1973
Kasım
Sayı: 11
5 TL.

yeni adımlar

aylık sanat ve siyaset dergisi

SENDİKALARI
DİSK
KONFEDERASYONU

KÖY ENSTİTÜLERİ ve EDEBİYATIMIZ



"april morning,,

halk savaşçıları

HOWARD FAST

Howard Fast, ele aldığı konuyu diyalektik tarih bilinciyle irdeleyen; ve halkların kardeşliği, uğrunda savaşılacak tek yüce ilkenin eşitlik ve özgürlük olabileceği temel görüşüyle hikâyeleştiren dev bir romancı. Onun, daha önce Türkçeye çevrilmiş olan, Spartaküs, Hürriyet Yolu, Sacco ile Vanzetti'nin Çilesi romanlarında üstün tekniğini, akıcı uslûbunu, içeriğin örgüsünde yatan bildirisini görmüştük. Bu romanı da halkın durağan gücünün, emperyalizmin zulüm ve işkencesine karşı, yaratıcı güce dönüşebileceği esprisine dayanıyor. Haklarını ve topraklarını savunmak için örgütlenen halkın derme çatma silâhlarla düzenli ordulara nasıl karşı çıkabildiğini sergiliyor

yücel yayınları

10 lira

yeni adımlar
aylık sanat ve siyaset dergisi

KASIM 1973
SAYI 11

Çünkü Satılmıştılar, **A. KADİR** 2
Köy Enstitüleri ve Edebiyatımız
MEHMET ERGÜN 3
Bizim / Tohum, **İRFAN YALÇIN** 23
Sanat ve İdeoloji, **ALİ ERALP** 24
Georg Weerth, **A. KADİR - SELAHATTİN YILDIRIM** 27
Kavgadan Dönen Bir Halk Neferinin Söylediğidir, **KADRİ ÖZTOPÇU** 29
Edebiyat Eserinde Derinlik Sorunu, 30
SUPHİ KENAN DEMİRCİ 39
Agostinho Neto, **METE TÜRKBEN**
ALİ HABİP 41
Jones Ana, **JOSEPH LEEDS** 43
Ay Işığı, **YAKUP YILDIRIM** 52
Hayata Dönüş, **HÜSEYİN KIVANÇ** 53
Halk Savaşçıları, **NECATİ ÇAKIR** 54
Köyden İndim Şehire, 58

Sahibi, Metin İlkin/Sorumlusu Tarık Arslan / Yönetim ve yazışma yeri Cağaloğlu, Yerebatan Cad. 43/5, İstanbul / Kapak basımı, Evren Ofset / Bu sayı, Başaran Bir Matbaasında dizilip, Haşmet Basımevinde basılmıştır / Istanbul dağıtımı Ar Dağıtım / İzmir Dağıtımı: Orhan Özşişman / Ankara dağıtımı : Odak Dağıtım / Abone: yıllığı 50 liradır / Kapak düzeni Derman Över / Son basım tarihi 1.11.1973

Çıkaranlar :

Metin İlkin

Süleyman Nebioğlu

Orhan Suda

ÇÜNKÜ
SATILMIŞTILAR

Arkadan bıçaklamaya geldiler halkı,
çünkü satılmıştılar, çünkü kördüler, çünkü korkaktılar.
Ormanların, dağların, çatıların türküsünü boğmaya geldiler,
çünkü satılmıştılar, çünkü kördüler, çünkü korkaktılar.
Geldiler ekmeğin, suyun, bakırın türküsünü boğmaya,
çünkü satılmıştılar, çünkü kördüler, çünkü korkaktılar.
Geldiler uçaklarla, tanklarla, toplarla, ölüm saçarak,
buladılar kana ağızları, gözleri, memeleri, duvarları,
çünkü satılmıştılar, çünkü kördüler, çünkü korkaktılar.
Başlayınca öfkeyle haykırmaya topraklarda halkın kanı,
onlar da başladılar toplamaya soluğunu toprakların, zindanlara kapamaya,
çünkü satılmıştılar, çünkü kördüler, çünkü korkaktılar.
Yaktılar bütün kitapları, küllerini savurdular havaya,
çünkü satılmıştılar, çünkü kördüler, çünkü korkaktılar.
Kalbinden vurdular kardeşlik bahçesinin bülbülünü,
kan kokusu, kitap külleri arasından son türküsünü şakırken dünyaya,
And dağlarının kartalını, yuvasında, kalbinden vurdular,
çünkü satılmıştılar, çünkü kördüler, çünkü korkaktılar.
Açtılar ardına kadar bütün kapıları,
buyrun, dediler korsanlara, buyrun, ortaklar,
ortak ne demek, o da söz mü, buyrun, çoğu sizin,
bakırın, demirin, buğdayın, kuş gübresinin.
çünkü satılmıştılar, çünkü kördüler, çünkü korkaktılar.

MEHMET ERGÜN

KÖY ENSTİTÜLERİ ve EDEBİYATIMIZ

Köy Enstitüleri, kuruluş amacına ulaşamadan nitelik değiştirdi. Ama, kuruluşundan nitelik değiştirişine kadar geçen altı yıllık süre içerisinde yetiştirdiği **«aydın - köylü»** lerle toplumsal yaşantımız üzerinde, önemli sayılabilecek etkilerde bulundu. Çok geniş bir alana yayılan bu etkilerin en somut örneğini edebiyatta gözleyebiliriz. Bu nedenle bu yazımızda biz, Köy Enstitülerinin edebiyatımız üzerindeki etkilerinin niteliğini tartışacağız.

I

Feodal Osmanlı toplumunda olduğu kadar, Cumhuriyet Türkiye'sinin ilk dönemlerinde de köy, toplumun ekonomik cephesinin temel birimiydi. Bu nedenle, Kurtuluş Savaşı'nın **fiili önderliğini** üstlenmiş olan küçük burjuva bürokratları; gerek kendi içindeki yozlaşmaları önlemek, gerekse gelişmekte olan ticaret ve sanayi burjuvazisinin iktidar isteklerini setlemek için, her dönemde, köylünün desteğini almayı amaçlamıştır. Ekonomik farklılaşma için en uygun yer olarak görülen kırsal kesim halkına, bu nedenle, Cumhuriyet aydını özel bir sevgi beslemiş, onunla bütünleşmek için çeşitli yol ve yöntemlere başvurmuştur. Örneğin Halkevleri kurulmuş, onlardan olumlu bir sonuç alınmayınca, köyü içten uyararak değiştirme amacıyla da Köy Enstitüleri kurulmuştur. Toplumsal sınıfların siyasal iktidarı ele geçirecek bir güçte olmadıkları dönemlerde ön plâna çıkan ve üretim araçlarına sahip olmamasına rağmen siyasal iktidarı bir sınıfmış gibi denetimine alan bürokrasinin ileriye yönelik atılımlarını sürdürme kaygusundan doğan bu yandaş arama çabaları, çeşitli dönemlerde ve çeşitli biçimlerde edebiyatımızda yansımış, kabul edilse de, edilmese de bir **köy edebiyatın**'ın oluşmasına yol açmıştır.

Yaratıcısının kökeni ne olursa olsun, bir **aydın kat edebiyatı** olarak beliren **köy edebiyatında**, köyün veriliş biçimini üç kesime ayırabiliriz :

A — Dıştan gözlenerek yansıtılan köy,

B — Turistik gezilerden edinilen hazlarla kafalarda oluşturulan hayali düşüncelerin perspektifinden yansıtılan köy,

C — İçten gözlenerek yansıtılan **gerçek köy.**

A

DIŞTAN GÖZLENEREK YANSITILAN KÖY

Aydın edebiyatında köyün ilk kez **dıştan gözlenerek** anlatıldığına tanık oluyoruz. Gözlemler sonucu elde edilen izlenimlerin yansıtılış biçimine gö-

re, köyün dıştan gözlenerek anlatılmasını iki ara kesime ayırmak mümkündür :

a) Köylüyü tanımadan sorunlarını işleyenler,

b) Köylüyü tanıyıp sorunlarını işleyenler.

(a)

Köylüyü tanımadan sorunlarını işleyenler :

Bu öbeğe girenler, çeşitli nedenlerle kontak kurdukları köylerde görebildikleri şeyleri anlatmışlardır eserlerinde. Belli bir çerçeve içerisinde ele alındığında köy ve köylü sorununu yansıtmış oldukları görülen bu yazarlar, köylüyü tanımadıkları için, **«insansız eserler»** bırakmışlardır bize. Bu nedenle de etkileyicilikleri **sınırlı ve kısıtlı** kalmıştır. Bu sınırlılık ve kısıtlılık, makale ya da inceleme türünden çalışmalarla yapılması gereken şeyleri roman ya da hikâye kalıpları ile yapmak istemelerinden ileri gelmektedir. Bu doğrultuda atılmış ilk adım **Nabi-zâde Nâzim'ın Karabibik'i** oluyor. İlk kilometre taşı ise, **Ebubekir Hazım Tepeyran'ın Küçük Paşa'sıdır.** Her iki eser okunduğunda, iki yazarın da köylüyü tanımadığı, çizdikleri tiplerin köylüden çok kentlerde rastlanılan lümpenlerin karakterinde oldukları kolaylıkla görülür. Bununla beraber, yukarıda da sözünü ettiğimiz gibi, bu romanlar, o dönem köylüsünün dertlerinin birer aynasıdır. Özellikle **Küçük Paşa,** İstibdat dönemi köylerinin bir panoraması gibidir. (1) Yazar, bürokrat olmasından gelme bir itkiyle İstibdat yönetimini mahkûm etmeyi amaçlasa da, ortaya koyduklarının doğruluğu kuşku götürmez bir açıklıktadır. Gerçekten de Tepeyran'ın saptadığı :

I. Köyün bırakılmışlığı,
II. Askerin bakımsızlığı,
III. Yönetici ile halk arasındaki uçurum,
IV. Konak - köy zıtlığı,
V. Halkın bilinçsizliği,
VI. Mültezim baskısı

vs. vs. gibi olgular, bu dönemi inceleyen araştırmacılar tarafından da doğrulanmaktadır. Bu yönüyle ele alındığında, köylüyü tanımadan sorunlarını işleyen sanatçıların ürünleri içerisinde hedefine en çok yaklaşmış olanının Ebubekir Hazım Tepeyran'ın Küçük Paşa'sı olduğu görülür.

Bu diziye **Refik Halit Karay'ın Memleket Hikâyeleri'nde** yeralan birkaç hikâyesi ile (özellikle «Yatık Emine» adlı hikâyesi) **Yakup Kadri Karaosmanoğlu'nun Yaban'ı** da eklenebilir. Özellikle Yaban, köyün bırakılmışlığının dillendirilmesi ve bir kuşağın köy ve köylü karşısındaki tutumunu açığa vurması yönünden ilginçtir : «Bu virân ve yoksul insan kitlesi için ne yaptın? Yıllarca, yüzyıllarca onun kanını emdikten ve bir posa halinde kanını toprak üstüne akıttıktan sonra, şimdi gelip de ondan tiksinme hakkını kendinde buluyorsun. Anadolu halkının bir ruhu vardı, nüfuz edemedin. Bir ka-

(1) Bu sorunu **«İlk Gerçekçi Köy Romanı : Küçük Paşa»** başlıklı çalışmamda irdelemeye çalışacağım.

fası vardı, aydınlatamadın. Bir vücudu vardı, besleyemedin. Üstünde yaşadığı bir toprak vardı, işletemedin. O, katı toprakla kuru göğün arasında bir yabani ot bitti. Şimdi elinde orak buraya gelmişsin, ne ektin ki ne biçeceksin?» (2) Bu akımın şiirdeki temsilcisi **Mehmet Emin Yurdakul**'dur. Şiirlerine göz gezdirdiğimizde, onların yukarıda sıraladığımız nitelikte olduklarını görürüz. Mehmet Emin Yurdakul da sadece Anadolu halkının yoksulluğunu ve ezikliğini sergilemiştir dizelerinde. Ama Anadolu insanını yakalayamamış, bu nedenle de etkileyici olamamıştır. İşte örneği :

Bir ses duydum, dönüp baktım, bir kadın :
Gözler dönük, kaşlar çatık, yüz dargın;
Derileri çatlak, bağrı kapkara.
Sağ elinin nasırında bir yara
Başında bir eski püskü peştemal
Koltuğunda bir yamalı boş çuval!..

— Ne o bacı?
— Ot yiyoruz, n'olacak!..
— Tarlan yok mu?
— Ne öküz var, ne toprak...
Bugüne dek ırgat gibi didindim :
Çifte gittim, ekin biçtim, geçindim.
Bundan sonra...
— Kocan nerde?
— Ben dulum;
Kocam şehid; bir ninem var, bir oğlum.
— Soyun sopun?
— Onlar dahi hep yoksul!
Ah Efendi, bize karşı İstanbul
Neden böyle bir sert, yalçın taş gibi?
Taşraların havanlık mı nasibi?..

(3)

Dikkat edilirse yukarıki dizelerde o dönem koşullarıyla uyuşan birtakım gerçek saptamalar var : Anadolu insanının bırakılmışlığı, yoksulluğu... vs. vs. Bu gerçeklerin çözümlenmesi için de belli bir yöntem öneriliyor : İstanbul'un Anadolu'ya el vermesi. (4) Ama şiirde insan, Anadolu insanı yok. Bir Dadaloğlu'nun bir Karacaoğlan'ın şiirlerinde yüz yüze geldiğimiz sıcaklığı bulamıyoruz bu şiirde. Bunun tek bir nedeni var : Ozanın sorunlarını dillendirmeyi amaçladığı yığınları tanımaması, dolayısiyle de onun belirleyici özelliklerini yakalayamaması. Şiir belli bir siyasal görüşü dışlaştırmak-

(2) Yakup Kadri Karacsmancğlu, **Yaban**, s. 100, İstanbul 1972.

(3) A. Ferhan Oğuzhan, **Mehmet Emin**, s. 24, Eylül 1969. (Şiir 1898 basımlı **Türkçe Şiirler** adlı yapıttan alınma.)

(4) Yöntemin niteliği belli : Efendinin himmetine sığınmak...

ta bir araç olarak kullanılıyor, ama insansızlığı nedeniyle ozan amacına ulaşamıyor.

(b)

Köylüyü tanıyıp sorunlarını işleyenler :

Köylüyü tanıyıp da onun sorunlarını işleyenler arasında Nâzım Hikmet, Sabahattin Ali ve —biraz biraz da— Sadri Ertem anılabilir. Bu yazarlar, köylü kökenli olmamalarına rağmen, çeşitli dönemlerde bulundukları mahpushanelerde köylüleri yakından tanıma imkânını bulmuşlar, bu nedenle de, yaşayan tipler aracılığıyla köy ve köylü sorununu dışlaştırmışlardır. Ne ki, anlattıkları şeyler tekil olgular olmaktan öte gidememiş; ürünlerinde kırsal kesimin genel sorunlarını yansıtamamışlardır. Sözgelimi Sabahattin Ali'nin köylüleri konu edinen hikâyelerini göz önüne getirelim. Hep tikel bir olgu odaktır bu hikâyelerde. Mekân ise köyle kasaba arası bir nitelik taşır. (5) Bu nedenle de hikâyelerin gelişimi, tikellik sınırını aşıp, genellik boyutuna ulaşamamıştır. Dediğim gibi yaşantı noksanlığından ileri gelen bu durum Sadri Ertem'de daha da bârizdir. Onun hikâyeleri, gazete haberlerinden kaynaklanmıştır ve daha ilk bakışta kurgusal oldukları görülür. (Fahri Erdinç'in yurt dışında yazdığı hikâyeler gibi). Anlattığı olaylar, çevrenin ekonomik gerçekliğinden soyutlanmış olduğundan, zihinde iz bırakacak bir nitelikte değildir. Diğer bir deyişle onun anlattığı insanlar, belirli ilişkileri simgeleştirmezler. Bu nedenle de çoğunluk sınıflarüstü bir nitelik gösterirler. Zihinlerde iz bırakmayışlarının da nedeni budur, sanırım. Burada Agâh Sırrı Levend'in yıllar öncesi yapmış olduğu bir saptamayı anmak isterim «... hikâyelerinin kahramanları, hâdiseyi yaratan ve hayatı sürükleyen, başlı başına tahlile değer birer tip olmaktan ziyade, hadisenin içine katılan ve hayatla birlikte yürüyen gösterişsiz insanlardır. Hayat, mademki durmadan yürüyor, hattâ koşuyor; sabit tipleri canlandırmağa çalışmak neye yarar? Hayatı kovalamalı, onu durdurup mikroskop altında büyüterek ifade etmektense, geçerken yakalayıp hareket halinde göstermelidir.» (6)

Bu öbeğe dahil edilebilecek diğer adlar Kemal Tahir, Reşat Enis Aygen, Faik Baysal ve Samim Kocagöz'dür.

Kemal Tahir'in ilkin Tan gazetesinde yayımlanan (1941) ve sonradan Göl İnsanları adı altında bütünleştirilen hikâyeleri, yazarının köylü kökenli olmamasına rağmen, gözlemlerinin sağlıklılığı nedeniyle, köy ve köylü sorununu bir bütün halinde yakalamasını bilmiş bir aydın edası sezeriz. Daha sonraki romanlarında, Sağırdere Körduman ikilisinde, onun kapalı köy hayatını veren diğer yazarlardan hiç de aşağı kalmadığını görüyoruz.

Reşat Enis Aygen'e gelince... Bu yazara nedense gereken önem verilmedi bugüne kadar. «Daha çok röportajımsı bir hava taşıyan romanları...» biçimindeki nitelemelerle geçiştirildi ürünleri. (Onu «taşlamacı» olarak da niteleyenler (!) var.) Cumhuriyet sonrası dönem içerisinde ortaya

(5) Mehmet Ergün, «**Başkalaşan Köy ve Edebiyat**» Yansıma, Sayı 11, s. 461, Kasım 1972.

(6) Agâh Sırrı Levend, **Eserler ve Şahsiyetler (Tahlil ve Tenkit)**, s. 12, İstanbul 1940.

çıkan moral çöküntülerini sözkonusu ettiği Kanun Namına, Ağlama Duvarı, Gonk Vurdu gibi romanlarını hesaba katmadan söylüyorum, Toprak Kokusu (ikinci basımı Kara Toprak adıyla) adlı romanıyla Adana ve havalisini, ağa jandarma (ekonomik güç-devlet) bütünlüğünü ilk kez gözler önüne seren sanatçı olmak gibi önemli bir durumu var Reşat Enis'in. Sadri Ertem'in Çıkrıklar Durunca'sını saymazsak, gerçekçi gözle bir köylü hareketini anlatan ilk sanatçı odur. (Bir ikincisi bugüne kadar çıkmamıştır henüz.) Bundan başka Despot adlı romanında da, hem maden işçilerinin güç hayat koşullarını, hem de ağa köylü ilişkilerini gözler önüne sermiştir. Uzunca bir süreç içerisinde anlatılan olaylardan ekonomik güce sahip olanların her dönemde idari mekanizmaya el koyabilecek bir duruma gelebileceklerini ve her türlü namussuzluğu işleyebileceklerini... çıkarıyoruz.

Görüldüğü gibi (b) öbeğine giren sanatçıların (a) öbeğine giren sanatçılardan köyün sorunlarının yanı sıra köylüyü de bilmeleri yönüyle ayrıldıkları görülüyor. Sözgelimi Sabahattin Ali'nin bürokrat-halk çelişkisini vurgulamaya çalıştığı «Sıcak Su» adlı hikâyesindeki Emine'nin direnme gücü ile «Ses» teki Sivaslı Ali'nin akılalmaz onuru... Anadolu insanının temel özelliklerindendir. Bu nedenledir ki bu sanatçılar, bildirilerini insanların aracılığıyla yansıtmalarından ötürü diğerlerine göre daha etkileyici olma imkânlarını bulmuşlardır.

B

PEMBE GÖZLÜK ARDINDAN GÖZLENEREK YANSITILAN KÖY

İkinci öbeğe girenler, gerçek Anadolu'dan habersiz, Tepeyran'ın deyimiyle köyü «büyük şehirlere mahsus gürültülerden sıkıldıkça» kaçılacak «birer sükûn ve huzur yeri» olarak görenlerdir. (7) Köye doğru hareketinin Cumhuriyet'in ilk döneminde uçveren «duygusal köycülük» ya da Tütengil'in deyimiyle «romantik köycülük» (8) aşamasında ilk örneklerini veren bu sanatçılar, pembe bir gözlükle baktıkları Anadolu'da olanları değil de, olmasını istedikleri olguları yansıtmışlardır. **Cavit Orhan Tütengil, «Türkiye'de Köy ve Aydınların Tutumu»** başlıklı sosyolojik çalışmasında, bu eğilimi örnekleriyle birlikte değerlendirir. Ben burada yeni bir değerlendirmeye gitmeden, onun vardığı vargıların bir kesimini aktarmakla yetineceğim :

«M. F. Gürtunca 1926 yılında yazdığı 'Anadolu' adlı şiire,

Sen ne güzel bulursun,
Gezsen Anadolu'yu!
Dertlerden kurtulursun,
Gezsen Anadolu'yu!

diye başlıyor. Birçoklarının ezberinde olduğunu sandığım bu şiir şöyle sona ermektedir :

(7) Ebubekir Hazım Tepeyran, **Küçük Paşa**, s. 5, İstanbul 1947.

(8) Cavit Orhan Tütengil, **Türkiye'de Köy Sorunu**, s. 90 - 91, İstanbul 1969.

Orda bahar başkadır,
Kışlar, yazlar başkadır,
Ah... bu diyar başkadır,
Gezsen Anadolu'yu!

(...) Orhan Seyfi 'Anadolu Toprağı' adlı şiirinde,

Senelerce sana hasret taşıyan
Bir gönülle kollarına atılsam.
Ben de bir gün kucağında yaşayan
Bahtiyarlar arasına katılsam.

diyerek kendini avutur durur. Faruk Nafiz de. 'Bizim Memleket' adlı şiirinde (...),

İçenler sihirli pınarlarından
Şöyle bir silkinir, ceylân olurlar!

der.» (9).

Görüldüğü gibi «romantik köycülük» akımı bir çeşit masabaşı köycülüğü niteliği taşımış; bu akımın edebiyattaki yansıması ise şairane dizeler «düzmekten» öte gidememiştir. Yakup Kadri Karaosmanoğlu'nun yıllar öncesi kopardığı çığlık güme gitmiştir sanki... Ama iktidarda kalma kavgası içerisinde bulunan küçük burjuva bürokratları, «somut» bir biçimde köylünün desteğini kazanmak için çabalarını sürdürmüşler; ilkin halkçılığı hükümet programına almışlar, ardından da Halkevleri'ni getirmişlerdir. Halkevleri uzun yıllar Cumhuriyet Halk Partisi'nin ilkelerinin propagandasında bir araç olarak kullanılmışsa da, olumlu bir sonuç elde edildiği söylenemez. Ülkü ve diğer yerel Halkevi dergilerinde kümeleşen ozanlar yine köy ve köylü gerçeğine pembe bir gözlükle bakıyorlardı ve yine köy ve köylü gerçeğinin dışında idiler. Bu nedenle de ortaya koydukları, turistik gezilerin insana verdiği hazzı dışlaştırıcı bir nitelikten öte hiç bir nitelikleri yoktu. Bir ara niyet edilen, Halk Hikâyelerini Cumhuriyet Halk Partisi'nin ilkelerini yaymakta bir araç olarak kullanma soytarılığı ise (10) bu akım mensuplarının sanat toplumsal yapı ilişkileri konusundaki düşüncelerini açığa vurmaya yeter sanırım. Yine Tütengil'in tanıklığına başvuralım: «(...) Bütün iyi niyetine rağmen, köye dışardan bakan, nutukçu ve öğütçü olmaktan bir türlü kendisini kurtaramayan bu gel-geç köycülük hareketi (...) aydınların köyde yaptıkları piknik halini alarak...» (11).

C

İÇTEN GÖZLENEREK YANSITILAN KÖY

Gerçek köyün edebiyatımıza girmesi Enstitü Hareketi ile gerçekleşmiştir. Bunu bir önyargı olarak söylemiyorum. Yazımızın yukarki kesimlerinde sözünü ettiğimiz sanatçılara ne denli saygı duyarsak duyalım, onların köy

(9) Agy, s. 91 - 92.
(10) F. Rıza Güloğlu, **Halk Kitaplarına Dair**, s. 56 ve sonrası, 1937.
(11) Cavit Orhan Tütengil, age, s. 93.

ve köylü sorununu işlemeye yöneldikleri ürünlerinde «aksayan bir yan» ın varlığı muhakkak. Anadolu insanını bütüne yakın bir biçimde kavradıklarını açığa vuran ürünlerinde, onu (yani Anadolu insanını) belirleyen ekonomik koşulları ihmal ettiklerini ya da tam tersi, ekonomik atmosferi başarıyla çizdikleri ürünlerinde bu atmosferle uyum halinde olması gereken insanı ihmal ettiklerini (veya yakalayamadıklarını) görüyoruz. Bu gerçeği kabullenmez, gerçek köyün edebiyatımıza ilk kez onların eserleri vasıtasıyla girmiş olduğunu kabullenir, büyüklüklerini bu olguya bağlarsak, onlara karşı saygısızlık yapmış oluruz. Bu nedenledir ki ben, onlara gelinceye kadar köy ve köylü sorununa eğilen bir yığın ürün yaratılmış olmakla beraber, gerçek köyün edebiyatmıza girmesi «Köy Enstitülü Yazarlar» la gerçekleşmiştir, diyorum. Bu konuda Ali Gevgili'nin «Köy Edebiyatı Ölürken» başlıklı yazısında söylediklerini anmadan edemeyeceğim :

«Bizim Köy salt Makal'ın ünlü köy notlarının adı sayılmamalıdır; bu ad, Türk aydınının köy gerçekliğine asıl boyutlarıyla inme özleminin de kilometre taşlarından biridir. Köy romantizmi, köyden gelmiş bir dizi yazarın usta işi eserleriyle 1950'lerden sonra yerini köy gerçekliğine bırakmaya başlıyordu.» (12)

Yukarıda sözünü ettiğimiz yazarların girişimlerinin gerçek köyü ayrıntılarıyla yansıtacak bir düzeyde olmaması, kuşkusuz ki, birtakım nesnel olgulardan ileri gelmektedir. Her şeyden önce sözünü ettiğimiz yazarlar, köye yabancı bir dünyadan doğmuşlar, ve kent kültürüyle beslenmişlerdir. Köye dönük, onun sorunlarıyla iç-içe bir sanat oluşturabilmeleri için, ilk durak olarak, halk kültürünü öğrenmeleri gerekiyordu. Bunun yanı sıra sorun bir de yaşantı sanat bağıntısı açısından ele alındığında yapılan gözlemlerin tek yönlü olması doğal oluyordu. Yaşanmamış bir hayattan, salt belli bir dış gözleme yaslanarak birtakım çizgiler sunmak, o hayatı kaba bir biçimde tasvir etmekten öte bir anlam taşımaz. Yukarıda adlarını sıraladığımız yazarların bir kısmının sağlam bir dünya görüşünden yola çıkmalarının bir sonucu olarak Anadolu insanının birtakım karakteristiklerini yakaladıkları inkârdan gelinemez kuşkusuz. Çizilen tipler, çok yönleriyle, bu toprağın insanını yansıtacak bir niteliktedir. Ama anlatılanları bütünleyecek ekonomik çevre tam olarak bilinmediğinden, tabloda sürekli olarak bir eksik yan kalıyordu. Bu eksik yan : halkla bütünleşebilmek için sanatını yapmaya girişmeden önce, onu tanımaya girişmenin gerekliliğinde kendini gösteriyordu. Aslında bu eksiklik daha «halka doğru» hareketinin ilk evrelerinde hissedilmişti. **Ziya Gökalp,**

«Halka doğru gitmek ne demektir?»

«Halka doğru gidecek olanlar kimlerdir?»

«Güzideler halka doğru niçin gidecekler?»

gibi sorulara karşılık vermeye çalıştığı **Türkçülüğün Esasları** adlı çalışması nın bir yerinde şunları söyler :

(12) Ali Gevgilili, «Köy edebiyatı ölürken,» **Kitaplar,** s. 22; Sayı : 2; Mayıs 1973.

«... güzidelerin halka doğru gitmesi şu iki maksat için olabilir : 1) Halktan harsi terbiye almak için halka doğru gitmek, 2) Halka medeniyet götürmek için halka doğru gitmek.» (13)

«... bugün itiraf etmeliyiz ki, bu güzideler halka doğru yalnız bir tek adım atabilmişlerdir. Tamamiyle halka doğru gitmiş olmak için halkın içinde yaşayarak, ondan milli harsı tamamiyle almaları lâzımdır.» (14).

İşte «Yeni bir aydın kuşağı olan köylü - aydın ile beklenen senteze kavuşulmuştur. Artık ,halk kültürünü öğrenmek için halka gitmenin, bu yeni aydın kuşağı için gereği kalmamıştır. Çünkü o halkın dışında bir kişi değildir.» (15)

Bu nedenledir ki biz, kırsal kesimi konu edinen edebi girişimleri sarsan çıkışı Köy Enstitülü Yazarlar yapmıştır, diyoruz.

II

Edebiyatımızda «Enstitü Hareketi» olarak adlandırılan çıkış, Enstitü dergileriyle olmuştur ilkin. Ama köylü - aydınların yeni bir sese, yeni bir soluğa sahip oldukları, **Mahmut Makal**'ın **Bizim Köy**'ü ile anlaşılmıştır. Edebiyatımızda bir **«köy notları çığ'rı»** nın açılmasına yolaçan (16) bu eser, dönemin sosyopolitik koşullarının itelemesiyle de, kentli aydınların gözlerini bu yeni aydın tipine çevirmesini sonuçlamıştır. «Dönemin sosyopolitik koşullarının itelemesiyle...» dedim. Son sözlerimi biraz açayım. (17)

1946 sonrası yoğunlaşan DP-CHP çatışmasında, DP, tarihî bürokrat - halk uyumsuzluğunu propogandasının temel felsefesi olarak almış; köylünün jandarma dipçiği altında inim inim inletildiğini, aç ve susuz bırakıldığını... vs. vs. birer motif olarak kullanmıştır. Tek şef yönetimi altında her türlü elemanter özgürlüklerden yoksun olan aydınlar da, DP'nin bu çıkışını gerçek anlamıyla çok partili parlamenter düzene geçiş olarak almışlar; düzensizliğin nedenini sosyoekonomik yapıda değil de, CHP'nin tutumunda aramaya başlamışlardır. Bu nedenle DP'nin sloganlaştırdığı şeyleri doğrulayıcı her çıkış alkışa değerdi ve alkışlandı. Makal'ın Bizim Köy'ünün çıkışı da bu anlara denk geldiği için ilgi buldu. Toplumun kıvılcımı ile kendi kıvılcımı rezonans halde bulunan bir kişi daha, böylelikle ön plâna çıktı. O kadar ki, 10 yıl boyunca Türkiye'de faşizan baskıların uygulayıcısı olan DP'nin ileri gelenlerinden Samet Ağaoğlu bile Bizim Köy için şunları söyleme gereğini duymuştur : «Edebiyatımızda yeni bir merhale belki de bu eserle başlayacaktır.»

Makal'ın Bizim Köy'ü içerik yönünden ele alındığında, feodal bir köyün, gündelik hayat çizgilerinin saptanıp yansıtılmasından ibaret olduğu

(13) Ziya Gökalp, **Türkçülüğün Esasları**, s. 37, Ankara 1940.

(14) Age, s. 40.

(15) Dr. Cavit Orhan Tütengil, «Köy Enstitüsü olayının toplumsal yanları,» **Milliyet**, 1968.

(16) Mehmet Ergün, «Köy Notları ve Gündoğusu, **Yeni Ortam**, 25.11.1972.

(17) Bu konu hakkında ayrıntılı bilgi için bkz. Dr. Cem Eroğul, **Demokrat Parti (Tarihi ve İdeolojisi)**, s. 60 ve sonrası, Ankara 1970.

görülür. Aydınlar arasında bu yapıta aşırı ilgi gösterilmesi, yukarıda açıklamaya çalıştığımız sosyopolitik gerçeklikten olduğu kadar, onların (yani aydınların) köyü bilmemesine de bağlıdır. Gerçekten de, yapıt üstüne yazılmış olan yazılara göz gezdirdiğimizde, en çok kullanılan nitelemelerin bu doğrultuda olduğunu görürüz. Bununla birlikte Makal'ın saptadığı sert gerçekleri törpüleme çabaları da olmadı değil. Bizim Köy'ün üçüncü basımında yeralan önsöz'ünde Yaşar Nabi şunları söylüyor :

«Türk köyünü kalkındırma davasının en büyük davamız olduğuna inanıyorum. Kurtuluş ancak oradan gelecektir. Bu dâvanın halli içinse ilkönce köyü tanımaya ihtiyacımız var. **Bizim Köy** bu yolda atılmış ilk adımdır.»

«Gerçi bütün Türk köylerinin burada anlatılan kadar sefil ve perişan olmadığını biliyoruz. Ama Orta Anadolunun büyük bir kısmında köyün seviyesi ne yazık ki bunun üstünde değildir.»

«Acı bir tesadüfle Makal'ın eseri, Orta Anadolu'nun, asırda bir veya iki defa gördüğü en korkunç kıtlık yıllarından birine rastlamıştır. Müşahadelerin son kısmını, o, köyünün bu kışa girerken karşılaştığı açlık tehlikesinin tesiri altında kaleme aldı. O itibarla acılığını anlayışla karşılamak lâzımdır.» (18)

Makal'ın çıkışı, oldukça basit olan not biçimi yöntemiyle yazmaya pek çok kişiyi itelemiş, kısa zamanda anı-izlenim karışımı bir yığın köy notu dergilerde (Varlık, Yeditepe, Pazar Postası, Demet, Bekçi...) boy göstermiştir. O dönemin en etkin iki dergisi olan Varlık ve Yeditepe'ye göz gezdirildiğinde, bu dergilerin, öğretmenlerin tuttukları köy notlarına geniş ölçüde yer ayırdıkları görülür. Kimisi, bugün sözü edilir edebiyatçılarımız arasında yeralan bu not yazarları arasında şu adları anabiliriz : Mustafa Yılmazkaya, Etem Ütük, Bahattin Yalçın, H. Vasfi Uçkan, A. Rıza Sayan, Mustafa Akseki, Selâhattin Şimşek, Hasan Parkan, Aytekin Idikut, Ali Dündar, Ali Kutluay, Sedat Memduh Yağmur, Garip Tatar (Ümit Kaftancıoğlu), Abdullah Çelik, Hüseyin Sezgin...

Kitaplaşmış Köy Notları arasında Mehmet Başaran'ın Çarığımı Yitirdiğim Tarla» sı, Talip Apaydın'ın «Bozkırda Günler» i, Mahmut Yağmur'un «Dertler Pazar» ı adlı kitabı, Selâhattin Şimşek'in «Hakkâri Dedikleri» si, Behzat Ay'ın «Köyden Geliyorum, Başkanın Ankara Dönüşü ve Gündoğusu» adlı ürünleri anılabilir.

Bu ürünler, bir bütün olarak ele alındığında, hepsinin köy ve köylü sorununun çeşitli cephelerini yansıttıkları görülür. Bu sorunlar arasında bir kümeleştirmeye gidecek olursak, ortak tema olarak şunlarla yüz yüze geliriz :

1. Eğitim yetersizliği,
2. Bakımsızlık,
3. Sağlık sorunu,
4. Din adamlarının baskısı,

(18) Yaşar Nabi, «Birkaç Söz,» Bizim Köy'ün üçüncü basımı, s. 4; Nisan 1950.

5. Ağa baskısı,
6. Jandarma baskısı,
7. Topraksızlık,

... vs. vs.

III

Enstitü Hareketi sadece köy notları çığırının açılmasına yolaçmakla kalmadı. Aynı zamanda hikâye, roman, şiir ve tiyatro gibi dallarda da birtakım atılımların oluşmasına yolaçtı. Bu atılımları tek tek irdelemek, zaman ve zemin açısından bizim için olanaksız. Burada, sadece birkaç alandaki atılımları saptamakla yetineceğiz biz.

A

ENSTITÜ HAREKETİ VE «HIKÂYE VE ROMANIMIZ»

Köy Enstitülerinin edebiyatımıza olan katkıları daha çok hikâye ve roman dallarında olmuştur.

(a)

Enstitü Hareketi ve hikâyeciliğimiz :

Enstitülü hikâye yazarları, hikâyeciliğimizin gerçekçi çizgisinde yer alırlar. Gerçekçilik kimisinde eşyayı olduğu gibi kopya etmek, kimisinde ise geleceğe yönelik yanlarıyla ele almak biçimindedir. Diğer bir deyişle kimi Enstitülü hikâyecilerimiz **«durum saptaması»** yapmışlar, kimileri ise **«doğrultu»**. Ama hikâyeciliğimize yeni bir şey kattıkları pek öne sürülemez. Çünkü gerek durum, gerekse doğrultu saptaması onlardan çok daha önce, hikâyeciliğimizin nesnel izlenimcilik evresi ile toplumsal gerçekçilik evresinde yapılmıştı. Hikâyeye gündelik köy yaşamını sokmaları ve Anadolu Türkçesinin olanaklarını denemeleri, iyimser bir yaklaşımla «Katkı» olarak nitelendirilebilir.

(b)

Enstitü Hareketi ve romancılığımız :

Enstitü hareketinin romancılığımıza gerek teknik, gerekse içerik yönünden bir ivme verdiği söylenebilir mi?

Köy Enstitülülerin roman dalında yaptıkları çıkışın tarihi 1958'dir. (Talip Apaydın'ın Sarı Traktör'ü 1958'de yayımlanır. 1958 Yunus Nadi Armağanı'nı kazanan Fakir Baykurt'un «Yılanların Öcü» adlı romanının ilk basımı ise 1959'dur.) Bu tarihin öncesine doğru bir göz gezdirdiğimizde, romancılığımızın, dış gözlem yöntemi etrafında gerek teknik, gerekse «dil ve üslûp» yönünden sağlam bir gelenek kurmuş olduğunu görüyoruz. Bir Orhan Kemal'in, bir Kemal Tahir'in romanları, bir Yaşar Kemal'in «İnce Memed - Teneke» ikilisi... Bu anlayış doğrultusunda atılmış güzel ve olumlu adımlardır. Enstitülü yazarlara bu tekniği derinleştirmekten çok, iç gözleme yönelmek düşüyordu. Enstitülülerin iç gözlemin bir anlatım yöntemi olarak etkinlik kazandığı 1961 yılına kadar yayımladıkları romanlarına göz gezdirdiğimizde, onların insanı da bir eşya gibi aldıklarını ve iç dünyasını çözümlemeye girişmediklerini (diğer bir deyişle dış gözleme bağlı kaldıklarını) görüyoruz. Bu nedenledir ki, Enstitü hikâyeciliği üstüne söylediklerimizi ro-

man için de yineleyeceğiz : Romana gündelik köy yaşamını sokmaları ve Anadolu Türkçesinin olanaklarını denemeleri, iyimser bir yaklaşımla «katkı» olarak nitelendirilebilir.

(c)

Enstitü Hareketinin edebiyatımıza kazandırdığı hikâyeci ve romancılar:

1. FAKIR BAYKURT

Şiirle işe başlayan, hikâye ile adını yaygınlaştıran ve Yunus Nadi Armağanını kazanan «Yılanların Öcü» adlı romanıyla da iyice ünlenen Fakir Baykurt, köyü içten gözleyerek anlatma eğilimine, Makal'dan sonra ikinci ivme veren yazar oluyor. «Çilli» de bütünleştirdiği ilk hikâyelerinde, izlenimci bir gerçekçilik anlayışıyla köy ve köylü yaşayışından çizgiler sunan Baykurt, bu anlayışını ilk romanlarında da sürdürür. Genel olarak kapalı bir ekonomik yapıya sahip olan köy içerisinde ezilen ve ezenler arasında cereyan eden sürekli mücadeleyi anlatır bu eserlerinde. Sözgelimi «Irazca'nın Dirliği» nin ilk kısmı olan «Yılanların Öcü» nde odaklaştırılan olay, bir yer kavgasıdır. Baykurt, bu kavgaya bağlı bir biçimde köyün bırakılmışlığını ve köylünün ezilmişliğini sergilemeye, bürokrasinin egemen güçlerle olan kutsal ittifakına dikkati çekmeye çalışır. «Irazca'nın Dirliği» nde ise, «Yılanların Öcü» nde kavgayı kaybeden ağa - muhtar ikilisinin öc alma çabaları üstüne Irazca dışında kalan aile fertlerinin (Kara Bayram'ın, Haççe'nin, Ahmed ve Şerfe Kız'ın) köyü terkedişleri anlatılır. Yazar burada, kırsal kesimde başlayan çözülmeleri, biraz öznel bir nedene bağlı bir biçimde anlatmaya çalışırken, iktidar olmaya yönelik olmayan mücadelelerin, eninde - sonunda nasıl egemen güçlerce kazanılacağını vurgulamak ister.

Bu iki romanının ardından getirdiği diğer romanlarında aşikâr bir değişim göze ilişir. Baykurt, bu eserlerinde, (Onuncu Köy, Kaplumbağalar, Amerikan Sargısı, Köy Göçüren), ilk eserlerinde olduğunun aksine, bilinçli bir bağlanmadan yanadır. Eline kalemini aldığında, yazacağı şeyin etkisinin ne olabileceğini önceden hesaplamaya çalışan bir kişi görünümündedir. Güncel politik dalgalanmalardan etkilenir. Döneminin sorunlarına parmak basmaya çalışır. Sözgelimi «Amerikan Sargısı» adlı romanında, 1960 sonrası üzerinde en çok tartışılan konulardan birini, dış yardım sorununu tartışır. Romanın temel kişisi olan bekçi Temeloş, köylerinin modernleştirilmesine (!) işin başından beri karşıdır. Onun gibi köylülerin büyük bir kesimi de durumdan hoşnutsuzdur. Bu hoşnutsuzluk getirilen ineklerin köy havasına intibak edemeyip ölmeleri, yine aynı nedenden ötürü faynapıl ağaçlarının meyva vermemesi yüzünden bir iyice artar. Aynı şekilde, tohumun bozukluğu nedeniyle domates ve biberlerin fındık büyüklüğünü aşamaması köylüde boş yere huzurlarının bozulduğu düşüncesinin yayılmasını sonuçlar. Köylüye kapalı olan dostluk bahçesine giren Temeloş'un bacağından vurulması, bardağı taşıran son damla olur. Temeloş'un hastahane dönüşü köylü, onun önderliğinde dostluk bahçesini yerle bir eder. Görüldüğü gibi roman akli birtakım temellere yaslanan ve dış yardımla onu kabullenmeyen bünye arasındaki ilişkileri yansıtan bir niteliğe sahip. Muhtar İzzet, roman-

da, Temeloş'u tamamlayan bir tip. Ama Öğretmen Cemil'in araya sıkıştırılıp, akıl danışılan bir ulu kişi kimliğine büründürülmesi, doğrusu ya, o iflâh bilmez kadro hastalığının bir tortusu olarak görülmelidir.

Baykurt, «Onuncu Köy» de ise, kuşağının sık sık başvurduğu idealize edilmiş insan tipini; önder öğretmen mitini ve onun çevresiyle olan ilişkilerini anlatır bize. Öğretmenin bu şekilde idealize edilmesi ve toplumsal hareketin nerdeyse birimi olarak alınması, sakıncalıdır. Bir çeşit kadro zihniyetidir... Her yerde son sözü söyleyen, her şeyin en doğrusunu bilen, o dediyse doğrudur diye kabul edilen... bir insan tipi. Yazarın özenilecek türden insan tipleri çizmeye çalıştığı düşünülebilir. Ama özenilecek insan tipini toplumsal bir temele oturtmak gerekir sanısındayım ben. Öğretmen gibi sınıf değiştirmenin eşiğinde olan tipler değil de, kavga içerisindeki tipler özenilecek bir nitelikte çizilmelidir. (Bu konuda **Metin İlkin** geliyor akla...)

Kaplumbağa'larda da benzer bir durumla yüz yüze geliyoruz. Taşlık bir arazi olan Purluk'ta üzüm bağlarının kurulmasında önayak olan yine bu nitelikte bir kişidir. Eğitmen Rıza. Eserin temel felsefesi ne olursa olsun (ki bu felsefe köylünün yaratıcı gücüne olan imandır) her şeyin eğitmen öğretmen ikilisi etrafında dönderilmesini olumlu karşılamaya olanak yoktur.

Baykurt'un son (kitaplaşmış) romanı Tırpan ise onun sanatta devrimci tavrı konusundaki düşüncelerini bütün ayrıntılarıyla açığa vuracak bir nitelik taşıyor. Romanının arka kapağında şunları söyler:

«Sanatta devrimci tavır, hayatı değiştirme tavrıdır. Kitaplarımız, bizim sağlamak ya da kalıcı olmaktan önce toplumu devrim yönünde etkilemek içindir. Hayatı değiştirme amacına yönelmemiş bir sanat, insanın bilinçlenmesine ve birleşmesine yardım edemez.»

«Bakıyorum bazı arkadaşlar, kendini asan kızların öyküsünü yazıyorlar. Kızı istemediği birine vermişler. Kurtulamayınca asmış o da kendini. Eski öyküler de böyleydi ve hep böyle gidiyor.»

«Bu, devrimci bir tavır olamaz. Bir ulusun da bu kızlar gibi davrandığını düşünelim, ne olur sonuç? Böyle olsak biz ulusal kurtuluş savaşına giremezdik. Vietnam halkı saldırgan Amerika'ya direnemezdi.»

«Hem ne suçu var da kızlar kendini asıyor? Suçlu kim? Suçlu bu duruma düşen kızlar mı? Vietnam halkı mı? Ezilen Üçüncü Dünya halkları mı? Öldürücü gücümüz, suçlu kim ise, onun, onların üstüne yönelmelidir. Tırpan'ı bu düşünceyle yazdım...»

Bu açıdan bakıldığında Tırpan, Baykurt'un nice denemeden sonra vardığı yeri belirleyen, bu nedenle de enine- boyuna irdelenmesi gereken bir roman.

Tırpan'da ağalık düzeniyle çatışan bir köylü kızı anlatılıyor. Romanın temel kişisi Dürü, zorla evlendirilmek istendiği ve kendisinden yaşça hayli büyük olan Musdu Ağa ile evlenmek yanlısı olmadığı için savaş bayrağını açar. Mücadelesi bireysel gözükse de, aslında bir düzene karşı nitelik taşır. Gerçekten de Dürü, feodal toplumun temeli sevgi olmayan evlilik kurumuna karşı çıkar. Yeni bir önerisi yoktur ama, yürürlükte olana da boyun

eğmez. Bu kavgada iki de yandaşı vardır : Uluguş Nine ve Kahveci Linlin. Bunlardan birincisi büyüklerinin karşı koymasına rağmen, sevdiği kişiyle evlenip mutlu olduğu; ikincisi ise sevmediği birine verilmek istenmesi üzerine kendini asan bacısının acısını yüreğinde taşıdığı için Dürü'den yanadır. Her iki kişi de, Dürü'ye omuz verişlerinde bilinçli oldukları için uğraş, Dürü'nün geleneği aşması, gerdek gecesi Musdu Ağa'yı öldürüp kaçmasıyla son bulur. Aslında bu Baykurt'un devrimci sanat anlayışının tipik bir yansısıdır «Çabam bugüne dek gerektiği ölçüde ve nitelikte yazılmadığına inandığım köylü yaşayışını, halkçı ve devrimci açıdan yazmayı sürdürmektir...»

Baykurt'un Tırpan'la vardığı nokta, diğer romanlarındaki tipleştirme tavrına göre daha olumludur. Hiç değilse, özenilecek tip diye, emekçi kesimden bir kişiyi ön plâna çıkarmasından ötürü...

2. TALİP APAYDIN

Talip Apaydın'da sorunları kişileştirmek gibi bir eğilimin ağır bastığına tanık oluyoruz. İlk romanı Sarı Traktör'de, makineyi köye getirme tutkusunu işlerken anlattıklarıyla «traktör» de, yaşayan bir kişi kimliğine ulaşıyordu. Yarbükü'nde ise, «su» aynı niteliğe ulaşmıştır. Apaydın'ın eserlerinde de, Baykurt'unkilerde olduğu gibi ,anlatılan çevrede etkin olan üretim biçimi feodalitenin çözülüş döneminde ortaya çıkan küçük-meta üretimidir. (19) Anlattığı kişiler, bu nedenle, belli bir miktar toprağı olan, buna karşılık da zaman zaman onun-bunun yanında çalışan «mevsimlik işçiler» dir. Bunun yanısıra Apaydın'da köy'ün, zaman zaman insanlarında iyi - kötü biçiminde yaptığı sakat tipleştirmeler bir yana bırakılırsa, herhangi bir idealizasyona kaçılmadan bütün çıplaklığıyla yansıtıldığı görülür. Makine tutkusu, su kavgası, kör inançlar, kravatlı karşısındaki eziklik... vs. vs. bütünüyle yaşayan köy ve onun gerçekleridir. Bu yönden yaklaşıldığında Apaydın'ın olaylara kendinden hiç bir şey katmadığı, sadece görebildikleriyle yetindiği görülür. Kimi hikâyelerinde rastladığımız «birlikten güç doğar» felsefesi de, sınıfsal bir temele dayanmadığı için önemsizleşir. (20)

Bunların yanı sıra Apaydın'da da kuşağının ortak hastalığını görüyoruz : Öğretmeni önderleştirmek... O da öğretmeni köy atmosferi içerisinde en iyi tip, sözü en fazla dinlenmesi gereken kişi olarak çiziyor. Yığınlara güvensizlik olarak gördüğüm bu tavrı ben, neo-kapıkulu ideolojisi olarak nitelendiriyorum. (Ayrı bir yazıda bu sorunu ideolojik açıdan enine - boyuna tartışmaya çalışacağım) Bu olumsuzluklarına rağmen «Talip Apaydın kişilerinin ruh çizgilerini (...) özenle canlandıran, yumuşak, şiirli anlatımıyla kuşağı içinde dikkat çeken bir yazardır.» (21)

Apaydın'da da zaman zaman Baykurt gibi, sorunsala parmak basmak eğiliminin etkin olduğunu görüyoruz. Ortakçılar adlı romanı bu niteliktedir. Yazar, bu eserinde, Köy Enstitüleri sorununu işlemiş, biraz da kendi yaşam

(19) Mehmet Ergün, «Yarbükü», **Yeni Ortam**, 9.5.1973.

(20) En tipik örneği, Varlık 1972'de yayımlanan «Köprü» adlı hikâyedir.

(21) Konur Ertop, «Cumhuriyet Çağında Türk Romanı,» **Türk Dili**, Sayı : 154; s. 603; Temmuz 1964.

serüvenini işin içerisine katarak, Köy Enstitüleri'nin canına okumuş olan kişilerin niteliğini ve tedirgin oluşlarının nedenlerini sergilemiştir. Özellikle Enstitülere yapılan isnatların ve bu isnatları yapan kişilerin sınıfsal niteliklerinin açığa çıkarılması yönünden de ilginç bir roman. Romanın temel felsefesi Köy Enstitülerinin temeli olan düşünce oluyor: İş içinde iş için eğitim. Tatilini geçirmek üzere babasının yanına dönen Sefer'in çiftlik sahibi Hilmi Bey'in bir türlü kimsenin tamirini beceremediği fırınını bir çırpıda tamir etmesi, bu düşüncenin doğruluğunu kanıtlamakta kullanılmış bir motif olarak alınabilir. Ayrıca çeltik üreticilerinin yaşantılarına tuttuğu ışıkla da ilginç bir roman niteliğine bürünüyor Ortakçılar.

3. BAŞARAN

Yazımızın «Köy Enstitüleri ve Şiirimiz» başlıklı kesiminde değineceğimiz için ozan kişiliğini bir kenara iteleyerek, diğer çalışmalarına değineceğiz Başaran'ın burada.

Başaran'ın da **Çarığımı Yitirdiğim Tarla** ile köy notları geleneğine katıldığını görüyoruz. Kuşaktaşlarından bu konuda ayrıldığı herhangi bir yan yok. O da dural köy birimini ele almış, geleneksel inanç kalıplarını ve bu kalıpların toplumsal yaşantı içerisindeki yerlerini anlatmaya çalışmış... Yalnız daha artistik bir üslûbu ve daha şiirsel bir dili var onun. Tasvirleri daha içten, daha sıcak... Dolayısiyle de daha etkileyici. (Zeytin Ülkesi de bu nitelikte).

Bu iki anı-izlenim karışımı ürünün dışında Başaran, o unutulmaz «Elif Diye Bir Türkü», «Kasaba Mı», «Sarıkız», «Son Ders»... gibi hikâyelerin de yazarıdır. Gerçi daha önceleri Aç Harmanı diye bir hikâyeler kitabı yayımlanmadı değil. Ama bu kitabında yeralan hikâyeler fazlaca kuru ve şematik idiler. Oysa sözünü ettiğimiz öykülerle büyük bir aşama yapmış olarak çıkıyor karşımıza Başaran, Kıvrak bir anlatım, şiirsel bir dil, açıkanlaşılır bir üslûp... Her ne kadar ortaya koydukları belli durumların saptaması olarak görülse de, saptayıcı hikâyeciliğin güzel örnekleri her biri... (Onun da öğretmenin yakasını koyvermediğini belirtelim).

4. BEHZAT AY

Behzat Ay da notla işe baylayanlardan... İlk romanı Dor Ali ise 1966 tarihini taşıyor. Kırsal kesimde başgösteren çözülmeyi ve bunun bir sonucu olarak ortaya çıkan göç olgusunu işlediği bu romanı, içeriğinin ilginçliğine rağmen estetik yönden oldukça zayıftır. (22). Denilebilir ki, Köy Enstitülü yazarlar arasında romanın gerektirdiği ilkeleri en az bilen (ya da onlara en az uyan) Behzat Ay'dır. (Son romanı Sis İçinde. bunun en somut kanıtıdır). Bununla beraber, yukarıda da belirttiğim gibi Dor Ali'nin içeriği gerçekten ilginçtir. Çünkü Behzat Ay, el yordamıyla da olsa, köyden kente göç olgusunu, fondaki belirleyici öğelerle birlikte yansıtmaya çalışmış ilk sanatçımız oluyor (23). Gerçi ondan çok daha önce Sadri Ertem, Çıkrıklar

(22) Mehmet Ergün, «Kentleşen Köy Romanı,» Yansıma, Sayı : 12; s. 153; Aralık 1972.

(23) Mehmet Ergün, «Başkalaşan Köy ve Edebiyat,» Yansıma, Sayı : 11; s. 462; Kasım 1972.

Durunca adlı romanında benzer nitelikte bir işe girişmişti. Bir iş kolunda da olsa, emperyalizmin bir ülkeye girişini ve bu girişin oluşturduğu iç huzursuzlukları anlatmaya çalışmıştı. Ama girişimi geçmişe yönelikti. Behzat Ay ise güncel olanın üzerinde durmuştur Dor Ali'de: Talip Apaydın'ın Sarı Traktör'de yarım bıraktığı işi tamamlamaya çalışmıştır. Ne ki bu işin bütünüyle üstesinden geldiği söylenemez. Bir ilk adımdır bu. Zor Zaman, Köygöçüren, Köyden İndim Şehire... gibi çalışmalar ise sorunu daha bir derinlemesine ve enine-boyuna kurcalayan eserler...

5. ÜMİT KAFTANCIOĞLU

Köy Enstitülü yazarların oluşturduğu trenin son vagonlarından biri... olan Kaftancıoğlu, Kuzey-doğu Anadolu'yu anlatarak çıkıyor karşımıza, İnsan doğa ilişkilerinin sertliği içerisinde, ekonomik imkânsızlıklar yüzünden bocalayan insanları destansı bir dille verdiği «Ulgar» adlı hikâyesi özellikle ilginç... Bundan başka, Dönemeç adlı kitabında bütünleştirdiği diğer hikâyelerinde gerek kapalı köy hayatından, gerekse kentteki köylünün yaşantısından enine kesitler sunar bize. Sözgelimi «Karasanlı Kancık» ta köy yerinde kızın bağımlılığını, «Yat-Kalk» ta yönetici-halk kopukluğunu, «Fatih Yangını»da kente göçenlerin içerisinde bulundukları açmazları, «Dönemeç»te ise köy çocuklarının eğitim sorunlarını... vurguluyor. Bu olumlu özelliklerine rağmen Dönemeç'te yeralan hikâyelere birkaç bakımdan takıldığımı da belirtmeliyim:

I. Sanatçı, gerçekliğin çok öznel bir yanını ele almış. Dolayısiyle de fotoğrafik saptama niteliği taşıyor ürünleri,

II. Zaman zaman gerçeği zorlayarak (abartıya kaçmak yoluyla, sözgelimi) inandırıcı olmanın sınırlarının dışına düşüyor.

III. Tuttuğu kişileri tam anlamıyla yüceltiyor, tutmadığı kişileri ise hepten yerle bir ediyor. Bu nedenle de insanlarının çoğu masal kişileri niteliğine bürünüyor, eşyalaşarak inandırıcı olmaktan çıkıyorlar,

IV. Yerel dil çemberi içerisinde kendini sıkıştırdığı için çokluk, forklorun yapması gereken şeyleri hikâyeleriyle kendisi yerine getirmeye çalışıyor. (Yelatan da bu nitelikte),

V. Geleceğe açık bir nitelikte değil ürünleri. Kuru saptamalardan ibaret...

Bu bağlamla diyeceğim, Kaftancıoğlu insana ve insanı veriş biçimine gereken önemi vermezse, kendi kendini yineler bir duruma düşecektir kısa zamanda.

6. DURSUN AKÇAM

Dursun Akçam, kendisine Karacan Armağanı'nı kazandıran Analar ve Çocuklar adlı röportajının hemen ardından yayımlanan Maral adlı kitabında topladığı hikâyeleriyle hikâyeciliğimizin toplumsal gerçekçi çizgisinde yeralır. Ancak bu hikâyelerinde onun çağdaş gerçekçilikten çok, kaba gerçekçilik anlayışına bağlı olduğunu görüyoruz. Şeyleri oldukları gibi saptamaya çalışan, onları —özüne aykırı bir biçimde— değişimden soyutlayarak

durulk bir biçimde yansıtan bir gerçekçilik anlayışına... Akçam'ın sanatsal eylemini fotoğraf makinesinin işleviyle özdeşleştirmesi olumsuz kuşkusuz. Ne ki bu olumsuzluğun üstesinden sonraki çalışmalarıyla gelmesini de bilmedi değil. Maral'da zaman zaman doğacılığın batağına yuvarlanmakla yüz yüze gelen Akçam, Ölü Ekmeği'nde topladığı ve gerçekten etkileyici olan hikâyeleriyle bu dar ve tehlikeli geçiti aşar. Özellikle kitaba adını veren hikâye, her yönüyle üzerinde durulması gereken bir hikâyedir. Bu hikâyesine bakarak ilk hikâyelerinde olayı ön plâna alaıak insanı ihmal eden Akçam'ın, iç dünya araştırmalarına doğru kaydığını, çekinmeden ileri sürebiliriz. (Ki Köyden İndim Şehire bunun en somut kanıtıdır). Sözkonusu ettiğimiz hikâyesinde Akçam, olay kadar, olayın oluşumuna yolaçan şeyleri de (insandoğa-toplum) başarılı bir biçimde yansıttığı için daha artistiktir. Ayrıca, doğu insanının geribırakılmışlığını, yoksulluk içerisinde giderek nasıl hayvanlaştığını daha inandırıcı bir biçimde vurgular. «İyi olurdu, ben de istiyordum ölsün. Ekmek getirirdi komşular, yumuşak yumuşak buğday ekmeği. Bir yutuşta inerdi boğazımdan aşağı. Pişi de getirirlerdi! Ortası delik kırmızı pişiler. Fatma'nın anası ölmüştü, onlara getirmişlerdi. Fatma, çocuklara inat olsun diye çöplüğün üstünde yiyordu pişiyi. Oynaya oynaya yiyordu. «Anam öldü, bize pişi verdiler» diyordu. Hiçbir çocuğa bir lokma vermiyordu. Ali küçüktü. Küçüklere pişi getirmezlerdi... Arpa ekmeği neyime yetmiyordu? Ağızımın dolusu lokmalarla karnımı doyururdum. Sahiden Ali ölseydi...»

Son günlerde yayımlanan Köyden İndim Şehire adlı kitabında ise bir başka soruna, göç sorununa el atar. Kırsal kesim ilişkilerinden kopup kente dayanan insanları; içerisinde bulundukları dramları, bütün çıplaklığıyla gözler önüne serer. Aynı akıcı üslüp, aynı etkileyici anlatım... ve hepsinden önemlisi de aynı dış çevre-iç çevre araştırmaları bütünlüğü... Gerçekten de dış gözlemle iç gözlemin bütünleşmesi sonucu oldukça başarılı bir kompozisyon çıkıyor ortaya. Ayrıca Akçam'ın kadrocu zihniyete iltifat etmemesi, kurtuluşu yığınların potansiyelinden beklemesi ve bu nedenle de onları olumlu yönde ajite etmeye çalışması, onu, gerek Baykurt'tan, gerekse Apaydın'dan bir iyice ayırmaktadır.

7. OSMAN ŞAHİN

Kırmızı Yel'de topladığı hikâyelerinde, feodal üretim ilişkilerinin belirlediği gerçekleri (düşselleşmiş bir bakışla) anlatarak çıkıyor karşımıza Osman Şahin. Genellikle anlattığı olaylar vurucu bir nitelik taşıyorlar. Ama, yerel dil çembelri içerisine sıkışıp kalması; hepsinden önemlisi de, anlattığı olguların pek çoğunun özgül bir nitelik taşıması, bu vurucu özün yakalanmasını önler gözüküyor. (24). Ayrıca gerçeği fotoğrafik bir biçimde tespit etmesi, anlattığı insanların geleceğe açık yanlarını vurgulamaması... da bir olumsuzluk olarak belirtilebilir.

---

(24) Mehmet Ergün, «Osman Şahin'in Hikâyeciliği,» Yeni Ortam, 31.10.1972.

8. DİĞER ADLAR

Roman ve hikâye dalında örnek vermiş olmalarına rağmen bizim burada üzerinde tek tek duramadığımız diğer adlar şunlardır.

I. **Yusuf Ziya Bahadınlı** : İtin Olayım (Hikâyeler), Güllüceli Kâzım (Roman), Güllüceyi Sel Aldı (Roman).

II. **Ali Kemal Gözükara** İbiliye Mektuplar (Mektup biçiminde düzenlenmiş hikâyeler).

III. **Hasan Kıyafat** Gomonist İmam (Roman).

B

ENSTİTÜ HAREKETİ VE «ŞİİRİMİZ»

Köy Enstitülerinin şiirimiz üzerindeki etkilerini bütün boyutlarıyla saptamak ayrı bir çalışmayı gerektiren bir iş. Biz burada sadece bugüne kadar gelebilmiş iki Enstitülü ozandan, Talip Apaydın'la Başaran'dan sözedeceğiz... Bunlardan birincisi şiiri temel uğraş olarak almadığından olacak, bir kitapla yetindi: **Susuzluk.** İkincisi ise, köy notları, anı, öykü türünde de ürün vermiş olmasına rağmen ilk gözağrısından, şiirden vazgeçmemiş. **Ahlat Ağacı** ile başlattığı ozanlık serüvenini **Pıtraklı Memleket'e** kadar getirmiş: «Kaynarca Deresi» gibi nice yıl aşınmayacak şiirler ortaya koymasını bilmiş...

(a)

TALİP APAYDIN

Varlık'ın 1 Ağustos 1956 tarihli 435. sayısında Halim Yağcıoğlu Apaydın'ın Susuzluk'u üstüne yazdığı kısa tanıtma yazısında şöyle diyordu: «Talibin şiirini sevmek için ilkin bu toprakların insanlarını sevmek gerekir. (25). Bu saptama Apaydın'ın şiirlerinin içeriği konusunda bize geniş ölçüde bilgi verir. Gerçekten de Apaydın, roman ve hikâyelerinde olduğu gibi şiirlerinde de Anadolu'yu ve Anadolu insanını konu edinmiş; yüreğindeki özlem ve umutları da katarak onları anlatmıştır.

Dünyamı susuzluk diye özetliyorum
Her güzel şeye karşı susuzluk
Ne yapsam nereye gitsem
Benimle gelecek bu özlem
Bitmeyecek içimdeki huzursuzluk

Apaydın'ın şiirleri derinden derine bir sevginin, bir umudun şiirleri... Ancak halkın dışındaki bir güce sığınmak, diğer bir deyişle kadro idealine bağlanmak, roman ve hikâyelerinde olduğu kadar, şiirleri için de sözkonusu:

Boşuna sallanır ekinler
Dalları da yaprakları da gazel
Bir karış boyları ile kıraçlarda

(25) Halim Yağcıoğlu, «İki Kitap,» **Varlık**, Sayı : 435; s. 19; 1 Ağustos 1956.

Toplu iğnelere benzer
Zaman durmuş gibi üstümüzde
Hiç bir şey değişmiyor
Tarlaların tarlaların
Inadına bomboş gökler
Bir çare bulurlar mı halimize

(b)

BAŞARAN

Enstitü Hareketinin şiirdeki **asil** temsilcisi Başaran'dır. İlk kitabı Ahlat Ağacı, Sabahattin Eyuboğlu'nun da etkisiyle aydın kesimde olumlu yankılar uyandırmış, kitapta yeralan şiirler «Dadal'ın sesi» olarak nitelendirilmiştir. Kitaba adını veren şiir daha yayımlandığı zaman dikkatleri üstüne çekmişti. Sözgelimi Orhan Veli Kanık, Ülkü'nün 16 Ocak 1946 tarihli 104. sayısında şunları söyler:

«Aynı dergide de bir de güzel şiir var: **Ahlat Acağı.** Şairin, bu şiirinde, kendini aşmak gayretinde olduğunu görüyoruz.

Dağılır üstündeki yeşil sükût

gibi palavra edebiyatından alınma mısralar müstesna, sahiden güzel bir şiir yazdığını, güzel mısralar söylediğini kabul etmemek haksızlık olur. Hep ahlat ağacına hitabediyor. Şiirin sonu şöyle:

Durmuşsun kırların bir ucuna
Ah senin halin köylü hali
Yaşarsın kıraç toprakta
Serv-i simin misali

Şairden bahsettik ama, adını unuttuk. Onu okuyucularımıza sevgilerle bildiriyoruz: Başaran.» (26).

Başaran'ın ilk şiirlerinde geniş ölçüde folklorik öğelerden yararlanmış olduğunu görüyoruz. Ama halkın içerisinden gelmiş bir ozan olmasına rağmen, ortaya koyduklarının yararlanmanın sınırlarını aşıp, gerçek anlamıyla sentez niteliğine ulaştığı pek öne sürülemez. Aynı şey Karşılama ve Nisan Haritası için de geçerlidir. Bence Başaran'ın en güzel şiirleri kitaplarına girmemiş şiirleridir. Türk Dili'nde, Papirüs'te, Varlık'ta... 1968 sonrası izlediğimiz şiirleri...

Bilmezsin Tuna kızıdır
Istranca'dan gelen bu su
Rumeli yoğunlaşır sesinde

(26) O.V.K., «Edebiyat Dünyamız,» Ülkü, Sayı: 104; s. 22; 16 Ocak 1946.

Kan gibi sıcak sesinde
Ter gibi güzel sesinde
Saçları karlı dağ kokar
Dolanır boynuma ıslak ıslak
Kömür gözlerinde
Yanıpsöner Deliorman
Uzak Şıpka geçidi (27).

(c)

Enstitü Hareketinin şiirimize kazandırdığı ve yukarıda şiirleri konusunda kısa birer çözümleme yaptığımız ozanların şiirimize yeni bir boyut ekledikleri söylenemez. Genel olarak ortalamanın altına düşmeyen şiirleriyle köy-köylü sorununu ve birer aydın olarak kendi üzüntülerini dile getirmişler; zaman zaman da folklorik öğelerden yararlanarak şiirlerine soluk katmışlardır. Ama gerek şiir kuruşu, gerekse imge örgüsü yönünden daha çok Yaprak dönemi Garip çizgisine yakındırlar.

IV

ENSTİTÜ HAREKETİNİN EDEBİYATIMIZ ÜSTÜNDEKİ ETKİLERİ

Köy enstitülerinin edebiyatımıza olan etkilerini: a) Dolaylı, b) Doğrudan olarak iki kesime ayırarak inceleyebiliriz.

(a)

Enstitü hareketinin edebiyatımıza olan dolaylı etkileri

Bir toplumun belli bir zaman dilimi içerisindeki bir üstyapı kurumu olarak edebiyatı, o toplumun o andaki ekonomi ve pratiğinin ideolojik plândaki yansımasıdır. Çeşitli yol ve yöntemlerle, şu ya da bu biçimde, belli bir sınıf ya da tabakaların toplumsal hayatlarını ya da ekonomik plânda sürdükleri kavgayı üstyapıda yansıtan sanatçılar, edebiyatın bu niteliğinden ötürü birbirlerini etkilerler. Bu nedenle de her yeni çıkış, her yeni girişim, mutlaka çeşitli kesimleri etkiler; yadırganır ya da benimsenir. O kadar ki, kimi zaman öncü ile öncülerin yıkmak istedikleri kişiler iç-içe geçer ve birbirlerine karışırlar. Bazan da parsayı, karşı çıkılan kişiler toplar. (İkinci Yeni'den en çok Garip'çi iki ozanın, Melih Cevdet ile Oktay Rifat'ın yararlanması gibi). Bunun gibi Köy Enstitülerinin yetiştirdiği yazarların edebiyatımıza karışması ve okurdan gördükleri ilgi, kimi yazarlarımızı da, köylü olmadıkları halde, köyü konu edinen eserler yazmaya itelemiştir. (Sözgelimi Necati Cumalı'nın Tütün Zamanı, M. Sunullah Arısoy'un Karapürçek'i... gibi) Bu olgu, kırsal kesim üretim ilişkileri üzerinde düşüncelerin yoğunlaşmasında, Enstitü Hareketinin büyük bir yeri olduğunu gösterir. Gerçekten de, daha önceki dönemlerde, kır hayatının bir bilinmeyen olması nedeniyle, ortaya konan ürünlerde yansıtılan olguların doğruluk derecesini saptama olanağı yoktu. Oysa Enstitü Hareketinden sonra mihenk taşı ortayaçıkmıştır. Okur, kentli de olsa, saf olanla olmayanı ayırtedebilir bir duruma gelmiştir. Bununla birlikte Enstitü Hareketiyle ortaya konan ürünlerin kent aydınları tarafından büyük bir ilgiyle karşılanmasının kent sorunlarını işleyen ürünlerin gözden kaçmasını ve dolayısiyle de ilgi bulmamasını sonuçladığını da göz-

den ırak tutmamalıyız. İlgisizliğin gerçek nedenini saptayamayan kenti konu edinen yazarların çabalarından vazgeçmelerinde veya kırsal kesimi anlatmak için kendilerini zorlamalarında, elbette ki, Enstitü hareketinin dolaylı (ve olumsuz) bir etkisi var. (Aynı şey, köy edebiyatının işlevini yitirmesiyle kırsal kesimi konu edinen yazarların da başına gelecektir.)

Buna bir de Köy Enstitülü yazar kuşağının oluşturduğu kültürel atmosferle 1950 - 1960 döneminin etkin sanat görüşü olan bunalımcılığın etkisini kırması, belli ölçülerde de olsa, işe yeni başlayan gençlerin bu akımın zararlı etkilerinden uzak durmasını sağlaması da eklenebilir

(b)

Enstitü hareketinin edebiyatımıza olan doğrudan etkileri :

Köy Enstitülerinin edebiyatımıza olan doğrudan etkisi, yetişmesine yolaçtığı aydın-köylü yazarlarla yarattığı etkidir. Yazımızın yukarıki kesimlerinde de sözünü ettiğimiz gibi Köy Enstitülü yazarlara gelinceye kadar köy, en kabadayısı dıştan gözlenerek anlatılabilmişti. Oysa Köy Enstitülü yazarlar bu duruma son vermişler ve köyü içten gözleyerek gerçekçi çizgilerle yansıtmışlardır. Bu da mekân değişikliğine yolaçmış, sanayileşme süreci içerisinde bulunan toplumumuzun da asıl itici güç durumunda bulunan işçi sınıfının kaynağı, ustalıkla yansıtılmıştır. Bu açıdan bakıldığında, Enstitülü yazarların kırsal kesim yaşamını, bu yaşayışta ortaya çıkan başkalaşımın yolaçtığı sorunları... edebî monografiler biçiminde yansıttıkları söylenebilir. Bunlar, gelecekte, bu toplumun ekonomik tarihini yazacakların el atacağı ilk belgeler olacaktır. Bundan kuşkumuz yok.

SONUÇ

Köy Enstitülerinin edebiyatımız üstünde olan etkileri bunlarla bitmiyor. Devam ediyor. Kırsal kesimde başgösteren çözülmelerin sonunda kentlerde oluşan birikimi en iyi verebilecek yazarların, bilimsel bir kafaya sahip Köy Enstitülü yazarlar olacağı kanısındayım. Çünkü yalnız onlar işçileşen kır insanlarının kırsal kesim yaşamını bilmektedir. Bununla birlikte peşin bir tehlike ile yüz yüze bulunulduğunu da belirtmek gerek: Köy kökenli olmayı, değişen köyün sorunlarını saptayabilmek için yeterli görmek... Tehlike çanları burada çalmaya başlıyor. Talip Apaydın'ın son hikâye kitabı Öte Yakadaki Cennet'te anılarla yetinmenin yolaçtığı sakıncaları somut olarak gördük. Benzer olumsuzlukların yeni çalışmalarda da ortaya çıkmaması için, sanatçıların kollarını sıvamaları, anılarla yetinmeyip, değişim içerisinde ortaya çıkan yeni insan tiplerini somut olarak gözlemeleri gerekiyor. Bu yapılmadığı takdirde köy edebiyatı ilginç olmaktan çıkacaktır. Çünkü günümüz okuru ağa-ırgat çatışmasını. Muhtar ve jandarma baskısını, açıkgöz imam tipini... kanıksamıştır artık. Rasyonel işletmecilik esaslarına göre girişilecek olan çabalarla toprağın şu anda üretici durumda bulunan yığınların kaçta kaçını besleyebileceği ortadayken, bu olguları döndürüp dolaştırıp temcit pilâvı gibi öne sürmenin anılarla yetinmek anlamı taşıyacağı açıktır. Asıl yapılması gereken şey, köy-kent bütünlüğü içerisinde sorunları ele alıp, başkalaşımın yarattığı yeni insan tiplerini yansıtmak olmalıdır.

BİZİM

Kurumuş bir gül gibi dökülse de gökyüzü
Acılarla yıkanan yüreğimiz solsa da
Sussa da alıcı kuşun cırnağındaki serçe
Dağın ardındaki güneş ve bahar bizimdir

Kan türkü söyler ama söylemiyor
Şimşek türkü söyler ama söylemiyor
Dal türkü söyler ama söylemiyor
Dağı delen Ferhat'taki umut bizimdir

Ellerini bir çiçek gibi tutuyorum işte
Bulutları öpüyorum ceylânların üstündeki
Eğilip toprağa kulak veriyorum her sabah
Gecenin yüreğini delen tohum bizimdir.

TOHUM

Sacco ile Vanzetti'nin anısına

Elleriniz bir dağın elleri
Yüreğiniz bir dağın yüreği
Ölüme yürüdünüz telaşsız ve kalın
Ölüme yürüdünüz bir sabah
Güller kokularından utandı

Bahar dolu umutlarınız vardı
Güneşi ısıtan gözleriniz
Ölüme yürüdünüz genç ve güzel
Ölüme yürüdünüz bir sabah
Ceylânlar uykularında ürperdi

Bir bulut geçti yaprakların üstünden
Bir kuş uçtu sönmüş yüreklerde
Ölüme yürüdünüz umutlu ve mert
Ölüme yürüdünüz bir sabah
Tohum toprakta çatladı

SANAT ve İDEOLOJİ

Halide Edib Adıvar bir konuşmasında, Nâzım Hikmet hakkındaki görüşlerini şu sözlerle ortaya koyar:

«... İçlerinde 'Taranta Babu' ve sırf ideoloji propagandası olan parçalar çıkarılırsa, 'Benerci Kendini Niçin Öldürdü?' derecesindeki eserleriyle gençler arasında hatta bu devirde, dâhi sıfatını alabilecekler vardır.»

Bu sözler karşısında Nâzım Hikmet ise, Kemal Tahir'e gönderdiği bir mektupta şunları yazar:

«... Sonra ve belki hepsinden önce ideoloji meselesine güldüm. Hay sersem bayan, dedim, ben bir dâhi değilim, fakat iyi bir sanatkârım ve bunu her şeyden önce ideolojime borçluyum. Eğer sizin iyi sanatkârlarınız yoksa, ideolojinizin artık iyi sanatkâra muhteva olamıyacak kadar tefessüh etmiş olmasından gelir...»

(K. Tahir'e Mahpusaneden Mektuplar)

O yıllardan bu yana, köprülerin altından nice suların akmasına rağmen, bugün de hâlâ Halide Edib gibi düşünenler, sanatın, **«sınıflar ve ideolojiler üstü olduğu»** fikrini ileri sürenler var.

Bu yazarlara göre; ideolojik mücadele ile sanat, birbirinden ayrı ve bağımsız iki alan olduğundan, «estetik yetkinliğe ulaşmak» isteyen her sanatçı, kendisini mutlaka toplumsal çatışmaların dışında tutarak, «tarafsızlığını ve özgürlüğünü» korumak zorundadır.

İşte bu görüş açısından hareket eden burjuvazinin bu bilinçli ya da bilinçsiz temsilcileri; giderek, sanatı ve sanatçıları, toplumun diyalektik gelişiminden ve maddî hayat şartlarından soyutlayarak incelemekte; sosyal ideolojilerin, politik görüşlerin ortaya çıkış sebeplerini ise, gene, bu üst yapı kurumlarının dar çerçeveleri içerisinde aramaktadırlar.

«Ekonomi Politiğin Eleştirisine Katkı»nın önsözünde şöyle denilir:

«İnsanlar, sürdürdükleri sosyal üretimde, zorunlu olarak ve kendi dilekleri dışında belirli ilişkiler kurarlar. Bu üretim ilişkileri maddî üretim güçlerinin gelişmesinin belirli bir aşamasına tekabül eder. Bu üretim ilişkilerinin hepsi birden, toplumun ekonomik yapısını, yani, üstünde hukuki ve politik bir üst yapının yükseldiği ve belirli sosyal bilinç biçimlerinin dayandığı toplumun gerçek temelini meydana getirir. Maddî hayatın üretim biçimi, genel olarak, sosyal, politik ve entellektüel hayat sürecini belirler. İnsanların varlığını belirleyen bilinçleri değil, tersine, bilinçlerini belirleyen sosyal varlıklarıdır...»

Bu nedenle biz, —burjuva yazarlarının aksine— sanatların gelişimini ve yönsemelerini incelerken, onları, üstünde yükseldikleri maddî hayat şartları ile beraber düşünür, bu açıdan değerlendiririz. Çünkü insanlar, birbirin-

den ayrı ve birbiriyle ilişkisi olmayan bir çok bağımsız unsurlar, bir çok tarihler meydana getirmeyip, —yukarıdaki parağrafta da belirtildiği gibi— **«ekonomik yapının üstünde hukuki ve politik bir üst yapının yükseldiği ve belirli sosyal bilinç biçimlerinin»** oluşturduğu bir tek toplum tarihi meydana getirmişlerdir. Zamanla, toplumların maddî hayat şartları ile sosyal ilişkileri değişince; ona tekabül eden fikirler, görüşler, kavramlar da değişmiş, eskilerin yerini yenileri almıştır.

«Bu yüzden, eğer toplum tarihinin değişik devrelerinde değişik sosyal fikir, teori, görüş ve politik kuruluşlar görülebiliyorsa; eğer kölelik sisteminde belli birtakım sosyal fikir, teori, görüş ve politik kuruluşlarla karşılaşmışken, feodalizmde başkalarına, kapitalizmde daha başkalarına rastlıyorsak bu, fikirlerin, teorilerin, görüşlerin ve politik kuruluşların kendi «tabiatı» ve «özellikleri»yle değil, sosyal gelişimin değişik devrelerinde toplumun maddî hayat şartlarının da değişik oluşu ile açıklanmalıdır.»

Onun için, bugün ülkemizde Fuzuli gibi düşünen, Fuzuli tarzında söyleyen şairler yoksa eğer; yada Fuzuli'nin yaşadığı çağda, Nâzım Hikmet gibi düşünen, Nâzım Hikmet tarzında söyleyen şairlere rastlayamıyorsak, bunun sebebini her şeyden önce, insanların maddî varoluş ve sosyal ilişkilerinde aramak gerekir. Çünkü sanatlar ve ideolojiler, ekonomik alt yapıdan ayrı, başıboş dolaşan serseri gruplar olarak değil, toplumların objektif çelişkilerinin yansıları olarak ortaya çıkarlar. Tarih, bunun sayısız örnekleriyle doludur.

Bir yanda, dünyayı soyut, hareketsiz ve bilinemez kabul edip; yoksulla zenginin, iyiyle kötünün insanlığın bütün dönemlerinde varolduğunu, gelecekte de varolacağını söyleyerek **sömürüyü ebedileştirmek isteyenler;** öte yanda, dünyayı somut, hareket halinde ve bilinebilir kabul edip, zamanla her şeyin başkalaşıp değişeceğine ve insanların daha mutlu, daha güzel günlere kavuşacağına inanlar.. Bir yanda eski, geri, can çekişen fikirler; öte yanda yeni, ileri, toplumların yücelmesine yardımcı olan fikirler.. Bir yanda metaryalizm, öte yanda idealizm. **«Günümüze kadar varolagelen bütün toplumların tarihi, sınıf mücadeleleri tarihidir»** ve sanatçılar, «toplumsal çatışmaların üstünde madde dışı bir ruh» olmadıklarına göre, onlar da diğer İnsanlar gibi, **«zorunlu olarak ve kendi dilekleri dışında»** katıldıkları sosyal üretimden ve pratik hayattan edindikleri çeşitli görüş ve düşüncelerle, bu çatışan taraflardan birisine mutlâka katılıp, o sınıfın damgasını taşırlar. Bu, dün de böyleydi, bugün de böyle ve sınıflar varolduğu sürece yarın da böyle olacaktır. Çünkü ezen ve ezilen, sömüren ve sömürülen sınıfların dışında üçüncü bir sınıf, üçüncü bir ideoloji yoktur. Ezilen ve sömürülen halk yığınlarının yanında yer alıp, onun çıkarlarını savunmayan bir sanatçı, ister istemez, ezen ve sömüren güçlerin hizmetine girecektir. Bu nedenle,

«Dönülmez akşamın ufkundayız, vakit çok geç;
Bu son fasıldır, ey ömrüm, nasıl geçersen geç!
Cihâna bir daha gelmek hayâl edilse bile,

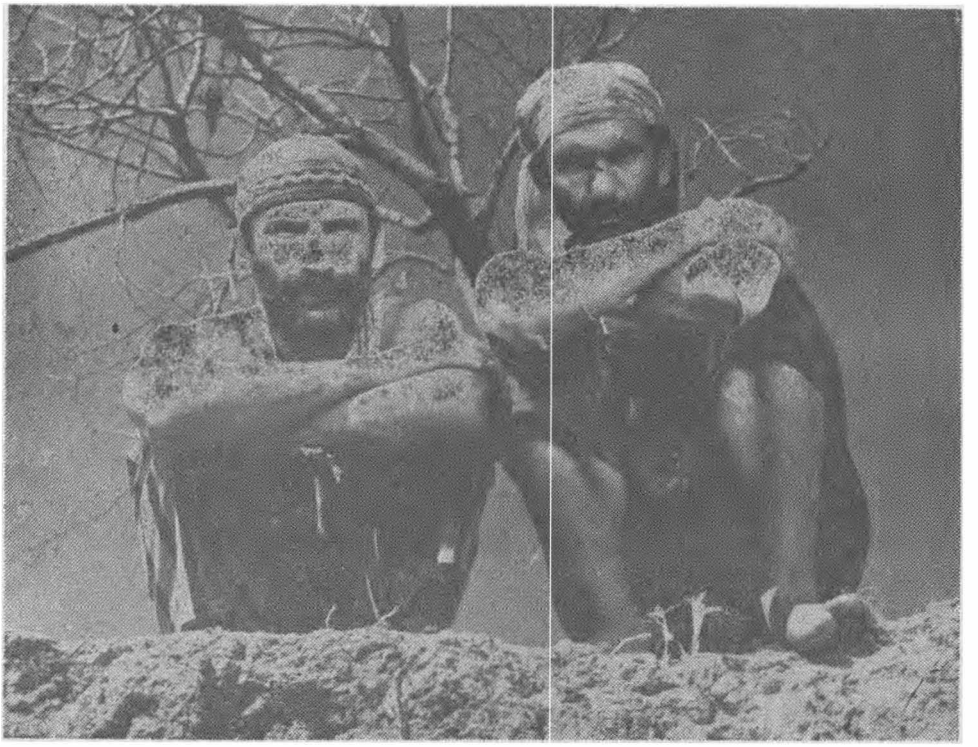
Avunmak istemeyiz böyle bir teselliyle.
Geniş kanatları boşlukta simsiyâh açılan
Ve arkasında güneş doğmayan büyük kapıdan
Geçince başlayacak bitmeyen sükûnlu gece.
Guruba karşı bu son bahçelerde keyfince
Ya zevk içinde harâb ol, ya aşk içinde görül!
Ya lâle açmalıdır göğsümüzde, yahut gül!»

diyen bir Yahya Kemal'le,

«Bir tarafta bahçe, bir tarafta dere,
Gel uzan, sevgilim, benimle yere
Suyu yakuta döndüren bu hazân
Bizi garkeyliyor düşüncelere...»

diyen bir Ahmet Haşim, en az; bir Nâzım Hikmet, bir Enver Gökçe kadar politik şiirler yazmışlardır.

Özetlersek; **«bir avuç zenginin asalak olarak yaşadığı, emekçi kitlelerinin sefalet içinde yüzdükleri bir toplumda»** sanatçılar, «ben tarafsızım ve özgürüm» bahanesiyle dünyayı değiştirme kavgasına seyirci kalamazlar. Artık her sanatçı, her yazar, halkının yanında yer alıp, onun kurtuluşu yolunda sanatını bir silâh gibi kullanmak zorundadır. Günümüzün gerçek sanatı, devrimci sanatı, «tarafsızlık» maskesi altında emperyalizme ve onun işbirlikçilerine hizmet ederek değil, halkın önünden yürüyerek ve ona ışık saçarak doğacaktır mücadele alanlarından...



GEORG WEERTH

1822 yılında Detmold'da doğdu. Ren'li bir ailedendir. Önce memurdu, sonra gazetecilik yaptı. Şiirleri ve romanlariyle olduğu kadar, militan olarak da tanındı. Liberal ideolojinin ve duygusal cumhuriyetçiliğin sınırlarını aşan bir siyasal anlayışa sahip olmakla öbür 1848 yazarlarından ayrılır. 1847 Kongresi için Marx'la birlikte Londra'ya gitmişti. Engels'e göre, Alman işçi sınıfının en büyük şairidir. 1856'da 34 yaşındayken Havana'da öldü.

Çevirenler :

A. KADİR — SELAHATTİN YILDIRIM

HASWELL'LI YÜZ İŞÇİ

Öldü Haswell'in yüz erkeği.
Hepsi aynı günde,
hepsi aynı saatte,
hepsi aynı yerde.

Bitkindi, perişandı karıları
sessiz sedasız gömülürken ölüler.
Haswell kasabasının ölülerine
Haswell'li yüz kadın çok ağladı.

Geldiler kundaktaki bebeleriyle,
geldiler oğulları ve kızlariyle,
«Haswell kasabasının para babası,
öde bakalım borcunu bize!»

Haswell'in maden ocağı sahibi
sektirmedi saniye bile,
o saat saydı haftalıklarını ölülerin,
saydı her baş için ayrı ayrı.

Haftalıkların ödenince tamamı
kapadı kasasını bir kez daha.
bir kez daha çınladı demir sürgü.
Ve kadınlar ağladı, ağladı, ağladı.

TOP DÖKÜCÜSÜ

Çiğ taneleri yayılmıştı tepelere.
Tarla kuşları şakıyordu keyifli keyifli.
Genç bir yoksul kadın, kucağında
bir sıska oğlancığı emziriyordu.

Basınca oğlan on altısına,
bir delikanlı oldu, boylu boslu.
Doğru gitti demirci ocağında çalışmaya,
önünde meşin önlüğü ve balyozu.

Her gün ocakta demir dövüyordu
ağır bir balyozla habire o.
Dumanların, posaların arasından
metal tanrılar doğuyordu.

Döktüğü toptu onun. Bir sürü top!
O toplar okyanuslarda gürledi durdu.
Fransızlara acılar getirdi o toplar,
Hind adalarına taktı boyunduruğu.

Toplar fırlatıldı, sıcak ve ağır,
toplar, ta Çin limanlarına,
Büyük Britanya'nın demir dudaklı
ve demir boğazlı ünü ile
övüne övüne.

Güçlü kuvvetli tüm kahramanlar
gürleyen savaş silâhları döker,
ama ne vakte dek sürer ki bu,
ihtiyarlık ayağını kaydırana kadar.

Gün gelir, eller görevini yapamaz olur,
artık hiç kimse acımaz ona,
fırlatır atarlar sokağa onu,
sakatlar, dilenciler arasına.

Dalar sokağa öfkeli öfkeli,
göğsü gürleyecek sanırsınız
savaş topları gibi gümbür gümbür
şimdiye dek döktüğü toplar gibi.

Gene de alçaktan alçaktan fısıldar,
durun hele, der, durun hele,
kendi eğlencemiz için dökeceğiz yakında
dörtlük, yirmilik gülleler.
Durun hele, der, durun hele,
zalim silâh tüccarları!

KADRİ ÖZTOPÇU

kavgadan dönen bir halk neferinin söylediğidir

1

gece uzun
gün karanlık
ölülerin gözlerinde bir ışık
o ışıktan ben yolumu buldum da geldim
tan yeli körüklüyordu ocağını güneşin
gün doğacaktı oysa
fidan uzayacak
çiçek açacaktı
bir çıban büyüdü can evimde
deşemedim deşemedim

2

yüreğime direnci taşıyan nehir
dağla bu çıbanı cehenneminde
yeni bir kavganın tohumlarını sula

3

nice yaşanmamış güzel günleri
torbama koydum da geldim
uyanan toprakların ıslak yüzüne
taze bir şafak gibi düşen dostların
son deyişlerini duydum da geldim
bir çıban büyüdü can evimde
deşemedim deşemedim

4

yüreğime yarını taşıyan nehir
dağla bu çıbanı cehenneminde
yeni bir şafağın kıyılarını sula

SUPHİ KENAN DEMİRCİ

EDEBİYAT ESERİNDE DERİNLİK SORUNU

«Edebiyat eserinde derinlik» in anlamı ve genel nitelikleri hakkında çözümlemeye girişmeden önce, konuya belirgin (bâriz) bir anlaşırlırlık kazandıracağına inandığım, «resimde derinlik sorunu» na değinmeyi gerekli buluyorum.

RESİMDE DERİNLİK SORUNU

Günümüzde önemini yitirmiş olmakla beraber, «cisimleşme» olarak nitelenen «resimde derinleşme» çizgiden çok renkler arasındaki ilişkilere bağlıdır. Soğuk ve sıcak renkler diye adlandırılan iki ana renk gurubundan, soğuk renkler daima geriye doğru bir kaçış, sıcak renkler ise ileriye doğru bir sıçrayış yaratır. Bu iki renk gurubunun özelliklerinden yararlanmasını bilen her kişi, düz beyaz zemin üzerinde bir cisimleşmeye, daha doğru bir deyişle bir derinleşmeye varabilir.

Resim yapan sanatçı, sanatsal eyleminin ilk adımında, resmetmeye çalıştığı gerçeklikle elindeki renklerin özelliği arasında bir bağ kurmak zorundadır bu nedenle. Ayrıca, kuracağı bağa göre, resmetmeye çalıştığı gerçekliği tualine üç boyutlu olarak taşıyarak bir derinleşmeye (cisimleşmeye) varır. Ne ki algıladığı gerçekçiliği az ya da çok değiştirerek, resimleştirmeye çalışan ressamın üç boyutluluğa ulaşması için atması gereken ilk adımdır. bu. Ama yeterli değildir. Çünkü ressamın algıladığı gerçeklik belli bir ortam içerisinde üç boyutludur. Bu nedenledir ki bir ressam, yaptığı resme ortamı taşıyamazsa, cisimleştirdiği gerçeklik havada asılı kalır ve hiçbir şeyin ifadesi olamaz. Bu açıdan bakıldığında resimde derinleşmeye varabilmek için cisimleştirilen nesnelerin üzerinde yükselecekleri zeminin düzenlenmesinin de, en az cisimleşmenin sağlanması kadar önem taşıdığı görülür. Öyle ki, cisimleşmeyi daha bir pekiştirecek olan zemin sorunu çözümlenmezse, ortaya çıkacak olan karmaşa, o ana kadar sağlanan cisimleşmeyi hiçleştirir. İşte tam bu noktada, resimde derinleşmeye varabilmek için atılması gereken ikinci adımla yüz yüze geliyoruz: Gerçeklikle onu çevreleyen ortam arasındaki ilişkinin saptanıp yansıtılması... Ressam bu ilişkiyi sağlıklı bir biçimde değerlendirip renkler aracılığıyla yansıtamazsa o ana kadar harcamış olduğu emeğini hiçleştirir. Bu açıdan bakıldıkta, resimde cisimleşme konusunda şunlar söylenebilir : Resmedilecek olan gerçekliğin kendi kendisi ve çevresiyle olan ilişkilerinin saptanıp yansıtılması...

EDEBİYAT ESERİNDE DERİNLİK

Edebiyatta derinleşme ile, resimde «cisimleşme» diye adlandırılan derinleşme birbirinden farklı nitelikte iki olgudur. Sözcükler arasında kurulacak ilişkilerle dinamik bir bütünlüğe ulaşacak olan yazı, doğası gereği belli bir olguyu dile getirecektir. Böyle bir olguyu dile getirmek için nesnel gerçeklikten yola çıkan bir sanatçı, onu bir başka düzeyde yeniden yaratarak sanat olayı biçimine sokarken, belli bir derinleşmeye ulaşabilmek için; işlediği olguyu o olgunun oluşumuna yol açan ilişkiler içerisinde ele almak zorundadır. Bu da nesneler arası ilişkilerin özlerinde barındırdıkları zıtlıkların saptanmasını gerekli kılar.

Edebiyat açısından sanat, olguların dillendirilmesi olarak tanımlanabilir. Dillendirilen olgu tek bir nesnenin kendisiyle ve çevresiyle olan ilişkileri olabildiği gibi nesneler arasındaki ilişkiler de olabilir. Bu ilişkiler bünyelerinde, olguların gelişim ya da durumlarını saptamada sanatçıya ipucu verecek birtakım zıtlıkları barındırırlar. Nesnelerin kendi aralarındaki ya da çevreleriyle olan ilişkilerinin yönselim ve eğsinimlerini belirleyen bu zıtlıklar, bir sanat olayının yaratılmasında büyük bir önem taşır. Eline kalemi alıp da, bir şeyler anlatmayı tasarlayan bir sanatçı, anlatacağı şeyi işte bu ilişkiler içerisinde ele almak zorundadır. Sanatçının bu ilişkileri yönlendiren çelişkilerden ağırlık tanıdıklarına göre anlatacağı şey biçimleşecek, ortaya koyacağı ürün buna bağlı bir biçimde derinleşmeye varacaktır. Bu açıdan bakıldığında diyebiliriz ki, olguların izlenmesi ve aralarındaki ilişkilerin saptanması, nesneli algılayıp yeniden yaratma gücünü belirler. Bilgili olmakla bildiğini kâğıda dökmek arasındaki zıtlık, işte bu noktada kendini gösterir.

Sanatçı ele alıp anlatmayı tasarladığı şeyi kendi gelişimi ve çevresiyle olan ilişkileri içerisinde ele alıp yansıtmak zorundadır. Bunun için edebiyatta derinleşme, sanat eserinde bir karmaşanın oluşmasını önlemek olarak da tanımlanabilir. Sanatçıya söylemek istediğinin aksini söyleten, onu arzu etmediği şeyleri söyler duruma iteleyen şeylerin yok edilmesidir bir bakıma sanatta derinleşme. Dahası, sanatçının amacına ulaşmakta kullandığı materyali amaç, amacını da bu materyal içerisinde eriterek bir araç haline dönüştüren öğelerin giderilmesidir. Bu açıdan edebiyatta derinleşme, duyuşu, görüşü ve bilgiyi gerektirir. Salt bilgili sanatçı olmak, sanat eserinde bir derinleşmeye ulaşmak için yeterli değildir. Bütüncülük, olayları kendi gelişimleri içinde zamana ve mekâna bağlı bir biçimde ele almak, önemli sorunlardan biridir.

ÇELİŞKİLER VE DERİNLEŞME

Her olgunun çelişkiler yumağı olduğu göz önünde bulundurulacak olursa, olguyu şu ya da bu biçimde yönlendiren çelişkilerden birine ağırlık vermekle derinleşmenin perspektifi arasında kopmaz bir bağın varolduğu gö-

rülür. Sözgelimi çürümekte olan bir gerçekliği, onu çürümeye iteleyen çelişkiler açısından ele aldığımızda, varacağımız sonuçla, çürüyüş içerisinde oluşmakta olan yeni gerçekliği besleyen çelişkiler açısından ele aldığımızda varacağımız sonuç birbirinden farklı olacaktır. Nasıl resimde, tuale aktarılan gerçeklikle onu somutlayan dış çevre arasındaki ilişkiler sağlıklı bir biçimde saptanmadığında, o ana kadar sağlanan derinleşme hiçleşirse; edebiyat eserinde de durum aynıdır. Bir olguyu yönlendiren çelişkilerin niteliği, saptanmadığı sürece yapılacak olan yaratımlar hep ters sonuçlar verecektir. İlerici olduğunu öne süren bir sanatçı sırasında gerici bir özü, gerici ideolojiye bağlı bir sanatçı ise ilerici bir özü savunmak zorunda kalabilir. Sanatsal yöntemle hayata bakış açısı arasındaki çelişme de bu noktada kendini gösterir. Sorunu somutlamak için Orhan Kemal'in bir öyküsünü ele almak istiyorum.

Orhan Kemal'in 1966 yılında yayımlanan **İşsiz** adlı öykü kitabının son öyküsünü örnek olarak alıyorum. Bu öyküsünde Orhan Kemal, zengin bir ailenin yanında hizmetçi olarak çalışan Pervin adlı bir kızla cinsel ilişki kuran evin iki oğlu ile efendisini anlatmaktadır. Bu öyküyü okuyunca kişi, bir zamanlar piyasayı doldurmuş olan erotik seks edebiyatına (!) dahil ürünleri okuduğu zaman duyduklarından farklı şeyler duyuyor. Seks şaheserleri (!) olarak sunulan bu soy ürünlerde verilen sınıfsal temelden yoksun, aşk için yaratılmış hizmetçilerle yapılan aşk oyunlarını okuyunca kişi, elinde olmadan, öyle bir ortam yaratma isteği duyuyordu. Oysa Orhan Kemal'in bu öyküsünü okuyan kişi ise, tam tersi, düzene karşı bir kin, bir öfke duyuyor.

Orhan Kemal'in çizdiği atmosfer ve oluşturduğu olay, seks şaheserlerinin yaratıcılarının (!) olduğu kadar, toplumculuk adına sınır tanımaz bir cinselliğin savunuculuğunu yapan yazarlarımıza da çok yönüyle ışık tutacak bir nitelikte. Bu, Orhan Kemal in neyi nereye koyacağını bilmesinden ileri geliyor. Çelişkileri ortaya koyarken Orhan Kemal, yapacağı en küçük bir hesap hatasının öyküsünü âdi bir seks öyküsü haline dönüştüreceğini gayet iyi biliyor. Bu yüzden esnek ilişkileri **bütüncül bir görüşle** ele alıyor. Nesneler arasındaki ilişkileri güçleri oranında öyküsüne sokuyor.

I — Önce zengin tabakanın kuralcı ve çıkarcı değer yargılarını sergiliyor :

I. Çok büyük bir ihracatçı olan ev sahibi «Onu bilmem,» diye sözünün ardını getirdi. «Her şeyin başı ahlâktır! Malsız, mülksüz, parasız, hattâ aç yaşanabilir, fakat ahlâksız?» (s. 83)

II. Son zamanların modasına uyarak o da «Sünnet-i Şerif» üzere kapkara bir sakal bırakmış, bıyık koyvermişti. Akşam işinden döndü mü, «Bıktım şu kâfir icadından da.» diye kaldırıp bir kıyıya fırlattığı hâlis Borsalino şapkasının yerine ince sırınmış takkesini, ipek pijamasının yerine yandan yırtmaçlı patiska geceliğini geçirir.» (s. 85).

III. Konuşmuyor, köpürüyordu. Allah vermeye «Gençliğin yüreğinden Allah korkusunu söküp attılar! Zındıklar! Dinî esaslara isnat etmeyen

temelinde Allah korkusu bulunmayan ahlâkın...» (s. 85).

II — Sonra da bir bir bunları çürütüyor :

I. Evin efendisi, oğlunu Pervin'in odasından çıkarken görünce kıza sorar :

«Neden bırakıyorsun? Neden bağırıp çağırmıyorsun?»

«Fazla konuşma diye döğüyorlar beni, anneme söyler seni kovdururuz diyorlar.» (s. 89).

(Ve demek istiyor ki Orhan Kemal, «Önce ekmek! Bu sorun çözüme bağlanınca ahlâk kendiliğinden gelir.)

II. Efendi, hizmetçi kızla konuşurken içi kabarıp kıza sahip olunca vakit kaybeder ve karısına yakalanır. Yalana sapar :

«Efendim memleketin ahlâkını bu kaltaklar bozuyor. Bize gelinceye kadar kim bilir kaç kapı dolaştı. Benim gül gibi çocuklarımı baştan çıkarıyor.» (s. 91.)

(Ve diyor ki Orhan Kemal, «İşte senin 'Sünnet-i Şerif' diye bıraktığın sakalın encamı!»)

III. Bu sırada ev sahibinin oğullarıyla misafirlerin kızları ve oğulları yan odaların birinde raspa yapmaktaydılar. (...) Yarı karanlık odada arada bir kısık bir «Ay, Vedat!» ya da ihtiraslı bir fısıltı yükseliyor...» (s. 84).

(Ve yine Orhan Kemal demek istiyor ki, «İşte yüreğinde Allah korkusunu taşıyan gençlik!»

Çelişkileri bu şekilde sıralamakla Orhan Kemal, bize, toplumsal yönü ağır basan bir hikâye kazandırmış oluyor. Hizmetçi kızı üzerinde yoğunlaşan baskı ise, âdi seks kitaplarında olduğu gibi iç gıcıklayıcı olmaktan çıkıyor; hikâyenin toplumsal yönünü besleyen, ona zenginlik katan bir motif haline geliyor. Bu yönüyle de, derinleşmenin niteliğini belirliyor.

SÖZCÜK SEÇİMİ VE DERİNLEŞME

Edebiyat eserinin ham maddesi sözcüklerdir. Sanatçı, tek tek ele alındıklarında duruk olan sözcükleri nesneler arası ilişkilerin çizdiği yörüngeyi belirlemek için birbirine ularken, onlara bir canlılık kazandırır. Bir eylemi bilincimizin kapsamına sokacak bir biçimde örgütlenerek canlılığa ulaştırılmış olan sözcükler artık, duruk halde oldukları zamanki (devinimin değil de, tek bir nesnenin adı oldukları zamanki) anlamı taşımazlar. Uzak ya da yakın çağrışımlarla zihnimizde bambaşka görüntüler canlandırırlar. Bu noktada, edebiyat eserinde derinleşmenin sağlanmasında sözcüklerin taşıdığı önem ortaya çıkar. Nasıl ki resimde, ressam, tualine aktarmayı amaçladığı gerçekliği, kendisi ve çevresiyle olan ilişkilerini en iyi bir biçimde yansıtacak renklerle aktarmak zorunda idiyse, edebiyatta da sanatçı, vermeyi amaçladığı gerçekliği, onu en iyi yansıtacak olan sözcüklerle vermek zorundadır. Demek oluyor ki, edebiyatta derinleşme, nesneler arası ilişkilerin sağlıklı bir biçimde saptanması kadar, bu ilişkileri en iyi yansıtacak olan

sözcüklerin bulunmasıyla da yakından ilintilidir. Çünkü, nesneler arası ilişkiler ne kadar sağlıklı bir biçimde saptanırlarsa saptansınlar, bilincimizin kapsamına girebilmeleri için dil köprüsünden geçmek zorundadırlar. Bu geçiş ânında, saptanan ilişkilerin varoluşlarından en ufak bir parça bile kaybetmemeleri, dahası anlamsal bir kaymaya (nitel olarak) uğramamaları, ilişkileri yansıtacak en iyi sözcüklerin bulunmasına bağlıdır. Bu yapılmadığı taktirde optik kaymalar olur, sanatçı arzuladığı doğrultuda değil de, arzulamadığı doğrultuda derinleşmeye varmak zorunda kalır. Savımızı bir örnek üzerinde somutlamaya çalışalım.

SEVDAN BENİ

Terketmedi sevdan beni,
Aç kaldım, susuz kaldım,
Hayın, karanlıktı gece,
Can garip, can suskun,
can paramparça...
Tütünsüz, uykusuz kaldım.
Terketmedi sevdan beni

(AHMED ARİF)

Görüldüğü gibi şiirde, başlığından son dizesine kadar sözü edilen sevda'dır. İnsanoğlunun paylaştığı duyguların en ortak olanlarından biri yani. Ama insan bu şiiri okuyunca, bir kadına duyulan sevdadan daha başka şeyler canlandırıyor zihninde. Sözcükler, tek tek taşıdıkları anlamı yitiriyorlar. Durukluktan, devingenliğe ulaşıyorlar. Giderek bir kadına duyulan sevdadan, ideolojik inanmışlığa varıyorlar. Önemli olan, Ahmed Arif'in burada ideolojik inanmışlıkla, sevda arasında kurduğu diyalektik ilintidir. Ozan bu ilintiden yararlanarak, çok değişik görüntüleri canlandırmayı başarıyor. «Kelepçe, tütünsüzlük, uykusuzluk, karanlık gece...» iki olgu arasındaki bağlantıyı kuran, ozanın amacının araç, aracının ise amaç haline gelmesini engelleyen sözcüklerdir. Bu da gösteriyor ki **edebiyat eserinde derinleşmeye varmak için, anlatılmak istenen gerçekliği en iyi biçimde yansıtacak olan sözcükleri kullanmak gerekmektedir.** Yukarıdaki şiirde kullanılan sözcüklerde yapılacak en küçük bir oynama, şiirin anlamında büyük kaymaların oluşmasına yolaçar. Şiiri bir kadına duyulan isteğin ifadesi haline getirir. Bir başka örnek olarak da Cahit Külebi'nin ünlü «Hikâye» sinden aldığım şu dizelere bir göz gezdirelim :

Senin dudakların pembe
Ellerin beyaz
Al tut ellerimi bebek
Tut biraz
(...)
Benim doğduğum köylerde

Şimal rüzgârları eserdi
Ve bu yüzden dudaklarım çatlaktır
Öp biraz

(CAHİT KÜLEBİ)

Dikkat edilirse burada da benzer bir olgu sözkonusu. Ne ki ozanın kullanmış olduğu sözcükler, gözümüzün önünde, yukarıdaki şiiri okuduğumuzda gelen görüntülere benzer görüntülerin gelmesini önlüyor. Bir kadına duyulan isteği, ihtiyacı anlatıyor bu şiir diye düşünüyoruz hemen. Yine yukarıda söylediğimiz gibi bu şiirde kullanılan sözcüklerde de herhangi bir değiştirime gidecek olsak, bu kez şiir bir kadına duyulan istek ya da tutkunun şiiri olmaktan çıkar, daha değişik bir niteliğe (değiştirimde kullanılan sözcüklerin niteliğine göre) ulaşır. (Bu durum, **dil-düşünce özdeşliği ve imgenin akılsallığı** yönünden de doğrulanabilir.)

Bütün bunlar sözcüklerin anlamsal sınırlarının saptanmasıyla ilintili olgulardır. Çünkü anlamsal sınırları sağlıklı bir biçimde saptanan sözcükler, durulk bir haldeyse çağrıştırdıkları görüntüleri değil de, daha değişik ve devingen görüntüleri çağrıştırırlar zihnimizde. Bir örnek olarak da, kullanılan sözcüklerin neyin karşılığı olduğunu çokça iyi bildiğim, kendi şiirimden bir öbeği alacağım şimdi de.

yasak yılgınlığa düşmek sevdiğim
her seher bir fide göğerirken
döllerken her gece toprağı emek
çınlarken postal sesleri dağ yollarında
yılgınlığa düşmek yasak sevdiğim

(SUPHİ KENAN DEMİRCİ)

Bu dizelerdeki sözcükler (postal, dağ yolları... vs.) artık karşılığı oldukları nesneleri çağrıştırmıyorlar zihinde. Daha değişik ve yeni olguları çağrıştırıyorlar ve bu nitelikleriyle de derinliği sağlıyorlar.

ZAMAN - MEKÂN BÜTÜNLÜĞÜ VE DERİNLEŞME

Bir olgunun, bir ortam içerisinde, oluşunu ya da yokoluşunu saptayıp, bu durumu en iyi yansıtacak olan sözcükleri bulmak, edebiyat eserinde derinleşmenin sağlanması için atılması gereken ilk ve en önemli adımlardır. Ama sanatçının olguları her zaman düz bir süreç içerisinde, oluşundan yokoluşuna kadar o olguları adım adım izleyerek vermesi düşünülemez. Genel olarak sanatçı, sürekli değişim halinde olan bir olguya belli bir noktada el atar ve o noktadan itibaren olgudaki değişiklikleri anlatır. Anlattığı şeyleri mantıki kılmak için de, zaman zaman dün'e doğru uzanır. Gerçekliğin nereden geldiğini saptayarak içerisinde bulunduğu duruma ışık tutmaya, daha da önemlisi bu yolla varması mümkün olan yarını aydınlatmaya çalışır. Böylelikle, olguları, onları belirleyen iç ve dış dinamikler kadar bu dinamikleri

şartlandıran zaman ve mekân içerisinde de ele alması gerekli olur. Bu ne denledir ki, salt mekâna göre olan derinleşme anlamsız olduğu gibi, salt zamana göre olan derinleşme de anlamsızdır. Dün - bugün - yarın arasındaki kopmaz bağlar dikkatli bir biçimde değerlendirilmedi miydi, varılacak olan sonuç acı olacaktır : **Birbiriyle ilintisi olmayan bir yığın tablo, bir başlık altında, bir bütünmüş gibi okura kabul ettirilmeye çalışılacaktır.** Bunun olumsuzluğu ise tartışılmayacak kadar ortadadır. Makaslanmış filmlerden hangimiz zevk alıyoruz?

ZAMAN - MEKÂN KAYDIRMASI VE DERİNLİK

Bu gerçekliğe paralel olarak, dün'e ya da geleceğe doğru yapılacak olan sıçramalar, yani zaman ve mekân değiştirimlerinin, edebiyat eserinde derinliğin sağlanmasıyla yakından ilintili olduğu sonucuna varmak güç olmasa gerek. Çünkü sanatçı, belli bir durumdan diğer bir duruma sıçrarken, sıçrayışı mantıkî kılacak ortamı yaratmamışsa, sürecin bütünlüğünü parçalar. Çalışmasını da birbiriyle ilintisi olmayan tablolar bütünü haline getirir.

Bu duruma örnek olarak **«öncü gerçekçiler»** in eserlerini gösterebilirim. (Aksaklık, aynı nitelikte olmasa bile, kimi **«çiçeği burnunda genç yeteneklerimiz»** tarafından da sürdürülüyor günümüzde). Sözgelimi Sadri Ertem'in **«Düşkünler»** adlı romanını ele alalım. Yazar bu romanında, Osmanlı aristokrasisinin çöküşünü uzunca bir süreç içerisinde vermeyi dener. Çöküşün kaçınılmazlığını vurgulamak için dün'e doğru uzanır. Aristokrasinin siyasal iktidarı elinde tuttuğu dönemdeki yaşantısını ve değer yargılarını sergiler. Sözün kısası, **dün'le bugün** arasında oluşturulan sürekli bir **git-gel'le** gelişir yapıt. Ne var ki, yukarıda sözünü ettiğimiz aksaklık, yani yazarın bugün'den dün'e, dün'den bugün'e doğru yaptığı sıçrayışları mantıkî kılacak ortamı oluşturamaması, dün'le bugün'ün kaynaşıp sağlam bir süreç meydana getirmesini önlüyor. O kadar ki, «yazarın belli bir durumdan diğerine sıçramada, sıçrayışı mantıkî kılacak ortamı oluşturamadığını, romanını acemice makaslanmış bir film görünümüne soktuğunu gözlüyoruz. Sözgelimi, eserin 62. sayfasında Galiçya cephesine gidişle, 1926 Ankara'sına dönüş aynı anda veriliyor. Ve aradan geçen 12 yıllık süre içerisinde olup bitenlere hiç değinilmiyor. Cepheye gidiş anında, tren istasyonunda geçen konuşmanın oluşturduğu psikolojik atmosferin sonucu okura ulaştırılmadan sadece. 'Aradan seneler geçti.' (s. 62) biçiminde bir açıklamayla yapılan zaman ve mekân değişikliği, eseri okuyanı, sıcak su banyosundan soğuk su banyosuna geçmiş bir kişi haline sürüklüyor.» (Mehmet Ergün, «Düşkünler ve Sadri Ertem,» Yeni Dergi, Sayı : 105, s. 46, Haziran 1973). Bu haliyle de **Düşkünler,** belli bir derinliği olan roman olmaktan çıkıyor, bir gazete haberi kuruluğuna bürünerek, sanat-dışı bir nitelik kazanmış oluyor.

AYRINTI - GERÇEK İLİŞKİSİ VE DERİNLİK

Derinleşmede önemli olan bir diğer sorun da, ayrıntı - gerçek ilişkisini sağlıklı bir biçimde saptamaktır. Gerçi bu sorunun derinleşmedeki önemini ayrı bir biçimde ele almak doğru değildir. Çünkü sorun, «çelişkiler ve derinleşme» başlığı altında incelemeye çalıştığımız olgu çerçevesinde ele alınmak gerekir. Ne ki, sanat eserini gerçeğin bir kopyası durumuna sokarak, derinleşmeden uzaklaştırması mümkün olan ayrıntı-gerçek ilişkisi üzerinde durmak gerekli gözüktü yine de bana.

«... sanat önemli olanı tutmak, önemsizi çıkarmaktır.» diyor György Lukacs. Burada, doğalcılığın batağına yuvarlanmamak için uyulması gereken ve bir **seçme-ayıklama** ilkesi olan p r e s p e k t i f i n ö n e m i çıkıyor karşımıza.

Öteden beri sürdürülmekte olan incelemeler kanıtlamıştır ki, gündelik yaşamın çok renkliliği bir sanatçıyı kolaylıkla aldatmakta, onu ayrıntılarla gerçekliği özdeşleştirir bir duruma itelemektedir. (*) Bu durum da giderek gerçeğin yitirilmesine yol açmakta, sanatçının asıl vermesi gereken şeylerin ayrıntılar içerisinde boğulmasına yol açmaktadır. Bu tutum da giderek bir sanat eserinde belli bir karmaşanın doğmasına yol açmakta, insanın neyin b e l i r l e y e n neyin b e l i r l e n e n olduğunu anlaması güçleşmektedir. Böylece ortaya çıkan eser, derinlikten yoksun, bir yığın ayrıntı içerisinde boğulmuş ama, gerçekte hiç bir şeyin ifadesi olmayan bir u c u b e haline gelecektir. Bu nedenledir ki, ayrıntı gerçek ilişkisini saptamak, sanat eserinde karmaşanın oluşmasını önleyecek, onun derinliğe varmasını sağlayacaktır.

Ayrıntı-gerçek ilişkisinin sağlıklı bir biçimde saptanması, okurun ilgisini belli bir noktada yoğunlaştırmak açısından da önemlidir. Sanatçı **anlatılanla** anlatılanın verilmesine **olanak sağlayanı** bir tuttu mu, ya da birbirine karıştırdı mı, okurun ilgisini arzuladığı noktada toplayamaz; bildirisini gereken açıklıkla yansıtamaz. Bu da onun etkileyici olmasını ve ürünlerinin belli bir toplumsal işlevi yerine getirmesini engeller. Bir örnek olarak Çetin Altan'ın **«Büyük Gözaltı»** adlı romanını ele alacağım. Ve ilkin ayrıntı-gerçek ilişkisini dengeleyememenin dikkati nasıl arzulanmayan noktalara çekeceğini gösterecek, sonra da aynı durumun eserin toplumsal değerini nasıl azaltacağını kanıtlamaya çalışacağım.

(Eserin bütününü özetlemeyeceğim.) Paşa babanın konağına bir Alman kadın konuk gelir. Zamanında Almanlar tarafından kendisine hediye olarak verilen «Wilhelm'in büstü» nü Alman kadına göstermek ister Paşa Baba. Ne ki, yerini hatırlayan çıkmaz evde. Bunu, Paşa babanın gözüne girmek için hazır bir fırsat olarak gören çocuk, büstün yerini hatırlamaya çalışır ve

(*) Bu konuya «Sanat Eserinde Ayrıntı Sorunu» başlıklı yazımda tekrar döneceğim.

sonunda onu gördüğü yeri bulur. Bu noktaya kadar her şey normal. Dikkatimiz büstün bulunması ve ondan sonra olacak şeyler üstünde yoğunlaşmışken, yazar, bir türlü buldurtmaz onu çocuğa. Başlar bize (büstün bulunduğu) helânın konumunu anlatmaya. «Birden helâya fırladım. Köşkte öyle üç tane büyük helâ vardı. Helâların kapısından girince sağda kocaman mermer bir yalak, yalağın da tam ortasında bir musluk vardı. Musluğun sapını öne çekince su akardı. Sağa yahut sola itince musluk kapanırdı. Bir de ayrıca su dolu iki büyük bakır güğüm dururdu yalağın dibinde. Depo'da su biriktiği zaman bu güğümler kullanılırdı. Fehime güğümleri kaldırır, paşa baba ile ciciannenin abdest almaları için azar azar su dökerdi onlara... Helânın içinde ayrıca aptesane bölümünü ayıran bir kapı daha vardı. Aptesanenin de taşları mermerdi. Takunyalar burada, kapının iç tarafında dururdu. Aptesanede de bir musluk ve bir ibrik vardı. Bir de ipe dizili teharet mendilleri... Helâya fırladım ve kocaman yalağın altındaki oturak dolabını açtım. Heykel orada, oturağın yanında duruyordu.» (Çetin Altan, Büyük Gözaltı, 3. basım, s. 93-94, Haziran 1973).

Görüldüğü gibi yazarın ayrıntı-gerçek ilişkisini sağlıklı bir biçimde değerlendirememesi yüzünden, belli bir an için verilen olaydan kopuyor, değişik yerlere dikkatimizi yönlendiriyoruz. Böylece de yazar, arzulamadığı bir noktada «derinleşmiş» oluyor.

Aynı durumun yapıtın toplumsal değerini azaltabileceğine örnek olarak yine «Büyük Gözaltı» nda bir «fon» olarak kullanılmak istenmesine rağmen cinselliğin ön plâna çıkarılması nedeniyle Çetin Altan'ın sürüklendiği başarısızlığı göstereceğim. Gerçekten de Çetin Altan, sürekli olarak gözaltında bulunduğumuzu (bunun tartışması ayrı bir yazının konusu) kanıtlamaya çalıştığı romanında, savını kanıtlamak için bir motif olarak kullandığı cinselliği ön plâna alması nedeniyle, zaman zaman insanın kişiliğini belirleyen tek faktörün «cinsellik» olduğu sonucuna varıyor istemeden. İstemeden diyorum, çünkü yapıtın bütünü bu bölümler ikinci plâna itelenerek düşünüldüğünde işlenen tezin çok daha değişik olduğu görülüyor. Ama, ayrıntı-gerçek ilişkisinin sağlıklı bir biçimde saptanamaması, yazarı istemediği şeyi söylemeye itelerken, ortaya koyduğu eserin toplumsal değerini de düşürüyor. (Hattâ hiçleştiriyor.)

TOPARLARSAK

Bu çözümlemenin ışığında söylediklerimizi toparlarsak diyeceğiz ki, bir sanat eserinde derinlik, o eserin ruhu ile ilgilidir. Derinleşmenin sağlanması salt duyuşla gerçekleştirilemeyeceği gibi, salt bilgiyle de gerçekleştirilemez. Çözümleyici bir beyin kadar, duyan ve duyduklarını değerlendirebilen bir beyin de gereklidir. Bu nedenle ,sanatçı, sanat malzemesinin üzerinde enine boyuna düşünmek, ayrıntılara eğiliyorsa ayrıntılarda kendini boğmamak, amacını araç, aracını da amaç haline getirmemek zorundadır. Bu da sağlam bir dünyagörüşüne sahip olmakla sağlanabilir ancak.

AGOSTINHO NETO

Agostinho Neto, 1922'de Angola'nın Ekola Ibingo şehrinde doğdu. Lizbon üniversitesinde tıb öğrenimini tamamladıktan sonra, bir süre doğduğu şehirde doktorluk yaptı. Bu sıralarda Angola ulusal kültürünü canlandırma hareketine katıldı. 1960'da Angola'nın kurtuluş savaşını yönetmeye başladı. Aynı yıl tutuklandı. 1962 de Lizbon mapusanesinden kaçarak, bağımsızlık savaşını sürdürmek üzere, Angola'ya döndü. Angola halkının Portekiz sömürgeciliğine karşı verdiği kurtuluş savaşı, şair Agostinho Neto'nun liderliğinde daha yaygın, daha güçlü bir yapıya ulaştı. Agostinho Neto, Asya Afrika Yazarlar Birliği'nin 1969 - 1970 Lotus ödülünü almıştır.

Türkçesi : Mete Türkben - Ali Habip

AYRILIK SÖYLEYİŞİ

Anam
(Ah... çccukları dağa çıkan bütün analar!)
Bana sabrı
Bana umudu
Bana beklemeyi öğrettin
Sen de zulüm günlerinde böyle yapardın.

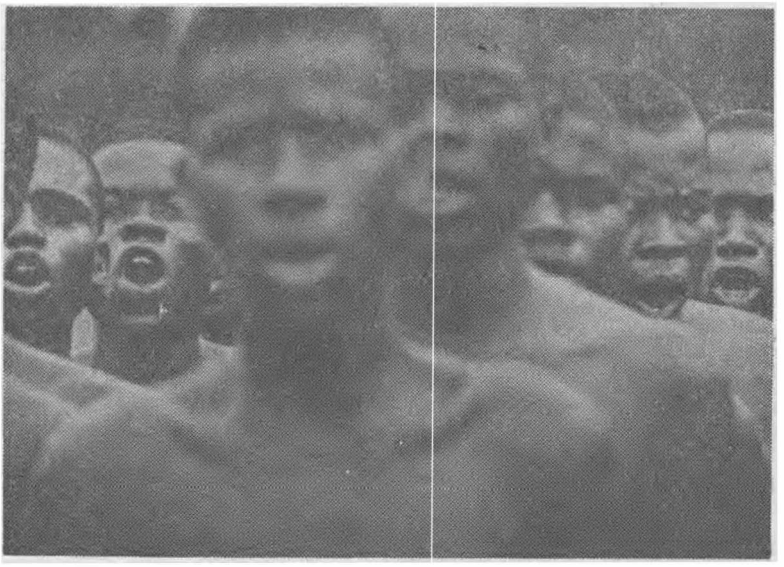
★

Ama hayat
Yok etti bir köşede donup kalmış umudu
Şimdi artık beklemiyorum
Ben bekleniyorum

★

Evet
Beklenen biziz
Çocukların
Hayatı değiştirecek kavganın adsız neferleri
Biziz
Sanzales çalılıklarının çıplak çocukları
Biziz

Öğle güneşinde
Çöplerle oynaşan okulsuz yaramazlar
Biziz
Kahve bahçelerinde emeğini ve hayatını satanlar
— Cahil karaderili
Beyaz efendilerine saygı duy
Para babalarından kork
Biziz
İşte onlar
Kenar mahalle çocukları
(Oralara elektrik ve ekmek girmez. İnsanlar alkolden ve açlıktan ölür. Ölümü haber veren davul sesleri hiç eksik olmaz.)
Biziz
Çocukların
Aç
Susuz
Sana ana demekten utanan
Sokakta yürümekten korkan
Beyazlardan korkan
Biziz
İşte onlar
Gelecek günleri kuracak olan





TÜRKİYEDE NEDEN ve NASIL PANTOMİM

TANER BARLAS

PANTOMİM, fikirlerin hareket, tavır, pozlarla anlatımı, düşünce ve duyguların vücut aracılığıyla doğrudan iletimidir. Eski Yunan'da **mime** taklitçi demekti. Gösteriler geliştikçe **mime'e bütün** anlamına gelen **pantos** kelimesi eklenerek **Pantomim** kelimesi türedi. Dünyanın her tarafında kutlamak, eğlendirmek, tanrıları etki altına almak için kullanılan pantomimin, Eski Yunan'dan (Dionysos adına tertiplenen dini törenler), bugünün en gelişmiş şekli Polonya'da Henyrk Tomasevski'nin Pantomim Tiyatro'suna gelinceye kadar geçirdiği evrimi ve ülkelerin doğurduğu sanatçıları bu kısa yazıda belirtmek olanaksız. Sadece Ülkemizdeki oluşumdan ve kanımızca olması gerekenden söz edeceğiz.

Kentlerimizdeki pantomimin çıkışına dışarıdan gelen etkilerle başlanmıştır. Klasik Pantomimin biçimsel kuralları katı katı temel alınmış, çoğunlukla Fransız Ekolü ve eğitmenlerinin, özellikle Marcel Marceau'nun oyunları toplumumuzun kişiliğini ve problemlerini yansıtmaktan uzak sergilenmiştir. Bazı olumlu çıkış ve çabalar devam edememiş, sönüp gitmiştir.

Günümüzde Klasik Pantomim gerek özüyle gerek biçimiyle devrini doldurmuştur. Marcel Marceau'nun oyunları her ne kadar burjuva seyircimizi gıdıklıyor, eğlendiriyorsa da artık çağımızın gerisine düşmüştür, aldatmacadan, toplum beğenisi sömürüsüyle uyutmacadan ileri gidemediği bir ger-

çektir. Her ülke kendi problemlerini aydınlatacak, kişiliğini yansıtacak, özünün belirleyeceği, halkla bütünleşeceği sanatsal formu bulmak zorundadır. Bu halkına sesleneceği dilidir. Pantomim hareket ve mimiklerle anlatımı sağladığı için evrensel gibi görünmekteyse de, her toplumun kendine özgü bir hareket karakterinin varlığı Türkiye'de yaşayan pantomimcinin yine bu topraklar üzerinde yaşayan insanlarla ilişkisini sürdüreceği dilini bulmasını gerektirr. Bu dil öncelikle, bugün Türkiyl'nin bir çok yerlerinde işlenmemiş olması nedeniyle kaybolmuş ve kaybolmakta olan Samıt-lâl, Sessiz Oyunu, Ahraz Oyunu adları altında çoğu taklit ham oyunları, Türk Folklörünü inceleyip değerlendirmekle ve Türk halkının davranış, tutum, jest, mimiklerini belli bir estetik ve toplumsal bütüne oturtmakla sağlanabilir. Bu doğrudan yola çıkan ülkeler (Çin, Siyam, Hindistan... gibi) kendi pantomimlerini yaratmışlardır. Incelendiğinde görüleceği gibi, birçok köylerimizde, köy düğünlerinde, derneklerde, bayramlarda kentlimiz için yeni olan pantomim, ham, işlenmemiş, atadan oğula sürüp gitmede, değerlendirilmesini, geliştirilmesini beklemekte. Avrupa taklitçiliğinden kurtulup öz kaynaklarımızdan yararlanıp, toplumsal özle halka, halkın diliyle seslenmek, halkla bütünleşmeyi amaçlayan sanatçılar için kaçınılmaz. Türk pantomimcisi için ne büyük şans ve fırsattır ki, müzik dışında hiç bir sanat kolunun (edebiyat, heykel, resim, tiyatro... gibi) sahip olamadığı köylümüzün diliyle köylümüze gitme...

İşte bu düşüncelerimizden hareketle, **«Ali'nin öyküsü**'nden sonra ikinci deneysel oyunumuz **Seyirlik Oyun**'u hazırladık. Kasımın ilk haftasından itibaren Türk Sinematek Derneği —Sıraselviler— Taksim'de, cuma 21,30, Pazar 18.30'da devamlı sürdürmeye çalışacağımız oyunumuzda düşündüklerimizi pratikte yansıttık inancındayız...

(Taner Barlas Pantomim Tiyatrosu)

ODAK

Kitap / Dağıtım / Yayın

Atatürk Bulvarı YÜKSEL
Çarşısı **KIZILAY**
Tel. 25 07 39

NECATİ GÜNGÖR

YOLUN BAŞI

7,5 lira

Oluş Yayınevi

Babıâli Cad. 54 Cağaloğlu

JOSEPH LEEDS

JONES ANA

Çeviren, Gülümser Solmazyaprak

İki yüz elli bin maden işçisi, «Ana,» derdi ona.

Grevde işler kötüye gidince patronlar işi sertliğe döküp süngü takmış jandarmalar çıka gelince şehirden parayla tutulmuş gangsterler ağır makinelilerinin arkasından pis pis sırıtınca grev gözcüleri görevlerinden döndüklerinde karılarını yataklarında boğazlanmış bulunca, aç bebeleri, «mama» diye ağlaşınca, açlık gözlerine çökünce hemen ona koşarlardı. «Allah aşkına yetiş, Ana!» diye haykırırlardı.

Gitmemezlik etmezdi hiç. Ak saçlı, uzun kara fistanlı, düz basık kara şapkalı, ufak tefek ihtiyar bir kadındı. Dokuzları yaşında ve incecikti. Tel gözlükler takardı. İradesi çelik gibi sağlamdı. Tanrı'nın hiç bir kulu onun gözünü yıldıramadı. Hiç kimse ona diz çöktüremedi. Maden işçileri onu canları gibi severlerdi. Jones Ana'ydı adı.

Bir keresinde kongre üyelerinden biri ona nerede oturduğunu sormuştu. «Birleşik Devletlerde otururum, ama tam nerede derseniz bilmem. Zulme karşı nerede bir savaş varsa orasıdır adresim. Bir bakarsın Washington'dayımdır, bir bakarsın Pennsylvania'da, Arizona'da Texas'ta, Minnesota'da, Colorado'da... Tıpkı ayakkaplarım gibidir adresim, ben nereye gidersem oraya gider,» demişti.

Adam, «Bir konutunuz yok mu yani?» diye sormuştu. «Nerede haksızlığa karşı bir savaş varsa, orasıdır benim konutum,» diye cevap vermişti.

Memphis'te, 1867'deki sarı humma salgınında kocasını ve çocuklarını yitirdi. Bir süre manastır kız okulunda öğretmenlik yaptı. Sonra terzilikle geçindi. Kendini işçilerin davasına adayarak Pennsylvania'nın Arnot'undan, Colorado'nun Cripple Creek'ine kadar Jones Ana diye ün saldığında ellisindeydi. Hiç bir karşılık beklemeden «çocukları» için çalıştı. Ona muhtaçtılar. Onlar bir kavgaya, hem de Jay Gould ile Daniel Grew zamanında, bankalara, fabrikatörlere, yiyici memurlara karşı bir kavgaya girişmişlerdi.

Pennsylvania'nın Arnot kasabasında grev kötüye gidiyordu. Sendikacı Tom Gagerty, Jones Ana'yı telefonla aradı. «Aman anacığım, hemen gel.» dedi, «çocukların umutları kırıldı! Pazartesi iş başı yapıyorlar.»

Pazartesiye varmadan Jones Ana onlarla konuşmuştu. Gece kendisini telefonla arayan işçi işten atılmıştı ama, işçilerin de kafaları yatmıştı. Ocaklara inmediler.

«Sonra,» diye anlatıyor Jones Ana, «şirket, sarıları getirmek yolunu denedi. Bunun üzerine erkeklerin çocuklarla evde kalmalarını, uyuzları kadınların karşılamalarını önerdim. Ev kadınlarından bir ordu topladım. Kararlaştırdığımız günde sırıklarını ve tavan süpürgelerini alıp geleceklerdi. Bu ordu uyuzlara madenlerde yüklenecekti. Müdür, şerif, şirket yetkilileri tasarımızı duymuşlar tetikte bekliyorlardı. O gün geldi çattı. Kadınlar da sırıkları, tavan süpürgeleri ve tavalarıyla çıka geldiler.

«Ben ocağın ağzına girmemeye karar verdim. Beni hemen tutuklayacaklarını, kadınlar ordusunu da dağıtacaklarını biliyordum. Boylu boslu, Irlanda'lı bir kadını önder seçmiştim. Kadın uyuya kalmamış mı; kocası dürtüklemiş de uyandırmış, orduya yetişmesini söylemiş. Kadın etekliğini giymiş, üstüne pamuklu bir entari geçirivermişti. Bir ayağında siyah, bir ayağında beyaz çorap vardı. Âsi kızıl saçlarını küçücük, püsküllü bir eşarpla bağlamıştı. Yüzü nar gibi olmuştu. Gözleri ateş saçıyordu. Şöyle bir gözden geçirdim kadını, tam patırtı çıkaracak kadındı.

«Orduyu ocağın ağzına götür,» dedim, «tavanı ve çekicini de al yanına Katırlara binmiş sarıların geldiğini görür görmez başla çekiçle tavaya vurmaya, bas çığlığı. Hep birden kıyameti koparın. Uyuzları sırıklarınız ve tavan süpürgelerinizle önünüze katıp kovalamaya hazır olun. Kimseciklerden de korkmayın sakın.»

«Kadın yamaçta bağırıyor, haykırıyor, kadınlara ön ayak oluyordu. Katırlara binmiş sarılar ve kömür yüklü katırlar gelince kadın çekiçle tavaya güm güm vurmaya, korkunç çığlıklar koparmaya başladı. Bütün ordu da ona katıldı. Tam bu sırada şerif kadının omuzunu dürttü :

«Sayın bayan, katırları unutuyorsunuz. Ürküteceksiniz hayvanları.» dedi.

«Kadın, tavayı adamın kafasına indiriverdi. «Hepiniz cehennem olun, katırlarınız da,» diye bağırdı.

«Adam sendeledi çaya yuvarlandı. O sırada katırlar ürkmüş, sarıların elinden kurtulmaya başlamışlardı. Sıçrıyor, çifte atıyorlardı. Sonunda ahırlara doğru koşmaya koyuldular. Sarılar da bayır aşağı kaçmaya başladılar. Peşlerini tavan süpürgeleri, tavaları ve sırıklarıyle kadınlar ordusu kovalıyordu.

«Çevredeki kulübelerden birinde bir papağan maden müdürüne bağırıyordu, «Cehenneme gidesin, emi, cehenneme gidesin!»

«Kalabalığın içinde şirket beslemesi köpeklerden büyük bir doktor vardı. Elinde küçük bir evrak çantası tutuyordu. Arsız arsız bana, «Jones hanım, sizin için bir müzekkerem var,» dedi.

«Olsun varsın,» dedim. «Ben dönünceye kadar ilâç çantanda sakla onu. Şimdi toplantım var benim.»

Bu olayın geçtiği yıllarda Jones Ana altmış dokuzundaydı.

O günlerin Batı Virginia'sından söz ederken Jones Ana şöyle diyor : «Tam ortaçağ Batı Virginia'sı! Kel dağlarındaki çadır kolonileriyle, asık su-

ratlı erkek ve kadınlarıyle!.. Öte dünyaya göçtüğümde yüce Tanrıya Batı Virginia'dan söz edeceğim.»

Ama öte dünyaya göçmeyi beklemedi. Gecenin birinde bir toplantıda bulunmak üzere bir madenci kasabasına gitti. Burası Batı Virginia'nın Fairmont bölgesindeydi. İşçileri kilisede toplanmış buldu. Salonu kiralamak için sendikanın ödediği parayı elinde tutan papaz da oradaydı. Uzandı, parayı papazın elinden aldı. Sonra da döndü, madencilerin karşısına dikildi.

«Çocuklar,» dedi, «burası ibadet yeridir. Burayı bir ticaret yeri haline sokmamalıydınız. Çıkın, açık havaya, kırlara gidin.»

Jones Ana, şirket kilisesinin sendikanın toplantı yeri olmayacağını bilecek kadar şirket papazı tanımıştı. Şöyle dedi: «Sizin sendikanız bir ibadet kurumu değildir, bir mücadele kurumudur. Sanayi kolundaki işçileri eğiten bir kurumdur. Dua ölüler içindir. Sizin göreviniz yaşayanlar için savaşmaktır.» Jones Ana madencilerin anlayacağı dille konuşmasını biliyordu.

Fairmont bölgesi daha Jones Ana oradan ayrılmadan sendikasını kurmuştu.

1902'de Jones Ana, gene Batı Virginia'daydı. Buradaki kıyımı gözleriyle gördü. Yatağında uyurken kurşunlarla delik deşik edilmiş sendikacıları gördü. Jones Ana yetmiş ikisindeydi ama, mücadeleye, örgütlemeye devam ediyordu.

Dağın eteğinde bir toplantı düzenledi. Madenin müdürü, ırk düşmanlığından yararlanarak bir zenciyi ajan olarak toplantıya göndermişti. Jones Ana delikanlıyı yanına çağırdı. Onunla uzun uzun, içtenlikle zenci halkın köleliğe karşı savaşından konuştu. Sözlerini, «buna karşılık sen ne demeye çalışma özgürlükleri uğrunda savaşan beyaz kardeşlerine ihanet etmeye kalkıyorsun?» diyarek bitirdi.

Delikanlı, «Anacığım, buradan çekip gidemem ama, bugün gözlerim ve kulaklarım pek işe yaramayacak,» dedi.

O gün kara listeye yeni yeni adlar girmedi.

Jones Ana bir toplantı daha yaptı, sonra gecenin geç saatlerinde oteline döndü. Az sonra kapı çalındı. On iki maden işçisi daracık odaya doluştu. Kalabalıktan Jones Ana'nın sırtı duvara yapışmıştı. «Ana,» dediler, «sendika kurmak istiyoruz biz.» Ardından da sözcüleri olan uzun boylu, veremli bir delikanlı, «şu dünyada daha uzun süre kömür çıkarabileceğimi pek sanmıyorum; öleceksem örgütlü ölmek kararındayım,» dedi.

Hazırlıklar için gerekli paraları yoktu. Bunu Jones Ana ödedi. Üç hafta sonra ona para ile bir de mektup gönderdiler. 800 kişiyi sendikaya yazmışlardı; sözcüleri olan delikanlı ise örgütlenmiş olarak ölmüştü.

Jones Ana halktan gelme bir insandı. 1903 yılında tekstil merkezi Pennsylvania'nın Kensington kasabasına gitti. Yetmiş beş bin işçi grev halindeydi. Bunların onbini günde on saat çalıştırılan, haftada üç, bileme-

din beş dolar alan küçücük çocuklardı. Çoğu ellerini makineye kaptırdığı için parmaksız kalmıştı. Bir deri, bir kemik kalmış, iki büklüm çocuklardı bunlar. Birteki bile okuma yazma bilmiyordu. Davalarını dile getirecek kimseleri yoktu. Gazete ise fabrikanın malıydı. Onlar için tek satır basmazdı.

Jones Ana, ününden yararlanmaya karar verdi. Philadephia'da büyük bir açık hava toplantısı düzenledi. Çocukları da yanına getirdi. Dinleyicilere Philadelphia'daki büyük malikânelerin bu çocukların kırık kemikleri, titrek yürekleri ve sarkık başları üzerinde kurulduğunu söyledi. Dinleyiciler etkilendiler, gazeteler de bundan bahsettiler.

Ama işi burada bırakmadı. Bir gurup çocuğu toplayıp New York City'ye doğru bir yürüyüş düzenledi. Çocuklar yürüyüşe başladılar. Karayolunda, başında toz-toprak içinde bir ihtiyar kadın bulunan ardında zavallı, bodur ve kavruk küçüklerden oluşan uzun bir yürüyüş koluydu bu.

Polis ona pes etmişti. Otobüsler beclava taşıyorlardı. Yol boyundaki oteller parasız yemek veriyorlardı. Çocukların halini her yerde milletin gözü önüne serdi.

Yürüyüş kolundakiler geceleri yol boyunca kamp kuruyorlar, ateş yakıp yemek pişiriyorlardı. Gündüzleri derelerde duruyor, yıkanıyorlardı. Çocukların o bir deri bir kemik, sıska vücutları onları seyreden ihtiyar kadını, maden işçilerinin kurşunlanmış delik deşik vücutlarından, ya da onların karılarının kurumuş, aç yüzlerinden daha fazla kahrediyordu.

Princeton'da durdular. Öğrenci ve profesörlerden oluşan büyük bir kalabalığa, zenginlerin karılarına otomobil, kızlarına ise Fransızca konuşacakları finolar satın almak için bu çocukların ellerini ve ayaklarını kullandıklarını anlattı.

New York dolaylarında kente girmesine izin vermediler. Belediye Başkanı Seth Low'a çıktı. Başkan, çocuklarla birlikte onun kente giremeyeceklerini, çünkü onların New York yurttaşı olmadıklarını söyledi.

«Öyle mi!» dedi Jones Ana, «duruma açıklık getirebileceğimiz kanısındayım, Bay Başkan. Ülkemizde olan ve üzerinden daha bir yıl bile geçmemiş bir olaya dikkatinizi çekmeme izin verir misiniz? Hani kokuşmuş kral parçalarından biri Almanya'dan buraya gelmişti, adı da Prens Henry mi, neydi. Bu herifin midesini doldurmak ve de kendisine hoşça vakit geçirtmek için Birleşik Devletler Kongresi kırkbeş bin dolarlık bir ödenek kabul etmişti. Bu ülkenin yurttaşı mıydı bu adam? Bildiğime göre de Bay Başkan, siz ve tüm New York ve de Üniversite Klübü ileri gelenleri bu zatı eğlendirmek için elinizden geleni ardınıza komamışsınız. New York yurttaşı mıydı bu adam?»

«Hayır ana, değildi,» dedi Başkan.

«Ülkemize herhangi bir zenginlik üretmiş miydi hiç?»

«Yok üretmemişti,» dedi Başkan.

«İyi ya, Bay Başkan,» dedi ihtiyar kadın, «bunlar ülkenin küçük yurttaşlarıdır, hem de ülkenin zenginliğini üreten yurttaşları. Kentinize girme-

ye hakkımız yok mu bizim?»

Jones Ana kente fırtına gibi girdi. Madison Avenue'de Yirminci Cadde'de büyük bir açık hava toplantısı düzenledi. Neyi söylemek için gelmişse onları söyledi. Bütün ülke bunları öğrendi ve Pennsylvania, İş Kanununun çocuklarla ilgili hükümlerini değiştirdi.

Yaşlıydı, ama o dönem onu uzun bir mücadele için pişirmişti. Zengin liklerini küçük çocukların vücutları üzerine kuran insanlara derin bir nefret besliyordu.

Jones Ana'yı demiryolcular da severlerdi. Jones Ana onların özel yolcularıydı.

1903 Cripple Creek grevi sırasında valinin buyruğuyle askeri polisin gözetiminde Colorado'dan çıkarılmıştı. Eline kendisine valinin hangi nedenle olursa olsun eyalet sınırlarından içeri girmemesini bildiren bir mektubu da verilmişti. Bütün gece boyunca La Junta istasyonunda oturdu. Yetmiş üç yaşında, beş parasız, aç, ihtiyar bir kadındı. Kondöktöre gitti. Valinin mektubunu gösterdi. Adam mektubu dikkatle okudu.

«Ana,» dedi, «Denver'e gitmek istiyor musun?»

«Senin işinden olmanı istemem,» diye cevap verdi Jones Ana.

Adam, «Ana,» diye üsteledi, «Denver'e gitmek istiyor musun, sen onu söyle bana.»

«İstiyorum, ya» dedi, Ana.

«İş miş umurumda değil öyleyse» dedi kondöktör, «gidiyorsun Denver'e.»

Ve Jones Ana, Denver'e, aslan inine döndü. Otelin birinde bir oda tuttu. Oturup valiye bir mektup döşendi. Yol boyunca trende bu mektubu tasarlamıştı. Sessiz bir öfke içinde yazıp bitirdi.

«Bay Vali,» diye yazmıştı, «Savaş köpeklerinize beni bu eyaletten çıkarmalarını buyurmuşsunuz. Yerine getirdiler buyruğunuzu. Elimde onların birinin tutuşturduğu bir mektup var. «Hiç bir durumda eyalete dönmemem» yazılı bu mektupta. Size bildireyim ki Bay Vali, bu eyaletin sahibi siz değilsiniz. Devletler kardeşliğine alındığında atalarım ondan bana da bir hisse vermişlerdi; siz de ancak o kadarına sahipsiniz, fazlasına değil. Yargı yolları açıktır. Eyalet, ya da ülke yasalarından birini çiğnersem, benimle uğraşmak yargı organlarının görevidir. Atalarım, sizin gibi diktatörlerin ve de zorbaların halkın ensesinde boza pişirmelerini önlemek için kurmuşlardı bu yargı organlarını. Üzerinden daha dokuz, on saat geçmeden, başkentin tam orta yerinde, sizin makamınızdan dört-beş blok ötedeyim. Şimdi size soruyorum Bay Vali, ne yapacaksınız acaba?»

Vali hiç bir şey yapamadı; ihtiyar kadın da çocukları için mücadeleye devam etti.

Maden işçilerinin karıları Jones Ana'nın neş'e kaynağıydı. Güçlü kuvvetli sendikacı kadınlardı bunlar. Zor, umutsuz bir hayatları vardı. Ama erkeklerini uyuz olmuş görmektense, ölü görmeyi isterlerdi. Grevlerde er-

kekleriyle yanyana mücadele ederlerdi. Erkekler yenilgiyi kabul edecek duruma geldikleri zaman onları kadınlar yüreklendirirdi. Her seferinde de saçına uzun tokalar takmış ihtiyar bir kadından, Jones Ana'dan yardım görürlerdi.

Pennsylvania, Greensburg'ta bir gün maden işçilerinin karıları, uyuzları yuhalıyorlardı. Şerif gelmiş, süküneti bozuyorlar gerekçesiyle kadınlar için kovuşturma açtırmıştı. Jones Ana kadınların mahkemeye bebekleriyle gelmelerini söyledi. Öyle yaptılar. Yargıç mahkûmiyet kararı verince bebeler bastılar yaygarayı. On mil ötedeki hapisaneye giderken tramvayda yol boyunca çocuklar çığlıklarına, kadınlar da şarkılarına devam ettiler. Uyuzlar da aynı tramvaya binmişlerdi. Kadınlar tırnaklarıyla onlara saldırdılar. Tüzüklere harfiyen uyan bir vatman duraklar arasında tramvayın kapılarını kapatıyor, kadınların uyuzlar üzerinde daha iyi çalışmalarına imkân sağlıyordu.

Sonunda hapisaneye vardılar. Jones Ana da onlarla birlikteydi. Küçük ordusunu çevresine topladı: «Bütün gece şarkı söyleyin. Yorulanın, sesi kısılanın yerini başkası alsın. Bütün gün uyuyun, bütün gece şarkı söyleyin. Kim gelirse gelsin kesmeyin. Bebeklerimize ninni söylüyoruz deyin,» diye öğüt verdi.

Söylediler, hem de peşpeşe beş gece söylediler. Bütün Greensburg gözünü kırpmadan çaresiz onları dinledi. Altıncı gün tahliye edildiler. Hâlâ şarkı söylemeye devam ediyorlardı.

Jones Ana'nın gözü pekliği ,gün geçtikçe, yaşlandıkça, daha da arttı. Korkusuzluğu bir halk destanı niteliğine büründü. Gene aynı Batı Virginia'da —ortaçağ Virginia'sında— bir esin kaynağı haline geldi.

Bir örgütleyici Paint ve Cabin Creeks dolaylarındaki bölgeye girmek mutlaka ölüm demekti. «Eski Rusya» derlerdi oraya. Buraları kentlerden tutulmuş silahlı adamlarla doluydu. Grev yapan maden işçileri de çoluk çocuklarını savunmak için silahlanmışlardı. İş mücadelesi pis bir savaşa, sözün tam anlamıyle bir savaşa dönmüştü. Ama Jones Ana oraya da yetişti.

Şirket arazisinin dışında civar köylerden birinde bir toplantı düzenledi. Bir sarı sendikacı, şerifin yanına kattığı bir muhafızla birlikte toplantıya gelmişti. Toplantıya başkanlık eden kişinin kendisine söz vermesini önceden sağlamıştı. İşçilere uysal ve sabırlı olmalarını, adalete inanmalarını söyledi. Böylelerine ne denir, bilirsiniz.

Adamın konuşmasının orta yerinde Jones Ana fırladı, «kessene şu zırvaları!» diye bağırdı. İşçiler bağıra çağıra sarı sendikacının yerine oturmasını istediler. Jones Ana'yı dinlemeye gelmişti onlar. Jones Ana da konuşmanın tam hakkını verdi.

«Siz işçiler on iki, on altı mil ötelerden dağları aşıp geldiniz buraya,» dedi. «Giysileriniz ince. Pabuçlarınızdan ayak parmaklarınız çıkıyor. Kadınlarınız ve bebeleriniz aç, açık! Yıllardır soydular sizi, kölelik ettirdiler size.

Şimdi de Billy Sunday kalkmış, sabırlı ve uysal olmanızı, adalete güvenmenizi söylüyor!»

Jones Ana bu insanlara umut getirmişti. Örgütlenmek istediler ve Jones Ana onları örgütledi. Ajanlar işçileri tanımasınlar diye bunu gece yapmıştı. Ama ertesi günü bütün bu işçiler işten çıkarıldı. Grev daha pis, daha kanlı devam etti.

Maden işçileri Jones Ana'nın Red Warrior kampında konuşmasını istediler. Şirketin arazisi içinde olmayan tek yol derenin yatağıydı. Burada onu şirket arazisine girdi diye tutuklayamazlardı. Buraya kadar tek atlı bir arabayla geldi. Onu karşılamaya gelen adamlar da biraz yukarıdaki demiryolu traverslerinden atladılar.

Birden başlarının üzerinden mermiler uçuşmaya başladı. İşçiler korunmak için dağıldılar. Jones Ana arabadan çıktı, raylara koştu. İşçiler bir araya toplandılar. Demiryolunun dar bir dönemecinde silahlı adamlar bir ağır makineli yerleştirmişler, başında toplu halde duruyorlardı. Jones Ana şöyle bir göz atıp durumu inceledi. Sonra dal uzun fistanının ucunu eliyle topladı, hiç acele etmeden silahlı adamlara doğru yürüdü. Maden işçileri durması için bağrışıyorlardı. «Kimseye bir şey olacak değil, korkmayın,» dedi. Silahlı adamların yanına vardı. Ağır makinelinin namlusuna elini koydu, haydutların yüzlerine uzun uzun baktı. Sonra da başıyla madencilere geçmeleri için işaret etti.

Adamlardan biri, «Çek elini be makineliden, seni cehennem kedisi karı!» diye bağırdı.

Jones Ana elini namlunun üzerinde tutmaya devam ediyordu. Sınıf bilinci üzerine kısa bir konuşma yaptı.

«Efendi,» dedi «madenlere benim sınıfımın insanları iniyor. Şu silahın yapıldığı maden çıkarıyor. Bu silâh benim malımdır. Madenleri fırınlarda ergitip çeliğini döküyor. Fırınları besleyen kömürü de çıkaran onlardır. Sizinle savaşmıyor benim insanlarım, onların savaşı sizinle değil. Kendilerini soyan, çocuklarını çocukluktan yoksun bırakan adamlara karşı, çıplak yumrukları ve boş mideleriyle savaşıyor bu insanlar. Size ödenen para, işçilerin kanı ve teriyle kazandığı ücretten kesiliyor. Onlar sizinle savaşmıyorlar.»

Deminki aynı adam Jones Ana'ya hırlarcasına, «hepinizi geberteceğim, seni de,» dedi.

Jones Ana'nın eli hâlâ namlunun üzerindeydi. Öbür eliyle dağları gösterdi. «Yukarıda, şu dağlarda,» dedi, «beş yüz madencim var. Silahlarıyla birlikte geliyorlar toplantıya. Ateşe başlarsanız, bu oyunu bitirmeyi bilirler, söyleyeyim,» dedi.

Elini hâlâ namlunun üzerinde tutuyordu. Madenciler geçtiler. Dağlarda ne işçi vardı, ne de silâh. Ama dağlar ihtiyar kadının yürekliliği, yiğitliği ile dolup taşıyordu.

Jones Ana Batı Virginia'daki bir grev sırasında bir bahaneyle tutuklan-

dı. Grevin ve tutuklanışının öyküsü **Colliers** dergisinde yayınlandı. Senatör Kearns bir Kongre araştırması açılmasını istedi.

Meselenin Senatoda gündeme alınmasından bir gece önce Jones Ana bir telgraf göndermeye karar verdi. Hücrenin döşemesinde bir delik vardı. Nöbetçi erlerden biri ise arkadaştı. Aralarında önceden kararlaştırılmış işaret, iki boş şişenin birbirine vurulmasıydı. Adam sürüne sürüne evin altına gelip telgrafı aldı. Telgraf Senatör Kearns'e yazılmıştı. Adam bir kibrit çaktı, telgrafa bir göz attı. Sonra Jones Ana'ya baktı. «İyi yazmışsın, Ana,» dedi.

İyiydi de gerçekten. Ertesi gün Senatör Kearns telgrafı hayretten dona kalmış olan senato ve basının önünde okudu. İhtiyar kadının sesi hapisane duvarlarını aşmıştı, şunları söylüyordu: «Ömrümün seksen dördüncü kilometre taşını ardımda bıraktığım Batı Virginia Pratt Askeri Hapishanesinin duvarları ardından size, bu eyalette duyduğum erkek, kadın ve çocuk inliltilerini, gözyaşlarını, yürek sızılarını iletiyorum. Bu hapisanenin duvarları ardından, ülkenin şerefi adına bu soruşturmadan vaz geçilmesini diliyorum. Saçı bitmedik yetimlerin hayır duasını alacaksınız.»

Kendisi için tek söz etmemişti. Ama salıverildi. Kendisini adadığı göreve devam etmek için özgür kaldı.

İlkbaharda maden işçileri Wineburg'taki bir kampta konuşmasını istediler. Yola koyuldu. Demiryolu boyunca yaya yürüyordu. Gene silâhlı adamlar tarafından durduruldu. Demiryolu şirketin malıydı. Yılın o aylarında çay azgın, su ise buz gibi soğuktu. Silâhlı adamlar kadının vazgeçeceğini sanıyorlardı. Ama besbelli onu iyi tanımıyorlardı.

Jones Ana ayakkaplarını çıkardı. Eteklerini eline alıp Wineburg'a dere içinden yürüdü. Wineburg'ta şirket ağır makinelilerinin önünde bekleyen maden işçileri onu karşıladılar. Adamların da ayakları suyun içindeydi. Onlar da ayakkaplarını koltuklarına almışlardı. Toplantıyı o şekilde yaptılar. sendika çalışmasını yerine getirdiler. O gün Jones Ana seksen dört yaşındaydı.

Satılmışlara karşı öfkesi müthişti. 1919'daki büyük çelik grevi sırasında grevcilere konuşma yapmak üzere Pennsylvania'da Duquesne'e gitti. Gene tutuklandı. Hücresinde bir memur, bir iş adamı, bir de bir papazdan oluşan bir yuttaş komitesi tarafından ziyaret edildi. Onu vaz geçirmeye gelmişlerdi. «Jones Ana, o büyük yeteneklerinizi ve insanlar konusundaki o engin bilginizi niçin kışkırtıcılıktan daha hayırlı ve daha ulu şeyler uğrunda kullanmıyorsunuz?» diye sordular.

Mapusane peykesinde oturduğu yerden onlara şöyle bir baktı. Seksen dokuz yaşındaydı. Bu adamlar akılsızca oyunlar oynayan küçük çocuklara benziyorlardı. Onlara bir öykü anlattı:

«Bir zamanlar bir adam vardı,» dedi, «Bu adamın büyük yenetekleri,

insanlar konusunda büyük bilgisi vardı. İnsanların köleleştirilmesine, onlara eziyet edilmesine yarayan bir devlete karşı kıştırtıcılık yapıp duruyordu. İnsanları özgür yaşayabilsinler diye bu ülkeyi kurdu. Efendi bir kışkırtıcıydı o!»

Memur, «George Washington'u mu söylemek istiyorsunuz?» dedi.

«Ben de tıpkı öyleyim, işte,» dedi Jones Ana.

Öyküsüne devam etti: «Ve de bir zamanlar, tertemiz yürekli olmak erdemine sahip bir adam daha vardı. Kudretli kişilere, üstüste yığılmış servete karşı kara insanların özgürlüğü için kışkırtıcılık yapmıştı. Köleliğe karşı kışkırtmıştı.»

İş adamı, «Abraham Lincoln'dan mı söz ediyorsunuz?» dedi.

«Benim de yaptığım aynısı,» dedi Jones Ana. «Ve de insanların arasında, yoksulların, hor ve hakir görülenlerin arasında dolaşıp duran bir adam vardı. Roma'nın kudretine, bulunduğu yerdeki çanak yalayıcılarına karşı kışkırtıyordu. Tanrı adına kışkırtıcılık yapıyordu.»

Papaz müthiş sarsılmış görünerek, «Hazreti İsa'dan mı söz ediyorsunuz. Yoksa?» dedi.

«Benim de yaptığım tıpkısı,» dedi Jones Ana. «Yüzyıllarca önce o kışkırtıcıyı çarmıha germiştiniz. Onun adının bu çelik bölgesinde bilinebileceğine hiç ihtimal vermiyordum.»

Onun üzerine heyet çıkıp gitti.

Uzun, kahramanca hayatının sonlarına doğru Jones Ana gitgide daha az grev gördü. Hastalıklar onu mücadeleden giderek ayırdı. Gene de, 93 yaşında İşçi-Çiftçi Partisinin toplantısında konuştu. Onlara, ömrünü halkın mücadelesi uğrunda geçirmiş, akıl almaz zorlukla dolu yıllar boyunca umudu ve cesareti tükenmemiş ihtiyar bir kadın olarak seslendi. Dedi ki:

«Yeryüzü miskinin değil, üreticinin olacak. Belki bugün değil, yarın da değil ama, geçen yılların üzerinden şu ihtiyar gözlerim aydınlık yarınların gelişini görüyor.»

AY IŞIĞI

AY IŞIĞI, Ömer Faruk Toprak'ın şiirleri, Yeditepe yayını, İstanbul.

Ömer Faruk Toprak'ın şiir serüveni **İnsanlar**'la (1943) başlar. Birbirini bütünleyen şiirlerden oluşan yapıt, yerelliğin sınırlarını aşabilmiş değildir. Ancak ozanın **ben** merkezli bir şiir yerine, öyküleme tekniğinden yola koyularak ben dışı sorunları işleyen bir şiir oluşturma çabası içerisinde olduğunu açığa çıkarması nedeniyle üzerinde durmak gerekir. Bu yönüyle her ne kadar Nâzım Hikmet izi taşıyorsa da, İnsanlar'da yer alan şiirlerde, onları Ömer Faruk'laştıran bir özün varolduğunu görüyoruz. Suat Taşer'le birlikte yayımladığı Hüriyet (1945) adlı ikinci kitabında ise onun yaşadığı dönemin önemli bir sorununa el attığını, faşizmin hiçlediği bir değer olan özgürlüğü ön plâna çıkarmaya çalıştığını görüyoruz. «Hürriyet için doğanlara, hüriyet için yaşayanlara, hürriyet için çalışanlara, kafalarını ve yüreklerini hürriyete bağlayanlara, hürriyet için ölenlere, canlarını hürriyet için saklayanlara armağan» edilen kitapta yer alan şiirleri, teknik olarak ilk kitabında yer alan şiirlerden farklı bir görünümde olmalarına rağmen onlarla aynı çizgidedirler. Üçüncü kitabı Dağda Ateş Yakanlar'da (1956) ise belirgin bir değişimle yüz yüze geliyoruz. Hürriyet'te göze ilişen nicel birikim, Dağda Ateş Yakanlar'da nitel bir boyuta ulaşmıştır artık. Gerçekten de, ilk şiirlerinde, genel olarak düzyazının sınırlarında dolaşan Toprak, bu kitabında bütünleştirdiği şiirlerinde, bu olumsuzluğun üstesinden gelmiş bir biçimde çıkar karşımıza. İnsanlar da göze ilişen yerel boyut da, ulusal olanın sınırlarını zorlamaya başlar. Evrensel olana doğru yönelir şiirleri. Artık Toprak salt kendi toplumunun acısını çeken bir ozan değildir. Bütün geri bıraktırılmış toplumların sorunlarının acılarını etinde kemiğinde hisseder. Çoğu kez kendini odaklaştırarak onları dillendirmeye çalışır. Geri bıraktırılmışlığın temelinde yatan emperyalizm olgusunun oluşturduğu evrensel temalara el atar; onları kendi ülkesinin sorunlarıyla yoğurarak somutlar. Bu tavrını dördüncü kitabı olan Susan Anadolu'da (1966) daha akılcı bir biçimde sürdürdüğünü görüyoruz.

Ömer Faruk Toprak, Susan Anadolu'da bütünleştirdiği şiirlerinde bütün geri bıraktırılmış toplumların insanlarını özdeşleştirmiş gibidir. Bir yerde Anadolu insanını anlatırken Uzak Asyalılara sıçradığına tanık oluruz. Bir başka yerde ise Vietnamlı bir insanı anlatırken Anadolu insanının karakteristiklerini tasvirlerinde kullandığını görürüz. Bu tavrıyla da yukarıda belirttiğim gibi, ulusallığın sınırlarını da aşarak evrenselliğe doğru açılır. Ama onun evrenselliğe açılışı evrensel konuları işlemesinden değil, onları kendi gerçekleriyle yoğurup somutlamasından ileri gelmektedir. Yani öncelikle ulusaldır onun şiirleri... Bize özgüdür, bizim

gerçeklerimizle yoğrulmuştur. Geri bıraktırılmışlığın temelinde evrensel bir olgu, emperyalizm yattığı için de evrenseldir.

Ay ışığı (1973), Toprak'ın uzunca bir zaman dilimi içerisinde vardığı bu noktada yer alan, ama önceki kitabında yer alan şiirlere göre gerek biçim, gerek içerik yönünden daha tutarlı bir bütünlük gösteren 23 şiirini ihtiva ediyor. Süssüz bir anlatım, çırılçıplak bir imge örgüsü, özerk dizeler... Bütün bunlar Toprak şiirinin vardığı biçimsel olgunluğun Ay Işığı'ndaki yansıları ama asıl önemli olan onu ta ilk şiire başladığı zamanlarda kullandığı imgeleri derinlemesine bir boyuta ulaştırma sı ve umut, insan sevgisi ve geleceğe güven gibi şiirlerinin temeli olmuş temaları mekanik bir şematikçiliğe yuvarlanmadan yansıtması oluyor... «ama bir ses gelirse uzaklardan/yamaçlarda yankılanacak göreceksin.» (s. 72).

HÜSEYİN KIVANÇ

HAYATA DÖNÜŞ

HAYATA DÖNÜŞ, Georgi Kraslavof'un hikâyeleri, Habora Yayını, İstanbul.

Kişiyi hayata bağlayan unsurların yokolduğu andan itibaren yaşamın hiç bir değeri yoktur onun için. Kişi yaşamını ekonomik yapısı üzerine kurar. Ekonomik yapısını düzenin düzensizliği yüzünden kuramamış olanlar toplum için birer hiçtir. Ve böyle kişiler karın doyurma uğruna iş bulmak amacıyla çalmadık kapı bırakmamış, başvurmadık yer koymamış, her yerden tersyüz edilmişlerse ve bir lokma ekmek için hırsızlık ya da dolandırıcılık yapmayı beceremiyorlarsa kendilerine göre tek kurtuluş yolu intihardır.

Genellikle geri bıraktırılmış ülkelerde emperyalizmin boyunduruğundaki temeli ekonomik nedenlere dayanan bu tür olaylara çok rastlanır. ikibuçuk lira için cinayet işleyenler, evinin geçimi için iş bulamayıp hırsızlık edenler, toprak uğruna cinayet işleyenler günlük gazetelerin sıradan haberleridir.

Ama intihar çözüm yolu mudur. Kişinin kendini öldürmesiyle belki kendi sorunları da biter ama daha onun gibi aç, sefalet batakhanesinde yüzen, karnını yaban ellerinde doyurmak için gavurun cefasını çeken milyonlarca insan vardır. Durum bu olduğuna göre intihar çözümyolu değildir.

Küba devrimi lideri Fidel Castro'nun dediği gibi «Emperyalizmin boyunduruğundaki geri bıraktırılmış ezilen halklar açlığa tutsak edildikleri için zaten günün birinde sürüne sürüne öleceklerdir. Oysa ülkenin bağımsızlığı için çarpışmak ve ezilen işçi sınıfının daha mutlu bir yarında yaşaması için savaşarak ölmek daha doğru bir yoldur.»

İşte Karaslavof'un kitaba adını verdiği «Hayata Dönüş» adlı hikâyesinde hayatın güç koşullarına ezilerek yaşama gücünü yitirip kurtuluşu intiharda bulan gencin öykü-

sü anlatılmaktadır. «Bu kanlı dünyada açlık ve yoksulluğun pençesinde yaşamak istemeyen» genç hayatına doymadığı halde intihardan başka kurtuluş yolu bulamamıştır. Ama onun intiharı neye ışık tutacaktır, neyi çözecektir. Hiç bir şeyi.

Sadece küçük bir çukulata reklamının yerini alacaktır gazetelerde birkaç satırla. «Dün gece x adında bir geç...» Yani hayatı gazetelerde küçümencik bir haber olmaktan öte gitmeyecektir. Çünkü bozuk düzende namuslu birisinin düzene karşı çıkışının son ve yanlış çözüm yolu olan intiharın temel nedenleri araştırılmayacak.

«Hayat sadece umutsuzluğun içinde değil. Başka bir dünya daha var. Samimi, bağrında tertemiz, pırıl pırıl değerler denenmemiş, uyandırılmamış kuvvetler uyuyor.» Herşey daha güzele, daha iyiye ve daha doğruya. Ve başarı kazanma umudu ve özgürlük için savaş ve kardeşlik, hayata dönüş. Yaşamak güzel şey...

Sosyalist düzene geçmeden önce Bulgaristan koyu bir faşizmin hakimiyeti altındaydı. İşçi sınıfı hakim güçler tarafından acımasız sömürülüyor, bunun karşısında grev yapma, toplu direnme gibi yasal hakları alabildiğine kısıtlanıyor, grev yapan işçiler karşılarında devletin silahlı ordusunu buluyordu.

Bulgaristan yoksul işçi ve köylüsü sosyalist dünya görüşü çerçevesinde örgütlenerek işçi ve köylü birliklerini kurdular. Elbet hiç bir yerde işçi sınıfının uyanıp haklarını araması hakim güçlerin işine gelmeyeceğinden, Bulgaristanda da hakim güçler haklarını arayan Bulgar emekçilerine etmediğini komadı: Grev yapan işçileri ordu aracılığıyla sokaklarda gözdağı vermek için kurşuna dizdiriyor, uyanan yoksul köylüleri zindanlarda çürütüyor, işçi sınıfının hakları için mücadele eden Bulgar gençliği, kitle halinde idam ediliyordu.

Ama bilinçli ve örgütlü Bulgar emekçi sınıfı her türlü faşist baskıya ve zulme kahramanca göğüs gerdi ve sınıf savaşında zafere ulaşarak iktidarını kurdu.

«**Hayata Dönüş**» te bulunan birbirinden güzel onyedi hikâye 1926 Eylül ayaklanmasında daha da artan faşist baskıya ve faşizme karşı direnen Bulgar emekçilerinin kahramanca direnişlerini anlatmaktadır.

Kitapta bulunan her hikaye delikanlısından ihtiyarına, kadınından kızına. Bulgar işçi sınıfının nasıl mücadele ettiklerini seriyor gözler önüne.

Tüm okuyucuların tekrar tekrar okuması gereken **Hayata Dönüş**'te öğrenilecek çok şey var.

NECATİ ÇAKIR

HALK SAVAŞÇILARI

HALK SAVAŞÇILARI, Howard Fast'ın romanı, Yücel yayını, İstanbul.

Emperyalist aşamaya ulaşan kapitalizm, sermaye ihracı yoluyla tahakkümü altına aldığı toplumları sömürerek sağladığı artıktan kendi

işçi sınıfına bir miktar pay çıkararak, ülke içi sınıfsal çatışmayı, geçici bir zaman için de olsa, engellemiştir.

Bu olgu devrim mihrakının gelişmiş kapitalist ülkelerden sömürge ve yarı-sömürge ülkelere kaymasını sonuçlamıştır. Bu oluşuma paralel olarak, dünya üzerinde sermayenin hükûmranlığının yıkılması için atılması gereken ilk adım, sömürge ve yarı sömürge toplumlarla emperyalizmin arasındaki çelişkinin çözümlenmesi haline gelmiştir. Sömürge ve yarı-sömürge toplumlarda başlayan uyanış hareketleri, kurtuluş savaşları vasıtasıyla özgür ulusların ortaya çıkmasını sonuçladıkça, emperyalizmin geberme süreci de hızlanmıştır. Bir yandan mali sermayenin dolaşım damarları tıkanırken ağzına bal çalınamayan emperyalist ülke emekçilerinin eyleme geçmesiyle huzursuzluklar artmış; emperyalizm, adım adım ölüme yaklaşmaya başlamıştır. Bu durum karşısında emperyalizm geberme sürecini yavaşlatmak için bütün güçlerini seferber ederek, ekonomik açıdan tahakkümü altına aldığı toplumları askeri yönden de tahakkümü altına almaya çalışmıştır. Bu durum, ekonomik işgal döneminde emperyalizm olgusunu somut olarak göremeyen sömürge halklarının bilinçlenme sürecini hızlandırmış ve onların sömürgeci güçlere karşı koymaya başlamasına yolaçmıştır. Bu mücadeleler eşit olmayan şartlarda devam edegelmektedir. Bir yanda teknolojinin bütün olanaklarının seferber edilmesiyle oluşturulan muhteşem (!) emperyalist orduları, öte yanda ilkel araçlarla donanmış halk orduları... Ama birincisi ne için vuruştuğunu bilmediği için sürekli bir korku ve tedirginlik içerisinde, ikincisi ise ne için dövüştüğünü ve neyin uğruna ölmekte olduğunu bilmenin coşkusu içinde... Kavga, daima güçsüz haklının devleşmesi ile sona eriyor.

Ünlü romancı Howard Fast, Halk Savaşçıları adıyla dilimize çevrilen April Morning'inde bu ikilem üzerinde duruyor. Yokluk içerisinde bocalayan bir halkın direnme gücünü ustalıkla yansıtıyor. Beraberinde emperyalist toplumların kokuşmuşluğunu da göstererek tabii...

Romanın bir yerinde Sarah kocasına şunları söyler: «...sen kalkıp da bana sade, şu bildiğimiz köy halkının, birlikte büyüdüğümüz bu erkeklerin ve çocukların koca bir ordıyu durduracağını söylersen... Bilmem valla... Hepiniz duygularınızı, aklınızı rafa kaldırmışsınız derim de başka bir şey demem.» (s. 76). Oysa kocası, Rahip'le tartışırken, sezgisel bir yolla da olsa, emperyalist toplumların çelişik yapılarının ordu üzerinde de yansısını göstereceğini dikkate alarak kararını vermiştir: «Bu kırmızı ceketli sömürge haydutları kim oluyormuş da onlardan korkacakmışız? Şişman George'u anarşistlerle bir tutmamızı isteyen, kan düşkünü, özgürlük canavarı İngiltere'yi tepemizde tutan ordu belâsının yabancısı mıyız? Sözüm ona, askerlerini nereden topladıklarını biliyoruz. Londra'nın pis sokak süprüntülerini taraşlara doldurdular, hapishanelerini boşalttılar, darağacına gönderecekleri

adamların cezalarını sonraya bırakıp üstümüze saldılar. Bize düzeni korumaya gönderdiler bunları asker diye! Biz onları biliriz ve onlardan asla korkmayız!» (s. 68). Görüldüğü gibi sorun'un bam teline basmıştır Halk Savaşçıları'nda Fast: Emperyalizmin kokuşmuşluğu karşısında, ezilen ulusların diriliğini vurgulamıştır bütün bir roman boyu. Bu diriliktir ki, onları düşman karşısında yekvücut haline getirecektir: «Evet, hiç kimse buyruk yağdırmıyordu, dört bir yandan akın ediyordu adamlar, hiç de aceleleri varmış gibi görünmüyorlardı ve çayıra yayılmış yüzü aşkın adam, ordudan başka her şeye benziyordu; ama ne olursa olsun, görevlerini öyle soğukkanlılıkla yerine getiriyorlardı ki, şaşmamak elde değildi, hepsi de vaktinden çok önce gereken yerlerdeydi.» (s. 131). Bu diriliktir ki, onların çekinmeden koskoca bir ordu karşısına dikilmesini sağlayacaktır. Ve pratik içerisinde pişe pişe, savaşın tüm inceliklerini öğrendikçe, emperyalizmin o şatafatlı dış görünümünün aslında bir zavallılığı gizlediğini anlayacaklardır. «Bu sabah savaşamayacağımızı biliyorduk. Ama şimdi savaşmamız gerektiğini biliyoruz, ve öğreniyoruz savaşmayı.» (s. 190) diyecektir Adam Cooper. Bir başka yerde ise Kuzen Simmons şunları söyleyecektir. «Ne vakit mi bitecek, Adam? Söyleyeyim sana ne vakit bitecek. Onları gemilerine tıktığımız vakit ne onların gemileri buradan gidip bizi kendi öz topraklarımızda barış içinde bıraktıkları vakit. Ondan önce bekleme savaşın bitmesini.» (s. 156). Bu büyük bir değişimdir. Kuzen Simmons'un bu sözleri söylemesinden birkaç saat önce, bütün köy halkı, silâh elde Ingiliz ordusunun gelmesini beklerken, bunu, biraz da gösteriş olsun diye yapıyordu. Emperyalizmin kolluk kuvvetlerini **ikna yoluyla** köylerinden çıkarabileceklerini sanıyorlardı da ondan... Bekleyiş anında, savaşmak gerektiğini söyleyen tek-tük insanın sesleri ise kendi gürültüleri arasında yokolup gidiyordu. Gelgelim, her an biraz daha ölüme yaklaşan emperyalizmin can havliyle yapmayacağı, yapamayacağı çılgınlık yoktur. Bunu anlamak ise pratikten geçmeyi gerektirir. Ingilizleri ikna yoluyla durdurabileceklerini sananların böyle bir pratikten geçmişlikleri yoktu. Kuzen Simmons da, savaş yanlısı olmayanların arasındadır bu sırada. Ama Ingiliz emperyalistlerinin kolluk kuvvetleri köy meydanına gelip de, halkı kurşun yağmuruna tutuncadır ki, herkes gibi, Simmons'un da kafasına bir balyoz gibi inmiştir gerçek: EMPERYALİZMİ İKNA ETMEK ANCAK SİLÂHLA MÜMKÜNDÜR. Bu nedenledir ki, Cooper'in babasına danışmadan hiç bir şey yapamayacak kadar kararsız ve edilgen bir kişi olan Simmons artık kendi kendine karar verebilen, etkin bir kişi haline gelmiştir. Fast, Simmons'taki bu olumlu değişimi vurgularken, fonda, sosyal pratiğin her türlü kararsızlığı kökten kazıyacak tek ilâç olduğu düşüncesini geliştirmeye çalışır.

Halk Savaşçıları'nda, onbeş yaşında bir genç olan Adam Cooper'in açısından sokuluyor olaylara Fast. Bu nedenle de, insanın içine

yağmur yağmur işleyen ince bir duyarlık eğemen romana. İnsan elinde olmadan olayın akışına kapılıyor, kendini Adam Cooper'le özdeşleştiriyor. Onun üzüldüğü yerde üzülüp, sevindiği yerde seviniyor. Bu, özellikle toplumsal içerikli ürün verme çabasında olan bir sanatçı için, büyük bir başarıdır. Fast bu işi, Adam Cooper'in savaş karşısındaki tutumu kadar, aile içi çatışkılarını, babasıyla olan ilişkilerini ve İngilizlerin köye doğru ilerlemeleri üzerine içinde beliren savaşa katılma... özlemlerini de anlatarak başarıyor. Bu nedenle de, bir uzun gün süren mücadele sonunda Cooper'de oluşan değişiklikleri (korku ve heyecanlarıyla birlikte) ustalıkla sergiliyor» ...uykuya dalarken bir çocukluğu, bir dünyaya, bitmiş ve dönmemek üzere gitmiş olan güvenli, ve güneşli sımsıcak bir geçmişe veda ettim.» (s. 194). Yapıtı düğümleyen bu cümle, onbeş yaşındaki genç delikanlının dudaklarından dökülürken Fast, dış diyalektiğin iç diyalektikte nasıl bir nitel sıçramaya yolaçmış olduğunu vurgulamaya çalışıyor aslında.. Bundan böyle, düşmanı gemisine bindirip defedinceye kadar dövüşmeye vermiş bir bir gençle yüz yüzeyiz. Kuzen Simmons'a savaşın ne zaman biteceğini soran gitmiş, yerine savaşın bitimine kadar bütün varlığıyla savaşmaya azimli bir genç gelmiştir... Fast, bu gelişim içerisinde insanlarını bütün yönleriyle yansıtmaya çalıştığı için, onlarda olan değişimleri somut olarak gözlemleyebiliyoruz. Sözgelişi Adam Cooper'e karşı her zaman için bir çocuk muamelesinde bulunan annesi, kocasının ölümü üzerine, birdenbire, onu büyük bir adam olarak görmek istemesi; oğlu ile sürekli olarak çatışan babanın, oğlunun gönüllü asker yazılmak için karşısına dikildiğinde, ağlamamak için kendini zorlaması; ağabeyisi ile hiç bir zaman için uyuşamayan Levi'nin ağabeyi bir günlük mücadeleden döndükten sonra ona karşı olan davranışlarını değiştirmesi... bütün bunlar, insanın bir bütün olarak ele alınıp yansıtılmasıyla somutluğa ulaşabilirler ancak. Fast da, insanı ve insani eylemi bir bütün olarak yansıtmayı amaçladığı içindir ki, yarattığı insanlar sıcak, kanlıcanlı ve etkileyici... Bu açıdan çekinmeden diyebilirim ki Halk Savaşçıları, teknik yönden de sağlam bir roman. Tez, estetik içerisinde ustalıkla eritilmiş, eksiği gediği olmayan bir roman çıkmış ortaya sonuç olarak. Ayrıca Şemsa İlkin'in temiz dilinin de romana ayrı bir tat, kolay okunurluk kattığını da belirtmek gerek...



MEHMET ERGÜN

KÖYDEN İNDİM ŞEHİRE

KÖYDEN İNDİM ŞEHİRE, Dursun Akçaman'ın hikâyeleri, May Yayınları, İstanbul

Üçüncü hikâye kitabı (1) **Köyden İndim Şehire**'de bütünleştirdiği 9 hikâyesinde, çeşitli nedenlerle kırsal kesimden kopup kent kapılarına dayanan insanların, kırsal kesimin o «içtenlik dolu ilişkileri» yerine kapitalizmin getirmiş olduğu «koyu bireycilikle» yüz yüze geldiklerinde, uğradıkları şaşkınlığı anlatıyor Dursun Akçam. Bu girişiminde iki sosyoekonomik sistemin feodalitenin ve kapitalizmin değer yargılarını, insan anlayışlarını karşı karşıya getirerek kıyaslıyor. Altyapı da uçveren dönüşümlerin üstyapı kurumlarını **tam anlamıyla** değişikliğe uğratamaması yüzünden, eski değerlere yaslanık kişilerin içerisine düştükleri **bunalımı** ve bu değerlere adapte olmaya çalışan kişilerin büyük bir hızla kaydıkları **yabancılaşmayı** ustalıkla vurguluyor. Kuşkusuz ki, işbölümünün ayrıntılı bir biçimde sözkonusu olmadığı ve üretimin daha çok **bireysel** bir çaba görünümünde olduğu toplum biçimlerinin değer yargılarıyla, üretimin bireysel bir çaba olmaktan çıkıp **toplumsal** bir niteliğe kavuştuğu, işbölümünün iyiden iyiye yoğunlaştığı kapitalist üretim biçiminin değer yargıları arasındaki çatışma, ilk olarak bu eserle ortaya konmuyor edebiyatımızda.

Sözgelimi Ebubekir Hazım Tepeyran'ın 1910 yılında yayımlanan ve ilk gerçekçi köy romanı olarak bilinen Küçük Paşa'sında bu gerçekliğe temas etmiş olduğunu görüyoruz : «Hamiyet ve insanlıktan en çok ve lüzumsuz dem vurulan büyük şehirlerde açlıktan ölenler ve zaruret sevkile intihar edenler nâdir değildir. Anadolu'da en yoksul sayılan bir köyde bile açlıktan insan değil, köpek bile öldüğü görülmüş, işitilmiş değildir.(...) Şehirlerde bilhassa hükümet merkezlerinde bir duvar, ince bir tahta perde iki bitişik komşu arasında insan kardeşliğine mâni olabildiği halde köylerde dağlar, dereler bile âşinalığa, dert ortaklığına ve insanca yardımlara asla hail olamazlar. Büyük şehirlerde komşuluklar ekseriya, birbirinin ahvalinden habersiz olan ölülerin mezar komşuluğuna benzer.» (2) Bu eseri izleyen ve sosyolojik çözülmeleri konu edinen diğer eserlerde de, benzer saptamalara rastlarız. Ama bu saptamaların birer kaba gözlem olmaktan öte hiçbir niteliği yoktur. Çünkü bu eserlerde yapılan saptamalarla «dram» yakalanıyor, fakat bu dram insan üzerindeki izleriyle birlikte ele alınmadığından ete-kemiğe bürünerek somutlaşamıyordu.

Bu nedenle de ortaya konan ürünler, daha çok bilimsel bir metin havası taşıyordu. İşte Dursun Akçam, Köyden İndim Şehire ile

(1) İlk kitabı Moral 1964'de, ikinci kitabı Ölü Ekmeği ise 1969 yılında yayımlanmıştır.

(2) Küçük Paşa, s. 118, 1946

bu aksaklığı gideriyor ve estetik bir bütünlük göstermemelerine rağmen, kitabında bütünleştirdiği 9 hikâyesiyle, kentin değerlerine adapte olamayan kır insanının sürüklendiği bunalımla, bu değerlere adapte olmaya çalışanların düştükleri yabancılaşmayı yansıtmaya çalışıyor. Kırsal kesim insanının genel olarak içinde taşıdığı sınıf değiştirme özlemi, bürokrasinin tarihsel niteliğinin bir yansısı olarak onlarda oluşan «bürokratlaşma» isteği, kente ilk kez inen köylünün şaşkınlığı... üstüne yaptığı **yerinde ve sağlam** saptamalarını bir kenara iteleyerek «yabancılaşma» ve «bunalım» sorunları açısından sokulmaya çalışacağım hikâyelerine bu nedenle.

YABANCILAŞMA

«Köyden geldiği günlerde Dişlek İsmail'in entari alacak parası yoktu. Mençi, köy modası entarisinin uzun eteklerini kısaltarak miniye çevirmiş, kollarını da omuz başlarından sökerek «japone» yapmıştı. Giderek et rengi çorap giymiş, saçını kestirmiş, başını açmıştı. Göğsünü çifte boynuzlu sütyenle kabarttıktan sonra «şehir hanımı» olmuş çıkmıştı. Yavaş yavaş pudra sürmeyi, allık kullanmayı, kaş almayı, ağda yapmayı da öğrendi. Naylon çamaşır giydi, korsa bağladı. Böylece Kuştepe kadınlarının yıldızı oldu.» (s. 27.)

Kültürel, ahlâki ve töresel yabancılaşmayı Dursun Akçam Aşk Clup, Kaz Eti, Propaganda, Sünnet Partisi ve Üç Silâhşort Kanunu'nda ele alıyor. Kırsal kesim ilişkilerinden kopup kente gelmiş insanlarda uçveren kent değerlerine adapte olma çabalarını, zaman zaman abartık bir mizaha kaçan bir dille, ama keskin çizgileriyle vurguluyor. Sözgelimi Sünnet Partisi'nde, çocuğunun sünnet partisine davet ettiği üç tür konuk için ayrı ayrı kart bastırıp, onları birbirleriyle karşılaştırmadan her üç cephede birden gözükmeye çalışan sınıf değiştirmiş bir köylü çocuğunun, Kaz Eti'nde «şehirli hanım» olmak için çırpınan bir köylü kadınının sürüklendiği değer bunalımını; Üç Silâhşort Kanunu'nda ise bu ağlanası durumun karı-koca arasında yarattığı çatışmayı... sergileyerek ekonomik tabanlı bir olgu olan yabancılaşmanın büründüğü özel durumları yansıtmaya çalışır. Anlattığı insanlar, yabancılaşmış insan tipleridir. Ne tam köylü, ne de tam kentli... Ama, en çok kentli gibi gözükmeye çalıştıkları zamanlarda bile, köylülükleri sırıtır. Kentlilik, iğreti bir elbise gibidir üstlerinde. İşbölümünün yolaçtığı bir «dram» dır bu. Bir yandan özlem duyulan, erişilmek istenen bir dünya; öte yandan bu dünya ile tersleşen değer yargıları arasında yetişmiş olmak... Ama asıl ilginç olan, Akçam'ın insanlarının kent değerlerinin oluşumuna yolaçan ilişkilere girmeden, o değerleri benimsemekle sınıf değiştirebileceklerini sanmaları... Sözgelimi Üç Silâhşort Kanunu'nda Yosma'nın zihninden geçirdikleri, bu anlayışa bir örnek olarak gösterilebilir: «Memur insanın dinle, dinayetle ne ilişkisi vardı? Hangi efendi, hangi hanım namaz kılıyordu, oruç tutuyordu? Bu adamın gözleri de mi görmüyordu? Bir ay ramazan boyu oruç tutmaktan, teravih'e gitmekten

bir gün olsun alıkoymamıştı. Gericinin tekiydi. Dinle, imanla fakir, fukara takımı ,gericiler uğraşırdı. Ayşe hanıma dil uzatmak onun nesine kalmıştı?» (s. 122). Yazar, zihinleri değiştirmekle toplumsal aksaklıkları düzeltebileceğini sanan «kadrocularla» içten içe alay eder gibidir burada. Kaz Eti'nde ise «kıçını-başını» açmakla «şehir hanımı» olabileceğini sanan Mençi'nin tavrı da bu olguyla bütünleştirilebilir. Sonuçta, baş aşağı duran bir insan tipi çıkıyor ortaya. (Kitabın kapağı bu yönden ilginç).

Yazar, yabancılaşmış insan tiplerini anlatırken, kırsal kesim üretim ilişkilerinin belirlediği değer yargılarına sıkı sıkıya sarılan insanları, zıtlıkları daha bir açığa çıkarmak için, kullanıyor. Bu nedenledir ki, yabancılaşmış insanla, değerlerini korumasını bilen insan tipi arasında sürekli bir çatışma vardır hikâyelerinde. (Kaz Eti'nde Mençi Hacer, Üç Silâhşort Kanunu'nda Osman Yosma, Sünnet Partisi'nde Şahvelet-akraba... çatışması gib.) Yazar, bu çatışmada, yabancılaşan insan tipini **olumsuzlaştırmaya** çalışıyor. Ama girişimini eksik bırakıyor: Olumsuzlaşmayı yaparken yeni bir öneri getirmiyor. Bu nedenle de kırsal kesim değerlerini savunur duruma düşüyor zaman zaman. (Ki «Bunalım» bölümünde yapacağım çözümlemeden de çıkarılacağı gibi, yazar, hiç de böyle bir şeyi amaçlamıyor). Yöntemsizlikten ileri gelen bir olumsuzluk bu. Yabancılaşmanın, Anadolu insanının özünü nasıl tüketeceğini sezgiyle yakalayan yazar, yine duygusal bir biçimde bu olgunun karşısına dikiliyor. Kendi öz değerlerini (ama belli koşullarla koşullanmıştır bu değerler) savunan, onlara sıkı sıkıya sarılan insanları yüceltiyor. Ama bir ileri tarih aşamasına ulaşabilmek için bu değerlerin aşılması gerektiğini bir türlü hesaba katmıyor. Sonunda da arzulamadığı bir şeyi, yapmak kırsal kesim üretim ilişkilerinin belirlediği değerleri savunmak zorunda kalıyor. Bununla beraber, bir gerçeği saptama açısından hikâyelerine sokulduğumuzda, Akçam'ın yabancılaşmış insan tipini ve onun çevresiyle olan uyumsuzluğunu yakalayıp yansıttığını da belirtmeliyim.

BUNALIM

«Bu yerlerin havasını alamadım, insanına uyamadım (...) Toprağından sökülmüş bir çam ağacı misaliyim! (...) Bir yel esti, sürüklendim, sele-suya karıştım. Kendi dağımda aslan idim, tilkiye, çakala yem oldum. Bülbül idim bağlarımda kargaya, saksağana gagalandım. (...)Ata-dede töresi içinde özge başına büyüdüm. Özgen idim, özyurdumun dağında, taşında, minnetim yoktu «namerdine», puştuna... Şeheristana değil (...), geldim de öz ayağımla düştüm gömütistana! Dokuz etek şalımı attılar. Şeher töresi diyerek daha bu gördüğün tangonun (entarinin) içine soktular. Saçlarımı kesti ,koca kısrakların yelesine çevirdiler. Bu yaşımda kalçamı, kasığımı ortaya döktüler de kırkılmış hemşin koyunlarına benzettiler. Ben eski şehrin insanıyım (...), yeni yasalara uyamam, fırıldıklı sekilerde oynayamam.» (s. 41 - 42 - 43).

Dursun Akçam, yabancılaşmış insanın dramı kadar, kent değerleriyle bütünleşememiş insanların sürüklendiği bunalımı da ustalıkla veriyor. Sözgelimi esere adını veren ve bence eserin en güzel hikâyesi olan Köyden İndim Şehire'yi ele alalım. Hikâyenin temel kişisi Yeter nenedir. Yaşını başını almış, kırsal kesim üretim ilişkilerinin yarattığı ideolojiler tarafından belirlenmiş; varını yoğunu satarak okuttuğu oğlunun yanına «bir iyi gün geçirmek için» gelmiş bir köylü... Ama kırsal kesimin doğayla iç içe olmaktan ileri gelen özgür havasını bulamaz kentte. Yok çatal-bıçak sorunuymuş, yok konukların yanında konuşmamakmış, yok sabahleyin erken kalkmamakmış, yok şu, yok bu... gibi kentsoyluya özgü değerler sıkar onu. Tedirgin eder. Başı mor dumanlı dağların insanıdır o. Sulta nedir bilmez. Bu yüzden de, köyüne dönmeye karar verir sonunda. Görüldüğü gibi yazar, kent değerlerine adapte olamayan insanların dramını ustalıkla yansıtıyor bu hikâyesinde. Trajik olanı başarılı bir biçimde koyuyor ortaya. Ama çözümü için ilerici bir öneri getirmiyor. Bir çeşit ilkele dönüş özlemini yansıtıyor. (Yeter nenenin köyüne dönmek istemesi.) Bu nedenle de, yokolmakta olanı savunur duruma düşüyor. Trajik olanı daha olumlu bir yolla çözümlemeyi sözkonusu etmiyor. Gerçi hikâyesinin bir yerinde eskiye, eski değerlere dönmenin imkânsızlığını vurgulamıyor değil. Sözgelimi Yeter ninenin «gölgesine sığınmayı» amaçladığı kardeşinin ölmüş olması, eskiye dönmekle trajik olanın çözümlenmesinin imkânsız olduğunu belirleyen bir simge olarak alınabilir. «Köye gelip de neyleyeceksin Yeter nene? Senin yaşıtların bile kalmadı. Rahmetli kardeşin Kaya dayı sağ olsaydı, onun gölgesinde... / Ne!? dedi Dul Yeter, Kardaşım mı?.../ Başı elleri arasında yere yıkıldı. Filorans lambalar, akşam karanlığını gündüze çevirmişti.» (s. 54) Ama ben bunu yeterli bulmuyorum. Hiç değilse, trajik olanın, ilerici bir yolla çözümlenmesinin mümkün olduğunu hissettirmeliydi hikâyesinde. Ama yapmadı bunu Akçam. Bu da, kent değerlerine adapte olamayan insanların sürüklendikleri bunalımı somut olarak yansıtmasına rağmen, ustalığını gölgeliyor.

BIÇIM

Eserlerinde çok önemli iki soruna el atan Akçam'ın içerikte gösterdiği titizliği, biçimde göstermediğini görüyoruz. Olumsuz bir tavır bu kuşkusuz. Çünkü anlatılanı ikinci plâna iteleyen anlatım kadar; anlatılanı yetersizleştiren anlatım da sanatın yararlılığı açısından sakıncalıdır. Maral'la başlattığı hikâyecilik serüvenini olumlu bir çizgiye ulaştıran Akçam'a bu açıdan yönelteceğimiz birkaç eleştirimiz var :

I. **Dilsel aksaklıklar :** Yazar, eserin bütününü kapsayan bir anlatım dili tutturamamış. Kimi yerde yerel dille, kimi yerde ise öztürkçeyi benimsemiş bir aydın diliyle veriyor olayı. Ayrıca, kimi cümlelerinde fazladan öğe kullandığı da oluyor : «Hep **söyler dururdu,** 'Oğlumun ilk aylığından mes-lâstik, ikinci aylığından şal kaftanı (yün

entari), üçüncü aylığından da fes rengi bir hırka aldıracağım.' **diyordu.»** (s. 13).

II. **Teknik aksaklıklar :** Kimi hikâyelerinde dış gözlemin bütün aksaklıklarını gözlüyoruz. Bu aksaklıkların belli başlılarını şöylece sıralayabiliriz :

(a) Kimi zaman yazar, olup biteceği önceden haber veriyor.

(b) Bazan olay kahramanının yerine duygulanıyor.

(c) Gereksiz açıklamalarda bulunuyor.

(ç) Hikâyenin akışına çeşitli sorularla yön veriyor.

(d) Çoğu kez oluşumu değil de, olmuşu verdiği için olaylar bir süreç içerisinde gelişmiyor.

III. **Toplumsal bir içerik yaratma kaygusundan doğan aksaklıklar :** Toplumsal çelişkileri vurgulamak için yapay durumlar yaratıyor, açık açık söylev veriyor : «Meğer ne de çok toprağı varmış Türkelinin. Köyde boşuna boğuşuyorlardı bir avuç toprak için. Kimlere yetmezdi bu topraklar?» (s. 14).

IV. **Abartıya kaçmaktan doğan aksaklıklar :** Yazar kimi zaman, kır insanının kentteki şaşkınlığını vurgulamak için abartılı bir anlatım tutturuyor. Sözgelimi Sünnet Düğünü'nde, bastırılan davetiyelerin karışması... Bu motife ancak mizahî hikâyelerde rastlanabilir. Yazarın bu eğilimi, gerçekçilik duygusunu zedeliyor.

v. **Rastlantıya önem vermesi :** Kimi hikâyelerinin çatısını getirip de, acemice kurulmuş rastlantılara yaslıyor yazar. (Tıpkı öncü gerçekçilerde olduğu gibi). Sözgelimi Köyün Enisdosu'nu ele alalım : Bu hikâyede verilmek istenen şey, kent'teki köylünün dramıdır. Yazar dramı somutlaştırmak için köylü-kentli ayrımını vurgulayıcı bir takım olaylar anlatır. Ama bu olayların hepsi rastlantısaldır. Hiçbiri belli bir iç mantık uyarınca ard arda gelmez. Oysa, o olayları hikâyeden kazıyıp atsak geriye hiçbir şey kalmaz. (ki bu da amaca varamamak demektir.) Öyleyken yazar gerek kent insanını olumsuzlamak için, gerekse de çocuğu kente indirmek için bir yığın rastlantı yaratır. Birkaç örnek verelim

I. Çocuğun kente gitmeye karar vermesine yolaçan olay, medrese imamının onu sınıftan atması ve aylâk aylâk dolaşırken köyde sözü en çok dinlenen Hasan Onbaşı ile karşılaşması bir rastlantıdır.

II. Okulun kapısından girerken, daha önce yüzüne tükürmüş olan çocukla yüz yüze gelmesi ve onu dövmesi üzerine bütün çevre halkı tarafından dövülmesi yine bir rastlantıdır. (Ayrıca Ali'nin dövdüğü çocuğun zengin bir şahs-ı muhteremin çocuğu olması da bir rastlantıdır.)

III. Durumunu açıklamak üzere yaklaştığı ve kendisini dilenci sanarak kovalayan vatandaşın sivil gezinen bir komiser olması, yine rastlantıdır.

vs. Bütün bunlar hikâyesinin inandırıcı olmasını engelliyor.

SONUÇTA

Akçam ,aksayan yanlarına rağmen Köyden İndim Şehire'sinde önemli bir soruna parmak basmaya çalışıyor: Kırsal çözülme sürecine

ce paralel olarak ortaya çıkan göç olgusu ve bu olgunun insanî değerler üzerindeki yansısı... «Başaşağı duran insan gerçeğini» merak edenlerin okuması gereken bir kitap yani...

(1) İlk kitabı Maral 1964'de, ikinci kitabı Ölü Ekmeği ise 1969 yılında yayımlanmıştır.

(2) Küçük Paşa, s. 118, 1946.

(Yeni Adımlar okuyucuları bu listeden beğendikleri kitapları % 25 indirimli olarak sağlayabilirler. Kitap istekleri için, YÜCEL YAYIN DAĞITIM P.K. 401, İSTANBUL adresine yazılmalıdır. Yüz lirayı aşan siparişler ödemeli olarak postalanır. Yüz liradan az siparişler için tutarı kadar posta pulu gönderip istekte bulunuz. Posta masrafı tarafımızdan karşılanır.)

A. Kadir		**Adnan Özyalçıner**	
DİLDEN DİLE	5 lira	YAĞMA (TDK Ödülü)	10 lira
A. Kadir		**Nikola Ostrovski**	
BUGÜNÜN DİLİYLE HAYYAM	6 lira	VE ÇELİĞE SU VERİLDİ	20 lira
A. Kadir		**Jack London**	
BUGÜNÜN DİLİYLE TEVFİK FİKRET	10 lira	VAHŞETİN ÇAĞRISI	10 lira
A. Kadir		**Yakovos Kambanellis**	
MUTLU OLMAK VARKEN	8 lira	FAŞİZMİN PENÇESİNDE	10 lira
Berthold Brecht		**Kemal Özer**	
HALKIN EKMEĞİ	10 lira	KAVGANIN YÜREĞİ	5 lira
A. Kadir		**Aydın Hatipoğlu**	
DÜNYA HALK VE DEMOKRASİ ŞİİRLERİ	15 lira	HOYRAT	6 lira
A. Kadir		**Truman Nelson**	
VİETNAM ŞİİRİ	10 lira	ANALARIN İŞKENCESİ	10 lira
Metin Ilkin		**Nihat Behram**	
NÖBET, 2. basım	10 lira	HAYATIMIZ ÜSTÜNE ŞİİRLER	6 lira
Metin Ilkin		**Metin Ilkin**	
ZOR ZAMAN	6 lira	YARIN İÇİN/SELAM OLSUN	10 lira
Süreyya Berfe		**Çernişevski**	
SAVRULAN	5 lira	NASIL YAPMALI 2. cilt	40 lira
Ilya Ehrenburg		**Leonid Andreyev**	
PARIS DÜŞERKEN, cilt 1	20 lira	YEDİ ASILMIŞLARIN HİKÂYESİ	10 lira
Ilya Ehrenburg		**P. Nikitin**	
PARİS DÜŞERKEN, cilt 2	20 lira	EKONOMİ POLİTİĞİN İLKELERİ	15 lira
Howard Fast		**Namık Behramoğlu**	
HALK SAVAŞÇILARI	10 lira	MEZARDA YAŞAYANLAR	7,50 lira

Jorge Amado
SONSUZ TOPRAKLAR 20 lira

Tahavi Antanov
BORAN 15 lira

Ercümend Behzad
MAU MAU 2. basım 6 lira

Kemal Bekir
FATMANIMIN ERİK AĞACI 6 lira

Nazım Hikmet
SON ŞİİRLERİ, 3 basım 15 lira

Hüseyin Avni Şanda
REAYA VE KÖYLÜ 8 lira

Michael Harrington
AMERİKADAKİ SEFALET 10 lira

Ahmet Angın
AMERİKAN KOMÜNİST PARTİSİ 7,50

B. Traven
İSYAN, 4. basım 15 lira
GECE ZİYARETÇİSİ 15 lira
ALTINA HÜCUM 15 lira

Georgi Karaslavof
HAYATA DÖNÜŞ 15 lira
SEVDA GELİN, 3. basım 15 lira

Vera Panova
ÇOCUK 15 lira
İKİ KIZ 10 lira

Max Frisch
CEZAEVİ GÜNLERİ, 2. basım 25 lira

Enver Gökçe
DOS DOST İLLE KAVGA 10 lira

Faik Muzaffer Amaç
ÇAYAN DAVASI 10 lira

Howard Fast
FIRTINADAN SONRA 20 lira

Zaharia Stancu
ÇIPLAK AYAKLAR 25 lira

Stoyan Daskolof
BÜYÜK MÜCADELE, 2. basım 25 lira

Boris Polevoy
İNSANLIK UĞRUNA 3. basım 25 lira

A. Sienkiewicz
DEMİR VE ATEŞ 25 lira

Viktor Hügo
İDAM MAHKUMUNUN SON GÜNÜ 10 lira

Robert Merle
HAFTA SONU 15 lira

Roy Mac Gregor-Hastie
BİR KIZIL «BARBAR» 15 lira

Dominique Lapierre
YAŞIMI TUTACAKSIN 20 lira

Howard Fast
SACCO İLE VANZETTI'NİN ÇİLESİ 10 lira

Jack London
DEMİR ÖKÇE, 6. basım 15 lira

anaların işkencesi

"Belgesel"

TRUMAN NELSON

Truman Nelson'un bu kitabı yayımlandığı zaman yeni bir **J'accuse** (İtham Ediyorum) olarak nitelendi. Amerika'nın modern Zola'sı diye anılan Nelson, bu kitabıyla siyasi iktidarı gerçekten itham ederek, halkın direnç hareketini destekledi. Halka gözdağı vermek için tezgâhlanan bir düzmece yargılamanın ipliğini pazara çıkardı. Sindirme hareketinin, polisin tüyler ürpertici kıyımının, insanlık dışı işkencelerin nasıl yapıldığını, zulüm görenlerin ve idamları istenerek yargılanan gençlerin analarının da ağzından gerçek bir tablosunu çizdi. Truman Nelson, anaların, kendilerinin ve çocuklarının başlarına geleni anlattıkları ses bantlarından yararlanarak, halkın direncini ve yiğitliğini anlatan bir destanı yarattı. Anaların İşkencesi, halkın tarihinin önemli bir bölümüdür. Sınıfsal çıkarlar söz konusu olunca bütün burjuva kurumlarının nasıl birleştiğini, ama buna karşı beyaz ve zenci halkın güçbirliğine giderek nasıl direnişe geçtiğini de gün ışığına çıkaran ilginç bir kitap.

yücel yayınları

Cağaloğlu, yerebatan caddesi No:43/4 istanbul

ENVER GÖKÇE

dost dost ille kavga



yücel yayınları

cağaloğlu, yerebatan cad. no.43/4 ist.