba Yakamos: «Kafa dediğin eskir, ihtiyarlar, ölür bile insan ölmeden» diyecektir. Sonra kalbini gösterip: «eskimiyen, eksilmiyen şey buradadır» diye ekliyecektir. İşte, Sait Faik'in eskimiyen, eksilmiyen şeyi yüreğidir. Bu yüreğin, taze yüzler önündeki doymazlıktan gelen acılığı yerine göre sınırsız olacaktır. Ona güvendiğini, arkadaşlığından hoşlandığını söyliyen Panco'ya sorun. «Bu işde en talihsiz de sendin.» Çünki «sana durmamacasına gülüyorum» diyecektir. Ona «kilise ahlâkından» söz açacaktır. Kahvede Luka efendiyi siper ederek kendini göstermemeğe çalışacaktır. Sonra günün birinde «Çok ihtiyarladın sen»

diyiverecektir. Yani Usta, «Ağababa»nın randevusuna gelmiyecektir. Yahudi karısının sevgilisi genç ve yakışıklı arabacının en içten sözü «suratında nur kalmamış» olacaktır. Sarmaşıklı Ev'in genç hamalı «babalık» derken, ne umutlar söndürdüğünün farkına bile varmıyacaktır.

Bundan sonra, sevgilisiz de, herhangi insanlarla da güzel olabilen dünya alabildiğine ıssızlaşacaktır. «Yalnızlık dünyayı doldurmuş. Sevmek, bir insanı sevmekle başlar her şey. Burada her şey bir insanı sevmekle bitiyor.» (s.24) Sevmekle bitiyor. Çünki «ne sen onu, ne o seni anlıyor. Belki anlamak ikinizin de işine gelmiyor.» *(Yılan Uykusu)*. Panco istediği kadar karşında, yanıbaşında olsun. Ne çıkar! «O seni anlarsa değil sen onu anlarsan bir şeyler olacak.»

Sevgiliyi anlamanın yolu mu? Önce «tanı, tanı, kendini tanı. İşe başla bir kere bu yönden. Sonra onu anlıyacaksın. Kendini mi tanıyacaksın? O bir tahtası eksik yüreği bırak bir yana da kahvenin aynasına bir bak: «Kahvenin aynasında sap sarı, bem beyaz bir adam gördüm. Ürktüm. Bendim.» *(Çarşıya inemem)*. Şimdi Panco'ya dönebilirsin. Aynı ürküntü, aynı irkilti: «Kürk hâlâ serindi. O çıban izi olan yanağını serinliğe dayamıştı. Kürkün dudakları öpüyordu onu. İrkildi. Beni hatırlamıştı. Silkindi.» (s.20)

İşte bu ürküntünün, hayali, bu irkiltinin rüzgârı Sait Faik'in yakasını bırakmıyacaktır. Yalnızlık kavun acısı acılığında alabildiğine işliyecek işliyecektir: «Caddelerde idim. Binlere karşı birdim. On

binlere karşı birdim.» O «seyyarelerden gelir gibi gelen» Panco bile bu yalnızlığı söküp atamıyacaktır. «Sanki her akşam onunla imişim gibi bir yalnızlık duyuyorum.» (s.23)

Yalnız adam kendi talihiyle başbaşadır: «Sokakların içinde, sırtımda talihim, sırtımda kendim, yürümeliyim.» (s.20) Sait Faik yürüyecek, yürüyecektir. Bu yol onu nerelere, hangi uğraklara götürecek?

Önce isyana götürecek. İsyanın ardından «büyük hayaller» akın edecek, sonra her şey tabiat içinde erimeğe doğru yol alacak.

1954

YALNIZLIĞIN YARATTIĞI ADAM II

Çıkış noktası «yalnızlık» olan bir hayat görüşünün son basamağında Sait Faik karara, kesin bir duruma varmış bir kez. Yalnızlığa yenilmemiş, yenilmemeğe bakıyor. Umutsuzluğu bir yana atıvermiş. Bakıyoruz, yalnızlığa da, yalnızlığı doğuran şeylerin topuna da kafa tutuyor. Bu, yalnızlığın Sait Faik'de yarattığı ilk tepki oluyor. *Son Kuşlar*'daki hikâyelerin çoğunda bir döğüş, bir kavga havası var. Biliyoruz: Sait Faik'in kavgası insanlarla. Daha doğrusu insanların insanlara ettikleriyle. İnsanların yarattığı «Alın yazıları»yla.

Tabiat güçlerine gelince, Sait Faik'in onlarla hiç bir kavgası yok. Hiç değilse, insanları, yardımlaşmalara, dostluklara çağırdığı sürece. Ayrıca tabiat Sait Faik için, insana yalnızlığını unutturacak en güvenilir bir sığınaktır da.

Şurası besbelli: Sait Faik gözünü, kendine göre olmıyan bir dünyada, yasaklar dünyasında açmış. Bu kilise ahlâkına göre işliyen, sahtelikler dünyasında, tek başına, büyük bir serüvene atılmış: bütün isteği

GERÇEK'e ulaşmak ve bu sayede kendi durumuna, daha doğrusu, insan'ın durumuna asıl anlamını kazandırmak.

Sürekli bir araştırma olan hayatı boyunca Sait Faik GERÇEK'i kimi zaman GÜZEL'de bulmuştur, kimi zaman HAK'da, kimi zaman da her ikisinde birden. GERÇEK, HAK ile GÜZEL'de olunca, insanın durumu kendiliğinden anlamını bulmuş oluyor: insan ancak GÜZEL ve HAKLI bir dünyada, insan olmanın bütün onurunu kazanabilir. Çirkin ve haksız bir dünyada ise, insan, hele sanatçı onurunu da, varlığının anlamını da kafa tutmakta, dünyayı çirkinleştiren, haksızlığa boğanlarla pazarlığa, uzlaşmaya yanaşmamakta bulur. Her türlü uzlaşmalar insanın onurunu hiçe indirmek, varlığını yok saymaktır. İşte, Sait Faik *Son Kuşlar*'daki hikâye kahramanlarını, içinde yaşadıkları dünyanın çirkinlikleri, sahtelikleri, haksızlıkları karşısına birer canlı *itiraz* olarak çıkarmış ve böylece insanın en şerefli yanının kafa tutmak olduğunu belirtmiştir.

Sait Faik'de bu kafa tutma'nın ardında, sınırları kesin, plânlı bir dâva aramak boşunadır: Çünki, gerek toplum, gerek tabiat düzeni karşısında Sait Faik'in aklından çok duygusu rol oynamaktadır. Yoksulluklara, sefilliklere karşı içini saran o mübarek öfke, o soylu baş - kaldırma duygusu, bütün bunların toplumun özüne, yapısına bağlı birer haksızlık olmalarından çok, göz yumulmaz birer ayıp, yüz kızartıcı birer durum olmalarından geliyor. Onun için değil

mi ki, toplum düzenine bağlı haksızlıklar karşısında Sait Faik'in insanlarını -Samim Kocagöz'ünkiler gibi toplu bir tepki atılımından çok- sadece tek tek birer itiraz noktaları olarak görüyoruz.

o

Yalnızlık karşısında Sait Faik'in ikinci bir durumu var: dünyanın sınırlarından kurtulmak için «Yapma cennetler»e sığınan Baudelaire gibi, Sait Faik de, ruhuna, ağaçlardan, bulutlardan, kuşlardan, böceklerden bir yankı aramakta, bütün varlığıyla evrenin çağrısına kulak vermektedir. Bu çağrı ister «kadın, erkek, hünsa, insan, hayvan, hattâ o namussuz Özdemir'den...» *(Kayıp Aranıyor,* s. 46) ister «dağlardan, kuşlardan, denizlerden, insandan, hayvandan, ottan, böcekten, çiçekten» *(Alemdağında Var Bir Yılan)* gelsin, ardından umulmadık bir şey: Mutluluk akın edecektir: «Ne olur, bir kedicik, bir köpekcik olsaydı. Bütün bu olmıyan şeyle, ağrılar, boşluklar, terler ve üşümeler bir daha dönmemek üzere gideceklerdi» *(Kayıp Aranıyor)* «Gelsin de nereden gelirse gelsin... Hişt sesi gelmedi mi fena. Geldikten sonra yaşasın çiçekler, böcekler, insanoğulları.» *(Hişt, Hişt).*

o

Bu çağrının, Hişt sesinin kesildiği yerde, zengin bir hayal dünyası kapılarını ardına kadar açmaktadır. Burada, artık eşyanın alışa geldiğimiz ilişikleri kırılmış, gerçeküstünün sınırlarına girilmiştir. Burada her şey aklın, mantığın kontrolünden çıkmıştır. Artık, ak-

lın alabileceği gerçeklerden apayrı, başı boş, rüya ve masal renkleriyle süslü bir başka dünyadayız. Artık sanatçının çağrışımları bile bir başkadır: «Tedailerim ne ruhiyat kitaplarındakine, ne de şunun bununkine benziyor. İstanbul diyince Çinde bir mandarini tedai edebiliyorum.» (Bir Başka İstanbul - *Az Şekerli)*. Bu rüya dünyasında, bıçkın Hidayet'i cebimize sokabiliriz. (Öyle Bir Hikâye). Sevgilinin bulunduğu odanın kapısı açılıp içeriye rüzgâr girebilir; rüzgârla birlikte yaprakalarını dökmüş bir ağaç; ağacın ardından duman, dumanın ardından bir kuş, kuşun ardından da bir bulut girebilir (Yılan Uykusu). Kulaklarımızın dibinden ırmaklar akabilir. Ağaçlar suları yıkıyabilir. Hayvanlar insanları öpebilir; köpekler konuşur, insanlar havlar *(Kalinihkta)*.

Orada kocayemişlerinin çiçekleri pare paredir. Karabaşları avuçlarımızda ezmekteyizdir. Dilimize arılar konmakta, gözlerimizi arılar sokmakta, güneş batmakta, bir karabatak düşünmektedir (Kalinihkta).

Pascal: «Kimbilir, hayatın bize uyanıkmışız gibi gelen yarısı, uyanıyormuşuz gibi gelen asıl uykudan pek az farklı bir uykudur.» diyor. İşte bunun için olmalı: *Alemdağında Var Bir Yılan*'daki bir kaç hikâyeyle *Yeni Ufuklar*'da çıkan (Sanatçının en son hikâyesi) *Kalinihkta*'nın gerçeküstü havası, bize tıpkı rüyâdaki kadar kolay, rüyâdaki kadar olagan geliyor.

Hayal gücünün başıboş, mantıkla ilişiğini kesmiş göründüğü yerde gerçeküstü başlamış sayılabilir. Orası, içgüdülerin, içeri tepilmiş isteklerin alanıdır; eşyaların, canlı-cansız varlıkların umulmadık bir çehreye

büründükleri, alışa-geldiğimiz gerçeklerin altüst olduğu bir dünya. Sait Faik, bize bu dünyanın kapılarını, *Son Kuşlar*'ın son hikâyelerinden *Kırlangıç Yuvasındaki Kadın* ile aralamıştı. Ama, burada henüz, bilinç altı dünyasının sırlarına erememiş, gözümüz yolda, öyle kalmıştık. Bu hikâye, *Alemdağında Var Bir Yılan*'daki gerçek-hayal karması içinde işlenmiş o güzelim hikâyelerini müjdeliyen bir başlangıçtı.

Sait Faik, bu hikâyelerinde, hele «Yılan Uykusu»nda sürrealizm'e, adetâ serin bir kaynağa gider gibi öyle kolay, öyle tabiî gidivermiş. Onda, insanı öldüresiye faydacı bir uygarlığın baskılarından kurtarmaya yönelen sürrealistlerin başlangıçtaki o ateşli, edebiyat alanını aşan amaçlarını bilmem aramak yerinde olur mu? Sürrealizmin «başıboş, havada kelime»lerine, «rüyada konuşmalar»ına «toplu çılgınlık»larına «otomatik yazı»larına, nihayet «karamsar alay»larına Sait Faik'de rastlıyacağım diye uğraşmak, onu öbür sürrealistlerle kıyaslamaya kalkışmak boşuna bir çabadan öteye gidebilir mi? Sait Faik sürrealizme, içe tepilmiş isteklerini düşsel bir dünyada gerçek görme isteğinin verdiği dayanılmaz, ama o ölçüde olagan bir tutkuyla düpedüz, kendiliğinden kayıvermiş. İç dünyasını bilinç üstüne çıkaran rüya, hayal, şiir dolu bu yepyeni ifade şekli, kimbilir belki de ona o tarifsiz yalnızlığını unutturacak, yalnız güzel ve haklı bir dünya yolunda benimsediği *itiraz* rolünde bütünlüğünü kazandıracaktı.

1955

BİR SANATÇININ İÇDÖKMESİ

Ali — *Son Kuşlar*'ı okuyup bitirdinse, konuşalım diyecektim.

Ben — Daha yeni bitirdim. Hemen konuşmasak iyi olur, ama madem istiyorsun, öyle olsun. Yalnız sen hep böyle yapıyorsun, insana düşünüp taşınacak, kafasını toparlıyacak zaman bırakmıyorsun. Bense araya zaman girsin, mesafe girsin isterim. Eserin büyüsünden sıyrılayım, tarafsız olayım, okuduklarıma uzaktan bakabileyim, isterim.

Ali — İstersin ama yapamazsın. Hem S. Faik'in büyük bir sanatçı olduğunu, ondan uzaklaşılamıyacağını durmadan söyliyen sen değil misin? Sence onun gücü de buradan gelmiyor mu?

Ben — Evet, öyle. *Son Kuşlar* bu bakımdan çok güçlü. On dokuz hikâyede, sanatçı insanlarıyla birlikte kendini anlatıyor, sevgileriyle kinleriyle bütün hayatının düşüncede aziz, duyguda kararlı nesi varsa hepsini seriyor ortaya. Hem de yarıyı bulmuş bir ömrün verebileceği o pervasızlıkla, saklısız gizlisiz yılmazlığıyla. Ben *Son Kuşlar*'a S. Faik'in «içdökmesi» diyece-

ğim. Sanatçının edasında, hayatın bin bir acı deneyinden geçmiş, «israftan, delilikten doğmuş» da evine dönmüş bir «müsrif çocuk» havası var. Ama, pişmanlıksız, ama sevgilerine ölesiye bağlı bir çocuk havası. «Kafasının içindeki tenhalığı, halindeki yalnızlığı, canındaki kudretsizliği, sinirlerindeki derin derin uyku ihtiyacını» silkip atmak isteğiyle sanki içini dökmek istemiş. Ayrıca: «İşte ben bunlara inanarak yaşadım, bunlara inanarak gideceğim!» der gibi, ruhuna huzur arayan insanca, ama biraz da acıklı bir hali var.

Ali — Bana kalırsa S. Faik, bir huzura çoktan varmış görünüyor. Hayatına, güçsüzlüklerine, daha doğrusu başkalığına serin kafayla, cesaretle bakıp, huzuru çoktan bulmuş. Tıpkı Gide gibi. Evet, Gide gibi o da aklın ışığında huzura varmış. Gide gibi o da eserlerine koymuş kendini. Yani anılarını yazmış, yazıyor. S. Faik'in bütün eserlerine birden «anılar» diyemez miyiz? Bütün hikâyeleri kendi serüveninden başka ne ki? Elbette, onu Gide'le kıyaslıyacak değilim. Bu derece insafsızlığa kendisi bile kızar. Çünkü, Gide çok büyük bir düşünce adamı. Ne var ki, S. Faik, bireyci alanındaki özgürlük düşüncesiyle de, cinsiyet alanındaki saplantısıyla da Gide'in bir benzeri, hayır olmadı, bir çırağı. Neyse bunu sonraya bırakalım. Demin, hikâyeci için, «bunlara inanarak yaşadım» diye bir şey söyledin, onu anlat.

Ben — Anlatayım. S. Faik, her şeyden önce sanatım için, aşkım için yaşıyorum, diyor. Hayatımın bircik dayanağı sanatımdır, aşkımdır, iyi namuslu bir dünyaya olan umudumdur, diyor.

Ali — Yani, sanat amacı mı?

Ben — Değil elbette. Sanatı, yani yazıcılığı onun için bir tutku, toplum içindeki varlığının tek haklı nedeni. Hikâyesinin birinde: «Yazı yazmak da hırstan başka neydi? Namuslu insanlar arasında sâkin ölümü bekliyecektim. Hırs hiddet neme gerekti. Yapamadım. Yazmasam deli olacaktım» diyor. İşte, bu «deli olacaktım» yok mu? Sanatının anlamı bunda.

S. Faik'i deli eden ne mi? İnsanlar! Güzel oldukları, genç oldukları için deli divâne olduğu, ömürlerini ekmek parasına harcadıkları sürece - gencine ihtiyarına bakmadan - saygıların en büyüğünü duyduğu, hak yedikleri, hoşgörüsüz oldukları için nefret ettiği insanlar!

S. Faik, sanatın neye yaradığını, sanatçının toplum içindeki yerinin ne olduğunu «Sivriada Geceleri» adlı hikâyesinde söylüyor. Şimdiye kadar, sanatın rolünü böylesine ustaca, böylesine duyarak anlatan bir yazıya rastlamadım. Hikâyeyi biliyorsun. Bir nisan akşamı, hikâyeci, Balıkçı Kalafat ve yardımcısı Sotiri'yle birlikte Sivriada'ya, balık avlayıp gecelemeğe gidiyor. Akşamın alaca karanlığında Kalafat'la Sotiri çalı çırpı toplayıp ateş yakacaklar. Hikâyeciyse, «Beyaz çakıllara oturmuş, üç adım ötesinde akşamın güvermiş renklerine doğru kırmızı bacaklarını sallıyan bir martıya dalmış.» «Bir martı, bir nisan akşamında sırtüstü uzanmış, hâlâ ölmeğe çalışıyordu. İçimi bir keder yaladı. Yanından ayrılamıyordum. Martının kafasını ellerime almıştım. Bir avuç deniz suyu getirip ağzına damlattım. Şiddetle kafasını salladı. Bir titredi.

Ve öldü. Keyfim kaçmış, üzgün, ağlamaklı gibiydim. Canım bir taraftan acı bir türkü söylemek çekiyordu.»

İşte, bu kederle sanatçı düşlere dalıyor: «Dünyanın yaradılışındaydık şimdi, insanın ilk zamanlarını yaşıyorduk. Onlar avlıyordu, ateş yakıyorlardı. Ben martıya ait bir mersiye yazmış, ateşin karşısında okumak üzereydim. Bütün kabile halkı bana kızmıştı: Bu herif çalışmıyacak mı? Oturup kayalara düşünecek mi? Martı ölmüş. Onu seyredip bize masal mı anlatacak? Fakat, gündüz böyle söylenenler, gece olup da kütükler, çalı çırpı yanınca, öbür tarafta rüzgâr denizi homur homur söyletirken, martılar hâlâ deli gibi bağırışırken ben bir türkü, martının ölümünün türküsünü tutturacaktım. Sonra bu hal belki de işe yaramaz adamın bir vazifesi olarak tanınacaktı. Bir gün ağ tamir edecek, balık tutacak, beceremiyecek, fakat akşamları onlara üzülüp sevinme arzuları veren türküler söyliyecektim.»

Görüyorsun, sanatçı artık «lüzumsuz adam», işe yaramaz adam olmaktan kurtulmuştur. Görevli, insanlara üzülüp sevinme istekleriyle birlikte birbirine sokulma eğilimi veren bir adamdır. Hamurunda, insanlara yardımlaşmayı buyuran tabiat güçlerinden maya taşıyan bir varlık.

S. Faik'e göre, sanatçı tıpkı «dört tarafı suyla çevrili yerde insanların büyük sağlam dostluklar, sağlam adaleler, namuslu günler ve gecelerle birbirine sokulmalarını, yardımlaşmalarını buyuran rüzgârlar, fırtınalar...» misâli «sıkı ve sağlam adalelerin çelimsizlere yardım için, keskin aklın daha kör, daha mülâ-

yim, daha gürültüsüz ve yavaş akla, hattâ akılsıza arkadaşlık için verildiğini, çorbanın çorbasızlarla taksim edilmek için mis gibi koktuğunu» söyleyecektir (Haritada bir nokta).

Ali — Evet, sanatçıda bu yönden tabiat güçlerine bir yakınlık var. Onun için değil mi ki, *Son Kuşlar*'ın lirik havasına bir sertlik, zehirimsi bir acılık karışmış.

Ben — Öyle, Aliciğim. S. Faik bu kez sertçe yazmış. Sertçe yazmış, çünkü artık kendine güveniyor. Tıpkı, o unutulamaz hikâye kahramanı Mercan usta gibi «sanatındaki tekniğine imanı» var. Bu sertlik, yer yer küfüre kaçan ifadeler yanında, örneğin, «ayaklarında terlik, mağrur, çerkes ve bey» gibi zaptedilmiş ama o derece kahreden alaylı bir öfkeye kadar yükselebilmiş. *Son Kuşlar*'ın on dokuz hikâyesinin hemen hepsinde, bu soylu, bu mübarek öfkenin serpintileri var. Hele, sanatçı, heyecanının üstüne çıkıp da, serin kafayla, ama içten, öfkesine ifade arayınca şu cümledeki gibi acı alayın en incesine çıkabilmiş: «İri, sıhhatli insanlardı çoğu. İçlerinde iki sıska kürt çocuğu bile gülen dişleriyle hiç olmazsa sağlamdılar.» (Yaşayacak).

S. Faik'in derdi başı, sevinci kederi insan'a gelince, o öyle soyut, şekilsiz bir varlığa olan bir sevgi değil. Aslına bakarsan onun sevgisi iki uç üzerinde toplanmış: Gençlerle, ekmek parasına ömürünü tüketmiş namuslu ihtiyarlar. «Yandan Çarklı» adlı hikâyesinde «yalnız sen varsın (İnsan).. Yalnız sana âşıkım» dediği zaman aklı «parklarda uyumuş çocuklarla, ihtiyar-

lara» gidiyor. *Son Kuşlar*'ın kişilerine bak: «kayığın içine batmış güneşin bir parçası gibi kımıldıyan» Sotiri, kıvırcık kafalarını «esmer ve çilek kokulu kollarının arasına alıp uyuyan» dondurmacının çırakları yanında, şu «çalıştıkça bir kudret heykeli halini almış» İmroz'lu Rum'a, balıkçı Barba Vasili'ye, «seksen sene kirlenmemiş gözleri ve elleriyle köylü sigarasını bıyıklarına takan» Barba Antimos'a, Mercan Usta'ya olan sevgisi, insanın içine «ağır bir taş, ağır bir su gibi» oturan bir sevgi değil mi?

Ali — Gel, buna hayranlık diyelim, saygı diyelim. Ama, gençlere gelince, onlara olan sevgisi ete kemiğe dayanan bir sevgi bence.

Ben — Bence de öyle. S. Faik'in bu sevgisi, *Gide*'in *Corydon*'da savunduğu, W. Whitman'ın şiirlerinde övdüğü «Manly Love» dan başka bir şey değil. Gide nasıl *Corydon*'nun sonunda bu sevgiye kendince «soylu» bir dayanak sağlamak için Yunan'a dönüyorsa, S. Faik de, duygularını ihtiyar bir Yunanlıya söyletiyor. «Dondurmacının Çırağı»nda «güzel yüze vurgun ak sakallı harmanili» nin bir Yunan delikanlısına söylediklerinde *Yunan Çoban Şiirleri*'nin lirizmi var.

İşte S. Faik'in asıl içdökmesi bu. Söylemese, onu deli edebilecek bir şey, bir saplantı. Biliyor musun ki Gide ölümünden birkaç ay önce -seksenini aşmış olduğunu bir düşün Afrikalı zenci delikanlı Gentil Mala'ya söyle yazıyor: «Ölüm döşeğimde, hâlâ görmeği arzuladığım şey, senin o içten gülüşün, o neşendir» (*Ainsi soit-il*, s. 150). Bu direniş, bu ölürüm

vazgeçmem deyiş, S. Faik'de de var. *Havuz Başı* adlı eserdeki «İnsan gibi bir şey: Huy» u tekrar oku, görürsün.

Ama, ben senin gibi, S. Faik'in içini dökerek içrahatlığına vardığını sanmıyorum. Olsa olsa bir karara varmış. Kendini inceleye inceleye tabiatını anlamayı başarmış. Bu da onu bireyci hayat anlayışına götürmüş: Herkes kendi tabiatına göre yaşamalı. Onca, dünyanın hoşgörüsüzlüğüne karşı kendini reddetmek, yalanlar arkasına saklanmak, intihar etmekten başka bir şey değildir. İşte, Sait Faik «içindeki aşkın, deliliğin, oturmaz düşüncenin» özgürlüğünü bunun için istiyor.

Bu istekte, benliğinin, yaşama aşkının, gelişme isteğinin çağırışı var. Öyle bir gelişme isteği, öyle bir yaşama aşkı ki, onsuz sanatçı için ne sevinç, ne mutluluk ne de başkalarını anlama mümkündür.

1953

«SANAT BALIK GİBİDİR, SOSYAL SUDA YAŞAR»

Son on onbeş yılın hikâyecilerini sınıflama oldukça güç bir iş. Bununla birlikte, toplu bir bakışla şöyle bir sınıflama yapılabilir: Hikâyeciler içinde *toplumsal kaygıyla* yazanlar, *üslup kaygısıyla* yazanlar, bir de *gerçek kaygısıyla* yazanlar var. Birinci bölüğün belli başlı hikâyecileri arasında Sadri Ertem, Sabahattin Ali, S. Faik, Bekir Sıtkı Kunt, Kemal Bilbaşar, Orhan Kemal.. var. Bu bölük en değerli hikâyecileri toplıyan en kalabalık bölüktür.

Üslup kaygısıyla yazanlar arasında Kenan Hulûsi'den başka Umran Nazif, hattâ birinci bölüğe sade sözü ile bağlı görünen İhsan Devrim var. Gerçek kaygısıyla yazanlardan İlhan Tarus'la F. Celâlettin başta gelmektedir.

Birinci bölüğün belli başlı hikâyecilerinde ortak bir yan şu: Hepsi de duyarlıklarını, toplum sorunları ve «toplum meselelerinin mahşeri» içindeki insan üzerinde toplamaktalar. Hepsinde, aşağı yukarı, bir şeyler yapmak için dünyaya gelmiş olmanın inancı seziliyor. «Sanat balık gibidir, sosyal suda yaşar» di-

yen Sadri Ertem'den buyana bu inanç gittikçe bilinçlenme yolunda. Sabahattin Ali, Sait Faik, Kemal Bilbaşar, Orhan Kemal, Faik Baykal gibi hikâyecilerimiz artık soyut insan psikolojisinin ince tahlillerine yanaşmıyor, toplumsal tahlillere giriyor, içi toplum sorunlarıyla kaynıyan insanın kaderine eğiliyorlar. İlhan Tarus'un dediği gibi, «bir çok insanların, büyük eksetiyetin mukadderatından söz açıyorlar.»

Bunların, önemli bir başka ortak yanları da yergicilikleridir. Hepsinde, her şeyi olduğu gibi kabul etmeyen, «içimizde çöreklenmiş gelenek halkaları»ndan (K. Bilbaşar) kurtulmaya çalışan bir savaş ruhu güçlü bir eğilim olarak görülüyor. Kafalarındaki yaşama düzenini olumsuz yoldan, yani yergi yoluyla anlatmakta, sanat anlayışlarıyla dünya görüşlerini birleştirmeye çalışmaktadırlar.

o

Bu yazıda, bu bölüğün en eski temsilcisini; bir bakıma kuramcılığının, bir bakıma da ömrünün kısalığı yüzünden sanatını geliştirmemiş olan Sadri Ertem ile hayatın henüz çeşitli ve karmaşık deneylerinden geçmemiş olmakla birlikte, sanatım yarı yola getirmiş olan Orhan Kemal'i gözden geçirelim.

Birinci bölük hikâyeciler içinde, Sadri Ertem, tarih bakımından eskiliği kadar, yergiciliği ve sanat anlayışı bakımından da başta gelmektedir. S. Ertem, bu iki yönüyle de, kıvrıntısız bir çizgi üzerindedir. İleriye ve yeniye karşı ayaklanan yobaz, gerici bir toplumun romanı olan *Çıkrıklar Durunca*'nın ardın-

dan, küçük hikâyeleriyle çeşitli toplum sorunlarını ele almaktadır. *Silindir Şapka Giyen Köylü, Kaldır Bacayı İndir Bacayı, Korku, Bay Virgül* adlı hikâye kitaplarıyla, kendi deyimiyle «duygu ve düşüncemizde yeni bir devir» açıyor. Uyanık zekâsından ve gücünü «iman»ından alan o keskin yergisiyle gerçekleri birer *canlı sorun* halinde ortaya koyuyor. İşte, onun asıl gücü, galiba güçsüzlüğü de burada.

Gücü burada. Çünkü, S. Ertem bu şekilde dâvasına en kestirme yoldan etkili olabiliyor. Ona göre: «Edebiyatlar fikirleri, ilmi arkasından sürükler.» Öyleyse, sanatın yapmak istediği şudur: *Düşüncelere yol açmak.* Sadri Ertem'in düşüncelere yol açmada, «hülya sanılan âlemi *mutat* bir his ve fikir dünyası haline koyma» da usta olduğu su götürmez. Ama ne yazık ki, ustalığının bittiği yerde güçsüzlüğü başlıyor. Edebiyat yoluyla düşüncelere varayım derken, çoğu zaman, sanat kaygısından uzaklaşıyor. Sadri Ertem'de olayların, kişilerin, bir *düşünce* uğruna harcandığını görüyoruz. Yerginin gerekleri yanında, psikolojik gerekler de, sanat kaygısı da kayboluyor.

Sadri Ertem, örneğin, Kenan Hulûsi'nin tersine, ne dediğine bakan, nasıl diyeceğine aldırmıyan bir hikâyecidir. Bu yüzden de üslubu yavan, anlatışı renksizdir.

Aynı sanat anlayışını paylaşan öbür hikâyecilerimizden onu ayıran şey, işte bu sanat kaygısının yokluğudur. Sabahattin Ali, Kemal Bilbaşar, Orhan Kemal içinse, *anlatılan* kadar, *anlatmanın biçimi* de

önemli. Üstelik, onlarda *anlatılan* yalnız kafaya değil, duyguya da büyük ölçüde yer veriyor. Bu da, onların *içten,* dolayısıyla da, üstün ve güçlü yanları.

o

Orhan Kemal insancalığın en ön safında bulunuyor. Birçok dergilerde çıkan hikâyelerinde «yere bastığını bilen, dünyayı ve insanları sevmek zaruretini duyan... Bununla da kalmayıp sanatı insanların refahı ve sahici hürriyeti yolunda bir mücadele vasıtası sayan bir cereyan» ın başarılar vaadeden temsilcisi olarak ileri atılıyor (Ant, s: 6)

Orhan Kemal'in hikâyeleri iki çeşit: Birinciler, *Ekmek Peşinde (Ant. s: 4)* gibi «sanatı bir mücadele vasıtası sayan» bir sanatçıya özgü, en başarılı örneklerini Sabahattin Ali'nin verdiği hikâyelerden. İkincilerse, *Balık, Sürmeli, Köpek Yavrusu* gibi insanları ve hayvanları sevme zorunluğunu duyuran özlü hikâyelerden.. İşte, Orhan Kemal'in asıl taze yanı, insanca yanı burada. Kısacık hikâyelerinin o süssüz ama etkili anlatımıyla insanın içine insan sevgisini sokmanın sırrını bulmuş, bu alanda olanca ustalığını kullanıyor. Çoğu çocuk olan hikâye kişileri, içimize tılsımlı bir sevgi kapısından girip orada yerleşip kalıyorlar. İşte, *Çocuk Ali*'nin *(Yurt ve Dünya,* sayı: 36) kahramanı Ali; İşte, *Balık* (Yaratış dergisi sayı: 5) ve *İş* (Aynı dergisi, s. 9) adlı hikâyelerinin küçük *Raşit*'i.

Çocuk Ali bize köylü Ali'nin iç dünyasını veriyor. Konu basit: Dağ köylerinden birinde kömür ya-

kan köylüler bitişik ormana «ateş kaçırırlar.» Orman epeyce yandıktan sonra yangın söndürülür ama, suçluları bir korkudur alır. Korucu ile anlaşır, dul Ayşe'yi bir kaç kuruşla kandırarak oniki yaşındaki oğlu Ali'yi tutanakta suçlu diye gösterirler. Ali, böylece mahkemeye verilir, üç günlük hapis cezasına çarptırılır, ve cezaevine atılır. Ali'nin iç dünyası ile o zaman karşılaşırız: Mahpusların alayları karşısında o kendi durumunu düşünür: «Kömü yakıyoduk.. Oman kocusu gedi... Beni tuttu.. Mûtan yanna göttü.. Oda kâtla yazdıla.. Beni hapis ettile. Ama omanı başkası yakdı.. Kimin yaktığını bimem..» Onun haksızlığa karşı sessiz direnişi, protestosu bu kadarcık... Ali burada, tabiat ve toplum karşısında «tevekküle» alışmış köylüyü temsil etmektedir. Ama, onun da her şeyi inceleyen, anlamlandıran bir kafası var: Ali Cezaevinin duvarlarındaki sağlık afişlerine baktığı zaman, kafasını işletir, duygularını açığa vurur; bu afişler onun köylü ve çocuk kafasında alayla karışık bir takım izlenimler doğurur: Resimlerden biri sıtmadan korunma öğüdü vermektedir. Ön plânda kırmızı örtülü, mavi dekolte entarili bir köylü kadın vardır. Ali'nin kendi ölçüsüne, yani gerçek ölçüye göre, şehir kadınlarını andıran bu resim karşısında «Bu şehirliler de amma güzel» yollu safca şaşkınlığı ne kadar anlamlı. Bir başka resim, büyültülmüş bir bit resimidir. Ali, gerçekle hayvan arasında bir orantı gözetmemiş olan bu korkunç resim karşısında, ilkten domuzu ve tarlasını düşünür. Onun şimdi bütün kaygısı şu: «Beni bûya attıla. Domuzla, mısıla giecek.»

Bundan sonra Ali'nin özel hayatını öğreniyoruz. Onun, keçileri otlatırken acıkınca nasıl «ekmeği oyup, içine keçilerden hızsızlama süt sağdığını, keçilerin altlarına yatıp memelerini emdiğini» öğreniyoruz. Sonra, yine Ali'nin cezaevindeki ruh durumuna dönüyor, onun alışmaya başladığı cezaevinde kişisel kaygıları içine gömülü buluyoruz: Ali, revirin tahta kanapelerine yapılan yatağına uzandığı zaman, yüreğinde «mısıla bekçisiz kadı.. Fıka anacım, ne yapa acap?» düşüncesinin sızısı içinde, ama bir yandan da kendini hapislere girecek kadar büyümüş saymaktan gelen bir gururla hemen uyuyuveriyor.

Balık adlı hikâyenin küçük Raşit'i bir şehir çocuğudur. Onun ufku Ali'ninkinden daha geniş, kaygıları da daha az bencil. Raşit, lokantaları iflâs ettikten sonra, eve yardım olsun diye balığa gitmektedir. Bir pazar günü, tutabildiği bir tek balığı ermeni kızı Virjin'e verir. Virjin'in annesi hastadır, belki sabaha çıkmaz. Raşit akşam eve döndüğü zaman durumu öğrenen babasından bir güzel dayak yer. Raşit davranışının iyiliğine inanmıştır. Yediği dayağın, işittiği azarların nedenini bir türlü anlıyamaz. Gece yatağa girip, yorganı başına çekince, küçük kafası, bir türlü çözemediği sorunların saldırısına uğrar: «Ne biçim dünya bu?.. Sabahlardan akşamlara kadar rüzgârın, yağmurun altında sırsıklam ol, titre, öl, üstelik dayak ye..» Ama Raşit, sabaha varmadan, yediği dayağın nedenine değilse bile, yaptığı iyiliğin ödülüne ermiştir: Gece, rüyasında, Virjin'i görür: Bembeyaz dişlerini göstererek Ali'ye sevgiyle bakıp gülmekte-

dir.

Orhan Kemal, duyarlığını sade insanlara değil, hayvanlara da açık tutan bir hikâyecimizdir. Ondan önce, hikâyecilerimiz arasında *hayvan*'a kişi olarak raslanmaz. Orhan Kemal, *Sürmeli (Varlık,* sayı: 280-281) ve *Köpek Yavrusu (Gün,* sayı: 4) adlı hikâyeleriyle kedi ve köpek üzerinde duyarlığımızı deniyor. İnsan'a bir türlü derdini anlatamayan hayvanın acısını dile getiriyor. *Köpek Yavrusu*'nda, ard ayakları bir yük arabasının altında kalıp ezilen bir köpeğin nasıl sokakta çocukların eğlencesi olduğunu taşlanıp tekmelendiğini, sonunda da can çeşkişirken çöp arabasına atıldığını görüyoruz. *Sürmeli* açlıktan yavrularını yiyen bir kedinin acıklı hikâyesidir.

o

Böylece, duyarlığını tabiatın bütün yaratıklarına açan Orhan Kemal, hikâyeciliğin değerli öğelerinden bir kaçını daha şimdiden kendinde toplamış bulunuyor. Oysa, Sadri Ertem'de bu nitelikleri aramak boşuna. Buna karşılık, Sadri Ertem'de hayatın çeşitli alanlarında edinilen görgünün ağır basan yanları var. Bu aynı çığırın iki sanatçısından birincisi, yani Sadri Ertem hikâyeciliği yarıda kalmış, ikincisi ise yarıyı bulmuş ve ilerlemektedir.

1946

AVARE YILLAR

Sanatı, edebiyatı kendine dert edinen her okuyucu, bugün sanatçıdan, umutlarını tazeliyen, içinde iyilik, güzellik adına ne varsa hepsini canlandıran bir haber gözliyor. Başı boş, düzensiz bir dünyada tek başına kendi «murdar karanlığı» içinde kaderini yaşıyan insan, sanatçıdan adetâ bir müjde bekliyor gibidir. Ortak ve sağlâm toplum değerlerinden yoksun bir dünyada bir çıkar yol arayan biz okuyucular, bir eserde, doyurucu bir geleceğin kapısı aralanmış mı, aralanmamış mı, ona bakıyoruz.

Orhan Kemal her eseriyle bize, umutlarımızı tazelemeye elverişli bir haber getiriyor. Son eseri *Avâre Yıllar* taptaze bir haberle karşımızda. Bu haber kendi gözlerinden, geleneklerin *ateş çenberi*'nden kurtulmuş, *Küçük adam*'ın ışıklı haberidir. Avâre Yıllar, «dünyayı kollarıyla kuranların» beraberliğinde, pırıl pırıl aydınlığa erenlerin müjdesini taşıyor. *Baba Evi*'nde küçük adam'ın gamsız yıllarından geçtik. Onunla, türlü çevreler, türlü insanlar, türlü inanışlar arasında, içli, acıklı, başıboş, amaçsız bir yaşam serüvenin-

de sürüklendik. Düzensiz bir toplum, düzensiz, uyumsuz bir aile içinde büyüyen bir çocuğun ardı sıra yoksulluklara, acılara batıp çıktık. *Baba Evi* bizi, bütün o çileli, o sorumsuz hayatın akışına katıp avâre yılların eşiğinde bırakıvermişti. Bu yıllar, ciddi bir bilinçlenmenin müjdesini taşıyordu. Bunca çileden yeni bir şey doğacaktı. Bu şey, gelişip büyümekte olan bir sınıf bilinciydi. *Avâre Yıllar,* karanlıklar içinden, kendi çabasıyla ışığa çıkan bir adamın romanıdır.

Küçük adam, henüz adını koyamadığı bir dram ikliminde yaşıyor. Saygınlığını, servetini kaybetmiş bir aile çocuğunun aşağılık duygusundan kurtulup hayatını kollarıyla kazananların safında aydınlığa kavuşması için çeşitli çilelerden geçmesi gerekiyor. Bilince varması için, insanların o pis fabrikalarda nasıl ölü ölüverdiklerini görmesi, Tanrının unuttuğu insanların mahallesinde duraklaması gerekiyor. Sonunda, mavi tulumlu İzzet ustanın onu *vırvırcılığından* kurtarıp benzerlerinin ortasına atması gerekiyor.

Küçük adam'ım tragedya iklimindeki hayatı aşama aşama, onu kesin bir bilinçlenmeye götürüyor. O, anlamı belli olmayan bir dünyada tek başına, karanlıklar içindededir. «Bol bir ışık, bir çıkar yol, pırıl pırıl bir aydınlığa kavuşmak» için çırpınıyor. Onun için «mutlak bir kurtuluş lâzımdır». Öyle bir kurtuluş ki, «kavun satmış, karpuz satmış, fabrikada çalışmış, altları delik papuçla veya paçaları tiftiklenmiş pantalonla dolaşmış, kimse meşgul olmasın, ayıplamasın.»

İlk kurtuluş «hiç kimsenin önünde el ovalamamaya» karar verip ekmeğini kazanmak için okuldan ayrılmasıyla başlıyor. «Neme lâzımcı, bacağından asılı koyun misâli insanların kalabalığından, etrafındakilerin iğneli bakışlarından» kurtulan küçük adam'ı çok geçmeden Tanrı ve Tanrıyla ilgili sorunlarla başbaşa görüyoruz. İnsanların düzenlemedikleri bir dünyada acaba Tanrının garanti ettiği bir düzen var mı? Küçük adam bu ikinci ateş çenberini kolayca kırıyor. Gözlerini, kendinden ayırıp çevresine döndürünce her şey kendiliğinden çözümleniyor.

Onu Tanrı sorunlarından çelen ilk şey, kırlarda dikkatini çeken karıncalar oluyor: Yer altının. bu ufacık hayvanlarındaki bitmez tükenmez *çalışma* aşkı «ölü bir solucanı sürüklemekteki gücün hep beraberliği» onu kendi kabuğundan sıyırmaya elveriyor.

Küçük adam'ın bilince varması için bir tek olay kalmıştır artık. Bu olay İzzet ustadır. Bu filozof işçi, onu «attan inip eşeğe binenlerin» dört duvarından kurtarıyor. Artık, küçük adam evrenin merkezi değildir. Alnının teriyle para kazanmanın kutsallığına ermiş, acı çeken insanların safına katılmıştır.

Avâre Yıllar'ın önemli yanı, bir hayatın hikâyesi olması değil. Orhan Kemal için önemli olan insanların kaderidir. Onu ilgilendiren şey, eskimiş değerler üzerinde yaşamaya çalışan bir toplumda, tek başına ışığa kavuşmaya çalışanların savaşıdır.

Orhan Kemal'i yazı yazmaya zorlayan neden, ne edebî ne teknik nedenlerdir. O, etiyle kemiğiyle bağlı olduğu bir sınıf insanının kaderiyle, geleceğiyle ilgi-

lidir. Hikâyeleriyle, romanlarıyla «insan soyuna faydalı olmak», insanları bilinçlendirmek istiyor.

Bu bakımdan *Avâre Yıllar,* insanları bilince çağıran, hayat deneyleriyle yüklü, bu deneylerin verdiği düşüncelerle besli, ibret dolu bir mesaj sayılabilir.

1950

Toplum Açısından

YENİ AĞZA ESKİ YEMEK

Bugünün gerçek romanı, insanı çevresiyle birlikte ele alıyor. Romancı da, her sanatçı gibi, önce toplumun, bir görüşün adamı olduğunu biliyor. Onun için zamanımızın büyük olaylarına, sorunlarına yabancı kalamıyor. Kişileri, uzaktan yakından, bu sorunların havasında yaşıyorlar. Kişiler çoğu zaman basit bir olayın dışına çıkamıyorlarsa da, çevrelerinin sorunlarını kafalarında taşıyor, olayları göğüs kafeslerinde yaşıyorlar.

o

Cumhuriyet dönemine gelinceye kadar bu anlamda olgun bir romana raslamıyoruz. İnsanı toplumuyla, toplumunun sorunlarıyla birarada görmek için yakın zamanlara gelmemiz gerek. Ancak *Yaban*'la köye, köyün sorunlarına; *Sinekli Bakkal*'la Osmanlı imparatorluğunun son dönem hayatına, bu hayatın türlü çevrelerine; *Kuyucaklı Yusuf*'la da gerçek kasabaya girebildik. Bugün ayni yolda hikâyeciliğimiz olgun meyvalarını veriyor. Sanatçılarımız artık kendilerini toplumdan ayrı görmiyorlar. Dertleri toplumun derdi, sorunları

çevrelerinin sorunudur. Halkın içinde yaşamak istiyorlar. Halkı anlamak istiyorlar. Teknik başarısızlığı bir yana, *Toprak Kokusu, Ekmek Kavgamız* bu yolda ileri bir atılımdır...

Dünün romanıysa, toplumdan uzak kalmış, onun içine girmemiş ya da girememişti. Romana ilk olarak bir *sorun* sokan *Sergüzeşt* bile bu dediğimizin dışında kalamıyor. Şüphesiz, *Sergüzeşt, kölelik* sorununa elatmakla romana bir dâva sokmak, edebiyatı toplum gerçeklerine açmak gibi hayırlı bir devrim yapmıştı. Ne var ki, romanın basit bir olayın hikâyesinden öteye gidemeyen yapısında, sorunlar toplumun dışında, adetâ yazarın kafasında ve gönlünde kalmışlar. Romanda ne bir devir yaşıyor, ne çizgileri ve kişiliği belli bir toplum. Ne Asaf paşa'nın konağı, insanlarıyla, havasıyla canlı bir konak, ne Mustafa efendinin evi, gelenekleri ve töreleriyle bir ev. Ama, bütün bu kusurların üstünde soylu bir insan ruhu yükseliyor: Özgürlüğe susamış bir toplumda, zorba güçlere karşı bir başkaldırış. Eserin yazıldığı 1889 yılını, o karanlık günleri düşünürsek, bu başkaldırışın cesaret ve insanlık bakımından hakkını kolayca verebiliriz. Bugünün ölçülerine göre, değer ne olursa olsun, *Sergüzeşt*'in bir insanlık sorununu dile getirmesi bakımından düşünce ve edebiyat tarihimizde yeri her zaman için büyük kalacak.

«Esaret aleyhinde başlayıp *Hürriyet»* diye biten *Sergüzeşt* dışında o yıllarda çevresine eğilmiş bir romana pek raslamıyoruz. *Sergüzeşt*'ten tam onbir yıl sonra yayınlanan *Eylûl,* sırtını topluma çevirmiş, dipsiz bir sevdanın serabında geviş getiren bir roman olarak

karşımıza çıkıyor. Hayatın anlamını «kalabalıktan kaçmak, kalabalık içinde gezip bir köşeye sığınmak» ta bulan roman kişisi Süreyya'nın bu sözünde eserin gerçek havasını bulur gibiyiz. *Eylûl* karşımıza, çevrelerine, zamanlarının halkına bağlanmayan, ayakları adetâ yerden kesilmiş türedi insanların kendi içlerine dönük yaşantılarını veriyor. Piyanoların başında, Chopin'lerin, Bach'ların, daha bilmem kimlerin müzikleri üzerine arabalar dolusu laf eden, saatlerce ve sayfalar dolusu, gözleriyle konuşup murdar iliklerinin baskısını dile getiren bu insanlar başka bir dünyada yaşıyor gibidirler. 1910 toplumuna zorbalık altında kıvranan, sonra savaşlardan savaşlara koşan, yıpranan, Meşrutiyet'lere varmış bir toplumun azıcık yankısını bulamazsınız bu romanda.

Kalabalıktan, insanlardan kaçmanın nedenini o günlerin zorba yönetiminde aramaya kalkışırsak, durum yine de romancının yararına yorumlanamaz. Zorba yönetimi insanları, «gemisini kurtaran kaptan» sözüne yaraşır bir bencilliğe sürükliyebilir, diyenler olabilir. Onlara şöyle karşılık verebiliriz: Taif'lerde boğulmayı göze alan Mithat paşa'ların, Midilli'de çürümeye katlanan Kamık Kemal'lerin kuşağından olan bir sanatçıdan beklenen, halktan kaçmak değil, tam tersine halka inmek, halkın dertlerini kendi derdi yapmaktı. Bunun dışında, herhangi bir kimse de, *Eylûl* romancısı gibi boş bir «tahlil vesvesesi» içinde - sayfalar dolusu - bir kaç kişiyi boş ruhlarının çölünde dolaştırabilirdi.

o

Eylûl toplumu hesaba katmayan, kendi içlerine kapanmış bir kaç kişinin romanıdır. Ondan yirmi dört yıl gibi bir zaman aralığıyla yayınlanan *Kırık Hayatlar*'sa toplumu küçük ölçüde hesaba katmakla birlikte, insanların yoksulluğundan kaçıp, kapıları kapalı bir aile ocağında mutluluk arayan insanların romanıdır. Hayattan kaçış kaygısı bu romanda da ağır basıyor. Ömer Behiç için «en büyük saadet, insanın kendi evinin kapısını sürmeledikten sonra, hayatını bütün sefaleti hariciden, bütün cihanın dağdağasından çekilen bir set ile ayrılmış görmek»tir. Vedide de, çevresinin dertleri ve yoksulluğu üzerinde *kendi* mutluluğunu kurmak istiyen bir insan. O da, tıpkı kocası gibi, etrafta «sallanıp yıkılan evlerin arasında, beyaz cephesiyle her gün taze bir saadet ve meserret levhası gibi parıldayan» evinden başka bir şey düşünmüyor.

«Memleketin hakiki hayatından bir levha» vermek istiyen Halid Ziya Uşaklıgil, Mehmet Rauf'un tersine, bizi hastahane odalarındaki, mahkeme koridorlarındaki dertli insanların arasında şöyle bir dolaştırıyor. Ne var ki, bütün bunlar içlenmelerden, acıklı tasvirlerden öteye gidemiyor. Bütün bu yoksulluklar, hastalıklar, bir sürü kırık hayat, sanki Halid Ziya'nın elinde, kişilerini aile yuvasında, toplumun acılarına rağmen, mutluluk aramaya zorlayan sadece birer nedendir. Başkalarının dertleri, sanki kişilerin «kendi aile hayatlarının zinde ve tuvana saadetini daha da celi (belli) bir hisle» duymalarına yardım etmekten başka bir işe yaramıyor. Çevrenin dertleri karşısında «gemilerini kurtarmaktan» başka bir şey düşünmiyorlar.

Ömer Behiç «asûde bir odanın penceresinden fena bir kış gününün kar fırtınasını seyredercesine, kendi evinin sıcak, sükûn veren aguşundan harice, hayatın kayıtsız bir seyircisi» olmak isteğindedir. Ama, rahat bir eve kavuşunca, mutluluğunun derecesini kavrıyamıyor. İçinde yanan kadın ihtiyacı onu, dışarıda mutluluk aramaya zorluyor. Dışardaki kaçak aşk hayatı, kızının ölümü üzerine anlamını yitirince, hayattan kırgın, yine evine, karısının yanına dönüyor. İşte, Halid Ziya, bütün bu serüvenleri, kırık hayatları öylesine düzenlemiş ki, insan mutluğu toplumun acılarına yüz çevirmek pahasına da olsa, yıkıntılar, aç insanlar ortasında yükselen güzel bir evde, ailesinin yanında arıyor. Romancının sonunda vardığı hayat dersi, bencil felsefe, Ömer Behiç'e söylettiği şu sözde toplanmaktadır: «İşte, insanlığın erdemi! Tehlikeyi gördüğünüzde kaçmak, çocuğunuza, evinize sığınmak ve orada bu sığınağın temiz ve nezih kucağında uyuyarak şifa bulmak.»

André Gide, *Kalpazanlar*'da Edouard ağzıyla «Kişiyi, çevrenin baskısını hesaba katmadan inceliyen romancılar bizi aldatırlar» diyor. Bu doğru yargının mihengine vurulunca, bizde Cumhuriyetten önce gerçek anlamda roman olmadığı kolayca anlaşılır. Bu yargıya göre, *Eylûl* büyük bir aldatmacadır. *Kırık Hayatlar*'a gelince, onun *topluma rağmen, toplum dışında mutluluk* felsefesi bir yana, tekniğinin zararsızlığı, topluma küçük ölçüde de olsa girmiş olması bakımından, bu yargının yarı yarıya dışında kalır.

1950

DİN VE ROMANLARIMIZ

Dinin tâ iliklerimize işlediği çağlara pek gitmiyelim. Gitsek de Süleyman Çelebi'den ötesi var ile yok arası. Bir o, bir din masalını Türk dilinin o güzelim edasına aktarabilmiş. Tasavvufa gelince, onun görüp göreceği nimet, Yunus Emre'nin o hasın hası, o yalın ve eşsiz Türkçesidir.

Dinin tartışmasız kabul edildiği çağların bence bilânçosu bu. İnsanla Tanrı arasına anlaşmazlık ne zaman girdi, bunun yankısını edebiyata malolmuş bir eserde aramıyalım boşuna. Gerçi, bir Hallacı Mansur, bir Sarı Abdurrahman, bir Lütfi Maktul gelmiş geçmiş. Ama, bunların, önceden hazırlanmış, insanların ruhsal ve düşünsel yaşantıları, gündelik hayatları üzerinde ağır basan din düzenine karşı baş kaldırışları sipsivri ortada sırıtıyor. Bu baş kaldırma, yığının malı olmuş mu, olmamış mı, bilmiyorum. Yalnız şu var ki, bir çoğunluğa mal olsaydı, umulmadık bir yaşama gücü gösterir, kendini dile getirmek için bir başka Yunus bulurdu elbet.

Tanzimat edebiyatı bize, içinde yaşadığı dönemin

ruhsal kaygularını vermiyor. Din, romana da hikâyeye de bir «hava» getirmiş değil. Oysa, o dönem, henüz dinin ağır bastığı bir dönemdi. Devlet yumruğu ile şeriat baskısı, toplum ruhundaki bağnazlık ile çevrenin baskısı birey vicdanına göz mü açtırmış! Niçin o dönemin yapıtları insanı, varlığının dinsel bölgelerine sokmamış? Acaba din, artık, yaşıyan bir gerçek olmaktan çıkmış mıydı? Hem evet, hem hayır. Din zaten halkın vicdanında hiçbir zaman bir öz, bir ilke saflığı, tortusuz bir inanç gücüyle yer alamıyor. Kör inançların saltanatı çağ çağdan daha ileridir de, geri değildir. Ne var ki, Tanzimat, Türkiye'ye yeni kavramlar, esinti niteliğinde de olsa, yeni amaçlar getirdi: Namık Kemal'in *Cezmi*'si «vatan fedailiği», Sami Paşazade Sezai'nin *Sergüzeşt*'i de, din dışı, insanlık içi bir konu üzerinde durmuştur.

Edebiyat-ı Cedide döneminde, yine, insanın dinsel yönünü ortaya koyan, aklın ötelerindeki sorunlara dokunan eser yok. Bu dönemde de, din yaşıyan bir gerçek olmaktan çıkmış değildir. Kör inanç biçiminde, evliyâları ululama biçiminde de olsa, din yine bir dünya işi. *Kırık Hayatlar* dışında, Edebiyat-ı Cedideciler de dini yapıtlarına sokmamışlardır. Halid Ziya'nın en çok sevdiği bu roman 1924 tarihlidir. Onu kapanan bir dönemin son yapıtı sayabiliriz. Halid Ziya gibi, roman kişileri de, acılı bir hayatın verdiği yılgınlıkla dine sarılıyorlar. Kızını kaybeden, kocasını başkalarına kaptıran Vedide, son avuntuyu Kur'an'da buluyor. Kızının mezarı başında Ömer Behiç de, insan kaderinin bilinmiyenlerini, aklı mantığı aşan gizlerini düşünü-

yor. Onun vardığı sonuç şu: «İnsan, tahlil edilemiyen kuvvetlerin, kendisince bile meçhul kalacak sebeplerin tahakkümünde, en büyük kararlarını karanlıklardan toplayan bir mahlûk»tur. Onun için *meçhul*'e inanmaktan başka yapılacak şey kalmıyor.

Buna rağmen, *Kırık Hayatlar*'a insanın dinsel sorunlarını da ele alan bir roman gözüyle bakamayız. Burada, din bir ortam olmaktan uzak. Dinin görevi bir *sığınak* olmasıdır. Halid Ziya, nerdeyse dini, günah işlemiş ruhlar için elde bir koz olarak alıkoymuş gibidir.

Cumhuriyet döneminin romanı dine diyeceğini diyor. Ama burada da, insanın dinsel bölgeleri eşelenmiş, bireyle Tanrı arasındaki ilişkiler üzerinde durulmuş değil. Din, Yakup Kadri'de olsun, Reşat Nuri'de ve Hüseyin Rahmi'de olsun, bir *hurafe*, zararlı ve düşman bir güç niteliğiyle gözüküyor. Din, artık eski gücünü yitirmeye yüz tutmuş durumdadır. Ama, *hurafe* biçiminde iyiye, doğruya yapacağını da yapıyor. *Nur Baba, Efsuncu Baba, Yeşil Gece, Gökyüzü* Tanrı ile insan arasına girmişlerin iç yüzünü açığa vuruyorlar.

On on beş yıldan buyana, romanda, hikâyede din ne şöyle, ne böyle yer almış değil. Artık o eski bağnazlık dönemlerinin «teneffüs edilen» havası olmaktan çıkmıştır. Şeyhülislâmlık gibi, resmî bir makam Tanrı düzeninin olmuş bitmiş kurallarını uygulamıyor. Bireyler, kendi kaderleriyle başbaşalar. Günün sorunu insanla Tanrı arasında değil, insanla insanlar arasında bir birey-toplum sorunu, bir toplum sorunudur. Ahmet Hamdi Tanpınar *Huzur* adlı romanında Türk aydını ile Tanrı arasındaki ilişkiyi kesip atıyor. Nietzsc-

he'ye yaraşır bir kişi olan Suat Tanrıya inanmıyor. «Bilsem ki vardır, insanlarla hiç bir dâvam kalmazdı. Yalnız onunla kavga ederdim.» Ne var ki, Suat Tanrıyı bulamadığı için intihar ediyor. Tanpınar'a göre, Suat «hareketlerini gerektiği gibi kontrol edemiyen», edemediği için de mutsuz olan bugünkü insanı temsil etmektedir. Oysa, gerçek başka yanda. Bugünün insanları mutsuzsa da, yolunu aramaktan, Tanrısız bir dünya düzeni kurmaktan vazgeçmiş değil. Onun artık Tanrı ile bir dâvası yok. Onun dâvası, insanlarla, zorbalığa kaçan, hak yiyen sömürgenlerle. On, onbeş yılın bütün hikâyelerinde bu dert başta geliyor: İnsanlar arasında, haklı, güzel ve iyi bir düzene özlem uyandırmak.

HAYATA UYSUN DİYE

Gerçek kaygısıyla yazan hikâyecilerimizin belli başlılarından biri İlhan Tarus'tur. Onun bugüne kadar bir tek kitabı çıktı: *Doktor Monro'nun Mektubu,* 1938). Adını ilk hikâyesinden alan bu kitap, hemen çıktığı günlerde talihsizliğe uğradı, yetkili bir kalemden «çeviri» damgasını yedi. Bunun günahını, kitabın yalnız adına bakıp özü üstüne düşünce yürütmeye alışık kimselerin keramet ve yetkilerine sığınıp, *Monro* isminde bulmak gerekiyor. *Fikir Hareketleri* dergisinin 263. sayısında bu eseri okuyucularına salık veren Hüseyin Cahit Yalçın, gözü kapalı eleştirilerine eşsiz bir örnek veriyor ve şöyle diyor: «İlhan Tarus'un itinalı bir surette tercüme ettiği bu küçük hikâyelerin kıymetli eserler istiyen Türk okuyucuları nezdinde büyük bir muvaffakiyet kazanacağına eminiz.»

İlhan Tarus'un 1938'den buyana, dergilerde, gatelerde bir iki cilt tutarında hikâyeleri çıktı. Gerek bunlarda, gerek *Doktor Monro'nun Mektubu*'nda, sanatçıyı aşağı yukarı aynı sanat anlayışı, aynı dünya görüşü ile buluyoruz.

İ. Tarus her şeyden önce, «dünya işlerine, insanlara karşı açık», yaygın bir ilgi ve merak duyan bir hikâyeci olarak görünüyor. O, tıpkı hikâye kahramanlarından biri gibi, önce «içinde yaşadığı millete, sonra bütün milletlere ve bunların teker teker bütün bireylerine gençlerine, kadınlarına, çocuklarına karşı derin bir alaka» duyuyor *(Havadis Yazıyor,* Resimli Hafta, sayı: 6). «Büyük ekseriyetin mukadderatından söz açan» sanatçı için hikâye konusu olmayacak şey yoktur. Yurt içinde geçen bir olay kadar, Çin'de patlayan bir savaş da onu kafasıyla, yüreğiyle harekete getiriyor. Zaten başka türlü de olamaz. Çünkü, «kafa ve kalb sahibi bir mahlûkun Çin'de veya İspanya'da, nerede olursa olsun, parlayan bir yangınla alakadar olmaması, mahrumiyetlerin ve yoksullukların en acısıdır.» *(Aynı hikâye).* İşte, bunun için, İ. Tarus'un hikâyelerinde, yerli olaylar, kişiler kadar, başka ülkelerin insanları, olayları da yer almaktadır. *Doktor Monro'nun Mektubu* adlı kitaptaki hikâyelerin dörtte biri İspanya gibi, Çin gibi başka ülkelere, başka ülkelerin insanlarına aittir.

İ. Tarus'un hikâyelerini ruh bakımından, iki bölüğe ayırabiliriz: Hikâyelerinin bir bölüğü, yaradılışlarının, içgüdülerinin, çevrelerinin *dört duvarı* içindeki insanların ruh durumlarını, hayatlarını anlatıyor. Bu çeşit hikâyeleri çoğunluktadır. Bunların yanı başında, toplum sorunlarının verdiği kaygı ile yazılan hikâyeler vardır. Bu hikâyelerde, İ. Tarus, tıpkı toplumsal kaygı ile yazan sanatçılarımız gibi, toplumun dertlerini, kötü yanlarını ortaya koyuyor. Yalnız, İ. Tarus'u

öbürlerinden ayıran önemli noktalar var: Bunlar, sanatın amacına, insanın geleceğine olan *kıt umutlu* inancıdır.

Önce hikâyecinin sanat anlayışına bakalım:

İ. Tarus, sanata Orhan Kemal gibi «insanların refahı ve sahici hürriyeti yolunda bir mücadele vasıtası», Sabahattin Ali gibi, insanları daha iyiye götüren bir «propaganda» gözüyle bakmıyor.

Ona göre, sanat bir aynadır: İnsanlara kendi içlerini, özlerini, küçük ve büyük yanlarını, yaradılışlarının *dört duvarını* yansıtan bir ayna. Hikâyeci, insanlara ne olduklarını, gerçek özlerini gözleri önüne koymak için yazıyor. Yani, «hikâye olsun diye değil, hayata uysun diye» *(Memur,* Yücel dergisi, sayı: 108).

Onu en çok ilgilendiren şey, *gerçektir.* Bir hikâyesinde, olayın «hakikat olmadığına inananlar, beni tanımıyanlardır. Çünkü ben, İlhan Tarus, ömrümde hiç yalan söylememiş adamlardan biriyim.» diyor *(Bir Adamın On Senelik Hayatı).* Ama bu gerçek kaygısı, sanatçıyı kuru bir gerçekçiliğe de götürmiyor. O, hikâyelerinin hep hayal motifleriyle süslü birer gerçek örgüsü olarak kalmasına dikkat ediyor. Kaygısını yine kendisi açıklıyor: «Edebiyatta realizm moda olduğu halde hakikatten daima korkulur... Ne de olsa hikâyenin, romanın, dramın, birer parça masal olması istenir. Bir romanın hayat meydanlığında sahiden olduğunu bilen okuyucu ona rağbet etmez.» *(Dört Duvar,* Haber, 5.2.1940). Ama, son hikâyelerinde, sanatçı, gerçek adına artık bu *rağbet* kaygısmdan kendini sıyırmaya kadar gitmekte. O, artık her şeyi dobra dobra söyle-

mek iddiasındadır, gerçeği olduğu gibi söylemek iddiasında: «Söylediklerimiz, inanılmıyacak şeyler olduğu için korkarım uydurma diyeceksiniz. Vız gelir» diyor (*Ali Dayı Köyü, Gün* s: 6).

Hikâyeci, *Radyo, Ali Dayı Köyü* adlı hikâyelerinde, Orhan Kemal ve Sabahattin Ali'nin safında yer almaktadır. Toplumun kötü yanlarını, hayal katmadan, olduğu gibi göstermeye çalışmaktadır. Artık, gerçek adına olduğu kadar, toplum adına da konuşuyor. Hem de cesaretle, *Monro* gibi yabancı adların sigortasına sığınmadan. Maraş vilâyetinin Pazarcık kazasına bağlı, taşı toprağı, yan gelip yemesi Ali ağaya, çalışıp yedirmesi köylülere ait olan bir köyün içyüzünü veren *Alt dayı köyü* adlı hikâyesinin başında, sanatçı, şöyle diyor: «Bu memleketin kötü taraflarına dair yazılan hikâyelerin başında, hadisenin saltanat devrinde geçtiği yazılır, bu suretle hikâyeci garip bir sigortanın kanadı altına saklanır. Affedersiniz, ben böyle bir şeye lüzum görmiyorum.» Ama, sanatçı, *Doktor Monro*'da, yabancı bir adın, yabancı bir ülke adının sigortasını hiç de küçümsememişti. Oysa *Monro,* adının ve memleketinin yalancı olmasına rağmen, etiyle kemiğiyle bizdendir. Dertleri bizim toplumun dertleridir. Monro, Belçika'da hukuk doktorası yapıp yurduna dönen bir ülkücünün hikâyesidir. Kafası, yüreği yurdu için işliyen Monro, bir kazaya yargıç olur. Çok geçmeden, cahil ve çıkarcı kaza çevresini kendine düşman eder. Herkes ondan kaçmaktadır artık. Jandarma erinden kaymakama, fırıncı çırağından müstantıka kadar herkes ondan nefret etmektedir. «Cıgarasını almadığı için köylü, ka-

rısını utanarak bir kahve ikrâm ettiği ve hürmetle sokak kapısına kadar teşyi ettiği için kasabalı, ziyafetine gitmediği için küçük avukat ve kurtarmak istediği eşkiyayı hapsettiği için kaymakam» ona diş biler. Monro'nun günahı, kafasının, vicdanının dediğini yapmak olmuştur. O, bu karanlık dere içinde, bir uzak ışığa doğru yürekle, umutla yürümüş, sonunda da yokolmuştur.

Şimdi de, hikâyecinin bize göstermek istediği gerçek nedir, hayat nedir, insanlar nasıldır, onu görelim.

Hikâyecinin sanat aynasında gördüklerimiz şu: İnsanlar *dört duvar* içindedirler: kanlarının, içgüdülerinin, çevrelerinin, geleneklerinin, anılarının dört duvarı içinde. İnsanlar iyiyi de kötüyü de kanlarında taşırlar. Kanın etkisini çevre azalttığı gibi arttırabilir de. Uygarlık yolunda dev adımlarıyla ilerlerken, bir de bakarsınız, insanlık ortaçağın karanlıklarına, ilkçağların barbarlıklarına gömülüvermişler (Bk. *Kamçı*, *Kara Kalabalık*, *Bay Volfgang Fingestein'i öldürdüler* adlı hikâyeler).

İlhan Tarus'un kişilerinin çoğu işte böyle *dört duvar* içinde yaşamaya mahkûm, hasta tiplerdir. İçlerinde deniz hastaları, sevda hastaları, ülkü hastaları, kıskançlık hastaları.. var. Örneğin, *Kaptan* adlı hikâyenin kahramanı bir deniz hastasıdır. «Denizden yirmi sekiz saat içeride ve bir dağ başında kendini gemide farzeden» eski bir kaptan. Kaptan kamarası haline soktuğu değirmende, «Hopa'nın yirmi mil açığında denizin dibinde uyuyan» gemisinin hayali, dört duvarı içinde yaşamaktadır. *Uşak* adlı hikayenin kahramanı

Ahmet, aşağılık duygusu, uşaklığın dört duvarı içindedir. Çiftlik sahibi Ali dayının kızı Güllü ile evlenir ama, yeni hayatına bir türlü uyamaz. «Güllü gibi güzel bir karısı olan ve Ali dayının koskoca çiftliğinin üstüne oturan bu adamın birden bire dertli olmasına» şaşmamalı. Çünkü, Ahmet uşaklığın dört duvarından dışarıya çıkamıyor, mal sahipliğini benimsiyemiyor bir türlü. Karısına söylediklerine bakın: «Beni bırak, ben yine çiftliğinizde bir uşak gibi çalışayım.. Bana yine senede dört ölçek buğday ver; sana hizmet edeyim.. Senin ayaklarını yıkıyayım, öküzlerin altını temizliyeyim. Ben bu işi yapamam. Ben çiftlik ağalığı yapamam.»

Bir Seyisin ruhu da dört duvar içinde: Ali Ramiz paşanın zengin, kendini beğenmiş kızı bir at gezisinde Seyis Ali ile başbaşa kalır. Küçükten beri evlerinde büyümüş olan Ali'ye şimdi başka gözle bakmaktadır. Çimenler üzerinde uzanmışlardır. «Ali Ramiz paşanın kızı uzun parmaklı beyaz elleriyle Ali'nin ensesini okşayor.. Sıcak el (Ali'nin) sırtına, kollarının altından göğsüne uzanıyor.» Şehvet Ali'nin de sırtına bir yakı gibi yapışmıştır. Ama o sırada, beri yanda otlayan atların kişnemesi Ali'yi yerinden sıçratır. Artık o, ne «içinde fıkırdamaya başlayan kazan gürültüsünü», ne de «ensesinden bel kemiğine doğru inen kızgın bir demir şişin» sıcaklığını duyabiliyor. At kişnemesi Ali'yi, bir an için dışına çıktığı o seyis ruhunun dört duvarı içine yeniden sokmaya elvermiştir. İçinde büyüdüğü belli sınıf duyusunun duvarları artık sarsılmaz bir kale olmuştur.

Görülüyor ki, insanlar toplum içinde, belli şeylerin duvarları içinde kapalıdırlar. Acaba onlar bu duvarların dışına çıkarılamazlar mı? İlhan Tarus bu konuda pek iyimser görünmüyor. İnsanları duvarlarının dışına çıkarmak, onlara işkence etmek, mutluluklarına kıymak gibi bir şey olur Tarus'a göre. Bakın, hikâyeci, bir çok hikâyelerinde canlandırdığı memur tipi için ne diyor: «Aşağı yukarı her memur, kendi duvarının içindeki ile dışındakini bilen, bu duvarı her gün yeni karar malasıyla sağlamlaştırmaya çalışan, oldukça zavallı ve oldukça kahraman bir şeydir..» Tarus'a göre, memuru zavallılığı ile başbaşa bırakmalı. Çünkü, «bu adamı, bir gün.. birisi duvarın dışına doğru çekerse, ona öldürücü bir azap vereceğini bilmelidir. Onun hayatına bir de azabın demir kerpetenini sokmakla ne kazanacaksın?»

Öyleyse, herkesi bırakmalı duvarının, kendi koşulunun içinde mi kalsın? İlhan Tarus, insanlığın kurtuluşu adına, insana insanlık hakkı tanımayan koşulların duvarlarını yıkmaya çalışan kişiler için de bol umutlu değil. Hayatlarına «demir kerpeteni sokarak» insanları, kendilerine rağmen, kurtarmaya çabalayan ülkücülere pek inanı, güveni yok. O, bize *Doktor Monro'nun Mektubu*'nda kafasını, yüreğini memleketine adamış ülkücünün umutsuz sonunu gösterdi. *Monro* gibi *Talebe Kahvesi (Gün,* sayı: 10-11) de ülkücülüğün iflâsıdır. (1)

---

(1) İ Tarus, 1957'de yazdığı Var Olmak *adlı romanında, bir ülkücüyü, küçük bir kızın zorla ırzına*

Ülkücü, İlhan Tarus için, her zaman yalnız kalmaya, yalnız kaldığı için de güçsüz olmaya mahkûmdur. «İnsanlar, birlikte çalışırken, yanyana savaşırken ne kadar kahraman iseler, tek başlarına kaldıkları zaman da o kadar zaif, kudretsiz, zavallıdırlar.» *(Ziyaret)*. Ülkücü, dört duvarının dışına çıkmaya çalışan ama, yalnız kalınca da sönüp giden bir adamdır. Nitekim, *Talebe Kahvesi*'nin kahramanı Gang, yalnız kalınca kendini asar.

İlhan Tarus için, duvarları içinde de insanlar için bir mutluluk vardır: Bunu sağlayan şey de sevgidir. Sevgi, insanların duvarlarını birleştiren sihirli bir kapıdır. Onları ruh büyüklüğüne götüren biricik kapı...

İşte, İ. Tarus, kendi gözüyle değerlendirdiği olaylar dünyasıyla sanat dünyasını bir tutuyor, o dünyayı tanımaya ve bize tanıtmaya çalışıyor.

1946

geçecek kadar rezil ederek, 1946'da vardığım yargının doğruluğunu ispatlamış bulunuyor.

UYSALLIK DÜŞMANLIĞI

Her kuşağın bir öncekine, üç öncekine, beş öncekine uymak istemeyişinde bir «kişilik» kaygısı, bir «kendini dile getirme» özlemi var. Çiğnenmiş yollardan yürümenin o korkunç rahatlığı yanında bir de kişilikten yoksun kalmanın utancını düşünmeli. Orhan Veli'den buyana, özlü ozanlarımızın Yahya Kemal'e cephe alışı boşuna değil.

o

Yeni kuşağa bakın: Biçim uysallığına da, ruh uysallığına da kafa tutmuş. Şiiri bir yana bırakalım, hikâyeye bakalım. Biçim yeniliği içinde ruh tazeliği getiren Sait Faik'ten buyana, hikâyeciliğimiz geniş olanaklara açık duruyor. Bu olanaklar, her çeşit uysallık ötesinde, yurdun gerçek yüzüne, bir içli, bir kaygılı düşünce, bir umutlu özlemle bakmakta. Uysallık düşmanlığı alabildiğine yayılmış gidiyor. Bunun dışında özlü sanatçı yok gibi. Politik hayatında uysal, sanat hayatında uysallık düşmanı hikâyecilerin varlığı bu yaygın akımın gücüne bir kanıt sayılmaz mı? Uysallığı adetâ bir tan-

rısal düzen bükülmezliğiyle benimseyip uygulayan bir makamdan, (1) bize ince bir alay, keskin bir eleştiri ruhuyla güzel yapıtlar sunmuş olan M.Ş. Esendal, bu alanda örneksiz kalmış görünüyor.

o

Hikâyelerinde uysallığa karşı doğrudan doğruya cephe alan sanatçılardan, örneğin, İlhan Tarus'un *Apartman* adlı kitabındaki bir çok hikâye, konularıyla da, anlamlarıyla da uysallığa karşı birer baş kaldırmadır. Uysallığın tanımını da kişilerinden birine şöyle yaptırıyor: «Her şeyin yavaş olmasına, *mevcudun bozulmamasına* çalışmalı.» İşte, Tarus'un baş kaldırışı bu *mevcud*'a, bu mevcudu koruyanlara çevrili. *Şerefli Sicil* adlı hikâyesinin kahramanı Osman'ınki de bu çeşit bir baş kaldırmadır.

«Her şeye, herkese en insafsız köşeden bakmayı huy edinmiş olan» hikâyeci, şimdiye kadar bize, kendi koşullarının dört duvarı içinde kıskıvrak kalmış insanları tanıtmıştı. Bunlar, uysallığın kurbanı kimselerdi. Hattâ, hikâyecinin kendisi bile, ülkücü insana inanmamakla, nerdeyse uysallığa katlanmış gibiydi. Ama *Apartman* bu bakımdan yepyeni bir hava getiriyor. Önce, kişiler artık o eski uysal insanlar değil, dört duvarlarından çıkmış, yerleşmiş inançlara baş kaldırır olmuşlar. Onların derdi, bütün rahatlarını apartmanlarından, durumlarından alanlarla. Tarus bizi, Upton

(1) *M. Ş. Esendal, uzun yıllar CHP. nin Genel Sekreteriydi.*

Sinclair'in deyimiyle «namusu devletçe onaylanmış» kimselerin içyüzlerine en insafsız köşeden seyirci yapıyor. Tarus'un ikinci yeniliği de şu: Önceki hikâyelerinde ülkücü insana yaptığı insafsızlığı, toplum içinde bir *fedaî*'ye inanmakla ödemeye çalışır gibidir. *Fedaî* adlı hikâyede, üç öksüz çocukla bir dul kadını kurtarıp hayatını onlara adayan Arif beyin Adana'da aldığı soluğu İlhan Tarus da kendinden geçercesine ciğerlerine çekiyor ve alışılmamış bir davranışın büyüklüğü önünde saygıyla eğiliyor.

o

Sait Faik, bütün yapıtlarıyla uysallığa başkaldırmış en usta hikâyecimiz sayılır. Bir defa, alışılmış hikâye biçimini ilk o kırmıştır. Kişileriyle, o duygudan duyguya, düşünceden düşünceye atlıyan konularıyla, hikâyeye yepyeni bir anlam, taptaze bir nitelik getiren de odur.

Sait Faik'in düşmanlığı, en çok ahlâk uysallığına çevrili. Bu uysallık, «Küçük küçücük kötülükler icadedip, en büyük kötülüğü, en kodamanını çaresiz dertler gibi telâkki» eden bir ahlâk görüşünün savunucusudur. *İnsan Gibi Bir şey: Huy* adlı hikâye kahramanının ağzından kötülüklerin en kodamanını şöyle tanımlıyor: «Asıl büyük kötülük hak yemektir, hak.» *Havada Bulut* kahramanının özlediği o «zamansız bir yeni insan dünyası», «haksızlıkların olmadığı... haksızlıkların, başkalarının hakkına tecavüz etmelerin bol bol bulunmadığı.. hiç bulunmadığı bir dünya»dır. Oysa, hikâye konularının geçtiği gerçek dünya, yalnız

«kendine çevrili» bir ahlâkın kör ışığında bocalamakta. Ne var ki, Sait Faik'in son yapıtlarında bu uysallık düşmanlığı, toplumun mutluluğundan çok, insan tekinin mutluluğunu gözetir görünüyor. Sanki bütün o başkaldırmalarımız «yalnız olacak şeyleri, ufak şeyleri kendi ufacık saadeti için hayal eden bir adam» uğrunadır *(Havada Bulut)*. Haksızlığa karşı içimizdeki en büyük nefreti sanki, «bir gün, bir köşede gözleri beyazlarına kadar açık, ölmüş bulununcaya kadar» o, küçücük kötülüğü peşinde koşan adama hizmet için besliyoruz. *Havada Bulut*'ta olsun, *Kumpanya*'da olsun, en çok sevip bağlandığımız iki kahramanın da aynı zamanda hayatlarını Boğaziçi'nde ya da Eğe kıyılarında bir kahvede sona erdirmek, «poyrazdan keskin çığlıklar atan bir çırak»'ın sesinde avunmak isteyişleri bir raslantı olmasa gerek.

1952

ÜÇ HİKÂYE KİTABI

Bu yılın yayın hayatı verimli olacağa benziyor *Varlık Yayınevi*'nin yolunu bulmuş, sürekli cep kitapları, *Yeditepe Yayınları*'nın özenli kapak ve resimleriyle ayrı tipteki kitapları yanında, *Seçilmiş Hikâyeler Dergisi*'nin amerikan kılıklı kitapçıkları - kodaman yayıncılara inat - Cumhuriyet kuşağı yazarlarıyla okurları arasında duygu, düşünce ve beğeni bağlantıları kurup gidiyor.

Geçen ay, üç hikâye kitabı yayınlandı: Hikâye ustası Sait Faik'in *Havuz Başı*'sı, Vüsat O Bener'in *Dost*'u, İlhan Tarus'un da *Kakırnca Yuvası*. Bunların birincisi Varlık Yayınevi'nin, ikinciyle üçüncüsü de Seçilmiş Hikâyeler Dergisi'nin yayını.

Hikâyecilerin üçü de, eserlerinin başkişisi olarak görünüyorlar. Sait Faik, olaylar karşısında, kafasında çevirdiği saniyelik *filim*lerle insanı derinlemesine duygulandırırken; İ. Tarus, görüp üzerinde düşündüğü olaylarda gönlünce bir rol oynıyor. Vüsat O. Bener de, başından geçen olaylar içinde, benliğinin iki ayrı kişiliği arasında durmadan kendi kendisiyle hesap-

laşıyor.

Havuz Başı, Sait Faik'in öbür eserlerine inat, konu ve çeşni bolluğu içinde, Bayezit havuzunun başında, surlar dışında, parklarda, şurada burada, Yükselkaldırım'da, sinemada şu bu tiplerle şöyle ayaküstü ilgilenip geçiveriyor. Yazar bu hikâyelerinde tipleri bize pek öyle ısındırmıyor. Zaten, kendisi de pek ısınmış değil. «Güzel insan yüzüne bile candan bakmaya» korkuyormuş gibi bir hali var. Bana hikâyelerin çoğu, onarılmaz bir yalnızlığın derdiyle yüklü geldi. «Milyonluk şehirlerde yaşayan insanoğlunun içinde yalnızlık, kendi içine çekilme, sinme günleri doludur.» İşte, Sait Faik böyle yalnızlık günlerinde insanların içine karışmış, ama yine de yalnızlığını gidereməmiş, *Şehrâyin* adlı hikâyede bunu kendisi söyliyor: «Şarap içerken o sıra hiç olmazsa dostum düşmanım vardı. Sokağa çıkınca, kimsem kalmamıştı.» İçimizi yerinden oynatan, öyle günlerce, haftalarca aklımızdan çıkmayan bir kimseyi ne kendisi bulabilmiş, ne de tanıtabilmiş bize.

Havuz Başı'nın başkalığı, çeşni bolluğundadır bence. Sait Faik, burada kupkuru röportajdan, küçük küçük denemelerden, köylü ırgat hikâyelerinden tutun, masal türüne kadar türlü biçimleri denemiş. Zengin, güzel ve şımarık bir kadının berbere olan aşkı yüzünden düştüğü gülünç durumu anlatan *Bayan Gülseren* adlı hikâye, Haldun Taner'in o her satırı bir ince alayla dolu hikâyelerini andırıyor. Sait Faik bu türde de başarı göstermesini biliyor. *On Milyonerin metresi* adlı hikâye bir masal havası içinde gelişen zarif, alaylı,

ince bir hikâye. Yağmuru ve yağmurlu havayı insanın ilişkilerine işleten *Şehrin sabahları ve adamlarından biri,* «mevhum» babalık, kocalık hayallerini veren *Çatışma,* nefis bir deneme olan *Simitle Çay* adlı hikâyelerde de, Sait Faik'i her zamanki gibi şair ruhlu, ama bukez gözleri kendi içine dönük, yüreği kendi duygularıyla çarpar görüyoruz.

o

Dost adlı hikâye kitabı, Vüsat O. Bener'in ilk kitabı. Hikâyeciliği taptaze olan bu yazarın özelliği, kendinin de karıştığı hikâyelerinde, kahramanların iki kişiliği olan insanlar gibi görünmeleridir. Hikâyelerinde büyük ölçüde konuşmaya yer veren Vüsat O. Bener, «İçten konuşma» tekniğinden faydalanmakta, kendinde olsun, kişilerinde olsun, olaylar ve insanlar karşısında adetâ bir nefis hesaplaşma ve savaşmasına yol açıyor. Bu hesaplaşma ve savaşma içinde, artık kişilerin düşünce ve duygularındaki akışın gizlisi saklısı kalmıyor. Bu da, Türkçeyi güzel kullanan hikâyeciye başarının başlıca öğelerinden biri olan içtenliğini sağlıyor. İnsanların içini dışa vuran bu içtenlik, Bener'in kişilerine pek zararlı da olmıyor. Bener'e bakarsanız, insanların «içinin pisliğini çıkarmıyacaksın meydana. Yoksa yenilir yutulur gibi değil.» Ne var ki, dokuz hikâyelik *Dost* adlı kitapta meydana çıkan ufak tefek kusurlar bile, öyle yenilmez yutulmaz türden değiller. Bener ne yaparsa yapsın, ne ederse etsin, seviyor insanları, sevdiği için de pis diye tanıtmaya çalıştığı yanlarını bile sevdirmesini biliyor.

o

Karınca Yuvası, İ. Tarus'un Büyük Hikâye adıyla uzatıp zorla büyüttüğü bir hikâye. Konu, zorlanmış bir kaç hayal oyunu ile, güzel bir film senaryosu olabilir. Konu, yarı gönül eğlendirmek, yarı iyilik etmek amacıyla aralarında birlik kurarak hayvanlara, kimsesizlere yardım eden, en büyükleri oniki yaşında bir kaç zengin çocuğunun serüveninden ibaret. İçlerinde hayvan sevgisi bulunan bu bir avuç çocuğun hayatına karışan acaip *ifşa* saplantısıyla bizi Ankara kodamanlarından Ferit Bey adında, mevkiindeki yüceliği ölçüsünde ahlâkça düşük olan bir koca memurun özel hayatına sokuyor. Ayrıca, Tarus'un bize tanıttığı çevre berbat bir çevredir. Orada erkekler nasılsa sabahleyin işlerine, çocuklar nasılsa okula giderler. Hanımlar sıcak odalarında, sayısı yirmiyi geçen arkadaşlarıyla birlikte barbut oynarlar. İşte, Yenişehrin bu *mankafa* kibarlarının yetiştirdiği bir avuç çocuk, o acıma ve hak duygusuyla hem Tarus'u, hem biz okurları hayret ve sevgiyle kendilerine bağlıyorlar. Hakkın da, gücün de dişlilerin elinde bulunduğu başıboş bir toplumda, bu çocukların, hak adına gedikleri kapamak, yoksullara yardım etmek gibi bir erdemi nerden bulduklarına insan şaşıyor. Şaşıyor ama, yine de, Tarus'un o akıcı üslubuyla anlatılan olayların doğruluğuna inanıyor.

Karınca Yuvası, yer yer söyleşi havası içinde gelişip giden gereksiz uzunluğuna rağmen insanı kavrıyabilen ustaca bağlanmış, oldukça güzel bir eserdir.

1952

TEREDDÜTTEN HURAFEYE

Matmazel Noralya'nın Koltuğu, romancıdan çok bir düşünür olan Peyami Safa'nın son düşünce aşamasını gösteriyor. Bu eser, *Bir Tereddüdün Romanı*'nın ikinci ve son kısmı sayılabilir. O roman, savaş sonrası insanının, daha doğrusu, düşünürünün kararsızlığını, ruhsal bocalamasını ele alıyordu. *Noralyanın Koltuğu* ise kararsızlıktan inanca geçen insanın zaferini (!) söyliyor. *Bir Tereddüdün Romanı*'nda, yazar bizi, inançsız, amaçsız insanların korkunç dünyasına sokuyordu. «Bu çılgın, bu kudurmuş tereddüt ve şüphe devri»nin eşiğinde bize «yeni bir devrin» sezintilerini müjdeliyordu. İnsanın kendini bulması, «hayat ve müşahhas dünya içindeki âzamî kıymetine varabilmesi» gerekti. Bunun için de «tereddütten karara geçmesini bilmek» gerekiyordu. Yazar gibi, romanın kişileri de «yeni bir devrin» doğmakta olduğunu seziyorlardı. Bu çağ acaba neydi? Roman kişilerinin dedikleri gibi bu, politik devrim kuramlarının beklediği dönemlerden pek ayrıdır. Kurulacak düzen klâsik bir düzen olacak: «klâsik memelerden süt emmeyen bütün fâni yeni

cereyanlar» çürüyecektir ister istemez. «Bütün dünya bir ağaç gibi silkinmeye başladı: Bu sarsıntıya mukavemet edemiyen müstesna kıymetler, birer çürük yemiş gibi sapır sapır dökülecekler; anarşiye istinat eden bütün aykırı yeni sanat şekilleri ve anarşi içinde kalan bütün zekâlar da beraber gidecek.»

Kapanmakta olan bu dönem içinde, romanın kişisi sınırsız olanakların gerçek dünyasına geçmesini bekliyor. Kendi içinde ve dünyanın dört bir yanında lambalar sönmüştür. Yeni bir sahne üstünde perde açılmak üzeredir. Her yanda kendi cennetlerini görmek için sabırsızlananlar var. Ama, roman kişisinin kılı kıpırdamıyordur: «Ben koltuğumda hareketsizim. Bakıyorum ve bekliyorum»» diyor (S. 198).

İşte, «Noralya»nın koltuğu aynı koltuktur. Yalnız şu ayrılıkla ki, *Tereddüt* kahramanı bu koltuğa «bir şey anlamak için değil; sadece beyninin herhangi bir şey çiğnemek için gıcırdayan dişleri arasına bir fikir sakızı atmak» amacıyla oturmuştu. *Noralya*'nın Ferit'iyse normalüstü olayların sınırını, «duygularımızın dışında kalan idrâklerimizi» kavramak için oturmuştur. O, bu köhne koltukta aklının ışığını söndürüp, sezişinin karanlığında *hidâyete* (!) eriyor.

Roman baştan başa rüya, hayaller ve sapıklıklar arasında sürüklenen, düğümlenmeden önce de bir polis romanı havasına bürünüp, kolay ilgi toplamaya çalışan olaylarla yedi sekiz gün gibi kısa bir süre içinde geçiyor. Romanın kişilerinden Ferit, Tıp Fakültesinden felsefeye geçmiş, «oradan da nihilizm'e ve onun tembelliğe atan kararsızlık ve uyuşukluğuna» saplanıp

kalmış bir gençtir. İçinde bulunduğu çevrenin insanlarıysa, çeşitli düşüncelerin, ideolojilerin kurbanı gençlerdir. Ferit ruha inanmaz, «ruh azabını bir *vice* olarak taşıyan» bir insandır. İradesi zayıftır; arasıra hayaletler görünür gözüne. Vâfi Beyin pansiyonuna geldiği zaman kafasını yoran para sıkıntısı dışında, Selma'yı arkadaşının odasındaki yatağa atmaktan başka bir kaygısı yoktur. Pansiyon, hayatında bir dönüm noktası oluyor. Hayaller, kuruntular, rüyalar dönemi başlıyor Gece karanlığında peyda olup kaybolan çıplak bir kadın, on yıl önce peşine takılıp yatağına kadar giren kara köpeğin yeniden meydana çıkması, hizmetçi Fatma'nın ecinnileri, bitişik odadaki küçük dilsiz Zehra'nın korkunç sezişleri, Ferit'i normalüstü bir dünyanın eşiğine götürüyor. O zamana kadar «iştahın alenî, şehvetin gizli tatmin olunması arasında mânasız zıtlığa» başkaldıran, hayatı Selma'nın bacaklarında anlamlaştıran Ferit, kendini «duyguların dışında» bir idrâk, bir anlayış dünyasıyla karşı karşıya buluyor. O andan sonra olaylar birbirini kovalıyor. Roman bayağı bir polis romanına taş çıkartacak bir ustalıkla gelişiyor. Pansiyonun kaatil Tosun'u para işiyle birlikte onun ruhsal bulanımlarını da çözümliyor: Ferit'in teyzesini öldürüp, annesine ait paraları kendine vererek ortadan kayboluyor. Bu cinayeti kendi eliyle yapmayı düşünen Ferit, türlü kuruntular içinde kıvranıyor. Tosun bu cinayeti, tıpkı Ferit'in tasarladığı biçimde işlemiştir. Ferit'in tasarılarını bir ruh aktarmasıyla başkasına yaptıran bu gizli güç karşısındaki şaşkınlıklar, üzülmeler, bunalımlar içerisinde romanın birinci bölümünü kapa-

yıp ikinci bölümüne, «hidâyet» dönemine giriyoruz.

İkinci bölümde, Ferit'i teyzesinin kanına bulanmış paralarla Ada'da Matmazel Noralya (Nuriye)'nın pansiyonuna yerleşmiş buluyoruz. Polis korkusu dışında, vicdan azapları kuştüyü yastıklarda çarçabuk kayboluveriyor. Ne var ki, polis korkusuna karışan normalüstü olayların karanlığı sürüp gidiyor. Bereket, Matmazel Noralya'nın hayaleti imdada yetişiyor ve Ferit, bir yıl önce ölmüş olan bu evliya kadının yol göstericiliğiyle «ruhunun dibine inip», «ben'inden koparak», «keskin bir ışığa benziyen ve hududu görünmiyen büyük aydınlığa» kavuşuyor. İşin tuhafı, Ferit normalüstü bir biçimde Noralya ile temasa geliyor. Rüyasında onun üst kattaki odasına çıkıyor; kadının otuz yıl dışarı çıkmamacasına ömrünü geçirdiği bu loş odadaki ünlü koltuğa oturuyor ve büyük ışığa orada kavuşuyor. Roman da güllük gülistanlık bir hava içinde sona eriyor.

Ferit, kana bulanmış paralarıyla sadaka verip kefaretini ödüyor. Noralya'nın sayesinde dilsiz Zehra'nın dilini çözüyor, annesini, kardeşini yoksulluktan kurtarıyor. Sırtını da ermiş kadının türbe-koltuğuna dayayıp Selma'sının bacaklarıyla birlikte ruhuna da kavuşuyor.

Görülüyor ki, roman, mantık dünyamızın sınırlarını aşan bir sürü olaylarla dolu. Yazar, bizi 269 sayfalık romanında, normaldışı insanların, medyumların, üfürükçülerin arasında dolaştırıp, şaşırtıcı olaylara boğduktan sonra maroken koltuklu bir türbeye sokuyor. Ferit'le felsefe öğretmeni Aziz'in ağzından dinle-

diğimiz bir sürü bilgiç bilgiç sözler bize romancının tezini açıklıyor. Bu sözlerden anlıyoruz ki, artık «tereddüt» dönemini aşmışız. Bilim kafası bizi gerçeğe eriştiremiyor. Ruh, «resmî ilmin vetirelerini altüst eden hakikatler» ile doludur. Bugünün «beş duyu ilmi'nin kullandığı metot» «realitenin en kaba görünüşünden daha fazlasına inanmaya gücü yetmiyen bir basitliktir.» «Süper normal hadiselerin resmî ilimlere mal olmasıyla gerçeklere varabileceğiz.» Aziz'e göre «çağımızın ilmi kilisenin dışında doğduğu gibi, yarının hakikati de Üniversite dışında ele geçecektir.»

Matmazel Noralya'nın Koltuğu, Savaş sonunda bir çok memleketlerde başgösteren mistik, akıl düşmanı bir akımın kulluğunu yapıyor. Hurafe saltanatı kurmak isteyen bu eserden çıkan ahlâk dersi de türbe edebiyatına uygun sadaka ahlâkıdır. Toplumsal düzen, ekonomik ve toplumsal adalet olsa olsa böyle kurulur. Nitekim, parayla birlikte büyük ışığa (!) ve kuştüyü yastıklara kavuşan Ferit sadaka vermeye başlıyor.

İnsan bu kitabı okuduktan sonra, yazarın Ulus gazetesindeki fıkralarından birinde, memlekete tehlikenin aydınlardan geleceğini ileri sürüşüne hak veresi geliyor. Yirminci yüzyılın ortasında, bilimi tepip ortaçağ karanlıklarına salık vermek için bir aydının Ulus'taki fıkraya yaraşır biçimde düşünmesi gerekir.

1949

GEÇMİŞE KONAN BELLEK

ALİ. — A. Şinasi Hisar'dan konuşmak istediğini anladım. Konuşmamıza verdiğin ad bunu açıkça gösteriyor. A.Ş. Hisar adı bana nedense hep bir antikacıyı düşündürür.

BEN. — Bana da bir antikacıyı düşündürür ama, daha çok düşçü bir antikacıyı. Üzerine eğildiği geçmiş zaman insanını ve eşyasını «ruhla kavranılır birer tahassüs» açısından inceleyen bir antikacı. Örneğin, son eseri *Ali Nizami Beyin Alafrangalığı ve Şeyhliği* adlı büyük hikâye böylesi bir «tahassüs»ün meyvasıdır.

ALİ. — Ama, zamanından önce koparılmış, ham bir meyva. A.Ş. Hisar, sanat ağacının meyvalarını sunmakta pek titizlik göstermiyor. Ağacı zamanında silkeleyip, meyvaların bozuğunu çürüğünü ayırmıyor. İyisini kötüsünü birarada sunuveriyor. *Boğaziçi Mehtapları*'nın bir iki duygu, bir iki düşünce etrafında dönen bozuk plâk teranesini unutmuş olamazsın elbet.

BEN. — *Ali Nizami Bey...*'de böyle tekrarlar yok. Bu eser daha çok, *Çamlıcadaki Enişte*miz biçiminde. Ama, o biçimin aceleye gelmişi, çırpıştırılmışı, gö-

nülsüz yazılmışı.

ALİ. — Yazar, *Ali Nizami Bey*.. ve ona benzer eserlerin geleceğini daha önceden haber vermişti. *Çamlıcadaki Eniştemiz*'in bir yerinde (S. 339) şöyle diyordu: «Kitabımı bitirdikten sonra, gözlerimi kapayarak kendimi tekrar eski zamanlarıma kaptırsam ve başka rüzgârlarla sallansam.. yine bunlar üzerine, daha başka hatıralarımla, böyle bir kitap daha yazacağımı duyuyorum.» İşte, bu kitap *Ali Nizami Bey*.. adlı o büyük hikâye olmalı.

BEN. — Evet. Zaten, bay Hisar *Boğaziçi Mehtapları*'ndan buyana eser olarak ne yazmışsa, her seferinde, gözlerini kapayıp kendini eski zamanlarına kaptırarak yazmışa benziyor. Çünkü, yazarın gönlü gibi belleği de geçmişe konmuş. İçindeki özlem, hep geçmiş özlemi. Ona bakılırsa «herkesin kendi mazisine hasret çekmesi tabiidir. Zira bu en güzel hayat çağında, yirmi yaşlarında bulunduğu zamanı sevmesi ve ona tahassür etmesi demektir. Mazi en kıymetli zamanlarımızdır.» *(Boğaziçi Mehtapları,* s. 292).

ALİ. — Bay Hisar için geçmişin en değerli zaman olmasına şaşmamalı. Orta yaşını aştıktan sonra eser vermeye başlamış - hele içinde yaşamakta olduğu zamanı beğenmeyen bir yazarın geçmişe saplanması kaçınılmazdır. Bana öyle geliyor ki, bay Hisar «uzun müddet, umduğuna göre geleceğini sandığı bir zamanı kolladıktan sonra, yavaş yavaş kendi gençliğinde geçmiş olan zamanları aramaya» çıkmıştır. *(B. Mehtapları,* 245). Ama, bu aramada geçmişten bize neler vermek istiyor onu kestiremiyorum.

BEN. — Bay Hisar'ın bize geçmişten aktarmak istediği şey «asıl yaşanmış hayat»tır. Ona bakılırsa, «eski zamanda.. yaşanılmış hayat hikâye edilmez, görülen tabiat tasvir edilmezdi.» Bu yüzden yazar, hayatın olaylarından çok, hayatın kendini anlatmaya, hayatın «büründüğü şekiller ve gösterdiği tecelliler»i vermeye çabalıyor. *Boğaziçi Mehtapları,* yaşanılmış hayatın, ayrıca tabiatın aynası olmak savında.

ALİ. — Yaşanılmış hayat, bana kalırsa biraz da tarih duygusuyla ilgili. *Boğaziçi Mehtapları*'nda tabiat tasvirleri yanında tarih duygusu ön plânda yer almıyor mu?

BEN. — Evet, alıyor. Zaten, tabiat'la tarih duygusu A.Ş. Hisar'ın iliklerine işlemiş. Ona göre, bu, duygu ve düşünce adamı olmanın kaçınılmaz sonucudur. Çünkü, «İstanbul'da yaşıyanlar, biraz his ve fikir adamı olunca, hayatlarına lezzet ve kıymet veren iki duygunun tâ gençliklerinde gönüllerine dolanarak artık ölümlerine kadar kendilerinden ayrılmadığını görürler. Bunlardan biri tabiat, diğeri tarih duygusudur.» *(Fahim Bey Ve Biz,* 151).

ALİ. — Ama, Bay Hisar'ın öbür eserlerinde tabiat duygusu, *yaşanılmış hayat* hikâyeleri kadar önemli değil. *Çamlıcadaki Eniştemiz*'e bak. Birçok yönleriyle geleneklerimizi, yaşayışımızı, yiyip içişimizi hayattan kitaba geçirmeye, geçmiş dakikaları saptamaya çalışan bir eser. Geçmiş dakikaların çağrısı onu, yer yer tabiattan alıp gençliğinin anılarına götürüyor. Bay Hisar için «her yeni gelen dakika, denizin hiç susmayan su-

ları gibi, yüzbinlerce geçmiş dakikaları sayıklamaktadır.» *(Ç. E.,* 339).

BEN. — Doğru söylemiş. *Boğaziçi Mehtapları,* işte böyle yüzbinlerce geçmiş dakikaların sayıklamalarından başka bir şey değil. Ama, biz bu aşırı duyarlık belgesini bırakalım, yazarın romanlarına bakalım.

A.Ş. Hisar'a göre, «roman topraktan biten bir ağaç gibi, içeriden dışarıya bir fışkırma eseridir.» *(Ulus,* 5.9.1943). Bunun anlamı şu oluyor: Yazar, gözlem yerine belleğindeki izlenimleri koyuyor. Bu izlenimler de, tabii, gençlik yıllarının, yani «mâzi cennetinin» izlenimleridir. Bunları bay Hisar ergin çağında yazamamış. Ona bakılırsa «genç yaşta gördüğünün mânası kendisine belki senelerden sonra varır.» *(Boğaziçi Mehtapları,* 229). İşte, Bay Hisar, yıllarca sonra kendine varan bu anlamların esiniyle yazıyor.

ALİ. — Yani, Bay Hisar romanda gerçeğe yer vermiyor mu, demek istiyorsun?

BEN. — Onun gerçeği izlenimlerin gerçeğidir, demek istiyorum. *Fahim Bey ve Biz*'in bir yerinde (S. 206) «her zaman hakikat içimizde kalan arzudur» diye bir söz var. İşte, A.Ş. Hisar'ın gerçeği böyle bir gerçek. Onun için, *olay* gerçeği diye bir şey tanımıyor. Ona göre, «romanı bir vakanın hikâyesine hasretmek kadar kurutucu bir şey olmaz. Romanda vaka gayet tevazulu ve ihtiyatlı olmalı, kitabın mânasını bozmamalıdır. Romanda esas, vaka değil, şahıs, muhit, hayat, his fikirdir.» *(Ulus gazetesi,* 5.9.1943)

ALİ. — Bay Hisar'da gerçekten olay diye bir şey yok. Belki olaylar karşısında bir takım ruhsal durum-

lar var. *Fahim Bey Ve Biz*'de olay yerine uzun süreli bir *bekleyiş* buluyoruz. İçinde düşler kurup uyumaktan, düşsel hesaplar tutmaktan başka bir şey yapmadığı Arslan Hanı'ndaki yazıhanesinde Fahim Bey'i bir yoklayıverelim. Hayatının sadece bekleyiş olduğunu görürüz. Olay adına, bütün eserde bulduğumuz, bu bekleyişle, Fahim beyin kafasında kurulmuş bir işi gerçekten işliyormuş gibi idare etmek oyunu değil mi? *Çamlıcadaki Eniştemiz*'in huyu suyu, yemek düşkünlüğü, memurluk anıları, huysuzluğu, korkuları, olayların yerini almamış mı?

BEN. — A.Ş. Hisar'da olay eksikliğinin bir başka nedeni daha var: Yazar, kendi ruhunu dile getirmek istiyor. Ona göre «sanat, insanın kendi ruhunu söylemek için duyduğu ihtiyaç mahsulüdür.» *(Edebiyatımızın Beş Ana Meselesi,* Ş. Özdenoğlu, İst. 1949, S. 43).

ALİ. — Bay Hisar'ın kişilerine neden kendilerini dile getirmek fırsatını vermediğini şimdi anlıyorum. Üç kitabının belli başlı kişileri, kimi zaman bana çok cansız görünürler. Nedeni, yazarın kendini canlı tutmaya, düşüncelerini, birer bilgelik kalıbına sokmaya çalışmasında olsa gerek.

BEN. — Bana da öyle geliyor. Bilmem dikkat ettin mi, yazarın üç eserinin üç kişisi de toplumun normal bulmadığı kimselerdir. Bay Hisar, «daima itiraf eden delileri, duymayan ve susan uslulara tercih» ediyor. Bu tercihin nedenini de şöyle veriyor: «hayat içinde tesadüfleri en ziyade hoşa gidebilecek olan insanlar.. ya sarahaten mahalli olanlar, yahut, Fahim bey

gibi, bir nevi anormal halleriyle, muammalarıyla bize bir merak telkin edenler olması lâzım gelir.» (*Fahim Bey ve Biz*, S.144). Zıvanasız ruhlar, bay Hisar'ı zıvanalılardan daha çok ilgilendiriyor. *Boğaziçi Mehtapları* bile, tabiat karşısında ayarsız bir duygu taşkınlığına tutulmuş bir ruhun ayarsız «tahassüs»leri değil mi?

ALİ. — Ama, bay Hisar'ın kişileri yalnız deliler değil ki! Bunlara Çamlıca, Adalar gibi tabiat parçalarını, bir de eşyaları eklemeli. *Fahim Bey ve Biz*'deki saatler; *Ali Nizami Bey..*'deki çiçekler, ayakkabılar, bastonlar; *Çamlıcadaki Enişte*miz'deki o çeşit çeşit yemekler üzerine çılgın antikacı merakıyla eğilişini bir düşün. Bu eğiliş, yazara bir yandan, gerçekten güzel *deneme*'ler yazdırmış. Bir yandan da onun, yaşıyan, en az deliler ve o antika eşyalar kadar ilginç, dirsek dirseğe gelmekten korktuğu, belki yoksul ama normal, ama namuslu kişilerden, sefil manzaralardan rahatça kaçmasını sağlamış. Yazar, hep «kasvet mıntıkalarını» bir yana bırakıp «isimleriyle birer şiir yatağı olan» güzel yerlere varmanın coşkusu, acelesi içindedir. Bütün isteği «gönlünde taşıdığı hülyaları ve ümitleri korumak»tır. *Çamlıcadaki Enişte*miz'deki (s. 35) şu anlatıma bak: «o zamanlarda, Üsküdar iskelesinin etrafı, insan sefaletlerinin bir sergisi gibi, öyle izdihamlı idi ki, bana korkuya benzer bir eza verirdi. Gönlümde taşıdığım hülyaları ve ümitleri korumak kaygısıyla buradan geçinceye kadar, etrafımı görmemeğe itina ederek, annemin eldivenli elini sımsıkı tutardım.»

Bay Hisar'ın etrafını görmemek konusundaki özeni pek sınırsız görünüyor. O, ancak Çamlıca tepelerin-

de, «kurtuluş emniyetine» kavuşabiliyor.

Bu sözlerime bakıp, yazarı, acı gerçeklere sırtını çeviriyor diye kınayorum sanma. Ben, A.Ş. Hisar kalksın da, Üsküdar'ın o zamanki yoksul hayatını yazsın diyemem. Böyle bir şey yapmaya kalkarsa, her halde, parmaklarına kalemi tutturmadan önce ellerine eldivenlerini geçirmesi gerekir. Ne yapsın? «Dünyayı ve hayatı herkes kendine göre tefsir eder.» Hem sonra, «herkes kendi dehasına râm olur ve kendi gönlünde yatan aslanın kurbanıdır.» (Ç.E. S. 297).

ALİ — A.Ş. Hisar'ın kurbanı olduğu arslan, yetiştiği çevrenin görüşü, yaşayışı, duyuşu olsa gerek. Bu çevre, köşklüler çevresidır. Çamlıca'dır, Adalar'dır. Kibar yerlerdir, «terkibine su, mehtap, bülbül sesi, saz karışan nazik bir medeniyet» olan Boğaziçi'dir. Çamlıca'daki köşk duvarlarının ardındaki ağaçlar bile «güzel, kibar ve mutenadır» (Ç. E. 118). Ayrıca bu çevreye tarihin verdiği «haşmet» de katılmıştır. Örneğin, «Çamlıca demek, bütün Osmanlı devletinin son ihtişamı demekti.» Çamlıca demek, «Sultan Aziz günlerinin atları, arabaları, evleri, köşkleri, debdebeleri ve tantanaları demekti.» (Ç.E. 39.) Buralarda bay Hisar, «insanları uzak ve güzel gösteren akşam renkleri, sükûtun ve karanlığın tatları» içine gömülüp dünyayı unutuverir. Buralarda «gökyüzü mâna dolu ışıklar» taşır; «gönüller bu renklerin ifade ettiği (?) duygularla dolar», taşar.

BEN. — Peki ama, A.Ş. Hisar dünyayı niçin unutsun? Dünya derken insanları düşünmüş olmayasın?

ALİ. — Bay Hisar, aslında yalnızlığını unutmak istiyor. Bir de ölümü. Yalnızlığını unutmak istiyor. Ona göre, insanlar «birbirinden uzun mesaferlerle ayrılmış yıldızlar gibi kendi hususi boşlukları içinde dönen, hepsi mahrem ve başkalarına kapalı birer dünyadır.» *(Fahim Bey Ve Biz,* 8). Bu ayrı dünyalar da durmadan değişir. Hayatta değişmez, mutlak hiç bir şey yoktur. Her şey görecedir. «Herkesin hakikat diye telâkki ettiği görünüşü başka türlü görmeye mahkûmdur. Hiç kimse yoktur ki, biraz dünyayı kendisine çekmesin. Daha doğrusu gözlerimizin gördükleri ancak kendimize göre görünen şeylerdir» *(Ç. E.* 292).

BEN. — Bu noktaya iyi ki dokundun. Ben de buna değinmek istiyordum. A.Ş. Hisar'ın bir hayat görüşü olarak bağlandığı bu görecelik kavramı, onun eserlerini işleyişini iyiden iyiye etkilemiş. Eserlerindeki kişileri, hep bu görecelik yönünden inceliyor. Birisi üstüne tam bir fikir edinmek için, onun türlü kişilere göre anlam kazanan türlü yönlerini ele almak, *Fahim Bey ve Biz'in* getirdiği tek yenilik sayılabilir.

ALİ. — Peki, sence, bu yenilik yanında A. Ş. Hisar'ın başka özellikleri yok mu?

BEN. — Var, elbet. Senin de değindiğin ölüm korkusu oldukça ağır basıyor. Bu korku onu sonunda giderilmesi güç bir kötümserliğe saplamış görünüyor. *Fahim Bey Ve Biz'in* son sayfaları ölüm üzerine, hiçlik üzerine hayli kara düşüncelerle dolu. «Sonunda madem ki tamamen mahvolacağımız bellidir, esasta mevcut olan ancak ölüm demektir. Bu ölümün bütün insanlara ettirdiği feryatlar hafızamızda inlerken her

ümit ve her hesap nafiledir, zira ölüm her imanı tekzip eder, herşeyin abes olduğunu gösterir ve her şeyi geçer.» (S. 225).

ALİ. — Bence, ölüm korkusu pek de öyle giderilmesi güç bir kötümserliğe saplamıyor onu. Herşeye rağmen, onun bir yaşama sevgisi var. Yazarda, ölümden bir şeyler koparıp almak istiyen önüne geçilmez bir hırs seziyorum. Bay Hisar dünya nimetlerine sırtını çevirmiş bir insan olarak gözükmüyor: «Madem ki ölüm bizi her anımızda yakalayabilir, ölümden kaçtığımız her an mühim bir hayat saniyesi demektir ve biz bu anımızda yapabileceğimizin fırsatını, yani her saniyemizi yaşamak fırsatını kaçırmamalıyız.» *(Ç.E.* 138). Hele mutluluğu «bilhassa fizyolojik bir şey» olarak kabul edişi, durumu büsbütün aydınlatıyor. Neyse, bu konuda belki anlaşamıyacağız. Sen, yazarın başka özelliklerinden söz et.

BEN — Bay Hisar üstüne fazla söylenecek bir şeyler kaldığını sanmıyorum. Bence bay Hisar, romancı olmaktan çok bir denemecidir. Hem de iyi bir denemeci. *Fahim Bey ve Biz*'de ihtiyarlık, saatler; *Çamlıcadaki Enişte*miz'de dinin toplum üzerindeki etkisi, yemekler üzerine yazdıkları bu eserlerin içinde eserlerden ayrı bir değer taşıyorlar bence. Bu özelliği yanında, sanatı «asaletleştirmek» gibi garip düşünceleri de yok değil. Bir yazısında: «Benim beğendiğim edebiyatın, fikirlerin şiirle ifadesi.. olduğuna kani oluyorum.» diyor. *(Edebiyatçılar Geçiyor,* Varlık Yayınları 1953, s. 30). Bu şiirle dile getirme eğilimi, Mütarekeden sonraki kuşağın kaçındığı bir yoldur. Bay Hisar, «asa-

letleşme» adına genç yazarların içten dillerini hor görüyor. Sokak konuşmalarını, kahve ağzını kaba buluyor. Kaba bulunca da, «bunlar yıldızların gücüne gidecek» diye «mahzun» oluveriyor.

ALİ. — Bana sorarsan, onun yazılarında da yıldızların gücüne gidecek ölçüde bayağı sözler var. Örnek mi istiyorsun? Al: «..üst katın hemen bütün tavanları bir çok yerlerinden akıyor, bütün delikler damlamaya başladığı zaman köşk güya bir çok gözlerle ağlıyor gibi oluyordu.» *Ç.E.* 280). Bu da edebiyatta düşüncelerin şiirle dile getirilmesinin bir cilvesi olsa gerek.

1954

ABDÜLHAK Ş. HİSAR YA DA MÂNEVİ ROMATİZMA

«...hayallerimizin İstanbul'u hakikisinden daha çok güzeldir.» -
Sait Faik Abasıyanık

Abdülhak Şinasi Hisar'ın Varlık yayınları arasında çıkan son kitabı, tıpkı ilki gibi, yarım yüzyıl öncesinin Boğazıçi dünyası ile ilgili. Yazar, gitgide artan bir tutkunlukla dönüp dolaşıp hep o eski günleri anlatıyor. Çocukluğunun geçtiği o «cennet» kıyılarının bu kez mehtaplarından yalılarına atlayıvermiş. *Boğaziçi Yalıları*'nda, yazarın çocukluk günlerinin Boğaziçisi, mucizeli» dediği bir uygarlığa ulaşmış düzeni, bu düzenin töreleri yanında bir de kendi huyunun suyunun, düşünce eğitiminin ilk kaynaklarını buluyoruz.

Boğaziçi Yalıları düpe düz bir hayat hikâyesi kıvamında. Yazar, eski Boğaziçi'nin yalılarını, guruplarını anlatır görünüyor. Oysa, aslında hep kendini anlatmakta. Bütün bunlar önemini, çocukluk yaşantısına karışmış olmalarından alıyorlar.

Bay Hisar'a bakarsanız «bir sahra bile olsa doğduğumuz yerleri mutlaka severiz.» Çünkü, «çocukluğun geçtiği yerler muhakkak ki insanın cennetidir.» (s. 25). Ne var ki, bay Hisar bir sahrada değil Boğaziçinde doğmuştur.. O Boğaziçi ki (dikkat buyurun) «hayatı güzellik için sayarak, sanat için sanat yapan, ruhun ihtiyacını söyleyen güzel ve hüzünlü bir ses gibi, insana inanılmaz, sihirli güzellikler duyuran» bir yerdir (s. 26).

Bundan ötürü, Bay Hisar, Boğaziçi'nde doğup büyümüş olmakla kendini pek bir yüksek tutuyor. «Boğaziçi'nde doğarak ve büyüyerek onun hususi şivesini ruhuyla duymuş olmayı hayat için bir talih biliyorum.» diyor (s. 24).

İşte, bu talihli kişi, *Boğaziçi Yalıları*'nda geçmiş günlerinin özlemiyle eski Boğaziçi'nin *hususi şivesi*'ni vermeye çalışıyor. Bu *şive* bizi aynı zamanda Bay Hisar'ın ruh ve düşünce eğitiminin *şive*'sine de götürüyor. Nedir bu *hususi şive?*

Bir defa Bay Hisar'a göre, eski Boğaziçi «kendi içine kapalı bir âlem»di. İçine kapalılığını her halde «aristokratça» bir düzen üzere kurulmuş olmasından alıyordu. Böyle bir düzen kapılarını dışa kapamış bir düzendir. Kendi gücüne, soyluluğuna, doğuştan yüceliğine inanmış kimselerin düzenidir. Bay Hisar'ın Boğaziçi'si de, yalılarıyla, kayıklarıyla, yaşayışıyla, mehtaplarıyla, bir de o «müstesna» güzelliğiyle, böylesi bir düzendi işte. Mezarlıklarında bile «dindar ve ulvi selviler vardı» ve «sanki hiç bir adiliği görmemek için,

hep (tıpkı bay Hisar gibi) göğe ve yüksekliklere bakar» gibiydiler (s. 7).

Eski Boğaziçililere vergi o soylulukla bugüne bakan bay Hisar için artık her yer âdileşmiştir: «Hemen bütün mahalleler, her ne sebepten olursa olsun (ki bunları bilir ve sayabiliriz) âdileşmiştir, bizi de âdileştirir.» (s. 24) Ama, bay Hisar, çevresini, insanları yok sayabilmedeki o üstün yeteneğiyle, ruhunu bu âdiliklerden uzak tutmanın yolunu bulmuştur: «Boğaziçi'nde, insan sokak ve mahalle ile münasebetlerini keserek, eğer ruhunu hazırlamış olursa (bay Hisar gibi), ancak tabiatın güzelliğine, sulara, dalgalara, göğe mevsimlere dönmüş ve dayanmış yaşar.» (s. 24).

Bay Hisar'ın salık verdiği bu türlü yaşayışla Boğaziçi'nin hususi şivelerinden bir başkasına geliyoruz: Boğaziçi «keyif, neşe, inşirah, huzur, muaşaka ve hayal yeri idi.» (S. 14). Bay Hisar, sayıp döktüğü bu özelliklerden en çok hayal öğesi üzerinde duruyor. Çünkü, burada «hakikat hayale benzer.» (S. 33). Burada her şey adetâ hayal gücünü alabildiğine geliştirmek çin elele vermiş gibidir. Boğaziçi yalılarında günler «işsiz, yavaş ve hesapsız» akıp gitmektedir. Maddesel kaygılar, günlük telâşlarla tozlanan ruhlar burada o «eşsiz ve tembel günlerde» büyük bir «küşayişe» ererler. Nasıl ermesinler ki, «yalıların hayatında çarşıya hiç vakit ayrılmaz, alışverişle ne bey, ne hanım meşgul olur, alınacak şeyleri hep uşaklar alıp getirirdi.» (S. 50).

Eski Boğaziçi'nin bir başka özelliği de, bay Hisar'a göre, buranın «yüksek ve hüzünlü bir yer» olma-

sıydı (S. 26). Bu hüznü duyabilmek için Bay Hisar gibi «hayal içinde büyümüş hislere» sahip olmak gerekir. O zaman da «bu kadar açık ve güzel bir manzara ruhu daima acıtır» (S. 42). Hele akşamları sandal gezintisine çıkıp da «bu mavi, ahenkli suların üstünde» gezmiye görün, «vücudun en hisli noktası olan ruh»unuz «güyâ fazla miktarda şiir yutarak bir şiir sarhoşluğuna» tutulur ve «böylece güzellik, şiir ve romantizm banyosu alan... hususi bir mâneviyat âlemi»ne dalar. (S. 54). İşte, bay Hisar da «sandalda akşamın şiirini geniş ve vahim bir dram halinde» duyarken «mânevi bir romatizmanın büyük sızıları» içine böyle düşmüş ve hayatı boyunca o sızılardan bir daha kurtulamamıştır.

Bay Hisar'ın kendi *hususi şivesi*'ne gelelim: Onun başlıca özelliği, bütün eserlerine içten içe sinmiş olan o «hayal», daha doğrusu, «hulyâ» öğesidir. Bay Hisar, tıpkı o sevip bayıldığı eski aristokrat Boğaziçi gibi kendi içine kapanık bir kişi olarak görünüyor. Ustası Barrès'in «vecit verici sayfalarından (!)» aldığı esinle hep «bu kapıları harice kapanmış, kendi hulyalarının zevkine varan âlemi, hep bu kendi ahengi ile dolan gönlü, kendi şiirini yaşamakla haz bulan tabiatı» arıyacaktır. Bu bakımdan, Barrès'in *Bénérice'in Bahçesi* adlı romanının kahramanı Bénérice ile bay Hisar arasında bir benzerlik, bir yakınlık var. Bénérice çocukluğunu, Fransız tarihine ait eserlerle dolu bir müzede geçirmiştir. Bay Hisar da, Sultan Aziz devrinin son ihtişamlı günlerinde «devlet vükelâları»nın bütün görkemleriyle safa ve saltanat sürdükleri aris-

tokrat Boğaziçi'nde büyümüştür. Bénarice, «bu tatlı hülyacı kız, kaybolmuş bir mutluluğun özlemini çekmektedir.» Bay Hisar da «geçmiş ve geçen zamanla» yaralıdır, «mazisine abanmış» gidiyordur.

Ölen sevgilisinin anısına hüzünle bağlı olan, bu hüzünden adetâ romantik bir haz çıkaran Bénérice'ten bay Hisar'da nice nice yanlar var. Kendini bir anıya böylesine bağlamanın o anının içinde eriyip gitmeye varacağını sanmayın. Bénérice tıpkı Barrès gibi, anıları da, hülyaları da, büyük bir bencillikte eritivermiştir. «Hülyalarımız, tıpkı acılarımız gibi, bizleri bütünliyecek bir şeye olan istekten gelmedir. Aynı çeşit bir ihtiyaç, hepimizi, benliğimizi korumaya, sonra da her şeyi içine alacak şekilde genişletmeye zorlamaktadır.» *(Bénérice'in Bahçesi)*

Bay Hisar da, bütün bu anılardan, tarih bağlarından geçip sonunda her şeyi kendi *benliğinde* eritecektir: «Yaşlana yaşlana gözlerimizden nice perdeler kalkacak. Günün birinde nihayet kendi kendimizle tanışarak kıymetli bir dost kazanacağız.» *(Çamlıcadaki Enişte mi z,* S. 333).

Bay Hisar'ın düş tiryakiliği yine o çocukluk günlerinin Boğaziçi'sinde başlamış. Kanlıca'daki yalının «güzellik ve hayal için yapılmış» havuzlu odasında «münzevî sükûtun ve şiirin hazzını» almış. Küçük bay Hisar bu odada tek başına saatlerce kalır ve orada «güyâ esrarlı bir çubuk içmiş gibi olur, sükût, şiir ve istiğna afyonları» yutarmış. (s. 66).

Hülyalarının tadma dadanmış «bir hayal çocuğu» olan küçük bay Hisar burada korkunç bir *şive* ile kar-

şımıza çıkıyor. Bu *şive* gerçeği «kitapların gıyabında», bilimin ötesinde arayan bir insanın şivesidir. Bakın nasıl:

Yalıya her gidişinde küçük bay Hisar bu odaya kapanır ve «*mistik*» bir yolla, yalnızlığın ve hülyanın şarabıyla *mest*» olurmuş. İşte, o odada «güyâ yetmiyen bir hakikatin perdesi yırtılarak asıl hakikat ayân olur»muş.

Gerçeğin düşe, insanların evliyâlara, saatlerin çalgıya, mevsimlerin de anılara benzediği bir dünya içinden çıkıveren bu *küçük mösyö Noralya* ile bugünkü bay Hisar arasında sonu sıfıra varan - hep geçmişe bağlı- verimsiz bir düşçülükten başka ortak bir şey yok.

Boğaziçi Yalıları, ruhuyla da üslubuyla da, *Boğaziçi Mehtapları*'nın bir devamı sayılabilir. Bu ikinci eserin bir yerinde, yazar: «En güzel zamanımız ya hayalimizde âtiyi kurduğumuz, ya hafızamızda maziye konduğumuz zamandır» (S. 245), diyor. Bay Hisar'sa, varlığının tek anlamı olan düşçülüğü içinde, geleceğe - tabii inanmadığı için olacak - hiç bir yer ayırmamış, sadece geçmişe, o da bile bile güzelleştirip idealleştirdiği geçmişe saplanıp kalmış.

Boğaziçi Yalıları'nın dili çetrefil, Fransızca düşünülüp Türkçe yazılmış hissini veren cümleleri insanı bıktıracak kadar uzun ve tatsız. Bütün bunlara, «fikirlerin şiirle ifadesi» adına düzülen, aşağıya bir kaçını koyduğum o bayağı tasvirlerin bolluğunu eklerseniz, eserin bütünüyle ne eşsiz bir zevksizlik yapıtı olduğu meydana çıkar:

«Sanki kuşlar öter, havayı yelpazeler ve geçer..» (S. 27)

«Nasıl içki içilirse, burada da öyle mehtap içenler gördüm.» (S. 36)

«Bu dönüşlerde güyâ fazla miktarda şiir yutarak bir şiir sarhoşluğuna tutulurdum.» (S. 43)

«Bütün bir âlem olan bir şiir kovanı, bir şiir mahfazası.» (S. 68).

1955

EDEBİYATIMIZDA KARŞILIKLI KONUŞMA

İnsanlığın düşünce tarihi, karşılıklı ve sürekli bir konuşmanın tarihidir. Gerek kuşaklar içindeki, gerek kuşaklar arasındaki konuşmaların tarihi! İnsan düşüncesi ilerliyebilmiş, gelişebilmişse, hep bu karşılıklı, birbiriyle çelişen konuşmalar sayesinde ilerliyebilmiş, gelişebilmiştir. Bir kuşak içinde olsun, iki kuşak arasında olsun, duygu adına konuşmalar olmuş, akıl adına konuşmalar olmuş. Zaman gelmiş, yalnız geleneğin sesi duyulmuş, zaman gelmiş yalnız ilerlemenin sesi ağır basmış. Duygunun doğurduğu inançları bilimin şüpheleri kovalamış; şüpheleri dinler yatıştırmış; zaman gelmiş, bilimin gücü karşısında dinlerin geçerliği azalmış.. Ve uygarlık bu karşılıklı, kimi zaman, kanlı duygu ve düşünce tartışmalarıyla ilerliyebilmiştir.

Birer duygu ve düşünce hazinesi olmak dolayısıyla dünya edebiyatlarının gelişmeleri de bu karşılıklı konuşmalarla olmuştur. Bizim edebiyatımız da, geçirdiği aşamalar ve dönemleriyle karşılıklı bir konuşmanın ürünü sayılabilir. Son onbeş yılı bir yana bırakır-

sak, edebiyatımızda belli başlı dört beş konuşma görürüz. Bu konuşmalara kaside de diyebiliriz.

Namık Kemal'e varıncaya kadar, ufak ayrılıklar dışında, sanat kuşaklara soyut bir süs olarak geçegeldi. Namık Kemal, aşkın ve bülbülün sesini dinliyen ve yıllar yılı kuşaklara dinleten Divâncılara bir tepki olmuştur. Onunla, aşka, bülbüle ve sultanlara yazılan kasidelerin yerini, özgürlüğe seslenen kasideler aldı. Edebiyat süs olmaktan çıktı, yurt, özgürlük dâvalarının sözcüsü oldu. Namık Kemal kendi kuşağı kadar, sonraki kuşakları da, özgürlük aşkı ve kahramanlık duygularıyla coşturdu. Ne var ki, özgürlük uğruna açtığı savaş, sonunda bir *mistik*'e, millet mistiğine bir çeşit kölelikle sonuçlandı. Namık Kemal kendini üstün bir güce bağlamakla, toplum içindeki bireyin, insanın köleliğini kabul etmiş oldu.

İşte, Namık Kemal kasidesi burada sona erer. Bu, Divâncıların bülbül kasidelerini susturan vatan ve özgürlük kasideleridir. Bu kasidenin karşısında, daha insancı bir başka kaside dile geldi: Tevfik Fikret'in ilerleme ve insanlık kasidesi. Namık Kemal için özgürlüğün yolu, ufak bir topluluğun mistiğine bağlılık yoludur. Fikret içinse, bilim yolu, ilerleme yoludur bu. Fikret'in sesi, üstün bir güce boyun eğen Namık Kemal'in sesi yanında, özgür düşüncenin, birey özgürlüğünün sert sesidir. Bir dünya yurttaşı ağzıyla konuşan Fikret'e karşı bağnazlık kendini göstermekte elbette gecikmiyecekti. Ona tepki olarak geleneğin sesi yükseldi. Bu ses Fikret'in deyimiyle bir «yobaz» dan geliyordu. Mehmet Âkif, dinin, bağnazlığın sözcü-

lüğünü yaptı. Bu sonuncu kaside, yani bağnazlık kasidesi, edebiyatımızdaki konuşmaların en hazinidir şüphesiz.

Hayatta, bilimi en büyük yol gösterici bilen Atatürk Devriminin ulusça susturduğu bu ses, ne yazık ki, yeniden yükselme eğilimi gösteriyor. Ama, her ne kadar bu ses, toplum hayatımızda kendiliğinden meydana gelen bir tepkinin sesi gibi gösterilmek isteniyorsa da, edebiyatımızda yeni bir *konuşma* değeri kazanamayacak kadar güçsüz ve yapmadır. Bir takım yeşil dergilerin, tüccarca amaçlarla diriltmeye çalıştıkları bağnazlık ruhunun ve softalığın yirminci yüzyılda yeri olmadığı çok geçmeden görülecektir.

1947

o

DİLEKÇE EDEBİYATI

Mehmet Rauf'un «roman bir mazbata-i içtimaî olmalı» diye bir sözü var. Ne yazık ki kendisi bunu eserlerine uygulıyamamış. *Eylûl* meydanda. Ondan daha toplumsal olmayan bir tutanağa raslamak oldukça güçtür. Mehmet Rauf'un yaşadığı dönemin öbür yazarları da bu görüşe pek yanaşmış değiller. Bu bakımdan, Cumhuriyet dönemine kadar, romanda olsun, hikâyede olsun, gerçek anlamda «toplumsal tutanak» aramak boşunadır. Kurtuluş Savaşının ertesindeki o ateşli dönemin *Ateşli Gömlek*'lerine, *Sodom ve Gomore*'lerine tutanaktan çok, Savunma sözü daha yaraşır.

Roman ve hikâyede asıl «tutanak» dönemi, yirmi beş yıl kadar önce başlar. O yılların Hüseyin Rahmi'leri, Halide Edib'leri, Yakup Kadri'leri «tutanak» türünün oldukça güzel örneklerini verdiler. Bugün de, hâlâ *Sonsuz Panayır'la, Panorama*'yla aynı kaygı peşindedirler.

Yeni kuşak yazarlarına gelince, «Mazbata» yanında ateşli bir *Dilekçe* çığırına girmişlerdir. Bu dilekçe, bütün bir toplumun dertlerini, haykırışlarını, uğradığı haksızlıkları dile getiriyor. Bugünün ozanı ve hikâyecisi ateşli bir destan havası içinde, sanki, bütün bir

ulus adına kocaman bir dilekçe yazmaktadırlar. Bu *destan-dilekçe,* Türk halkının, Türk köylüsünün, yirminci yüzyıl içindeki bilinenle bilinmiyen arasında gelişen serüvenini anlatıyor. Yüzyıl sonrasının eleştirmeni, bu kocaman dilekçenin, hikâye, şiir ayrımı gözetmeden, herhangi bir parçasını ele alsa, bugünün havasına girebilir kolayca. *Toprak Ana* ile *Bizim Köy*'ün yolları *Toprak Kokusu*'na karışmakta. *Bir Tesbih Tanesi*'nden *Ekmek Kavgası*'na bir adımlık yer var.

Bugünün sanatçısı, zorunlu bir seçmeyle karşı karşıyadır. Bu seçme, bağlı olduğu topluluğun gerçeğinden başka ne olabilir? Hikâyecilerimizin de, ozanlarımızın da ilgisi, geniş ölçüde, «küçük adamlar» üzerinde toplanıyor. Bu küçük adamlar topluma yol gösterecek ortak bir ışığın özlemi içinde, kendilerine çıkar yol aramaktadırlar. Herkes, karanlıktan kendi çabasıyla kurtulmaya bakıyor. Bu bakımdan, küçük adamların çağı, gerçek kahramanlık çağı oluyor. Orhan Kemal'in kişileri ortak bir ışık özlemini en iyi dile getirenlerin başında geliyor. Onun bütün eserleri, ışık uğrunda girişilen koskoca bir serüvenin destanı sayılabilir. Hikâyelerinin kişileri sanki bir tek destanın çeşitli kahramanları gibi, aynı dertler, belâlar içinden aynı amaca doğru atılıyorlar. Samim Kocagöz bu destanı, daha toplu bir öz, bir çeşit yığın hareketi halinde geliştiriyor. *Edebiyatsız* sanat alanında gerçekten başarılı bir ses olan *Sam Amca* adlı hikâyeler taş kadar sert bir gerçekçilikle, küçük adamların toplu atılışlarını, ışık, hak ve varlığını koruma uğrunda sonu gelmeyen kavgalarını canlandırıyor. S. Kocagöz'ün kişileri iki

amansız güçle savaş halindedirler: Tabiat ve Kodamanlar. *Allah, Devlet ve Toprak* adlı hikâyede, kişileri yıldıran tabiat güçleri, *Gecekondu*'da devlet güçü, *Toprak Hasreti*'ndeyse bir patron yumruğu halinde düşman bir güç oluyor. Kocagöz'ün dilekçesi, insan güçlerine karşı küçük adamların umutsuz, ama kin dolu haykırışlarını *arzediyor*. Küçük adam tabiat güçlerine üstün geliyor. *Allah, Devlet ve Toprak*'ın Mehmet'i, *Elif* hikâyesinin «iki taş parçasıyla çocuğunun göbeğini kesip koparan» o yaman kahramanı birer umut heykelidirler. *Gecekondu* ve *Toprak Hasreti* ise, devlet ve para karşısında, ışıksız bir dünyanın umutsuz karmaşasından başka bir şey değildir.

Bu iki hikâyeci dışında, küçük insanların *haline ağlıyan* O. Hançerlioğlu; sapık, katı yürekli ve iğrenç yanlarına *hayret* eden Haldun Taner, değişmez *koşullarına* «işte bunlar böyledir» diyen Tarus gibi dilekçe-destanın nakışlarını tamamlıyorlar. T. Buğra gibi ruhsal incelikler, soyut duygular ve insan davranışının etkenlerine ozan gözü ve üslubuyla dokunan ve S. Ağaoğlu gibi hayat bilmecesi ile «nereden geldik, nereye gidiyoruz» biçiminde insan aklının kuruntuları üzerinde direnenler dilekçe edebiyatının berisinde kalıyorlar.

Gelecek yıllar, bu Dilekçe edebiyatının gelişeceğine mi tanıklık edecek, yoksa yan yollardan biri mi ana yol olacak, kesin olarak kestirmek güç. Ne var ki, memleketi tanıma ve elbirliği ile kalkındırma ateşi öylesine yayılmaktadır ki, Dilekçe edebiyatından toplum edebiyatı doğacağa benziyor.

1952

ŞİİRİMİZDE YURTSEVERLİK

Namık Kemâl'den bu yana, yurtseverlikten söz eden her şiire - ki bunların çoğuna manzume demek daha doğru olur - *vatan şiiri* demeğe alışmışız. Bu yüzden, bir çok kötü ozanı, «vatan şairi», «millî şair» saymış, giderek, bir numaralı yurtsever bellemişiz. Oysa, bir şairin yurtseverliğini, asıl, kendi kişiliğiyle birlikte bir dünya yaratırken, öz dilini işleyişte gösterdiği ustalığında aramak yerinde olur. Bunun ayırtıları yok değil, var tabii.

İşledikleri konular bir yana, şiir diline getirdikleri yeni olanaklar, bu dilde gösterdikleri başarı bakımıdan, örneğin, Yahya Kemâl'i, Orhan Veli'yi, Melih Cevdet'i asıl yurtsever saymamız gerekmez mi? Ana diline tutkunluk, delicesine vurgunluk kadar hangi nitelik bir sanatçının yurt sevgisine tanıklık edebilir? Bu bakımdan Ataç'ı son otuz yılın en büyük, en has yurtseveri olarak gösteremez miyiz? İkinci Dünya Savaşında yurdundan uzaklarda seçkin yazılarla bezediği bir kitabına *Vatanım Fransızca* adını veren L. M. Chauffier yurt sevgisiyle dil sevgisi arasındaki o sıkı ilişkiyi ne güzel belirtmiş.

o

Emevî halifelerinden Muaviye, bundan bin yıl önce şiire sınır çizmiş: kabileler arasına ikilik sokuyor diye şiirde yergiyi yasak etmiş bir kalemde. Şairleri, halifenin kişiliğinde birliğe çağıran şiirler, «vatan şiirleri» niteliğini almış.

Devlet zoruyla, şiire yön verme eğiliminin, doğu dünyasında, belki de ilk örneğidir bu. Bilmiyorum, Divan şairlerimizin padişahlara sundukları kasidelerde, övgülerde, böylesine bir eğilimin baskısı olmuş mu? Olmuşsa, üzerinde durulmaya değer ayrıca. Yalnız şu var ki, bizde, bugünkü deyimle «vatan şiiri», padişahlara övgüyle değil, yergiyle başlamış asıl.

Türk şiirine, Namık Kemâl'le giren yurt sevgisi, zulme karşı bir savaş türküsü sayılabilir. Açın okuyun Namık Kemâl'i! Göreceksiniz, onun yurtseverliği zulmü, zorbalığı temsil eden bir «düşman» güce karşı duyduğu nefretin ifadesidir. Bu nefret kimi zaman içeride milleti zincire vuran «istibdat»a, kimi zaman «Allah tekkesi» yurda saldıran dış düşmana yönelmiştir.

Namık Kemâl'den, Tevfik Fikret'ten tâ M. E. Yurdakul'a, M. Âkif Ersoy'a kadar uzanan kuşaklarda yurtseverliği, ezilmesi gereken bir «düşman» kavramı olmadan pek düşünemezsiniz. İşte size Tevfik Fikret'in o «dûzaha murdar» zorbası, Âkif'in o «tek dışı kalmış canavarı», «Yurdakul'un o «kölem olan milletler»i..

Yurtsevgisi, bu kuşaklarda, ne türlüsünden olursa olsun düşman tehlikesi karşısında bir çeşit savunma

içgüdüsüne benziyen uyarıcı, ateşli bir tutumdan ibaret değil, tabii.

Bu tutumun yanında, yurt sevgisine götüren, örneğin, «cennet gibi güzel» bir vatan (T. Fikret), «dedem koynunda yattıkça benim olan» güzel bir toprak (Süleyman Nazif) kavramları da var. Ama, bunların ardında, *düşman*'a karşı yurdun güzellikleri, «şüheda fışkıran» toprakların kutsallığıyla gönlümüzü tutuşturmak çabası seziliyor için için.

Düşman kavramından ancak, S. Nazif'in «mefahir»lerinden, Rıza Tevfik'in sürgünlük tasaları içinden, «güzel günlerinin» anılarını besliyen «sükûnlu dereler, dumanlı dağlar»a yönelmiş özlemlerinden geçerek uzaklaşacağız. Bu uzaklaşmanın bir ucunda, Ziya Gökalp'ın utopyalara kadar uzanan, coşkusuz, bilimsel bir tanımlamayla sınırlı bir yurt bilinci var; öbür ucundaysa, kurtulan ana-yurdun salt güzelliklerine cezbeyle bir dalış.

Kurtuluş Savaşı'nın bitiminde, «vatan şiiri» yazan lar, yenmişliğin soylu gururu içinde *düşman*'ı bir yana bırakıp, Yurdakul'un izinde, başka yönden, Anadolu topraklarına «işlenmemiş bir masal» (F. N. Çamlıbel) ülkesine girer gibi giriyorlar. Bu süre, vatan şiiri'nin Anadolu'ya taşkın coşkularla hesapsız övgüler yağdırdığı, etkisi bugüne kadar uzanan bir süredir. Yurt, sihirli pınarlarından içenlerin bir silkinişte ceylân kesildiği (Çamlıbel), her dalı zümrüt okundan bir yaz (H. F. Ozansoy), bağları gül kokan bir cihan (Ö. B. Uşaklı), her taşı bir yakut (O. Ş. Gökyay) olan bir diyardır.

o

1935'lerden sonraki kuşaklar içinde «vatan şiiri»ni deneyenler, karşılarında, daha öncekilerin, genel çizgilerinde soyutla; söyleyişte, imgelerinde yapmacığa kaçan bu şiir-manzume geleneğini buldular. Bunun etkisinde kalanlar kadar geleneği kırıp, somut bir yurt gerçeğinden yapmacıksız bir yurt sevgisine varanlar da oldu, oluyor.

Yurda, bilinçli olmasa da «düşman» açısından bakmanın etkisinde kalanlar, bir yandan Anadolu'nun «cehalet»e, yoksulluğa bırakılmışlığını ele alırken, öbür yandan Kurtuluş Savaşı'nın destanını hazırlıyorlar.

Birincilerde, eski *düşman*'ın yerini, Anadolu'yu ortaçağ karanlıklarında bırakan gerilik, «cehalet» almıştır. «Yazık sana ağlamıyan şiire» parolasıyla ozanların sorumluluk duygusuna dokunan Yurdakul'un izinden yurt üzerine eğilenlerin bugün sayısı hayli kabarık görünüyor. Bunların arasında, yurdun gerçeklerine yerine göre içli bir tutum, yerine göre acı bir hümurla eğilenlerden, özentisiz, arı, içten söyleyişiyle T. Uyar başta geliyor. Destan denemelerinde ise, «mefâhir» den uzak, tarihimizin en temiz, en haklı savaşını, hınçsız bir tutum, usta bir dille destana döken Dağlarca'yı gösterebiliriz.

A. K. Tecer gibi «Gitmesek de görmesek de» *bizim* olan uzak köy hayalleri ile yurt sevgisini soyuta döken tek tük örnekler dışında, «vatan şiiri»nin somuta doğru kaydığı görülüyor. Eski gelenekle bağlarını koparan yeni kuşaklar için yurt, artık ne «Allah tekkesi», ne tehlike karşısında değeri artan bir topraktır. Yurdu kendisi için sevmenin, taşıyla toprağıyla, üstün-

deki insanlarıyla, tasasıyla sevinciyle kaynaşarak cömertçe sevmenin mutlu çığırı içindeyiz. Anadolu, anamızda bacımızda sağdıcımızda (S. Taşer, T. Uyar), sabırlı bağrı yanık insanlarında (A. İlhan), türkülerinde havalarında (Ö. Asaf), bir yün çorabında (H. Yağcıoğlu), buğday kokularında (H. Şimşek), uyumuş uyanmamış köylü vatandaşlarında (Ş. Özdenoğlu), bulup sevdiğimiz ekmek gibi aziz (C. Külebi), anam südüm ekmeğim on parmağım (F. Çağlayan) Türkiyemdir.

«Vatan Şiiri» şimdilik, bu noktalarda duraklamış görünüyor. Yurda sevgi konusunda genç ozanlar bütün diyeceklerini tüketmişler mi acaba? Sanmıyorum. Yurdu sevmenin daha dile gelmedik nice yolları, nice nedenleri var. Bir de Atom çağının yeni bir yurt kavramı, bu kavramla birlikte yeni bir «vatan şiiri» getirmesi de var hesapta.

1958

o

BİZİM KÖY'ÜN DÜŞÜNDÜRDÜKLERİ

Köyden, köylüden söz açmanın öyle hesaplı, öyle kurnazca bir biçimi var ki, insana tiksinti veriyor. O kırk yıllık bakımsız, perişan köylerimiz, politika adamlarının söylevlerinde, *millî* ozanların o şişirme anlatımlarında, nerdeyse cennete taş çıkartacak. Her şeyi güllük gülüstanlık göstermek, ince bir hesap işidir, elbet. Alkış toplamanın, ulu kişilere yaranmanın en kestirme yolu da, ne yazık ki, budur. Ama, beri yanda, bu çeşit resmî şan şerefi, gerçeği olduğu gibi söylemeye değişmiyenlerin dikenli yolu var. Oraya insan, ancak rahatı pahasına, kelle koltukta girebiliyor.

o

Yakın geçmişimizde, aydınları köye, köyün, daha doğrusu Anadolu'muzun yoksulluğu üzerine eğilmiş görmek için, Meşrutiyet'e kadar inmemiz gerekiyor. Meşrutiyetten önce, bir tek aydın, yurdun yürekler acısı durumuna dokunuvermiş. O da bir tek dize ile: «Diyar-ı küfrün» beldelerini, kâşanelerini gördükten sonra islâm yurduna dönen şair, oralarda *virâne*'ler-

den başka bir şeye raslamamış. Bu tek dize, dönemleri aşıp bize, o gün olduğu gibi bugün de, unutulmuş, küçümsenmiş bir «köy dâvası» nın acıklı bir uyarması gibi mirâs kalmış.

o

Aydın kişilerin yurt işleriyle ilgilenmeleri Meşrutiyet'le başlıyor diyebiliriz. «On temmuz mucizesi» ile açılan «hür bir lisan» dönemi bir kaç yurtsevere konuşabilme olanağını veriyor. Bir yandan *Tanin* yazarı Ahmet Şerif Anadolu gezisine çıkıyor. Yurdun çeşitli köşelerinde, zorbalık yönetiminin ezdiği, sömürüp kara cahillik ve yoksulluk içinde bıraktığı Anadolu'nun yürekler acısı serüvenini gazete sayfalarına döküyor. Öte yanda, Ebubekir Hâzım, *Küçük Paşa* adlı hikâyesiyle Anadolu köylerinin yoksulluğunu, kimsesizliğini canlandırmaya çalışıyor. *Küçük Paşa* bizde köy üzerine yazılmış ilk eser olmak bakımından ayrı bir değer taşır. Yazar, gördüğü köylerin korkunç durumunu dile getirmek için hikâyesini «Küçük bir çocuğun muhayyel bir sergüzeşti» biçimine sokmuş. Önsözünde, «ben o sadet haricindeki hakikatleri bu hikâyeyi süslemek için yazdım» diyor. O düşsel gerçeği, Anadolu köylerinin gerçek trajedi levhalarının hatırı için yazmış. Onun için, bu esere - romantik konusu bir yana - Anadolu'nun yoksulluğunu padişahlık yönetimine yükleyen bir suçlama gözüyle bakabiliriz. Gerek *Anadolu'da Tanin,* gerek *Küçük Paşa* ayrı biçimlerde kaleme alınmış böyle birer suçlamadır. Her iki eser de, aşağı yukarı *bilgisizlik* ve *kara sefalet* üzerinde birleşiyor.

Aralarında düşsel bir konuşma tertipleyince, yurdun o zamanki dertleri şöyle dile geliyor:

Küçük Paşa — Bilgisizliğin en koyusundan ne gibi eserler ve sonuçlar çıkabilirse, hepsi memleketimizde var. (s. 56).

Anadolu'da Tanin — Evet.., her şey, hükümet ve uyruklar derin bir gaflet uykusu içinde.. Yalnız uyumayan, bütün varlıklarını kaplıyan bir şey var ki, o da kara cahilliktir. (s. 25). Halkın cahil olmaktan başka bir kusuru yoktur. Memleketimizi inleten tek dert, hastalık ve cehalettir. (s. 85).

K.P. — Yolcu hayvanlarının gübreleri içinde arpa artıklarını tavuklar gibi toplayarak yiyecek kadar yoksul olan biçarelere, iş bulmak, çalıştırmak, ekmek vermek gerekirken, bunları şehirlerdeki zenginlerin vermediği vergiler için ezmek ne dayanılmaz bir şeydir. (s. 270).

A.T. — Köylü deyince akla yoksul insanlar gelmelidir. (s. 283). Halk yetimdir. İyiliğin kötülüğün nereden geldiğinin, ne için insan gibi yaşamadığının farkında değildir. Bir nedene, klavuza, şefkatli bir babaya muhtaçtır. Ona babalık edecek ise hükümettir. (s. 167). Yaşayışta yoksulluk, gezide, vapurda, trende, her yerde yoksulluk.. Hep yoksulluk bizim memleket halkı için adetâ tabiidir.. (s. 180).

K. P. — Evet, bizim köyleri hükümet ancak asker almak, vergi toplamak gerektiği zaman hatırlar. (s. 15) Size, bir köylü ağzından devleti tanımlıyayım: Devlet köylerden vergi alır, asker alır; ama kendisi gelmez. Kuduz gibi jandarmaları saldırtır, zift gibi ya-

pışkan tahsildarları saldırtır. Padişahsa, devlet efendimizin altın kafesi içinde oturan büyük oğludur. (s. 53).

A.T. — Ne yazık: Halk sanır ki, hep köle ve düşkün yaşamaya mahkûmdur. Ona tabii haklarını kim anlatacak? Gerçeği, baskısı altında yaşadığı köyün sarıklı hocası mı, ağası mı, yoksa jandarması mı söyliyecek? Bütün ezen ve kemiren bu güçler, onların her zaman bilgisiz ve her şeyden habersiz kalmalarını ister ve buna çalışırlar. Çünkü, gözleri açılırsa, zenginlik kaynakları kurumuş olur demektir. (s. 309). Devrim yaptık, yönetim biçimi değişti diye koltuklarımız kabarıyor. Biraz yüksek düşünebilen bir avuç aydının isteğiyle elde edilen bu devrim gerçi genel işlerde bir değişiklik yaptı, bu bir avuç kimseye insanlığını geri vererek onları faydalandırdı. Ama, ötede henüz insanlık ve özgürlük haklarını istemek için bir istek duymayan, bir neden göremiyen, insanca yaşamak için henüz bir yeti gösteremiyen milyonlar var. (s. 196).

K.P — Köyleri bakımlı, köylüleri mutlu olmayan bir memlekette gerçek ve değişmez bir rahatlık ve mutluluk ancak düşte görülebilir. (s. 207). Anayurdun her çeşit nimetleri kendilerine bir ana sütü kadar helâl olan bu köylüleri daha çok ihmal edersek, yakın bir gelecekte vatanın asıl dayanaklarını büsbütün çürümüş buluruz. (s. 209). Onun için, On Temmuza kadar başkalarının her çeşit ihtişam sebeplerini tamamlamaya hayvan gibi hizmet ettirilen köylülerimizi, bunca yüzyıllık rençberlerimizi bundan böyle biraz insan gibi yaşatmak.. yurdun yararı, esenliği için gereklidir. (s. 209).

A.T. — Bugün ele alınacak sağlâm bir şeyimiz yok. Yalnız biricik hazinemiz, büyük faizle ödenecek sermayemiz, uyrukların, köylülerin yüreklerinde toplanmış temizlik, ahlâk ve erdemleridir. İşte, eski hükümetin tamamen hâkim olamıyarak giremiyeceği bu yüreklerden başka güvenilir bir şeye tevarüs etmeyen yeni yönetim bu değerli unsuru ruhca ve bedence beslemeli, arkasına alarak geleceğe koşmalıdır.

o

İşte, 1910'da köylülerimizin, kasabalılarımızın görünüşü bu. O günlerden buyana neler değişti? *Yaban* adlı romanın bize tanıttığı Kurtuluş Savaşı'nın o ateşli günlerindeki köyün görünüşü de bundan başka değil.

Kurtuluş Savaşı, ne çabalarla kazanılmış, görüyoruz. Hükümetten, şehirden, aydınlardan yılgın bir yığını harekete getirmek için neler yapmak gerekmiş, neler. Önce köylünün bilgisizliğini ortadan kaldırmak, sonra da onda millî bilinç uyandırmak gerekmiş. Bu savaş kazanılmışsa, önce kendi kendimizi yenmekle kazanılmış..

o

O gün bugün dâvamız hep aynı dâva: Bugün artık uygarlık savaşını kazanmamız için yine kendimizi yenmemiz gerekiyor. Bu gerçeği, bize ülkücü genç öğretmen Mahmut Makal'ın köy notları bütün açıklığı ile gösteriyor. 1910'dan buyana, köy dâvasında, bir arpa boyu kadar bile ilerlemediğimizi görmek için, genç bir köy aydınının, içinde yaşadığı, canıyla kanıyla bağlı olduğu köyünün gerçeklerini dile getirmesi gerekmiş meğer.

Mahmut Makal, köy okulundan Enstitüye, oradan da köy öğretmenliğine geçmiş aydın ve sanatçı bir genç. Yolu şehirlere uğramamış hiç. Köy Enstitüsünün ileri eğitim havası içinden geçip, Atatürk Devrimlerinin ilkeleriyle beslenmiş kafasını, yüreğini, köyün kalkınmasına adamış. O da, köy dertlerine devânın, yine bu dertli köyün koynundan çıkacağına inanan binlerce kardeşi gibi sarılmış canla başla görevine. Ama, bu görevi çetin, alabildiğine çetin bir görevmiş. «Mukadderat çarkının ömürleri ögüterek bin yıl evvelki gibi döndürdüğü» bu yerde, tek başına, bir roman kahramanı gibi, öğretim savaşında, dişlerini sıkıp başlamış serüvenini yaşamaya. Bir an gelmiş, köyün dertlerini, bir yol dile getireyim demiş. Dile getireyim de, onu bütün Türk aydınlarının, okumuşlarının malı yapayım demiş. Bu istekten, *Bizim Köy* adlı, o yürekler acısı gerçeğin içinden bütün yurda açılan koca bir pencere meydana gelmiş. Bu pencereden bizlere doğru yükselen sesler yoksulluğun, bilgisizliğin, yetimliğin acıklı sesi olmuş...

Mahmut Makal bize, eksiksiz, artıksız, köyün acılarını yansıtmak istiyor. Çünkü, acılardan yeni bir şeyin doğacağına inanıyor. Bütün bu acılar ortasmda, onu kimi zaman boynu bükük, kimi zaman küskün, kimi zaman da başkaldırmış görüyoruz.

İlk bakışta, bu duygular, dünyasından habersizleri aldatıp karamsar düşüncelere götürebilir. Ama, köy öğretmenlerinin içinde yanan o insan sevgisini, o ateşli inancı bilenlerin yüreğine umuttan, güvenden başka bir şey giremez. Nitekim, Makal, bütün bu acılar için-

de, umudunu hiç yitirmiyor. Bin bir çile içinde yapabildiği ufak tefek iyilikler karşısındaki o çocuksu sevinci, korkunç koşullar karşısında ezilmeye hiç yanaşmayıp kendi kendine «Dayan Mahmut, dayan» deyişindeki o yıkılmaz diretiş kötü düşüncelere ne güzel bir yanıt oluyor. Savaşmak zorunda kaldığı geri güçlerin amansızlığı ölçüsünde yaşamanın anlamına varan, savaşın kutsallığına inanan *Makal*'ların inancı köy dâvamızın tek umudu olarak içimizi rahatlatıyor.

Bizim Köy bir sanat eseri olarak da güçlü. Çünkü, gücünü dile getirdiği gerçekten alıyor. Bu gerçek üzerinde düşününce, görüyoruz ki, köy dâvamız hâlâ olduğu yerde durup kalmış. İnsanın, bu durum karşısında, elli yıl önce Anadolu'yu gezip içi burkulan Ahmet Şerif gibi: Devrim yaptık, yönetim yolu değişti, koltuklarımız kabarıyor.. Öte yandaysa henüz insanlık haklarını istemek için bile bir istek, bir neden duymayan, insanca yaşamak için henüz bir eğilim gösteremiyen milyonlar var, diyesi geliyor..

Ama, bugün Ahmet Şerif'in karamsarlığına düşmeye yer yok. Ahmet Şerif, notlarının bir yerinde: «...çocuklarımıza hayat mücadelesinde muvaffak olmaları için lâzım gelen teşebbüs kuvveti, azim ve cesareti aşılıyacak muallimler yok» diye yakınıyor.

Bugün, kafalarında aydın geleceklerin umut ışığı, gönüllerinde insan ve yurt sevgisi ile, bu uzun süreli savaşa girişmiş binlerce Mahmut Makallar var. Hepsi aynı görev aşkıyla, yetim, zavallı, yoksul Anadolu'nun kalkınma serüveninde paylarına düşeni yapıyorlar. Bizden selâm olsun onlara!...

1950

DÜZME VE GERÇEK MEMLEKET HİKÂYELERİ

Refik Halit'den başlıyan bir isimleme ile, salt köy-ilçe sorunlarını işliyen hikâyeleri *memleket* hikâyeleri sayar olmuşuz. Bu isimlemenin otuz sekiz yıllık bir geçmişi var. Ama aslında, edebiyatımıza altmış yedi yıl önce *Kara Bibik*'le ilk olarak giren bu hikâye çeşidi, Nabi Zade Nâzım'ın kaleminde yapmacıksız gerçekçi bir çeşni getirmişti. Yıllarca bu bir tek hikâye çerçevesinde kalmış olan bu gerçekçi çeşniyi bulmak için Kemâl Tahir denli bir ustanın *Göl İnsanları* adlı eseriyle ortaya çıkmasını beklemek gerekmiş. Nabi Zade Nâzım, köylü sorununu «bir çift öküz» sorunu olarak ele almıştı. Kara Bibiğin, geçim çıkmazı içinde, kızını evlendirmek, ödünç para bulmak gibi çarelere başvururken kafasında dönen o saplantı halindeki düşünce «İmamoğlu gibi, kendi tarlasını kendi öküzleriyle sürebilmek» düşüncesidir. Nabi zade Nâzım, bu temel düşünce yanında bize Karabibiği kendi kendiyle konuşturtarak, köylü psikolojisini, köylünün ufak tefek tasalarını olayları zorlamadan ustaca vermesini bilmiş. Edebiyatımıza ilk olarak «kendi kendine ko-

nuşma» tekniğini sokan ve *Karabibik*'i, teninin ateşine kendini kaptırabilen, Eftalya'nın kahkahalarında öküzlerini unutabilen insanoğluna özgü zaaflarıyla birlikte veren yazar, «memleket» konularını yazmaya özenen bunca hikâyecinin hâlâ nekadar üstünde duruyor!

Nabi Zade Nâzım'dan bu yana, Refik Halit başta olmak üzere, köy-ilçe konularını işliyen sayısız hikâyeciler hep «mesele» lerin zoruyla, «mesele» lerin mantığına uygun düzme hikâyeler yazmaktan öteye geçemediler. Ancak, Fakir Baykurt gibi, Yaşar Kemal gibi köyün içinden çıkmış, ya da köyde yaşamış gerçekçi sanatçılarla, altmış yedi yıl önce Nabi Zade Nâzım'ın başladığı gerçekçi hikâye çeşidi yeniden işlenip Kemal Tahir'le olgunluğa ulaşmıştır.

Refik Halit «Memleket Hikâyeleri» ile, Anadolu'nun sahipsizliğini, kurt kuzu oyununa bırakılmışlığını, üzerinde etraflıca durmak, köyü ilçeyi, bir takım gerçek de olsa düzme hissini uyandıran olaylarla vermek, bakımından, bir öncü sayılır. Biçim yönünden bugün için hiç bir özelliği olmıyan, sırf konudan faydalanma yoluyla yazılmış olan bu hikâyelerden kalan «meseleler», hâlâ köylerimizin ilçelerimizin «meseleleri» olmakta devam ediyor.

Refik Halit, sanat hayatının ilk ve son olumlu durağında, yurt tasaları karşısında duyduğu üzüntüleri, hayal gücünü işletmeden, bu tasaları belirtmeye elverişli bulduğu olaylarla dile getirmiş. «Yatık Emine», «Şeftali Bahçeleri», «Sarı Bal», «Boz Eşek», «Yatır», «Komşu Namusu», «Hakkı Sükût», «Cer-

Hocası» adlı hikâyelerin Refik Halit'ini, bir takım yurt tasaları karşısında «ruhundan incinmiş» bir yazar olarak görüyoruz.

Yazar bir Yatık Emine tipi almış: Ufak tefek, mahçup ve korkak bir kadın. Ankara'ya iki gün öte, ana yollardan aykırı küçük bir ilçe'ye «ıslahı nefsetsin» diye sürülmüş bir orospu. Yazar, türlü anlayışsızlıklar, horlamalar, işkenceler içine daldırdığı bu zavallı kadını bir köşecikte açlıktan ve soğuktan öldürmekle, hayatta bin bir benzerine rastlanan bu türlü toplum kurbanları karşısında duyduğu üzüntüyü dile getirmek istemiş.

«Şeftali Bahçeleri», bir başka «ruh incinmesi» nin tepkisiyle yazılmış. Şeftali Bahçeleri ilçe memurlarının akşam üzerleri, heybelerine rakılarını koyup, merkeplere binerek «zevke, safaya» koştukları bir yerdir. Burası, «ıslahat, teşkilât, imarat gibi ağır düşüncelerle dolu», «memleketi kaphyan tembelliği, durgunluğu hafsalası» almıyan iyi niyetli her memurun eninde sonunda gideceği son uğraktır. İlçeye her gelen memurun (Tahrirat müdürü Agâh) yüreğinde köpüren çaba ve hizmet isteklerini söndüren bu eğlence tuzakları da yazara bir tasa konusu olmuş.

«Sarı Bal», gece baskınlarıyla göz açtırmadığı bir orospunun yatağında yakalanan bir kaymakamın, kendi koyduğu yasakların üstüne çıkışını anlatıyor. «Boz Eşek» de köylünün kör inançlarından faydalanan bir kadı, «Yatır» da yine böylesi inançları yararına kullanan açıkgöz bir hamamcı, «Hakkı Sükût» da da paray-

la susturulan bir işçi-kâtibi Refik Halit'in yurt tasalarını dile getirmek için faydalandığı kişiler.

Bütün bu çeşit konularla bu insanları ilk olarak hikâyeye sokmakla edebiyatımıza köy-ilçe sorunlarını getirmiş olan Refik Halit'in, bugün bize çok daha ustacaları yazıldığı için sanatça çelimsiz, yapma gelen hikâyeleri arasından «memleket meselelerine» bakışına da otuz küsur yıl öncesinin kötümserliği sinmiş görünüyor.

Refik Halit, *Gurbet Hikâyeleri*'nin bir yerinde (s. 19) şöyle diyor: «Bana öyle gelir ki seçme adamlar bir hâdise karşısında sadece benim gibi - müteessir olanlar, müphem şeyler duyup ruhlarından incinenler değildir; teessürle beraber hüküm verebilenlerdir. Soğuktan veya sıcaktan nebatlar da teessür duyarlar; fakat korunmazlar, tahakkümünde kalmakla iktifa ederler.»

İşte Refik Halit de, «Memleket Hikâyeleri» nde tıpkı bitkiler gibi, tasa verici olayların sadece «tahakkümünde» kalmakla yetinmiş. Olayların «tahakkümü»nü kabul etmek, insanı hiç bir şeyin değişmiyeceği kanısına götürür. Refik Halit de, bunca tasalardan, yolsuzluklardan öte, ezilmiş insanların ölümsüz, zulümsüz aydın bir geleceğe erişemiyeceklerine inanmış. Hikâyelerinin kişilerine bakın: Yatık Emine, en sonunda açlıktan, soğuktan ölür. Şeftali Bahçeleri'nin o yüreği yurt sevgisiyle, yararlı olmak isteğiyle dolup taşan tahrirat müdürü Ağâh'ı, sonunda kendini o soysuzlaşmış çevreye ezdirir. «Geçen günlerdeki hizmet, imar, ıslâhat gibi fikirlerini hatırladıkça gülümsüyor, arkadaş-

larına kendini mâzur göstermek için «Toyluk, ne yaparsın» diyecek hale geliyor. «Koca Öküz» adlı hikâyenin öküzü bile «çalışmaya gitmiyecekti, fakat ölüme hazırdı». «Hakkı Sükût»'un işçi kâtibi Hasib efendisi de, artan gündeliğiyle beraber vicdanının sesini susturup, hak yiyenlerin tarafına geçiveriyor.

Yurt tasalarına bu bakış, ancak ölümde, boyun eğmede bir kurtuluş uman bu kötümser davranış, bütün iyi niyetlerine rağmen on onbeş yıl öncesine kadar, bir çok hikâyecilerimizde de ağır basmıştır. Bekir Sıtkı Kunt'un «Memleket Hikâyeleri» (1933) bu davranışın üzerine çıkabilmişse ancak bir basamakcık çıkabilmiştir. O da, olaylar karşısında kimi zaman şaşkınlığa, kimi zaman umutsuzluğa düşmekle kalmış görünüyor. Bu şaşkınlığın bir derece ilerisinde, aynı isimleme geleneğine uyarak hikâyelerine «Anadolu Hikâyeleri» adını veren M. Körükçü'de rastlıyoruz. Yalnız Körükçü; R. Halit, B. S. Kunt, U. Nazif ve Hançerlioğlu'da olduğu gibi, sorunların hatırı için uydurulmuş konulardan çok, kendi başından geçen ya da duyup dinlediği olayları, «tuhaflıklar» açısından ele alıp meddah ağzıyla anlatmakla düzme hikâye geleneğini bir bakıma kırmış, Orhan Burian'ın deyimiyle «sınır edebiyatı» na girmiş oluyor.

Refik Halit geleneğinin bir ucunda, davranış bakımından «incinme» ile kalmayıp, «korunma» ya da pay ayıran İlhan Tarus var. Şaşırtıcı bir raslantıyla İlhan Tarus'da, otuz beş yıllık bir ara ile bir başka Yatık Emine çıkıyor karşımıza. Bu, «Tek Kişilik Masa» *(Ekin İti,* 1953) kahramanı Bedia'dır. O da tıpkı, Ya-

tık Emine gibi «sâkin, iyi huylu bir kadın»dır. Yatık Emine gibi «herşeye hazırdı. Sanki bir çölün ortasında, susuzluktan kavrulan yabanî insan sürülerinin ateşini söndürmeğe memur edilmişti ezelden.» (S. 125). Yalnız, Tarus, kurtuluşu ancak ölümde gören kötümser Refik Halit'in tersine Bedia'sını bir piyango biletiyle kurtarıyor. Aslına bakılırsa, bu iki yol da, insanlığın onurunu yükselten yollar değil. Devlet eliyle tertiplenen ulus ölçüsünde bir kumar, bir baht oyununa umut bağlaması bakımından, Tarus'u da, toplumca bir çare, hakka dayanan bir düzen düşünemediği için kötümserlikten bütün bütün ayrılmış saymak güçtür. Yalnız şu var ki, Tarus, insanın kurtuluşunu ölüm ötesinde, bir talih oyununa bağlarken, bir yandan kötümser gelenekle bağlarını koparıyor, öbür yandan da, çıkar yolu toplumun kendi içinde, hak duygusunda arıyan iyimser çığıra bir köprü başı salıyor.

İyimserlerin başında «Anadoludan Hikâyeler» (1939) adlı eseriyle Kemal Bilbaşar geliyor. Bilbaşar, her nekadar biçim yönünden — hiç değilse bu iki eserinde — Karay'ın hikâye tekniğinden ayrılmıyorsa da, davranış bakımından tüm bir başkalıkla önümüze çıkıyor. «Budakoğlu» adlı hikâyenin «şer kuvvetlerini» temsil eden kahramanı, haklarını yediği sayısız insanlardan birinin eliyle cezasını buluyor. Budakoğlu'nun mağaza ve ambarlarını ateşe veren Çolak Himmet'in hapisteki şu sözleri - yasa dışı öc almanın sakatlığı bir yana - kötümserliğe bir başkaldırış değil midir? «Beni avratsız ve öküzsüz koyan deyyusu ben de malsız godum. Köylünün hakkını da yanına bırakmadım.

Çolak Himmet varsın deliğe girsin. Köylü kurtuldu ya..» Aynı Kemal Bilbaşar'ın «Cevizli Bahçe»si (1941), Karay'ın «Şeftali Bahçeleri»'ne (1918) böylesine yılgısız bir cevaptır. Bilbaşar'ın, gücünü Budakoğlu'daki tek kişinin ve «Cevizli Bahçe» deki işçi topluluğunun öç duygusundan alan kırıcı tepkileri yanında, Fakir Baykurt'un (Fadim Ağanın Değirmenleri: *Çilli,* 1956) kaynağını köylü yığınının çıkar ortaklığından doğma akıllıca yardımlaşmasından alan tedbiri de, kurt-kuzu oyununun kuzulardan yana değişebileceğine olan umudu belirtmiyor mu? Fadim Ağanın Değirmenleri, hikâye olarak büyük bir değer taşımasa bile, gerçekçi sanatçılarımızdaki davranışı göstermesi bakımından üzerinde durulmaya değer.

Yaşar Kemal, O. Kemal gibi Çukurovanın çilesini çekmiş, Baykurt gibi köyün içinden çıkmış, S. Kocagöz gibi köy gerçeklerini kafasıyla, gönlüyle yaşamış, ustalığına usta, yürekliliğine yürekli sanatçıların hikâyeleriyle «memleket hikâyeleri» dediğimiz çeşit, doğru yolu bulmuş görünüyor. Köyün ilçenin uzağında büyümüş, eğitimini öğrenimini kentlerde görmüş, sonradan memurlukla köye, ilçeye uğramış kimselerin gördükleri manzaralar karşısında ruhlarından incinerek, bir takım «meseleler»in zoruyla kaleme aldıkları düzme hikâyelerden artık uzağız. Bu düzme hikâyelerden «meseleler»i kaldırın, ortada bir takım kukla insanlardan başka bir şey kalmaz. Gerçekçi yurt hikâyecilerindeyse, sorunları insanlardan, insanları sorunlardan ayıramazsınız. Çünkü, onlar, her şeyden önce köylüyü, içinden ayıramıyacağınız çevresinin tasalarıyla birlikte veriyorlar.

Bu bakımdan, en başarılı yurt hikâyelerini Kemal Tahir'in *Göl İnsanları*'nda buluyoruz. Kemal Tahir, «Çoban Ali», «Gelin-Kadın oyunu» ve «Arabacı» adlı hikâyelerinde bize, peşin peşin düşünülmüş soyut «meseleler» den uzak olarak, gerçek köy insanlarını veriyor. Bu insanların hayat hikâyelerinden ortaya kendiliğinden bir takım sorunlar çıkıyor. Tahir Kemal, ırgatları, köylüleri özentisiz, o eşsiz üslubuyla anlatırken, bir de bakıyoruz, değişik ölçülerde, ama, özünde hep ayni olan İNSAN sorunlarıyla kaynaşıvermişiz. Kız kaçırmalar, sürü gütmeler, ağa uşak ilişkileri ardından başta boğaz derdi gelmek üzere içine geniş ölçüde ten isteklerini, inanma ihtiyaçlarını da alan hayatı bütünüyle, bölünmezliğiyle özünden yakalayıveriyoruz.

Köylüyü bizlerden apayrı, uzaktan acınacak varlıklar gibi gösteren düzme hikâyecilere inat, Kemal Tahir bize onları gerçek yönleriyle, yani bütün insanlarla ortak olan yanlarıyla veriyor. Bu bakımdan, ilk gerçek köy hikâyesini yazan Nabi Zade Nâzım'la Kemal Tahir arasında - sanat yanı berikinde ağır basmak şartıyla - büyük bir yakınlık göze çarpıyor. Bu yakınlık Freud'cu bir tengüderlik yanında köylü sorununun tarla ile bir çift öküz sorununda da kendini gösteriyor: «Yarın öbür gün, tohum, tarla, ekmek kendisinin olduğu halde, öküzlere karşılık Muhtar Reşit ağanın tarlalarında çalışacağı (Çavuşun Reşit) aklına geldi. «Öküzleri yoksa çiftçi ölmeli!» diye düşündü. Fazla değil, şunlar gibi bir çift hayvanı, çubuk ovasında beş yüz haklık arazisi olsaydı..»

1956

TOPLUMA AYNA TUTANLARLA IŞIK TUTANLAR

Memduh Şevket Esendal sanatçıları, toplumun önünden giden, ardından giden diye, ikiye ayırıyor: Birinciler topluma ışık, ikinciler ayna tutanlar. Esendal'ın kendisi, «cemiyet hakkında tesbit edilmiş müşahadeler» e uyarak topluma sadece ayna tutanlardan görünmek isteğindedir. Acaba Esendal'ı bu kesin sınıflamaya sokabilir miyiz? diye düşünüyorum. Acaba, ayna tutan her sanatçı, aynı zamanda, biraz da ışık getirmiş olmaz mı topluma? Örneğin, kendisini topluma sadece ayna tutanlar arasında gören Esendal bile, bu sınıflamanın sınırlarını zorlamıştır. Nitekim, hikâyelerinde değilse bile, *Ayaşlı ve Kiracıları* adlı romanında, topluma ayna ile birlikte biraz da ışık tutmamış mı? Bir çatı altında «tesadüfen bir araya toplanmış» o kumara batmış, iyi törelere sırtı çevrik, başıboş, kokmuş, çürümüş bir topluluğun serüvenini, mutlu, «temiz» bir evlenmeyle bitirirken, 1934 Ankarasının bu ufacık topluluğuna bir çıkar yol göstermiş, kendince bir ışık tutmuş olmuyor mu? Gerçi, buna, asıl anlamıyla bir ışık tutma diyemeyiz. Çünkü, ışık ileri bir

dünya, insanlığı aşan bir çağ, bir düzen özlemi, daha doğrusu bilinci demektir. Ama, değil mi ki, Esendal kötülüklerine ayna tuttuğu bir topluluk içinden, sevgiye saygıya dayanan bir evliliği kurtuluş yolu olarak göstermek çabasındadır, insanlığa yeni olanaklar sunan bir ışık olmasa da, zaten var olan, denenmiş ve denengelen bir çözüm yolu olsa da, yine de bir ışık, diyelim mum ışığı tutmuş oluyor. Buna kör kandil ışığı da denebilir. Çünkü, gerek *Ayaşlı ve Kiracıları*'na gerek iki ciltlik hikâyelerine derinlemesine bakınca, «müşahedelerinin» ardında gönlünü ilkel toprak uygarlığına vermiş olduğunu görürüz. Buysa, teknik yüceliğine rağmen, kötü töreler çukuruna, ekonomik çöküntülere batmış saydığı bilim ve teknik uygarlığının tam tersi bir uygarlıktır.

Buna bakarak, mutlu bir sonuçla kapanan her romanın yazarı için topluma ışık tutuyor mu diyeceğiz? Değil, elbette. Söz gelişi, yaşadığı çevrenin tiplerini geleceğin kuşaklarına canlı bir tarih belgesi olarak bırakmaktan başka bir dileği olmıyan Halide Edib-Adıvar'ın evlenme ile mutlu bir sonuca varan romanları için bir ışıktan pek söz edemeyiz sanıyorum. Edemeyiz, çünkü, söz gelişi, *Sinekli Bakkal*'da Rabia ile Peregrini'nin, *Tatarcık*'ta Recep'le Lâle'nin evlenmeleri, Esendal'daki gibi toplum düzensizliklerine karşı düşünülmüş bir panzehir değil, oturmuş bir toplumda geçen olayların dokusuna bağlı akışın bir sonucudur.

Esendal'ın sınıflaması açısından, töre romancı ve hikâyecilerini, örneğin, Halid Ziya'ları, bir çok eserleriyle Hüseyin Rahmi'leri toplumun ardından giden,

ayna tutan sanatçılar arasına koyacağız. Hüseyin Rahmi'yi, *Şıp Sevdi*'sine, *Gulyabani*'sine, *Mürebbiye*'sine, *Efsuncu Baba*'sına rağmen ışık tutanlardan saymak güç. Onun, törelerin gülünç yanlarını babacan bir şaka, rahatı pek kaçmamış bir adamın alayı ile ele alışı başlı başına bir *ışık tutma* sayılmaz mı, diyeceksiniz. Biliyorum alayın, gülen düşüncenin ardında, ileri bir dünyaya yönelmiş bir ışık saklı olduğunu. Öfkenin de, örneğin, bir Sait Faik'de böyle bir erdemi olduğunu biliyorum. Bir düzenin, bir toplumun gülünç yanlarını göstermek, bir yergi olmak bakımından bir ışık tutma işi sayılabilir sayılmasına. Ne var ki, burada, bir ileri dünya ölçüsüne göre gülünç gösterme ile, içinde yaşanılan geri bir düzene göre gülünç gösterme arasında bir ayırım yapmak zorundayız. Birincinin tutarlığına karşılık, ikinci çabada, âdeta smokinli fraklı bir topluluğa yaka paça açık, günlük kıyafetle karışanların bayağı gülünçlüğü var sadece. Recai Zade Mahmut Ekrem'in, edebiyatımızın ilk sosyal yergi romanı olan (Ne yazık ki iyi işlenemediği için güdük kalmıştır) *Araba Sevdası*'nı alalım. Bihruz bey tipinde, mirasyedi, aylak, alafrangalık delisi yarı aydınların gülünç yanlarını gösteren romancı, yüz yıllardan beri töreleri, kuralları, görüşü, hayat felsefesiyle oturmuş, donmuş bir Osmanlı efendiliğini savunur gibidir: Hüseyin Rahmi'nin alayı da, *Araba Sevdası* yazarının dünyasından belki bir kıl kadar farkla ayrılan bir dünya ölçüsündedir.

Bugünün yazarları içinde, ileri bir dünya ölçüsüne göre, olayları, insanları alaya alan Aziz Nesin'i gös-

terebiliriz. Aziz Nesin'in alayında, olumlu bir kafadan geldiği için, gerçek anlamıyla bir ışık tutma işi var, hem de ölesiye.

Topluma ışık tutan sanatçıların başında Yakup Kadri, S. Ertem, Sabahattin Ali'lerden başlayıp, Orhan Kemâl, Samin Kocagöz, Yaşar Kemal, Kemal Tahir, A. İlhan'dan geçerek T. Apaydın ve Fakir Baykurt'ları sayabiliriz. Bunların dışında, hele *Son Kuşlar*'ıyla, ekmek gibi aziz öfkesinin ötesinde, sınırları kesin olmasa da, ileri, doğru bir dünyaya ışık tutan Saih Faik'i anmalıyız.

Esendal'ın sınıflamasında boş kalan bir yeri doldurmak gerekirse, topluma ayna tutanlarla ışık tutanların yanında, bir de toplumu karartanlar diye bir bölük sanatçıya yer vermeliyiz. Bu bölüğe, aklın gücünü küçümsiyen, karanlık bir dünya özlemiyle kendilerinden geçen bir takım sanatçılar girmektedir. *Noralyanın Koltuğu* ile karanlıklarda nur arıyan Peyami Safa'yı, bir büyük, daha doğrusu bir kalabalık taşra ailesinin çöküntüsü karşısında tekke medeniyetinin eşiğine sığınan *Büyük Aile* yazarı Samet Ağaoğlu'nu, bir de geçmişin döküntülerinden ruhuna gençlik aşısı yapmaya çalışan Abdülhak Şinasi Hisar'ı bu bölüğün öncüsü ve demirbaşı olarak sayabiliriz.

1960

o

DIŞ GERÇEKTEN GERÇEKÜSTÜNE DOĞRU...

Bugün hikâyeciliğimizde dış-gerçekten gerçek-üstüne doğru belirli bir kayma görülüyor. Bunun nedenini, dış gerçeği olduğu gibi verme yolundaki aşırılığa karşı başgösteren tepkide aramak gerek. Bu noktaya değinmeden önce, bizde, hikâyenin doğuşundan bu yana dış-gerçekle olan ilintisini şöyle bir gözden geçirelim: Bizde, batı anlamında, aşağı yukarı bin sekiz yüz seksen-doksanlarda başlıyan hikâye, konusunu hayattan almakla birlikte, hemen hep, dış-gerçekle ilintisiz, âdeta bir düş oyunu çeşnisindeydi. Çoğu sevda yüzünden yataklara düşen «yirmi yaşında verem şehideleri»nin sulu-göz serüveniydi. Bunların yanı başında, *Kara Bibik* gibi, batı gerçekçiliğinin etkisi altında yazılmış -kendi türünde tek kalan- gerçek hikâye bir yana, hayatta rastlanan garip, tuhaf örnekler, «tabiat garibeleri» üzerinde duran hikâyeler yer alıyordu. Bunlar, bu tek tek acayiplikleri, hiç birinin nedenine inmeden, toplumla olan ilintisini bile sezdirmeden ele alan hikâyelerdi. Amaçları, «şu hayatta ne garip şeyler varmış!» dedirmekten pek ötelere gitmiyordu. Sâmi Pa-

şazade Sezaî'nin *Küçük Şeyler*'i bu çeşit hikâyelerle dolu. «Bu büyük Adam Kimdir» adlı hikâyenin o kalıbı kıyafeti, o derin düşünceler içinde attığı dalgın adımları ile bir J. J. Rousseau'yu, bir Victor Hugo'yu sezinlettiren kişisi, meğer memleketinden aldığı mektupları bile okuyamıyacak kadar bilisizin biri değil miymiş? «Hiç» adlı hikâyenin delikanlısını, ısrarlı gülümsemesiyle «istiğrak-ı âşikâne»ye daldıran genç kızın bu gülümsemesi meğer «o ağzının bütün üst dudağı»nın biraz kısa olmasından «neşet» etmiyor muymuş?

Bütün bu hikâyelerde - konuları ne olursa olsun hemen ayrıksız, güzel yazmak kaygısı başta geliyordu. Sami Paşazade Sezaî'ye «dünyada bir zerre yoktur ki güzel yazılmak şartıyla bir mevzuu mühim addedilmesin» dedirten bu kaygıydı. İşte, «güzel yazmak» kaygısı, bir çeşit «şarirânelik»e açtığı yolla, şiirde olduğu gibi hikâyede de, sanatçıyı gerçeklerden kaçmağa iteliyordu. Bu kaçış, bugünkü gibi bir gerçek-üstüne, ya da iç gerçeğe kaçış değil, gerçeklere yançiziş biçiminde beliriyordu.

Hikâye, «güzel yazma» kaygısından Ömer Seyfettin'le kurtuluyor. Ömer Seyfettin, iyi kurulmuş hikâyeleriyle bizde, rahat okuma zevkini ilk tattıran sanatçı olmuştur. Güçlü bir gözlemden çok, basit de olsalar, birtakım düşüncelerden yola çıkan sanatçı, hikâyeye bir yandan «güzel» yazmaktan çok «konuyu değerlendirme» yolunda bir nitelik kazandırırken, öte yandan yalın bir dile, bir çeşit «edebiyatsız edebiyat»a doğru bir yön sağlıyor. Ömer Sayfettin'in eski törele-

rimize, birtakım körinançlara dokunması, Balkan bozgununa yakınması, aşırı batı hayranlığına karşı ulusal değerleri tutması, göçmekte olan koca bir imparatorluğun eski «haşmetine» birtakım yiğitlik «menkıbeleri» açısından romantik bir özlemle bakması, bütün bunlar «bir şeyler söylemek» isteğinin açık belirtileridir. Bu düşünceler, bu yakınmalar, bu özlemler, hiç bir zaman, hikâyelerini hikâye olarak kabul ettirmiye engel olacak bir seviyeye düşürmüyor. Sanatçının asıl gücü de buradan geliyor.

Ne var ki, Türk hikâyeciliği Ömer Seyfettin'le, asıl anlamında, toplum gerçeklerine dönmüş sayılmaz. Bunun için bin dokuz yüz otuzlara kadar inmek gerekiyor. Gerçekçilik çığırı bu yıllarda Sadri Etem'le başlıyor diyebiliriz.

Bir soruşturmaya verdiği yanıtta, Sadri Ertem, açtığı çığırı şöyle açıklıyor: «Ben edebiyatı, güveylik fotoğraf çıkarmak için kendine çeki düzen veren ve objektif karşısında vaziyet alan adama benzetmek istiyenlerden değilim. Eli şakağında şairâne bir jestle aya bakan edebiyatın düşmanıyım. Bence edebiyatın şimdiye kadar uğraştığı meseleler şunlardı: Tabiat, insan ve cemiyet, tabiatla insan mevzuları bizden evvelkiler tarafından eskiltildi. Bugünün edebiyatı, cemiyetin edebiyatı olmalıdır. Aşk ve alâka mektuplarını sevdiklerimize yazıp göndeririz. Matbaaya, mürettibe, makineye, kâğıda ve karie yazıktır.» *Şair ve Ediplerin Hayatı*, Ulvi Uraz 2. baskı, S. 52, 1939).

Sanatı, alayla karışık bir propaganda aracı yapan Sadri Ertem'le başlayıp, ilk süredeki romantik duyarlı-

ğına rağmen nesnelliğe varan Sabahattin Ali ile gelişen toplumsal gerçeklere yönelmiş hikâye, bir yandan *Sırça Köşk* ile kabaca bir politik yergiye dökülürken, bir yandan da röportaja kayıyor. Bu kayma, kendini toplumsal kaygılar içinde bulan sanatçı için kaçınılmaz bir yol oluyor. Başta Orhan Kemal olmak üzere, bir bölük sanatçı, fantezilerini işletmeden, gâh sevgiyle, gâh öfke ile dış gerçeği veriyor. Gâh nedenlerine götürerek, gâh götürmiyerek. Bu ara Orhan Kemal'in kuru röportaj'a gittiği de oluyor. Toplumsal kaygılar içinde kendini kaybetmediği zamanlarsa aynı Orhan Kemal, gerçeğe belli bir açıdan baktığı, hele eserini bir tragedya gibi kurduğu zaman, en iyi Türk romanlarından biri olan *Bereketli Topraklar Üzerinde*'yi verebiliyor. O. Kemal'in yanında, gerçeği olduğu gibi yansıtma sanatı, ayrı üslup ve edada, gerek röportaj kılığında, gerek başka biçimlerde, uzun yıllar hikâyecilerin tuttuğu başlıca yol oluyor. S. Kocagöz, K. Bilbaşar, B. S. Kunt, U. N. Yiğiter, H. Aytekin, İ. Tarus, Y. Kemal, F. Baykurt, M. Buyrukçu, K. Tahir gibi sanatçıların geliştirdiği bu tür yanında her ne kadar başka türler de gelişmekteyse de, salt toplumsal gerçekçilik ağır basıyor. Terazinin kefesini, ne koyu toplumsal tutkularına rağmen gerçekleri öznel ve ozanca bir özden ayırmıyan Sait Faik, ne çocukluk anılarına gömülen O. Akbal, ne geçmişteki anılarla avunan Z.O. Saba, ne karanlık ruhların korkunç dehlizlerinde yalnızlığına devâ arıyan S. Ağaoğlu dengeye getirebiliyor, ne de bin dokuz yüz on ikilerden bu yana, hayatın ufak tefek kaygılarında, hazlarında, lezzetlerinde direnen, birer anla-

yışı yankıladığı için devlet dairelerinden kahve şakalarına kadar türlü çevrelere, konulara dalıp çıkan, ama yine de bize bir düşünce ufku veremiyen M. Ş. Esendal.

İşte, bukünki hikâyecilerimizde belirmeğe başlıyan gerçek-üstüne, iç gerçeklere kayma eğilimi, ağır basan dış gerçekçiliğe karşı duyulan kanıksamanın bir sonucudur. Sadece bu mu? Değil. Bu kanıksamanın derinlerinde, akla olan inancın sarsılması gibi, bütün insanlara yön gösterecek ortak bir ışık yokluğu gibi hayatın akışını bilinmeyene, dış gerçeklerin ötesine, kişisel kaygılara götüren daha köklü nedenler de var.

Dış gerçeklerden kaçış çığırının başında *Abdullah Efendinin Rüyaları* (1943) adlı eseriyle Ahmet Hamdi Tanpınar'ı görüyoruz. Hikâye, «odasında yapayalnız, bir türlü görünmiyen bir sevgiliyi beklerken birdenbire tepesinde apartmanın çatısının uçtuğu ve odasına yıldızların dolduğu o büyük geceden beri,» «mâvera» ile arasında kuvvetli ve derin bir ilinti başlıyan Abdullah Efendinin korkunç fantasmagorik serüvenidir. Biliçaltı dünyasının, düş acununun şaşırtıcı mantığı içinde gelişen, «muvazenesi sarsılmış aklın tutunacağı bir dış gerçeğin bulunmadığı bu esrarlı serüvende, sanatçıyı, iç çöküntüleri içindeki insanın bütünlüğünü arar görüyoruz.

Ahmet Hamdi Tanpınar'ın gerçek-üstü eğilimi, dış gerçeğe karşı bilinçli bir kanıksama yanında, «bu toprağın hesaplarından, zaruretlerinden» kaçan, yaradılıştan «mistik» ve «içine dönük», dolayısiyle «marazî» bir ruhun kişiliğini arama yolundaki çabasının bir ürünü sayılabilir.

Tanpınar'dan sonra, Sait Faik «Kırlangıç Yuvasındaki Kadın» *(Son Kuşlar*-1952) adlı hikâyesiyle, dış gerçeğin mantığını kırıp fantezi dünyasına girmişti. «İnsanoğlunun çektiğini çekmediğini yazmağa» karşı duyduğu bir anlık usançla girdiği bu yeni yolda, Sait Faik, sonradan *Alemdağı'nda Var Bir Yılan*'ındaki o şiir dolu hikâyeleriyle, gerçeğe karşı bir başka çeşit tepkiyle, cinsel tutkularına düşsel bir doyum arar olmuştu.

Sait Faik'in yanında, Attilâ İlhan'ın da tabiî olayların mantığını sarstığını görüyoruz. *Sokaktaki Adam* (1953) adlı romanda, kamarot Hasan, yer yer, geride kalan günlerini âdeta bir sanrı (hallucination) koyuluğu içinde yeniden yaşarken, gerçeğin sınırlarını aşıyor. Ne var ki, A. İlhan bütün bunları dış gerçekten kaçtığı için değil, sırf bir biçim kaygısıyla, kişilerinin geçmişine, alışılmamış açılardan ışık tutma kaygısıyla yapıyor.

Buna benzer bir biçim kaygısı da Orhan Hançerlioğlu'da var: «Oyun» (1953) adlı uzun hikâye, kişiliğini ikiye bölecek güçteki bir sanrının etkisinde, kendini zaman zaman Argos Kıralı gören Halim'in bir bakıma, gerçeklerden kaçışını ele alıyor. Bu kaçış, gerçeğe kendi gönlünce bir biçim vermenin yenilmez özlemleriyle besli. Öyle ki, sanrı ülkesi Argos, Halim'in, - insanları aynı kalmak şartiyle - gerçek hayatının tam tersi bir ülke oluyor. Orda iş hayatının, aile hayatının halkası kırılıyor, aşağılık duygusu ortadan kalkıyor. Katı gerçekten kaçmak için sanrı dünyasının sınırlarını zorlıyan Hançerlioğlu'da belki bir deneme halinde ka-

lan bu gerçek-üstü eğilim, bir çok genç hikâyecide, daha çok iç gerçeklere doğru bir yön almakta. Bir biçim kaygısıyla başlayıp, dış ve iç gerçeği mutlu bir terkipte işliyen Ferit Edgü ile gelişen bu eğilim, Feyyaz Kayacan'la daha atak bir biçime dökülmüş bulunuyor. *Yenilik* dergisinde «Sığınak Hikâyeleri» başlığı altında yayınladığı hikâyeleriyle Feyyaz Kayacan, bizde sürrealist çığırın derli toplu, kuruluşundan dilinin işlenişine kadar yepyeni örneğini vermiş oluyor. Acılarla dolu, insan hayatını hiçe indiren savaş yıllarının sığınaklarda geçen günlerinden kalmış anılarıyla karşımıza çıkan hikâyeci, hayata derin bir bağlılık, insanoğluna sonsuz bir saygı duygusu sokuyor içimize. Duyuların birbirine karışmasından doğan (nefesinin endamı, tenlerin çalgısı, pırıltıların sesi v.s. gibi) atak görütler, (imaj), sesli renkler, renkli sesleriyle dilimize yeni olanaklar getiren Feyyaz Kayacan, «Postacı Kızı Vera» (Ekim 1955), «Tütüngü Gareth» (Kasım 1955) adlı hikâyelerinde, ölüm gerçeğinin derinlerine inerken, «insanların damdan düşercesine ölümlere götürülmediği, yaşamının bir suç olmadığı günlere olan özlemini» eşsiz bir ustalıkla veriyor.

Henüz ağır basacak kadar yaygınlık kazanmamış olan bu yeni çığırın gerçekçilik akımım gölgede bırakıp bırakmıyacağını şimdiden kestirmek güçtür. Nitekim gerçek-üstü çığırının yanı sıra, iç ve dış hayatı, özellikle, ahlâk bakımından bir çeşit atakça içdökme'ye kaçan aşırı bir nesnellikle verme kaygısında olan «existentialiste» çığırın filiz vermeye başladığını görüyoruz. «Var olan»ı, özünden çok, bütün «nesnel be-

lirtileri»nde vermeye çalışan bu çığırın tek ve olgun meyvesini Özcan Ergüder *Maskeli Balo* adlı o güzelim eseriyle vermiş bulunuyor. Özellikle, bir kaçık genç hamal ağzından anlatılan ve insanı en köklü duygularında sarsan «Korkunçlar» adlı hikâyesi ile Ö. Ergüder, şimdiden birinci sınıf bir hikâyeci diye anılmaya hak kazanmış bulunuyor.

1957

KENDİNİ KURAN ROMANCI

Orhan Hançerlioğlu konularını kafasının içinde arayan bir yazar. Orhan Kemal gibi, doğrudan doğruya hayatın içine dalıp - görüş özelliği dışında - kendinden fazla bir şeyler katmamak iddiasında değil. Zaten O. Hançerlioğlu, konu deyince daha çok düşünüş ve duyuşlar üzerinde duruyor. Geçen yıl yayınlanan *Karanlık Dünya* adlı romanı, tertipli olaylarıyla birlikte belli bir düşünceyi belirtmek, sınırlarını çizmek, işlemek için yazılmış hissini veriyor. Düşünce şu: Anadolu, yaşayış koşulları bakımından korkunç bir gerilik içindedir. Halkın cahilliği bu durumu daha da kötüye götürmek eğilimindedir. Ölüm kalım savaşı içinde bocalıyan memleketi kalkındırmak görevi aydınlara düşüyor. Aydınlar, resmî görevlerini yerine getirmekle memleket hizmetinde paylarına düşeni yapmış sayılmazlar. Ayrıca, tek tek ya da küçük birlikler halinde, halkı harekete getirme, halkındırma işinde yardımlarını da sağlamaları gerekiyor. Halkı canlandırmanın yoluysa, ona içinde bulunduğu trajik durumu anlatmaktır. Kurtuluş savaşı bunun en canlı örneğidir.

«Şu halde onları uyandırmak, kalkındırmak için günlük yaşayışlarının da başlıbaşına bir felâket olduğunu anlatmak lâzımdır.»

Düşünce yeni değil. Yakup Kadri bunu *Yaban*'da büyük bir ustalıkla dile getirmişti. Aydınla köylü, kasabalı arasındaki uçurumun, kurtuluş savaşının uyandırdığı o «felâket» bilincinde nasıl kalktığını görmüştük. Tuhaftır; iki romanın kahramanı ilk sayfalarda birbirine ne kadar da benziyorlar. Bir defa ikisinin adı da Ahmet'le başlıyor. *Yaban*'ın Ahmet Celâl'ı gibi, *Karanlık Dünya*'nın Ahmet'i de Anadolu'ya yalnız kitaplarıyla kendi dünyalarında yaşamağa gidiyorlar. İkisi için de geçmişi düşünmek boşunadır. Gelecekse karanlık. Her iki kahraman da kendilerini öz yurtlarında yabancı hissediyorlar. Ahmet «Kendi vatanımda bir İngiliz, bir Alman, bir Japon kadar yabancı hissediyorum kendimi» diyor. Ne var ki, Ahmet, *Yaban* kahramanı gibi çevrenin güvensizlikle karşıladığı bir yaban değil, kasabanın yargıcıdır. Kasabayı elektriğe kavuşturma yolundaki çabalarını halk destekliyor. Ahmet, sonunda eserinin başarısına da tanık oluyor. Ama, elektrik dâvasının başlı başına kalkınma dâvası olmadığını, romanın sonunda kaymakamın ağzından dinliyoruz. Ayrıca, Ahmet'in kendisi de bunun farkındadır. Vahşi tabiatın ortasında kapkara bir leke gibi yayılan valinin otomobili Ahmet'e gülünç görünüyor. Gülmek istiyor. Ama birden bire aklına Mazılığın elektrik lambaları geliyor. «Ne tuhaf, zihni bu iki olay arasında garip bir benzerlik buluyordu». Vahşi tabiat ortasında lüks bir otomobilin gülünçlüğü kadar, boğaz

derdinde, ölüm kalım savaşında çırpınan bir kasabada elektrik - bir ihtiyaç olmadığı sürece - gülünç kalıyor.

Karanlık Dünya'nın bilançosu bu işte. O da *Yaban* gibi, iyimser bir hava içinde sonsuz bir savaş umuduyla, kararıyla bitiyor. Ne var ki, *Yaban*'ın başarılı bir roman olmasına karşılık, *Karanlık Dünya* çelimsiz, sönük bir eser. Konu da, çevre de, kişiler de yazarın kafasında yaşadığı gibi kalmış; gerçeğe doğru çıkar yol bulamamışlar. Romanın kahramanı Ahmet bile bulanık bir «hüviyet» içinde. Yazar onu bize bir ülkücü olarak tanıtmak istemiş. Ama, aslında Ahmet sadece, geri kalmış bir topluluğa karşı kendinde bir sorumluluk duyan, bunu bir «suç kompleksi» haline sokan bir aydın niteliğinde kalmış. Ahmet, memleket sorunlarını ayrıntılarıyla göremiyor. Duyduğu suç kompleksi içinde bir şeyler yapmak, faydalı olmak istiyor, o kadar. O. Hançerlioğlu'nun bu noktada dürüst bir yazarlığı var. Ahmet'i bize, etten kemikten sıyrılmış bir ülkü makinesi olarak vermiyor. Ahmet namuslu bir yargıç olmakla birlikte Sedef'i bir an önce görmek için bir çok dâvaları erteleyecek kadar insanca zaafları olan bir gençtir. Yargıçlık alanında, kanunun dar çerçevesinde kendini ifade edemeyip, kalkınmayı bir başka alanda deneyen Ahmet, romanda ustalıkla yaşatılmamışsa da hayatta yaşıyor. Or, resmî görevini yerine getirmekle, memleket kalkınmasındaki ödevini yapmış olmıyacağına inanan binlerce aydından biridir. O Hançerlioğlu, başka yönden başarılı olamadıysa da, sırf böyle bir gerçeğin varlığını belirtmiş olduğu için övülmeğe değer.

O. Hançerlioğlu, *Varlık* Dergisinin 1 ocak 1952 sayısında «İlk yazılarımda konularım bana az çok hâkimdiler. Şimdi ise ben onlara hükmettiğimi sanıyorum» diyor. Şimdiki yazılarım sözüyle bu yıl yayınlanan *Büyük Balıklar*'ı kasdediyor, sanıyorum. *Büyük Balıklar* sunuluş şekli bakımından bir destan hüviyetinde. İlk yaprağında Nedim'den aldığı «Bu şehr-i Stanbul ki...» mısraı olmasa iddiasız bir eser sayılabilirdi. Ancak Sait Faik'in bütün eserlerini bir araya toplıyan bir kitaba başlık olabilecek olan bu mısra altında O. Hançerlioğlu bize, çok sevdiği İstanbul'u vermeğe çalışıyor. Şişli garajından çıkan bir tramvayda başlayıp, Maçka'da taşlık parkında evren üzerine bir konuşmayla biten, birbiriyle ilişiksiz bir çok olay yanyana konmuş. İstanbul'un günlük hayatına ait manzaralar, tipler, her resmin altında bir başka resmin belirmesinden ibaret sinema hilesiyle daha doğrusu tekniğiyle birbirine eklenmiş. Eserin bütün yeniliği bundan öteye gitmiyor. Aslında, eser bir çok küçük hikâyeden ibaret. Bir hikâyeden ötekine zahmetsizce, insanı yadırgatmadan, gözünü arkada bırakmadan atlayışlar bugüne kadar Sait Faik'in bulamadığı, bulmadığı için de hayıflanacağı kadar güzel atlayışlardır. Hikâyelerin aslında büyük bir özelliği yok. Sait Faik bu türlü örneklerin en güzelini, en ustacasını, en şaircesini çoktan verdi. Buna rağmen, *Büyük Balıklar* yine insanı sarıyor. Bütün yüzeyde kalan ama görüşte ve deyişte *Karanlık Dünya*'ya kıyasla özellik taşıyan bu hikâyeler içinde, küfesi sırtında bakla satan, kavuşamıyacağı kadar güzel şeylere kızıp aksileşen Mehmet'-

in, bir haziran öğlesinde soğuk bira içmeyi bütün ömrünce arzulıyan Mustafendi'nin anlık hayat serüvenleri derinine derin, incesine ince hikâyelerdir.

O. Hançerlioğlu, *Büyük Balıklar*'la bizi henüz belirsiz ama hafiften hafife sezilen bir hayat görüşünün eşiğine ulaştırıyor. Evren muazzam bir biçim değiştirme kasırgası içinde, sırf hareketten ibaret bir sistem gibi görünüyor. Göklerde, denizlerde, yeryüzünde hep ayni biçim değiştirme kasırgası, İstanbul'un sokaklarında her an «tıpkı okyanuslarınki gibi, yaşayanların cehennemî kasırgası» esiyordur. «Vücudumuzun her zerresinde çılgın elektron kasırgaları» hüküm sürüyor. «Kâinatta ölüm diye bir şey yok. O, parçalanmak, şekil değiştirmekten ibaret». Asfalt yolda seksen kilometre hızla giderken ağaca çarpan otomobilin içinde can veren Sevim'in vahşi bir ısrarla gök boşluğuna dikilen gözlerinde yıldızlar parçalanıyor. Parçalanan yıldızlarsa «ıstırapları, saadetleri ve aşklariyle birlikte şekil değiştirdiler.» Bu muazzam kasırga içinde insanlar, çarpışmalar didinmeler arasında biçim değiştiriyorlar. Büyük balıklar küçükleri küçükler kendilerini yiyor... İşte *Büyük Balıklar,* okyanus misâli koca bir şehirde devamlı bir şekil değiştirme kasırgası içinde, her şeyden habersiz sevişen, birbirinden nefret eden, gururlanan, döğüşen insanların garip serüvenidir.

O. Hançerlioğlu «enteresan bulunan olayları anlatmak kaygusunun sanatçıyı mutlak bir başarısızlığa götüreceğine» inamyor. Bu inançla olacak ki, *Karanlık Dünya*'nın ilginç olmaktan kurtulamıyan olayların-

dan sonra, *Büyük Balıklar*'ın sade, yer yer duygulandırıcı, yer yer düşündürücü sıradan olaylarına dönmüş. Her ne hal ise, kendinin de dediği gibi, Orhan Hançerlioğlu henüz «kendini inşaya» çalışan ve ilerisi için umut veren bir yazar olarak görünüyor.

1952

Konuşmalar

KISIR DÖL

ALİ. Yine istediğim oldu. *Öğretmen Gafur*'u okuyayım dedim, sen kalktın, oldu olacak, bari yazarın öteki eserlerini de okuyuver, diye tutturdun.

BEN. Tutturdum da fena mı ettim? Artık, umarım, bütün eserleriyle birlikte Samet Ağaoğlu üstüne bir düşünceye varmışsındır. *Zürriyet*'ten bu yana, onu da günümüzün iyi hikâyecileri arasına sokanlar, geniş bir «iç âlemi» yaratıyor, insan ruhunun derinliklerine dalıyor diyenler oldu. Senin de elbet bunlara ekliyecek düşüncelerin vardır.

ALİ. Var, elbet. Ama «ekliyeceğin düşüncelerin vardır» derken yazar için söylenen sözleri kabul ettiğimi sanıyorsam ne diyebilirim. Yazarın «kazanılmış hakları» na nasıl dil uzatayım. Şimdi bunları bırakalım da, yazarla eserlerine dönelim. Bence S. Ağaoğlu hikâyeci olmaktan çok anı yazarıdır, daha doğrusu «hal tercümecisi.» *Strazburg Hâtıraları*'nda kendini, *Öğretmen Gafur*'da hem kendini, hem babasını, hem anasını, hem oğlunu anlatıyor. Türlü hikâye kişilerine malettiği o ruh buhranları, o korkunç hayal oyunları

da kendi oyununa benziyor.

BEN. - Bana da öyle geliyor. Nedeni de meydanda: S. Ağaoğlu, her şeyden önce «kendine ve mâzisine heyecan vermek» istiyor. Tıpkı «Bir Hastahane Hâtırası» adlı hikâyenin kahramanı gibi, sanki uykusu kaçmış da, kendine ve geçmişine heyecan arıyormuş gibi bir hali var. İşte, *Strazburg Hâtıraları*. Hayatının «iki senelik parçasını», «rüya gibi hatırladığı» o âvare yılları «hayal ve hakikat» i birbirine karıştırıp anlatırken yine kendini heyecana vermeyi düşünüyor. *Kuvayi Milliye Ruhu*'nda bile, puntuna getirip anlattığı, o zamanın «Matbuat Umum Müdürü olan baba» sının sihirli eliyle değişen bir telgraf olayını da, Mustafa Kemal'le karşılaşmasını da, yine geçmişine heyecan katmak için anıyor. *Öğretmen Gafur*'daki «Babam» adlı hikâyeye bir bak. Örnekleştirdiği insanın, aile babası, toplum adamı, toprak adamı gibi kişilikleri yanında, sır olarak kalabilecek özelliklerini sayıp dökmesinde de bir «tefahür» heyecanı görmüyor musun?

ALİ. - Anladım. Hani şu «otomobilden inerken şoföre bol bahşişli ücretini ödedi» cümlesi var ya, sen ona tutulmuşsun. Ama ben bunların üzerinde durmanı yersiz buluyorum.

BEN. - Niçin yersiz oluyormuş? Biz burada yazarın kişiliği üzerinde konuşmuyor muyuz? Bunu bulup meydana koymak için de, yazılarına - hele düpe düz kendini veya kendinden olanları anlattığı - yazılarına takılmayıp da ne yapabiliriz? Ben, S. Ağaoğlu'yu yazı yazmaya iten o iç gücün özünü arıyorum. Bu öz de bana, geçmişle geleceğe yönelmiş bir heyecan avcılığı gi-

bi geliyor. Heyecanı neden arıyor diye sorarsan, kendini «yalnız» hissediyor da ondan, derim.

ALİ. - Ben pek senin gibi düşünmüyorum. Ben her şeye rağmen yazarda bir hayat sevgisi buluyorum. Örneğin, döl sorununu alalım. Kuşaklarda yaşamak isteğinin yaratıcı gücü onu pekâlâ hayata bağlıyabiliyor. Bir çocuğun gülümsemesi, kokusu bazan bir mutluluk kaynağı oluveriyor. Sonra, «hayatı sonsuz bir hasbilikle seven», «Kediseven Sokağındaki Bahçe» kahramanına bak. Ayni «hasbilik», «Mahalleye Dönüş» kahramanında da var: «Mesut olmak için yaşamamn kâfi geldiğini düşünüyorum. Tek hayatta olmak ne büyük bir saadetti.» Yaşamayı salt yaşama için seviş, yazarın yarattığı kişileri, bazan düşünce ve ülkü adına ne varsa hepsini vicdanın sesiyle birlikte boğup «ihanete» kadar götüren bir güc olmuyor mu? «Korku ve Neticesi» adlı o Sartre kokan hikâyenin kahramanını karakola sürükliyen bu değil mi, dersin? Yaşamayı böylesine seven bir kimsede yalnızlık duygusu ne arar?

BEN. - Sözünü ettiğin bu yaşama sevgisi yazarda var olmasına var. Ama, bana kalırsa bu, öyle iç rahatlığı veren, pürüzsüz, korkusuz bir sevgi olmaktan çok uzak. Neden mi? Demin sen de şöyle bir dokunuverdin: ölüm korkusu yok mu, işte o her şeyi alt üst ediyor. Yaşamanın tadını kaçırıyor. Bu ölüm, yani hiç olmak korkusu, yazarda da, kişilerinde de hastalığa varan bir saplantı halinde. Hemen hepsi, kendi ölümlerini, yakınlarının ölümünü kurmadan edemiyorlar. Varlık dergisinin 399 ıncı sayısına bak. Yazarın oğlu bir hikâye yazmış. Bunda, babasının ölüm haberi üzerine

neler düşüneceğini anlatmış. S. Ağaoğlu «Neden oğlum daha ben ölmeden benim için bir hiçten ibaret sonu... düşünüyor?» diye yakınıyor.

S. Ağaoğlu'nun hayat dediği şey, önü arkası karanlık bir yol. Her geçen an arkada kalıyor, her gelen an da hiçliğin karanlığına yaklaşıyor. Bu iki karanlık arasında ışıklı bir yol var ki, bu da içinde yaşadığımız anlardır. *Zürriyet* kahramanı, «karanlıkta kalan bir maziden gelerek, aydınlık bir yol üstünden geçip yine karanlığa karışacak neslin» kendinden sonraki temsilcisi olan oğlunun gülümseyişi önünde sevinçle keder arasında bocalamakta. Çünkü aydınlık yolun sonu hiçliğe varacak. Üstelik bu ışıklı yolda, yani yaşadığımız hayatta, neler gerçek, neler değil, ayırt edilemiyor. S. Ağaoğlu'nda düşle gerçek öylesine birbirine karışmış ki, kuruntu ile kuruntu olmıyanın sınırını çizemiyor. «Ahmet Sai'nin vicdan azabı» ndaki Enver bunu bak nasıl belirtiyor: «Sen yaşadığını zannediyorsun. Geçirdiğin bütün o maceralar birer vehimden, birer yalandan ibaret!» Böylesine bir hayatta insan, bana kalırsa kendini bal gibi yalnız hisseder.

ALİ. - Anlıyorum, bu düş - gerçek karması hayatta, yazar kendini tıpkı Ahmet Sai gibi «nihayetsiz bir boşlukta yalnız kalmış bir insan» gibi duyuyor demek istiyorsun.

BEN. Pek öyle kesin bir karar vermiş değilim. Ne var ki, S. Ağaoğlu zürriyet dışında pek bir şeye dayanır görünmüyor.

ALİ. - Peki, insanlara, topluma dayanmıyor mu?

BEN. Bu soruna cevap vermek için, yazarın insanlarına bakalım. Sonra da toplumunu görelim. S. Ağaoğlu'nun kişileri, «Babam» adlı hikâye kahramanı dışında, hep hasta ruhlu, hiç değilse kuruntular, kuşkularla dolu bir düş - gerçek dünyasının insanları değil mi? Birer «tahayyül makinesi» olan bu insanlar, ömürlerini hep korkunç rüyalar, düşünceler içinde tüketiyorlar. *Strazburg Hâtıraları*'ndan başlıyalım. İniltiler içinde ölen annesinin kişiliğinde ölümünü hazırlıyan Atyas da, çifte kişilik içinde bocalıyan Febüs de, evlenmeden edineceği çocuğuna hayatını adamayı kuran Naoma da, yarım kalmış bir İvan Karamozof olan Stamarof da anormal kişilerdir. Sonra *Zürriyet* adlı kitaptaki kişilere bak. Daha yeni doğan oğlunun ölümünü kuran hikâye kahramanı mı, kendi cenaze alayını tasarlayan, doğacağını umduğu kızının ölümünü düşünen «Bir hastahane Hâtırası» nın kahramanı mı, hayalen birisini bekliyen «Kediseven Sokağındaki Bahçe» kahramanı mı sevip sevdalanabileceğimiz insanlardır? *Öğretmen Gafur*'a gelince, onda da «Babam» dışında öyle sarılıp bel bağlanılacak kimse yok. Hele o *Öğretmen Gafur*'un Gafur'una bak. Bugün hayatta olan aslına kıyasla ne kadar silik. Hikâyecinin, onu, üstüne sürünmesin diye âdeta maşa ile uzaktan tutuyormuş gibi bir hali var. «Bir İntihar» kahramanına gelince o da evlere şenlik. Şimdi sen gel de, hikâyeci insanlarına bel bağlıyor de.

ALİ Peki, insanlar neden böyle anormal? Sakın toplumun kusurundan olmasın?

BEN. - İşte şimdi asıl önemli soruna geldik. S.

Ağaoğlu'na göre, bunun sorumlusu toplum olsa gerek. Çünkü, onca, insanlar doğuştan iyidirler. Onları toplum bozuyor. *Zürriyet* kahramanının şu sözü bu bakımdan anlamlı: «Her şeyimizi, neşemizi, kıymet hükümlerimizi, dünya telâkkimizi doğarken beraber getirdiğimize inanmaya başlıyorum. Onları, hayatta, cemiyet içinde kendi kendimize ve aleyhimize olarak değiştiriyoruz.»

Demek, insanlar birer melek olarak doğuyorlar. Onları, toplumun şeytanlaştırdığı biz insanlar bozuyoruz. «Bir Hastahane Hâtırası» adlı hikâye kahramanını dinle: «Allahım neden insanları yalnız çocuk olarak bırakmıyorsun? Neden büyütüyor, fesat içine atıyorsun?» S. Ağaoğlu'nun akıl çağına ve akla erişmiş insanları neden sevmediğine bundan iyi kanıt olur mu?

S. Ağaoğlu'nun toplumu, kendi deyimiyle, «cemiyeti», galiba insanların kurduğu bir düzenden çok, tabiat elinde değişmez kurallarla kaderi çizilmiş bir insan kalabalığıdır. Dünya, iyi-kötü, çirkin-güzel, acı-tatlı, melek-şeytan çelişmesi içinde bir dengede yürüyor. Toplum bu denge içre sürüp gider. «Hayat mücadelesi»nin öbür dünyaya göçmüş, kavanoz içindeki «rüşeym»inin acılı bir doğum karşısında söylediklerine bak: «Fâni ve hava içindeki hayatın bütün kıymetleri, birbiriyle yanyana iken bir mâna alırlar. Bu ıstırabı takip edecek büyük sükûn bu ıstırabın sayesinde tatlı ve güzel olacaktır.»

Demek, dünya bir çelişme düzeni üzre kurulmuştur. İyi de, kötü de, melek de şeytan da, bu düzenin

kaçınılmaz, hattâ zorumlu birer öğesi oluyor. Bu neden böyle?

«Bir Hastanın Rüyaları» bizi Çin ülkelerine götürdüğü zaman şu manzara ile karşılaşıyoruz: Bir yanda, «başları, kulakları ayakları insanınkine benzeyen bir takım mahlûklar yatıyordu», Öte yanda da «büyük, yepyeni bir şehir gözleri alıyordu. Bu iki âlemi birbirinden ayıran mesafe ne kadar azdı! O yerde sürünen mahlûklar, o kuru ve sert toprak, o cehennem ağzı güneş, her şey kaybolmuştu. Bu muammayı kim halledecekti?»

Bilmece çözülmiyor, çözülemiyor. Ama devran yine ol devran: «Bu toprağın boşluğu, fakirliği olmasa bu zengin şehir yaratılamazdı. Yerde sürünen insana benzer mahlûklar olmasaydı bu şehirdeki mesut insanlar olamazdı. Bu şehir bu toprağın mukabelesidir.»

ALİ. - Korkunç manzara doğrusu. Bu âlem içre düzende yapılacak şey, alın yazısına boyun eğip herkesin kendi kaderini kabullenmesi midir, dersin? Yani yoksul yoksulluğuna, çirkin çirkinliğine şükredip otursun. Sakın «insanları asıl ıstıraba sevkeden, dünyalarını idare eden ebedî kanundan zaman zaman sıyrılmaya çalışmaları» olmasın? *(Bir hastahane hâtırası)*.

BEN. - Öyleye benziyor. Mutluluk düsturu galiba, bu düzene uymadadır. Bahtlılara bahtlarına dua etmek, bahtsızlara da küsmek düşüyor. Hikâye kahramanının yanı başında beliren o bilinmiyen gölge de bunu salık vermiyor mu: «O korkunç sefalet âleminin içinden bu mesut şehre düştün, talihine dua et ve başka bir şey arama!»

ALİ. - Aydınlık şehrin insanları gemilerini kurtara dursunlar, S. Ağaoğlu, şimdilik karanlık şehrin insanlarını veriyor. Bunları Dostoyevski'nin kişilerine benzetenler var. S. Ağaoğlu'nun kendisi de, örneğin Satmarof'u Raskolnikof'a, Aptal'a benzetiyor. Buna ne dersin?

BEN. - Benzemiyorlar, derim. Ya da benziyorlarsa bile, dıştan benziyorlar, derim. Zaten S. Ağaoğlu da, o sözünü ettiğin kahramanı için yarı kalmış bir Dostoyevski tipi, diyor. *Öğretmen Gafur*'un Gafur'u şöyle demiş: «İnsan ruhu, herkesin kolaylıkla söylediği gibi karanlık bir kuyuya benzemez. Aksine olarak içi ışık dolu bir kuyudur... Sizi gözlerinizi kamaştırarak çeken bir ışık içine iner inersiniz... Böyle olmasaydı meselâ... Dostoyevski'nin kahramanlarındaki ruh haletlerini, bunların yaptıkları hareketlerin mânalarını anlıyabilir miydik?». Doğru bir söz. Ama, bunu ne ölçüde *Zürriyet* yazarına uygulıyabiliriz, bilmem.

ALİ. - Bana kalırsa uygulıyamayız. Çünkü, Dostoyevski'nin kişileri görünürde karanlık, ama içleri aydınlık insanlardır. S. Ağaoğlu'nunkilerse, alabildiğine karanlık, umut ışığından yoksun. İnsan, Dostoyevski'nin düş-gerçek karmasında bocalıyan ruh karmaşasının ardından, aydınlık bir dünyanın müjdesini sezer. O ruh sefaletinden, ışıklı bir geleceğin eşiğine varmakta olduğuna inanırsın. S. Ağaoğlu'nda ise, insan düştüğü o alabildiğine karanlık kuyudan bir daha kurtulacağına inanamıyor. Onun için, ben yazarın yarattığı insanlara *kısır döl,* diyorum.

1953

Konuşmalar

YAĞMUR ALTINDA YENİ BİR ŞEY YOK

ALİ. - Konuşmamıza neden bu başlığı veriyoruz. doğrusu anlıyamadım. Konumuz, *Şişhaneye Yağmur Yağıyordu* adlı hikâye kitabı olduğuna göre, bunda bir neden olmalı. Haldun Taner, bu son eseriyle bize yeni bir şey vermiş değil mi demek istiyorsun?

BEN. - Öyle bir şey demek istediğim yok benim. Ama bu da üzerinde durulacak bir sorun. İyi ettin de sordun. Sırası gelince ona da bir değiniverelim. Beni asıl bu başlığı seçmeye zorlayan hikâyecinin artık belirmeye başlayan hayat görüşü oldu. *Yaşasın Demokrasi*'den, *Tuş*'tan buyana bu görüşte bir değişme, daha doğrusu bir gelişme var mı, bunu arıyalım diyorum.

ALİ. - Arıyalım. Yalnız, burada üzerinde düşünülecek iki nokta var. Dünya görüşü derken, bana kalırsa, bugünün dünyasıyla, geleceğin dünyasını ayırt etmeliyiz. Sanatçı, yaşadığı çevrenin ne yanını tutuyor, geleceğin toplumu için ne çeşit olanaklar görüyor, buna da bakalım. Bence Haldun Taner, üzerinde - ileride düşünülecek bir dünya için gereçler hazırlamakta. Daha doğrusu, yalnız maddede değil, içte, ruhta yapı-

lacak devrimlere ham maddeler veriyor.

BEN. - Ham madde'den ne anlıyorsun? Ben, Taner'in gelecek için gereçler hazırladığına, ham maddeleler sunduğuna rastlamadım.

ALİ Ham madde sözü belki yerinde olmadı. Demek istediğim şuydu: Haldun Taner, bugünün düzenini beğenmiyor. Buna bir diyeceğin yoktur her halde. Flaubert için yazdığı bir yazıda, «büsbütün maddileşmiş, müptezelleşmiş» bir dünyadan söz açıyor. (*Yeni İstanbul* 12 Aralık 1951) İşte, Taner, bu türlü bir dünyanın, bozuk, kendi çıkarına bakan insanlarını verirken, yarının dünyasında bunlara yer yok, demeğe getiriyor. İşte, gereç'ten anladığım buydu.

BEN. - Bunu aşağı yukarı her sanatçı yapıyor. Bu bakımdan Taner'de bir özellik aramıyalım. Üstelik, Taner, karşımıza toplum düzenini ilgilendiren öyle ana sorunlara çıkmıyor. O, sadece bir takım «ruhî maceralar»ı dile getirmeye bakıyor. *Tus*'taki. «Bir Motorda Dört Kişi»'ye bak. Ölüm tehlikesi önünde onurunu bile unutan insanların, tehlike geçince eski «müptezelliklerine,» sahte gururlarına nasıl kolayca dönüverdiklerini görüyoruz. «Atatürk Galatasarayda» adlı hikâyede, göz boyamayı «müptezellik» e vardıran bir eğitim dolabının yine ruha dayanan serüveni yok mu? *Eller* adlı o nefis hikâye bile, âvare bir estetik kurbanının ruh serüveninden başka ne ki?

Ayrıca, toplumun bozduğu bir takım sapık tiplerle karşılaşıyoruz. *Memeli Hayvanlar*'ın kahramanı, «Sahib- Seyf-ü Kalem»'in emekli Miralayı, gül delisi Sebati bey, Taner'in beğenmediği toplumun, kendi gö-

züne ilişen, belki yakından tanıdığı insanları değil mi? Taner'in bunları sevmediğini ileri sürmüyorum. Ama, hiç birisini şöyle, düpe düz, ciddî ciddî anlatmıyor. Hepsini de, alttan alta, «işte senin de yuvanı yaptım» diyen o ince alayına kurban ediveriyor.

ALİ. - Sence bu alayın geleceğe iyi olanaklarla çıkabilmeyi düşündüren olumlu bir yanı yok mu? Varsa, Taner için pekâlâ yarının dünyasını düşünüyor diyebiliriz.

BEN. Bu alayların bir olumlu yanı var olmasına var. Ama, bu, sanatçının geleceğe olanaklar sağlamak istediğini göstermez. Bir defa, Taner bir dâva adamı değil. Onun için konularını belli bir amaç için seçmiyor. Bir yazısında, ben konu aramam, diyor «hareket noktasını, çokluk, başımdan geçmiş veya bizzat şahidi olduğum vakalar teşkil eder. Yahut herhangi bir söz, bir jest, bir hâdise» *(Varlık,* sayı: 379). İşte, Taner, karşısına «beni yaz» ille de diye çıkan bu konulardan yakasını kurtarmak için yazıyor. Zaten, ona göre «akıllı muharrir, sırf kendi selâmeti için yazan muharrirdir.» *(Yeni İst.* 5. 11. 1950)

ALİ. - Bence yazarın «selâmeti», kafasına dolan konuları kâğıda dönüp bir tarafa atmak olmasa gerek. Nitekim, Taner de öyle yapıyor. Yazdıklarını bize sunuyor.

Ne var ki, bu konulardan kurtulma bir bakıma o konuların taşıdığı sorunlardan da kurtulma sayılmaz mı?

BEN. - Bir bakıma öyle. Her konu, karınca kaderince, sorunlar yüklü olabilir. Hem ben, kurtulma işi-

ni, biraz geniş anlama alacağım. Bir konudan kurtulma, bir sorundan kurtulma, onu sadece kâğıda döküp başından atma olmasa gerek. Taner, filân konudan kurtulayım derken, o konuyu, taşıdığı sorunla birlikte - eğer varsa - herkesin malı yapmayı düşünüyordur. Kendi içinde kaldıkça, konu konu değildir, sorun sorun değildir. Onu, dile getirdiği andan başlıyarak sorun, sorun olmuştur. Taner *Hisar* dergisine verdiği bir demeçte (sayı: 29) «.. Bendeniz şöyle şöyle bir şey yazayım, toplumda şöyle bir tesir uyandırayım» diye yazacağının esbabı mucibesini önceden hazırlayan yazarlardan değilim. Ben ancak boşalmak ihtiyacını duyunca oturur yazarım» diyor. İşte ben buradaki *boşalma* sözünü konuyu konu, sorunu sorun yapma isteğine bağlıyorum. Bunun dışında, bence herhangi bir *boşalma* aydın kişiler için yersiz kaçar.

Şimdi, bu *boşalma*'yla Taner bize dünya görüşünden ne veriyor, onu görelim. Taner'e bakılırsa, hayat başı boş bir akış halindedir. İnsanlar, ayni zamanda geçen çeşitli olayların karmançormanlığı, çok yanlılığı içinde, bir birinden habersiz, bu akışa kapılmış, sürüklenip giderler. «Şişhaneye Yağmur Yağıyordu» adlı hikâyeyi alalım. Aynı yağmur altında, ayni lodos havada, bir Artin Margusyan iflâs ederken, bir Alois Morgenrot yoksulluktan kurtulur. Bir elektrikçinin camı kırılırken, bir Süheyl Erbil, eski gözağrısı Serap'la fingirdeşip hayatlarını birleştirme yolunda mutlu bir anlaşmaya varırlar. Aynı demokrasi kimine börek, kimine kötek getirir. Bu akış duygusuzdur, acıma nedir bilmez, kısaca, tabiatte olduğu gibidir. Bu tabiat

gereği duygusuzluk içinde bocalamak, insanoğlunun kaçınılmaz kaderidir.

ALİ. - Bu hayat görüşü yeni bir şey değil. Kaderciler de bundan başka bir şey söylemiyorlar. Taner'in buna eklediği, olayların aynı zamanda, yan yana, birbirinden habersiz geçtiğidir. Sen, «Yağmur altında yeni bir şey yok» ile bunu demek istiyorsun. Ama, bir başka sorun var: Kaderciliğin sonu, bence bir çeşit kötümserliğe varır. Oysa Taner, yaşamayı da, insanları da seviyor. İnsanlarla alay ettiğine bakma. Tıpkı - kendinin de beğendiği - George Eliot gibi «müşfik, kucaklayıcı ve insanlarla alay ederken dahi insanları ne kadar sevdiğini belli eden» bir yanı var. Yaşamaya gelince, onda hayatın en ufak hazlarına bile yüz çevirmeyen bir alçak gönüllülük seziyorum ben. *Eller* adlı hikâyedeki şu yaşama isteği ne kadar keskin: «Yaşamak ne tatlı. Bir gülüş, bir saç perçemi, bir soket, ne bileyim ben, havalanan bir etek, her şey her şey, sizde o sabah bir ihtiras uyandırabilir.» Bunda, «Gök parçası, dal demeti kuş tüyü - alıştığımız bir şeydi yaşamak» diyen Cahit Sıtkı'nın hayat sevgisi var.

BEN. - Taner'in bence en iyi yanı, kötümserliğine bakmayıp, hayatta yine sevilecek şeyler bulmasındadır. Kötümserliğine gelince, bal gibi kötümser, *Varlık*'ın 1 Temmuz 1953 sayısında çıkan *Leyleklere ve İnsanlara Dair* adlı hikâye adamakıllı kötümser. Bu, düşsel bir hikâye değil. Bir gezi anısı. Gezi dolayısıyla yazılmış bir deneme. Kafileye katılamıyan yaralı leyleğin acıklı durumu Taner'e bu denemeyi yazdırtmış. Yaralı leyleğin acısıyla insanoğlunun kaçınılmaz kaderi

arasındaki benzerliğe dayanıp tasarladığı bir büyük hikâyeyi şöyle bitirmek istediğini söylüyor: «Bütün çabalar boşuna... Ne yaparsa yapsın, istediği kadar havalanacağım diye çırpınsın, sonunda insanoğlu da yaralı leylek gibi rezil ve perişan yan üstü toprağa yuvarlanmıyor mu? Kaderlerimiz ayni: Uçamıyacağını bilmek yine de uçmaya yeltenmek!»

ALİ. - Şimdi benim başlangıçta sorduğum soruya gelelim. Taner, eserleriyle hikâyeciliğimize yeni bir şey getirmiş midir? Bence biçim bakımından, *Şişhaneye Yağmur Yağıyordu* adlı eserin ilk hikâyesi bizde henüz denenmemiş yenilik sayılır.

BEN. - Taner, bu son eserine varıncaya kadar ne biçimde, ne özde yeni bir şey vermiş değildi. Kolayına gelen o «monoloğ» şeklinin - yeni kuşak hikâyecilerinin babası saydığı - M. Ş. Esendal çok daha başarılı örneklerini vermişti. *Hikâyeler* adlı kitabın birinci cildindeki «Otlakçı» yı okuyuvermek elverir. Taner'in monoloğ dışındaki hikâyelerine gelince, çoğu klâsik denen tipte. Kimisi sırf bir nükte uğruna yazılmış, fıkramsı şeyler. Kimisi de örneğin, «Geçmiş Zaman Olur ki» adlı hikâyede olduğu gibi, biçimce de, özce de silik hikâyeler. Son eseriyle, Taner eski kalıpları kırmış görünüyor. Her ne kadar, «Şişhaneye Yağmur Yağıyordu» adlı hikâye *Madame Bovary*'nin commice sahnesindeki o bir birine giren konuşmalar, nutuklarla örülü tekniğini almışsa da, yine bir başka taze, bir başka güzel. Onun dışında *Fasarya, Konçinalar, Kantarcı Kâtibi Ali Rıza efendi* gibi biçim olgunluğuna

erişmiş hikâyeler Taner'i orta seviye hikâyeciliğinden çekip almıştır.

ALİ. - Taner'in kişilerine yapma, hayatla ilgisiz insanlar dediler, buna ne dersin?

BEN. - Taner de, başka hikâyeciler gibi, her zaman görüp yaşadığı şeyleri yazan bir sanatçı değil. «Sağlam müşahededen ayrılıp uçarı fantazinin kanadına takıldığı» zaman o da gerçekçilikten ister istemez uzaklaşıveriyor. *Bir Kavak ve İnsanlar* gibi mizah edebiyatına yakın fantazideki «müteahhit» bile sahte kalmış. Ama, «Fasarya», ama «Kantar Kâtibi», Taner'in hem gördüğü hem yaşadığı tiplerden. Onun için de, hayat özsuyu ile dolu, canlı kimseler. Bu kimseleri hikâyecinin de sevdiği gün gibi meydanda. «Fasarya» nın ayrı bir özelliği daha var bence. Taner ilk defa olarak bu hikâyesiyle kendinden, zırhından sıyrılmış. Kendini, türlü bahtsızlıklar içinden yine de hayat sevgisiyle çıkan «Fasarya»yla bir tutuyor. Alayı da, nüktesi de Fasarya'da sanki tükenmiş de yerini tatlı bir sevgiye, sınırsız bir ruh eşitliğine bırakmış. Sherwood Anderson'un bir sözü var. Fasarya bana onu hatırlattı. S. Anderson şöyle diyor: «Galiba yazı yazmanın bütün şerefi, bizleri kendi kabuğumuzdan çıkarıp başkalarının yaşayışları ortasına atmasındadır. Sonunda gerçek yazar, bir sevdalı olup çıkar.» Bizde bu sözün ruhuna en uygun yazar bence Sait Faik'tir. Ama, öyle görünüyor ki, Haldun Taner de, eğlenip alay ettiği kişilerine galiba eninde sonunda âşık olup çıkacak.

1953

«HARİKULÂDELİKLER AVI»

Salâhattin Batu'nun *Romancero* adlı gezi notlarını okurken, *Frankfurt Seyahatnamesi*'nin önsözünü düşündüm. Ahmet Haşim gezi kavramını değerlendirirken şöyle diyor: «İnsan, hayatın tatsızlığından ve etrafında görüp bıktığı o yorucu alelâdeliklerden bir müddet kurtulabilmek ümidiyle seyahate çıkar. Bu itibarla seyahat (harikulâdelikler Avı) demektir.» Bu harikulâdelikler ne olabilir? Ahmet Haşim bunu, kaba bir benzetişle, öküzün ağaca çıkması gibi olmıyacak şeyler arasına koyuyor. Dış görünüşte, biçimde geometrinin ağır bastığı Avrupa'dan bize sunduğu ibretlik bir kaç örneğe bakılırsa, Haşim'in olmıyacak şeyleri, Batı uygarlığının havsalamızı aşan özellikleri olsa gerek. Zaten, gerek batılı gerek doğulu gezicilerin anılarından okuyucuya aktarılan «harikulâdelikler», uygarlıklar arasındaki düşünüş, yaşayış ayrılıkları, kısacası Batı-Doğu ayrılığı olmuyor mu?

Bu gerçek, bütün gezi notları için ileri sürülebilir. *Frankfurt Seyahatname*'sinde olduğu gibi *Romencero* da da, Burhan Arpad'ın *Tunadan Şimale-Avrupa'-*

sında da «harikulâdelikler avı», doğu-batı uygarlıkları arasındaki şaşırtıcı ayrılıklar avından başka bir şey değil.

Gezinin, başlangıçta nedeni değişik olabiliyor. Ama, gezi sonunda ortaya çıkan notlar, doğrudan doğruya olmasa bile, hemen her zaman, okuyucuyu bir kıyaslama yapmaya zorluyor. Burhan Arpad gibi, sırf Savaş öncesi, savaş içi ve savaş sonrası Almanya'sını kıyaslamak için geziye çıkan bir yazarın notlarından bile, «Bizler için İnanılmıyacak Şeyler»in eşiğinde, yurdumuzla ilgili bir çok «Kıssa» lar çıkarabiliyoruz. «Adetâ ustra ile traş edilmişçesine yerle bir edilen Hamburg»un sekiz yıl içinde «Avrupanın en güzel ve modern bir liman şehri» oluvermesindeki mucize karşısında, Bay Arpad gibi bizim de «İstanbullu mantık ve muhayyilemiz» duruveriyor. Yirmi-Yirmi beş günlük kısacık bir gezi sonunda *BÜYÜK* bir Avrupa anketiyle ortaya çıkan Bay P. Safa da «büyük ruhların ikametine salih olacak tarzda bina» edilmiş olan Avrupa şehirlerinde içi «ağlamaklar», içi «zehirler» le dolup taşarken bize de «ufarak ve hazin dünyamızı» düşündürmüyor mu? Bay Safa gibi «Evliya Çelebi'den zamanımıza kadar gelen bir ananeye uyarak içine yalnız manzara koyan seyahatname edebiyatımızın tasvir çerçevesi içinde kalmak» istemediğini ileri sürüp «Avrupa'nın şekillerinden ziyade fikirlerine göz atmağa ve nehirlerden, ağaçlardan, köprülerden, kalelerden ziyade insanları söyletmeğe», «devrin işaretlerini yakalamağa» çalıştım diyerek kendinden önceki gezi notlarını küçümsiyen, hiç değilse bu yoldan bir değer kazanmaya ba-

kan bir yazar bile, yine de caddeler, yollar, meydanlar, ışıklar üzerinde durarak bizi bir kıyaslamaya çağırıyor.

Avrupa nerede başlar, nerede biter yollu bir «münakaşaya nihayet vermek» amacıyla yola çıktığını söyliyen *Büyük Avrupa Anketi* yazarının ibretlik iddiası bir yana, Haşim'in hastalık yüzünden, Bay Arpad'ın da, sırf bir gazeteci gözüyle savaş sonu Avrupa'sını gazete sütunlarına yansıtmak için yurt dışına çıktıklarını biliyoruz. *Romancero* yazarına gelince, onun geziden beklediği, çevre değiştirmek, bu sayede içini «vuzuha, aydınlığa» eriştirmektir. Salâhattin Batu, «henüz hatıralarımızla dolmamış yeni» ülkelerde, «pervasızca ve rahat» düşünüleceğine inanıyor. Ona bakılırsa, «bu hâtırasızlık ferahlık verir kişiye» ve «düşünmek artık bir vazife değil, bir eğlence» oluverir (s. 114).

İspanya'dan başlayıp, Orta Avrupa ve İtalya'dan geçerek Ege yoluyla sona eren gezisinde S. Batu'nun bize sunduğu bu «pervasız ve rahat» düşünceler, insan ruhuyla, aklın; din duygusuyla bilim kafasının, Batı ile Doğu'nun sınırlarında dolaşıyor.

Romancero'daki bu düşünceleri incelerken, sanatçı, şair Batu'yu; düşünür, aydın Batu'dan ayrı ele almak gerekiyor.

Şair Batu, her şeyden önce güzel'e vurgun görünüyor. Hem öylesine vurgun ki, güzel uğruna işlenen ve işlenecek haksızlıkları, zorbalıkları bile bir anda bağışlayabiliyor. Kurtuba Camii önünde kapıldığı cezbe ile bakın ne diyor: «Yapı, parça parça, asırlarca sürmüş. Esirler kırbaçlanmış, filler sırtlarından can vermişler. Ama bu mücevher sütunlara feda edilmiyecek

ne vardır? Damar damar ışıkla süslü, öyle bir hava içindeler ki, Tanrı «Buradayım» diye sesleniyor. Belki o hükümdarlar zalimdi, belki o devrin halifeleri bu kubbeleri bir taviz diye Allaha uzattılar, bilmiyorum. Bugünkü neşelerine feda olsun. O zaman kapkara zulme mi düşmüşler? Bugün bu mihraplarda unutulsun hepsi. İnsanın güzellik önünde unutamıyacağı ne vardır?» (s. 13)

İnsan ,istemiye istemiye, yazarın bu duygusunda, Roma'yı ateşlere verdiren Neron'un o muhteşem alevler önündeki «estetik» coşkusunu seziyor. Böylesine sapık bir coşkuyu duyabilmek için ,herhalde yazarın deyimiyle «aklın değil, ruhun hükmettiği» İspanya gibi bir yerde bulunmak gerek. Güzellik önünde insanın unutamıyacağı çok şeyler olduğunu insan belki yine aklın ağır basmadığı bir yerde duyabilir. Ne yazık ki, bay Batu, burada, iyi ile doğru'nun bile kendine güzel göründüğü o ilk gençlik çağının beşiği Almanya'daki günlerinden çok uzaklarda kalmış. Kendini alabildiğine «lirizmaya» bir «çeşit fikir lirizması» sına kurban etmiş.

Bu duygu eri, bu şair Batu yanında, aydın Batu'nun daha olumlu bir durumu var. «Ancak düşünceleri olduğu zaman bir hakikat olan insan»a yaraşır şekilde uygarlıklar üzerine eğilince, yalnız sezmekle kalmayıp, gördüklerinin gerçeğine varmasını bilmiş. Bay Batu'ya göre dünya iki cepheye ayrılmıştır: «Ben tâ eski çağlardan beri dünyanın iki ayrı cepheye ayrıldığına inanırım. Bunlardan biri Asyalı, öteki Yunanlıdır» (s. 54) Doğu «mizaçlar gibi ahlâkların da oy-

naştığı yerdir... Doğu şekli hor görür, benimsemek istemez. Düşünmek şekilleşmek değil midir? Hayır, kaçarlar ondan, istemezler.» (s. 55) «Asya; bir Maji, bir esrar karmaşığı olmuş. Orada düşünce bin yıldır hor görülür. Yaratıcı fikir filizlenmez, çünki doğmadan ölür. Şarkta bir milletin kurtuluşunu bile tartışmaktan ürkeriz.» (s. 112)

«Halbuki Yunanlı öyle mi? en coşkun duyguları bile durulur, süzülür, bir Attika vazosunda şekillenir... ...Her şey ele avuca gelir onlarda, her şey bu dünyanın diline çevrilmiştir.» (s. 55)

«Akılcı Yunan» dan gelme bir düşünce eğitmiyle Batı'ya; ruha, öz'e ve «mâna» ya, tutkunluğuyla da Doğu'ya bağlı görünen Bay Batu, dünyanın kurtuluşunu bir «telifte» daha doğrusu bir «terkipte» arıyor.

Bu telif «insan ruhuyla düşüncenin bağdaşmasından» meydana gelecektir (s. 101) Bu bağdaşma sonunda da din duygusuyla müsbet düşünce birbirlerine gülümsiyecekler; birbirlerini öyle anlıyacaklardır ki, artık savaşmıyacaklar, sevişeceklerdir.» (s. 101).

Bu telif işinde Bay Batu'nun duygu yanı yine ağır basmış. Kendisi de bunun farkına varmış olacak ki, sekiz dokuz sayfa ötede, bizim kurtuluşumuzu, geçmişten, masaldan sıyrılmakta arıyor: «Bizim kaderimiz garplılaşmaksa, Efes'i, Sard'ı yeniden kuracağız. Garbı bir zihniyet, bir dünya görüşü olarak alacağız. Maziden müsbet düşünceye, masaldan gerçeğe çıkacağız (s. 112).

Görülüyor ki, bay Batu, Batı ile Doğu arasında bir terkibi sağlık vermekle beraber, yine de tam bir karara varmamış. Akılcı Yunan'la, mistik Doğu arasında bocalayıp duruyor.

Bu bakımdan *Romancero'yu* düşünce eseri olarak pek ciddiye almamak gerek. *Romencero,* «soyut, kuru düşünceye» kanıksamış görünen bir gezicinin daha çok «kalbe dokunan» notlarından ibaret. Yürekten geçmeden hiç bir düşünceyi kafaya mal etmemek isteğidir ki, bay Batu'yu «Fikir lirizması» dediği o şişirme üsluba götürmüş. Gezdiği yerlerde gördüklerinden çok, «içinden geçen olayların izlerini» dile getiren bay Batu, bu lirizma uğruna bugün modası geçmiş bir sanat anlayışının üslûpçuluğuna kaçmış. Öyle bir üslûpçuluk ki, ölçüsünü aşırılıktan, değerini dil canbazlığından alıyor. «Çırçıplak, yalın bir dille» hiç bir şeyin söylenemiyeceğine olan inancı, Bay Batu'yu şu kıratta zevksiz ifadelere düşürmüş: «Adetâ bütün İspanya'yı aydınlatan avizeler başımızın üstünde deniz gibi» (32). «Almanya peyizajı da orman etekleriyle yeşil çayırların iç içe dantelleşmesidir» (67). «Trenin penceresi ara sıra çerçeveleşiyordu.» (S. 67).

1954

TOPAL. KOŞMA

Nezihe Meriç, daha 1953'te yayınladığı ilk hikâye kitabı *Bozbulanık*'ta usta bir hikâyeci olarak çıkmıştı karşımıza. Bize aydın bir kadın gözüyle, aydın bir kadın duygunluğuyla bir takım sorunlar sunuyordu. Bunlar, erkek eğemenliğine dayanan bir toplum düzeni içinde ezilmiş, bilinçli bilinçsiz çöküntülerle içten içte yaralı, okumuş okumamış, gelenek görerek kurbanı kadınlarımızın sorunlarıydı. *Bozbulanık*'ın belli başlı hikâyelerinde serin kanla ele aldığı bu sorunlar sanatçıyı *Topal Koşma* adlı yeni kitabında âdeta isyana kadar götürmüş. Daha çok okumuş aydın kadınlarımız üzerinde duran bu eserde sanatçı, bilinç altına tepilmiş hınçların dışa vuruşunu veriyor. Nezihe Meriç, *Topal Koşma*'daki hikâyeleriyle, sanatçının, insanların mutsuz ve yalnız göçüp gittiklerini görüp, eskimiş, anlamını yitirmiş törelere baş kaldırarak nasıl yücelebileceğine güzel bir örnek vermiş.

Bozbulanık, bize, alışageldiğimiz kalıplar içinde, kişilerin «birer anlık hayatını yaşayan» hikâyeci-

yi, deyişinin başkalığı, duygunluğunun inceliğinde durulmuş şiiriyle tanıtmıştı. *Topal Koşma*, yeni bir «zamzan» kavramıyla yeni bir biçime varmış bir Nezihe Meriç çıkarıyor karşımıza. Bu, mantıklı bir seyirle akıp giden, mantıklı hatırlayışlarla geçmişi bugüne bağlıyan zamandan apayrı, durmadan tazelenip tazelenip yeniden doğuveren bir zaman. Burada, yaşanılan anı geçmişe bağlıyan mantıklı hatırlayışların yerini, geçmişe, yaşanmakta olan bir «hal» çeşnisi, gerçekliği veren ozanca hatırlayışlar almış. *Susuz VIII* adlı hikâyenin Ayşe'si, bu çeşit hatırlayışların sihirli diriliminde, amca kızı Nil'in hayatına karışan günlerini yeniden yaşıyor. Öyle ki, bütün hikâye boyunca, geçmişle yaşanılan an birbirinden ayırt edilemiyor.

Böylece 'hal' değeri kazanan hatırlayışlar, anılar *Topal Koşma*'daki hikâyelere geniş soluk, anıların gücü ölçüsünde güç kazandırmış. Nezihe Meriç'in bilinç-altından, bilince vuran hatırlayışları, Sait Faik'ten bu yana hemen bütün hikâyecilerimizin çağrışımlarla tazeledikleri anılardan apayrı bir özellik taşıyor. Bunlar, âdeta kişilerin 'hal' içinde oluşup giden kişisel hayatlarının beslendiği canlı birer kaynak oluyor. Öyle ki, *Topal Koşma*'nın kişileri, bilinçle bilinçaltı dünyalarının durmadan birbirine girdiği bir sınırda, çok zaman *bozbulanık* bir sınırda yaşıyorlar.

Anıları da, yaşadıkları anla birlikte âdeta bir tuval meydana getiriyorlar. Tıpkı, *Susuz VI*'deki resim öğretmeni Özün'ün gözlerinin önünde, anılarının ayrı ayrı renkleriyle durmadan beslenip canlanan bir tuval gibi. Öyle bir tuval ki, orada, renkler, anıların

keskinliğine, sürekliliğine göre yer alıyor, sürekli süreksiz oluyor, silinip yeniden tazeleniyor.

Bilinçle bilinç-altının sınırında, bu bozbulanık dünyada sanatçının dili de ister istemez bu sınırın gereklerine uyuyor. Mantıklı, bilinçli sözler çok defa yerlerini kopuk kopuk cümlelerle anlatılan bir iç şiire bırakıyor:

«Ilımışlığın içinde, arınmamış bir soğuk. Bir biçime göre düzenli enin çizgileri içinde, altın kesimini bulamamış, başka biçimde, kara dik'ler. Güdük. Bütünün rahatına, dikine dikine batan, güdük kara dik'ler.» (S. 94)

«Bozun koyuluğunda yayılıp yayılıp birden saplanan sancılar. Meme başlarında hançer ucu. Bir erkek sırtının karanlık uzaklığında dişi arzular gevşeyip dağılıyor. Eziklik.» (S. 119)

«Ayak üstü, tedirgin üçü de. Dışarının ayazı, içeriyi kararttı. Mangal bitik; kül rengi, donuk, Allahsız. Yeşil küpeler zehir acısı; koyu koyu.» (S. 121)

«Konsolda ayna. Aynada duvar. Duvarda bir çivi. Çivide bir kadın hırkası. Yatağın başucunda bir çift kadın terliği. Terliğin içinde süt şişesi. Süt şişesinde ağzı yara olan bir küçük oğlan, oğlanın gözlerinde babası, babasının gözlerinde karanlık.» (S. 48)

Topal Koşma'da on hikâye var. Hikâyeci hepsine «Susuz» başlığını koymuş ve «Susuz I», «Susuz II vb. diye numaralamış. Hikâyelerin hemen hepsinin kişileri öğretmen. Çoğu da kadın. Hikâyeci, bir-

birini tanıyan, birbiriyle yakından, uzaktan ilgisi olan bu öğretmenlerin aile ve toplum içindeki yaşayışlarını, kaygılarını, tepkilerini ele almış. Nezihe Meriç'in öğretmen tipine karşı yakın bir ilgisi olmalı. Daha *Bozbulanık*'taki bir hikâyesinde bize bu tipi şöyle tanıtıyordu: 'Böylece 160 lira maaşı, parmağında eflâtun taşlı yüzüğü, yakasında yıldız çiçeği, elâ gözlerinde engin engin düşünceleriyle kürsüde bir genç kız oturuyor: Öğretmen.' (Dağılış, s. 80)

Bu kez Nezihe Meriç *Topal Koşma* ile bu «engin düşünceler»in, bu düşüncelerden doğan «susuzluk»un hikâyesini veriyor. Nedir bu susuzluk? *Susuz VII*'in kahramanı Meli, şöyle açıklıyor: 'Ben sorular içindeyim. Bir sonuca erişemiyorum. Açıktayım. Onlar, örneğin Ayşe, örneğin Mahmut, sorularla ilgili bile değiller. Sormuyorlar. Vazgeçtiler. Oysa görünüşte hepimiz birbirimize benziyoruz. Yo, onlar gibi kader kısmet perişanlığına düşmem elbet. Benim susuzluğum, tutunacak şeyi bulup çıkaramayışımda' (S. 67)

Tutunacak bir şeyi bulup çıkaramama susuzluğu. Bütün sorun bunun etrafında dönüyor. Daha doğrusu Meli'nin kafasında dönüyor. Meli kimdir? Meli (Meliha'nın kısaltılmışı) İstanbul liselerinden birinde edebiyat öğretmenidir. Çevresiyle anlaşamıyan, iki çağ arasında bocalıyan, sanatçı yaradılışlı bir kız. Bir apartman odasında yarı pansiyon oturmaktadır. Bir gün, odası polis tarafından basılır. Odada hükümetçe aranan Ahmet adında bir avukatla, semtin iyi tanımadığı Sofiya adında bir kadın bulunmaktadır. Ahmet'le Meli,

Üniversiteden ahbaptırlar. Aralarında cinsel isteklerin yer almadığı katışıklık temiz bir arkadaşlık vardır. Sofiya ise, aslında iyi yürekli, Meli'ye ev işlerinde yardım eden candan bir dost. O akşam Ahmet hasta olarak gelmiştir. Kadınlar onu yatağa yatırmışlar, konyaklı çay içirmişlerdir. Baskın'ın aslı budur. Olay hızla etrafa yayılmış, Meli'nin ailesi, çevresi, öğrencileri, arkadaşları arasında türlü eklemelerle büyümüştür. Sonunda, avukat serbest bırakılmış, Meli de, insaflı ve anlayışlı bir Millî Eğitim müfettişi tarafından kurtarılmıştır. Meli bu olaydan sonra geçirdiği bir nevrasteniden kişiliği değişmiş olarak kurtulur. «Kader fikrinden, toplum içinde süregelen, boş, yanlış, çürük inançlardan, hattâ dinî olan şeylerin tümünden kurtulmuş olarak, yalnız akılla, sağlam bir düşünce sistemi kurmakla, yalnız kendini bir ülküye adamakla» okuyup-öğrenip çalışmakla kurtulabileceğini anlar. Güçlenir. Kendisiyle olan didişmesi süregelir ama, bu artık bir bozgun havasından kurtulmuş, dengesini bulmuştur' (S. 73).

Görülüyor: Meli, çevresi tarafmdan yanlış anlaşılmış, kem gözlerle karşı karşıya kalmış, ama kendisini ezdirmeye yanaşmıyan, içinde savaş ruhunu taptaze tutmaya çalışan bir aydın kişidir.

İşte Nezihe Meriç, böylesine yılgısız bir aydın açısından, dürüstlüğüne dürüst, yurtseverliğine katıksız yurtsever, ama bir iftiraya, bir deki-koduya kurban gibip adı kötüye çıkmış, eşine her toplulukla rastladığımız binlerce namuslu aydın açısından, çevresine bakıyor ve bizde savaş ruhunu taze tutmaya çalışıyor.

Taşradaki ailesi tarafından, olup bitenlerin aslını anlatsın, kendini temize çıkarsın diye zengin dayısına gönderilen Meli'nin düşsel sorulara verdiği o pervasız, o güzelim dikine cevaplar o bilinçli aşırılıklarıyla - savaş ruhuna eşsiz bir çağrı değil mi?

o

Meli, kara çalınmış bir aydın olarak, toplumdaki yerini ararken, insanın yalnızlığı, mutluluğu üzerinde duruyor. Onun susuzluğu, bir bakıma, yalnızlıktan kurtulmaya olan susuzluktur. Meli'ye -daha iyisi Nezihe Meriç'e göre, insanlar aile içinde de, toplum içinde de yalnız. Yani dengesini bulmamış. Yani ailede de toplumda da birtakım geleneklerle, göreneklerle ezilmiş, kişiliğini bulamamış. Oysa, her şeyden önce bireydir önemli olan: «Ben önemliyim önce» (S. 64) «Önce ben, mesut değilim, ben mesut değilim... Mühim olan bu, en mühimi bu» (S. 105).

Toplum içinde insan yapayalnız. Büyük şehirler, yenilmez, diş geçirilmez, yok edilmez güçleriyle onları dört bir yanlarından sarmış, eziyor, boğuyor âdeta. Herkes kendi gecesinde, kendi düşüncesinde. Kimsenin niyeti kimseyi tutmaz. Yalnız bazı yerlerden ilişir. Mutluluk ancak bu ilişmelerle doğru orantılı olabiliyor *(Bozbulanık,* «İnceden,» S. 88.) Ayrıca, kuşaklar arasında aşılmaz uçurumlar var. Meli: «Biz eski teknede yuğrulan yeni hamuruz. Tekneye sığmamıza imkân yok» diyor (S. 77). Önemli olan, hamurla tekne arasında bir denge bulmakta. «Bir kulpu bulunup

denge kuruluncaya kadar mayamız kaçacak. Elimizden geleni yapacağız. Vatandaş olarak, kurtulacağız, ama insan olarak açıkta bunun azabını yaşıyacağız» (S. 77).

Aile içinde de insan yine yalnız. Oysa, «şehrin ortasında bir kurulu düzen» var ki bu «yalnız» insanlara karşı dengi dengine işliyor. Bu düzende «herkesin, bacası tüten, kapısı çalınan, ocağı kaynıyan bir evi var. Anneler, babalar, çocuklar ne olursa olsun da ocak sönmesin diye çalışıyorlar» *(Bozbulanık,* «Bazıları,» (S. 61). «Ana, baba ve çocuklara ait, hepsi beraberken var olan, ama hepsinden ayrı» bir varlığı olan (Susuz IV, S. 34) adına «aile» dediğimiz bu kurulu düzen, insanları yalnızlıklarından kurtaramıyor. Düzen, ya kadının, ya erkeğin zararına işlemektedir. Çünkü, evlenmeler, çok zaman raslantıların oyununa, törelerin gereğine göre oluyor. *'Susuz V'*nin öğretmen Mahmut'u. bir yaz gecesi, bahçelerin içindeki bir taş evde, rakı şişesinin önünde, yalnızlığın, can sıkıntısının tarifsizliği içinde bir kız sesine ulaştıran raslantı dengesiz, başarısız bir evlenmeye açılan koca bir kapı değil mi? Oysa, evlilik «bir anlam tamamlanmasıdır.» «Değer kazandırırsa insana, dengeyi kurarsa iyi» dir. «Susuz IV» de böyle başarısız bir evliliğin hikâyesidir. Çocukların anlayışsızlığına, kocasının hovardalığına bakmıyarak «Istırap çekmiş, kadınlığına, onuruna aldırış etmemiş ama yenilmemiş» bir kadın düşünün. Bütün bu fedakârlıklar sonunda ne olmuş? «Çocukların sevinci ve çorba kurtulmuş.» «Bir yanda çocuklar ve çorba kurtuldu, öbüründe bir kadın kendini çok yalnız hissediyor» (S. 37). Meli soruyor kendi kendine:

«Böylesine fedakârlık neye? Çocuklar yeter mi? Ya «ben» Dengede değiliz» (S. 36).

Nezihe Meriç denge konusunda henüz bir sonuca varmış görünmüyor. Hep sorular içinde. Onca, her şeyde, önce başlangıç önemli. Yani insanın «kendi kabiliyetini vaktinde idrak edip cemiyet içindeki yerini bulması» önemli (S. 28). «Bütün mesele, tutunacak bir şey bulmakta. Ona göre bir düzen kurup, yaşama gücümüzü bu düzene göre ayarlamakta» (S. 42).

Susuz V'in Mahmut'unca, memleket için «paçayı kurtarmış bir örnek» olan Meli, kendi gücüne güvenerek, kendinden, tutkularından kurtulmaya çalışarak, kendini öğretmenliğe adayarak, bilerek, düşünerek sağlam olmaya çabalayarak dengesini kurabilmiş mi? İçindeki bozgun havası ne zaman kaybolacak? Gücü, onu ne zamana kadar bırakmıyacak? Bütün bu sorular, hâlâ cevaplarını bulamamış, gidiyor öyle.

Ne olursa olsun, Nezihe Meriç, birey'in kendi gücüne inanıyor. Bilgiyle olsun, sevgiyle olsun, gerek bünyeden gelme gücüyle, gerek görenekten gelme gücüyle olsun, toplumu da, aileyi de yine birey'in düzelteceğine, yücelteceğine inanıyor.

Bozbulanık'taki «Özsuyu» adlı hikâyenin bir tek Hayriye'si, «dünyaya geldiğine deli gibi memnun olduğunu ilân eden kahkahası» ile o asık suratlı sokağın rengini birkaç günde değiştiriveren Hayriye bir «aşı»dır. «Sabahların evin içinde ateşin sıcağını, ekmeğin kokusunu duyup, günlük hayata o anlatamadığım sağ-

lam duygu ile» başlıyan, dört bir yanına neşe, huzur sağlıyan bir aşı. Nezihe Meriç, o yenilmez, diş geçirilmez, yok edilmez güçleriyle insanı ezen şehirin sokağından başlıyor işe. Ancak Hayriye'ler değiştirebilir çevrelerinin rengini. Ama Hayriye'ler o kadar az ki!

o

1957

GAZOZ AĞACI

Ozan Aksal, iyatro yazarı Aksal, bu kez gücünü hikâyede deneyivermiş. Emeği de pek öyle boşa gitmemiş. Geçen ay Taner'le birlikte Sait Faik Hikâye Yarışmasının ödülünü bölüşmüş olması bunu gösteriyor.

Ozan Aksal'dan hikâyeci Aksal'a geçerken insanı hiç yadırgatmıyan bir şey var: Öz. Kalıp ayrılığına, biçim değişikliğine rağmen hep aynı kalan öz. Aksal şiirlerinde «küçük günler»ini, o var olmanın, yaşamanın, bir bulut, bir deniz karşısında sevinmenin yankılarını veriyordu. *Şarkılı Kahve* başı boşluk günlerinin, nedensiz iç sıkıntılarının, her türlü düşünceden kaçmanın, kaygısızlığın övgüsüydü. Aksal, ozan olarak bir çeşit *hazcılık* havarisi gibi görünüyordu: «Bundan böyle rahat yaşamalı, meselâ pervasızca uzanmalı sedire, insan yorgun düşmeli saadetten.» Onca mutluluk, her şeyi unutmak, yalnız yaşadığını hatırlamaktı: «Bir Pazar akşamıdır. Her şeyi unutmuşsunuz. Yalnız yaşadığınız, hatırınızda.»

Ozan Aksal, o tadını çıkarmaya çalıştığı dünya-

dan bize elle tutulurcasına gerçek hiç bir şey vermiş değildi. Nasıl verebilirdi: şiirlerini kuru kelimelerin boş anlamları içine kapamıştı. Ozan Aksal, seviyorum, bayılıyorum dediği nesnelerin kendilerine değil, hayallerine, adlarına vurgundu: «Ne tuhaf ömrümün sonuna kadar, kelimelerle yaşamam. Ağaçtan çok ağaç sözünü, Denizden çok deniz sözünü, Sevmem.»

Bu kelime tutkunluğunun sırrını *Gazoz Ağacı*'ndaki bir hikâyeden öğreniyoruz: «Bizim olan Sokaklar»ın kahramanı genç Aksal: «Ünlü bir fransız şairinin şiir duygularla, hayallerle değil, kelimelerle yazılır, dediğini biliyordum o vakitler» diyor. O vakit bu vakit, Ozan Aksal hep bunu bilegelmiş.

Gazoz Ağacı'nın on hikâyesinden altısı yazarın çocukluk, gençlik «mutluluk» çağlarının anısıyla dolu. Yazar, bu hikâyelerinde *Şarkılı Kahve*'nin o «küçük günler»ini yeni baştan yaşıyor. Başı boşluk günlerinin özlemini çekiyor. Bu bakımdan insan, Aksal'la A. Ş. Hisar arasında ister istemez bir bağlantı kuruyor. İkisi de yitik bir cennetin, çocukluk cennetinin özlemi içinde sayıklıyorlar. Ama aralarında iyiden iyiye bir ayrılık var: Bir daha geri dönmiyecek olan o çocukluk cennetinin mezarı üzerinde gözyaşı döküp döğünen Hisar'a karşılık Aksal'ın o cennetten arta kalan bir doymazlıkla dünyanın her an tadını çıkarmak istiyen hazcı bir yanı var.

Aksal'a göre hayat aslında «biteviye ayni minval üzere sürüp» gitmektedir. «Herşey her günkü gibidir.» Her gün «geçmiş, gitmiş bunca gün gibi başlar, öyle biter. *(Bir Dostluk)*. Bu tek düze günler bize ne ge-

tirebilir ki? Bir şeyler beklemek boşunadır. Onun için yapılacak en akıllı şey, gününü yaşamak, her anın tadını çıkarmaktır. Çünkü «Dönmüyor giden pervâne. Yanmıyor sönen lâmbalar» *(Elden Ne Gelir)*.

Gününü yaşamanın en iyi yolunu ozan Aksal gibi hikâyeci Aksal da başıboş, «Avâre» bir hayatta buluyor: «... avârelik günleri! Bu eşsiz güzel bir şey. Değil yaşaması, tasarlaması bile insanı çileden çıkarıyor. Neleri gözden çıkarmaya değer!» *(Bir Başka Türlüsü)*. Bu uğurda, bay Aksal kendi hazzından başka her şeyi gözden çıkarmışa benziyor. Onca biricik önemli şey, hayatın güzelliğini duymaktır. Dünyada var olmanın, nefes alıp vermenin gerçeği yanında, düşüncenin bile önemi yok: «Ne lüzumu vardı düşüncelerimin aydınlığının yaşamanın gerçeği önünde.» *(Bir Trende Gidenler)*.

Yaşamanın güzelliği, bay Hisar için o kayıp çocukluk cennetinde, Boğaziçi Yalılarının yıkıntılarında yok olup gitmişti. Bay Aksal içinse böyle değil. O çok daha iyimser. Çünkü: «Yaşamanın güzelliğini her an duyabilir insan. Hattâ şimdi gördüğümüz gibi, geciken bir vapur beklerken bile. Yeter ki her şeyi, her şeyi, insanları, duyularımızı, eşyayı sevelim.» *(Meydan)*.

Aksal'ın o her şeyi içine alan sevgisi üzerinde duralım bir kez. Bay Aksal'ın kendi duyularını insanlardan da eşyadan çok sevdiği muhakkak. Bir defa, insanları sevmenin yalnız onlara uzaktan seyirci kalmakla mümkün olacağını öğütlüyor: «Niçin insanları seyrederek mesut olmayı beceremeyiz.» *(Meydan)*. İnsanları seyrederek mutluluğa ermek için, bir kimsenin

bulutlarda yaşıyan bir varlık anlamında şair ruhlu olması gerekir. Bay Aksal bu ruhla insanlara bakınca elbette mutluluğa erecektir. Bu yüzden değil mi ki, kişileri, fizik yapılarıyla silik, belirsiz kimseler olarak kalıyor. «Çekirdek» adlı hikâye «taslağı» nda dış görünüşlere olan ilgisizliğini şöyle anlatıyor: «Saçının rengini, biçimini anlatayım mı? Anlatmıyacağım. Tıpkı hangi mevsimde olduğumuzu söylemediğim gibi. Sırası gelirse o başka. Ama sırasını getirmemeğe çalışacağım.»

Acaba bay Aksal sırasını getirmemeğe çalıştığı bu fizik anlatımlar yanında, ruh incelemesine mi önem veriyor? Aslına bakarsanız, bay Aksal'ı kendi duygularından başka hiç bir şey ilgilendirir görünmüyor. Onun iki çeşit tiryakiliği var: Eşyada duygu aramak, insanlara kader biçmek.

Bir defa, bay Aksal eşyaya olsun, insanlara olsun alıcı gözüyle bakmıyor. Onun durumu, kendi deyimiyle, *göz misafirliği*'nden öteye gitmiyor. Onun için, eşyada aradığı duygu kendi duygusundan başka bir şey değil. Nasıl olsun: O gördüğü ile değil, asıl görmediği, düşünüp kurup gönlüne göre biçimlendirdiği şeyle keyiflenip yaşamasını seviyor: «Pencereyi açtığım zaman pencerenin, gemiye bindiğim zaman geminin konuşan bir hali yoktur da asıl açmadığım pencere, binmediğim gemi dile gelir.» *(Büyük Annemin Ölümü)*. Bu sözle Aksal bize sanat anlayışını da açıklamış oluyor: Ona göre, sanat tabiatı, insanları olduğu gibi kopya etmek değildir. Gerçek sanatçı, gördüklerine, kendi

duyuları, düşleri, eğilimleri ile yeniden biçim veren, onlara kişisel bir anlam kazandıran kimsedir.

Belki bundan ötürüdür ki, bay Aksal'ın kişileri silik, tabiat manzaraları da birer kart-postal cansızlığında.

İnsanlara kader biçmeğe gelince, bay Aksal kendi duyularına uygun bir düzen açısından davranıyor. Bu düzen, bir bakıma, kurulu düzenle birleşiyor. Bu düzen, *Gazoz Ağacı*'nın Saim'ini kahve çevresini aşmıyan bir aylak, bir başı-boş, bir sorumsuz hayat çenberi içinde yaşatan, Melâhat'ını orospuluğa zorluyan bir düzendir. Bay Aksal'ın Melâhat'a biçtiği kaderin içinde, Saim tarafından ayartılıp kaçmak, metres hayatı yaşamak, Beyoğlu'nun mağaza camekânlarına bakıp, dürüst bir hayatta elde edemiyeceği şeylere, ancak orta mah olduktan sonra erebilmek var.

Bay Aksal, *Gazoz Ağacı*'nda konulu hikâyeler yanında, konusuzları da denemiş. Bu sonunculara, çocukluk anlarını, başı-boş günlerinden kalma duyularını, düşlerini «tazeliğini bozmadan, o ilk güzelliklerini koruyabilmek» kaygısıyla yazmaya kalkmış. Bunlar, Aksal'ın bir bulut, bir deniz parçası, saman yüklü bir araba karşısında anılarının içine gömülüp nerde ise adına «saadet» diyebileceği duyularının gelişigüzel yankılarından ibaret. Aksal, sanki Tarancı'nın yıllarca önce, yokluk karşısında «Gök parçası, dal demeti, kuş tüyü, Alıştığımız bir şeydi yaşamak» mısralariyle hayata verdiği anlamı, düz yazıyla genişletmeye kalkmış.

Bay Aksal «Yaşamanın güzelliği» adını verdiği kartpostal manzaraları karşısındaki coşkuyu duyabil-

mek için, insanın içinde «bir çocuğun dış dünya karşısında duyduğu hayranlık» olmalı «en küçük bir yağmur damlasına bile ilgi» duymalı, diyor. Böyle oldu mu o zaman «bir iskele meydanında, on dakikada, dilerseniz hâtıralarınızın dünyasına kayar gider, yıllarca önce yaşanmış bir anı yeni baştan yaşarsınız. Dilerseniz meydandan geçen insanları seyreder, kafanızda romanlarını kurar; kurar da gene kendinize okursunuz.»

İşte bay Aksal'ın konusuz hikâyeleri, bir iskele meydanında, ya da herhangi bir yerde, anılarının dünyasına kayıp gidişinin, yıllarca önce yaşadığı bir anı yeni baştan yaşayışının hikâyeleridir. Konululara gelince, onlar da, seyredip edip kafasında romanlarını kurduğu insanların kendisi okumayıp bizlere okuttuğu hikâyeleri olsa gerek. Bu ikinci biçim hikâyeleri arasında «Geceye Doğru» adlısı, muhakkak ki kitabın biricik başarılı hikâyesidir. Emekliye ayrıldığı günün akşamında, geride bıraktığı acı tatlı anılariyle hesaplaşan, haberi bir türlü veremeyip, karısının yetişkin kızıyla oğlunun umutlu ruyalarla dolu uykularına daldıkları o gemi misâli evceğizinde sabahı bekliyen Refik bey, sahiden çok cana yakın, sahiden canlı. *Gazoz Ağacı* adlı kitabın en uzun hikâyesine gelince, konusu gibi işlenişi de oldukça bayat bir hikâye.

Aksal'ın dili, o up uzun cümleleriyle yer yer içten akıcı havasına rağmen, genel olarak yapmacıklı, Sait Faik üslûbunun taklitçisi olarak kalmış. Hisar okulunun uzun, sıkıcı, çetrefil cümle tutkunluğunun bay Aksal'da temsilciliğini görmek, insanı pek de şaşırtmıyor. 1955

İYİ NİYET HAVARİSİ

İyi niyeti yüzünden akardı. Hayattaki Ziya Osman, şiirlerindeki o içli, o tertemiz, o pırıl pırıl Ziya Osman'dı. Mutluluğunu tâ çocukluk, ilk gençlik günlerinin cennetinde yitirmişliğinin, o her şeye rağmen tatlılaştırmaya çalıştığı acılığı vardı yüzünde. Ziya Osman Saba deyince, Yaşar Kemal'in deyimiyle, ne varsa dünyada en temiz, o gelirdi insanın aklına. Yüzünden hiç eksik etmediği o temiz gülüşünde, sadece nefes alıp verebilmenin «hamdolsun»u okunurdu. O denli efendi, o denli dürüst olgun, o denli onurlu, çekingen kimseleri bekliyen «bir köşecik»in eşiğine vardıktan sonra, «bir parça aşk, bir parça sevinç, su, güneş, ekmek» ile yetinebilmenin sırrına ermiş bir kişiydi Ziya Osman.

«Yaşama kaygusu», «gök hasreti», «ölüm korkusu» içinde geçen, kendi deyimiyle «küçük ömründe», Ziya Osman'a başlıca iki şey yaşama gücü veriyordu: çocukluk anıları ve sanat:

Hafızam avut beni, beni kurtar ey şiir!

«İnsan, dünyadan kaçmak için sanattan daha iyi bir sığınak, dünyaya bağlanmak için yine sanattan daha kuvetli bir bağ bulamaz» diyen Goethe'nin bu sözünü iki yönüyle de Ziya Osman'a uyguluyabiliriz. Ziya Osman kendine, *Damarlarında kan, etlerinde şehvet Kin, garaz, hırs, hiddet... Allahım sen yaratmadın bu insanları* dedirten insanlardan uzakta çocukluk anılarında bir avunma ararken de, temiz aşkının meyvasını, *Ölmüşlerin izinde bu yeniden başlayışı* kutlarken de yine sanata tutunuyordu.

Ziya Osman'ı, bir «memleket», bir sıla özlemi ile durmadan, çocukluğunun, yirmi yaş baharının anılarına götüren o güçlü eğilimde, sınırları belli, her an yerli yerinde bulabileceğimiz, değişmiyen bir hayata dayanma ihtiyacı seziliyor. Bunun yanında ayrıca, bir de temiz, günahlardan arınmış kalmak isteği var. «Arzuları, hırsı, şehveti, kini» yıkamak, «yepyeni ve temiz bir sabaha uyanmak» özlemleri, diyelim saplantısı, Ziya Osman'ı ister istemez, uzaklarda kalan, *temiz yürekli* çocukluk günlerine götürüyor. Şiirlerinde, temiz sabahlara, umutlu baharlara, henüz kirlenmemiş günlere karşı durmadan tekrarlanan özlemler, ruhunu temiz bir iklimde arınmış tutabilme kaygısından geliyor. Ayrıca, Ziya Osman'da anılara malolan her şey kutsal bir nitelik de kazanıyor. Öyle ki, örneğin, delikanlılığında kendine cinsel hazzı ilk defa tattıran bir genelev kadını bile «bütün bu tattırdığı hazlardan şimdi kim bilir ne hale gelmiş, öyle iken yine en mukaddesinden bir hâtıra olmuş»tur *(Mesut İnsanlar Fotoğrafhanesi,* «O Sokak», s. 67). Anılarının çoğuna sinen bu kut-

sallık, bir bakıma, şaire kişiliğinin gelişmesinde iyi kötü payı olan her şeye karşı aşırı bir minnet duygusundan geliyor.

Mesut İnsanlar Fotoğrafhanesi adlı kitapta, Türkçeye uzun cümlenin rahatlığını, tatlılığım bir mucize şaşırtıcılığı ile sokan, her biri şairin özel hayatını yansıtan dokuz hikâyenin hepsinde, bilinçli bilinçsiz anılarına karışan bu minnet duygusu var:

«Koca şehirdeki binlerce evden birinden, bir sokakta bir numaradan başka bir şey olmıyan, tesadüfün, bir akşam bana kapısını çaldırıp kiracılığını kısmet ettiği *ev» (O Mahalle)*; parasız bir gününde satmak zorunda kaldığı baba *elbisesi (Babamın Elbisesi);* «daireden, şu işten, şu zalim insanlardan kurtulup» kendini içine atmak istediği çocukluğunun, öğrenciliğinin anılarıyla yüklü *Neveser* vapuru *(Neveser);* kendine «maziyi, ölümü unutturup istikbali, ebedî hayatı düşündüren» yavrusu *(Bebek);* «tekrar okumanın hasreti» ile yanıp tutuştuğu *kitapları (Okumak);* nihayet, kendine «iyi kötü yaşıyaibleceği hayatı, ömrünü, ömrüne karışmış insanları» sunan, «hatırlamanın, hatırlıyabilmenin tesellisini» veren *İstanbul Şehri (Bıraktığım İstanbul),* Ziya Osman için minnet duygusuyla besli birer kutsal anıdır.

Ziya Osman'da ağır basan bu minnet, bu her şeyi kutsallaştırma eğilimi, dünyaya da sonsuz bir iyi niyet açısından bakmasını sağlamış. Öyle ki, örneğin, yaşlıların, gençlerin, çirkinlerin, güzellerin, zenginlerin, «bir ömür hazinesi genç kızların», «ayakları muhafazalıların» arasında yalın ayak seğirtip gazete satan

çocuklar karşısında, içinin sızısını «ayakları üşümüyor gibi, herhalde alışmışlardır» diyerek dindirmeğe çalışırken gösterdiği iyi niyet insanı sarsıyor *(Mesut İnsanlar Fotoğrafhanesi,* s. 4).

Bir başka hikâyesinde *(Uzaktaki İstanbul),* İstanbuldan uzakta, İstanbul özlemi içinde yaşarken kendisi gibi dürüst, çalışkan her insanın ulaşması tabiinin tabiisi olan dünya nimetlerine ancak uzaktan bakarken, yine saflığa kaçan o iyi niyetiyle kalbinden, hırsa, tutkuya yakın ne varsa hepsini söküp atıyor:

«Asfaltta yürümek zevkini tadarken, bazan, o kadar özenilmiş bir bahçe ortasındaki öyle güzel bir evin önünde duruyordum ki, içimden, şöyle bir ev sahibi olsam değil, sadece şöyle bir evde bir kaç gün oturabilsem diyordum» (s.28). «Fakat birden aklıma bu evin ne kadar emek mahsulü olduğu geliyor. Böyle bir ev sahibi olabilmek için ne kadar akıllı yaratılmış, ne kadar çalışmış olmak icabeder.»

Zilini bile çalmaya hakkı olmadığını söylediği bu yabancı evin sahibi olmak için her zaman «ne kadar akıllı yaratılmış, ne kadar çalışmış olmak» gerektiğini söyliyecek kadar iyi niyetini kıyasıya harcıyan Ziya Osman acaba, dünyada, birtakım dolaplar döndüğünü, kurnaz ve namussuz insanların yasaların gölgesinde namuslu insanların aleyhine, kendine yasak bildiği dünya nimetleri içinde yüzdüğünü düşünemiyecek kadar sâf mıydı? Yoksa, bir şiirinde dediği gibi «Bir an avunmak için her yalana kanalım» düsturuna mı bağlanıyordu? Sanmıyorum. Öyle olsaydı, yeni doğan ço-

cuğunun o «yumuşak gözleri» babasının «hayalen gördüklerini» sahiden görür müydü? (Bk. *Bebek).*

Ziya Osman, bütün o «mazi hasreti», o dünyadan elini eteğini çekmeler, o «ruhuna denk» yoksul mahallelerde yaşama istekleri, hırstan, arzulardan arınma çabaları ötesinde, kendisi için değilse bile, çocukları için, «daha âdil, daha dürüst bir dünya» düşünmekten kendini alamıyor sonunda:

Z. Osman'ın «hayalen gördükleri», «her kışa rağmen bahar nevinden bir şey», ilk çığlığı «hayatın ölüme karşı kazandığı, daima kazanacağı zaferler marşının ilk notasını» söyliyen yavrusunun, daha candan sevebileceği, daha içten gülebileceği, daha rahat yaşıyabileceği mutlu günlerin hayalidir.

Bugünkülerden de daha güzel olacak kızların, «oğlu ile el ele tutuşacaklarını, kol kola yürüyeceklerini, bugünkü hayalleri hakikat kılmış istikbalin Boğaziçi'ni, Rumeli, Anadolu Kavaklarından değil, daha ötelerden başlıyarak gezeceklerini» düşliyen Ziya Osman, oğlunun gözlerinden şu en son mutlu düşü de görüyor:

Oğlu «bir başka gün, kızlı erkekli arkadaşlarla bir olmuş, bir zamanlar babasıyla birer esrar adası gibi uzaklardan seyrettiği, şimdi oraya da işliyen küçük, beyaz vapurlarla bütün sırları çözülmüş, artık sırrı esrarı kalmamış Hayırsız Adalara kahkahalar atarak gidiyor, o, daha içten gülüyor, daha candan seviyor, daha dürüst ve âdil bir dünyada, daha iyi insanlar arasında yaşıyor.» *(Bebek).*

Şiirlerinin, hikâyelerinin o tatlı-kötümser, o her şeyi bir kader kısmet değişmezliği ile kabul eden o uysal havası içinden, birdenbire karşımıza bir bahar müjdesi, bir umut parıltısı ile çıkıveren *daha dürüst ve âdil bir dünya* özlemi, iyi niyet havarisi Ziya Osman'ın gelecek kuşaklara sunduğu en son ve en güzel bir mesajı oluyor.

Ziya Osman'ın aziz anısını gönlümüzde bu ışıklı mesaj açısından taze tutalım.

1957

DIŞ'TAN İÇ'E

Muzaffer Buyrukçu üçüncü hikâye kitabım yayınladı. Sanatçı, *Korkunun Parmakları* adı altında topladığı on bir hikâyede, artık yaşanmışı yeniden yaşatma kaygısından sıyrılmış, yaşanabilenin kapısını zorlamış görünüyor. Yani, gözüne batan içini burkan, yüreğini ağzına getiren olaylar karşısında kendini unutan, bu olaylara ezdirten bir sanatçı değil artık. O olaylarla birlikte, onların ötesinde, «mümkün»lere uzanma zorunluğunun bilincine varmış. Gerçek sanat eserinin, dış gözlem yanında ayrıca bir de «buluş» bilinciyle yaratılabileceğini anlamış. «Dış» a «iç» katma niteliğini gösteren bu anlayışı, Buyrukçu'yu, eski hikâye kalıplarının ötesinde bir de «biçim» aramaya zorlamış.

Buyrukçu, bundan yedi sekiz yıl önce, *Yeditepe* dergisinde çıkan ilk hikâyelerinde, yalnız dış gözlem bilinciyle, yaşanmışı sıcağı sıcağına vermeğe çalışan bir sanatçı olarak görünmüştü: Bir takım insanların, toplum düzensizliğinden doğan dertlerini duyurmaya çalışan bir sanatçı. Bu ilk hikâyelerinde, toplum dertlerini etinde, kemiğinde, yüreğinde duyup yaşıyan ve

sonunda bu dertler içinde eriyen sanatçılar gibi, Buyrukçu da röportaja kaçıyordu. Bu, hikâyeye bir bakıma Sadri Ertem'lerin Sabahattin Ali'lerin bıraktığı yerden başlamaktı. Ama, Buyrukçu'nun gerçek hayatın tek çizgisi üzerinde röportaj-hikâye yazması uzun sürmedi. 1956'da *Katran* başlığı altında yayınladığı hikâyelerinde, yer yer dış gözlemin üstüne çıkan bir içe dalış, hiç değilse kişisel bir duygunluğun geniş olanaklarına atılış vardı. Bu da Sait Faik'in röportaj ötesinde açtığı sınırsız çığır içinde gerçek sanat eserine doğru bir yönelişti.

Katran'daki sekiz hikâye içinde, «Sevinci Yok Eden Gerçek» ile «Kâbuslu Bir Gece» adlıları, biçimde değilse bile ruhta röportajdan sanat eserine geçişi müjdeliyordu. Sapanla kuş öldürmeğe can atan küçük Turan'ın amacına vardıktan sonra arkadaşlarının hayretleri içinde ağlıyarak kaçışını anlatan birinci hikâye kadar, evinden karısından kaçıp, bir yağmurlu gecede serseriler arasında yüreğini sevgilere açan, ama sonunda kendini yine evinin yakınlarında eski dertleri içinde bulan adamın kısa serüvenini veren ikinci hikâyede de, Buyrukçu o içe işliyen, senlibenli, babacan, kardeşcan duyarlığı ile röportajdan kurtularak gerçek sanata yönelmişti bence.

Buyrukçu, ikinci kitabı *Acı* (1957) ile bir adım daha atıyordu. Bu kitaptaki hikâyede röportaj duvarını, duygunluğu yanında, örneğin, «Uçtu Uçtu Sinek Uçtu» daki alayla, «Aydan Gemi Yapanlar» daki gibi de rüya kapısından gerçeküstü dünyasına dalışla aşıyordu. Sabahın erken saatlerinde işine gitmesi gereken

ama, uyanamıyan Hakkı'nın bir türlü kopamadığı o tatlı rüyasındaki ışık ve renk cümbüşü ile gerçek hayatın katılığı arasındaki çizgide gelişen ikinci hikâye, Buyrukçu'nun en son denediği, yer yer de başardığı gerçek-gerçeküstü karmasına doğru ilk adım sayılabilirdi.

Korkunun Parmakları'ndaki hikâyeler işte böyle bir denemenin ürünü. Biçim kaygısı kadar, gerçeğe «mümkün» ü sokma isteğinin de payı büyük bunda. Buyrukçu'nun «mümkün» ü, bilinç altı dünyasının belirtilerinden yola çıkan bir gerçeküstü dünyasından alıyor besinini. Yalnız, bu hikâyelerinde, sanatçı, gerçeküstüne artık «Aydan Gemi Yapanlar» daki gibi rüyâ kapısından değil, kişilerin kafa dengesinde elle tutulur bir nedenin doğurduğu bozukluklardan geçiyor. Örneğin, bir kurbağayı ezmemek için yolcu dolu bir kamyonu deviren şoför Mustafa'nın *(Korkunun Parmakları)* birden aklını kaçırmasıyla gerçeküstü bir dünyaya sokuyor bizi Buyrukçu. Bu, Mustafa'nın Tanrı hayaliyle başbaşa kaldığı, eski suçlarının bilinç altından bir bir yüzeye çıktığı, Tanrı adaleti kadar insan adaletinin de tersine işlediği korkunç bir gerçekler dünyasıdır. Haksız yere haftalığından da on lira kesilen Hasan *(Hasan)* gibi; yine haksızlığa uğrıyan İsmail beyin *(Koku)* da gerçek yaşantılarından kopup içine düştükleri dünya, baş dönmeleriyle, ölmüşlüklerle, iğrenç kokularla, suçluluk kuruntularıyla dolu bir gerçeküstü dünyası oluyor.

Bütün bu hikâyelerde, Buyrukçu, gerçeküstücülerin tersine, kişilerinin mantığı aşan, saçma davranış-

larının nedenlerini de veriyor. Yani, gerçekten gerçeküstüne geçişi bir mantığa bağlıyor; bu geçişte âdeta bir ayarlama yapıyor. Oysa, gerçeküstücülerde böyle bir geçiş mantığı, bir ayarlama yok. Bilinç-altı dünyası onlarca gerçeğin tâ kendisidir çünkü.

Bu karma biçim Buyrukçu'nun iyiliğine mi, kötülüğüne mi olmuş? Bence iyiliğine olmuş. Bu biçim Buyrukçu'nun hikâyelerine daha geniş bir soluk kazandırdıktan başka, daha rahat bir anlatım kapısı da açmış. Örneğin, iki ucu ile gerçekte kalan *Ölüler* adlı o eşsiz hikâyesinin gerçeküstü parçasında Buyrukçu, onurunda yaralanan «küçük adam»ın kendini bıcaklıyarak yatıştırdığı korkunç öfkesini verirken coşkun bir dil sihirbazlığına, anlatım özgürlüğüne ulaşmış.

o

Buyrukçu daha ilk hikâyelerinden başlıyarak, söyliyecek sözü olan bir sanatçı kişiliğiyle çıkmıştı karşımıza. Söyliyecek sözü, genel olarak, «küçük adam»ın ekmek sorununa varıyordu. *Katran*'da olsun, *Acı*'da olsun, ışık tuttuğu olaylar aşağı yukarı hep böyle bir kaygının dört duvarı içinde gelişiyordu. Bu yüzden de kişilerinin çoğu dış gözleme göre gerçek, ama sanatça boyutsuz, tek çizgili, yapma kalıyorlardı.

Oysa, *Korkunun Parmakları* karşımıza, hayatı daha geniş açıdan gören, giderek kişilerine boyut ve yaşantı kazandıran yeni bir Buyrukçu çıkarıyor.

Bu hikâyelerinde Buyrukçu hayat görüşünde, insana bakışında bir tamlama yapmış görünüyor. «Her

şey bittiği yerde başlar» adlı hikâyenin ihtiyar balıkçısının askerden dönen müşterilerine söylediği «Hayat yalnız bir lokma ekmek değil» sözünde başlıyor bu tamlama: Buyrukçu bu noktadan hareketle, insana eti kemiği yanında, ruhsal eğilimleri, onur kaygıları, sevgi dostluk arkadaşlık ihtiyaçları, bilinçaltı dünyasıyla bir bütün olarak bakma niteliğine varmış. Bu tamlama, bu geniş açı *Korkunun Parmakları*'ndaki hikâye kişilerini gerçek bir yaşantıya kavuşturmuş. Bu kişiler, daha çok toplum düzensizliğinin, Tanrı ve insan adaletsizliğinin onurlarında zedelediği, hiçe indirdiği, ölmüşlüklere fırlattığı kimseler. Buyrukçu artık bu kişilere içten bakma, ruhlarına ışık tutma erdemine varmış. Bize, bu insanların sevgilerini, korkularını, cinsel davranışlarını, tutkularını, içe tepilmiş öfkelerini, hınçlarım, belki de her şeyden çok, umutlarını veriyor. *Korkunun Parmakları*'ndaki hikâyelerde, o korkudan umuda doğru basamaklı yükselme boşuna değil. Son basamakta, oyuncaktan evini babasının her yıkışında yeniden yapmaya çalışan *Sisli Baklalar* kahramanı küçük Can'ın direnişinde ölmez bir umut yaşıyor. Bu umudun yanında, ortalığı kaplıyan sise rağmen kaybolmamakta direnen baklaların uçlarına takılı bir başka umut daha var ki, o hepsinden daha taze.

1959

ŞİİRLİ, BÜYÜLÜ

Adını *Yeditepe* ve A dergilerinde yeni yeni duyurmaya başlıyan hikâyeci Onat Kutlar bu kez bir kitapla çıkıyor ortaya ISHAK. Kitapta sekiz hikâye var. Çoğunun uzunluğu beş buçukla altı sayfa arasında. En uzunu da on buçuk sayfayı geçmiyor. Sayfaların uzunluğu üzerinde duruşum şundan: hikâyeler kısalıklarına rağmen hayli geniş soluklu. Diyeceğim: Onat Kutlar, bir başka hikâyecinin yirmi sayfaya sığdıramıyacağını dört beş sayfada rahat rahat vermenin sırrına ermiş. Yersiz ayrıntılardan, sözlerden öte, derinlemesine bir anlatım gücüne varmış. Hem de renkli, şiirli bir anlatım gücüne. Onat Kutlar, ağacını iyiden iyiye salladıktan sonra, çürüklerini bozuklarını atıp sunuyor olmalı meyvelerini.

o

Onat Kutlar'ın seçtiği konular, klinik dosyalarında yer alabilecek özelliği olan olaylardan. Bunlara olay demek de yerinde olmıyacak. Çünkü, hikâyeciyi ilgilendiren şey olay değil, kişilerin ruh durumları. Kitap-

taki hikâyelerin çoğu, toplum koşullarının, törelerinin baskısı altında ruh buhranlarına düşmüş kişilerin bunalımını, daha doğrusu bu bunalımın tepkilerini işliyor. Onat Kutlar bu tepkilerin ortak bir yanı üzerinde duruyor ki, buna kişinin kendinden, daha doğrusu toplumun kendine biçtiği kalıplardan sıyrılmak çabası diyebiliriz. *Çatı* adlı hikâye'de, istenmeden dama çıkıp onaracağım diye çatıyı yıkan adam, hastalığına rağmen yağmurda sokaklara çıkacağım diye ayak diriyen büyükanne, yağmur altında dört bir yanı akan, «başını alıp giden ev» le birlikte çekip gitmek özlemleri içinde çırpınan delikanlı hep kendilerinden, koşullarından sıyrılmak istiyen kişiler.

Horozlar adlı hikâyede içinden horoz gibi ötüvermek gelen, bilinçle-bilinçaltı arasında «çevresinin sert aile kalıpları» içine düşüp düşüp çıkan ama, sonunda yine de ötüveren büyükanne kadar, *Yunus* adlı hikâyede çevresinden kurtulmak için bir mescit hücresine sığınıp elindeki kitapla birlikte «bir kâğıt gibi sonsuza doğru katlana» katlana kendini ölüme bırakan Yunus amca da bir kendinden kaçışın canlı örnekleri değiller mi? Dokuz yıllık memurluk hayatını «bir makine düzeni içinde geçiren» *Kediler* kahramanını, günün birinde, her şeyi bir yana atarak ömrünü kediler arasında geçiren bir sapık ahpabın evine kapanmaya itiveren o «bilinçsiz atılış» daki ruh durumu ile *İshak* hikâyesindeki çiftçinin «masallar uydurarak, onlara inanarak yaşayışı» ndaki ruh durumu aynı bunalım çizgisi üzerinde değil mi?

Özellikle kişinin ruh örgütündeki *sapmalar* üze-

rinde duran Onat Kutlar, ayrıca, bazı hikâyelerinde, kişiliğin daha ilk çağlarındaki psikolojik oluşlarına kadar iniyor. Örneğin, *Kül Kedileri* adlı hikâyedeki körpe Gazel'in, annesinin ölüm haberini getirmiş olan postacının ikinci gelişinde, acı bir çağrışımla titreyişi, *Hadi* adlı hikâye kahramanı küçük kızın, koşullu bir refleks güdüsü içinde bir ölünün ayakkabı bağlarını çözmesi bu çeşit oluşmalardandır. Onat Kutlar'ın başarısı, bu oluşmaları verişindeki ustalık kadar, bunların ardında, adını bile etmeden bize, çağımıza özgü bunalımları, ahlâk buhranlarını, kişiyi onurundan eden, küçülten yoksullukları, açlıkları duyurabilmesindeki yetidir. Bu bakımdan hikâyeleri içinde belki en etkini *Hadi* adlısıdır. Yersiz bir kıskançlık yüzünden annesini vuran sonra da kendi canına kıyan adamın dramını masa altından seyreden küçük kızın psikiolojisinde, Onat Kutlar, birkaç cümle içinde, bugünkü toplumun onarılmaz dertlerini seriveriyor önümüze. Hele küçük kızın, belki de evine sayısız erkek alan annesinden görmüş olmanın doğurduğu koşullu bir refleksle ölü adamın ayakkabı bağlarını çözmesi insanı en derin yerinden sarsıyor.

Onat Kutlar, hikâyelerinde masal öğelerinden, rüya mantığına giren gerçeküstü öğelerden ustaca faydalanmasını biliyor. Örneğin, *Dörtler*'de kumarcıların kâğıtsız kâğıt oynamaları, *Horozlar*'da iftar topunu beklerken büyükannesinin sabırsızlığını sayılarla gidermeye çalışan küçük oğlanın masallarla besli kafasında, sayıların gümüş saplı anahtar kümesi halinde sof-

raya doğru yayılışı Onat Kutlar'ın hikâyelerine sihirli, şiirli bir hava katmış.

Şiirli ve sihirli hava, Onat Kutlar'ın hikâyelerine belki de en yaraşan bir deyim olacak. Konuları ele alışında, işleyişinde, yavaş yavaş çözümleyişinde, bazan da alaca karanlıkta bırakışındaki (*İshak, Kediler'* de olduğu gibi) sihirli hava yanında, dilinin pek Sait Faik'inki gibi büyük coşkulara götürmiyen ama yine de güçlü ve özellikle ölçülü şiirliliği («komşu şaşkınlık tonunda homurdandı», «kirli karın pamuklandırdığı iri taşlar», «öksürüklü sakalların titreştiği» denli sayılı zevksizliklere rağmen) Onat Kutlar'ı bu ilk kitabıyla bile birinci sınıf bir hikâyeci yapmıya elveriyor.

1960

DOLANLAMA

Yenilik dergisinin nisan sayısında N. Ataç'ın «Bilgin bir Kişi» adlı bir yazısı var. Yer yer öfkeli, yer yer alaylı bir yazı. Bu öfke, bu alay ötesinde, N. Ataç'ın köy sorunundaki davranışını açıklıyan olumlu düşünceleri yer almış. Yalnız bu düşüncelerin tuhaf bir öncesi var. Ataç bu yazıda, köyü sahiden kalkınmış, şehir hayatının rahatlığına kavuşmuş görmek istiyor. İşin tuhafı, Ataç'ın bu düşünceleri, köyü sahiden kalkındırmak, köylüyü sahiden korumak istiyen sanatçılara karşı ileri sürüyor olmasıdır. Çattığı iyi niyetli kişilerin de en azından kendisi kadar söyliyebilecekleri sözleri, onlara karşı birer kanıt olarak ileri sürmesi bana bir çeşit dolanlama gibi geldi. «Bilgin Bir Kişi» adlı yazıya da, N. Ataç'a da, görünürdeki gücü sağhyan, karşı tarafın sözünü tamamlamamış, daha hakcası, öfkesine kurban etmiş olmasıdır. Öfkeyle, doğrusu, yersiz söylenen söz: «Köylüye mayonezli levrekten mi bahsedelim?», bir de «Acaba Ataç, bütün köylerin şehir olmasını mı ister?» yollu sözdür. Ama, biz işin öncesine dönelim.

Devrim Gençliği dergisinin şubat sayısında çıkan *Köy* adlı yazısında, N. Ataç, köyü hikâye, roman ve şiirlerine konu yapan sanatçılara çatıyor. Sizin, diyor, yazdığınız hikâyeler de şiirler de, köylüyü kalkındırmaya, onda yoksunluklardan, sıkıntılardan kurtulma özlemi yaratmaya yaramıyor. Ancak şehirliyi, şehirli okurları eğlendirmeye yarıyor. Eğer, olumlu bir iş yapmak niyetindeyseniz, şehirliye köyleri anlatmayın, gidin köylere de köylülere şehir hayatını, şehirde yaşamanın iyiliklerini anlatın. Siz şehirlinin köylüye acıyıp, onu kurtarmak istemesini sağlamıyorsunuz, sizin içinizde acımak yok ki, okurlarımıza acımayı öğretesiniz.

Hayli su götürür yanı olan bu yazıya S. Kocagöz *Yeditepe* dergisinin mart sayısında oldukça güçlü bir cevap veriyor. Ne yazık ki, S. Kocagöz, kanıtlarını öfkesine kurban etmekten kurtulamamış. Ataç'a güzel bir yanıltmaca fırsatı vermiş. S. Kocagöz bu yazısında, Ataç'ın düşüncelerine sırasıyla cevap verirken, Ondokuzuncu yüzyılın romantik acıma kavramını haklı olarak yeriyor ve şöyle diyor: «Siz, buyurun da acımayı *Sefiller*'de görün. Bizi Ondokuzuncu yüzyılda mı dolaşır sandınız? Acımak ne demek? Biz, haktan, adaletten konuşuyoruz. İçinde yaşadığımız bu yüzyılda acımayı unutturacak medeniyet vardır zannederim. Acımak bir lüksten ibarettir... Bir insanın bir insana sizin gibi acımaya kalkışması bal gibi lükstür. Dünya yüzündeki sevgiye, kardeşliğe kıran mı girdi?»

Köye gidip köylüye doğru konuşmasını öğretmek, şehir hayatına karşı onda özlem yaratmak ko-

nusunda Ataç'a cevap veren S. Kocagöz, karşısındakinin ince zekâsını, aslında doğru ama ifadesini bulmamış aksak deyişleri yakalayıp aleyhte kanılara varmasını bilen o ince zekâsını hesaba katmamış olacak ki, «Buyurun efendim, mayonezli levreğin lezzetinden siz, bir söz açın da köylüye görelim» gibi, ayrıca «Acaba Ataç, bütün köylerin şehir olmasını mı ister» yollu acele, öfkeli bir çift söz edivermiş. İşte, bu çift söz *Yenilik* dergisindeki o dolanlama yazısına yol açmış.

Dergilerdeki bu yazıları okuduktan sonra şöyle bir düşündüm: Gördüm ki, S. Kocagöz de, N. Ataç da bütün haksever aydınlar gibi- köyün kalkınmasını istiyor. Yalnız ikisinin yolu birbirinden ayrı.

S. Kocagöz ve onun gibi düşünen sanatçıların dileği, memleketin aydın kişilerine «memlekete mektep lâzım olduğunu, köylümüzün topraksız kaldığım, her tarafta yoksulluk sıkıntısı çekildiğini hatırlatmaktan» ibaret. N. Ataç'sa bunu sakat buluyor. Sizin eserlerinizi ancak şehirliler okuyor. Köylüye hikâyelerinizle, şiirlerinizle ulaşamazsınız. Yapacağınız iş, tası tarağı toplayıp köylere gitmek, köylünün gözünü açmaktır, diyor. Ne var ki, bunun yolunu göstermiyor. Sanatçı köye nasıl gider? Kendi başına mı gider yoksa, hükûmet hesabına görevlenerek mi? bunu da söylemiyor. Eskiden olurmuş. İdealist bir kimse, günün birinde, şehirin rahatlığını bırakır, bir köye gider, ömrünü köylülerin iyiliğine adarmış. Öyle olumlu bir sonuç filan alır mıymış almaz mıymış, orası pek bilinmez. Ah-

met Ağaoğlu'nun ufacık, çelimsiz bir kitabı vardır. Adı *Gönülsüz Olmaz*. Büyük bir hikâyeye benzer, ama değil. Bir çeşit toplum eleştirisi. İşte bu eserin kahramanı Turgut bu çeşitten ülkücü bir adam. Bir bakıma *Yaban*'ın kahramanı da böyle bir tip: Ne ise, mesele o değil. Demek istediğim, bugün böyle idealistler akıllarına esti mi kalkıp köye gidemezler. Bugün, devlet görevlileri dışında köye ancak seçim propagandası için birer ikişer, ya da grup halinde gidiliyor.

Bu kimselerin köylülere aşıladıkları özlemler, N. Ataç'ın dilediği özemlerden midir değil midir, bilemem. Köye gitme sözünden, N. Ataç acaba köylüye kitapla, onun anlıyacağı, kavrayıp benimseyebileceği eserlerle gitmeyi mi anlıyor? Şimdiye kadar şehirden köye benim bildiğim *Köroğlu* dergisi cinsinden şeyler gider olmuştur. Onlar da, yıllar yılıdır, köylüye sadeleştirilmiş politika haberleri, cinayet havadisleri aktarmışlardır. Ön sayfalarını süsliyen resimler de, kanlı bıçaklı resimlerdir. Bir zamanlar *Köroğlu*'nun kapak resmini Cemal Nadir çizerdi. Burhan Cahit, resimlerin süngüsü olmasını, süngülerden de kırmızı kanlar damlamasını istermiş. Bunu Cemal Nadir yana yakıla anlatmıştı. Bugün köye gazete de gidiyor. Radyodaki şarkılar da, dikiş iğnesi, tahta kurusu üstüne soğuk nükteli konferanslar da. Bunların yanı başında Köy Enstitülerinin aydın öğretmenleri de gidiyor, ama gezici sarıklı hoca bozuntuları da gidiyor. Bu arada sanatçılara köyde ne türlü bir yer kalıyor, bunu düşünmek gerek.

Öyle sanıyorum ki, S. Kocagöz, sanatçının köylüye doğrudan doğruya ulaşmasının, onu sarsmasının imkânsızlığı karşısında, şehirliyi, o da aydın ve iyi niyetli kişileri sarsmayı düşünüyor. Yoksa niyeti, N. Ataç'ın dediği gibi, şehirliyi eğlendirmek değil. N. Ataç da S. Kocagöz gibi, köylüyü şehirlinin uyandıracağına inanıyor. İnanıyor ama, tuttuğu yolu beğenmiyor. Siz, sadece köyde gördüğünüzü yazıyor, köylünün ağzına bakıyor, ne biçim konuştuğuna takılıyor, şive taklidine özenip ruhsuz şeyler yazıyorsunuz, diyor. Şehirliyi güldürüp eğlendirmek istemezseniz, onda köylüye karşı bir acıma duygusu uyandırın, bakın o vakit iş nasıl değişir, diyor.

Bu acıma işinde N. Ataç bana çok daha gerçekçi göründü. O, toplumun düzenini, sıkı kurallarını göz önünden uzak tutmamış. Köylünün de şehirli kadar rahata kavuşmağa hakkı olduğunu ister istemez kabul ediyor. Yalnız, bugünkü koşullar altında, köylü bu hakkını ancak bir *lütuf* olarak istiyebilir demeğe getiriyor. Yoksa o da, acımanın, ondokuzuncu yüzyıl anlamındaki acımanın hak karşısında ne kadar yersiz, ne kadar aşağılatıcı olduğunu biliyordur. Teker teker kişilerin tek tek kişilere acımasının ne yararı olabilir? Hakkını, acıma yoluyla elde etmeğe çalışmanın utanç verici olduğunu kim yalanlıyabilir?

Bu acıma konusunda N. Ataç öfkesini yenememiş, S. Kocagöz'ün mayonezli levrek sözüne benzer, o derece yersiz bir söz etmiş. Bakın Kocagöz için ne diyor: «Bir yerde okumuş, toplum bilgilerini edinirken öğrenmiş, acımak, sadaka vermek yoksulluk sorusunu

çözümlemez, toplumun sıkıntılarını gidermez...» Bir yerde okumuş olmak, toplum bilgilerini edinirken öğrenmiş olmak neden bir kusur oluyor? Bir yerde okumuş olmak, hele okuduğu üzerinde düşünüp onun doğruluğuna inanmış olmak övgüye değmez mi? İster misiniz S. Kocagöz de, tıpkı N. Ataç gibi, bu sözü diline dolayıp, bir dolanlama yazısı döktürsün. N. Ataç, *Yenilik* dergisindeki yazısını, muhakkak ki, bir yanıltmaça niyetiyle yazmış. İçinden kıs kıs gülen bir hali var sanki. S. Kocagöz'e karşı, onu baltalamak için yazdığı, aynı iyi şeyleri S. Kocagöz'ün de kendisi gibi düşündüğünü bilmezlikten geldiği ap açık. Ap açık ama, yine de güzel yazmış. Ataç: benimkisi «öfkeyle karışık bir acıma» diyor ve ekliyor: «Kişi oğlunun bu durumda kalması, yer yüzünün birtakım güzelliklerini, büyüklüklerini bilmemesi, aramaması doğru değildir. Ben mayonezli balık yerken, bu yeryüzünde mayonezli balık da varken gününü soğan ekmekle geçirmek acınacak bir durumdur.»

S. Kocagöz'le, N. Ataç bir noktada ayrılıyorlar. İnsanların yeryüzü nimetlerini beraberce paylaşmamaları karşısında Ataç acınıyor. S. Kocagöz ise bu bir haksızlıktır, diyor. Ne var ki, N. Ataç'ın acıma sözünde, öyle insana üsten bakan bir yan görmiyorum. Mayasına öfke karışan bir acımada bir sevgi, bir kardeşlik duygusu sezmemek ne mümkün? «Dünya yüzündeki sevgiye, kardeşliğe kıran mı girdi» diyen S. Kocagöz'le bu bakımdan aralarında pek karşıtlık göremiyorum. Ne var ki, N. Ataç tartışma işinde zekâ oyun-

larına fazla yer veriyor. Onun için, Ataç'la tartışmalarda «mayonezli levrek» hatasına düşmemeli. Yoksa, ona, daha önce davranıp karşısındakinin söyliyeceklerini karşısındakine karşı silâh olarak kullanmak fırsatı vermiş, *Yenilik*'teki gibi bir yanıltmaca, bir dolanlama yazısı döktürmesine yol açmış olursunuz.

1954

Aliye Mektuplar

KÜÇÜK BİR ÖFKE UĞRUNA

Aliciğim,

Yine bay Ataç'ın öfkesine uğradık. *Son Havadis* gazetesinin 19 Ekim sayısında *Yeni Ufuklar*'ın dil soruşturmasını ele almış. Yazısının adını da *Boyacı Küpü* koymuş. Kınıyor bizi.

Bay Ataç, yazısında böyle soruşturmaları sevmem, bir şeye yarıyacağına da inanmam, diye başlıyor. Nedenini de şöyle açıklıyor

«Diyelim ki kendilerini birer aydın bellemiş elli kişi, yüz kişi, bu çağrıyı gördüler, dil üzerine düşündüklerini *Yeni Ufuklar*'a yazmayı boyunlarına borç bildiler. İkiden biri: ya her kafadan bir ses çıkacak (bunu pek sanmıyorum, bizde düşünceler o kadar çeşitli değildir) ya bir görüş üzerinde saltık (mutlak), yahut görece (nisbî) bir çoğunluk olacak. Her kafadan bir ses çıkarsa, soruşturma bir sonuca varamamış demektir, defter kendiliğinden kapanır. Büyük, küçük bir çoğunluk belirirse, sorun (mesele) çözülmüş olur mu? Yeni *Ufuklar*'a düşündüklerini yazan *aydın*'ların çoğu şöyle istemiş diye herkes uyar mı o buyuruğa?»

Bana tuhaf geldi bu sözler. Bir defa, soruşturma neden herkesin uyması gereken bir buyruk oluyormuş? Bence, böyle soruşturmaların amacı, belli bir sorun üzerinde aydınları düşünmeye, düşünmüşleri de o sorun karşısında kesin bir tutuma çağırmak; daha önemlisi, okuyucuya: «Aydınlar bu konuda böyle düşünüyor» diyebilmektir. Bir soruşturma sonunda ister her kafadan bir ses çıksın, ister bir görüş beraberliği belirsin, amaca varılmış demektir. Beraberliğin belirmesi kadar, her kafadan bir ses çıkması da önemli olabilir. Her iki halde de, okuyucu belli bir kanıya varmaz mı? Filân sorun üzerinde aydınlar arasında görüş birliği var, ya da yok diyebilir. Ayrıca, her kafadan bir ses çıkınca neden defter kapansın? O bir birini tutmıyan yazılardan hiç birinin ilerisi için bir yankı, bir tepki uyandırması düşünülemez mi? Bir sorun üzerinde görüş ayrılığının, o sorununun ileriki gelişmesi bakımından hiç mi hayırlı bir yanı olmıyacak?

Bana kalırsa defter, soruşturma cevapsız ilgisiz kalırsa kapanır. İşin asıl kötü yanı da bu değil mi? Yine bu demek değil midir ki, o toplumun aydın kişileri düşünmeğe yanaşmıyorlar, daha doğrusu, düşündüklerini açıklamaktan yılıyorlar.

Her hangi bir soruşturmanın sonucuna herkesin uyması diye bir kural var mı, bilmiyorum. Bir dergi, buyuruklar çıkaran resmî bir kat mı? Bence, bir dergi, önemli bulduğu bir sorun üzerinde aydınlarla okuyucuları buluşturmaya çalışabilir ancak. Ama, bunda başarı elde edebilir, edemez o başka iş.

Bay Ataç'ın yergisi bununla kalmıyor. *Yeni*

Ufuklar'ı ayrıca sorguya da çekiyor: «Ben de bir şey sorayım o dergiyi çıkaranlara, diyor: Bilmiyorlar mı dil üzerine *aydın*'ların ne düşündüklerini? neler düşündüklerini? Yıllardan, nice yıllardan beri tartışmalar, çekişmeler, kavgalar oluyor üzerinde. *Yeni Ufuklar*'ı çıkaranlar, şu yahut bu *aydın*'ın dil üzerine ne düşündüğünü öğrenmek istiyorlarsa, okuyuversinler onun her hangi bir kitabını, yazısını, deyişi, kullandığı tilcikler yeter anlamalarına.»

Bu sözler de bir tuhaf geldi bana. Bir sorun daha önce tartışılmış, kitaplara geçmiş diye bir daha ortaya atılmamalı mı? Bay Ataç'a bakarsak, öyle soruşturma filân yapmamalı. Bir sorun üzerinde yeni baştan düşünmek mi istiyorsun, açarsın kitapları, bakarsın neler denmiş. Sonra gönül rahatlığına erersin. Bu türlü düşünüş bana *Hür Adam* gazetesinin 16 Temmuz 1954 tarihli sayısındaki bir soruşturmayı hatırlattı. O gazetede «Türkçe ile namaz kılınabilir mi?» diye bir soruşturma vardı. Emekli, ama ünlü bir hukuk profesörünün verdiği cevap şuydu: «Bunlar yeni bir şey değildir. Bir içtihat mevzuu da değildir. Fıkh kitaplarında tafsilâtiyle vardır. Bu sebeple, fıkh kitaplarından çıkarmak suretiyle, en sahih neticeye varmak mümkündür. Dediğim gibi, yeniden düşünülüp, aranacak bir şey sayılmaz. Mevcudu ortaya koymak lâzımdır. Bu da kitaplardan pekâlâ çıkarılabilir.»

Bu cevabın ışığı altında ben de bir şey sorayım Bay Ataç'a. Dil sorunu «yeniden düşünülüp, aranacak bir şey sayılmaz» mı? Sadece olanı ortaya koymak elverir mi? Sonra, bay Ataç'ın *aydın* dediği kim-

seler bugüne kadar yazı yazmış, aydınlığı onanmış kimseler mi? Yeni yetişen genç aydınların düşüncelerinin hiç mi önemi olmayacak? *Yeni Ufuklar,* soruşturmasını herkese açık tutmakla, sayfalarını yalnız belirli kişilere ayırmamakla, aydınlığın bir tekel işi olmadığını belirtmek istemişti.

Neyse geçelim bunu. Gelelim, bay Ataç'ın haklı olduğu yerlere. Birinci sorumuzun dilini kınarken, hakcası yerinde sözler söylüyor. *Aşırı* kelimesiyle *mutedil* kelimesi yan yana sahiden yakışıksız oluyor. Ne var ki, biz soruşturmayı yazarken, elimizden geldiği kadar tarafsız kalmaya baktık. Zaten, açık soruşturmanın başka türlü de anlamı kalmazdı. Biz o sorularda, ortamalı, tarafsız yazı dilinden pek ayrılmamayı gözettik. İstediğimiz, dil devrimini tutanların da tutmıyanların da, güçlük çekmeden soruları anlayabilmeleriydi. Çünkü soruşturmaya çeşitli görüş sahiplerinin ayni zamanda katılmalarını dilemiştik.

Bay Ataç, dil konusunda mutedil, ılımlı olmayı istemiyor. Herkesin kendisi gibi zaman zaman aşırıya kaçmasını diliyor, öğütlüyor. Dileyince, öğütleyince de gözünü duman bürüyor, başlıyor kendisi gibi olmıyanları, çizdiği yoldan yürümiyenleri kınamaya, yermeğe. Bay Ataç, anlaşıldı artık, ancak, herkesin kendi biçiminde bir çaba göstermesini hoşgörebiliyor. Ama, bana öyle geliyor ki, biri kalksa da kendisini taklit etse, onun yolundan yürüse, yine kızıverecek: «Sende kişilik yok mu?» diyiverecek. Bay Ataç da mösyö Gide gibi. Kendine benziyenlerden pek hoşlanmaz. Kendisi, kimi zaman aşırı, kimi zaman da ılımlı, evet ılımlı olu-

verir. Neden mi? Bay Ataç'tır bu. Kişiliği aşan bir dil dönekliğiyle Cemal Yeşil'in rübailerini över. Ama, sen o dille bir soruşturma tertiplemeye kalkıver, afaroz eder.

Bay Ataç, kendi gücünün de güçsüzlüğünün de sınırlarını dilediği gibi çiziyor ama, başkalarına gelince «olmaz!» diye diretiyor.

Ama, haksızlık etmiyeyim. Bay Ataç kendinde de ılım denen sayrılığın (hastalığın) bulunduğunu açıklıyor. Açıklarken hayıflanmasını da biliyor. *Son Havadis* gazetesinde çıkan 6 Temmuz tarihli *Günce*'sinde insanı acındıran şu sözlere bak: «Bir yandan kendi güçsüzlüğümü bilmek, bir yandan umut-kırıklığı, beni de türkçe sözler arasına arapça farsça sözler karıştırmağa sürükledi. Bunu düşündükçe kendi kendimden tiksiniyorum. Demek ki kafanın uyuz sayrılığı (hastalığı) olan ılım bende de var.» Evet, kendinde de var. Var ama, başkalarının ılımlılığına göz yumamıyor. Ne dersin. Sayrılık.

Şimdi, bay Ataç'ın yazısının en can alıcı yerine geliyoruz. Sorumuzdaki *kısa zaman* sözüne tutulmuş. Bak ne diyor: «Dördüncü sorunu olduğu gibi alıyorum:

Türkçemizin en kısa zamanda bir kültür dili olabilmesi için düşündüğünüz çareler nelerdir? Görüyorsunuz, *kısa zamanda* deniliyor. Ekin (kültür), uygarlık ivediye gelecek işlerdendir de... Boyacı küpü bu, daldır çıkart!... *kısa zamanda,* üç beş ay, bilemedin üç beş yıl içinde al sana bir ekin dili, bir uygarlık dili.»

İşte, bay Ataç, yine o eski sayrılığına, dolanlama hastalığına tutulmuş. *Kısa zamanda* sözü üzerinde oynuyor. Oysa, azıcık iyi niyet gösteriverse, pekâlâ anlıyacak ki, *kısa zaman,* olabildiğince kısa bir zamandır. Devrimler de bunu istemez mi? Aydınların ödevi, dileği devrimleri çabuklaştırmak değil midir? Atatürk devlet zoruyla okul kitaplarına yeni terimleri sokarken, bunların kısa, evet olabildiği kadar kısa bir zamanda, bir kuşaklık, iki kuşaklık bir sürede kök salmasını dilemiyor muydu?

Kısa bir zaman'ın «üç beş ay, bilemedin üç beş yıl» olamıyacağını, *Yeni Ufuklar*'ı çıkaranların, bu denli düşünemiyeceklerini Bay Ataç bilmez olur mu? Olmaz, tabii. Ama, bilmezlikten gelmek işine daha elverişli.

Dil konusunda Bay Ataç, tekelciliği kendine vergi bilmiş. Ona göre, dil uğruna *bir* çeşit cenkleşilir. O da kendi biçiminde. Yâni, dilde aşırılıkla, şekilcilikle. Oysa biz, dil devriminin daha köklü nedenleri olduğunu belirtmek istedik. Bugüne kadar dilin sadeleşmesi üzerinde tartışanlar «daha güzel, daha çirkin» gibi tasaları ele aldı. Bizse, dilin sadeleşmesini, milletin hayatı, toplumun düzeni ile ilgili, demokrasinin kaçınılmaz bir gereği olarak görüyoruz. Dilin sadeleşmesini milletin en başta gelen bir hakkı sayıyoruz. Demokrasiye giden bir memleketin dil devriminden sapması -mademki demokrasi çoğunluğun haklarını arıyan bir düzendir - kendi amacına ihanet etmesi demektir. Bu açıdan bakınca, bir takım yazarların demokrasi hayranı görünmelerine rağmen, halkın dilini küçümse-

meleri gülünç bir çelişme değil mi? Bu kimseler, hem demokrasiyi istiyorlar; hem dilin sadeleşmesine karşı geliyorlar. İşte, biz soruşturmamızda bu sorunlara, düşüncelere dokunmak istedik.

Belki bu türlü düşünceler bay Ataç'a göre düşünce değil, «düşünce gölgesidir». Gölgesiz, yalın, aydın düşünceye ermiş olan bay Ataç neyi kesin olarak çözümlemiş onu da bilmek isterdik.

Boyacı Küpü adlı yazının dil devriminden yana — ama ılımlı ama ılımsız — olan *Yeni Ufuklar*'a yöneltilmiş olmasına üzüldük. Bay Ataç, olur - olmaz bir öfkeye *Yeni Ufuklar*'ı kurban etmiş. Öfke aslında iyi bir şey olabilir. Ama böylesi değil. Bay Ataç'ınki *küçük*, çok küçük bir öfke.

1954

HAKCASI

Varlık dergisinin Temmuz 1955 sayısında «İllâllah» adlı bir yazı var. Bay Yaşar Nabi, Bay Samim Kocagöz'ün *Yeni Ufuklar*'da çıkan «Açık Konuşalım» başlıklı yazısını ele almış, bir yandan yazarın görüşlerini çürütmeye çalışıyor, bir yandan da kendi görüşünü, canlı örneklerle destekleyip gerçek sanat alanında, değişmez ilkeler olarak ileri sürüyor.

B. Yaşar Nabi, Kocagöz'ü yererken de, kendi görüşünü savunurken de, bir takım yersiz kanılara varıyor, daha doğrusu kanılardan yola çıkıyor. Anlatalım:

Kocagöz'ün adı geçen yazısında, Bay Yaşar Nabi'yi sinirlendiren kısım şu: «Güdümlü lâfı ile jurnalcılık edip, namuslu vatandaşları, namuslu sanatçıların aleyhine çevirmek istiyorlar. Ne yapalım ki, bütün memleketlerin ileri gelen şairleri, yazarları, ileri bir görüş ve metotla eserlerini veriyorlar. Bu ileri görüş; bütün dünya edebiyatında olduğu gibi, halkçı, sosyal meselelere eğilen, bakan bir görüştür. Nadir Nadi'nin bir makalesinde yazdığı gibi sosyalist olmak, sol olmak, komünist olmak değildir. Memleketimizin

kalkınması, sosyal müesseselerimizin; halkımızın, vatandaşlarımızın lehine halledilmesine bağlıdır. Bu da politika işidir. Edebiyata gelince, sadece sosyal bünyemizin girdisini, çıktısını, kuvvetini veya zaafını araştırıyor. Memleket için çırpınıyor. Bugün Türk edebiyatına, edebiyattır dedirtecek birkaç şiir, hikâye kitabı, birkaç roman varsa ortaklıkta, açık konuşalım, *güdümlü,* yani bizim anlayışımızla, sosyalist birer görüşün mahsullerdir. Bir de *güdümsüz*'lerin eserlerini merak edeceksiniz. Ben de merak ediyorum. Var mı?»

Bay Yaşar Nabi, işte bu sözleri ele almış, Kocagöz'e saldırıyor ve şöyle diyor: «Affedersiniz ama, şu güdümlü sözünü ortaya attık diye, şimdiye kadar bize yöneltilen hücumlar neydi, sorabilir miyiz? İşte içlerinden biri, apaçık konuşuyor: Biz güdümlüyüz, biz sosyalistiz, diyor. Memleketin kalkınması politika işidir, diyor. Edebiyatın da bu işi gördüğünü anlatıyor: «sadece sosyal bünyemizin girdisini, çıktısını, kuvvetini veya zaafını araştırıyor,» diyor. İşte bizim de o kadar gürültüyle karşılanan düşüncemiz buydu. Biz edebiyatçıların arasında bir takım kişiler var, sanatı manatı bir yana atmışlar, edebiyatın sadece sanat dışı ereklere hizmet etmesini istiyorlar, demiştik. Biz «sanat dışı» dedik, Bay Samim Kocagöz «politika» diye üstüne basıyor. Sonra karalıyan biz oluyoruz. Namuslu vatandaşların namuslu sanatçıların aleyhine çevirmek istemekle suçlandırılıyoruz. Fesuphanallah!

«Çok şükür durum, Bay Samim Kocagöz'ün tasvir etmeye çalıştığı kadar, ümitsiz değildir. Bu mem-

lekette sanatın hakkını sanata veren edebiyatçılar da var, hem çoğunlukta olan asıl değerler de onların safındadır. Güdümlü olmıyan var mı? diye soruyor Bay Kocagöz. İşte koca Sait Faik. Bir anketimize verdiği cevapta: «Ben güdümlü değilim, ama güdümlü sanat da olabilir, itirazım yok» demişti. İşte koca Cahit Sıtkı, Cahit Külebi, Fazıl Hüsnü, Sabahattin Kudret... Sayalım mı? Sanat değeri taşıdığı için ben Orhan Kemal'in eserini de inkâr etmem, Yaşar Kemal'in de. Ama onlar sanatçı kişiler, sosyal kaygı yanında sanat kaygısı da çekiyorlar. Bu kaygıdan kendini tamamen sıyırdığı içindir ki, Bay Kocagöz'ün yazıları bir değer taşımıyor. Yarına kalacak niteliklerden yoksundur..»

Bay Yaşar Nabi, açıkça görülüyor, Bay Kocagöz'ün yazısını dikkatlice okumak zahmetine katlanmamış. Ya da, katlanmış ama yine de, kendi gönlüne göre yorumlamış onu. Bay Kocagöz, uluorta, edebiyat bir politika işidir, demiş değil. O sadece «memleketin kalkınması, sosyal müesseselerimizin; halkımızın, vatandaşlarımızın lehine halledilmesine bağlıdır. Bu da politika işidir. Edebiyata gelince, sadece sosyal bünyemizin girdisini, çıktısını, kuvvetini veya zaafını araştırıyor. Memleket için çırpınıyor.» diyor. Bay Yaşar Nabi, «Edebiyata gelince» sözüyle başlıyan cümledeki *gelince* kelimesinin hakkını yiyivermiş. Bu *gelince* kelimesi politika ile edebiyat arasında -Kocagöz'e göre pek az olduğunu farzetsek bile - bir ayırım yapmıyor mu? Diyelim yapıyor. O zaman da, Kocagöz'ün politika kelimesinden ne anladığını da düşünmek gerekmez mi? Burada da, kötü niyetli bir takım yazarların po-

litika dedikleri şeyin günlük politika olduğunu göz önünden ayırmamak gerekir, sanırım. Bu türlü yazarlardan B. Kocagöz gibi, B. Yaşar Nabi de haklı olarak yakınıyor. Ne var ki, Kocagöz'ün politika dediği bu değildir. Kocagöz'ün yaptığı gibi, toplum sorunlarına eğilmek belki bir politika işidir ama, bu kötü niyetli kimselerin anladığı anlamda günlük politika'dan apayrı yüksek bir politikadır. Bir topluma haklı, pürüzsüz bir düzen istemek, belki en büyük, en yüksek politikadır.

Yüksek politika bir dünya görüşüne varmış olmanın en kesin belirtisi değil midir? Bugün ortaya çıkan bir gerçek var: Yaşadığı toplumun düzeni üzerinde bir görüşü olmıyan insan sanatçı olamaz. Dünya görüşü olmayan, diyelim, yüksek bir politikaya ermiyen, taraf tutmayan adamın sanatçı olmasına belki eskiden imkân vardı. Ama bugün öyle bir imkân görünmüyor, artık. Bu bakımdan, Bay Yaşar Nabi'nin Sabahattin Kudret gibi dünya görüşünden yoksun kimseleri gerçek sanatçı diye göstermesi, insanı şaşırtıyor. Hiç bir dünya görüşü olmadan, sırf sanat yapıyorum dediği için, Bay Aksal sanatçı oluyor da, politika yapıyorum diyen Bay Kocagöz neden sanatçı olamıyor, bunu anlamak pek kolay değil. Kaldı ki, roman, hikâye olmıyan bir eserde de, diyelim, politik bir söylevde de sanat bulunamaz mı?

Güdümlü sorununa gelince, burada da Bay Yaşar Nabi, yanlış yorumlara varmış. Güdümsüzlüğe gösterdiği örnek de pek yerinde değil. Bay Nayır, «Kocagöz'ün iddiası tersine asıl değerler güdümsüzlerin safında-

dır» derken, bu sözüne örnek olarak «Ben güdümlü değilim, ama güdümlü sanat da olabilir, bir itirazım yok» diyen koca Sait Faik'i alıyor. Bana kalırsa, Sait Faik «ben güdümlü değilim» derken, başkası tarafından güdülen bir sanatçı değilim, demek istemiş, ben sanatıma yol gösteren, sınır çizen bir partiye, bir kuruluşa bağlı değilim, demiştir. Eğer güdümlü sanat, bir iddiası, bir sorunu olan sanat demekse, Sait Faik güdümlü bir sanatçıydı. Evet Sait Faik, başkası tarafından güdülen bir sanatçı değildi. Ama o, güdümünü, bir dünya görüşünden, yüksek bir politikadan, haksızlıklar karşısında insanlık adına duyduğu utançtan alıyordu. Bu güdüm, bu yüksek politika adına değil mi ki, Sait Faik kurulu dünya düzenini kabullenemiyordu. Toplumumuzda ezilen insanlar bulunduğunu, hattâ en sevilmeye değer kimselerin de onlar arasında bulunduğunu söylerken toplum sorunları üzerine eğilmiş olmuyor muydu? Eski düzene karşı öfkesini zaman zaman, her hangi bir politikacıdan daha coşkun bir dille söylediği olmuyor muydu? «Söylendim Durdum» adlı o eşsiz hikâyeyi başka nasıl anlıyabiliriz? Bu bakımdan, Aksal ile Abasıyanık'ı bir tutmak, bence bağışlanmaz bir insafsızlıktır.

Bay Nayır'ın verdiği öbür örnekleri alalım: Cahit Sıtkı'dan ne yazık ki soramayız. O, tanıdığımız kadar, yurt sorunları karşısında olumlu bir cephe almış bir insandı. Cahit Külebi'nin yarına kalacak eseri *Adamın Biri*'ndeki ileri bir dünya görüşünü destekliyen, duyguları yoksullardan yana olan şiirleridir. *Sivas Yolları, Atatürk* şiirinin Külebi'si gibi *Toprak Ana ve Sivaslı*

Karınca'mın Dağlarca'sı da, Bay Nayır'ın görüşüne, ne yazık ki, örnek olamıyacak. Burada Yaşar Nabi'nin savunduğu sanatın temsilcisi olarak belki yalnız Aksal'ı bırakabiliriz. Onun da yarına kalacağını Bay Yaşar Nabi'den başka kimin ileri süreceğini bilemeyiz.

Sözün kısası, Yaşar Nabi sosyalist eğilimli bir eser, sanat eseri olamaz demeğe getiriyor. Bu iddiasiyle de artık Varlık'ı çıkardığı o ilk günlerdeki mücadeleci Yaşar Nabi olmaktan çıkıyor ve bize, suya sabuna dokunmıyan bir edebiyat sağlık veriyor.

1955

BU DA ÖYLE BİR ELEŞTİRME

Bay Şerif Hulusi, Yeditepe dergisinin 29 Ocak tarihli sayısında, Atrhur Miller'in *Cadı Kazanı* adlı oyununu ele almış, eleştiriyor. Bu yazının, son yıllarda bazı yazarlarda görülen bir özelliği var ki, göze batıyor. Bu özellik, bir sanat eserini salt konusuyla değerlendirmeye çalışan bir eğilimden geliyor. Bugün bazı yazarlar için önemli olan, bir konunun ele alınış, işleniş yolu ya da sanatçının olaylar karşısında ne türlü davrandığı değil, konunun kendisidir. Belli bir hayat görüşü ile ayarlı «iyi konu, kötü konu» formülü, bir eseri değerlendirmede tek ölçü olmakta. Nicedir köy konularının bir takım insanları tedirgin etmesi boşuna değil. Bugün «Küçük Adam»ın yaşantışını ele alan eserleri bir kalemde kötülüyenler gibi, «aşk romanım» prensip olarak çağımız edebiyatına sokmak istemiyenlerin durumunu bu türlü «konuculuk» la açıklıyabiliriz sanıyorum.

Sanatçıyı, seçeceği konu bakımından sınırlıyan bu tutuma bay Şerif Husuli de - tabiî kendi dünya görüşü açısından katılmış, *Cadı Kazanı*'nı, konu-

sundan ötürü kötülüyor. «Bir iftira psikolojisini ana hatlarıyla göstermeğe» (!) çalışan A. Miller'i, konusunu «tamamiyle günümüzde» geçirtmeyip «tarihin bir devrine» taşımakla kınıyor. Başka bir deyimle, bay Şerif Hulusi demek istiyor ki, «ileri düşüncelerinden ötürü Amerika'da suçlandırılanların dramını» ele alan A. Miller'in bu dramı «bugünün realitesi içinde» değil de tarihten çekip çıkardığı bir takım cadılık, büyücülük gibi karanlık sembollerle göstermesi yersizdir. Ona göre, A. Miller de, tıpkı çağdaşı Albert Maltz gibi davranabilir, bugünün Amerikan gerçeğini düpedüz bugünün olayları içinde verebilirdi. Oysa, A. Miller bunu yapmamış, yapmadığı için de eserine açık bir anlam kazandırmamıştır.

Bay Şerif Hulusi'nin bu mantığı hayli garip bir mantık. Bir kere, buna uyacak olursak, tâ Yunandan bu yana, bütün sanatçılardan ele aldıkları konuların hesabını istiyeceğiz. Örneğin, Yunan tragedya yazarlarına, bu ara, Sophokles'e soracağız: «Sokrates'in neden suçlandırılmasını ve ölümünü ele almadınız da Oeidipus'u aldınız?» Örneğin, Shakespeare'i, zamanındaki kralları, politik olayları bir yana bırakıp Roma imparatorlarını ele almakla suçlandıracağız.

A. Miller'in *Cadı Kazanı*'ndaki konuyu ele alış biçimini beğenmemek, bay Şerif Hulusi'nin hakkıdır. Konuyu kötülüyecek yerde, örneğin, eserdeki sorunların ele alınışını beğenmiyebilirdi. Nitekim bay Peyami Safa, *Cadı Kazını* için, bu bir melodramdan başka bir şey değil, demişti. Bay Şerif Hulusi de her ne kadar piyesin zayıf bir teknikle işlendiğini söyleyip bay Pe-

yamiyle gönüldeşlik ediyorsa da, bunun üzerinde pek durmuyor, konunun konu olarak kötülüğünde direniyor.

İnsan bay Şerif Hulusi'den şunu bekliyebilirdi: Arthur Miller'den madem ki hesap soruyor, örneğin anlattığı olay karşısında aldığı durumun hesabını sorabilirdi ondan. Söz gelişi, A. Miller *Cadı Kazanı*'nda eski yargıçların, aynı olayı bugüne taşıdığımız zaman, onlar gibi davranan bugünkü yargıçlardan yana çıkan adamların tarafını tutmuş mu tutmmaış mı buna bakabilir, ben bu davranıştan yana değilim diyebilirdi. Ancak bunu diyebilirdi. Oysa, bay Şerif Hulusi bunu demiyor, konunun tarihten alınmış olmasının yersizliği üzerinde duruyor. Bay Şerif Hulusi bir sanatçının gününün sorunlarını günün olayları içinde vermesini, bir takım sembollere, imalara kaçmamasını istiyor. Ona göre, A. Miller bu piyesinde günümüze özgü bir iftira psikolojisini göstermek istemiş. Yazısında şöyle diyor: «Bu iftiranın ereği, söz düşünce ve vicdan hürriyetini boğmaktır. Bu yönden, tarihte geçmiş bir olay günümüzün söz, düşünce ve vicdan hürriyetlerini boğma teşebbüslerine bağlamış oluyor. A. Miller'in eserinden bu anlamı çıkarmak güçtür.»

Evet, bu anlamı çıkarmak güçtür. Nitekim, Bay Ş. Hulusi'nin yazısında belirttiği gibi «Bu oyunu vesile ederek, *Devlet Tiyatrosu* dergisine yazdığı bir yazıda Bay Bedrettin Tuncel'le, aynı konu üzerinde *Varlık* dergisinde bir yazı yayınlıyan Bay S. K. Aksal, oyunun bu yönünü görememişlerdir.» Göremiyenler yal-

nız onlar mı? Bay Ş. Hulusi'ye göre oyunu «dünyanın bir çok yerlerinde de seyredenler belki oyundaki bu yönü görememişlerdir.»

Bay Şerif Hulusi bu sözlerinde çok haklı. Çünkü, A. Miller'in oyununda böyle bir anlam, böyle bir yön gerçekten yok. Arthur Miller bu eserinde aktüalite sınırlarını aşan, özellikle, İsa'dan bu yana, dünyamızın en önemli sorunlarından birini ele almış ve bunu Proctor'un ağzından şu formüle vermiş: *Hep çamur atanlar mı Allahın temiz kulları?*

Bu, Yunandan sonra, bizim dünyamızın en önemli sorunlarından biridir. Arthur Miller, işte bu sorunu almış tiyatrosuna konu olarak. Geçmiş günlerin tarihinde olsun, günümüzde olsun, derece farkıyla hemen bütün toplumlarda karşılaştığımız bir sorun bu: Bir insan bir başkasını suçladığı zaman, suçlanan kendini savunma zorunda kalıyor, suçlayansa ne ceza görüyor ne tepki. Görse de örtbas ediliyor. Bu sorun, Ortaçağdan bu yana bir çok romanlarda, hikâyelerde, fıkralarda, atasözlerinde gördüğümüz bir gerçektir. Kendisine çamur atılıp da hapislerde yatmış, ya da suçluluk yüklemi altında kalmış, sonradan temize çıkmış insanlarla ilgili az olaylar mı görüyoruz bugün? İşte Arthur Miller bu sorun üzerinde durmuş, yoksa bay Şerif Hulusi'nin dediği gibi kuru iftira sorunu üzerinde, vicdan özgürlüğü, ileri düşüncelerinden ötürü suçlananlar sorunu üzerinde değil. Bu sorun küçümsenecek bir sorun mu? Gerçi Bay Şerif Hulusi'nin *Cadı Kazanı*'na yakıştırdığı öteki sorunlar da önemli, önemli olmasına, a-

ma, Miller almamış onları ele. Belki fazla aktüaliteye kaçmak istemediğinden almamış.

Dediğimiz gibi, *Cadı Kazanı*'nın asıl sorunu hiç bir ceza görmeksizin çamur atmak sorunudur, yani «Hep çamur atanlar mı Allahın temiz kulları» sorunu. Miller bu sorunla sınırlandırmış eserini. Netekim, 1953 yılında Amerika'da ilk oynandığı günlerde *Cadı Kazanı*'na çatan bazı eleştirmeciler, Proctor'un bu cümlesini ele almış ve Arthur Miller'e şu soruyu sormuşlardır: «Hep suçlananlar mı Allahın temiz kulları?» Bu soru *Christian Science Monitor* gibi pek ileri düşünceli sayılmıyan bir gazetenin yazarından geliyor. İşte Arthur Miller'e çatılabilirse, bu noktadan çatılabilir. Ne var ki Arthur Miller, böyle görmüş. Yaşadığı toplum içinde, suçlıyanların daha ağır bastığı kanısına varmış. O, gereğince hüküm giymiş, yasalara uygun biçimde mahkûm olmuş insanlardan söz etmiyor, ceza görmeden rahat rahat başkalarına çamur atanlardan söz ediyor. Soralım şimdi Bay Şerif Hulusi'ye: Miller böyle bir sorunu ele almakla hata mı etmiş?

Bay Şerif Hulusi'ye şunu da soralım: *Silas Timberman* adlı romanının özetini verdiği Howard Fast, gününün olaylarını günün realitesi içinde mi konu olarak alır eserlerine? Romancı asıl ününü sağlıyan *Citizen Tom Paine* adlı romanının konusunu Amerikan tarihinden almış, değil mi? Kitabın önsözünde, söylemek istediğini «günün realitesi» içinde değil de, tarihin olaylarına taşımayı neden uygun bulduğunu şöyle yazıyor: «... Citizen Tome Paine'nin hikâyesini yazmak için bu zamanı (yani romanı yazdığı zamanı)

seçmem bir tesadüf eseri değil. Buhranlı zamanlarda, zorbalıkla, mertçe ve açıktan açığa savaşmış olan adamlarını kendi geçmişlerinden bulup çıkarmak demokratik ulusların tabiatları gereğidir. Bu, bizlere, geleneği sürdürüp götürmek bilincini verir. Bu sayede yalnız geçmişle değil, daha doğmamış gelecekle de bir bağ kurmuş ve böylece iyi niyetli insanların zamanı aşan yürüyüşlerinde kendi yerlerimizi almış oluruz.»

Görülüyor ki, Bay Şerif Hulusi'nin kendine destek seçtiği Howard Fast de, bir başka plânda da olsa, konusunu «tarihin bir devrine taşıyarak» zorbalıkla açıktan açığa ve mertçe savaşmış insan örneklerini vermek, zorbalıkla savaş geleneğini bu yoldan canlı tutmak ihtiyacını duyabilen bir yazardır. *La Semaine Sainte* adlı daha dumanı üstünde romanı ile bir parti soysuzlaşmasının acı sonuçlarını «günün realitesi»nden ötede, 1815 olayları içinde gösteren şair Aragon'u olsun Howard Fast'i olsun bu konu «taşıma» cılıklarından ötürü bay Şerif Hulusi acaba bağışlıyacak mı?

Burada, bir sanatçı ille de konusunu geçmişteki olaylar arasından alsın dediğim, hele A. Miller'in *Cadı Kazanı*'nı bu yönden savunduğum sanılmasın. Ben sadece bir eseri değerlendirirken yalnız konusuna takılıp kalmanın doğru olmıyacağını, insanı yanlış yargılara götürebileceğini, bay Şerif Hulusi'nin de sırf bu yüzden *Cadı Kazanı*'na gerçekle ilişiği olmıyan bir anlam verdiğini belirtmek istedim.

1959

İÇİNDEKİLER

Dile Gelseler	5
Hüseyin Rahmi'ye Göre Hayat	19
H. Rahmi'ye Göre Sanatçının rolü	27
S. Ali'nin Hikâyeciliği ve Romancılığı	34
Sabahattin Ali'nin sanatı	42
Sait Faik Abasıyanık Üstüne	48
Mahalle Kahvesi	60
Yalnızlığın Yarattığı Adam I	64
Yalnızlığın Yarattığı Adam II	69
Bir Sanatçının İçdökmesi	74
Sanat Balık Gibidir, Sosyal Suda Yaşar	81
Âvare Yıllar	88
Yeni Ağza Eski Yemek	92
Din Ve Romanlarımız	97
Hayata Uysun Diye	101
Uysallık Düşmanlığı	109
Üç Hikâye Kitabı	113
Tereddütten Hurafeye	117
Geçmişe Konan Bellek	122
A. Şinasi Hisar Ya Da Mânevi Romatizma	132
Edebiyatımızda Karşılıklı Konuşma	139
Dilekçe Edebiyatı	142
Şiirimizde yurtseverlik	145
Bizim Köy'ün Düşündükleri	150

Düzme Ve Gerçek Memleket Hikâyeleri 157
Topluma Ayna Tutanlarla Işık Tutanlar 165
Dış Gerçekten Gerçeküstüne Doğru 169
Kendini Kuran Romancı 177
Kısır Döl 183
Yağmur Altında Yeni Bir Şey Yok 191
Harikulâdelikler Avı 198
Topal Koşma 204
Gazoz Ağacı 213
İyi Niyet Havarisi 219
Dıştan İçe 225
Şiirli - Büyülü 230
Dolanlama 234
Küçük Bir Öfke Uğruna 241
Hakçası 248
Bu Da Öyle Bir Eleştirme 254



ÇAN YAYINLARI

1. KAÇKINLAR (Hikâyeler) Ferit Edgü, 250 K.
2. DENEMELER VE BİR ALMAN DOSTA MEKTUPLAR: Albert Camus. Çev.: S. Eyuboğlu, Vedat Günyol, 5 lira.
3. DURUŞMA (Oyun) Franz Kafka. S. Eyuboğ-
4. DÖRTLÜKLER Ömer Hayyam, Çeviren Sabahattin Eyuboğlu, 5 Lira.
5. BOZGUN (Hikâyeler) Ferit Edgü, 3 lira.
6. ÇAĞIMIZIN GERÇEKLERİ Jean - Paul Sartre, Çeviren S. Eyuboğlu - V. Günyol, 5 lira.
7. KUYULARDA (Hikâyeler) : M. Buyrukçu, 3 lira
8. ÖZGÜRLÜK VE KÜLTÜR John Dewey, Çeviren Vedat Günyol, 5 lira.
9. DÜNYAMIZIN SORUNLARI: Bertrand Russell, Çev. S. Eyuboğlu, V. Günyol, 5. Lira.
10. TÜRKÜN ATEŞLE İMTİHANI Kurtuluş Savaşı Anıları, Halide Edib Adıvar, 10 Lira.
11. TİYATRO İÇİN KÜÇÜK ARAÇ Bertolt Brecht, Çevirenler Teo - C. Çapan, 250 K.
12. MACBETH William Shapeskeare, Çev. Sabahattin Eyuboğlu, 4 lira. (Tükenmiştir.)

13. ÇAĞDAŞ POLİTİKA SORUNLARI Çev. Sabahattin Eyuboğlu - Vedat Günyol, 4 Lira.
14. BAŞKASININ KELLESİ; Marcel Aymé, Çev. Sabahattin Eyuboğlu - Vedat Günyol, 4 Lira.
15. SIĞIRTMAÇ TÜRKÜLERİ Vergilius, Çeviren.: İsmet Zeki Eyüboğlu, 250 K.
16. MAVİ YOLCULUK (Gezi Notları) : Azra Erhat, 4 lira.
17. LÂTİN OZANLARINDAN ÇEVİRİLER (Çeşitli ozanlardan) Oktay Rıfat, 250. K.
18. ŞİİRLER Jacques Prévert, Çeviren Sabahattin Eyuboğlu, 4 Lira.
19. BİLİM AHLÂKI Albert Bayet, Çeviren Vedat Günyol, 5 Lira.
20. İKİLİK (Şiirler) Oktay Rıfat, 4 Lira.
21. GODOT'YU BEKLERKEN Samuel Beckett, Çeviren Ferit Edgü, 4 Lira.
22. HAKSIZ YÖNETİME KARŞI David Thoreau, Çeviren Vedat Günyol, 3 Lira.
23. FİLOZOFÇA DÜŞÜNCELER Diderot, Çeviren İsa Öztürk, 3 Lira.
24. DENEMELER ELEŞTİRİLER Orhan Burian, 4 lira.
25. UTOPİA Thomas More, Çeviren. S. Eyuboğlu - Mînâ Urgan - Vedat Günyol, 5 lira.
26. DEVRİM YAZILARI Gracchus Babeuf; Çeviren. S. Eyuboğlu - V. Günyol, 4 Lira. (Toplattırılmıştır)
27. ŞİİRLE FRANSIZCA S. Eyuboğlu, 5 Lira.
28. YUNAN ANTOLOGYASI (Şiirler) Çeşitli Ozanlardan Çeviren Oktay Rıfat, 3 Lira.
29. GELİŞEN KOMEDYA Türlü yazarlardan çeviriler : Hazırlıyan M. C. Anday, 4 Lira.
30. TURAN YOLU Türkiye'de Turancılığın kay-

Çan Yayınları: 40
Gün Basımevi

1966

DİLE GELSELER adlı bu kitap, VEDAT GÜNYOL'un 1944'den bu yana Yücel, Ufuklar, Yeni Ufuklar ve Varlık dergilerine yazdığı eleştirilerinden bir seçmedir. Yirmi yılı aşkın bir zaman dilimini içine alan edebiyat dünyamızın çeşitli ürünlerine ve türlü sorunlarına toplumcu açıdan bakan yazarın izlenimlerini bulacaksınız bu kitapta. Esere alınan yazıların özüne dokunulmamış, dilleri üzerinde -Türkçemizin bugünkü gelişme düzeyine uyacak biçimde- gerekli değişiklikler yapılmıştır sadece.