ÖZEL SAYI: 8

ISSN 1301-210

HECE

AYLIK EDEBİYAT DERGİSİ YIL: 8 SAYI: 90/91/92 HAZİRAN/TEMMUZ/AĞUSTOS 2004

HAYAT EDEBİYAT SİYASET

90/91/92

Hece/*Hayat-Edebiyat-Siyaset 3* • **Hasan Aycın**/*Çizgi 6* •

1.BÖLÜM

Şaban Sağlık/*Edebiyatta "Bağlanma" Sorunu 7* • **Abdurrahim Karadeniz**/*Siyaset Sanatı Üzerine Aykırı Düşünceler 25* • **Necati Mert**/*Hayatı Hissetmek ve Hissettirmek İçin 30* • **İsmail Sert**/*Hayatın Edebiyatı-Edebiyatın Hayatı 35* • **Gürsel Aytaç**/*Edebiyat Dünyası ve Kültür 44* • **Ali Ayçil**/*Hayat ve Şiir 47* • **Ali Emre**/*Yozlaşma ve Baskı Ortamında Sanat 50* • **M. Murat Özkul**/*Siyaset Sarmalında Hayat 54* • **İbrahim Tökel**/*Bir Yumağı Çözmek: Türk Düşüncesinde Edebiyat-Felsefe ve Siyaset 60* • **Ali Galip Yener**/*Edebî Söylem, İdeoloji ve Postmodernlik 67* • **Kenan Çağan**/*Sanat ve Edebiyatın Toplumsal Perspektifi –Siyasal İlişkilerine Dair Genel Bir Çözümleme– 73* • **Ertuğrul Aydın**/*Edebiyatımızda Batıya Açılma 84* • **Hayriye Ünal**/*Edebiyatçının Nevrotik Hak Talebi: Yaratmak 89* • **Eriş Özgül**/ ***"Doğru ve Değişmez Kabuller"****in Edebiyatı 98* • **Aysu Erden**/*Toplumsal Yaşamda Sosyo-Politik Kurmacanın Yeri: Başkaldırının Şürselliği Üzerine 111* • **Canan Olpak**/*Tanrı'nın Oyunu ve Anlatıcının Oyunu "Hayat ve Edebiyat" 116* • **Işık Yanar**/*Türk Edebiyatında Muhalefetin Doğası 122* • **Esra Kara**/*Toplumsal Bir Olgu Olarak Sanat ve Edebiyat (Küçük Bir Sanatçının Omuzlarında Koca Bir Evren) 138* • **Ahmet İnam**/*Feryâd Dârem Ammâ… 147* •

2. BÖLÜM

Dursun Ali Tökel/*Divan Edebiyatında Hayat ve Siyaset 152* • **Şahin Köktürk**/*Edebiyatın Siyasi Boyutunu Yansıtan Bir Tür Olarak Taşlama 183* • **Alâattin Karaca**/*Tanzimat'tan Cumhuriyet'e Türkiye'de Sanat/Edebiyat ve Siyasal İktidar 196* • **İsmail Coşkun**/*Şimdinin Eleştirisi: Thomas More ve Bir İmkân/Öneri Olarak Ütopyalar 209* • **Mustafa Aksoy**/*Devletin Gücü ve Destan 218* • **Fikret Uslucan**/*Tanzimat'tan Cumhuriyet'e Siyasal Yönüyle Hiciv 226* • **Mehmet Dursun Erdem**/*Türk Dilinde Sadeleşmenin Kısa Tarihi Özleşmenin "Önütü" Yahut Yeni Bir Hayatı Yeni Bir Dille Kurmaya Çalışan Adam: Nurullah Ataç 238* • **Celâl Fedai**/*1960-1980 Arası Türk Şiirinde Siyaset;* ***Eğrisiyle, Doğrusuyla*** *252* • **Kurtuluş Kayalı**/*Hayatımızın Şekillendirdiği Roman, Bir Başka Mecraya Yönelirken 261* • **Veysel Çolak**/*1950 ile 1955 Arasında Ekonomi, Politika, Şiir (Sosyolojik Bir Yaklaşım) 267* • **Ramazan Gülendam**/*Demokrat Parti İktidarında Edebiyat-Politika/Siyaset İlişkisi ve Edebiyatçılarımızın Bu Süreçteki Yeri 278* •

3. BÖLÜM

Vefa Taşdelen/*Yazma Eylemi: Varoluşun Kendine Dönüşü 312* • **Hilmi Uçan**/*Yazı'nın, Yazar'ın, Edebiyat'ın İşlevi ve Okuyucu 325* • **Cemal Şakar**/*Hayat Sürecinde Yazı 330* • **Sait Mermer**/*"Hileli Söz"ün Hayat ve Siyasete Düşen Payı Üzerine Bir Derkenar 338* • **Sadık Yalsızuçanlar**/*'Üstadım Kitap, Kitabım Hayattır' 346* • **Mustafa Orcan**/*Edebiyatın Bir Hayat Tarzı Sunuşu: Modernleşme Örneği 350* • **Ahmet Cüneyt Issı**/*'Toplum Mühendisliği' Bağlamında Kanon-Edebiyat İlişkisi 360* • **Betül Parlak**/*Popüler Kültür ve Edebiyat 371* • **Köksal Alver**/*Hayatın Akışına Tanıklık Bağlamında Edebiyat Sosyolojisi 376* • **Alev Erkilet**/*İslâm Medeniyetinin Kesik Damarı: Arabeskten Pragmatizme İslâmî Edebiyat 381* • **Ali Değirmenci**/*Sanat, Hayat ve Müslümanlar 390* • **Muhsin Mete**/*Siyasetin Sinema ve Televizyona Akseden Yüzü 397* • **Erdal Çakır**/*Edebiyat Hayat ve Müzik 417* •

4. BÖLÜM

İbrahim Demirci/*Edebiyat Akımlarına Toplu Bakış 442* • **A. Ömer Türkeş**/*Darbeler; Sözün Bittiği Zamanlar… 426* • **Selçuk Çıkla**/*İnkılâp Edebiyatı 426* • **Ahmet Oktay**/*1980 Sonrası Romanı Üzerine Birkaç Önvarsayım 442* • **Rasim Özdenören**/*Roman, Hayat ve Kader 451* • **Tülin Arseven**/*Hayatın Yorumu: Deneme 455* • **Mehmet Narlı**/*Otobiyografik Roman 463* • **Alpay Doğan yıldız**/*Popüler Kültür Çerçevesinde Popüler Roman ve Hayat 468* • **Dinçer Eşitgin**/*Bir Kaçış Teklifi: Ütopya 468* • **M. Orhan Okay**/*Politika Batağında Derbeder Bir Şair Ahmet Hamdi Tanpınar 497* • **Betül Coşkun**/*Tanpınar'ın Siyasete Bakışı ve Siyasî Yaşamı 506* • **Canan Sevinç**/*Tanzimat'tan Bugüne Türk Romanında Siyaset 511* • **Sezai Coşkun**/*İki Eserde İki Siyasi Dönem:* ***Ya Tahammül Ya Sefer*** *ve* ***Mektup Aşkları*** *531* • **Ertan Örgen**/*Siyasetin Durağında, Edebiyatın İçinde Yakup Kadri Karaosmanoğlu, Ahmet hamdi Tanpınar, Samet Ağaoğlu 536* • **Sıddık Akbayır**/*Çocuk ve Gençlik Edebiyatının İdeolojik Boyutu 545* • **Nesrin T. Karaca**/*Sabahattin Ali'nin Özel Mektuplarından; Edebiyatın Yaratıcı Ortamı ya da "Hapishane Ahvalini Temaşa" 557* • **Necip Tosun**/*Siyasi Partilerin Kültür Sanat Programları ve İcraatları 570* • **Mustafa Özcan**/*Edebiyat Siyaset ve Edebiyatçı Milletvekilleri Üzerine 578* •

5. BÖLÜM

Atasoy Müftüoğlu 587 • Ahmet Ada 589 • Nurullah Çetin 592 • Mehmet H. Doğan 595 • Recep Duymaz 598 • Oğuz Demiralp 601 • Mustafa Şerif Onaran 603 • Emin Özdemir 604 • İbrahim Yıldırım 607 • Laurent Mignon 609 • Süreyya Berfe 611 • Mehmet Ragıp Karcı 612 • Haydar Ergülen 614 • Veysel Çolak 616 • Hüseyin Atlansoy 618 • Feridun Andaç 620 • Yahya Akengin 622 • Sadettin Elibol 626 • Gürsel Aytaç 628 • İshak Yetiş 629 • Mahmut Kanık 630 • Mehmet Harmancı 631 • Muhittin Bilge 632 •

6. BÖLÜM

Selçuk Çıkla-Sıddık Akbayır/*Hayat-Edebiyat-Siyaset Kaynakçası 635 (1. İdeoloji, Rejim, İktidar ve Edebiyat; 2. Siyaset, Politika, Sanat, Edebiyat; 3. Bağlanma; 4. Ütopya ve Edebiyat; 5. Yabancılaşma ve Edebiyat; 6. Edebiyatta Buhran ve Bunalım; 7. Din ve Edebiyat; 8. İnkılâp, Edebiyat, Sanat; 9. Edebiyatta Eski ve Yeni; 10. Edebiyat Kanonu ve Güdümlü Edebiyat; 11. Divan Edebiyatı ve Hayat-Siyaset-Edebiyat; 12. Edebiyatçının Sorunu; 13. Sosyal Meseleler, Toplum ve Edebiyat; 14. Sürgün, Sansür, Yasak ve Edebiyat; 15. Edebiyat Sosyolojisi; 16. Atatürk ve Edebiyat; 17. Millî/Ulusal Edebiyat; 18. Popüler Kültür ve Edebiyat; 19. Hayat ve Edebiyat İlişkisi; 20. Kurmaca ve Gerçeklik; 21. Felsefe ve Edebiyat; 22. Nobel ve Edebiyat); 23. Edebiyatımız Üzerine Değerlendirmeler; 24. Harp ve Edebiyat; 25. Sosyalist Edebiyat; 26. Genel; 27. Eski Harfli Kitaplar.*

HECE

AYLIK EDEBİYAT DERGİSİ
ISSN 1301-210X

YIL: 8 **SAYI:** 90/91/92
HAZİRAN/TEMMUZ/AĞUSTOS 2004
(Her ayın birinde yayımlanır.)

Hece Yayıncılık Ltd.Şti. Adına
Sahibi: Ö. Faruk Ergezen

Yazı İşleri Müdürü: İbrahim Çelik

Yayın Yönetmeni: Hüseyin Su

Yönetim Yeri
Konur Sk. No: 39/1
Kızılay/Ankara

Yazışma: P.K. 79 Yenişehir/Ankara

Tel: (312) 419 69 13 **Fax:** (312) 419 69 14

İnternet Adresi: http://www.hece.com.tr
e-mail: hecedergi@yahoo.com
hece@hece.com.tr

Dizgi: Murat Çınar

Kapak: Sarakusta **Web:** www.sarakusta.com

Baskı: Öncü Basımevi **Tel:** 384 31 20

2004 Yılı Abone Bedeli:
Yıllık: 70.000.000 TL.
(**Kurumlar İçin:** 100.000.000 TL.)
Yurt Dışı: 100 $/100 Euro

Posta Çeki: 149582
Hece Basın Yayın Ltd.Şti.

Gelen yazılar yayınlansa da yayınlanmasa da geri verilmez. İlkelerimize uymayan ilânlar alınmaz.

Baskı Tarihi: 30.05.2004

HAYAT-EDEBİYAT-SİYASET

İnsan, kendi varoluşuna ve kendisiyle birlikte bütün varlığa nereden ve nasıl bakar? Kendisinin ve varlığın anlamını, oluşumunu ve amacını nasıl ve nelerin yardımıyla kavrar?

Bu kavrayışı ona bir zorunluluk olarak hissettiren, bütün varlıkla, zamanla, mekânla ilişkilerini anlamlandıran o derin aidiyet bilinciyle değil mi?

•

İnsan, o bilinçle tanımlar ve kavramsallaştırır. Kurar ve kurgular. Zihinsel ve duygusal, maddî ve manevî, iyi ve kötü, güzel ve çirkin, dost ve düşman... gibi daha birçok insanî özünün tezahürü olan eylemleriyle bir dünya kurar, koskoca bir dünya. Kimi zaman uğruna nice fedakârlıklarda bulunacağı, gözünü kırpmadan kanlar bile dökeceği ve sımsıkı sarılacağı, kimi zaman da ondan kurtulmak için köşe bucak kaçacağı bu dünyayı *hayat* olarak, derisi gibi sarınır sırtına. İnsanın bütün eylemi hayatının içinde ve aynı zamanda hayatı içindir. Kozasını örer durur yalnızca; örme işlemi sürerken, eğer mahiyetinin farkına daha baştan varamamışsa, çok basit bir *oyun*muş gibi gelir ona bu koza, bu hayat. Oysa bütün karmaşıklığı ve zorluğu da önüne sürülen bu *oyun*un basitliğinde gizlenmiştir. Onu kendi doğal birliği, bütünlüğü ve anlam bağlamı içinde yaşamaya ve anlamaya çalışmak, insanın her zaman üstesinden kolaylıkla gelebildiği bir şey değildir. Onun bu doğal birliğini dağıtıp, her şeyi ayrı bir amaçlılık içinde ve tek tek aldığımızda yaşamayı bir yük haline getiririz. Bu basit, zor ve karmaşık *oyun*un ince dokusunu anlamak ve çözmek için üzerine eğildikçe, insan, daha ne denli keskin bir bakışa, duygularının, düşüncelerinin işlenmiş ve inceltilmiş öncülüğüne, yol göstericiliğine ihtiyacı olduğunu görür. Arar, bulur ve kaybeder. Yeniden arar, bulur ve yeniden kaybeder.

Sürekli yeni yöntemler keşfeder: Söz, yazı, fırça, nota; edebiyat, sanat, siyaset, heykel, mimari; savaş, barış, devrim, uzlaşma... hepsi de bu *oyun*un, onun hayatının içinde ve hayatı içindir.

•

*Oyun*un ciddiyeti kavrandığında, bütünlük bilinci de, kaçınılmaz olarak, insanın eylemliliğinin ve varlık karşısındaki konumunun ve sorumluluğunun belirleyicisi olur. Bütünün eklemlenme yerlerindeki uyumu ve bu uyumun gerekliliğini daha açık seçik görebilir o zaman. Her şey, her durum ve olay en ince ilmeklerle birbirine nasıl da bağlı ve ne kadar da biri diğerinin öbür yüzüdür. *Öyle sermestem ki idrak etmezem dünya nedir,* dediğinde bu bütünlük bilincine ulaşır ve bütün yüzleri görür. Bütün düşüncelerin ve eylemlerin buluşma ve ayrışma noktaları da bu bütünlük bilincindedir. Yapmayı da yıkmayı da, saçmayı da anlamı da işte bu bütünlük bilincinde ve kavrayışında bulabiliriz.

İnsan, bu bütünlüğü hazır bulur, ancak onu kavrama bilincini de hazır bulmaz kuş-

kusuz, sınayarak ve sınanarak ulaşır ona ya da ulaşamaz. Bu sonuç, insanın tek tek bütün eylemlerindeki kendisinin bilincinde olma hâlini de belirler. Bütünlüğün farkında olan, orada kendisini besleyen damarı görebilen her insanî eylem, kendisi olmayı da başarır. Kendisi var, çünkü hemen yanıbaşında kendisinin varlığını görünür kılan, kendisinin ona, onun da kendisine kaçınılmaz bir biçimde ihtiyaç duyduğu bir başkası da var.

İnsan, bir ya da birçok iş yaparak, eylemde bulunarak yaşar *hayatı*. Bu anlamda hayat, hem edilgen hem de etkendir: İnsanın eylemleriyle biçimlenirken, bir yandan da onları biçimlendirir. Hem kuşatır hem de kuşatılır. Kimi zaman harcanmış bir hayat, kimi zaman da acımasız bir hayat olur. İnsan, çoğunlukla, hayattan hiçbir şey anlamadığı için ellerini açıp yakınır çaresizlikle; sanki, onu ihtirasları ve erdemleriyle kendisi biçimlendirmemiş gibi… Nereden baktığını ve bakacağını şaşırır.

•

Görmek istediği ile birebir ilişkilidir insanın baktığı yer. Sanattan, edebiyattan, siyasetten, dinden, ekonomiden... bakar. Oysa bütünlük ve varoluş bilinci, hayatın, varlığın amacına açılan damarların hepsinden birden bakabilecek bir açının oluşumunu gerçekleştirmeyi ve ona ulaşma çabasını gerektirir. Ayrıştırılamaz uyumdan geriye kalan bir hayatta, her eylem, bütünlüğe bir katkıdır; edebiyat da, sanat da, siyaset de...

Ne ki, bunun her zaman böyle gerçekleştiğini söylemek hiç de kolay değildir. Genel olarak insanların hayatları için böyle olduğu gibi, edebiyat tarihi ve siyasal tarih için de böyledir. Gerekenin, gerektiği gibi gerçekleştiği her zaman mümkün olmuyor; insanın hayıflandığı da bu değil mi?

Hayatın, insanın bütün eylemlerini, elbette siyaseti ve edebiyatı da beslemesi, anlamlandırması gerektiği konusundaki önkabulü, hiçbir sanatçı ve siyasetçi görmezden gelemez. Edebiyatın hayatı ve siyaseti; siyasetin de hayatı ve edebiyatı besleyici birer kaynak olduğu gerçeği de bir güzel düşünce ve gereklilik olarak kabul görür.

Hayatımızdaki her eylemin kendi tabiatına uygun gerçekleşmesi, onun kendi olabilmesinin de ilk ve tek koşuludur elbette. Özellikle sözkonusu ettiğimiz edebiyat ve siyaset için de böyledir kuşkusuz. Herbirisi kendi dili ve hâlince konuşur ve gerçekleşir. Hayatın kendisi bir edebiyat metni değildir; bir edebiyat metninin de hayat olmadığı gibi. Hayatımızdaki doğal siyaset dokusu siyasallaştırıldığında, hayat olmaktan çıkar, çekilmez ve yaşanmaz bir hâl alır; siyasî damarları tıkanmış bir hayatın yaşanmaz ve çekilmez oluşu gibi. Hayatın sıcaklığına ve doğallığına, siyasal işlevselliğe ve sorunsala yabancılaşmış bir edebiyat, nasıl çoğaltılmış bir söz yığını olarak kalır ve zamanla ışıltısını kaybedip yok olursa, kendi tabiatındaki sıcaklıkla, gerçeklikle ve siyasal dokuyla yetinmeyerek siyasallaşan edebiyat da, bir *edebiyat* olarak yarına çıkamaz. Hiçbir insanî eylem, bir başkası için kullanılmak durumunda olmamalı ve harcanmamalıdır. Ancak o zaman kendince işlevsel olacaktır.

Yinelemek gerekirse, örneğine çok az rastlanan ve çok az gerçekleştirilen bir durumdur bu. Yalnızca gerçekleşiş biçimiyle de ilgili değil, hayata, edebiyata ve siyasal eylemlere dönüp bakıldığında, onları okuma biçimleri ve nasıl okunduklarıyla da

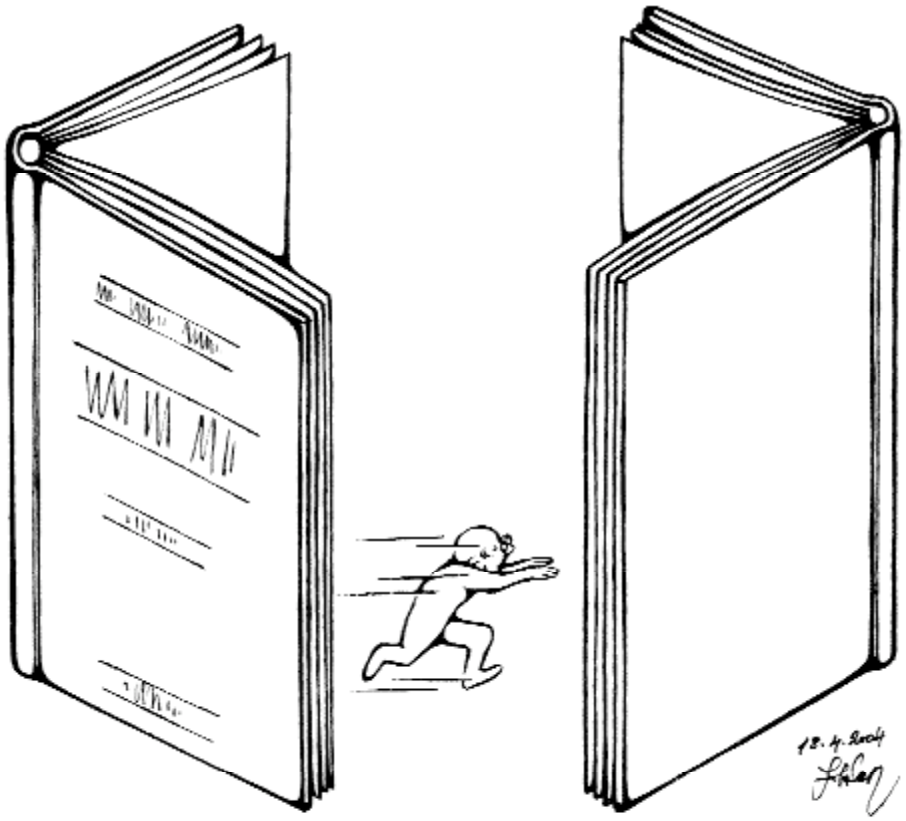
ilgili bir durumdur bu. Bizim edebiyat ve siyaset birikimimizin değerlendirilişinde de bu konuda birbirinden çok farklı bakış açılarının olduğunu görürüz. Divan şiirinin *bağlanmışlığı* iddiaları ile onun ulaştığı sanat ve edebiyat düzeyi arasındaki açı farkı bu durumun somut bir örneğidir. Tanzimatla birlikte başlayan süreçte edebiyatın, siyasetin ve de hayatın, kendi doğaları dışında nasıl birer *görev* üstlendikleri, bu görev almanın cumhuriyet dönemi boyunca çığırından çıkarak tam anlamıyla bir tetikçiliğe dönüştüğü, sözkonusu tarihsel süreçlerin okunması ve üzerinde düşünülmesi açısından ayrıca dikkate değer olmalı.

•

HECE dergisinin elinizdeki sekizinci özel sayısı, bu sorun çerçevesinde oluştu. **Hayat-Edebiyat-Siyaset** kavramları bağlamında hayatımıza, edebiyatımıza ve siyasal serüvenimize bakmaya çalıştık. Daha önceki özel sayılarımızın deneyiminden elde ettiğimiz birikim, bu sayımıza da yansıdı. Başarılı olduğunu ve beğenecenizi umduğumuz bir özel sayı sunuyoruz sizlere. Proğramının hazırlanmasından düzeltisine ve postaya verilmesine kadar her aşamada emeği geçen bütün arkadaşlarımıza teşekkür ederiz. 2005 yılındaki özel sayılarımız, her ay daha dolu ve daha güzel *HECE, HECEÖYKÜ* dergileri, birbirinden değerli *Hece Yayınları*'yla ilişkimizin sürmesini diliyoruz.

HECE

HASAN AYCIN



ŞABAN SAĞLIK

EDEBİYATTA "BAĞLANMA" SORUNU

Kalemlerini Almanlara satmış olan yazarlar ceza görecekleri zaman acı bir hayretle "Demek insanın yazdıkları ciddiymiş; insanı bağlıyormuş" diyorlar.
Sartre

Cinayet Çağında Yaşamak

İnsanın kendi dışındaki "her şey"le bir şekilde ilişkisi vardır. Burada "her şey"le kastettiğimiz bireyin kendisi dışında kalan diğer insanlar ve objeler, kısaca tüm varlıklardır. İnsanın, burada adı anılmayacak kadar çok olan bütün bu varlıklarla ilişkisinin nasıl başladığı, nasıl geliştiği ve nasıl bir sonla biteceği de varlık sayısı kadar çoktur. Söz konusu ilişkinin süresi, kendi dışındaki varlıklara bağlanan insanın bağlanmasının nasıllığını ve önemini ortaya koymaktadır. Eğer insan bir varlığa uzun süre bağlı kalmışsa ve bağlı kalacaksa, o varlığın onun için vazgeçilmez bir *değeri* var demektir. Bu önerme tersinden de doğrudur. Yani insan bir varlığa kısa bir süreliğine bağlı kalmışsa, o varlığın da o insan için *pek az* önemi olduğu söylenebilir. Burada önemli olan, ister uzun süreli ister kısa süreli olsun insanın bir şeye bağlanmadan yaşayamayacağı gerçeğidir.

Peki insan neden bir şeye bağlanma ihtiyacını hisseder? Bu soruya kısaca, "kişi herhangi bir sorunla karşılaştığı zaman mutlaka ilişki kuracağı ya da bağlanacağı bir şey arar da ondan" cevabı verilebilir. Daha açık ifade etmek gerekirse, insan *ihtiyaç* ya da *sorun* şeklinde varlığını hissettiren her bir durum karşısında bir "çözüm" arayışına girer. Bu arayış onu "bir şey"e "bağlanma"ya mecbur eder. Bu "bir şey" nedir? İşte buradaki "bir şey", söz konusu ihtiyaç ya da soruna göre teşekkül eder. Buradan şöyle bir sonuca varmak da mümkün: İnsan hayatında ne kadar ihtiyaç ya da sorun varsa o kadar da bağlanma gerekçesi vardır. İnsan için verdiğimiz bu yargıyı belirli şartlarda "toplumlar" için de yineleyebiliriz.

Genellikle içinde yaşadıkları çağın sorunları, insanları bir şeylere bağlanmaya mecbur etmektedir. Bu yüzden her bir bağlanma olgusunda ister istemez bir "çağ eleştirisi" söz konusudur. Bağlanma ihtiyacının had safhaya çıktığı modern toplumlarda sorunlar daha da artmış ve bu artışa paralel olarak insanın arayışı da farklılaşmış ve günden güne değişim göstermiştir. Mesela Camus'ya göre insanoğlu kusursuz bir *cinayet çağında* yaşamaktadır (Maraşlıoğlu; 1975, 8). Nuri Pakdil bu cinayet çağını, "Çağımızda, insan hem birbirinden hem de insanın aygıtları birbirinden kopmuştur." (Pakdil; 1979, 71) sözüyle nitelendirir. İşte böyle bir çağda insan, en azından yalnız kalmamak için bir şeylere bağlanma ihtiyacını hissediyor. Bu durumda "bağlanma"nın ne olduğu üzerinde durulmalıdır.

Bağlanma Nedir?

Bağlanma konusunda bir kitap yazan Nuri Pakdil'in konuyla ilgili düşüncesi şöyledir: "İnsanlığa girdikçe daha çok tutunabileceğiz birbirimize: Bağlanma, insanlığa girmek demektir: İnsanı savunmak. (…) Ancak kendimizi sunarak girebiliriz insanlığa. (...) Ulusu için sürekli özveride bulunanlar da, bir bakıma kurbanlar değil midirler?" (Pakdil; 1979, 47-49)

Bağlanma konusu çok cepheli bir konu olduğu için, doğal olarak bu konu hakkındaki görüşler de farklı olacaktır. Söz konusu görüşlerden bazıları şunlardır:

"Biat bir birlik olgusudur aynı zamanda: Bağlanmışlar birliktir. Gerçi ülkü insanı her zaman yalnız olagelmiştir, ama insanlar eğer birbirlerine bağlanmanın gereğini yüreklerinde duyuyorlarsa, birbirlerine Cennet olabilirler." (Maraşlıoğlu; 1975, 8)

Cenab Şehabeddin, oğluna yazdığı bir mektupta şunları söyler: "Şuna dikkat et ki her meslek bir öksedir: Bir kere tutuldun mu, ayaklarını bir daha kurtaramazsın. Bu böyle olmasa bile girdiğin tarlada sebat etmelisin ki ektiğini biçmekten ümitvâr olasın. Bir üzengiye ayak basar basmaz at değiştirmek isteyen süvari tabiidir ki pek uzun bir mesafe kat edemez." (Şehabeddin; 1998, 204)

Ergin Yıldızoğlu bağlanma sorununa Türkiye şartlarına göre şu yorumu getirir: "Sol (sosyalizm), Siyasal İslâm ve Feminizm, birbirinden farklı dünya görüşlerini temsil ederler. Bu anlamda her biri insanların yaşamlarına, eylemlerine ve geleceklerine yön veren birer düşünce sistemidir." Yazara göre bunlardan birine bağlanmaya başlayan bir insanın kişiliği, varlığının ve eyleminin ufku, hatta kullandığı anlamlandırma sistemi (dil) bu dünya görüşünün etkisi altında yeniden şekillenmeye başlar. Bunların her birini içinde yaşanan, birer *"simgesel evren"* (göstergelerden oluşan evren), başka bir ifadeyle bireyin karşısındaki *"büyük diğeri"*[1] olarak düşünmek mümkündür. (Yıldızoğlu; 2004, 77)

Seyfettin Ünlü'ye göre bağlanma, sanatın çağın metal aynasındaki donuk görüntüsünü eritip, maddeden manaya bir yol gösteriş anlamına gelmektedir (Ünlü; 1995, 36). Nitekim eski Yunanistan'daki felsefeciler ve onlardan sonra da Hegel ve Belinski, "pathos" kavramını, yazarın, sergilediği yaşamın özüne girişteki heyecansal bağlanımı olarak anlamışlardı. Bu yaratıcı olgu her zaman yazarın, gerçekliği değiştirmeye ve daha öteye geliştirmeye yönelik toplumsal ideallerine dayalıdır (Pospelov; 1995, 137). Yazar, söz konusu ideallerini gerçekleştirme gayretini sürdürürken sürekli ve kesintisiz bir özgürlüğe de ihtiyaç duyar. Mesela Sartre, özgürlük ve bağımlılık bilincini bağımlı olmayan ya da çok değişik biçimde bağımlı olan bazı düşünürlere borçlu olduğunu söyler (Sartre; 11). Dostoyevski ise "Her insan herkes karşısında her şeyden sorumludur." (Sartre; 17) sözüyle yazarlara daha geniş bir bağlanma alanı yaratır. Bütün bunlar bağlanmanın "yazar" boyutunu ifade etmektedir.

Bağlanma'nın bir de "okur" boyutu vardır. Belirli değerlere bağlanan yazarlar, bu değerleri belirli bir kitleye aktarmak isterler. Bu kitle söz konusu değerlere öylesine bağlanır ki, değerlerin içinde âdeta kaybolur. Burada aklımıza ilk gelen kelime "Bovarizm"[2] oluyor. Bovarizmi "metinlerden bulaşan hastalık" olarak nitelendiren Daniel Pennac'a göre, Bovarizm, duyularımızın o ani ve kesin tatminidir. Bovarizm ala-

nına girildiğinde hayal gücü kabarır, sinirler titreşir, yürek gemi azıya alır. Bu anda özdeşleşme sınır tanımaz ve akıl geçici olarak gündelik olanı romantizme dönüştürür. Hepimizin ilk okuyucu halidir bu (Pennac; 1998, 125). Cehalet, kararsızlık, kişisel tepki eksikliği, Bovaristleri, kendi içlerinden gelen bir telkinin yokluğunda dış çevrenin telkinine boyun eğmeye hazırlamaktadır (Girard; 2001, 26).

Okuduğu romandan, izlediği film ve dizilerden etkilenen kişilerin kendilerine zarar verecek şeyler yapmaları tipik birer Bovarist tavırdır. Mesela, Goethe'nin "Genç Werther'in Acıları"nı okuduktan sonra Almanya'da pek çok kişi intihar etmiştir.[3]

Bovarizm olarak nitelendirilen "bağlanma" şekli, hemen her fırsatta eleştirilmiştir. Bir tür "saplantı" anlamına gelen Bovarist tavır, masum okur pozisyonu gibi görünse de, sonuçta insana zararlı bir olguyu işaret etmektedir. Saplantılı kişi, düşman tarafından kuşatılmış kaleye benzer. Çünkü o, kendi olanaklarıyla yetinmek zorundadır. Saplantılı kişinin kendine benzeyenleri, yani rakiplerini külyutmaz bir berraklıkla anlayıp da kendini hiç anlayamaması bizi hep şaşırtır (Girard; 2001, 75). Öyle ki Stendhal, saplantılı kişiler için "budalalar" sözünü kullanır ve ona göre budalalar, her zaman en istikrarlı, en değişmez öğedir; onlar değişince bir ülkede her şey değişmiştir (Girard; 2001, 108).

Bunlar bağlanmanın "olumsuz" boyutunu göstermektedir. Bu, başka bir ifadeyle, bağlanmanın "olumlu" cephesi olduğu anlamına da gelmektedir. Yukarıda da değindiğimiz gibi, insanlar ihtiyaç hissettikleri ve sorunlarla karşılaştıkları sürece bir şeylere bağlanma gereğini duyarlar. Bu da "olumlu" boyutuyla bağlanmanın gerekliliğini ortaya koymaktadır. Olumlu boyutuyla bağlanma nasıl gerçekleştirilecek? Bu soru bizi, kültürel ve dini referanslara götürecektir. Çünkü, başta dinler ve kültürler olmak üzere, insanlara kimlik ve şuur veren kaynaklardaki temel "yapı", o kaynağa bağlı olarak ortaya çıkan bütün oluşumlarda "farklılık" yaratmaktadır. Kişi ister istemez belirli bir kültüre "ait" veya "bağlı" bir hazırbulunuşluk içinde olduğu için, bu aitlik ve bağlılık onun gelecekteki tercihlerine de yansıyacaktır. Bağlanma konusunu işte bu çerçevede ele alabiliriz.

Olumlu ve Olumsuz Bağlanma

İslâmî referanslara bağlı bir bağlanma şeklinin nasıl gerçekleştirileceği sorusuyla "olumlu" bağlanma konusuna geçebiliriz. Bu konuda, yakın tarihimizde "ideal bağlanma" örneği olarak gösterilen Fethi Gemuhluoğlu'nun görüşlerini aktarmak faydalı olacaktır:

"Peygamberimizin iki hadisi şerifi: Önce selam, sonra kelam. Önce refik, sonra tarik." (…) "Fikre dost olmak, coğrafyaya dost olmak, tarihe dost olmak, kendi vücuduna dost olmak, komşuya dost olmak...." (Gemuhluoğlu; 1992, 3, 6)

Gemuhluoğlu'na göre bunlar "bağlanma"nın asgari şartlarıdır. Yani insan "bağlanacağı" şeyi öncelikle sevmelidir, ona dost olmalıdır. Bu yüzden olacak Gemuhluoğlu "Geçek olan aşktır" (Gemuhluoğlu; 1992, 25) sloganını kendisine şiar edinmiştir.

Burada sanatta, edebiyatta bağlanma denince aklımıza ilk olarak gelen isimlerden Sartre'ın görüşlerinden de bahsetmeliyiz. Sartre'a göre yazar, ezen, aldatan durumu-

na düşmek istemiyorsa, ahlâk değerleri adına bütün ezilenlerin, işçilerin, Yahudilerin, zencilerin, sömürge halkının, yersiz işgallere uğrayan memleketlerin kurtuluşunu istemek zorundadır (Sartre; 39). Böylece sanatçı çok üst düzeyde bir değere bağlanmış olur. Yazarın sorumluluğu yalnızca kendi halkıyla sınırlı değildir. Öyle ki, "Uluslar arasında gidip gelme ve haberleşmelerin bu kadar kolay olduğu bir çağda, dünyanın herhangi bir yerinde bir haksızlık işlenmişse, hepimiz bu haksızlığın sorumluluğunu taşımaya başlarız." (Sartre; 17) Bu sorumluluğu taşımak kişinin kendi aslî işini yapmasına engel midir? Sartre bu soruya şu cevabı verir: "Hekim, bir yandan işini yaparken, bir yandan da bir mahallenin, sağlık kurallarına uymayan bir fabrikanın durumuna karşı var gücüyle savaşabilir. Ama, hekim olarak, elbette şu ya da bu baskıdan, söz gelimi, Yahudi düşmanlığından sorumlu değildir." (Sartre; 18)

Sanatçı/yazar söz konusu sorumluluğu "yazarak" yerine getirecektir. Çünkü onun görevi yalnızca yazmaktır. Kimliğin (öznelliğin), bir mücadele süreci olduğunu kabul eden sanatçı, bağlanma ediminin de aslında ucu açık, sürekli yenilenecek, değişecek, hiçbir güvence sunmayan, her an yeniden kazanılması gereken bir süreç olduğunu kabul edecektir. Bu dünyada, sanatçıya huzur ve güven yoktur ve hiçbir bağlanma, sonu gelmez bir özgürlük mücadelesi dışında, bu huzuru sağlayamaz (Yıldızoğlu; 2004, 82). Sanatçıya bir görev olarak yüklenen sonu gelmez bir özgürlük mücadelesi, onu sürekli bir "arayış"a iter. Bu manada olumlu bağlanmanın belirli bir "arayış" süreciyle birlikte ele alınması gerekir. İnsan neyi nasıl arayacaktır? İslâm kültür coğrafyasında söz konusu bağlanmanın nasıl olacağı konusunda Nuri Pakdil, aranılan şeyin bir "iz" ve bu iz sürülerek elde edilecek olan bir "bildirge" olduğunu söyledikten sonra şunu da vurgular: "Miladın 570 yılında doğan Önder'in[4] açtığı yol, şimdi çağın tek gereksinimi iz bu." (Pakdil; 1979, 73-74)

İsmet Özel, "Yeni bir şey mi arıyorum, asıl o şeyi mi arıyorum? Önemli olan bu. Cüneyd-i Bağdadi "aramakla bulunmaz, ama bulanlar ancak arayanlardır" demiş. Beni sosyalist olmaya iten etkenler Müslüman olmaya da itti." (Çalık; 1993, 175) derken söz konusu ettiğimiz "arayış"a bir başka açıdan bakmış olur.

"Arayış" olgusu, İslâm kültür coğrafyasında "var olanın hikmetini anlamaya çalışma" sürecini ifade ederken, Batı kültüründe, "keşif" veya "icat"la biten bir gayretin serüvenini ifade etmektedir. Bunlardan birinin (İslâm) temelinde "iman", diğerinin (Batı) de "septisizm" (şüphecilik) yer alır. Dolayısıyla her iki kültürün arayış serüveni yedeğine "iman" ya da "kuşkuculuk" olgularından birini alarak yoluna devam etmiştir. Bu durumda bağlanma olgusuyla "iman" arasında bir ilişki kurulması da kaçınılmaz oluyor. Türk-İslâm kültüründe "iman"a dayalı bir bağlanmanın âdeta tarifi mahiyetinde olan Yunus Emre'nin "Canım Arzular Seni" adlı şiiri, işte tam bu noktada aklımıza gelmektedir. Bu şiirin ilk dörtlüğü şöyledir:

Arayı arayı bulsam izini
İzinin tozuna sürsem yüzümi
Hak nasib eylese görsem yüzüni
Ya Muhammed canum arzular seni (Bursalı; 1982, 293)

Nuri Pakdil, zaman zaman kendisiyle yaptığı sohbetlerden yola çıkarak, bu konuyla ilgili olarak Fethi Gemuhluoğlu'dan şu sözü aktarır: "Bak diyordu bana, Süleymani-

ye daha ışıklı Ayasofya'dan: Gündüz de böyle gece de böyle bu. Neden mi? Kaynaktan, yapılıştaki. Biri doğrudan inandı, öbürü sonradan inandırıldı." (Pakdil; 1979, 55)

"Batı adamınındır bunalım, diyorum. Doğu adamının, gerçek mümin ve muvahhid kişinin bunalımı olmaz, diyorum. Ve bunu şiir yazan, roman yazan dostlarıma da her zaman bıkıp usanmadan söylüyorum." (Gemuhluoğlu; 1992, 7)

Arayış olgusuyla iman arasında kurduğumuz ilişki bizi ister istemez "sanat-din" bağlantısına da götürecektir. Tolstoy'a göre, dinsel etkinliklerin sanata dönüşmesi, tek gerçek olan dini doruklaştırır ve böylece din özel bir anlam taşır. Aristo, Sokrates, Platon sanatı böyle ele almışlar ve unutulmamışlardır (Tolstoy; 1993, 96).

İslâm kültüründe iman temeline oturan bu olgular, Batı kültüründe biraz da kuşkuculuktan kaynaklanan bir bilinçle zaman zaman "isyan"a dönüşmüştür. Muhalefet yapma bilinciyle beslenen söz konusu isyanlar, çoğu zaman "başkaldırılar"a ve değişik olayların çıkmasına da sebep olmuştur. Şunu demek istiyoruz. Batı kültür coğrafyasında "bağlanma" hep yedeğine "başkaldırı"yı almıştır. Yine başkaldırılar sonucu toplumda "marjinal" da uçlar teşekkül etmiştir. İslâm dünyasında "marijinal" olgular olmadığı yolunda yaygın bir kanaat vardır. Ece Ayhan bu hususu Türkiye ölçeğine göre değerlendirir. Ona göre Türkiye'de marjinal yoktur, olmaz da. Çünkü buna izin verilmez. Ünlü iktisatçı Ricardo, "Marjda olan risklidir" der ve şöyle devam eder: "Ama piyasayı da marjdaki ürünler tayin eder (Ayhan; 1998, 77).

İnanca ya da başkaldırıya dayalı bağlanmanın önemli bir boyutunu da "özgürlük" oluşturur. Özgürlük, "verili" olanla yetinmeyen insanın kendi kendine yetecek bir donanımı kazanma arzusunun da bir ifadesidir. Sartre'a göre bir insandan ancak elinde olan bir şey istenebilir. Bir insan özgür değilse, ondan bir güzellik yargısı istenemez. Ayrıca, bir baskı toplumunda edebiyat yoktur. Nazi Almanyası edebiyatının ya da faşist İtalya edebiyatının bu kadar kötü olması Sartre'a göre bir rastlantı değildir (Sartre; 26,31). Günümüz eleştirmenlerinin pek çoğu Jean Paul Sartre'ı izleyerek, romancının kendisinin ya da her şeyi bilen bir anlatıcının roman içindeki varlığını, kişilerin "özgürlüğü" için bir "engel" olarak görürler. Mesela, romancı özgürse kişileri nasıl özgür olabilir? Özgürlük paylaşılmaz, yaratıcıyla yaratılan arasında bile (Girard; 2001, 207). Kainatta "mutlak varlık" olarak Tanrı kabul edilirse, "mutlak özgür" de ancak Tanrı'dır denilebilir. Bu durumda "yaratılanların" özgürlüğü ya hiç yoktur, ya da oldukça kısıtlıdır. Mutlak özgürlük (Var oluş) için insan Tanrı'yı yok sayacaktır. İnsanlar arasında tanrıya en çok benzetilen kişiler olan romancılar, eğer kendileri özgürse kişilerini nasıl özgür bırakır; kişileri özgürse, burada romancının özgürlüğünden söz edilebilir mi? Özgürlüğün paylaşımı olarak nitelendirebileceğimiz bu sorun, "Tanrı yoksa her şey mübahtır" sloganıyla da ifade edilmektedir. Bu durum felsefî anlamda "Varoluşçuluk"un da çıkış noktalarından biridir. İşte, özgürlüğün paylaşılıp paylaşılamayacağı sorununun söz konusu olduğu bu noktada karşımıza "Varoluşçuluk" çıkmaktadır. Dolayısıyla, özellikle Sartre'ı ölçü alarak yapılacak bir bağlanma yorumu, ister istemez kişiyi varoluşçuluğa götürecektir.

Varoluşçuluk, "Yazı Yazmak", Yazarlık ve Edebiyat

Bu anlamda "bağlanmakla varolabiliriz ancak" cümlesi kadar, "varolmakla bağlanabiliriz ancak" ifadesi de çıkar karşımıza. Burada Varoluşçuluk hakkında özellikle bu

felsefenin fikri önderleri tarafından yapılan bazı açıklamalara yer vermek faydalı olacaktır. Mesela Rilke'ye göre, güzelliğin özü etkide değil, varoluş'ta saklı yatar (Rilke; 2000, 7). Güzelliği ortaya çıkarmak için de "yazmak" gerekir. Eugene Ionesco'ya göre, yazı yazma, kişinin kendine sorular sormasıdır. İnsan yazdığında çevresini gözlemeye ve gördüklerini anlatmaya itilir. Edebiyat alanında önemli olan bir cevap bulmak ya da bulamamak değildir. Soruları sorup cevaplandıran da, soruları sorup cevaplandırmayan da bir varlık olabilir. Ionesco bu bağlamda şunları da söyler: "Ne dinbilim ne de felsefe ne için varolduğumu anlamamı sağlamadılar. Varoluşumuzu bir yolda kullanmak zorunda olduğumuza, varoluşumuza bir anlam kazandırabileceğimize ya da kazandırmamız gerektiğine inandıramadılar beni." (Mungan; 2003, 36,40)

Heidegger'e göre ise hayatın mevcudiyeti onun özünde bulunur veya yalnız insanın özü, ruh ve ceset anlamında değil, varlık anlamdadır. O hâlde bir edebi eserin varlığı kavranırsa bununla eserin özü ve önemli olan da anlaşılır (Maren; 1995,67-68). Peki eserin özünde neler vardır? Aynı zamanda "Varoluşçulukla ilgili konular" olarak adlandırılan "korku, tehdit, endişe, ölüm ve yalnızlık" gibi kavramlar bu sorunun cevabını oluşturmaktadır. İnsana, bu kavramlarla sınırları çizilen bir dünyada varolma savaşı vermekten ya da bir şeylere bağlanmaktan başka bir seçenek kalabilir mi? Ancak gerçek bir bağlanma insanın bu kaygılarını hafifletebilir. Yukarıda da değindiğimiz gibi, bağlanma bir eylem biçimi olan "yazı yazma" ile başlar. Bu yüzden edebiyat en önemli bağlanma aracı olarak görülür. "Amaçsız bir edebiyat olabilir mi? Amaçsız bir yazar oldu mu hiç?" (Teymur; 1973, 8) derken Mahmut Teymur bu gerçeğin altını çizmiş olur. Edebiyat dünyasında "angaje (güdümlü) edebiyat" olarak adlandırılan ve zaman zaman olumsuzlanan bu yaklaşımın bir de "olumlu bağlanma" boyutu vardır ki, pek çok yazar veya düşünür olumlu bağlanmaya sahip çıkarlar. Mesela Albert Camus, bir sözünde şunu söyler: "Soylu yazarlık sanatı korunması güç olan iki ödeve bağlı kalacaktır: Bile bile yalan söylememek ve insanın insanı ezmesine karşı koymak."[5]

Nuri Pakdil'e göre de yazarın soylu bir görevi vardır: "İnsan, Tanrı'dan koptukça pas yoğunlaşıyor. Edebiyatın işlevi, insana, yeniden inanma gereğini duyurmak olmalıdır. Zamanımızda en çok unutulan o oldu. Tanrı'ya inanılmadan tüm inanışlar tutarsızdır. O'na inanmadan inandığımızı sandığımız tüm değerleri az sonra inkâr ederiz de, bilincinde olmayız bunun. Çünkü, gerçekte insanın bilinçle bağlanabileceği tek değer Tanrı'dır." (Pakdil; 1974, 7)

Goethe ise yazarın neye bağlanacağı konusunda daha geniş bir bakış açısı sunar: "Şair, insan olarak ve vatandaş olarak vatanını sevecektir, ama onun şairlik güçlerinin ve şairlik etkinliğinin vatanı iyilik, asalet ve güzelliktir ki belli bir bölge ve belli bir ülkeye bağlı değildir ve şair onları nerde bulursa orda kucaklar. Bu konuda o, özgür bakışlarla ülkeler üzerinde uçan bir kartala benzer, üzerine atılacağı tavşan Prusya'da mı Saksonya'da mı koşuyormuş, onun için ne fark eder?" (Aytaç; 1990, 259-260)

Goethe'nin yaptığı bu evrensel bağlanma yorumunun bir benzerini Borges yapar. Onun şu sözleri bu bakımdan dikkate değerdir: "Ne yüzyılınıza ne de kendi düşüncelerinize bağlı kalmaya özellikle çalışmalısınız bence, çünkü zaten bağlısınız. Belli bir sesiniz, belli bir yüzünüz, belli bir yazma tarzınız var, isteseniz de onlardan kaçamazsınız. Öyleyse modern ya da çağdaş olma çabası niye, başka türlü zaten olama-

yacağınıza göre? (…) Ben, diyelim, ayda yaşayan bir adam üstüne bir öykü yazsam bile bir Arjantin öyküsü çıkar ortaya, çünkü Arjantinliyim; kaynağı da Batı uygarlığı olur, çünkü o uygarlıktanım." (Giovanni; 1998, 48-49)

Borges, yazarın çağına karşı görevi konusunda şunu söyler: "Bence bir yazarın görevi, yazar olmaktır; iyi bir yazarsa, görevini yerine getiriyordur." (Giovanni; 1998, 55)

Borges, Arjantin'de Peron rejimine muhaliftir. Aynı zamanda Arjantin Yazarlar Birliği'nin başkanı olan Borges, başta verdiği dersler olmak üzere, hemen her yerde ve her fırsatta Peron rejimine karşı çıkar. Herkes de yazarın bu yönünü bilmektedir. Hatta bu yüzden Borges'in annesi ve kız kardeşi Peron rejimi tarafından tutuklanır. Borges bunların hiçbirini öykü ya da şiirlerine yansıtmaz. Yazar şunu söyler: "İyi bir Arjantinli olduğuma, aynı zamanda iyi bir yazar olmak için bütün çabamı harcadığıma inanabileyim diye onları dışta tuttum, ikisini birbirine karıştırmadım." (Giovanni; 1998, 57)

Borges'in bu açıklamaları gerçek bağlanmanın ya da olumlu bağlanmanın nasıl olacağı konusunda bir hayli açılım sağlıyor. Borges bu anlamda bize "bağlanma modeli" de sunmuş oluyor. Bağlanma modeli olarak alınacak kişinin nasıl biri olduğu konusunda Nuri Pakdil Fethi Gemuhluoğlu örneğini verir. Burada Pakdil'in ideal bir bağlanma modeli olarak sunduğu Gemuhluoğlu hakkında söylediği şu sözlerin altını çiziyoruz:

"(Fethi Gemuhluoğlu) Kişi düştüğü yerden kalkar ayağa" derdi bana. Sanatla başladı yurdumuzda yabancılaşma; gene sanatla atılacak yurt dışına. Sanatla kalkacağız ayağa. (…) Hiç kimsenin, onun bir kitabı karıştırışındaki sıcaklıkla karıştırdığını görmedim kitapları. Bir annenin çocuğuna dokunuşundaki yufka yüreklilikle yaklaşırdı kitaba. Merhametle yani. (…) Önder'e bağlanmadan yürünmez, derdi. Aşılmaz hiç bir engel, derdi. Önderle algılanabilir yeryüzü, derdi. (…) Önder'e bağlılığın, varoluşun tek koşulu olduğunu anlatırdı. (…) İnsan sevgisi Önder sevgisiyle başlar. Bir örgü örer gibi tüm tarihsel değerleri eklemeye çalışıyordu birbirine. (…) Önder diyordu anlamıdır insanın. Anlamıdır yeryüzünün. Önder var diye oldu bu dünya, öte dünya. Her şey. (…) O, Türk toplumu içinde tüm yapıların kopuk kablolarını bağlamaya uğraşarak, evrensel kültürün ışığına; "hepimiz kablo bağlayıcılarıyız" derdi." (Pakdil; 1979, 25-43)

Kenan Çağan'a göre, Nuri Pakdil'in "Bağlanma" adlı eseri yalnızca Fethi Gemuhluoğlu'na değil, modern zamanlarda rehber öncülerin, gönül ve dava erlerinin ne olması gerektiğine dair bir giriş olarak okunması daha yerinde olacaktır. Pakdil'e göre Gemuhluoğu "kurumkişi", "okulkişi" ve "merkezkişi"dir (Çağan; 2004, 193).

Yakup Kadri'nin yaptığı şu açıklamayı da "olumsuz bağlanma" örneği olarak verebiliriz: "Şehabettin Süleyman her şeyi inkârda o kadar ileri giderdi ki, kendisini bütün ahlâk kaideleri dışında yaşayan bir kimse gibi göstermeye kadar varırdı. "Ben paradan başka mabut tanımam, yalnız ona taparım ve onun yolunda, onu elde etmek için her hareketi mübah telakki ederim" derdi." (Karaosmanoğlu; 1990, 26)

Edebiyat ve Bağlanma

Bilhassa edebiyat alanında görebildiğimiz bu örnekler, hep "edebiyat bağımlı mıdır" sorusunun sorulmasına sebep olmuştur. Şair ve yazarların bu soruya verdikleri ce-

vaplar da bir bakıma tercih edilişlerinin arka planında yatan hakikati meydana getirmektedir. Mesela "Edebiyat her zaman bağımlı, sorumlu mudur?" sorusuna Sartre şöyle cevap verir: "Edebiyat **her şey** değilse, üstünde bir saat bile durulmaya değmez. Ben, bağımlılıktan bunu anlıyorum. Edebiyatı sadece sorumsuzluğa, türkülere indirirseniz, durduğu yerde kurur. Yazılı her söz, insanın ve toplumun bütün ortamlarında yankılar uyandırmazsa, hiçbir anlamı yoktur. Bir çağın edebiyatı, edebiyatın içine sindirdiği çağın kendisidir. (…) Edebiyatı büyümsemekle suçlandırılmam daha mantıklı olur. (…) Yalnız **her şey** olan bir şey güzel olabilir. Beni anlamayanlar ne derlerse desinler, sanat adına çatmadılar bana, kendi bağlı oldukları inanç adına çattılar." (Sartre; 113)

Sartre'ın da vurguladığı gibi, bir şeye karşı çıkanlar ya da kabul edenler, genellikle kendi bağlandıkları değerler adına bunu yapmaktadırlar. "Kişinin kendi bağlı bulunduğu değerler" ise, günlük hayatımızı da şekillendiren fikrî/ideolojik kaygılara dayanmaktadır. Yani kişinin fikrî/ideolojik tercihleri hep özellikle edebiyat eserine bağlanma gerekçesi olmuştur.

Edebiyat eserleri neden fikrî/ideolojik beklentilerin nesnesi olarak görülür? Bu soruya verilen cevaplarda genelde, "sanat eserinin fikirden yoksun olamayacağı" gerçeğinin altı çizilir. Mesela, Hegel'in etkisi ile Vischer ve Edouard von Hartmann gibi 19. yüzyıl estetikçileri sanatın "fikrin duyuları etkileyecek şekilde parıldaması" olduğunu öne sürmüşlerdir. Ayrıca, Stace'ye göre ciddi sanat, felsefî olarak hatta bir sistem olarak açıklanabilecek bir hayat görüşü taşır (Wellek; 1983, 28, 42).

Barlas Özarıkça'ya göre ise edebiyat dinlerin, kutsal kitapların mirasçısı olarak doğar (Özarıkça; 1993, 9). Bu yüzden edebiyat eserleri âdeta insanlara dinlerin ya da kutsal kitapların vaat ettiği "mustakbel mutluluğu" vermektedirler. Bu yüzden de tercih edilirler.

İsmet Özel, insanın kendi önemini ileri sürmek gereğini duyduğu zaman şiire sarıldığını söyler. Ona göre, insanoğlunun en sahici dili şiirdir ve insan en soyutlanmış ve fakat en somut görünümüyle şiir çerçevesi içinde belirginleşir. Her kim şiir önemlidir, büyüktür derse, aslında ben önemliyim, ben büyüğüm diyordur. Bireyin hayatında da, toplumların hayatında da şiir "critique" dönemlerin sanatıdır (Özel; 1989, 26). George Orwell'a göre de sanatın, siyaset ile hiçbir ilişkisi olmaması gerektiği düşüncesinin ta kendisi siyasal bir tutumdur (Mungan; 2003, 26).

Akif İnan, sanatı dünya görüşünün ve kültürün kurumlarından biri olarak görür. Türkiye'de, Tanzimattan bu güne aktüel siyasetle sanat, özellikle edebiyat birbirinden kopması mümkün olmayan müesseseler olarak görülmüştür. Öyle ki, Tanzimattan beri sanat adamlarımızla siyaset adamlarımız hemen hemen aynı kişiler olmuşlardır. Dahası bütün sanat adamlarımız, fikir hareketlerimizin de kurucusudurlar, yürütücüsüdürler, güdücüsüdürler. Mesela Şinasi, Reşit Paşa için "Cumhurbaşkanı" ifadesini kullanır. Namık Kemal, o dönemde kimsenin ağzına almadığı "Meşrutiyet" rejimini anlatır. Yine Abdullah Cevdet Atatürk'ten çok önce Hukuk devrimini teklif eder. Hüseyin Cahit Yalçın ise, 1928'den önce Harf Devriminden bahseder (Açıkoturum; 1984, 26).

Edebiyat Eserlerinin İşlevi Yahut Sanatçının Görevi

Bütün bu açıklamalardan da anlaşılıyor ki, edebiyat eserlerinin "okur" açısından tercih edilişlerinin temelinde belirli fikrî, ideolojik ya da siyasal bir kaygı yatmakta-

dır. Bir başka ifadeyle, kişinin bağlanmasında en önemli vasıtayı belirli bir "siyasal öz" taşıyan edebiyat eserleri oluşturmaktadır. Bağlanma madem ki bir yolculuktur; bu yolculukta insana yardımcı ya da rehber lazımdır. İşte burada yardımcı ve rehber işlevini edebiyat eserleri üstlenmektedir: "Yürüyüşte yolun temizlenmesi gerekli: Sanatın, edebiyatın bir işlevi de en azından yolu temizlemektir, yolu açık tutmaktır. (...) Yürüyüşün öncüleri sanatçılar, edebiyatçılardır." (Pakdil; 1979, 43)

Bu durumda "sanatın/edebiyatın işlevi" gündeme gelmektedir. İster bağlanmanın olumsuz boyutunu (angaje edebiyat) isterse olumlu boyutunu içersin, hemen her yazarın icra ettiği sanata belirli bir işlev yüklediği görülmektedir. Buna bazı örnekler vermek faydalı olacaktır.

Tolstoy: "Sanatçının görevi, açık bir tehlikeyi sezen kişilere ölüm reçetesi yazmak değil, çıkış yolları göstermektir. Bu yüzden sanatçı, meselelerin ahlâkî yönden nasıl değerlendirilmesi gerektiğini anlatmakla yükümlüdür. Yüce Allah'ın bizim için yarattığı o muhteşem uygarlığa, sanat ve kültür adamlarının açtığı yoldan gidilecektir." (Tolstoy; 1993, 21)

Manon Maren-Grisebach: "Hem eser hem de hayat varlığın gerçek problemlerini açığa çıkaran şeyler olarak yorumlanabilir. Çünkü eserle hayatın birbirine karışması hedeftir, asıl sebeplerin bulunmasıdır." (Maren; 1995, 60)

Mikhail Bakhtin: "Şiir, daha yüksek resmi toplumsal-ideolojik düzeylerde dilsel-ideolojik dünyayı kültürel, ulusal ve politik olarak merkezileştirme görevini yerine getirirken, daha düşük düzeylerde, bölgesel panayırlarda kurulan sahnelerde, soytarıların yaptıkları gösterilerde soytarının heteroglossia'sı tüm dilleri ve lehçeleri komikleştirerek gür bir sesle konuşmaya başladı." (Bakhtin; 2001, 49)

George Orwell: "Kitap yazma, tıpkı çok acı çektiren bir hastalık nöbeti gibi berbat, insanı tüketen bir didişme. Karşı koyamadığı ya da anlayamadığı şeytansı bir güç tarafından sürüklenmeyen hiç kimse, böyle bir şeye girişmez. Bilindiği kadarıyla bu şeytanca güç, bebeklerin dikkati çekmek için yaygara koparmasını sağlayan içgüdünün ta kendisi." (Mungan; 2003, 29-30)

Eugene Ionesco: "Niçin yazıyorum? (…) Acaba ölmekten korkuyorum da kendi fizik ölümümden sonra başkalarında yaşamak mı istiyorum? Yeryüzünü kurtarmak için mi? Kendimi kurtarmak için mi? Tanrı'yı övmek ya da evreni yüceltmek için mi? kendimi denemek, açıklamak için mi, kendimi araştırmak, anlamak, tanıtmak için mi? (…) Yazı yazmak ve sanat çabaları devinim durumunda düşüncenin bir çeşidi olduğuna göre, yoksa yaratma içgüdüsel, bilinçdışı bir gereksinme mi? İmgelemek, türetmek, bulmak, yaratmak solunum gibi doğal mı? Bir çeşit oyun mu, oyunsa, bu oyun-çaba'nın anlamı nedir?" (Mungan; 2003, 33)

Sartre: "İnsan niçin yazar? Yazmak bir sipariş işidir. (…) Üstelik sipariş oldu mu, okuyucularınız da belli olmuş demektir. (…) Yazmak herkes için bir ihtiyaçtır. Yazmak, haberleşme ihtiyacının en üstün şeklidir." (Sartre; 107, 109)

Memduh Şevket Esendal: "Edebiyatlar da hükümetler gibidir; halkın bazı istediği şeyleri yapar, yahut önce yapar da halk arkasından gelir." (Çalık; 1993, 25)

Tarık Buğra: "Her romancının bir dünya görüşü var ve olmalıdır… Büyük ro-

mancıların dünyaya bir bakışları var. Bu nasıl oluyor? Bir değerler manzumesidir bu. İlkeleri vardır, kıymet hükümleri vardır; ve mevzu, ellerine aldıkları malzeme bakımından da toplumların kıymet hükümleri vardır, davranışları vardır, tutumları vardır. Bunların hepsi bir dünya görüşünden gelmektedir. Hırıstiyani dünya görüşü, Musevi dünya görüşü ve İslâmî dünya görüşü… Ateist, dinsiz dünya görüşü… Bu, büyük roman için şarttır. Ve, İslâmî dünya görüşünün bir Türk yazarı için ayrı bir önemi vardır. İslâmî dünya görüşü, kendi insanımızı anlamak çabası demektir. Bu memleketin yüzde doksan dokuzu Müslüman diyoruz demek ki, bu memleketin romanını yazmak için İslâmî yapının ne olduğunu "anlamak" lazımdır. Bunu anlamak için de, İslâmî dünya görüşü şarttır. Sadece gözlemlerle olmaz, öbürü daha büyük bir yardımcıdır. Evet, Müslüman toplum ve insanı anlamak, onu yozlaşmış, bozulmuş ve güzel taraflarıyla kavramak şarttır." (Çalık; 1993, 255-256)

Cahit Zarifoğlu: "Şair için tezden ziyade duyarlık söz konusu bence. Ben İslâmî duyarlığa sahip bir şairim. (…) İslâmî duyarlığa sahip olmak, her şiirde mutlaka İslâmı işlemek değil elbet. (…) Benim şiirimde Hadisi Şerifler, belki ayetler, tasavvuf, menkıbeler, İslâmî davranış biçimleri, tavırlar, tepkiler, kabuller, suda erimiş madenler gibi vardır. Genellikle doğrudan doğruya bangır bangır bağırarak söylemem. (…) Madem ki şiir yazıyorum, önemli olan ilkin şiirdir." (Çalık; 1993, 263)

"Sağda angaje edebiyat sizinle başladı" cümlesine muhatap olan **Necip Fazıl Kısakürek**: "Halk, mucizenin ne olduğunu, ruhunu ve keyfini bilmez, ama muhatap kendisidir. Bilmeden anlar ve anlamadan hayran kalır. Şiir de, peygamberlik hikmetinden bir zerre olarak aynı kanuna bağlıdır. Bu yakıcı hakikati anladığım gün, şiiri, Peygamber alayının en hakir fenerciliği işi kabul ettim ve sağır ferdiyetçiliğimden fırlayıp şamatalı cemiyetçiliğe döküldüm. (…) Angaje edebiyat diye vasıflandırdığınız belli başlı bir gayeye bağlı sanat bahsine gelince, benim şimdiki kanun kadar muhkem sanat ölçüm şudur ki, sanat ne sadece sanat, ne de cemiyet içindir; sanat kendi için olduğu kadar, mutlaka başka bir şey içindir ve o da, dünyanın ötesine köprü atmaktan başka bir şey değildir." (Çalık; 1993, 300-301)

Orhan Koçak: "Şairin, bir toplumda 'birlikte yaşama kültürü' denen şeyin korunmasına, şairliğinden (demek şiirden) gelen bir katkısı olamaz. Hiç olmamıştır. Eğer toplumda birlikte yaşama isteği ve yeteneği ortadan kalkmışsa, bunun şiirle geri getirilmesi imkânsızdır. Pratik dünyadadır yıkımın nedenleri. Tarihsel, politik, sosyal-psikolojik nedenler. Şiir güçsüzdür bunların karşısında, güçlü olmaya kalkışırsa kabalaşır; güçsüz düşer." (Koçak; 1993, 38)

Peyami Safa: "Sanat eserinden ekmek meselesinin hallini istemek; Ekonomi Bakanının işini sanatkardan beklemektir. Cemiyetin maddî strüktürünün değişmesi kastediliyorsa bu teknik davada da sanatkardan hiçbir şey beklenemez. Cemiyetin manevî değerler buhranı ve büyük ruh sıkıntıları -ki en gerçek dertleridir ve maddî strüktürüne bağlı değildir- bahis konusu olduğu zaman sanat eseri sadece sanat eseri olmak haysiyetiyle en tesirli ilaç değerindedir. Bunun için sanatkarın halka öğütler vermesine, yahut sosyal ve ekonomik konuları heyecan diliyle ifadelendirmesine lüzum yok. Sanatın şartı cemiyetin dertleriyle ilgilenmek olsaydı; mimariyi, güftesiz

saz eserlerini, dansı ve süsleme sanatlarını inkâr etmek ve onu yalnız şiir ve nesirden ibaret görmek lazım gelecekti." (Çalık; 1993, 29)

Bahattin Karakoç: "Güzel bir dünya için yetkin güzellikleri, özlemleri yüklenen bir mesaj, diri bir bakış, kutsal bir nakıştır… Sanat ne kendini inkâr eder, ne ferdi, ne toplumu, ne tabiatı ve ne de Allah'ı. Benim kelimelere yaslanan sanat teorimin özeti budur. Sanat gerçeği arar, doğrularla yaşar, güzelliklerle soluklanır. Güzel bir dünya için sanat; çocuğu, kadını, erkeği putlaştırmadan yüceltmek için sanat; mukaddeslerimizi yüceltmek için sanat…" (Çalık; 1993, 336)

Oktay Akbal'a göre sanat "güdümlü" ve "gönüllü" olmak üzere ikiye ayrılır: "Güdümlü edebiyat, bir devletin uyguladığı öğretiye uygun, yakışan, kısacası ülkenin rejiminin tuttuğu, desteklediği edebiyat… Gönüllü edebiyat ise o davaya kendiliğinden bağlanan yazarların özgür seçme yoluyla işledikleri edebiyat. Yani bir yazar sosyalist ise, sosyalizmi yücelten yazılar, romanlar, şiirler yazıyorsa kimse bir şey diyemez ona. Kendiliğinden yapmıştır bu seçmeyi. Denecek, istenecek şey, yazdığı yapıtların değerli olmasıdır. Zaten konu gerçek edebiyat açısından ele alınmalı. Edebiyat yerine propaganda yazıları yazmak ayrı konu… (…) (Edebiyatçı) edebiyattan anlamayan bir diktatörün, bir düzenin tutsağı olmayacak. Bugün sosyalist düzenin yürürlükte olduğu ülkelerde hem güdümlü, hem de gönüllü edebiyat var." (Çalık; 1993, 69)

Bu açıklamalara özel bir bağlanma yöntemi olarak nitelendirebileceğimiz "poetikalar" ile "manifestoları" da ekleyebiliriz. Edebiyat/sanat dünyasında, icra ettiği ve icra edeceği sanatın ilkelerini, amaçlarını ve esaslarını belirli bir "belge" ile açıklayan birey ya da topluluk halindeki sanatçılar, ortaya koydukları bu tavırla âdeta bağlanış şekillerinin tarihe geçmesini sağlamaktadırlar. Sayısını daha artırabileceğimiz sanatın/edebiyatın işlevine yönelik işte bu açıklamalar, bizi tarihsel bir öneme sahip olan "Niçin sanat?" sorusuna getirmektedir.

Niçin Sanat (Edebiyat)

Genel bir değerlendirme ile diyebiliriz ki, ne kadar yazar varsa o kadar da yazma sebebi vardır. Bu kaba cevap sonuçta iki maddede toplanabilmektedir. Yani Sartre'ın da vurguladığı gibi genel anlamda iki edebiyat anlayışından söz edilebilir:

1- Edebiyat, insanlığın durumuna sıkı sıkıya bağlı bir şeydir; böyle olunca da insanların bütün sorumluluklarını içine alır.

2- Halk arasında söylendiği gibi, edebiyat, yani konuşmak için konuşmaktır (Sartre; 20).

Sanatın/edebiyatın bu ikili görüntüsünü Suut Kemal şöyle açıklamaktadır: "Sanat eserinin kendisinden hariçte bir gayesi var mıdır? Varsa nedir? Bazı mütefekkirlere göre sanat eserinin kendisinden hariçte bir gayesi vardır ve bu gaye de içtimaidir. Yani sanat eseri bizatihi bir gaye olmayıp, cemiyete yarayan bir vasıta, bir alettir. Bazılarına göre de sanat eserinin gayesi kendisindedir. Birinci teze "cemiyet için sanat"; ikinci teze "sanat için sanat" tezi isimlerini vereceğiz." (Yetkin; 1934, 58)

Bilinen adlandırmalarla belirli bir fikre bağlanan sanat için "toplum (dava) için sanat", salt güzelliğe bağlanan sanat için de "sanat için sanat" denmektedir. Ancak şunu da belirtmek gerekir ki, "Cemiyet için sanat tezini bertaraf ederek sanat için sa-

nat tezini kabul etsek bile, sanat faydasız, lüzumsuz bir şey olmuyor. En değerli sanat eseri, doğrudan doğruya güzelliği istihdaf ederek ahlâkî ve içtimai neticeler tevlit eden sanat eseridir. Kendi sahasına hürmet etmeyen, o sahanın hudutlarını tecavüz eden sanat, menfaat saikleriyle hareket eden sanattır. Böyle sanatlara sanat demek doğru olmaz." (Yetkin; 1934, 64) Çünkü bir sanat eseri "sanat" olmanın hakkını veremezse, o sanat eseri başka bir şeyin hakkını da veremez. Kendi varlığı olmayan bir şeye başka bir varlığın (fikir, ideoloji) yüklenmesi mümkün müdür? Yüklense bile, yükü üzerine alan bu yükü taşıyabilecek midir?

Bu sorular "yazarın tavrının" ne ve nasıl olacağı hususunda başka konuları da gündeme getirmektedir. Mesela, Sartre'a göre, bir yazar zorbalığı peşin olarak kötülememelidir. Onu, çerçevesi içinde bir yol diye bakarak kötülemeli ve hele, şunu anlamalıdır ki, çalışılacak şey, zorbalığı toptan ve soyut olarak kötülemek değil, her durumda gerekli zorbalığın en azını kurmaktır. Çünkü, bugün zora başvurmadan hiçbir şey yapılamaz. Sorun, her zorbalığı kötülemek değil, yararsız zorbalığı kötülemektir. Ayrıca, yazar genel olarak, iyi budur, kötü şudur diyecek olursa, sorumluluğunu unutmuş olur. Çünkü ondan istenen bu değildir. Genel olarak, iyinin ne olduğunu herkes bilir. Ondan istenen, iyi niyetli insanları bu sorunlar üzerinde düşündürmektir. Sartre yazarlar konusunda şu önemli uyarıyı yapmayı da ihmal etmez: "Biz yazarların önlememiz gereken şey, sorumluluğumuzun suçluluğa çevrilmesi ve elli yıl sonra bize şunun söylenmesidir: Bu adamlar dünyanın en büyük felaketinin geldiğini gördüler ve sustular." (Sartre; 43-45)

İşte Sartre'ın bir anlamda sınır çizdiği "bağımlı edebiyat" budur. Felsefe ve edebiyat alanında varoluşçuluk akımının başı ve bağımlı edebiyatın kuramcısı olan Sartre'a göre roman, felsefe, öğretim, daha sonraları tiyatro, gazetecilik ve politika bağımlı bir aydının birbirinden ayrılmaz çeşitli çabalarıdır. Yine Sartre'a göre her yazar sadece yazmak ve yayınlamakla ister istemez bağımlıdır (Sartre; 9-10). Sartre bu bağlamda edebiyatla demokrasi arasında da kopmaz bir bağ olduğu görüşünü seslendirir: "Edebiyat demokrasiye öylesine bağlıdır ki, onu koruması gerektikten başka, demokrasiye silahla sarıldığı zaman edebiyatı silahla koruması gerekir." (Sartre; 34)

Güdümlü Edebiyat

Burada gerçek manada kabul gören "bağımlı edebiyatla" güdümlü edebiyatı birbirine karıştırmamak gerekir. Yukarıda da değindiğimiz gibi, güdümlü edebiyat, olumsuz bağlanma örneği olarak görülür. Güdümlü edebiyat, edebiyat eserine "edebî/estetik değer"den önce başka değerler yüklemekle oluşturulur. Oysa bir eser, edebiyat eseri olmak için bazı estetik beklentileri gerçekleştirmekle yükümlüdür. Doğru yolu göstermek, inandırmak, öğretmek, kanıtlamak vb. amaçlar bir eserin güdümlü olup olmadığını, kendi dışında bir amaca hizmet etmek isteyip istemediğini gösterir; ama "güdümlülük" ve "edebiyat değeri" iki ayrı şeydir (Aytaç; 1990, 47).

Rilke'ye göre, ne zaman yüzünden maskesi sözde alaşağı edilip çocuksu bir lüksten başka şey olmadığı sonucuna varılsa, sanat istem dışı bir çabuklukla davranıp yaşamla yakın ve zorunlu ilişkisini göz önüne sermeye çalışır; bir telaşla günlük yaşamın en dikkate çarpan olaylarına sarılır, bir savaşı, bir kralı ululayıp yüceltir, dahası partilerin politik ya da sosyal küçük çıkarlarına hizmet etmeye koyulur, kısacası güdümlü niteliğe bürünür (Rilke; 2000, 74).

Ahmet Oktay, *imanın* sanıldığından daha tehlikeli olduğunu belirttikten sonra, *inananlar* değil *düşünenler* olarak işe başlamamız gerektiğini söyler (Oktay; 1993, 38). Yazara göre iman "güdümlü edebiyata" götürürken, düşünce gerçek edebiyata götürür.[6]

Gerçek sanat olarak yalnızca "toplumcu sanat"ı gündeme getiren Tahsin Saraç bu konuda şu açıklamayı yapar: "Ben güdümlü sanat deyimindense *sorumlu sanat* deyiminin kullanılmasını yeğlerim. Her olay karşısında, dünyaya bakış açısında, sanatçı kendini sorumlu tutacak, kaçmaya, yan çizmeye gitmeden gereken tavrını takınacak, ondan sonra da takınmayı saptadığı davranışına uygun sanat yaratmasına gidecektir. Sanatta gerçek ve namuslu özgürlük de budur, kanımca. Bunun kötüye işleyişi de olmaz değil, toplumcu sanat yapıyorum diye bar bar bağıran, söylev çeken, slogan çığırtkanlığı yapan nice sömürücüler boy gösteriyor ortalıkta. Hemen belirtmek gerek ki şiirle, sanatla, hiçbir yeni öğreti, hiçbir yeni ülkü aşılanamaz; ancak bilinen şeyler güzel çağrışımlara bağlanarak daha bir benimsetilir. Sanatla bir bilinç bilenir, bir bilinç hep sıcak ve uyanık tutulur ancak." (Çalık; 1993, 83)

Burada, genelde eleştirel bir gözle değerlendirilen, yer yer aşağılanan, hep gerçek edebiyattan aşağı düzeyde görülen "güdümlü edebiyat" konusundaki yaklaşımlara ve eleştirilere yer vermek faydalı olacaktır. Edebiyat dünyasında "bağımlı edebiyat" denince akla ilk gelen güdümlü edebiyat konusundaki görüş ve eleştirilerden bazıları şöyledir:

Aziz Nesin'in "Genç Şair ve Yazarlara Yanıtım" başlıklı yazısında solcu yazarların güdümlülüğü konusunda şöyle bir açıklaması vardır: "Örgütsüz bile olsa bir solcu yazar, yine de kendi kendini güdümler. Bu kendi kendine güdümün iki ölçütü vardır:

1- Yazılıp açıklanacak doğrunun Türk halkına yararı var mıdır? Bu ölçüt çok önemlidir. Çünkü, gerek dünya güçler dengesi, gerek egemen sınıfa karşı uygulanmakta olan savaşım stratejisi -hatta taktiği bile- gerek işçi sınıfının gerektiğinde destek alacağı ve yardım göreceği güçlerin iyi hesaplanması gerekir ve bu hesaplar her doğrunun yazılıp açıklanmasını sınırlar.

2- Yazılıp açıklanacak doğrunun, sağcıların, egemen sınıfın daha çok işine yarayacağı durumlarda, yine her doğru yazılıp açıklanamaz." (Aytaç; 1990, 48-49)

İsmet Özel: "Şiirler, bir dünya görüşünün kaynak metinleri değildir. Hangi metnin bir dünya görüşünün kaynağı olduğunu söylerseniz, o metnin artık şiir olmadığını söylemiş olursunuz. (…) Şiiri başkası için okuyan olduğu gibi, başkası için yazan da vardır." (Özel; 1989, 36,110) "Bambaşka koşullarda, bambaşka amaçlarda yazılmış bir eseri nasıl sonradan okuyabiliriz." (Çalık; 1993, 171)

Tolstoy: "Sanatın kitlelere inememesinin başlıca nedeni, sanatın, belirli sınıfların çıkarları için kullanılmasıdır." (Tolstoy; 1993, 123)

Mahmut Teymur: "Güdümlü edebiyatı etkileyebilen talihsizlik, bu edebiyatın bir baskının, bir diktanın, bir yükümün sonucu gibi görünmesidir." (Teymur; 1973, 7)

Ahmet İnam: "Edebiyatı eğer güdümlü bir şey olarak görürseniz ve genellikle ideolojik açıdan bakanlar... Tehlike belli bir dünya görüşüne sahip insanların, o dünya görüşlerini yaygınlaştırabilmek ve etkin hale getirebilmek için sanatı kullanmaları: Bu büyük bir tehlike. Yani sizin belli bir dini inancınız vardır, belli bir tarikattasınızdır ve-

ya dinsizsinizdir, belli bir dünya görüşünüz vardır. Bunu egemen kılmak için sanatı ve bilimi kullanırsınız. Şimdi bu sanatın ve bilimin yani yüksek değerlerin araç olarak kullanılması onların aşağı düzeye indirilmesi demektir. Yani çok büyük bir tehlike. Sanatın ve yüksek kültürel değerlerin araç olarak kullanılmaması gerekir. Onun için dünya görüşümüzü sanat ve kültürle yıkamamız gerekir, dönüştürmemiz gerekir, yani herkesin inancı ve dünya görüşü vardır ama dünya görüşlerimizi yüksek düzeye çıkarmak gerekir. Yani incelmiş hale getirmek gerekir. İşte sanatın işlevi buradadır. Sanatın işlevi dünya görüşümüzün geçerliğini sağlamak değil, dünya görüşümüzün bir aracı, aleti olmak değil tamamen tersi. Bizim dünya görüşümüzü güzelleştirmek, inceltmek içindir. Yani ben bir Marksistsem, şiir okuyarak daha ince, daha anlayışlı, benim gibi düşünmeyenlere daha duyarlı bir Marksist olmalıyım. Yoksa bu şiiri kullanarak "Marksist olmayanlar ölsün" dediğim anda şiir o zaman anlamını kaybeder. Şiir böyle kullanılmak için, ne bileyim, savaşa giden askerlerin marşı olarak söylenecek bir şey değildir. (…) "Şiir, edebiyat, kültür, sanat, bu güzel dünyanın kurulması için şu anda yeterince güçlü gözükmüyor ve "bizi sanat kurtaracak, bizi yüksek kültürel değerler kurtaracak" düşüncesi elbette anlamlı bir düşünce ama şu anda çok gerçekçi değil. Dünya bu tip laflardan çok fazla etkilenmiyor.Yani bir sürü insan Nietzsche okuyabilir, bir sürü insan şiir okuyabilir, ama hayatı bu okumalarla çok fazla değişmiyor, yine o çirkinliğin içerisinde, yine o hayhuyun, yine o yarışma havasının içerisinde hayata devam ediyor ama bir yandan da bunları okuyor. Çok matrak bir şey, yani bir bölünme var insanın içinde. Kardeşlik, dostluk diyor, bunları okuyor, birlikte şarkılar söylüyorlar ve ondan sonra birbirlerini bıçaklayabiliyorlar, öldürebiliyorlar. Yani henüz sanat gücü ele geçirmemiş; çok güçlenmemiş ve insanın bu gelişmemiş, bu ham tarafını terbiye edebilecek düzeye çıkmış değildir diye düşünüyorum." (İnam; 2002)

Goethe, siyasete karışan şairin kendini bir partiye vermesi gerekeceğini, bunu yapar yapmaz da şairliğini kaybedeceğini ileri sürer ve der ki: "O zaman özgür ruhuna, bağımsız kuşbakışına elveda demek, buna karşılık dar kafalılık ve kör nefret maskesini başına geçirmek zorunda kalır." (Aytaç; 1990, 256-257)

Yakup Kadri: "Sanat kadar sanatkar da hürriyet-i kâmileye muhtaçtır. Bir şaire: Sen şunu teganni edeceksin demek, bir romancıya: Sen filan ve falan muhitleri, falan ve filan insanları tasvir et! emrinde bulunmak; mavi gözlü bir kimseye "senin gözlerin siyah olacak, öyle yap!" demek kadar gülünç, abes, gayrı tabiî bir istibdâdı fikrîdir. Sanat şahsi ve muhteremdir. Ben denizleri teganni ederim, siz vatanı... Fakat hiç bir vakit sizin bana ve benim size "Benim gibi yap! Benim gibi terennüm et!" demeğe hakkımız yoktur." (Yücel; 1989, 79)

Refik Halit: "Ben hiçbir zaman ne kahramanlığa, ne ebediliğe heves etmişimdir. Hatta, bu gibi heveslere düşenleri pek gülünç bulmuşumdur. Nitekim, bu bakımdan, Magosa'daki kalebentliğinden -sanki bir mağaradan çıkıyormuş gibi- saçı sakalı birbirine karışmış olarak dönen ve bu haliyle birtakım reklam fotoğrafları çektiren Namık Kemal bana Manakyan Efendi tiyatrosunun duvar ilanı resimlerindeki oyun şahıslarından biri gibi görünmüş, saçı sakalı da takma zannını vermiştir. Kaldı ki, bü-

yük vatan şairimiz, işittiğime göre, Magosa kalesinin bir hücresine kapatılmamış, şehrin kale duvarları içindeki bir semtinde bulunan büyükçe bir evde "ikamete memur" edilmiş ve her memur gibi de devlet hazinesinden aylık alarak yaşamıştır." (Karaosmanoğlu; 1990, 64)

Borges: "Litterature Engagee'ye (Güdümlü edebiyata) karşıyım, çünkü bence bir yazarın canının çektiğini yazamaması varsayımına dayanıyor. Kendimden örnek verirsem, konularımı ben seçmem, onlar beni seçerler. Onlara alabildiğine karşı çıkarım ama beni bezdirmekten, kafamı kurcalamaktan geri kalmazlar, ben de sonunda ister istemez onları yazmaya koyulurum, sonra da başımdan defetmek için yayınlarım." (Giovanni; 1998, 56)

Tolstoy: "Eğer uğrunda ömür verilen nice zahmetlere katlanılan, göğüs gerilen sanat, insanı ezmek, sömürmek için kullanılırsa, bu durumda sanatın faydasından değil, zararından bahsetmek gerekir." (Tolstoy; 1993, 71)

Eugene Ionesco: "Tez savunan yazar kalpazandır. Kişileri önceden tasarlanmış bir amaca yöneltmektedir; belirli bir yöne doğru ilerlemeye zorlar onları; ne olacaklarını başından bilmektedir; hem kişilerinin hem kendi yaratıcı sanatının özgürlüğüne kıyıverir. (…) Bütün yazarların propaganda yapmak amacıyla başladığını, ama bunu başaramayanların büyük yazar olduklarını söylemiştim. En sonunda yarattıkları kişiler yazarları yenerler." (Mungan; 2003, 54-55)

Sartre: "Sanatının propaganda olmasını kabul etmek, yani edebiyatın ölümünü istemek ve yazar olmaktan vazgeçmektir." (Sartre; 37)

"Güdümlü edebiyat" kavramı için "propaganda edebiyatı" ifadesini kullanan ve güdümlü edebiyata karşı olduğunu belirten **Şerif Aktaş,** edebî eserin kültür aktarıcısı olduğunun unutulmaması gerektiğini söyler. Böyle geniş kapsamlı bir işlev üstlenen eserin günlük siyasi görüşlerin propaganda aracı olarak kullanılması, o esere olsa olsa zarar verir. Bu yüzden yazara göre, propaganda edebiyatının gayesi olamaz. Bir başka ifadeyle, propagandanın olduğu yerde zaten sanat yoktur. (Çalık; 1993, 364)

Güdümlü edebiyata yöneltilen bu eleştirileri daha da artırmak mümkündür. Buna karşılık, olumlu bağlanma örneği olarak anılan edebî eserlerin ise her fırsatta önemi vurgulanmıştır. Burada önemli olan edebî eserin öncelikle "edebiliğin" hakkını vermesidir. Eğer eser, estetik oluşumunu tamamlamamışsa, o eserdeki diğer değerler de yeterince verilmemiş demektir. "Eserdeki fikir nesnel gerçekliğe uymuyorsa, heyecansal bağlanım da salt yazarın öznel düşüncelerine dayalı kalır, tumturaklı fakat yapmacık, içi boş bir "yeğin duygulanım" olarak ortaya çıkar." (Pospelov; 1995, 137)

Bu durumu Wellek-Waren şiirden yola çıkarak şöyle değerlendirirler: "Şiirin faydası kendi mahiyetinden kaynaklanır; her şey kendi özellik ve mahiyetine uygun şekilde kullanıldığı zaman en verimli ve faydalı olarak kullanılmış olur. Bir şey, ancak esas fonksiyonunu kaybettiği zaman ikinci bir fonksiyon kazanır." (Wellek; 1983, 31) Öyle ki, sanatçı yakarış dolu sorularıyla en suskun nesnelerin yanına sokulmaya çalışır, alacağı hiçbir yanıtla yetinmeyerek boyuna daha ilerilere uzanmaktan kendini alıkoyamaz. İşte bu ciddiyetle ortaya konulan sanatların tümü güzellik dilinin deyimleridir (Rilke; 2000, 76).

Estetik değer açısından kusursuz kabul edilen edebî eserlerin en bariz vasıflarından biri, bu eserlerin "çoğul okuma"ya müsait olmalarıdır. Yani bu eserler tıpkı kutsal kitaplar gibi, evrensel bir öze sahip olup, farklı zamanlarda farklı okumalara müsaittirler ve her okunuşta onlardan yeni "anlamlar" üretilebilir; yani "açık yapıt"tırlar. Oysa güdümlü edebiyat, çoğul okumaya müsait değildir. Yani güdümlü edebiyat örnekleri genelde belirgin bir "obje"ye bağlı oldukları için tek anlamlıdırlar ve yazarının tespit ettiği anlam dışında başka anlamlara kapalıdırlar; yani birer "kapalı yapıt"tırlar. Gürsel Aytaç, edebiyat bilimcilerini bu noktada uyarır. Aytaç'a göre edebiyat bilimcisi temkinli olmalı, yazarın kendisi hakkında söylediklerinin (ya da yazdıklarının) eserlerinde doğrulandığını görmeden kabullenmemelidir (Aytaç; 1990, 49).

Unutulmamalıdır ki, bugün Fikret'i şair kılan özelliklerin pozitivizmde, Akif'i şair kılan özelliklerin İslâmcılıkta, Nazım'ı şair kılan özelliklerin de Marksizm'de bulunmadığını bilebilecek bir olgunluğu elde tutan bir anlayışa ulaşmış olmamız gerekir (Özel; 1989, 98).

Sonuç

İhtiyaçları ya da sorunları, insanları "arayış"a iter. Arayış sürecinde ise bir çok şeye ulaşılabilir. Söz konusu olan ihtiyaç ya da soruna göre, ulaşılan bu şey(ler), "çözüm" olarak görülebilir. Bir şey, özelliği ne olursa olsun, sorunlu insana kısa veya uzun süreli bir "çözüm" sunarsa, kişi o şeye "bağlanır". İnsan bu manada kendisi için "vazgeçilmez" addettiği her şeye bağlanır, yakınlaşır. Bu yönüyle "bağlanma", *sorun çözücü, rahatlatıcı, oyalayıcı, mutluluk verici …* gibi bir işleve sahiptir. Bu, en genel manada "bağlanma"yı ifade eder.

Bağlandığı obje ne olursa olsun, kişinin "bağlanma şekli" büyük bir önem arz etmektedir. Kişinin bağlanma sürecinde "iradesini" kullanış şekli nasıl bağlandığının da göstergesi olmaktadır. İradenin hakim kılındığı bir bağlanma şekli ile, iradenin yok sayıldığı bağlanma şekli arasında önemli farklar vardır. İradenin hakim olduğu bağlanmada, bağlanan ve kendisine bağlanılan arasında belirli bir "hukuk" vardır/olmalıdır. Bu hukuki ortaklık her iki tarafa da belirli bir "özgürlük" sağlar; dolayısıyla her iki taraf "aktif" bir pozisyondadır. Ortada böyle bir hukuk ve özgürlük alanı olunca, taraflar birbirlerini tanımış/kabul etmiş olur. Yani "varoluş" gerçekleşir. İradenin yok sayıldığı bir bağlanmada ise, bağlanandan çok, "kendisine bağlanılan" öne çıkar. Bu ortaklıkta "aktif" olan da kendisine bağlanılan taraftır; bağlanan taraf "pasif" pozisyondadır. Burada "özgürlük" ve "varoluşunu gerçekleştirme" olguları bağlanan için değil, kendisine bağlanılan için geçerlidir. Bağlanmanın bu boyutu (şekli) hep olumsuzlanır.

Bu çok yönlülük, bağlanmanın boyutları veya bağlanma şekillerinin çokluğu anlamına gelir. Kişiye bağlanma, fikre bağlanma, Tanrı'ya bağlanma, makam ve ihtiraslara bağlanma gibi… Bütün bu bağlanma şekillerinin bir anlamda terkibi olan bir başka bağlanma nesnesi daha vardır ki, ona "sanata/edebiyata bağlanma" diyoruz. Sanata/edebiyata bağlanmayı biri yazar (sanatçı), diğeri de okur olmak üzere iki açıdan ele almak mümkündür. Çünkü, yazar kadar, -hatta ondan fazla- okur da bağımlı olabilir.

Hem yazar hem de okur, yukarıda bahsettiğimiz "iradeyi kullanma" bakımından kategorize edilebilir. Bu durumda bir tarafta iradelerini kullanan ve bu yazıda "olumlu bağlanma" olarak nitelendirdiğimiz bir kategori bulunmakta; diğer tarafta ise, "olumsuz bağlanma" olarak nitelendirdiğimiz başka bir kategori yer almaktadır. Olumlu bağlanma kategorisinde yer alanlar özgürlük, varoluşçuluk, demokrasi, evrensel değerler gibi kavramların savaşçısı olmuşlardır. Olumsuz bağlanma kategorisinde yer alanlar ise "güdümlü sanat (edebiyat)" yoluyla bağnazlığın, dar görüşlülüğün, amaçsız kavgaların ve saplantıların nedeni olmuşlardır.

Şiir poetikaları ve sanat manifestoları, şairin (sanatçının) sanatını izah için kullanılırsa, bağlanma açısından bir sıkıntı yaratmazlar. Ama, poetika veya manifesto "sanat şöyle şöyle olmalı" tarzında bir dayatmayı içerirse ve o anlayışın dışındakileri yok sayıp reddederse, güdümlü hale gelir ve güdümlülük, her sanat hareketinde olduğu gibi zararlı sonuçlar doğurabilir. Böylece sanatta/edebiyatta "bağlanma"nın "olumlu bağlanma" ve "olumsuz bağlanma" gibi temelde iki soruna dayandığı görülür.

KAYNAKLAR

AÇIKOTURUM, Akabe Yay. Ank. 1984.
AYHAN, Ece, *Sivil Denemeler Kara*, Yapı Kredi Yay. İst. 1998.
AYTAÇ, Gürsel, *Edebiyat Yazıları I*, Gündoğan Yay. Ank. 1990.
BAKHTİN, Mikhail *Karnavaldan Romana*, Derleyen ve Önsöz: Sibel Irzık, Ayrıntı Yay. İst. 2001.
BURSALI, Mustafa Necati, *Yunus Emre*, Çile Yay. İst. 1982.
ÇAĞAN, Kenan, "Bağlanma Bilinci", *Hece/Edebiyat Dergisi ve Nuri Pakdil*, Ocak 2004, Sayı: 85.
ÇALIK, Etem, *Edebi Mülakatlar*, Ötüken Neşriyat, İst. 1993.
GEMUHLUOĞLU, Fethi, *Dostluğa Dair*, Ank. 1992.
GIOVANNI, *Borges ve Yazma Üzerine*, Derleyenler: N. Thomas Dı Giovanni, Daniel Halpern, Frank Macshane, Çev. Tomris Uyar, İletişim Yay. İst. 1998.
GİRARD, Rene, *Romantik Yalan ve Romansal Hakikat*, Çev. Arzu Etensel İldem, Metis Yay. İst. 2001.
İNAM, Ahmet, 5 Şubat 2002, ainam@metu.edu.tr
KARAOSMANOĞLU, Yakup Kadri, *Gençlik ve Edebiyat Hatıraları*, İletişim Yay. İst. 1990.
KOÇAK, Orhan, "Şair ve Siyaset" Konulu Soruşturma, *Varlık*, Sayı: 1033, Ekim 1993.
MARAŞLIOĞLU, Hayri, "İsmail Kıllıoğlu'nun Hikayelerinde Bağlanış ve Başkaldırma", *Edebiyat*, Sayı: 1, Şubat 1975.
MAREN, Manon -Grisebach, *Edebiyat Biliminin Yöntemleri*, Çev. Arif Ünal, Atatürk Kültür Merkezi Yayını, Ank. 1995.
MUNGAN Murathan'ın Seçtikleriyle/*Yazıhane*, Metis Yay. İst. 2003.
OKTAY, Ahmet, "Şair ve Siyaset" Konulu Soruşturma, *Varlık*, Sayı: 1033, Ekim 1993.
ÖZARIKÇA, Barlas, "Kutsal Kitaplar ve Edebiyat", *Varlık*, Sayı: 1033, Ekim 1993.
ÖZEL, İsmet, *Şiir Okuma Kılavuzu*, Çıdam Yay. İst. 1989.
PAKDİL, Nuri, *Bağlanma*, Edebiyat Dergisi Yay. Ank. 1979.
PAKDİL, Nuri, "Notlar", *Edebiyat*, Sayı: 7, Şubat 1974.

PENNAC, Daniel, *Roman Gibi*, Çev. Mustafa Kandemir, Metis Yay. İst. 1998.
POSPELOV, Gennadiy N., *Edebiyat Bilimi*, Çev. Yılmaz Onay, Evrensel Kültür Kitaplığı, İst. 1995.
RİLKE, Rainer Maria, *Sanat Üstüne*, Cem Yayınevi, İst. 2000.
SARTRE, Jean Paul, *Denemeler*, Çev. Sabahattin Eyüboğlu-Vedat Günyol, Say Kitap Pazarlama, İst. (Baskı tarihi belli değil).
ŞEHABEDDİN, Cenab, *Evrak-ı Eyyâm*, Haz. Hasan Akay, Timaş Yay. İst. 1998.
TEYMUR, Mahmut, "Güdümlü Edebiyat ve Gerçek Edebiyat", Çev. Nuri Pakdil, *Edebiyat*, Sayı: 2, Mayıs 1973.
TOLSTOY, *Sanat Nedir*, Çev. Baran Dural, Şule Yay. İst. 1993.
ÜNLÜ, Seyfettin, "Sanatçı ve Bağlanma", *Yedi İklim*, Sayı: 58, Ocak 1995.
WELLEK, R. -A.Warren, *Edebiyat Biliminin Temelleri*, Çev. Ahmet Edip Uysal, Kültür ve Turizm Bak. Yay. Ank. 1983.
YETKİN, Suut Kemal, *Edebiyat Konuşmaları*, Remzi Kitabevi, (tarihsiz).
YETKİN, Suut Kemal, *Sanat Felsefesi*, Resimli Ay Matbaası, İst. 1934.
YILDIZOĞLU, Ergin, *E/2004 Edebiyat Yıllığı*, Gendaş Kültür, İst. 2004.
YÜCEL, Hasan Ali, *Edebiyat Tarihimizden*, İletişim Yay. İst. 1989.

---

[1] Ergin Yıldızoğlu'nun "büyük diğeri" dediği şeyi Sartre, "Cehennem öbürleridir." sözüyle ifade etmektedir. (Bkz. Jean Paul Sartre, *Denemeler*, Çev. Sabahattin Eyüboğlu-Vedat Günyol, Say Kitap Pazarlama, İst. (Baskı tarihi belli değil), s. 14.)

[2] Gustave Flaubert'in ünlü romanı "Madame Bovary" romanının kadın kahramanı Emma Bovary'nin karakter özelliğinden hareketle üretilen bir terimdir. Bovarizm kavramını geliştiren filozof Jules de Gaultier'dir. Bu kavram şöyle tanımlanır: *"Kendisini gerçekte olduğundan başka türlü tasavvur eden, kaderin çizdiği hayattan tamamıyla farklı bir hayat süreceğine inanan bir kimsenin ruh halidir."* (Suut Kemal Yetkin, *Edebiyat Konuşmaları*, Remzi Kitabevi, (tarihsiz), s. 50) Madam Bovary böyle bir ruh hastasıdır. Emma Bovary, okuduğu romanların tesirinde kalıp, kendini roman kahramanları gibi hareket etmeye zorladığı için, çok büyük sorunlar yaşamıştır. Adeta kendisi olmaktan çıkıp, bir başkası olan Emma Bovary, sonunda intihar eder. İşte onun bu tavrı, okuduklarının ve izlediklerinin tesiri altında kalan okur ve izleyicilere "Bovarist" denilmesine sebep olmuştur.

[3] Bu konuda son günlerde (Mart 2004) ülkemizde yayınlanan bir televizyon dizisinin toplumda uyandırdığı etkiyi de örnek verebiliriz. Söz konusu dizi "Kurtlar Vadisi" adını taşımaktadır ve dizinin karakterlerinden Süleyman Çakır'ın rolü gereği öldürülmesinin, diziyi seven izleyiciler tarafından bir türlü kabullenilmemiş olmasıdır. İzleyicilerden bazıları, dizide rolü gereği Süleyman Çakır'ı öldüren Halit karakterine saldırmışlar; kimi izleyiciler Çakır için cenaze namazı kılmışlar; kimileri de gazetelere taziye ilanları vermişlerdir. Bazı fanatik izleyiciler ise, "Çakırlar Ölmez" yazısını bir pankart olarak taşımışlardır. Bütün bunlar izleyicilerdeki "Bovarist" etkilere tipik birer örnektir.

[4] Nuri Pakdil, "önder" kelimesini "peygamber (Hz. Muhammet) yerine kullanır.

[5] Albert Camus, bu sözü meşhur İsveç Söylevi'nde söylemiştir.

[6] İdeolojik bir kaygıyla ifade edildiği anlaşılan Ahmet Oktay'ın bu görüşü, tartışmaya açıktır. Çünkü Oktay'ın bakış açısını kabul edersek, başta Yunus Emre ve Mevlana olmak üzere, "İslâm kimlikli" bir edebiyat ortaya koyan bütün Türk şairlerini yok saymamız gerekecektir. Aynı şekilde, Ortodoks Hıristiyanlığın edebiyatını yapan Tolstoy ve Dostoyesvski gibi büyük sanatçıları da "iman"ı esas aldıkları için dışlamamız gerekecektir. Batı klasiklerinden biri olan Dante'nin "İlahi Komedya"sı da Ahmet Oktay'ın yaklaşımına göre edebiyat sayılmayacaktır. Daha da artıracağımız bu listede adı anılan sanatçıları "dini" bir alanda durdukları için edebiyat dışında tutmayı herhâlde sayın Ahmet Oktay da kabul etmeyecektir.

ABDURRAHİM KARADENİZ

SİYASET SANATI ÜZERİNE AYKIRI DÜŞÜNCELER

Her seçiş bir vazgeçiştir, diyor Pascal. Seçebilen kişi tavır sahibidir. Kişiler, hayat ve problemleri karşısında aldıkları tavırlarla siyasal kişiliklerini de kazanırlar. Dolayısıyla, hayat karşısında tutum alabilen her kişi siyasal bir kişilik sahibidir denilebilir. Gündelik hayatın akışı içinde seçilenler ve terk edilenler düşünülürse, büsbütün siyasal bir varlık olduğumuz bile söylenebilir. Eskiler, kişinin bu tür tavır alışlarını *maslahat* sözcüğüyle karşılamışlar. *Sulh* kökünden türeyen *maslahat* barış, dirlik, düzen ve hâlin muktezasına en uygun tavır alabilmek anlamlarını içeriyor.

Toplumlar da çoğu kez bir kişi, bir kişilik gibi düşünülür. Bu bağlamda toplumun da hem bir kişiliği, hem de kişilere benzer bir maslahatı vardır. Toplumsal maslahat, 'hiçbir zaman fiilen gerçekleşmemiş' toplum sözleşmesine dayanılarak yürütülür. Sözünü ettiğimiz bu itibarî toplum sözleşmesi şüphesiz, bir önkabul ve mutabakat sözleşmesidir. Bu önkabul olmaksızın toplumların yönetilebilme düzeyine ulaşmaları elbette mümkün olamaz. Böyle toplumlar kargaşa yığınlarıdır çünkü. Ne ki insanları bir araya getiren bu itibarî mutabakat hiç kuşkusuz bir değerler dizgesidir ve toplumlar, kendi dinamiklerine göre bu değerler dizgesine hayatiyet verirler.

Toplumsal değerler dizgesinin, algılanma ve içselleştirilme düzeyi toplumsal bilinci oluşturur. J. J. Rousseau'nun 'Her birimiz bütün varlığımızı ve bütün gücümüzü bir arada, genel istemin buyruğuna verir ve her üyeyi bütünün bölünmez bir parçası kabul ederiz.'[1] sözüyle özetlediği toplum sözleşmesi, kişileri genel istemin buyruğuna verirken, genel istem adına tasarrufta bulunacak bir başka kişinin ya da kişilerin gerekliliğine de dikkat çeker. Toplumun barışını, dirlik ve düzenini gözetip yürütecek olan(lar) siyasîlerdir. Her toplumda değişik mayalanma süreçlerinden geçen söz konusu itibarî toplum sözleşmenin izlerini Türkiye toplumunda geleneklerde, dilde, sözgelimi atasözlerinde[2] veya başka anonim zenginliklerde aramak mümkündür. Ama hiç kuşkusuz kitlenin siyasal edimlerinin hareket noktası, o toplumun kendi sözleşmesi, mutabakatıdır. Siyaset sanatı işte bu toplum sözleşmesi üzerinden gerçekleştirilen yürütme becerisinde aranmalıdır.

Toplumsal bilinç, toplumun esenlik içinde varlığını gelecekte de barış ve düzen içinde sürdürecek, üyelerinden her birinin can, mal ve nesil emniyetini koruyup gözetecek siyasiler arar. Onlar sayesinde kişi; hem herkesle ortak olur, hem de hiç kimseye bağımlı kalmadan özgürce yaşayabilir... Dolayısıyla siyaset sanatı, toplumu oluşturan her kişinin kendini özgür ve güvende bulabileceği bir yönetim tarzını gerçekleştirme, sürdürme ve geliştirme pratiğidir denilebilir. Ne var ki, toplumsal pratiklerle kişisel pratikleri birbirinden ayrı düşünemeyiz. Ve doğal olarak, kişisel mas-

lahatlarla oluşan toplumsal bilinç ve pratikler hiç kuşkusuz toplumsal siyasetle; 'yürütme becerisi'yle uyum içindedir. Kısaca söylersek, 'nasıl isek öyle yönetiliriz.'.

***

Platon *idea* öğretisinde, siyaset sanatının felsefeye muhtaç olduğunu vurgular. Filozof, siyaset sanatıyla uğraşanların felsefe bilme zorunluluklarını 'Konuların özünü bilme gereği'ne bağlar. Ayrıca siyaset adamları; açık ve çelişkisiz konuşma, kavramları yerinde kurup kullanabilme, sınıflayabilme, bölümlere ayırabilme yeteneğine böylelikle kavuşulabileceklerdir. Ona göre siyasetçi, tüm bunları ancak felsefeden yararlanarak başarabilir. Sözlerin sonuçları, insanların doğal amaçlarına; mutluluk ve esenlikle ulaştırmak ise eğer, devlet yönetim sanatı da felsefesiz olmamalıdır, der filozof. Çünkü yalnız felsefe, insanlara sorunlarını nasıl çözeceklerini ve nasıl mutlu olacaklarını gösterebilir. Platon özetle, 'Siyaset, imkânsızlar arasından imkânları bulup, çözüm olarak ortaya koyma sanatıdır.'[3] demeye getiriyor.

Ancak Nizamülmülk 'Emirler bu kitabı ne kadar fazla okurlarsa din ve dünya işleri hakkında bilgileri o kadar artar, dost ve düşmanın durumunu daha iyi fark eder, işler daha kolaylaşır, doğru yolu daha kolay bulurlar. Neticede dergâh, saray, divan, meydan, meclis, mal mülk, söz, durum, halk, ordu ve benzeri yerlerde padişahlık merasim ve kanunu onlara malum olur.'[4] sözleriyle *Siyasetnâme*'nin yazılış amacını anlatırken, siyaset sanatının daha çok iktidar merasim ve ritüellerine vurgu yapmaktadır. *Siyasetnâme'*de sultanın ve devletin hak-adalet ölçülerinden şaşmaması temel koşul kabul edilir; bu ilke yitirildiğinde devletin yıkılacağı açıkça belirtilir. Fakat çoğunlukla Nizamülmülk'ün 'meliklerin, emirlerin, vezirlerin, kadıların, hatip ve benzeri idarecilerin siyaset, ahlâk ve davranışlarını tanzim etme'ye yönelmesi dikkat çekicidir. Nizamülmülk'ün düşünsel derinliği, kültürel donanımı, bilgi ve eğitimi değil de bir dizi tören kuralını, ritüeli ve benzeri şekil disiplinini daha fazla önemsemesi ve bunları ince ince sayıp dökmesi ilginç değil midir?

*Siyasetnâme'*den esinlenerek hazırlandığı ileri sürülen Machiavelli'nin *Prens*'i de şaşırtıcı bir şekilde *Siyasetnâme* ile benzer konulara değinir. Her iki kitabın dünya siyasî tarihi açısından önemi tartışılamaz. Ama, bu kitapların siyasîlerin söz ve eylemlerini, davranışlarını düzenlemek amacına yönelik hazırlandığı gözden kaçmamalı!.. Bu kitaplar, siyasîleri sahne kurallarını öğrenmeye çalışan acemi tiyatro sanatçıları gibi ele almaktadır!

Prens ve *Siyasetnâme* doğallığı, içtenliği, yapmacıksızlığı, açık sözlülüğü, her zaman doğrudan, haktan yana olmayı önermez: Yöneticilere istedikleri sonuca ulaşmaları için birtakım yapay ve klişeleşmiş davranışlar önerilir. Fakat siyaset sanatıyla ilgili en eski metinlerden olan *Prens* ve *Siyasetnâme'*nin iktidar erkini sahne sanatçısı gibi algılaması, işte tam da bu kavrayış şaşılacak biçimde güncel ve modern bir yaklaşım da sayılmaz mı?

***

Asrî zamanlarda siyaset, medyanın fetih gücünün de desteğiyle giderek seyirlik bir hâl alıyor. Siyasetin 'seyirlik hâl'e gelebilmesi, onun ve sanatın doğasında yete-

rince varolan *yapaylık*la ilintili kuşkusuz. Siyaset de sanat gibi öncelikle yapaydır çünkü. Sanat-siyaset ilişkisinin kesişim kümesi de yapaylıktır. Ancak, sanatın doğasındaki yapaylık kişiyi dönüştüren, başkalaştıran, süreç içinde özüne doğru derinleştiren bir serüven, siyasetin süreci ise ritüellerle, belâgatli sözlerle özden yüzeye doğru gelişen, giderek sığlaşan bir serüvendir.

Cehenneme Övgü'de, konuşmak yabancılaşmaktır, diyor Gündüz Vassaf. Asrî zamanlarda herkesten çok siyasîlerin sesinin duyuluyor olmasına bakılırsa onlar, Vassaf'ı da okumuyorlar demek… Zira aynı kitapta, konuşmanın konuşanı kendine yabancılaştırdığından başka, dinleyenlere tahakküm etme duygusundan doğduğu da vurgulanıyor. Siyasetçi, konuştukça seyirlik olacağını; konuştukça dinleyenleri maruz bırakıp kendi gücünü duyumsayacağını, imajını kuvvetlendireceğini dolayısıyla tatmin olacağını hesaplıyor kuşkusuz. Ayrıca konumu gereği fazlaca konuşmak zorunda bırakıldığı da elbette unutulmamalı. Fakat bir siyasînin yeterince kalabalık bir topluluğun dinlemeye ve alkışlamaya hazır olduğunu gördüğü hâlde, 'Nutuk irat etmeye gelmediğimi söylemiştim ve bunu da yapmayacağım. Bazen bunu istemeyerek yapmak zorundayım. Doğal sohbetleri seviyorum.'[5] deyivermesi ne kadar da sıra dışıdır?

Çoğunlukla siyasetçinin sükûn içinde kendini dinlemeye; 'kendisi olma'ya gücü yetmiyor. Dinleyicilere tahakküm etmenin sağladığı tatmin duygusu, daha büyük haz veriyor ona. Çok konuşarak, çok tahakküm etmek zorunda hissediyor kendini. İnsanların kanaatlerini etkilemek; bağlıların daha bağlı, henüz bağlanmamışların ise, algı biçimlerini değiştirmek onun en temel ereği oluyor. Ancak herhangi bir şekilde siyasal olana maruz kalan, gereğinden fazla maruz kaldığını duyumsamakta elbette gecikmez!... Maruz kalanlar da bir gün, maruz bırakmak, tahakküm etmek isteyeceklerdir... Seçimler maruz bırakma isteklilerine bu imkânı sunmaz mı?

Asrî zamanlarda insan, durmadan yenilenip yinelenen siyasal bir çevren içinde kalıyor. Fakat siyasal düşüncenin yenilenip derinleşmesiyle, zenginleşmesiyle ilişkili değil bu çevren. Hem kişisel hem de toplumsal anlamda siyasal kişilikler -Platon'un vurguladığı gibi- düşünsel, felsefî bir dünya algısıyla beslenmiyor... Düşünsel ağırlığı, kültürel derinliği giderek kayboluyor siyasîlerin. Her şey sadece güzel poz verebilmekten, şık bir duruştan ibaretmiş gibi algılanıyor. Öncelikle yurttaşlar, sonra da siyasetçisiler için siyasal anlam giderek yitiyor böylece. Farklı siyasal tonlar iyiden iyiye birbirine bulanıyor. Siyasal kişilikler kadim veya güncel sorunlara eğilmekten, beklentileri karşılamaktan çok, bütünüyle debdebeli ve güzel olsun diye sıralanmış sözlerle kendi duruşlarını dikkatlere sunabilmeyi amaçlıyor. Siyaset sanatı, toplumun maslahatını gözetme becerisinden çok, alımlı ama anlamsız; fakat işlevsel söylemler geliştirmekte aranıyor. Ne var ki bu söylemlerle toplumsal sözleşmeye uygun çözümler bulunmuyor. Fakat bu söylemler deşarj olmak için toplanmış kitlenin beklentilerine karşılık verdiği için hem onların beklentileri karşılanıyor hem de bu sözlerle bazı örtülü mesajlar veriliyor. Böylece siyasetin sorun çözme sanatı olmaktan çok 'iktidarı iletme ve yönlendirme'[6] boyutu ortaya çıkıyor. Bilinen anlamının dışında imâlar, göndermeler ve türlü örtülü mesajlar ileten böyle söylemlerle iktidar oyunu oynaya-

bilmek de elbet bir beceri, bir sanattır. Ama gösteri burada daha da karmaşıklaşıyor kuşkusuz. Çünkü, göndermeli satırların aralarını okumak da bir başka boyut katıyor siyaset sanatına. Asrî zamanların siyaset sanatını en çok bu karmaşada bulabiliriz sanırım. Fakat iktidar, bu noktada siyasetçiye sanat yapma fırsatı tanımayabilir de...

Kişi kültünün baskın olduğu toplumlarda siyaset, tek adam/tek başkan etrafında politik bir sahne oyunu, bir mizansen gibi ortaya çıkıyor daha çok. Antonio Gramsci *Modern Prens*'te, Machiavelli ve Nizamülmülk'ün *Hükümdar* ve *Prens*lerinin asrî zamanlarda gerçek bir kişi olamayacağını iddia ediyor. O, 'modern prensin yalnızca bir organizma; eylemde kendini ispatlayan ve tanınıp kabul gören kolektif bir iradenin içinde artık somutlaşmaya başladığı karmaşık toplumun bir öğesi olabilir. Bu organizma tarihsel gelişim tarafından belirlenmiş olup siyasal partinin ta kendisi olmaktadır.' diye dursun, modern prensler, tüm toplumu kendi karizma ve iktidarlarının daha da belirginleşmesine yarayacak, kullanılması gereken malzemeler olarak algılıyor. Bu konuda imaj oluşturma ve geliştirme kuruluşlarından âdetâ sahne dersleri alınıyor. Çünkü yaşadığımız yüzyılda artık 'siyaset, ona maruz kalanlar için bir kanaat sorunu, onu meslek edinenler içinse bir ihtiras nesnesi.'[7] olmuştur. Sözü edilen ihtirasla, 'Taze soluk ve yenilenme; belli dizaynlarla (daha) işin başında engellenince; siyaset sanatı 'mevcut iktidarın parsellenmesinden' ibaret kalıyor. Yani sınırlı bir siyaset alanına sıkışan siyasetçiler; oy ya da çıkar kaynağı gördükleri nimetleri yandaşlarıyla aralarında paylaşarak'[8] hem güçlerine güç katıyor, hem de bu beceriyi kimseye sezdirmeden büyük bir ustalıkla, âdetâ bir sanata dönüştürerek başarıyor. Büyük İskender Akdeniz'in en azılı korsanını yakalandığında, korsanın İskender'e, 'Senin bir donanmayla yaptığını ben birkaç kadırgayla yapınca korsan oluyorum; ama sen kahraman oluyorsun!' dediği anlatılır. Akdeniz'in azılı korsanının sözleri siyaset sanatının biraz da güç, ihtişam ve 'beceri' sanatı olduğunu göstermiyor mu sizce de?

Asrî zamanlarda siyasîlerin kişisel ve ulusal çıkarları koruma konusundaki tutumlarında sanatçı tavrı göremiyoruz. Ama sanırım, Ahmet Bin Bella'nın Cezayir Devlet Başkanlığı (1962-1965) yaptığı yıllarda Fidel Castro ile ticaretlerini anlattığı 'Siparişsiz, anlaşmasız ve satınalma akdi yapılmadan o bana şeker gönderiyordu, ben de ona üzüm gönderiyordum. Aradaki değiş tokuş gemilerinin seyri kesilmiyordu.'[9] cümleleri, sanatçı tavra örnek olabilir.

***

İnsanoğlunun kültürlüsü kötümser olur, diyor J. K. Galbraith. Nedense siyasîler hep iyimserdir. Kötümser siyasîler de kısa süre sonra ya iyimserleşir ya da siyasetten çekilirler. Hâlin muktezasına uygun güç ilişkilerinin farklı düzeylerinin belirlenmesi ve gerekenlerin yapılması, yaşanan gerçeği çözümleyerek daha güçlü, belki daha keskin siyasal sezgileri uyandırıp böylelikle sorunları çözme eğiliminde olmayan siyasal yapılanmalar, kültürü dışlar. Üstelik güç ve iktidar ilişkileri karmaşasını dengeleme, yeni ve kullanılabilir iktidar ilişkilerini kurabilme her zaman adaletten ve doğrudan yana tavır almak anlamına gelmeyebilir! Fakat asrî zamanlarda siyasetçi

sürekli güçten yana seçim yapmak zorundaymış gibi görünüyor: Bu seçim doğrudan, adaletten yana da olabilir; olmayabilir de... Ama savunulacak konumu doğrudan, adaletten yana olmadığı zamanlarda da büyük bir içtenlikle benimsenip savunabilme sanatıdır belki de siyaset sanatı! *Değer* üzerinden değil de *mekanizma* üzerinden yapılan tüm siyasal tartışmalarda sadece güçten yana tavır alma söz konusudur sanırım. Çünkü değer, güç ile çoğu zaman çelişir. İktidar ise hem güçtür, hem de gücü elinde tutma sanatıdır. Bu yüzden iktidar hiçbir zaman toplumsal istençlerden, sınıf mücadelelerinden doğmamıştır. İktidar yine iktidardan, onun farklı bileşenlerinin, sorunlarının denge veya dengesizliğinden doğar; ve kolay kolay el değiştirmez. Siyasetçi tam da bu noktada iktidar rolünü oynamak zorunda kalan kişidir. Fakat bu asla yeterli değildir; zira 'İktidar, bilenleri seçmez; fakat, çoğu zaman, budalalık eseri olarak bildiğini sanan ve başkalarını buna inandırma yeteneğine sahip olanları'[10] seçer her zaman. Bunun için siyaset sanatında kitleleri ikna etme becerisi kültürden, bilgiden, felsefeden çok daha önceliklidir. Nizamülmülk ve Machiavelli törenlerden, ritüellerden boşuna bahsetmemişler. Tüm seremoniler somut ve görünür şeylerdir ve kitlede gerçeklik duygusunu pekiştirir. Ayrıca gerçekçiliği besleyip yaygınlaştıran, seremonileri herkesin evine taşıyan medya gücünü de unutmamak gerekir. Belli aralıklarla yapılan resmî törenler, karşılamalar, uğurlamalar, selamlamalar vb. hep siyaset sanatının gerçekçiliği dolayımında yorumlanabilir.

---

[1] J. J. Rousseau, *Toplum Sözleşmesi*, (Çev: V. Günyol) s.27, Çan Yay., II. Basım 1965

[2] Bknz., Dr. Halis Çetin, *Türk Toplum Sözleşmesi*, Lotus Yay., Mayıs 2004

[3] Güneri Civaoğlu, "Kamuoyunu Okumak", *Milliyet*, 23.04.2000

[4] Nizamülmülk, *Siyasetnâme*, Dergah Yay., 1981

[5] Aliya İzzet Begoviç, *Bosna Mucizesi*, s 82, Yöneliş Yay, Nisan 2003

[6] Michel Foucault, *Entelektüel'in Siyasi İşlevi*, s. 182, Ayrıntı Yay. 2000

[7] Marc Abeles, *Devletin Antropolojisi*, s. 80, Kesit Yay, 1998

[8] Nilgün Cerrahoğlu, "Mafya siyasetle nasıl kol kola girer?", *Milliyet* 01/10/98

[9] Ahmet Bin Bella, *Konuşmalar*, s 288, Akabe Yay. 1986

[10] J. K. Galbraith, *İktidarın Anatomisi*, s. 47, Hece Yay. 2004

NECATİ MERT

HAYATI HİSSETMEK VE HİSSETTİRMEK İÇİN

01-07 Nisan 1. Uluslararası Ada Kısa Film Festivalinin açılış günü Adapazarı'nda izleyiciler genç sinemacılara sordu: "Bir film çekmeye nereden başlamalı?" Bu soru, 24-25 Ekim'de Konya Öykü Sempozyumu'nda bana yöneltilen şu soruya çok benzemekte: "Neden öykü yazıyorsunuz?" Zaten genç sinemacılar da, "Neden film çekiyorsunuz?" diye aldılar soruyu, her birinin cevabı da cevabımla bire bir örtüştü: "Derdim var. Onu dile getirmek, başkalarıyla dertleşmek istiyorum."

Nedir dert? Acıdır. Özlemdir. Beladır. Meseledir. Hayat, onu önümüze getirir, koyar. Kaynağı, başkalarıdır çoğu zaman. Toplum da, doğa da olabilir. İnsan da kendi kendini dertli edebilir tabii. Fakat sonuç değişmez: Mağduruzdur. İtilmişizdir. Saldırılmış, kıyılmışızdır. Tavrımızı alırız: Bazen doğrudan kavgaya girişiriz. Alçaktan uçtuğumuz olur bazen, hesaplaşmayı ertelediğimiz olur. Mizah imdadımıza yetişir kimileyin. Alay ederiz. İroni yaparız. Taşlarız. Sineriz bazen de. Ya da kendimizi dinleriz. Hata bizdedir; özümüzü eleştiririz.

Derdin büyüğü, küçüğü olmaz. İzleyicilerden bir genç kız tam bir zamane diliyle sordu sinemacılara: "Oyuncu olmak istiyorum. Size gelsem beni oynatır mısınız?" Bu da bir dert. Koca aramak gibi. Bunlar da dile getirilebilir, bunlar üzerinden de dertleşilebilir. Ne ki bir kısa film veya bir kısa öykü için bile henüz çok yetersizler.

Yazı sanatının eşiğindeki insanlara *Ömer Seyfettin*'in tavsiyesi, *Antoine Albalat*'dan referansla "evvela hissetmek"tir. Peki, oyuncu olmak veya koca aramak yeterince samimi dertler değil mi? Sahipleri samimi şüphesiz. Öyle ki mümkünse kendilerine yardım edilmeli. Ağlıyor, yırtınıp çırpınıyor, uykulardan oluyorlar, halleriyle yakınlarını da dertli ediyorlardır. Ama öyle de olsa derdin yeterince hissedildiği söylenilemez her zaman. Hissetmek, hayatı algılamaktır çünkü. Hayatın farkına varmaktır. Bu da sadece duyusallıkla veya sadece duygusallıkla olacak iş değil. Onlarla birlikte zihin de gerektirir. Sezmek. Anlam vermek. Tercihte bulunmak. Hayata müdahil olmak kısaca.

Bu denli hissedilmeden filme alınmış bir dert VHS'ye kaydedilmiş bir sünnet düğününden daha fazla bir şey değildir. Hissedilmemiş bir derdin öyküye dökülmüşü de olsa olsa hatıra defterinden bir sayfa olur. Ama bir film olmaz, bir öykü olmaz. Dolayısıyla, dertlinin familyası dışından kimseleri de ilgilendirmez.

A. Kadir, 1945'te Konya'da sürgündedir. Her zaman başına gelen olaylardan biri gelmiştir başına. Fakat bu defa bir değişiklik vardır; basanlar alıp götürmemişlerdir:

Bastılar bugün odamı öğle üzeri.
Ne üstüm başım kaldı aranmadık,
ne yatağımın içi.
Beni nedense götürmediler bu sefer.

Şiir bu kadarıyla hayli kişisel. Baskın vardır, baskına uğrayanın hayretli sorusu vardır. Fakat bunların nedeni yoktur. Devamı üç dizede, bu yokluk daha yoğunlaşır, yanı sıra işitilir ve görülür bir somutluk da kazanır:

Sanki sokaktan arabalar geçmiyor.

Sanki etrafta ses seda kesildi.

Masam duruyor çırılçıplak.

Yakınındaki sesleri duymayan, nesneleri görmeyen *A. Kadir*, son iki dizede tezadın gücüyle açıklar her şeyi:

Ama ta kulağımın dibinde duyuyorum:

Şu anda toplar dövüyor Berlin'i.

Hitler faşizmi yıkılmış, etkisi Konya'da da görülmüştür.

Ömer Seyfettin, yine aynı referansla, "Güçlük yazmakta değil, hissetmekte, hissettirmektedir." der. *A. Kadir* ve şiiri *"Kulağımın Dibinde"* bu güçlüğün nasıl alt edildiğini örnekler sanki. Şiirde odası basılan, odası basılanın tıpatıp kendisi olarak anlatılmamış, baskının niçin yapıldığı, öncekilerden niçin farklı olduğu da yüklenmiş kendisine. İnsanlık için, genel insan için önemi vurgulanarak dikkat toplumsal alana çekilmiş. Hatta siyasal.

Edebi bir eser, içindeki toplumsal ve siyasal olandan almıyor kıymetini tabii. Yoksa bir makale de edebi eser sayılırdı. Makale tek hat üzerinde yürür, tek anlamlıdır ve nesneldir. Edebi eserin makaleden farkı, öznelle nesneli, somutla soyutu, yakınla uzağı birlikte vermesinde. Şöyle ki bir nesnede, bir kişide ya da bir olayda benzer nesne, kişi ya da olaylar da hayat bulur edebiyatta. Dahası psikolojileri de. *Belinski*'nin "şiirsel hakikat" dediğidir bu. Sanatsal imgeyle başarılır.

Buradaki şiir, dokunaklı/büyüleyici durum anlamında tabii. Ve her şair, her yazar bunun peşindedir. Ne ki "şiirsel hakikat" tahkiyeye dayalı öykü, roman ve tiyatrodaki gibi oluşmaz şiirde. Çünkü şiir –*Mehmet Can Doğan*'ın ifadesiyle- "boyutsuz"dur. Öykü ise "üç boyutlu". Hafife alınmıyor burada şiir; diyor ki *Mehmet Can Doğan*: "Masanın anlatıldığı bir hikâye ile *Edip Cansever*'in *'Masa da Masaymış ha'* adlı şiiri aynı kategoride yer alamaz. Şiirin masası hikâyeninkinden daha geniş ve derindir."[1] Neden? "Buradaki boyutsuzluk, bütün boyutları kapsayan ve aşan bir durumdur." Mesele şiirde öykünün olup olmamasında değil yani, mesele –varsa eğer- "şiirdeki öykünün öykü olarak kendini hissettirmemesi"nde. Öyleyse bir şiiri şiir yapan "şiirin yapısı"dır. Ama –yine *Mehmet Can Doğan*- "şairin bakışı, duyuşu ve duruşu"yla da iç içedir yapı.

Bakış, duyuş, duruş denilense hayata anlam vermek demek. Hayata toplumsal ve kültürel –daha makro deyişle- siyasal bir açıdan bakmak demek. Şair ve şiir için şart olan siyaset, öykü için, roman için, hele tiyatro için şart-ı ekberdir. Unutulmamalı, bu anlatı türleri "üç boyutlu"dur ve hayatı yepyeni bir gerçekliğe oturtsalar da gerçeklik günlük hayat boyutlarıyla ve âdeta hayattaki gibi yer alır bunlarda.

Ömer Seyfettin, konunun kayalıklarda, çağlayanlar ve uçurumlarda olmadığını söyler. *Victor Hugo*'nun, romantiklerin, konuyu bıldırcın sanıp kırlarda aramalarını

eleştirir. Gerçek, oysa çevremizdedir, bizi kuşatır: masa, kalem, duvar, takvim, kitaplar... Yazının kıymeti bunlardadır: "Yazdığınız hakiki olursa kıymeti büyük olur." Edebiyat sanatının üç rehberi vardır *Ömer Seyfettin*'e göre: "Hakikat, hayat, müşahede." Bütün düşünceler bunlara dayanır. Gerçi aralarında "siyaset" yok. Yok da, siyasetin dayanakları bunların dışında mıdır? Mekâna, onun renklerine de dikkat çeker *Ömer Seyfettin*. "Yazılarınız fotoğraf olmasın, suluboya olsun." der. Yazarla ressamı karşılaştırır: "Ressam fırçasıyla gözünü kullanır. Siz kaleminizle gözünüzü, gözünüzle kulağınızı, kulağınızla kuvve-i hissiye ve vicdaniyenizi kullanacaksınız." der. His'le vicdan'ı da yalnız bırakmaz; yanlarına fizyolojiyi katar: "Sanat-ı tahririn en büyük muavini fizyolojidir. Hakayık-ı hissiyenizi hakkıyla bilmez ... olursanız masum kalacaksınız. Yazdıklarınız eser değil karalama olacak." Ayrıca uyarır: "Fizyoloji için metin ve esaslı bir fikir peyda etmeden kalemi elinize almayınız. Her şeyden, hatta cümle teşkilinden evvel dimağınızı öğreniniz." Fiziğin de ayrı yeri vardır *Ömer Seyfettin*'de. "Fizik öğreniniz." der. Görmek, işitmek, vicdanın dediğini anlamak ancak fizikle mümkündür. O kadar ki dil kurallarının bile önüne alır fiziği, fenni: "Zannetmeyiniz ki kavaid-i lisan yazmak öğretir. Bugün yazmayı fen hâline koyan, yazmayı talim eden yine fendir."

Ömer Seyfettin, edebiyatla siyaset, edebiyatla bilim arasında ilişki kurmakla kalmaz, öykülerini de buna uyarak gerçekçi bir eleştiri hatta natüralist bir çıplaklıkla yazar.

Tiyatroda ise yazarlığını siyasete adamış ilk isim –sanırım- *Haldun Taner*'dir. Gerçi tiyatro siyasetle hep iç içe olmuştur, *Haldun Taner*'in ilk oyunları da bu kendiliğinden siyasete uzak durmazlar; ama 1960'tan, özellikle *Keşanlı Ali Destanı*'ndan sonraki oyunlarında siyaset baş köşeye yerleşir. Açık ve doğrudan olur. Bunu, yararlanılan *Bertol Brecht*'e bağlamak pek doğru değil. Yepyeni bir dünyanın kurulması için yazar *Brecht*. İzleyicinin dikkatini çeşitli efektlerle ayakta tutar. Onu pek güldürmez. Gülmesini arınma (katharsis) sayar. Oysa siyaseti güldürüden ayırmaz *Taner*. Öteden beri sürüp gelen, tiyatronun eğlendirerek eğiten bir sanat olduğu görüşüne bağlı kalır. Şüphesiz uyarıcılığı ağır basan bir eğitimdir onunki. Şu sözler *Taner*'in: "...geri kalmış bir ülkede tiyatro gibi yaman bir seslenme aracını kitleleri uyarma yolunda kullanmamaya da bizim gönlümüz razı olmuyor."[2]

Haldun Taner, geri kalmış bir ülkenin yazarı. Durduğu yer burası. Duruşu bu. Toplumda yanlışlar görüyor. Hissettikleri var. Bunları göstermek ve toplumu uyarmak istiyor. Yani hissettiklerini hissettirmek ve toplumu yanlışlardan haberdar etmek. Bir yandan da güldürmek. *Brecht*'in epik tiyatrosuyla geleneksel tiyatromuza birlikte yer veriyorsa *Taner*, bundan. Şöyle diyor: "Öyle bir yeni halk tiyatrosu üslubuna gidelim ki diyorum, bizim seyirlik oyunlarımızın çok belirli antiillüzyonist biçim –ama sadece biçim- özelliklerinden yararlansın, öte yandan bu kalıpların içine, seyirlik oyunlarımızda hemen hemen hiç rastlanmayan akılcı, Batılı, uygar, ilerici bir sosyal satir açısı, bir uyarı özü (muhteva) katabilsin."[3]

Eşeğin Gölgesi böyle bir oyun. On birinci yüzyılda, Abdalya'da geçer hikâye. Berber Zahid, dükkânını yamağı Şaban'a; eşek dolmuşçusu Abid de garajını Mes-

tan'a emanet eder. Ustasının ardından Şaban bir Karakaçan kiralayıp Mestan'la panayıra çıkar. Hava sıcaktır, eşeğin yere vuran gölgesine uzanıp dinlenmek, ter atmak ister Şaban. Mestan itiraz eder: "Sen eşeği kiraladın, gölgesini değil." Şaban cevaplar: "Madem eşeği kiraladım, gölgesi de kiralanmıştır." Tartışma uzar, birer avukat tutup kadıya çıkarlar. Mahkeme giderleri gözlerini korkutunca davadan vazgeçmek isterler ama beyhude. Dava amme davasıdır artık. Sağduyu sahibi bir Ozan –ki oyunu sürükleyip götüren anlatıcıdır aynı zamanda- halkın eşek-gölge ile uyutulduğunu, asıl meselenin temelde olduğunu söyler ama, kimseye dinletemez. Dahası Zahid'le Abid tarafından münafık ilan edilir. Patronların bir isteği de davayı mahkeme yükselterek memleket meselesi haline getirmek olup mahkemeye para yedirerek bunu da sağlar ikili. Davaya Yüce Kadılar Katında bakılacaktır. Bu aşamada işin içine Şaban'ın karısıyla Mestan'ın karısı katılır, rakip fırka liderlerini ayartıp mahkemeyi etkilemeye çalışırlar, ama sonuç alamazlar. Mahkeme burada da pata kalır, davaya artık Yüce Yüzler Meclisi bakacaktır. Ozan ve Şaban'la Mestan burada tutuklanır. Patron ikili, gazeteleri aracılığıyla durumu kamuya güya duyurur. Maksat memleketi kızıştırıp taraftar yaratmak, taraflar kapışırken de tröstleri başında sömürülerini sürdürmektir. İstenilen olur: Bütün kurumlar eşekçi, gölgeci diye ikiye ayrılır. O kadar ki patronların dış yardım aldıkları Sasaan ve Yazdan devletleri bile taraf tutup memleketin iç işlerine karışır. İç savaş çıkar. Ok mızrak fabrikaları üretimi artırır. Ve iki ahbap Abdalya'da yükü iyice tuttuklarında yeni bir ülkeye doğru yola çıkarlar.

"Karanfilli Kavga" öyküsü "bir uzun yaz ikindisi"nde bir askeri lojman odasıyla açılır. Yeni gelinmiştir. Kadın sıkıntıdadır. Benzer evler ortasında yalnızdır. Eli işe ve eşyaya gitmez. "Bugünü protesto eder gibi sürekli dünün kıvrımlarında dolaşı(r)." Önceki şehirlerde tanıdığı kimi dostlarını hatırlar. Ve başlangıçtaki Talat'ı. O günler öyle günlerdir ki: "İlk zamanlar Talat'ın varlığı yetiyordu. Kimsiz kimsesiz aya gidiyoruz dese, sen varsın ya derdim, gam çekmezdim."

Üç gündür talimde olan Talat gelir. Kadına yeterince arkadaş ve eş olamayan bir Talat'tır. "Neden karanlıkta oturuyorsun?" der. Kadın, hal hatır sorulmadan bunun sorulmasına alınır, "İçerisi görünüyor." der. Perdeler takılmamıştır henüz. Fakat bu cevap "Talat'ın sorusu kadar uzak bir diyara ait"tir.

Talat ise kadının ilgisizliğini düşünür. Üç gündür uykusuzdur. Eskiden, "Hoş geldin!" diye, "Seni çok özledim!" diye, "Sensiz çok korkuyorum!" diye karşılayan karısı, artık "her şeye meydan okur gibi karanlıkta otur(up beklemektedir)". Oysa anlatacakları vardır Talat'ın. Ama isteksizdir. Masaya karanfil de konulur oysa. Ona rağmen anlatmakta isteksizdir. Düşünür Talat: "O karanfili masaya koyarken 'Sen bu ince duygulara layık değilsin, senin için değil zaten. Kendim için.' der gibi baktı."

Pişmandır Talat: *"Annemin dediği kızlardan biriyle evlenseydim, hem dantel örer, hem televizyon seyrederdi."* Karısı, kendi hayatını yaşamak isteyen biri. Kimliğinin peşinde. Subay hanımlarıyla ahbap olmuyor da Kütahya'daki Ferahnaz Hanım'ı özlüyor.

Talat, *"Şikâyet ettiğin dünyadan hicret ediyoruz."* demek ister, diyemez. Lokma-

lar boğazından geçmediği hâlde zorlar kendini. Sırf eşinin yemesi için. Ama bunun bilinmemesine de içerler. Vazodan karanfili alır. Kadının, *"Vahşi adam, karanfili parçalayacak!"* dediğini düşünür. Kadının bakışları soru yüklüdür çünkü. Yine de son bir gayretle, *"Şehirlerin ardında kalan olmayacak."* der Talat. Neden? *"Orduдan atıldım."*

Kadın, ellerini tutar Talat'ın. Talat anlatır: *"Kara gözlerinde bir tek mana var: 'Senin acın benim acım. Birlikteyiz.'"* Talat da aynı duygularda: *"Seni bu kadar çok sevmenin günah olduğunu biliyorum."*

Olup bitenin sanılanla ilgisizliği bilmem daha nasıl anlatılır? Eşler arasında geçen, kavgaya dönüşmemiş hayli öznel bu çatışma –fakat- bununla da kalmamış. *Fatma Karabıyık Barbarosoğlu*, toplumsal/siyasal alana da taşımış bunu. Her yaz ordudan YAŞ kararlarıyla çıkarılanlar, bir ailede topluca hayat bulmuş. Üstelik gayet yumuşak bir dille. Öyle ki, siyasal olan, neredeyse gözden kaçacak. *Belinski*'nin "şiirsel hakikat" dediği bu olmalı.

Görülüyor ki edebiyatta siyasetin her çeşidine yer var: sınıfsal, milliyetçi, göstermeci, kültürel... Siyaset, edebiyatın âdeta olmazsa olmazı. Mesele, edebiyatta siyasetin olmasında, şu veya bu cinsinde değil –*Mehmet Can Doğan*'ı hatırlayarak- edebiyattaki siyasetin siyaset olarak kendini hissettirmemesinde. Şiirse şiirin, oyunsa oyunun, öyküyse öykünün yapısına uygun olmalıdır siyaset. Yani sanatın imgesel diliyle.

Buna rağmen kalem sürçebilir yine de. Siyaset öne çıkabilir. Bunun miktarında olması şairin/yazarın belki de kişiliğiyle ilgili daha çok.

Ada Film Festivali'nde genç sinemacılar, "samimiyet" dediler buna. Samimiyetin önceliğini vurguladılar. Hatta *Hüseyin Karabey*, "Samimi bir katil, samimi bir faşist olamaz." dedi. Samimiyetin, insanı yanlıştan esirgediğine dikkat çekti. Bunu samimi bir kapitalist, samimi bir Marksist, samimi bir liberal diye çoğaltabiliriz sanırım. Samimi bir faşist olunamayacaksa samimi bir liberal de olunamaz herhâlde. Peki, sinemada/edebiyatta siyasetin veya ideolojinin yerinin olmadığını mı anlayacağız bundan? Ben, bunu ideolojiyle olgunlaşmak diye anlıyorum. Ama öyle olgunlaşmak ki onu ahlâk olarak da estetik olarak da var ederek ve hayatta sınayarak.

İş buraya vardı mı ideolojik ayrılıklar da kalkar sanırım. Bunun o cüce siyasetle ilgisi yok çünkü. Böylesi, hayata yeni ad ve yeni anlam vermek demek.

---

[1] Mehmet Can Doğan, "Şiir ve Hikâye", *Hece Türk Öykücülüğü Özel Sayısı*, Ekim-Kasım 2000, Sayı:46-47, s.136.

[2] Haldun Taner, "Zilli Zarife"nin 1965-66 tiyatro sezonunda, Gülriz Sururi-Engin Cezzar Tiyatrosundaki ilk gösterimi için hazırlanmış program dergisinden aktaran: Necati Mert, Tiyatro Yönünden Haldun Taner, yayımlanmamış lisans tezi, AÜ DTCF Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü, 1968, s. 137.

[3] Ayhan Sümer, Haldun Taner'le Röportaj, *Varlık*, 1 Nisan 1964, sayı: 620.

İSMAİL SERT

HAYATIN EDEBİYATI–EDEBİYATIN HAYATI

Hayat ve edebiyat. Edebiyat ve hayat. En uzak mesafeden bakıldığında, ikisinin yan yana durması, 'zaten olması gereken' gibi algılandığından asla yadırganmıyor. Yan yana olmaları ve birindeki kıvrımların diğeriyle uyum içinde olması da beklenir bir hal. Hatta birinin diğerinin içinden çıkması, ötekinin ona gölge olması da şaşırtmayan, olağan bir alışveriş. Sınırlarının iç içe geçmesinden başlayarak izini sürdüğümüz uyum, kimyaları söz konusu olduğunda, kendiliğinden sorular üretmeye başlıyor. Edebiyatın ne kadarı hayatın içinden çıkar? Hayat edebiyata nereye kadar kaynaklık eder? Edebiyat hayatı olduğu gibi mi yansıtır? Yoksa onu yeniden mi kurgular? **Edebiyatın, hayatın simgeleri olan kelimelerle kurduğu metin, tamamen başka bir varlık mıdır? Edebiyat olmasa hayattan neler eksilir?** Dile hangi boyutundan itibaren edebiyat diyoruz? Soruları çoğaltabiliriz.

Soruların hangisi gerçek sorudur? Hangisi nereye kadar cevaplandırılabilir? Bunların her biri ayrı konu olsa da edebiyat-hayat ilişkisi üzerine düşünmeye değer.

Edebiyat

Edebiyatın, edeple ilgili olduğu, dalgın bir bakışla bile hemen anlaşılabiliyor. **Başı edep, sonu edep olan bir yol, edebiyat.**

'İlmül-edeb' derken sözde ve yazıda yanlış yapmamayı anlıyoruz. İlmül-edep öğrenerek sözümüzü ve elbette yazımızı önce düzeltmeyi, sonra da istikametini doğrultmayı amaçlıyoruz. Bu arada güzel kılıyoruz. Söz ve yazı kapılarından girilerek yanlışlarından temizlenmeye girişilen, güzelleştirilmeye çalışılan alan ise hayatın kendisi.

Fenn-i edep olarak kullanılışı da var ki; orada vurgu 'iyi ahlâk' üzerine.

İlk kullanan Namık Kemal, edebiyat'ın gerçeğe, akla ve mantığa uygun olması gerektiğine işaret ediyor. Edebiyatın amacının ise, düşünceleri eğitmek ve ahlâkı düzeltmek olduğunu anlatıyor.

Sözdeki ve yazıdaki edeple hayatımızı edeplendirmek mümkün mü? Bir çırpıda "evet" diyemiyorsak tersinden sormayı deneyelim: **Hayatı edeple kuşatmak, edebiyatla mümkün değilse; başka nasıl olabilir?**

Edep dediğimiz; haddini bilmek, yerini doğru tesbit etmek, her durumda sorumluluklarını yeniden kontrol ederek yaşamak değil midir? Hayatı, korkuyla ürpermenin, umutla hafiflemenin orta yerinde kurmak değil midir? **Varlığı her nefeste hissederek, en küçük varlıkta (edebiyatta kelime) kainatı görerek içimizi doldurmak...**

Edebiyat dünyayı, dünyadaki hayatı yeniden kurar. Kelimelerle kurulan o metin, ne o dünyanın, ne de hayatın kendisidir. Yeni, başka bir varlıktır. Orada, bizim hayatımızın dışında bir hayat, bizim bildiğimizden tamamen ayrı bir dünya vardır. Oradan

kendi dünyamıza geçişler yapabildiğimiz kadar okuruz o metni. Biz o dünyaya adım atıp, oradan kendi dünyamıza bakarız. Ve orada insanları, hayatları, uzak hayatların yakın yanlarını, benzerliklerin aykırılıklarını görürüz. Bizim dünyamıza uzak-yakın göndermeler bulduğumuz kadar anlarız. Bizden güzellikler bulduğumuzda severiz. 'Ayna' metaforu bu nedenle çoktur edebiyatçıların metinlerinde ve konuşmalarında. Yazar, elindeki aynayı, metin boyunca öyle ustalıkla yayar ki; biz fark edemeyiz. Başka suretlere bakıyormuşuz gibi neşeyle sürdürürüz okumayı. Metni bitirdiğimizde anlarız gerçeği; biz okuma boyunca aslında aynaya, yani kendimize bakmışızdır.

Hayat

"Hayat" denildiğinde hepimiz şöyle bir durur, soluklanırız. Çok yakınımızdadır. Hatta "yakınımızda" diyemeyeceğimiz kadar içindeyizdir hayatın. "Ben" ya da "O" dediğimizde hayat da vardır içinde. Çünkü hayatı çıkardığımızda kalanlara "ben" de demeyiz, "O" da...

Çok şey bilmemiz beklenir hayat üzerine. Oysa bilir miyiz!? Yeni bir günde öğrendiğimiz yeni bir bilgiyle ya da çözemediğimiz bir durumla, hayat algımızın temelden sarsıldığı olmaz mı? Bir sabah acemi olarak uyanır, savunmasız kalmaz mıyız hayat karşısında? Öyleyse; çok şey bildiğimiz doğru mudur? 'Biz ve hayat' nasıl bir eşleşmedir?

Şimdiye kadar uzun ya da kısa, düşünerek ya da düşünmeden, naif tesbitler ya da sert soyutlamalar için, kim bilir kaç kez kullanmışızdır hayat kelimesini. **Oysa biri, "hayat" deyip sussa, sadece bakışlarında soru işaretleriyle dursa karşımızda, pek muhtemeldir ki; biz de susar kalırız.** Nice görüntü akar zihnimizden de, birini yakalayıp anlatamayız. Anlatmaya başlayamayız.

Çağımız insanında biraz daha derinleşse ve karmaşıklaşsa da, çağlar boyunca insanoğlunun hayatı anlamlandırmak gibi bir derdi oldu. Başka bir deyişle; hayatı anlamlandıramama korkusu yaşadı hep. Anlamı elinden kaçırma korkusu. Hayatı, hayatın başlangıcını ve hayatın **sonunu...Varlık sorununa giden bu yolu kurcaladı insanoğlu sözle ve yazıyla**. Sorunu önce parçalara ayırıp analizlerini yapmaya çalıştı. Farklı kelimeleri yan yana getirerek, doğru formulü bulmayı denedi. Kendine sözlerden yuvalar edindi. O sözlerde yıllar, yüzyıllar boyu başını dinlendirdi. Çağlar boyunca bulunan formülleri birbirine ekleyerek, cevabın en sağlamına ve en bütünlüklü olanına ulaşmaya çalıştı. Cevabın özü olan çekirdeği kendine mal etmeyi umdu.

Varlığın başlangıcının ne olduğu üzerinde çok oyalanmasak, varlık sorunsalını tam çözemesek de başımızdaki uğultusunu azaltacak muhkem yöntemler bulabildik. Ancak yine de'sonlu olmak' gibi bir gerçeklik, bizim kurduğumuz bütün yapıları sürekli bir köşesinden eksiltti durdu. Biz doldurmaya çalışırken kabımızı, bir de baktık ki; bir yerlerde sürekli boşalmakta. Biz yerimizi sağlam tutmaya çalışırken, ayağımız altındaki toprak kayıyor. Yakıyor bizi sonluluk, yakmasa bile hırpalıyor, yoruyor. Ancak, önüne konulduğumuz soruların hiç birinin üzerinden atlamadan, ayağımızı yeryüzünden kesmeden, yürüyüşümüzü sürdürmemiz gerekiyor. Sonluluk içinde, tutunacak bir sonsuzluk arıyoruz.

Buradan bakınca; edebiyatın kaynağında 'varlık sıkıntısı' olduğunu söyleyebilir miyiz?

(Bunun apaçık örnekleri N. Fazıl'da ne çoktur.) Varolmanın, varlığa anlam katmanın ve varlığa dayanmanın temel yollarından biri değil midir edebiyat?

Hayatın kısalığına karşılık; varlık düşüncemizin de evi olan yazı, uzundur. **İnsan, hayatın kısalığına çare ararken yazıya tutunmuştur.** İnsan ölümlüdür. Hayatla bağını ölüm üzerinden de kurmala yükümlüdür. Yazı, ölümden sonraya kalsın diye vardır. Ölümlü insanlar, dillerinden aşıra aşıra, okuya okuya yeni nesillere aktarır, ölümsüz kılarlar yazıyı. "İnsan, hayatından fazladır." Edebiyat bunu sunar bize.

Edebiyatın kökleri hayatın içinde olsa da eserler hep kağıt üzerindedirler. Orada kültür de tarih de yeni kurguları içindedir. Edebiyat eserlerinin hayatla olan bağlantıları o eserlerin içinden dura dinlene geçenlere aşikar olur. Bağlantı mutlaka vardır. Tartışılıyor olması; o sırrın örtük olmasının ötesinde, hep örtük kalma ihtimalinden doğmaktadır.

Hayatın 'hayy' kökünden olduğunu bilmek yeterli midir yoksa? Geriye kalan; sorumluluk, haddini bilmek, emek vermek, kendi gerçekliğimiz içinden kainatın hakikatine çıkmaya çalışmak değil midir?

Edebiyat-Hayat İlişkisi Hangisine Benzer?

Gece ile gündüz mü? Biri biterken diğeri başlar. Birinin varlığı diğerine bağlıdır. Birinin değeri diğeri ile ölçülür. **İkisinde de dünya değişmez aslında. Sadece gördüklerimiz değişir.** Geceleyin üzerine ışık düşenleri görürüz, gündüz vakti ise herşeyi. Gölgede kalanlar vardır. Gölgeler önce uzundur, sonra kısalırlar, tekrar uzadıklarında, en uzun oldukları yerden artık gecenin karanlığı başlayacaktır.

Gökyüzü ile yeryüzü gibi midir hayat ve edebiyat? Hep karşı karşıyadırlar. Hep bakışırlar. Gökten yere ışık gelir, yağmur yağar. Yeryüzü, aldıklarını bereketlendirerek geri verir.

Deniz ile kara mıdır edebiyat ile hayat? Deniz kıyıya vura vura kendinin farkına vardırır. Kıyı hep vardır ama sürekli denize karışmaktadır. Denizden kopamaz kimileri; kimileri hep karada yaşar, sadece karaları güvenli bulurlar. **Kıyıya gelip de denize ayaklarını sokmak, yani hayatın sağlamlığına yaslanıp, edebiyatın hoşluklarını hayata katmak!** En iyi uyum budur, bazılarına göre.

Hayatla edebiyattan biri denizdir de, diğeri ada mıdır yoksa? Ada denizle kuşatılmış hâldedir. Denizin altında devam eden toprakların, başını sudan dışarı çıkartmış kısmıdır, ada. Muzaffer bir edası vardır. Deniz her an bekler onu. Adanın kıyılarını belirleyen, denizin yüksekliğidir. Denizin genişliği, adaların yüzölçümüne bağlıdır.

Edebiyat Adamı/Hayat Adamı

Edebiyatçılar hep hayatı ıskalamakla itham edilirler. Hayat başka yerde, edebiyatçılar başka yerdedirler. Edebiyatçılar, 'hayat adamı' değildirler. Dahası; hayat adamlarını da tanımazlar.

Hayat adamları, korunmak için hiçbir tedbir almaksızın, kendilerini dünyanın akışına bırakırlar. Çokca darbe alır, yaralanırlar. **Bu bedelin karşılığında ise kendileri de pişer, dertle harman olurlar, güneşte kavrulur, yağmurla yıkanırlar.** Uçlarda dolaşır, tehlikeli yarlarda gezinirler. En saklı yüzlerini gördükleri hayat, şekillendirir onları. Ve zamanın akışının durgunlaştığı ömürlerinin son düzlüğünde, hayat kadar geniş çaplı cümleleri kurma haklarını kullanırlar. "Hayat....." diye başlarlar ve hayatın neye benzediğini kesin bir şekilde tespit ederek bitirirler. "Hayat şöyledir." derler, kısa, net ve özel bir benzetme yaparlar.

İyiliğin ve kötülüğün bütün hallerini görmüşlerdir. Kol kanat gererken iyiliği, ona engel olamazken kötülüğü tanımışlardır. Dünya, 'arkadaş' gibi karşılarına alıp konuştukları biridir onlara.

Edebiyatçıların 'hayat adamı' olmadıkları iddiası doğrudur. Hayatı bu yollardan geçerek tanımazlar. Okudukları, okuduklarından kurdukları bir dünyaları vardır. Yaşarken gözlemlediklerini de katarlar bu kazanın içine. Yine de pür pratikten süzülmez ak kağıt üzerine düşürdükleri satırlar.

Tolstoy, henüz genç bir yazar olduğu dönemi anlatır. Kendi gibi genç yazarlarla bir araya geldiklerinde hep aynı konuları konuşmaktadırlar. Onlara göre, dünyanın gelişmesindeki en önemli pay, yazarlara aittir. Der ki: "Edebiyatın önemine ve hayatın ilerleyişine olan bu inanç bir din idi ve ben o dinin rahiplerinden biriydim." Temel düşünceleri şudur Tolstoy ve arkadaşlarının: "Elden geldiğince çok yazmamız ve çok yayımlamamız gerekir. Bunlar insanlığın kurtuluşu için gereklidir."

Bu düşünceleri dile getirdikleri sıralarda, yazarların hayatlarının kimseye teklif edilemeyecek kadar kötü olduğunu fark eder Tolstoy. Gerçeği kavramasına yardım eder bu gözlem: **"Hiçbir şey bilmediğimiz, hayata dair en önemli soruyu iyi ya da kötü cevaplandıramadığımız hâlde hep bir ağızdan konuşup duruyorduk."**

Nikos Kazancakis'in romanı 'Zorba' ise edebiyat adamı-hayat adamı ilişkisi üzerinedir.

Bu ilişkinin birbiriyle kesişen noktalarında şimşekler çakar. Zorba, hayatın sürprizlerine açık yürümektedir. Yazar, kağıtlar ve kalemlerle bir kafesin içindedir.

Anlatır yazar: Birgün Zorba'dan bir telgraf aldım."Çok güzel yeşil bir taş buldum. Hemen çık gel." Bize çekilen bu telgraf, güzel, yeşil bir taşı görelim diye, bin millik bir uzaklığı aşmamızı istiyordu. Mantığın ölçülü, soğuk ve insanca sesine uydum. Gitmedim. Kalemi aldım, Zorba'ya açıklamada bulundum. O da bana yanıt verdi: "Kusura bakma patron, ama sen bir kağıt faresisin. Şu zavallı sen, hayatında bir kez olsun, güzel bir yeşil taş görebilirdin, ama göremedin.

'Kağıt faresi' tanımlaması okuyup yazanlar içindir. Hayatı sadece okuduklarıyla örme gayreti içinde olanlar, hayatın sorduklarına yazarak cevap vermeyi seçenler içindir.

Zorba'nın son sözü, hep okuyup/yazanlara, peşinen verilmiş bir cevap gibidir: "Hayatımda yaptım, yaptım, yaptım ve yine de az yaptım."

Edebiyatçının Hayatı

Araftadır yazar. Yazarak kurduğu, yazmanın çilesiyle ördüğü bir dünyası vardır. O kurmaca hayatın, bildiğimiz hayata teğet geçen ince çizgisinde yaşar. Bilinen biçimiyle hayatın içine dalamaz bir türlü. O hayatı beceremez. En basit, sıradan işleri bile yapamaz. Acemi olarak kalır köşesinde. Sıradan insanların kurallarını bir çırpıda öğrendikleri, yeni kurallar koyup kendilerine göre yöntemler geliştirdikleri gündelik hayatta, onlar acemidirler. Hep de öyle kalırlar.

"Ben, başka bir dünyanın yurttaşıyım." der Kafka, "Kırk yıldır aynı çöldeyim."

Bunları yazarlığı mı söyletmiştir Kafka'ya, yoksa Yahudi yurtsuzluğundan mı şikayet etmektedir? Yorumlar farklı olsa da yazmak ayrı bir dünya kazandırır yazana. Bu dünyayı kaybetme pahasına, yeni bir dünya.

Kafka yazıdan kurtulmak istediğinden de söz eder. Ancak kendisi onu bırakamayacağının, ona yazgılı olduğunun farkındadır. Yazıdan peşini bırakmasını ister. Ancak bu defa da dünyaya yakalanmaktan korkmaya başlayacaktır.

Yazar yalnızdır ve odasındadır. Çıkmaktan korktuğu odasının kapısı kilitlidir. Gönüllü, başka türlüsünü yapamadığı için böylesi, O'nun alternatifsiz hayat biçimidir.

Sait Faik'in bilinen hikayesidir. Bilmeyiz hangi sıkışıklıktandır, "artık yazmayacağım" der kendi kendine. Söz verir. Bir zaman tutar sözünü. Sonra dayanamaz, tütüncüye koşup, kağıt-kalem alır. Cebindeki çakısıyla yontar kalemi. Öper ve der ki; **"Yazmasam, deli olacaktım."** Yazı hayattır, O'nun için. Hayatı, ancak yazıya geçirirken hisseden biridir. O zaman yaşamış sayar kendini.

Yazarların serüvenleri hep Sait Faik'inkine benzer. Okur ise pek keyifli, pek aldırışsızdır. Çileyi hiç bilmez. Sıkıntıları hisseder, ancak ıslık çalarak üzerinden atlayıp geçer. Hatta asıl istediği okumak da değildir. O, yazarla rastgele, daldan dala atlayarak yapılacak sohbetlere meyillidir. Üstelik merak eder yazarın çalıştığı odayı. Çekmecelerini karıştırmak, yarım kalmış sayfalarına müdahale etmek geçer içinden. Aklına ne soru gelirse, hiç oyalanmadan sormak ister. Bu lüksü hak ettiğini düşünür.

Ancak kapı kapalıdır. Yazar, çıkmadığı odanın kapısına yazdıklarını bırakır: bir kitaptır bu. "Al ve oku." mesajı vardır kitabın üzerinde. Ya da Oğuz Atay'ın ünlü bitiriş cümlesi yazılıdır: **"Ben buradayım ey okuyucu. Sen neredesin?"** Açmayı deneyelim Atay'ın cümlesini: Benim yurdum burası ey okuyucu. Sen dışarıda kendini özgür hissediyorsun. Ama hiç de öyle değilsin. Ben yerimi biliyorum. Sen, uçsuz bucaksız dünyada kendine bir yer bulabilecek misin bakalım?

Yazar, genellikle konuşmaz. Bir bakıma konuşmayarak biriktirir yazacaklarını.

Burada bir parantez açarak belirtmeliyiz ki; Konuşmanın yazmakla hiç akrabalığı yoktur neredeyse.Yan yana geldiklerinin çetelesini tutarak akrabalık bulmaya çalışmak boşunadır. İyi yazarlar çoğunlukla iyi konuşamazlar. İyi konuşanlardan da iyi yazar çıkmaz. Tersine örnekleri olsa da, en temel tespit budur. Yazıya akraba olmasa da, komşu olabilecek konuşma, nerede başlar bilinmez. Zaten konuşma sınırları belli olmayan, her an geri alınabilen, rastlantılarla yol değiştiren bir akıştır. Neşeli ve değişkendir. Ağır sıkletleri de kaldıramaz. Yazmak bir arayışsa, konuşmak bir sunuş-

tur. Bu konudaki son sözü Kafka'ya bırakalım: "Zihin ile kalem arasındaki yol, zihin ile dil arasındaki yoldan daha uzun ve daha çetindir."

Çağımız Edebiyatı

Adına "postmodern" dedikleri, her kavramın eski ve bildik çerçevesinden çıkarıldığı, yeni bir tanım içine de sokulmadan bırakıldığı, ilginç(!) bir çağda yaşıyoruz. Kültür, edebiyat, sanat...hepsi yerinden, yurdundan edilenlere dahil. Hatta hayat bile. Tanımlarına aşina olduğumuz ne kalıyor geriye? Güvenle girdiğimiz kaç kapı var postmodern dünyada? Sadece tanımları değil, kendileri de akıp gidiyorlar avuçlarımızdan. Sonları iddia eden/haber veren eskatoloji teorilerine çok geçmeden yenileri ekleniyor. Tarihin sonu...!? Sanatın sonu...!? Bireyin sonu...!?

Bildiğimiz anlamını kast etmek şartıyla, edebiyatın da sonu mu? Hatta hayatın sonu mu? Ölümle değil de yabancısı olduğumuz bir başka hayatla sonlandırılan hayat. İşte tam da böyle bir sürece mi şahitlik ediyoruz.

Hayatın edebiyata dahil edilmesine dair talepler artık neredeyse duyulmuyor. Bu çağda edebiyat adına kalemi eline alanlar, hayatı hiç süzmeden, tülbentlerden geçirmeden edebiyata dahil ediveriyorlar. Edebiyat, hayata destursuz girmiş oluyor böylece. "Popüler edebiyat" çıkıyor ortaya. **Onu zenginleştiren öge olmaktan çıkıp tüketim maddesi oluyor. 'Önden giden' olma özelliğini kaybedip, 'eşlik eden' olmaya başlıyor.** Tekrar tekrar okunan, her okumada bir katman daha zenginleştiren olmaktan çıkıyor edebiyat, bir okumada bitiriliyor. Asıl bünye ile bağlantıları kesildiği için cansızlaşan, hatta ölü parçalar olarak oradan oraya çekiştirilip duran metinler oluyor edebiyat.

Edebiyatçılar hiç bu kadar tanınır, görünür olmamışlardı. Yazarak popüler olmak hiç yaşanmamıştı. Edebiyat hayatın en içteki kulvarı olarak, en dıştaki kulvarı popülerlikle yarışmazdı. Artık yarışıyor ve kendi ünlülerini (starlarını) çıkarıyor. Artık yazarlar da birer 'marka' olabiliyorlar.

Edebiyatla okur arasına 'piyasa' giriyor. Çağımız dünyasında kalın ve yüksek bir barikat olarak giriyor hem de. Okur onun üzerinden uzanıyor edebiyata. Edebiyat o barikatın varlığını hiç unutamıyor. Barikat güçlendikçe, dediklerini yaptırır hale geldikçe edebiyatın varoluş sürecine onun hesapları katılıyor. Ve orada, varoluş sebebinde, yola çıkışın ilk adımında bir açı oluşuyor edebiyatla, 'edebiyat' arasında. Metin ilerledikçe aradaki açı değişmese de mesafe artıyor. Piyasanın renkleri, önce 'satış teknikleri' başlığı altında 'esasa dair olmayan bir eklenti' olarak giriyor. Sonra özünün gereği piyasa, giderek alanını genişletiyor.

Ve sonunda sistemi ele geçirip, her kıvrıma şekil vermeye başlıyor. Sadece kokusu kalıyor edebiyatın, bir de şekil olarak benzerlikler...Baudrillard'ın kulaklarını çınlatarak söylersek; edebiyatın simülatörleri rafları ve zihinleri ele geçiriyorlar.

Boş zamanların bir meşguliyeti olan edebiyat çıkıyor ortaya. Çağdaş dünyanın, rekabet düzeninde gün boyu yarıştırdığı insanları için, gece uyumalarına yardımcı olma işlevi yükleniyor edebiyata. (Virginia Wolf, romanlarının bu işlevi görmesi ihtimaline şiddetle karşı çıkar: "Ben böyle okuyucular için yazmıyorum.")

Edebiyatın içe doğru olan sabırlı ve küçük adımlı yolculuğunun önü tıkanınca, dışa doğru gösterişli hamleler başlıyor. Tüketim ideolojisi, eşyadan duvarlar örüyor iki insan arasına ve de edebiyatla hayat arasına. Sesi duyulmaz oluyor insanın. Sadece kendi sesini duyduğunda fark ediyor, yankı vadisine geldiğini. Dışına yığıyor bütün edindiklerini. Zaten edindiklerinin karakterlerine baktığında, koyacak başka yeri de yok.

"Bir savaşçı dışa doğru neyse, bir edebiyatçı içe doğru odur." der ya Rilke. Artık popüler edebiyatın yolculuğu içe doğru değil, dışa doğru devam ediyor. Her şeyin görünür (visible) olmak için kullanıldığı dünyada, yazı da son olarak katılıyor bu kervana. Dükkanı vitrininden ibaret bir satıcı olan popüler edebiyatın, gür çıkan sesinden başka ses duyulmaz oluyor.

Aklı yücelterek peşine takılan çağdaş insan bunaldığı zamanlarda, iç sesine kulak verirmiş, onu rehber edinirmiş gibi yapıyor. Böyle yaparak edebiyatı da kandırma yolunu tercih ediyor. **Edebiyatın yokluğunun hayatında bıraktığı boşluğu, simülatörlerle kısa yoldan, üstelik yorulmadan doldurmaya çalışıyor.** Kitaplığındaki edebiyat rafını, aforizma antolojileriyle, çıplak akılla çatılmış edebiyat benzeri metinlerle, teknik ölçüleri sağlam yazı projeleriyle dolduruyor. Bir müddet yürüyor bu yolda. Yolun bir aşamasında, sadece kendini öne çıkarmaktan, hazlarını önemsemekten, konjonktürü kollamaktan yorulduğunu, çok uzağa gidemeyeceğini anlıyor. Ancak, bozduğu yoldan başa dönmek, sahici bir edebiyat yolculuğuna başlamak için de geç kalmış oluyor.

Romain Gary, okuyucularla, eleştirmenlerle ve ödül dağıtan kurumlarla oyun oynamayı seven bir Fransız yazar. Bir Romain Gary olarak görünüp, bir Emile Ajar imzasıyla boy göstererek ilgilenenlerin başını döndürüyor. 'Yıldızyiyiciler' O'nun bir romanının adı.

Türlü halleri anlatılan bir diktatör var romanda ve iktidar kavramının karanlık/kirli dehlizlerinde dolaşılıyor. Bir de Anton Manulesco adında bir keman virtüözü ile tanışıyoruz romanda. Manulesco, başı üzerinde durarak keman çalabiliyor. Bir parçayı bitirdiğinde alkışlara karşılık vermek üzere ayağa kalkıyor. Ardından tekrar başı üzerine gelip sonraki parçaya başlıyor. Ve bu düzen içinde konserini bir saat sürdürebiliyor. Hiçbir yerden destek almadan, başı üzerinde keman çalabiliyor olması, yaptığı işin yalnızca küçük bir parçası. Asıl numarası; dikkatleri başı üzerinde durmaya değil de müziğe çekebiliyor olması. Açıkcası; onunkisi görsel bir şov değil, düpedüz bir konser.

Popüler edebiyat denildiğinde bu kemancı geliyor aklıma. Müziği sunarken, yaptığı sanata dinleyici çekmek üzere bir ilginçlik eklemek! Ancak gösteri bölümünü hep küçük bir parça, bir ayrıntı olarak tutmak, tutabilmek! Gösteri değil konser kimliği edinebilmek, alkışların peşi sıra gitmeyip, notalara saygıda kusur etmemek!

Ayrım çizgisi işte burası. Popüler edebiyat baş üzerinde durmayı önemsiyor. Yazıyı gözüne kestiren popüler edebiyatçı, önce piyasayı yokluyor, konjonktürü tartıyor ve satış teknikleri kursundan geçiyor. Bu yekundan bir numara çıkarıyor kendisine. Yeni, şaşırtıcı ve mümkünse kullanılmamış bir numara bulduğunda ve onu başardığında iskeleti çatmış oluyor. Ve son aşamada iskeleti, yazıyla etlendiriyor.

Sonuçta; edebiyat içinde bir başka alan olarak kalıyor 'edebiyat' ve piyasa patentli ürünlerin bıraktığı küçük ve giderek küçülen alanında varlığını sürdürüyor. Bunu, 'nerde bizim zamanımızdaki edebiyatçılar' nostaljisi ve yakınması ile de karıştırmamak gerekir.

Yazmak ve Okumak

Yazmak, yazılanları okurken inanılmaz bir iş olarak görülse de; bu etkileniş okuyanda giderek genişleyen halkalar oluşturmaz. Üstelik kalıcı da değildir. **Hele sıkı okur olmayan, okuma-yazma dünyasının dışındakiler için tamamen kayıtsız kalınacak bir iş'tir yazmak**.

Pasaport alması sırasında Sait Faik'in başına gelir. Memur mesleğini sorar. S. Faik ne desem diye düşünüp, yazma işini hangi kalıp içinde dile getirsem diye tartarken, "yazar" deyiverir. Görevli, ispat etmesini ister yazarlığını. Çekinerek, kitaplarından söz eder. Memur ikna olmaz anlattıklarına ve mesleği hanesine 'yok' yazar. Memurun bu tavrı genel algılayış adına, hala değişmemiştir.

Oysa yazmak, ızdıraplı, çileli bir iştir. **"Yazma işi tam bir muammadır."** der Marguerite Duras: "Yazı bilinmeyendir. İnsan yazmaya başlamadan önce yazacağı hakkında hiçbir şey bilmez." Ve ekler: "İnsan yazmadan önce ne yazacağını bilseydi, hiçbir şey yazamazdı.

Yazmak, insan yazsaydı ne yazardı bunu öğrenme çabasıdır. Ancak yazdıktan sonra öğrenebiliriz bunu."

Dostoyevski ise diğer kutuptadır. Yazacağı romanın sadece planını çıkartmakla kalmaz, cümle cümle yazar zihninde. Bir mektubunda kardeşine şöyle der: "Yeni bir roman bitirdim, şu kadar bölüm, şu kadar sayfa tutuyor. İş onu yazmaya kaldı."

Yazmak, ilkesiz, dikkatsiz yaşama alışkanlıklarından kurtulmak üzere uzun bir yürüyüşe çıkmaktır Nuri Pakdil için. Çağın soruları ve sorunları kalemin önündedir O'na göre. Küllerin arasından kıvılcım aramaktır yazının işi ve insanın damarlarında sağlam cümleler dolaşmalıdır.

Oğuz Atay'ın kült romanı Tutunamayanlar'daki Selim, yazarlardan ve onların yazdıklarından fazlasıyla etkilenen biridir: "Bütün hayat, bütün insanlık bu kitaplarla anlatıldı, bitirildi. Yeni bir hayat yaşamak, yeni bir kitap tanımak oluyor benim için. Kitaplarla ve onların yazarlarıyla birlikte yaşıyorum." Selim sevdiği yazarlara, korkuyla karışık saygı duyar ve aynı zamanda kızar. Kızarken onların karşısına yine yazı ile çıkmak, yazarlardan öcünü yine yazarak, onları okur yaparak almak ister:

"Bana hayatı zindan ediyorlar. Benim için hayatı yaşanmaz bir cehenneme çeviriyorlar. Hepsinin yer aldığı bir roman yazacağım ve burunlarından getireceğim: bana yaptıklarını ödeteceğim onlara."

İster doğuştan gelen bir yetenek, ister ağır işçilik sonucu çıkmış olsun, yazar kelimelerle hayatı, tarihi, insanı, insanları anlatır. Bir yapı çıkarır ortaya.

Okumak, bu tamamlanmış yapıyı malzemelerine ulaşıncaya kadar söküp, sonra yazarın yaptığını taklit ederek yeniden kurma işidir. Okur, sökmek ve ye-

niden kurmak işlemini eş zamanlı olarak yapar. Yazarın kurduğu yapı elinin altında olduğu için okurun yaptığı kurgu yeni değil, yenidendir. Ve okur söz aldığında, artık yazarın yazdığının üzerine kendi eklediklerileyle oluşan yeni eserden konuşmaktadır.

Son Yerine

Hayat boş bir kap olarak sunulur bize. 'Hayata gözlerini açmak' olarak anlatılır. Hayata gelmekle, kabın içindekileri edindiğimiz vehmine kapılanlar da olur. Bu vehim, bazı örneklerde uzun sürer.

Hayatın kaim oldukları arasında kendimizin olmadığını şaşkınlıkla öğreniriz. Bir yanlışlık olmalı diye düşünürüz. Biz zaten içinde olmalı değil miydik? Hayata katılmak için bunca hırpalayıcı hamle mi beklenmeliydi bizden!? Ama öyledir. Yokuşun dibinde bırakılmışızdır. **Bizden beklenen; yokuşu çıkmak, kabımızı doldurmak üzere; görmek, ibret almak, keşfetmek, biriktirmek, sorumluluklarımızla buluşmak'tır**.

Daha ilk basamakta tökezlediğimiz olur. Hayat öyle küçük parçalara bölünmüş olarak çıkar ki karşımıza; bakarız da göremeyiz. Birbirlerine benzeyen parçaları, birbirlerine tutuşturacağımız yerleri bulamayız.

Biz "bu kadar da yalnız olmamalıyız.", "kaybolmuş olamayız." derken, edebiyat'la tanışırız. Hayatımızı kurmanın, yeryüzünde varolmanın yolunu danışırız ona. Yaralı aklımızda kestirme yolları bulmak vardır. Edebiyat tarif ettiği yol, bize 'uzak olanı' gibi görünür. Sabredersek; alternatifi olmayan uzun yolu yürümeye başlarız. Kurnazlığı seçersek; ömrümüz, olmayan kısa yolu aramakla geçer. Ya da elimizde tuttuğumuz kabın dolu olduğunu, çığlık çığlığa bağırır da durulmayız bir türlü.

GÜRSEL AYTAÇ

EDEBİYAT DÜNYASI VE KÜLTÜR

Edebiyat eserleri, işledikleri konular, ele aldıkları sorunlar bakımından kültür dünyasından ayrı düşünülemez. Edebiyat, öncelikle anadil merkezlidir, ama günümüz "küreselleşme" olgusunun elverdiği ölçüde de (yazılı ve görsel medya aracılığıyla, yurt dışı seyahatler, göçler, v.b. ile) yabancı kültüre tümden yabancı kalmayan bir sanat dalıdır. Kültürle içiçe diyebileceğimiz edebiyat eserlerini kültür bilimlerinin yardımıyla açımlama yöntemleri, üzerinde halen çalışmakta olduğum bir konu.

Şimdi "Hece"nin bu özel sayısında doğrudan edebiyatın, edebî eserlerin kültürle ilişkisi üzerinde değil, edebiyat insanının kültürle ilişkisi üzerinde durmak istiyorum.

Edebiyat sosyolojisi olarak bilinen ve kitabın yazardan okuyucuya ulaşıncaya kadarki serüvenini ve toplum içindeki yerini araştıran, sorgulayan bilim dalı, kültür ve medeniyetle sıkı sıkıya ilişkilidir. Edebiyat sosyolojisi genel edebiyat bilimi içinde yer alır ve kültürbilime edebiyatın kendisi kadar hattâ daha çok malzeme sunar.

Yazarın kaleminden kitabevi raflarına ulaşıncaya kadarki serüvenle yetinmeyip pazarlanmayı, reklamı, tanıtmayı, eleştiri kurumlarını, bunların kültürle, toplumla, uygarlıkla ilişkisini, edebiyat etkinliklerinin kültürel boyutunu irdelemek yine edebiyat sosyolojisinin, ama geniş anlamıyla edebiyat dünyasının kültürbilimle ilişkisinin çalışma alanına girer.

Edebiyatçı-, yazar dernekleri, sendikaları, yazarların meslekî problemlerine çözüm aramak, edebiyat etkinliklerine katkıda bulunmak gibi amaçlarla kurulmuştur ve çalışmaktadır. "Yazar"ın tanımlanmasında ölçütün ne olduğu tartışmalıdır. Almanya'da yazarlığı esas mesleği sayan ve geçimini sırf yazarlıkla sağlayanlara "freier Schriftsteller", geçimini başka bir meslekle sağlayıp yazarlığı yanı sıra yürütenlere *"nebenberuflicher Autor"* (yan meslek yazarı), bir tek kitap yazmış ya da tek tük rastlantı yazar olarak çalışmış olanlara "Gelegenheits-Autor" (arada bir yazan) denmektedir.

Gazeteci yazarlar, televizyonda çalışan metin yazarları, senaristler, radyo için yazanlar son yıllarda yazarlığın kitapla sınırlı kalmayacağını göstermekteler. Yazarlık mesleğinde kitaptan metin yazarlığına doğru bir değişim eğilimi belirgindir. Genç yazarların oluşturduğu yeni kuşak, hem çalışma alanı hem de işledikleri konu yelpazesiyle bir genişleme süreci içindeler. Öte yandan yazar dernekleri ve sendikaları genellikle dünya görüşü, politik zihniyet esas alınarak kurulmakta, etkinliklerini söz konusu eğilim bağlamında gerçekleştirmekteler. Avrupa'da, en azından Almanya'da bu kuruluşlar artık kitap, gazete ile sınırlı kalmayıp "multimedya"ya kapılarını açmakla radyo ve televizyon yazarlarını ve yapımcılarını da içlerine alarak etkinlik alanlarını genişletmekteler. Ayrıca yazar grupları arasında da etkinlik alanı esasında özel der-

nekler, meselâ çevirmenler derneği, eleştirmenler, tiyatro yazarları, senaristler derneği gibi topluluklar faaliyetini sürdürmekte, yurt dışı bağlantılarını kurmaktadır.

Yayınevleri ve çalışma koşullarına gelince! Kitap yayınlatma, yazarlar açısından başlı başına bir maceradır ve her yazarın bu konuda başından geçenler hafife alınmayacak türdendir. Uygun yayınevi bulmak, dış ülkelerde de yazarların ortak sorunudur, ama telif ücreti konusunda Türkiye özellikle sorunlu. Yayınevleri, tabiî ki ticaret ölçüleriyle, kâr hesabıyla çalışma durumunda. Ama yazara ödenen pay (tam olarak ödense bile) emeğin karşılığı asla değil. Yan uğraş, hobi niteliği taşısa bile yazarlık ve çevirmenlik gülünç denecek ücretle "onore" edilmemeli. Yazara ne ödense azdır gibi bir kültür geleneğinin ifadesi olarak Avrupa dillerinde, meselâ Almanca'da telif ücreti yerine *"Honorar"* sözü kullanır.

Bilindiği gibi küçük yayınevlerinin yanı sıra günümüzde bankaların ya da endüstri kuruluşlarının "kültür hizmeti" adı altında yürüttükleri yayın faaliyeti var. Özel sektörün küçük büyük her kuruluşunda "kâr" hesabı önde geldiğinden az satan ama uzun vadede de olsa kültür-eğitim getirisine inanılan eserlerin yayınlanması için devlet yayıncılığı Türkiye Cumhuriyetinde eski bir gelenektir. Devlet kültür sektörünün sürekli bir kültür politikası olup olmadığı ise tartışmalıdır.

Genişletilmiş edebiyat kapsamına gazete yazılarının haber, magazin her türünü dahil eden yeni anlayış, doğal olarak gazeteciliğin etik, kültürel sorumluluğu ve görevleri konusunu bir edebiyat-kültürbilim sorunu olarak ele almayı beraberinde getirmiştir. Gerçeğe uygunluk, insanların haber alma özgürlüğü, özel hayatın mahremiyeti v.b. sorunlar zaman zaman birbiriyle çatışarak gazete yazarını güç duruma sokabilmektedir. Heinrick Böll, "Katharine Blum'um Çiğnenen Onuru" (1974) başlıklı romanında magazin yazarının sebep olduğu aile dramını eleştirel bir tonda gözler önüne serer. Politika haberciliğinin ve yorumculuğunun hükümet ve devlet çıkarlarıyla çatışma yaşadığı olaylar da sık sık gündeme gelmektedir. Bu konularda yine yazar özgürlüğü, düşünce özgürlüğü, haber alma özgürlüğü v.b.'nin karşısında yazar sorumluluğu, devletin çıkarları v.b. etik ve politik sorunlar tartışılmaktadır.

Edebiyat-dil-kültür ilişkisinin devletin kültür politikasındaki yeri irdelendiğinde yurtiçi gibi yurtdışı konulara da değinilmelidir.

Ülkenin dışarıya tanıtılmasında kültür etkinliği, azımsanmayacak önemdedir. Çeşitli ülkelerde edebiyat fakültelerinde birçok ülkenin dilini ve edebiyatını, giderek kültürünü inceleyen, araştıran, öğreten bölümler vardır. Türk üniversitelerindeki yabancı filoloji dallarının karşılığında yabancı ülkelerde Türk dili ve edebiyatı ve kültürü üniversitelerde okutulmaktadır. Söz konusu bölümleri devlet eliyle desteklemek, oralara öğretim elemanı, kitap göndermek, edebî çevirileri özendirmek, "dostluk-kardeşlik" politikasının yanı sıra uzun vadede de olsa devletin dış politikasını, endüstrisini desteklemek demektir. Bunun bilincine varan devletler, bütçelerinde çeşitli kalemlerle konuyu canlı tutmaya özen göstermektedir. Türkiye'nin kültür politikası, dışarıda Türkçe'nin öğretimi, Türk edebiyatının ve kültürünün çeviriler yoluyla tanıtılması, bu etkinliklerin özendirilmesi konusunda yaptıkları, yabancı devletlerin-

kiyle karşılaştırıldığında ne yazık ki çok gerilerdedir. Yararı uzun vadede gerçekleştiğinden kültüre yatırım, köşe dönücü politikacılara cazip gelmemektedir. Özel sektör, yurt içi kültür sponsorluğunu adını duyurmak amacıyla bile olsa zaman zaman yerine getirse de dışa açılmayı kültürde desteklemenin yararını kestirememektedir.

Edebiyat dünyasının kültür içindeki yeri konusuna şimdilerde televizyon da girmekte ve bu dünyayı etkilemenin ötesinde önemli ölçüde yönlendirmektedir. Televizyon-edebiyat ilişkisini "Kitaptan Ekrana Edebiyat" başlıklı kitabımda ele almıştım. Şimdi bu konunun dışında, yani edebiyatın kendisine etkinin dışında, edebiyat dünyasını yönlendirme etkisine kısaca değinmek istiyorum. Bir kültür hizmeti olarak sunulan edebiyat programları, televizyonun büyük kitlelere hitap etmesi gerçeği göz önüne alındığında kitap, dergi, gazete gibi yazılı medyayı fersah fersah geçmektedir. Edebiyat programları genel olarak neleri kapsıyor? Edebiyat piyasasına yeni katılan kitapların tanıtımı, en sık yayınlanan edebiyat programı. Yönlendirme, büyük ölçüde buradan başlıyor. Çünkü tanıtımı yapılan kitaplar arasında bir seçim, bir ayıklama, bir liste düzenleme söz konusu. Hangi kitapların, hangi yazarın ürünü aksatılmadan tanıtılırken nelerin ya da kimlerin farkına varılmadığı ya da gözden uzak tutulmaya çalışıldığı üzerinde düşünmek gerek. Çok satan kitaplar listesi, bu listede adı geçen kitapların satışını katlayarak artırmasını sağlıyor. Tanıtma bir anlamda reklam işlevini yerine getirdiğinden, reklamı yapılmamış kitap, "gizli cevher" olarak varlığını sürdürmek, değerini bilen okura ancak rastlantı sonucu ya da bir dizi deneme yanılma serüveninden sonra ulaşabilmektedir. Yeni yayınlar listelerinin, çeşitli özel TV kanallarında politik görüş doğrultusunda hazırlandığı düşünülecek olursa, "has okur"un nereden nasıl bilgileneceğini kestirmesi kolay değil.

Televizyondaki edebiyat programları arasında yazarla yapılan sohbet her bakımdan yararlı. İzleyiciye söz konusu yazar hakkında, eserleri düşünceleri hakkında fikir sahibi olma fırsatı vererek kitaplarını okuma hevesi uyandırabiliyor, ya da tam tersi, kendi zevkine hitap etmeyecek olduğu izlenimi edinerek seçimini ondan yana yapmama kararını alabiliyor.

Güncellik, haber alma, yeni yayınları kısmen de olsa fark etme konularında televizyonun kültür hizmeti herşeye rağmen bir hizmettir. Ama edebiyatta, sanatta güncellik kadar, belki de güncelden çok daha değerlisi, zamanın eskitemediği yazarlar, eserlerdir. Bu konularda televizyon programları yok denemez, ama yetersiz. İzlenme oranını esas alıp edebiyat-kültür programlarını tadımlık düzeyde tutmak, televizyonun kültür hizmetini savsaklamasından başka bir şey değil.

ALİ AYÇİL

HAYAT VE ŞİİR

Daha başlangıçta, şiirle hayat arasındaki ilişkinin, sayısız gözenekleri bulunan muğlak bir ilişki olduğunu kabul etmek zorundayız. Muğlaklık, başlığın her iki öğesinin de, neredeyse tanımlanmalarını imkânsız kılacak birer "açık alan" ı işaret etmelerinden kaynaklanıyor. "Hayat nedir?" ve "şiir nedir?" sorularına verilebilecek hiçbir doğru cevap yoktur. Her ikisinin de tanımlanmaktan çok tarif edilmeye yatkın mahiyet taşımaları nedeniyle, aralarındaki ilişki biçimlerinin çözümlenmesi bir yana, tek tek konuşulmaları bile bir mesele olarak görülmelidir. Tanımı içerisinde bütün canlıları ve canlılar arasındaki kendiliğinden organizasyonu barındıran "hayat", merkezinde düşünen bir özne olmadıkça bize hiçbir şey ifade etmez. "Hayat"la şiir arasında ancak bu "düşünen özne (insan)" aracılığıyla bir bağ kurulabilir. Kendisine yalnızca kendi hayatının değil, bütün hayatların bağışlandığı insan, aynı zamanda şiirin de membaıdır.

*

Levi-Strauss'un "doğa", "kültür" ayrımı, şiirin kökenine dair ilginç ip uçları içerir. Strauss, insanlığın, yeryüzü serüvenindeki en belirgin değişimini "doğanın düzeni"nden "kültürün düzeni" ne geçerken yaşadığını öne sürer. İnsan uzunca bir zaman tabiatın bir parçası olarak yaşamış, onun ses ve tınılarından çözülmemiş, bakmış ve taklit etmiştir. Dünyaya atılmanın şaşkınlığını henüz üzerlerinden atamamış olan insanlığın ilk kuşaklarının, hayatı, çağrışımı bol kozmolojik bir algılayış üzerinden inşa ettiklerini söylemek bir abartı sayılmaz. Bunun en güçlü kanıtı, insanların "dil"i kullanma biçimleridir. Bu ilk dönemde dil henüz çerçevelenmemiş, nesnelerin bütün çağrışımlarını barındıracak bir genişlikte ifadelendirilmiştir. Başka bir biçimde söylersek, insan, doğanın bir parçası olduğu zamanlar boyunca dili yalnızca şiirsel düzlemde kullanmıştır. Öyle ki, "Ben su istiyorum" dendiğinde, "su" kelimesinin bütün çağrışımları da aynı anda iletilmiş oluyordu. "Su" hem susuzluğu gideren bir ihtiyaç, hem akan bir ırmak, hem ıslatan bir sıvı, hem boğan ve üşüten bir tedirginlik, hem de ses, köpük ve aynaydı. Kuşkusuz bu, "kuş" ya da "yaprak" dendiğinde de böyleydi. İnsan doğanın bir parçasıyken "hayat", ancak şiir olarak ifade edilebilen bir "ima evi"ne benziyordu ve bu dönemde, insanı şiir yazmaya-söylemeye iten bir dil daralması söz konusu değildi. Dildeki daralma, başka bir deyişle dilin çağrışımlarının budanması, kültürün düzenine geçilirken gerçekleşmiştir.

*

İnsanın doğanın düzeninden kültürün düzenine geçebilmesi için, doğa üzerinde tasarrufta bulunması gerekir. Başka bir deyişle kültür, ancak tabiatın düşünen bir varlık tarafından yeniden organize edilmesiyle mümkün olabilir. Yerleşimlerin oluştu-

rulması, icatlarla hayata yeni nesnelerin kazandırılması, topluluk ilişkilerinin belirlenmesi gibi insan aklının ve iradesinin kaçınılmaz eylemleri, onu doğanın serazat ikliminden kültürün örtüsü altına çekmiştir. Fakat bu yeterli değildir. Kurulan yeni düzenin hem bir çerçevesinin oluşturulması hem de kodlanması gerekmektedir. Kültürel eşik, kendisini tabiatın gücünden ve insan tabiatının geriye dönme tehlikesinden koruyabilmek için, sınırladığı alanı iki bekçiyle sağlama almıştır: Yasalar ve dil. Gerçekten de hiçbir kültür düzeneği kendisine belli bir yasal çeper çekmeden ve kendisini dil düzeyinde yeniden kodlamadan varlık kazanamaz. Dahası, kültür muğlaklıkların düşmanıdır. Bütün nesneleri adlandırmak ve alıcıyla verici arasındaki farklı duyuşları bertaraf etmek ister. Bunu başarabilmesi için de, dilin muhtemel çağrışımlarını budayarak, bütün anlaşılırlığıyla her bir sözcüğü bir nesnenin üzerine giydirmesi kaçınılmazdır. Yapılması gereken, doğanın bir parçasıyken pek çok çağrışımıyla birlikte kullanılan "şiir dil" in matematiksel bir kesinliğe kavuşturulmasıydı. Kültürün düzeninin teminat altına alınması ancak bu yolla mümkün olabilirdi. Bu, dilin şiir olmaktan çıkıp nesnelerin mahpushanesine dönüştüğü belirlenmiş bir anlam alanı oluşturmuştur. Dilde kültürün lehine yapılan tasarrufun sonucunda insanoğlu, tabiatı, kainatı ve kendi hayatını algılayışının önüne yine dilden bir duvar örmüş, o duvarı aşabilmek için başka bir düzlemde yeniden şiire dönmeye mecbur kalmıştır.

*

Lacan, Levi-Strauss'un "doğa-kültür" kuramıyla, Saussure'ün "göstergebilim"ini harmanlayarak bilinç dışını "dil" ile ilişkilendirdi. Ona göre, bilinç dışına atılmış durumlar, "dil" ya da "gösterge"lerden ibaret durumlardı. Tabiatın düzeninden kültürün düzenine geçerken sözcükleri ehlileştirilmiş olan özne, bilinç dışına iteklenmiş sayısız yasak göstergenin ağırlığıyla yaşamaya mahkum edilmiştir. Zaman zaman hayatın bir maverasının olduğunu hissetmekte, nesneler, üzerlerine giydirilen kelimelerin içinde gerneşerek onu ilkel duyuşunun sınırlarına götürmektedir. Hayatın içinde başka bir hayat saklıdır sanki. Ama hayatı konumlandıran mevcut dil, bu hissedişlerin kapısının daha fazla açılmasına asla müsaade etmemektedir. Öyle olsa, kültürün tanımladığı yüzey biçimsizleşecek, her özne yeniden kendi duyuşunun ırmağında akıp gidecektir. Üstelik artık dil de katılaşmış, matematiksel yanı keskinleşmiştir. Bilinç dışına itilmiş, duyulan ama anlatılamayan bu "öte" hayatın arkeolojisini kim, nasıl yapacaktır? Kim "dil" sayesinde kıstırılan hayatın çeperlerini çözecek, onu yasaklanmış alanın diliyle yeniden buluşturarak tamama erdirecektir? Dahası, kim kültürün düzenine isyan ederek, insanı, yeryüzüne atıldığı anın şaşkınlığına, hayatı bir şiir olarak anlattığı tabiatının diline tekrar geri götürecektir?

*

İnsanının yeryüzünde henüz bir müptedi olarak yaşadığı zamanlardan bu güne dek tarih, hayatın, kültürün içine sıkıştırılması şeklinde tezahür etti. Akıl tarafından sürekli kontrol edilen ve yönlendirilen bu "medenileştirme" serüveni, insan-tabiat ve kainat arasındaki metafizik uyumun dile vuran şiirsel coşkusunu da safdışı bıraktı. Ancak her

doğan insan, kendisini teslim almak için bekleyen kültürün eşiğine varmadan evvel, yani henüz sınırlandırıcı dil tarafından tam olarak belirlenemediği kısa bir çocukluk aralığında, hayatı, çağrışımlarla bezenmiş şiirsel bir canlılık alanı olarak tecrübe etmeye devam etti. Ve yine her doğan insan, insanlarla tarihin son hali üzerinden uzlaşmaya geçerken, travmatik bir şekilde, "duyuş"unun önemli bir kısmını kültürün diline kurban vermek zorunda kaldı. Lacan'ın söylediklerine kulak asacak olursak, yasaklanmış alan, belli göstergelerle şifrelenerek bilinç dışına itildi. Ancak, bilinç dışının evi bir ölüm evi değil, daha çok bir uyku evine benzemektedir. İnsana sorular sordurtan, nesnelerin tanımlanmış durumlarıyla arasını açan ve onu kendi tabiatının hallerine çağıran sayısız rahatsız edici sinyale sahiptir. Şiir, bütün bu sinyallerin, onları bilinçli bir şekilde devşiren insan tarafından dile dökülmesiyle vücut bulur.

*

Şiir, hayatın bütünlüğüne ihanet etmiş kültüre karşı, insan soyunun, tabiattaki yerini (bütünlüklü hayatiyetini) her seferinde yeniden hatırlayıp hatırlatmasının iki yolundan birisidir. (Bu iki yoldan ilki ve en sağlamı vahiydir.) Şair, akıl tarafından sistemleştirilmiş hayatın düzeneğine ve çağrışımları budanmış bir dil tarafından tanımlanmış nesnelerin boğucu sınırlarına çarpa çarpa yol alırken, hayatı, tabiatı ve kainatı "dil"de yeniden bütünlemeye çalışır. Ancak bu hiç de kolay değildir. Kolay değildir çünkü, şairin biricik malzemesi olan dil, şaire ızdırap çektiren aklın matematiği tarafından taşlaştırılmış, ölçüleri belirlenmiş bir iletişim göstergesine dönüştürülmüştür. Tek çare, bizzat sınırlandıranın kendisini kullanarak eşiğin ötesine geçmek, öteyi ima edebilme becerisi gösterebilmektir. Başka bir deyişle "dil" eğretileme yoluyla yeniden inşa edilecektir. Eğretileme ile, hayatın üzerindeki "dil" gömleği kaldırılacak, varoluşun maverasıyla varlık arasındaki damarların tıkanması böylelikle engellenmiş olacaktır. Şairin dile müdahalesi silsileler halinde ve süreklidir. Kültür, hayatın anlamı üzerine yorumlar üretirken, şiir, bu sığlaştırmaya karşı hayatın anlamını, (bizzat anlamın kendisini) ima etmekten bir an bile geri durmamış; dildeki şirki temizleyerek varlığın hakikatiyle bağ kurmasını sağlayan metaforik bir imkân sunmuştur. Hayatın, kozmolojik gözeneklerini açık tutabilmek için vahiyden ve şiirden başka bir teminatı da yoktur.

ALİ EMRE

YOZLAŞMA VE BASKI ORTAMINDA SANAT

I

Egemen olanın, aynı zamanda belirleyici ve genelgeçer olabilmek için kendi dışındakilere zorluklar çıkarması ve zor kullanmasıdır baskı. Yönetici konumda bulunanın çeşitli nedenlerle her alanda yönlendirici olma isteğinin sistematik bir cebire dönüşmesidir. Otoritenin sürekli bir buyurganlık formu içerisinde hem kendi yandaşlarına gözdağı vermesi hem de muhalif kalmak isteyenleri tehdit etmesi; yalnızlığa, başkalaşmaya, çözülüşe ve yıkıma maruz bırakmak için özgürlükleri budaması, iğdiş etmesidir. Kendi siyasi, toplumsal gücüne yeterince güvenmemenin; kimi zaman çirkin yollara, yalana, kandırmacaya ve korkutmaya da başvurarak kendi söylemini oturtamamaktan kaynaklanan bir kendini koruma ilkelliğine dönüşmesidir. Hatta kimi zaman farklı güzelliklerin, kimi özgün yaklaşımların ve temel insani değerlerin kökünü kurutma barbarlığıdır.

Baskı, sonuçta, çeşitli dayatmalar eşliğinde, insani değerler bağının meyve veremez hale getirilmesidir.

Yozluk ise, en genelde, değerler yitimidir. Değerin, değerli olma ölçütünü büyük ölçüde kaybetmesi; değersizliğin yayılma, kitleleşme eğilimi göstermesidir. Ufuksuzluğun, kütlük, körlük ve sığlığın yakın akrabasıdır yozlaşma. İster istemez bir bozulmayı, kaçışı, dumura uğramayı ya da ihaneti çağrıştırmaktadır. Kıblenin kaybolması, çıtanın düşmesidir. Diğer yandan bayalığın baskın olmaya başlaması, duruşun kaybedilmesi, derinliksizlik ve popülizm eşliğinde endazenin bozulmasıdır. Kimliksizlik kimliğidir bir bakıma. İyi niyetli de olunsa ilkeli ve düzeyli olmamanın tezahürü; kendisi olarak kalamamanın, tereddüde boğulmanın yanı sıra başkalarına da sadece öykünmekle ve onları taklit etmekle kalmaktır. Çirkinlik, güdüklük yahut yetersizliğin boşluğu doldurma çabasıdır. Bir tür, kendini kaybetmedir.

Baskı kimi zaman yozlaşmayı derinleştirerek muradına ermekte, yozlaşmanın baskın hale gelmesi ise her türlü kırılma ve yabancılaşmaya kapı açabilecek bir boyut kazanabilmektedir. Biri tebâlaştırmayı, köleleştirmeyi amaçlamakta, diğeri de bunu bir biçimde içselleştirmekte; bir kültür, çoğul kılınmış bir yaşayış tarzı haline getirmektedir.

II

La Boetié adlı on sekiz yaşında bir genç, Fransa'da XVI. yüzyılın ortalarında bir kitap yazdı: "Gönüllü Kölelik Üzerine Söylev". Bu küçük kitapta tiranlığın, despotizmin ağır bir eleştirisi yapılıyor ve birçoğu savaşlarda kahramanca çarpışan yüz binlerce, milyonlarca insanın; tek bir zorbanın yahut despotik bir yönetici sınıfın karşısında nasıl olup da uysal ve çaresiz kaldığı soruluyordu. Tıpkı devleti, padişahı,

ağası, patronu için müthiş bir fedakârlık ve savaşma gücü gösteren, ölümü göze alan insanların, aynı mahfillerden kendilerine yönelik zulümlere, insanlık dışı uygulamalara karşı inanılmaz bir suskunluk ve hatta teslimiyete gömülmeleri gibi.

Denemeleri ile ünlü Montaigne genç yazarın çağdaşıydı, onunla görüşüyorlardı. Montaigne, dostunun otuz iki yaşında ölümünden sonra eserini "düzeni bozmak, değiştirmek isteyenler tarafından kötüye kullanılacağını" bahane ederek yayımlatmak istememişti. Kitap, Montaigne'in itirazına karşın, 1572 yılında basıldığında, en özgür ve özgün yazı türü olarak öğretilen deneme türünün piri sayılan Montaigne, onu küçültmek için şunları söylüyordu: "Hiç kuşkum yok ki yazdıklarına kendisi de inanmıyordu."

La Boetié, yukarıda andığımız önemli sorusunun cevabı olarak özetle şunu söylüyordu: Gönüllü köleliğin nedeni insanların zaten kölelik koşullarında doğmaları, böyle bir atmosferde yoğrularak "korkak" olmaları, verili olanı kendiliğinden içselleştirmeleridir. O; despotizmi, dolayısıyla "gönüllü kölelik"i yaratan karakter zaafını, tarihin ve geleneğin ürünü olan, korkak ve konformist insan tipiyle, risk üstlenmeyen kolaycı yaşam biçimiyle açıklamaktaydı.

III

Dayatma, baskı ve zorbalık; kime, kimden ve hangi biçimde yönelirse yönelsin, son çözümlemede, kendine inanmamışlığın, insan olamamışlığın bir ürünü ve işaretidir. Sanat alanında da sanatçının, öncelikle "kendi zincirleri"nden kurtulması ve bir duruş sahibi olmayı önemsemesi, bu eksende dış baskılara karşı çıkmaya çaba göstermesi gerekir. Ancak hak edilmesi ve savunulması gereken özgürlük de sağlıklı bir duygu ve düşünce temelinde yükselmeli, hiç değilse gerçek sanatı imha ve ifna edecek çirkinlik, ahlâksızlık ve düşkünlükten uzak durmalıdır.

Bu alandaki özgürlük, aslında düşünce özgürlüğünün de bir parçasıdır. Zira sanat yapıtı da sonuçta, bir düşüncenin belirli bir sanatsal dil ve yöntemle açıklanmasıdır. Aslında edebi/sanatsal alan, kendine özgü yönleri olsa da, diğer toplumsal alanlardan büsbütün ayrıştırılamaz. Toplumların gelişmeye, düzelmeye dair güçlü ve kalıcı refleksler edinmeleri, genellikle doğal ve insani bir yasaya, maddî ve manevî çeşitli uğraş alanlarında gösterilen yeteneğin hasılasına dayanır. Sözü edilebilecek bir siyasi, toplumsal macerası, muhkem bir tavır alışı, kayda değer bir trajedisi, altında ezilse de anılabilecek bir direniş ve başkaldırısı bulunmayan toplum ya da toplulukların –istisnalar dışında- derli toplu ve iz bırakıcı bir sanat ortaya koymaları da beklenmemelidir.

Kimi kişi ve çevrelerce tartışılan bir kavram olmakla birlikte özgürlük; bir bilinçlilik halidir. İnsan bilincinin ve ondan ayrı bir şey olmayan iç dünyanın bir ürünüdür. Bilincin temelinde de bir şeyin gerekliliğine inanmak, onun farkında olmak yatmaktadır. Gereklilik ve aynı zamanda sorumluluk yetisi, ancak özgür insanların bilincinden süzüldüğünde özgürlükle özdeştir. Özgür insana ise ancak insani hasletlerin son derece gelişmesiyle, insanın manevî gelişiminin yetkin bir düzeye ulaşmasıyla varı-

labilecektir. Düşünsel ve sanatsal üretme özgürlüğü, şüphesiz verili toplumsal koşullardan önemli ölçüde etkilenir. Ama bu alandaki özgürlük, aynı zamanda sürecin kapsamına giren çeşitli özgürlükler arasında bir bakıma kendini en özerk hisseden özgürlüktür.

IV

Baskı, sansür, kısıtlama ve hayatın dışına itme gibi olumsuz uygulama ve yaklaşımlar; yöneticiler ve egemen kültür olduğu varsayılan anlayışın kimi mensuplarınca tarih boyunca aydınların, sanatçıların hatta her türlü muhalif öğenin karşısına çıkmıştır. Günümüzde de herkes iyiliği kendisi için istemekte, kendi işine geldiği oranda alkışlamakta, farklı görüşlerin ezilmesine de neredeyse katkıda bulunmak için çırpınmaktadır. Çiğlik, benmerkezcilik ve çifte standartçılık en ilkel şekliyle yaşanmakta, basın ve yayın organları kirli ilişkiler odağında, sermayeye angaje olmuş bir güdüklükle kötü bir silah gibi kullanılmaktadır.

Özgürlük adına fark edilmesi gereken ilk şey belki de insana musallat olan kendi ezikliğini, itilmişliğini, dışlanmışlık hissini aşmak, bunun bir kader olmadığını anlamak olmalıdır.

Kendini küçük görenlerin, kendini kendi eliyle ürettiği zulümlerle sınırlayanların, kendi değerleri üzerinde sürekli şüphe, yılgınlık ve pazarlık bulutları üretenlerin büyük ve etkileyici, değerli ve özgün şeyler ortaya koyabilmeleri zaten mümkün değildir. Öncelikle sorgulanması gereken; niceliğin egemenliğine, yozluğa ve kolay tüketilebilirliğe dayanan "egemen kültürel kodlar"dır. Özgürleşme istek ve çabası; bütün vitrinleri, görüntü alanlarını işgal eden bu dayatılmış ilüzyonla yüzleşmek, hesaplaşmak ve onu aşmak zorundadır. Bu ilüzyonun sahipleri ve toplumsal izdüşümleri kendi çıkarları, korkuları ve konformizmleri için elbette sert tepkiler gösterecek yahut görmezden gelmeye, küçümsemeye çalışacaklardır.

Aslında önemli olan da, sanatçının bu tepkilerin kendisi için doğuracağı sonuçları göze alıp almamış olmasından çok, kendi değerine ve doğrusuna bağlılığının ölçüsüdür. Namuslu işçiliği, çalışkanlığı, aidiyet duygusu ve sorumluluk anlayışıdır. Bu yüzdendir ki fildişi kulelerine kapananların arasında, kimse onları açıkça zorlamadığı hâlde, öncü ve gerçek sanatçıların kimi sürgüne, kimi zindana, kimi yalnızlığa kimi de ölüme gider.

Sanatçı, hem kendini hem de eserini/eylemini iradi bir tarzda ve olanca sahihlik ve samimiyetle gerçekleştirmelidir. İlkel Robenson tavrından uzak durmanın yanı sıra içi boş Don Kişot gösterişinden de kaçınarak aşmalıdır statükoyu, duvarları, rehaveti, konformizmi. "Ülkenin ya da genelde bütün insanlığın üzerine çöreklenmiş bulunan bu kirlilik, karamsarlık, umursamazlık nasıl olsa bir gün aşılır; bu duraksama yahut gerilemeler, manevî çöküntüler atlatılır, belirli dönemlerde böyle evreler hep yaşanmıştır." rahatlığı/kendiliğindenciliği içinde olmak, mevcuda boyun eğmek, dünyayı ve ülkeleri, onları yönlendirenlere, korkunun egemenliğine bırakmak demektir. Yani bir başka konformizmdir. Düşünürün ve sanatçının kendi özgürlüğünü

kendi elleriyle boğması demektir. Düşünür ve sanatçı açısından hiçbir özgürlüksüzlük; onların kendini inkârlarından, sanatı onurlu duruş ve duyuşlardan yalıtmalarından, kendi benliklerine zehirli yalanlar fısıldamalarından daha vahim değildir.

V

Parçalanmış, duyarsız hale getirilmiş, fıtri melekeleri dumura uğratılmış benlikler, aynı çizgide büyüyerek irileşmiş, kesafet kazanmış bir toplumsal yapı ve döngü ortaya çıkarıyor günümüzde. Diğer taraftan yoz ve erdemsiz bir alışkanlıklar, davranışlar zincirini yaygınlaştıran kolektivite ve sosyal organizasyon, kütlük ve körlükle çevrelenmiş bireyler üretmekte.

Bilmeliyiz ki kendisi yeterince özgür olamayan bireyler, çok değerli ve özgün şeyler ortaya koyamazlar. Yeri geldiğinde baskı ve dayatmalardan yakınanlar; düzeni, çirkinlik ve çirkefliklerin kaynağını eleştirmedikçe "düzenin adamı" olmaktan kurtulamazlar. Sorgulamayanlar, sorgulanmaya da tahammül edemezler bu yüzden. Boyunlarındaki zincirlere bir halka, kötücül bir ilmek daha atarlar sadece. Egemen, genelgeçer ilişki ve anlayış düzeneği de içine atıldığımız cendereye alışmamızı, yabancılaşmayı kabullenmemizi, kendimizi inkâr etmeyi normalleştirmeyi salık veriyor bize zaten.

"Baskı, sanatı doğurur." demiş André Gide. Kendini inkâr, bir yıkım ve hüsrana çıkarken, zor koşullar içinde olunsa bile kendini bilme, biriktirme, sağaltma ve güzel bir şekilde ifade etmeye çalışma; dirimi, yeni ve taze solukları içerebilecektir.

Gövdemiz bir zindana tıkılmış, cismimiz kuşatılmış ya da tutsak edilmiş olabilir. Ama zihnimiz ve yüreğimiz kimden/nereden gelirse gelsin her türlü tasmadan tiksinmeli, özgürlüğünü hiçbir zorbaya, güce ya da dünyevi değere teslim etmeme gayreti içinde olmalıdır. Bunu başarabilmek için de sesimizi ve güzelliğimizi boğan korkulardan, içimize çöreklenmeye çalışan karabasanlardan kurtulmak gerekir öncelikle.

Sanat, kimilerinin zannettiği gibi asla başlı başına bir kurtarıcı değilse de, en azından kendini biriktirmek, kendisi olarak kalmak isteyenlerin zenginleşmelerine, özgürleşmelerine küçümsenmeyecek ölçüde katkıda bulunabilir. Çürümüşlükten, müstemleke kültüründen, yozluk ve ilkellikten, öncelikle, dilimizi ve dimağımızı koruyarak, arındırarak, onları temiz bir pınardan besleyerek korunabiliriz. Bu bağlamda sanat, güçlü bir insani eylem hatta güzelleşme devrimi olarak da düşünülebilir.

Kötülük, sığlık, korkaklık ve kişiliksizlik yayılmacıdır. İşgalcidir. Hemen çoğalır ve herkese bulaşır. Fakat iyi ve dönüştürücü olanı, hak ve güzel olanı, özenle ve sabırla büyütmek, berkitmek elzemdir. Sanatı da istiğnanın, iğvanın tasallutundan kurtarmak için, güçlü bir donanım ve duyarlığa ulaşmanın yanı sıra durduğumuz ve ulaşmak istediğimiz yeri iyi görebilmemiz şarttır. Her şeye rağmen kendi sesimizle kendi türkülerimizi söylemeye, güzelleştirmeye ve paylaşmaya çalışmak, bize onur ve değer katacaktır.

Zira "gönüllü kölelik" iğrenç bir yenilgi ve teslimiyet biçimidir!

M. MURAT ÖZKUL

SİYASET SARMALINDA HAYAT

İnsanın sürmekte olduğu yaşamın modern olarak bilinen son birkaç yüzyılı gerçeğin yerini kolaylıkla dolduran hazır yanılsamaları üretmek ile geçmiştir. Akla, rasyonelliğe, rasyonelliğin bir *izm*'e dönüşmesi ile somutlaşan türev; *izm* olarak teknolojizme, siyasete ve onun içinde yuvalanmış ideolojilere şaşı bakış bu yüzyıllar boyunca devam etmiştir. Bu gayretlerin sonucunda modernite güdümünde hareket etmeye başlayan siyaset, insana üstün bir hayat kalitesi bahşeden altın çağın ilk gong vuruşunu yapmayı ve insanın yaşamakta olduğu hayata yeni hayaller eklerken, hayalin doğasında olan yalan menşeili kırıklıkları unutturmayı hedef edinmiştir. On altıncı ve on dokuzuncu yüzyıllar arasındaki felsefî tartışmalar yirminci yüzyılda sistemli siyasal yapılara kaynaklık teşkil edecek ideolojilere dönüşmüştür: Machiavelli'nin başlattığı ilk dalga Hobbes ve Locke aracılığıyla liberalizmin ifadesi olur; Rousseau'nun başlattığı ikinci dalga Kant ve Hegel aracılığıyla komünizme varır; üçüncü dalga ve aynı zamanda bizim zamanımızın dalgası, Nietzsche ve Heidegger ile faşizme götürür (Strausse, 2000: 9). Özellikle, ilk dalganın oluşturucusu ve modern siyaset felsefesinin de kurucusu sayılan Machiavelli'nin ayrı değerlendirilmesi gerekmektedir: Çünkü o her şeyden önce insansız siyasetin de isim babasıdır. Yaşadığı yüzyıldan içinde bulunduğumuz çağa seslenirken, *insana rağmen* ihtiyaç duyulan temel şeyin doğru dürüst işleyen ve bununla beraber siyasal yapıyı determine eden güçlü kurumların gerekliliğidir. Machiavelli'nin, o dönem için dağınık olan siyasi birliklerin merkezi beraberliklerin oluşumu noktasında mutlak monarşiye bağladı umut, Batı düşüncesinin *Machiavellileşme* temayülünü zaman içerisinde ortaya çıkarmıştır. Bu durumda siyasetin katettiği mesafeler sonunda bu anlayışın yerini yüzyılımızda çelikten kurumlara bırakmasına sebep olmuştur. Strauss, bunu karakter formasyonundan kurumlara itimada geçiş olarak nitelendirir. Bu durumu da "insanın neredeyse sonsuz şekilde yoğrulabileceğine, çekiçe gelirliğine duyulan inancın karakteristik sonucu" olarak görmektedir. (Strausse, 2000: 79). Günümüz siyaset(sizliğ)inin hayata ve insana dokunamayışının temelinde yatan iki problemden birisini bu durum oluşturmaktadır. Machiavelli düşüncesinin siyaset üzerinde yaptığı tahribat, zorunlu olarak siyasetin öznesi olan insanı, dolayısıyla modern insanı da *bu yüzyıllar* boyunca olumsuz etkilemeye devam etmiştir. Önce tiksinti sonrasında ise yaygınlaşarak kabul görmeye başlayan bu anlayış modern siyasetin asli belirleyicisi olarak varlığını devam ettirmiştir.

İnsanı ve hayatı ıskalayan siyasetin birincisi kadar önemli diğer sorunlu bir alanı ise, siyasetin modern dönemde ideolojik duvarlar içinde sistematize edilmesi ve buna bağlı kalınarak yeni algılama biçimlerinin oluşturulmasıdır. Modern siyaset-ide-

oloji yakınlaşması, totaliterliğin kapısının aralanmasına da yardım ederek, binlerce yılın kadim medeniyet birikimlerini en iyimser ifade ile sığ, en kötümser ifade ile yok saymıştır; ideolojik yaklaşımlar tarafından basit bir akıl kurgusuna ve mantığına dayandırılarak, tek tip işleyen bir kural ile açıklanır hale gelmiştir. İnsanlığın tüm hayat telakkileri, tarihsel dönemlerde ortaya koyduğu tüm ürünler, eserler, Marksist literatürde olduğu gibi basit bir birkaç kavrama indirgenir ve sınırlı bir mantıksal kurgu ile açıklanmaya çalışılır (Çaha, 2000: 93). Totaliter dönüşüm ve gelecek kurgusunu birleştiren ideolojiler aynı zamanda devrimci projeler geliştirmek durumunda kalırlar. Hayali toplum projesine seslenen ideolojiler mevcudu değersizleştirdiği için bu ideolojilerin bağlıları mevcutla tatmin olmayan doyumsuz insanlara dönüştürülmüşlerdir (Çaha, 2000: 94).

On dokuzuncu yüzyıl asayiş ve güvenlik devletini andıran bir yapılanmanın sonucu gelişen kurumlar –ideolojilerin gölgesi altında-, kudretlerini yirminci yüzyıl boyunca da canlı tutmuştur. Devletin düzenleyici müdahaleleri ekonomi, çalışma yaşamı vs gibi alanlarla sınırlı kalmayıp, bireyci değer ve yaşam(a) biçimlerinin düzenlenmesine kadar geniş bir yelpazede işlerlik kazandırmıştır. Siyaset arenası, halk iradesini dikkate almadan kendini üstün irade olarak gören kurumlara ve ideolojilere terk edilmiştir. Modern siyasetin ve devletin ideolojiye sahip çıkması, insanın dilinden ve duygularından anlamayan gayri insanî yönetim biçimlerinin – bir daha çıkmamak üzere- insanın bütün yaşam pratiklerine müdahil olması olarak yorumlanabilir. Bu esaret, yirminci yüzyılın sonuna doğru siyasi ihmallerin insan hayatını tümden sarması ile birlikte büyük tepki hareketlerine dönüşmeye başlamıştır.İnsansız siyaseti yirminci yüzyılda sendeleten ilk çelmeler yüzyılın gördüğü iki savaş ve ikisi arasında yer alan *yirmi dokuz burhanı*dır. Ancak, modern siyasetin ürettiği çözümsüzlükler insanın kendi dünyasında ve toplum hayatında yeni infiallere neden olmuştur. İkinci Dünya Savaşı sonrasında da toplumsal tepki hareketlerine dönüşmeye başlamıştır. Örgütlü bir toplumsal harekete ve sınırlı sayıda entelektüel/ elite bir kadroya sahip olmaksızın, insan dahlinin bulunduğu ilk tepkisel hareket de *altmış sekiz hareketi*dir. Hareket, belli bir kesime mal edilmeye çalışılsa da, özünde bir sınıfı ya da toplumsal grubu temsil etmek niyetinde değildir. İnsanın kendini temsil ettiği, kendine ait olanı geri almak için vermiş olduğu mücadele olarak görmek daha doğru olacaktır. Hareket ciddi sonuçlar alamadan birkaç yıl içinde inkıtaya uğrasa da, zihinlerde bıraktığı miras canlılığını korumuştur. Ve ümit ettiği aks- i sedayı da, kısa bir fasıladan sonra bulabilmiştir. Hareketin üzerinden çeyrek yüzyıl geçmeden dünya üzerinde baskın iki idelojiden biri ve onun devleti tarihe karışmıştır: Tahmin edilenin aksine, modernliğin savunusunu yapan ideoloji yıkılmamıştır. Nihayete eren, kendini modernliğin dışında kalan her şey ile ilişkilendiren ideoloji ve onun yaşam alanı bulduğu siyasal örgütlenmelerdir. Neden küp dururken küpeç gitmiştir? Bunun alt okuması iyi yapılmalıdır. Aslında tepki, insanı ezen, yok sayan ideolojilerin genelinedir. Modern siyasetin ilkelerini farklı isimler altında eyleme döken ideolojilerin geniş halk kitlelerinin desteğini gecikme ile de olsa kaybetmesi kaçınılmaz bir sondu. Bu

merhale merhale sona gidişin serüvenini, zamanla modern siyasetin ve ideolojilerin işgal alanına dönüşen kamusal alan üzerinden takip etmemiz gerekir.

Modernite Bağlamında İnsansız ve Etkisiz Siyasetin Konforlu Mekânı: Kamusal Alan

Kamusal alan en geniş anlamıyla toplum (bireysel ve küçük grup vs) hayatının düzenlenmesidir. Etkisiz siyasetin bireyi, küçük grupları, cemaatleri temsil iddiasını taşıdığı mekân ise, kamusal alandır. Bireysel ve grup yaşamının kendini gösterdiği ve ifade ettiği yerlerin başında hayatın içinde ikiye bölünerek zayıflatıldığı kamusal ve özel olarak bugün kabul gören parçalı alanları anlıyoruz. Kamusal'ın uyum, düzen, düzenleme gibi karşılıkları vardır. Siyasetin modernitenin öngörüleri doğrultusunda bu mekânda/kamusal alanda aldığı yeni form, kolluk kuvvetinde ifa edilen hizmetin bir benzeridir. Siyaset, insanın ihtiyaçlarına göre kamusal alanın düzenlemesi yerine, modernite ile elde edilen kazanımların bekçiliğini yapan ve kamusal alana da, o zaviyeden bakan bir konuma gerilemiştir. Soru(n) şudur: Moderniteye paralel ilerleyen siyasetin mi, yoksa insanın saadetini hedefleyen *ideal bir siyasetin* mi arkasından ilerlenmelidir? Böyle bir ayrıma ihtiyaç vardır. Çünkü, modernite ile insan en azından idealler ölçüt alındığında bir yol ayrımındadır: Yaşama, seçme(özgürlük), kendini gerçekleştirme... bunların hepsine yeniden *balans ayarı* yapılmıştır. Diğer ifade ile, insana *tabii* olarak miras bırakılan hakları bugün ipotek altında tutulmaktadır. Modernite kamusal alanı, kendi varsayımlarını gerçeklemek doğrultusunda düzenlerken, tanımı da mekân kelimesi etrafında kurar. Kamusal alanı yalnız mekânla sınırlamak, ona sadece bir obje olarak değer atfetmek, ona can veren kültürel, siyasal, sivil unsurların da matlaştırılmasını, kâale alınmamasını beraberinde getirmektedir. Kamusal alanın muhalif yanını temsil eden bu unsurların varlığı teorik düzlemde kabul edilirken, bu özgürleştirici talepler yaşamsal pratiklere dönüştürülmek istendiğinde, özel alan ve iktidar arasında pay edilerek denetim altına alınmıştır.

Kamusal alanın düzenlenmesinden murat, modernite doğmalarının toplumun üyeleri nezdinde kabul görmesini temin etmektir. Kamusal alan düzenlenmeleri, duygudan ve ruhtan arındırılmış akıl ve refiği liberalizmin marifetiyle, ilerleme fikrinin kaldıraçları sayılan modern kurumların kontrolü ve uygarlık ideallerinin topluma bir proje dahilinde benimsetilmesi hedeflerini kapsamaktadır. Bu proje kamusal alan içinde birbirine değmeden hayatlarını sürdüren grup, cemaat vs., amaç ve beklentilerini bir uygarlık ideali dahilinde aynılaştırılmasını içerir. Farklılıkları aynılaştırmak için herkesi temsil etmesi beklenen birey, vatandaş, yurttaş gibi kavramlar, iyi bir işçilik ile elden geçirilmiştir. Kavramlar, salt siyasal bir kategoriye indirgenerek tedavülde kalabildiler. Etnik, dinsel, dilsel gibi diğer aidiyetler ise, kamusal alandan bilinçli olarak uzak tutulmuştur (Ete, 2002: 98). Kamusal alan içinde kontrol edilemeyen bu unsurlar, özel alan sınırları içinde kabul görmüştür. Mevcut durum kamusal alanda yer alan aktörlerin üzerlerinde topladıkları rol çeşitliliğin de bir daralmaya yol açtığı gibi, alanda farklı kimlik taleplerine karşılık veremeyerek, hiç beklen-

meyen bir katılım sorununu da ortaya çıkarmıştır. Modernitenin kamusal alanı, modernitenin ideallerinin önünde engel teşkil edebilecek her şeyden arındırdığı bir alan olarak tanımlamasının doğal bir sonucudur, *katılım* sorunu. Bu yaptığımız tespit ile kamusal alanın taraflılığı tescillenmektedir. Taraflı bir alanda yapılan *belirlenmiş* bir temsil ile katılım tartışmalarının sürdürülmesinin çok sağlıklı olmayacağı açıktır. Temsil bekleyen kişi, zümre, grup ve cemaatlerin aidiyetlerinden soyunarak katıldıkları kamusal alan, bahsettiğimiz belirleyiciliğinden dolayı onların temsil kabiliyetlerini yok saymakla yetinmemekte, bireysel ve kurumsal kişiliklerin ilgasına da sebep olmaktadır. Neye ne kadar katılacağınızın, tartışabileceğiniz kırmızı çizgilerini bildiğiniz bir düzen, sizin varolma biçiminize de müdahale etmek için hevesli olacaktır. Önceden verili ve nispeten iradi kabulleri içeren bilgilerle çekip çevrilen bu alan, modern dünyada kapitalist düzenin çarklarına su taşımakla meşruiyet ekseninde bir sapmaya (bütünüyle gayri iradi olması nedeniyle) işaret etmektedir. Modern kapitalist düzenin kurguladığı kamusal alanda eşitsizlikler varolduğu hâlde, eşitsizlikleri paranteze alarak güç ilişkilerini gizlemeye çalışmak en çok kendisi için yapılan siyasetin, ekonominin, iyileştirmelerin merkezinde olan insanı olumsuz etkilemektedir. Modernliğin insan üzerine yükselttiği değerlerin bugünkü sonuçları iç açıcı değildir. Modern insanın üzerine yükselen değerlerin, insandan bağımsızlaşarak kendi yüksek değerler(!) skalasını oluşturması ilgi çekici olmuştur. İnsan ise, o değerler ile yükselen özne konumunda değil aksine, o değerlerin altında inşa edilen bir unsura indirgenerek şeyleşmeyi yaşamaya maruz bırakılmıştır. Kamusal alan ve onun içinde konumlanan siyaset, ekonomi gibi kurumlar insanı mutlu ve özgür kılmak için var edilmesine karşın, gerçekleşen bunların dışındadır. İnsanın, insanî ziynetlerinden (zenginliklerinden) sakıt olması, ağırlıklarının bir bir üzerinden alınması maddî insanın zuhurunu çabuklaştırmaktadır. İnsanın maddileştirilmesi (şeyleştirilmesi) suretiyle varılması umut edilen menzil, ruhtan, duygudan, etnik, dinsel aidiyetlerden kopartılan, dolayısıyla bir anlamda zenginlikleri talan edilen insandır. Bütün bunlardan geriye kalması beklenen tortu: Nesneleşmiş bir halk... sessiz kamusal alan... irade ortaya koyamayan bir halkın iradesi olma heveslisi bir iktidar... modern siyasetin ve ideolojilerin baktığı yerden bakmayan, ama onlara rağmen ciddi bir yoğunluğu imleyen bir alan kalıyor geriye, o da hayatın bizzat kendisi.

Ve Hayat…

Hayatın kendisi, üzerinde proje yapılamayacak ve sahadaki sonuçları kontrol edilemeyecek kadar hızlı değişmektedir. Hayat, içinde ne var ne yoksa her şeyi değiştirirken insanı da değiştirmektedir. Geri dönüşümlü olarak insandan da etkilenerek değişim ritminin aynı kalmasının önüne geçmektedir. Siyaset ise, hayatın belli bir anında sosyal-siyasal yapıdaki ihtiyaçları göz önünde tutarak, kendine değişime dayanıklı ilkeler edinir. Bu ilkeler, ideolojiler ve dönemsel siyaset rüzgarlarının etkisi altında kaldığında ise, siyaset ile hayat arasındaki makas açılmaya başlamıştır, artık. Hayatın hızlı attığı adımlara, siyasetin ancak *ayak değiştirerek* karşılık vermesi bekle-

nirken, bunun da çok altında bir performans ile siyaset *ayak diretme*ler göstererek hayata karşı uyumsuzluğunu pekiştirmiştir. Yakın modern siyaset tarihi bunun misalleri ile doludur. Hayata etki eden değişken sayındaki fazlalığın, hayatın zapturapt altına alınmasını zorlaştırdığı aşikardır. Siyasetin teorisinde hazır bulunan farklılıklara tahammül, dolayısıyla farklılık adedince doğruya tahammül etmek, yeni dönem siyasetinde mutasyona uğradı. Modern siyasetin, siyaset alanının zembereği haline gelişinden bu tarafa, *tek doğru*yla yaşama bir düstur haline geldi. Bütün doğruları yutan imtiyazlı bir doğru...bu duruma en iyi örneklik teşkil edecek savları Wallerstein da görmek mümkündür. On sekizinci yüzyıldan itibaren etkili olmaya başlayan muhafazakarlık, liberalizm, sosyalizm, komünizm gibi fikir hareketlerinin, *özgürleşme modernliği*ni gerçekleştirmeyi amaç edinmelerine karşın, *teknoloji modernliği*nin merkeziliğini ve hatta giderek önceliğini kabul ettikleri ölçüde mücadelelerinde başarısız olduklarını söyler (Wallerstein, 1995: 135). Teknolojik modernliğin konforunu sağlayan liberalizmin, dünya sisteminin jeokültürüne hakim olmasından sonra kurtarıcı/mesihyen ideolojilerin gittikleri coğrafyada fiilen liberal ideolojinin çeşitlemelerinden birine dönüştüğü savunusunu yapar. Hülasa, Wallerstein göre, günümüzün çekip çevirici ve özgürleştirici ideolojileri, aslında tek bir ideolojiye hizmet etmektedir. Bu yüzden de ideolojileri güvenilmez ve insanın özgürleşmesinin önünde başat bir engel olarak durdukları iddiasında bulunur (Wallerstein, 1995: 135). Modern siyaset, özellikle son iki yüzyıldaki performansı ile inşa edici, müdahale edici yüzünü de göstererek yeknesak bir toplumun muştulayıcısı(!) olmuştur. Oysa hayatın kuruluşu tek bir merkezden yönlendirilemeyecek kadar alternatiflidir. Hayatta, insan kendini ilişkiler yaratarak var etme eğilimindedir. Bu eğilimlerini yalın olarak yaşayabildiğinde kendini iyi hissetmektedir (Gençtan, 2003: 30). İnsan bu ilişki biçimlerinin de özel ve kamusal gibi suni ikili ayrımlarla parçalı bir hal almasını istemeyecektir. Yaşadığı, nefes aldığı her neresi ise oraya da ilişkilerini taşımak ister. Örneğin, modern siyasetin medenileşme adına nesneleştirdiği kamusal alana hayatın içinden bakılması durumunda, hayat ve siyasetin zaman içinde edindiği yeni üslupları daha iyi fark etmek mümkün olacaktır. Hayatı, bir kez insanın ilişkiler ağı olarak kabul ettikten sonra, kamusal alanı modern siyasetin baktığı yerden tahlil etmek güçleşmektedir. Hayat için kamusal alan mekândan daha fazla bir şeydir. Soyut yanı da vardır, mesela. Soyutluktan kast ettiğimiz bir ilişki biçimidir. Modern siyaset, kamusal alanın soyut yanını koyu karanlıkta bırakarak bile isteye ihmal eder. Kamusal alanın yalnız somut bir profilde algılanma indirgemeciliğine karşın Ferhat Kentel'in kamusal alanı bütünlüklü anlama çabası çarpıcıdır, örneğin der Kentel: "Cami; sadece kubbesi, minaresi ile mimari bir mekân değil; aynı zamanda sözün söylenme yeri, bir şeylerin *konuşulduğu* yer...Okul; sadece masalar, sandalyeler, duvarlar değil; ders, eğitim, bilim, insanlar arası ilişki yeri... Devlet, parlamento, otobüs, dolmuş, televizyon, sokak...hepsi bir mücadele alanı...Tek bir doğrunun olmadığı, *çoğul bir alan*...Çoğulluğun, eşitsiz ve farklı güçlerin ilişkilerinin bir denge içinde bir arada bulunduğu soyut düzey..."(Kentel, 2002). Kamusal alanın her bir öğesi, dolgu mal-

zemesi ya da dekoratif olsun için kamusal alanda boy göstermezler. Tedavüldeki siyasetin tercihidir, o. Aynı şekilde, modern siyasetin insan algılayışı da kamusal alana bakışı kadar sığdır; modern siyaset insanı, yalnız uzamda yer kaplar hâlde ve kendisinden başka bir şey beklenmeyen, edilgenleştirilmiş bir nesne olarak görmektedir. İnsanın insanîliğini koruyabilmesi ve özne olarak yerine sahip çıkabilmesi için kamusal alanda kendi doğrularını savunabilmesi, gerektiğinde *hayır* diyebilmesi gerekmektedir. Çünkü, bunu başarabildiği oranda özgürlüğünü koruyabilecektir. Bu fırsat kendisine verilmediğinde ise, tepkisini alternatif(ler) oluşturma yoluyla gösterecektir. Alternatifi, insanların kendi yaşam pratiklerini doğrudan ve köklü olarak değiştirmeleri olarak tanımlarsak (Zeka, 1985: 17), insanın etkin olduğu bu hareketlerin tarihi, bizi en fazla altmışlı yıllara kadar geri götürecektir. Genel olarak tepkiler; akılcılık, burjuva yaşam tarzı, sanayileşme, kentleşme sorunları, katı kuralcı yaşam tarzları, otorite ve hiyerarşiye karşı oluş, bürokrasi, militarizm, rasyonalizm, teknolojizm vb. konularda odaklanmaktadır.

Gösterilen tepkilerinin yoğunlaştığı konular göz önünde bulundurulduğunda, Modern siyasetin, insanı ve hayatı şeyleştirerek yaptığı tercihlerinin sonuçları ortadadır. Tam da bu noktada söylenmesi gereken, çarelerin nerede gizli durduğunu göstermektir. İlk adım olarak inanılması gereken, entelektüel düzeyde ifade edilmesi gereken şey, insanın tekrar bütün insanî donanımlarıyla, erdemleriyle hayata müdahil kılınmasıdır. İnsan eksenli bir hayatın kurulmasını temin edecek temel dinamiklerin nerede saklı durduğunu bilmek, çareye dokunmakla eş anlamlıdır. İnsanın ontolojik yeniden kurgulanışına ilave olarak, teolojik, etik ve estetik katkılar bu çarenin güçlenmesini temin edecektir. Bu katkıların eş zamanlılığı bir dengeyi ifade ettiği için ayrıca önemlidir.

KAYNAKÇA

ÇAHA, Ömer, *"İdeoloji ve Hukuk Arasında Devlet*", Doğu Batı Dergisi, Sayı: 13, Ank. 2000-01

ETE, Hatem, "*Liberal Demokrasinin Krizi ve Siyasetin Doğası*", Tezkire Dergisi, Sayı: 24, Ank. 2002

GENÇTAN, Engin, *Hayat*, Metis Yay. İst. 2003

KENTEL, Ferhat, *Kamusal Alan Artık Çıplak* http:// www.gazetem.net/ferhatkentel.asp 28.10.2002

STRAUSS, Leo, *Politika Felsefesi Nedir*, çev. Solmaz Zelyüt Hünler, Paradigma Yay. İst.2000

WALLERSTEİN, İmmanuel, *Liberalizmden Sonra*, çev. Erol Öz, Metis Yay. İst. 1998

ZEKA, Necmi, *Batı Almanya'da Alternatif Hareketler*, Metis Yay. İst. 1985

İBRAHİM TÖKEL

BİR YUMAĞI ÇÖZMEK: TÜRK DÜŞÜNCESİNDE EDEBİYAT-FELSEFE VE SİYASET

Hoşça bak zâtına kim zübde-i âlemsin sen
Merdüm-i dîde-i ekvân olan âdemsin sen

Türk kültür veya düşünce tarihinde bir parça yol almak isteyen biri kendini çok büyük bir karmaşanın içinde bulacaktır. Çünkü böyle bir çalışmayı konu alan izleğin sistematik bir tarihçesi mevcut değildir. Türk kültür tarihinin, ideolojik, resmi veya angaje olmamış bir envanterinin çıkarıldığını herhâlde hiçbir aklı başında kimse iddia edilemez.

Ne Türk üniversitesi ne intelejansiyası ne de Türk aydını böyle bir sorumluluğa ve olgunluğa erişemedi. Türkiye'deki ideolojik bilimselliğin, kısır tartışmaların, kamplaşmaların varacağı yer de böyle olsa gerek.

Bu yazının amacı, başlığındaki büyük iddianın aksine sözü edilen kavramlar arası ilişkinin küçük çaplı bir çetelesinin tutulması, ipuçları vermesidir. Yoksa bu kavramlar arası ilişkiler yumağını çözmeye çalışmak sanıldığından çok çok daha büyük ve cesur bir çabanın ürünü olmalıdır.

Yazıya başlık olarak "yumak" metaforunu tercih ettik, çünkü (hemen hemen tüm doğulu geleneklerde olduğu gibi) Türk düşünce hayatında, edebiyatın, felsefenin (hikmet), siyasetin iç içe geçmiş olduğu kanaatindeyiz. Edebiyatımızı meydana getirenler bazen felsefî (hikemi) düşüncelerle (Mevlana – Yunus Emre – Ahmet Yesevî), bazen siyasal aktörler (Ahmet Paşa – Bâkî – Namık Kemâl) olarak karşımıza çıkarlar.

Konuyu ayrıntılandırmadan önce bir meselenin açıklığa kavuşması gerekmektedir. Bir "Türk Felsefesi"nden bahsedilebilir mi? Önümüzde her yönüyle, açık seçik bir "Türk Felsefe Geleneği" var mıdır? Bu sorulara H. Z. Ülken' in "Felsefe, ruhu olan, sistematik, açık, bilgi, değer ve varlığa ait bütüncül bir yapı"[1] dır tanımından yola çıkarsak olumsuz yanıt vermek zorundayız. Çünkü böyle bir açıklık, sistematiklik veya ontolojik bir bütünlük Türk düşüncesinde mevcut değildir. Bu "bulanıklık" düşünce tarihimizin karakteristik özelliklerinden biridir. Bu geleneğin karakteristik bir diğer özelliği de "Hikmet"dir. "Hikmet" Türk düşüncesinin en belirgin vasıflarından biri olarak sık sık karşımıza çıkar. H. Yavuz fikir geleneğini konu alan bir söyleşisinde "Bizde felsefe yok, hikmet var[2]" demektedir.

Bir diğer husus bu kavramları ve arasındaki ilişkileri konu edinen çalışmaların son derece az oluşudur. Türk düşüncesinin dününün ve özellikle bugününün anlaşılması için son derece elzem olan bu çalışmaların sayıları oldukça yetersizdir. Bu ve

benzeri çalışmalar kişilerin bireysel çabalarının ötesinde kolektif bir çalışmanın ürünü olmalıdır. Bu bağlamda yazıyı hazırlarken elimize müstakil bir çalışma geçmedi[3] makale bazında bir takım metinlere ulaşabildik. Şunu da belirmeden geçemeyeceğim, Hilmi Yavuz hem edebiyatçı hem de felsefeci kimliği ile bize yol gösterici oldu. Kendisine gıyaben teşekkürü borç bilirim.

Edebiyat – Felsefe İlişkisi

Epigraf olarak alınan Şeyh Gâlib'in beyiti edebiyat – siyaset – felsefe kavramları arasındaki ilişkinin mükemmel bir örneğidir.

Gâlib III. Selim'in çok yakın bir arkadaşı olmakla beraber siyasal hayatın çekirdeğindeki isimlerden biridir. Hem kendi bireysel özellikleri, hem de şeyhi olduğu Mevlevî dergâhının gücü ve etkinliği Gâlib'i siyasal hayatın merkezinde konumlandırır.[4] Ancak işin siyasal boyutuna girmeden bu beyitten yola çıkarak edebiyatımız ve felsefe arasındaki ilişkinin izini sürmeye çalışacağız.

Walter Andrews "Şiirin Sesi Toplumun Şarkısı" adlı önemli eserinde "Osmanlı gazeli (Edebiyatı) üzerine yorumlayıcı hiçbir çalışmada gazelin dini, tasavvufî boyutu göz ardı edilemez" demektedir. Andrews devamla "Fars, Türk, Urdu şiirinin en büyük ustalarının eserleri içinde İslâm kültürünün dini, tasavvufî arka planını yansıtmayan tek bir mısra" bulamayacağımızı belirmektedir[5]. Yine A. H. Tanpınar 19. Asır Türk Edebiyatı Tarihi'nin giriş bölümünde tasavvufi düşüncenin eski edebiyatımız üzerindeki belirleyici etkilerini büyük bir yetkinlikle anlatmaktadır. Bunlardan yola çıkarak diyebiliriz ki klasik edebiyatımızı derinliğine anlamak ilkin tasavvufu anlamaktan geçer.

Hilmi Ziya Ülken "Türk Tefekkür Tarihi" adlı eserinde Türk düşüncesini üç ana başlıkta toplar. Felsefe, Kelam, Tasavvuf… Ancak bu ekollerin Türk edebiyatıyla ilişki kurabileni tasavvuf düşüncesidir. Yoksa klasik edebiyatımıza İslâm felsefecilerinin ya da kelamcılarının etkisinin çok az olduğu ortadadır.

Öyleyse tasavvuf düşüncesi bizim için anahtar bir kavramdır. İslâm'ın entelektüel geleneğinde sufi düşüncesinin çok ayrı ve önemli bir yer tuttuğu tarihsel bir gerçektir. Hatta batılı büyük felsefî geleneklerle boy ölçüşebilen yegane düşünce alanının tasavvuf olduğu söylenebilir[6].

Tasavvuf, başlangıcında bir züht hareketi, hayata yönelik pratik – ahlâkî bir öğretiyken Hallac, Beyazıt-ı Bistamî Abdulkerim Cîlî, Muhyiddin-i Arabî, Mevlana Celaleddin Rumî gibi büyük sufilerin elinde muazzam düşünsel bir birikim oluşturdu. Bu filozof – sufiler yalnızca Türk edebiyatını – düşüncesini değil Doğu'dan Batı'ya bütün İslâm düşüncesini – edebiyatını çok derinden etkilediler. Özellikle Muhyiddin-i Arabî, eşsiz dehası, muazzam karizması ve etkileyici dili ile çok etkin bir filozof – sufidir. Aslında kendinden önce de var olan "vahdet-i vücut" düşüncesini derleyip toparlayan ve bunu total bir öğreti içinde sunan İbni Arabî'dir. Bu düşünce sistemi bugün dahi etkinliğinden, orijinalitesinden ve canlılığından bir şey kaybetmemiştir. Vahdet-i vücut düşüncesi yalnız İslâm düşüncesini değil aynı zamanda batı düşünürlerinde dikkatini cezp etmiştir. Bu yazıda vahdet-i vücut düşüncesini açacak

veya tartışacak değiliz. Ancak sözü edilen fikir hareketinin şiir ile kurduğu ilişki oldukça dikkat çekicidir. İbni Arabî özel mesajlarını veya ifadelerini daima şiir dili ile vermeye çalışmıştır: "Bu kitabın (el Fütühat) her bâbının başındaki şiire dikkat et. Zira bunlar işaret etmek istediğim kadarıyla o bâbın ilimlerini tazammun etmektedir. Bâblarda verilen izahlarda bulunmayan şeyleri oradaki şiirlerde bulursun."[7] Ayrıca vahdet-i vücut düşüncesini geliştiren ve yayan filozof – sufilerin aynı zamanda büyük şairler olduğunu belirtmeliyiz. Mevlânâ, Nesîmî, Yunus gibi büyük şâir – sufiler düşüncelerini şiirlerle dile getirmişlerdir.

M. Erol Kılıç "Sufi Şiirinin Poetikası" adlı kayda değer makalesinde Türk sufi şiirinin poetikasının oluşumunda üç büyük sufi – şairi zikretmektedir.: Muhyiddin-i Arabî, Mevlana, ve Yunus[8] …Kılıç yazısında bu üç büyük sufinin Türk şiiri üzerindeki kalıcı etkisini bütün açıklığı ile ortaya koymaktadır.

Varlığın birliği, görünen alemin yanıltıcılığı (hakikatin aynası), varlıktaki çeşitliliğin (kesretin), aslında birliğin (vahdetin) birer yansıması olduğu ve bütün bunların, insanın ancak "insan-ı kâmil" sıfatını elde etmesiyle "keşf" olunacağı temel düşüncesi üzerine kurulu olan vahdet-i vücut düşüncesi, Mevlana, Yunus, Nesimi, Gâlib gibi filozof – sufilerin elinde muazzam bir entelektüel – düşünsel gelenek oluşturdu. İşte bu felsefî (hikemi) miras Divan şiiri ve Tekke şiirinin düşünsel arka planını oluşturur. Nitekim Köprülü "Muhyiddin-i Arabî'nin ve onu takip eden mühim tilmizlerinin tesirleri altında serbest Anadolu muhiti vahdet-i vücut felsefesiyle iyiden iyiye dolmuştur"[9] diyerek bu gerçeği tespit eder.

Divan Edebiyatı, nihayetinde semboller, mazmunlar, eğretilemeler üzerine kurulmuş bir yapıdır. Bu şiir dilinin ve geleneğinin çok katı kuralları olduğunu biliyoruz[10]. Bu şiir geleneğini meydana getiren mazmun, sembol ve istiarelerin gerçekten de Divan şiirinin "dili" ile "tasavvufi" söylemin "dili" neredeyse aynıdır. Bu iki "dil" birbirlerini tamamlar. Örneğin saki – şeyhi, kadeh – kalbi, şarap – (ilahi) aşkı, meyhane – dergâhı imlemektedir. Yine pervane- aşığı, şem – sevgiliyi (mahbubu) imler. Bir anlamda Tasavvufi dünyanın terminolojisi ile şiir dilinin terminolojisi birleşmektedir.

Örneğin Naili'nin:

Gösterir sergeşte-hâl-i vâdi-i hayret henüz
Girdibâd-ı deşt ü sahrâ rûh-ı Mecnûnı bana[11]

beytini ele alalım. Bu beyitte geçen üç önemli kelime tasavvuf – şiir ilişkisinin boyutunu hemen ele verir. Bunlar Hâl – Hayret – Mecnun kelimeleridir. "Hâl" tasavvufi yaşantıdaki nefsin (ruhun) içinde bulunduğu durumları anlatmak için kullanılan önemli bir kelimedir. Aynı şekilde "Hayret" kelimesi tasavvufi yaşantının önemli basamaklarından "hayret vadisi"ni anlatan bir semboldür. Yine "Mecnun" tasavvufi terminolojide adı en fazla geçen özel isimlerden biridir. Açıkçası tasavvufi arka plan bilinmeden bu beyti çözmenin imkânı yoktur.

Bütün bu açıklamalardan sonra Şeyh Gâlib'in beytine geçebiliriz.

Hoşça bak zâtına kim zübde-i âlemsin sen
Merdüm-i dîde-i ekvân olan âdemsin sen

Bu beyit hem divan edebiyatının, hem de tasavvufî (hikemi – irfani) geleneğin en meşhur fragmanlarından biridir. Beytin edebi değerini tartışmaya açmanın gereği yok. Şeyh Gâlib zaten divan edebiyatının en mükemmel şairlerinden biridir. Edebi dehasıyla bu edebiyatın ilk sıralarında yer alır.

Ancak beyitin tasavvufi – felsefî manası kıymete değer bir yoğunluk arz etmektedir.

Yukarıda da değindiğimiz gibi tasavvufi (Hikemi) arka plân anlaşılmadan divan şiiri doğru bir biçimde değerlendirilemez. Vahdet-i vücut ya da diğer bütün tasavvufi ekollerde "insan-ı kâmil" olarak isimlendirilen ideal tip mevcuttur. Bu ideal tip nefsinin bütün merhalelerini geçmiş, fenâ filallah ve fenâ filbekâ makamlarına ulaşmış, "Allah'ın kendisinden razı olduğu ve kendisinin de Allah dan razı olduğu kimsedir". Tasavvuf hikmetine göre "kesret"i ve "vahdet"i bilen, bilmenin ötesinde böyle bir bilgiyi Hakke'l-yakin müşahede ve keşfeden insandır İnsan-ı Kâmil. Yine bu hikmete göre insan ve âlem arasında birebir bir ilişki mevcuttur. Buna göre âlem büyük bir insan, insan küçük bir âlemdir. Bir başka deyişle insan âlemin özüdür. Ancak bu insan sıradan bir beşer değil "İnsan-ı Kâmil" olan varlıktır. Şeyh Gâlib anılan beyitte işte bu kâmil insana gönderme yapar. Gâlib, edebi bir formatta (gazel – beyit) açık açık bu hikemi (felsefî) düşünceleri dile getirmektedir.

Burada duralım ve önemli bir meseleye değinelim. H. Yavuz bir yazısında[12] İslâm'da felsefe geleneğini sorgularken bu beyitten yola çıkarak bizce önemli bir sorunu açıklığa kavuşturur. Yavuz batıdaki sistematik, açık, bütüncül felsefî geleneklerle, Gâlib'in beytinde sözü edilen düşünce tarzını karşılaştırır. Ve şu çarpıcı değerlendirmeyi yapar; Batıdaki sistematik, açık, bütüncül ve süreklilik gösteren felsefî yapıların karşısında doğuya özgü parçalı (fragmental) felsefî söylemler egemendir. Yani İslâm dünyasında felsefî söylem ya da düşünme biçimi parçalı bir biçimde meydana gelmiştir. Yavuz'a göre bu beyit pekala felsefî bir metin olarak okunabilir. Hatta Yavuz, böyle bir bakış açısını felsefî geleneğimizin inşasında kullanabileceğimizi belirtir.

Yumak metaforu ile dile getirdiğimiz iç içeliğin ilk durağına böylece gelmiş olduk. Türk – İslâm düşünce geleneğine hakim olan Tasavvufi – Felsefî söylemin edebiyatın içinde yaşadığını, geliştiğini gördük.

Siyaset

Osmanlı İmparatorluğu bilinen ya da geniş anlamı ile siyasi bir toplum değildir. Osmanlıyı bürokratik bir sistem olarak tanımlamak daha doğru olur kanaatindeyiz. Çünkü siyaset, *modern* ya da geniş anlamı ile katılımın, ifade etmenin, muhalefet yapabilmenin adıdır. Ancak Osmanlı toplumunda, sisteminde bu tür geleneklerin olmadığını iyi biliyoruz[13]. Mutlak bir otorite etrafında çok geniş bir bürokratik yapılanma Osmanlı sisteminin özü idi[14]. Bu mutlak otoriteyi temsil eden padişah bütün siyasal yaşamın kalbidir. Bütün uzaklıkların ve yakınlıkların merkezinde o vardır. Bu bakımdan siyaset kavramını bugünkü anlamıyla değil, aşırı bir mutlakıyetçilikte var olan devlet yönetimi ile ilgili bir disiplin olarak algılamalıyız.

Osmanlı İmparatorluğunda 19. y.y. gelinceye dek varolan siyasi yapıyı az çok bi-

liyoruz. Çekirdeğinde padişah ve hareminin bulunduğu bu yapı, sadrazam, vezirler, şeyhülislam, kazaskerler diğer divan üyeleriyle birlikte taşara teşkilatı Osmanlı idari (siyasi) yapısının özü idi.

Şiir – siyaset ilişkisi bu idari yapıda iki biçimde karşımıza çıkmaktadır. İlki devlet çekirdeğinde bulunanların şiir (edebiyat) ile bağlantıları; ikincisi ise bu çekirdeğe mensup olmayan İstanbul'da doğup veya taşradan gelip kendilerini bu mekânizmaya eklemlendirmek isteyen şairler.

Halil İnalcık "Şair ve Patron" adlı önemli risalesinde Divan sahibi şair padişahların olmaması halinde edebi şaheserlerin ortaya çıkmayacağı tespitinde bulunmaktadır[15].

Padişahlar ve yüksek bürokrasi Fatih döneminden sonra şiirle daha fazla iç içe olmuş bunlardan bazıları müretteb divan hazırlamışlardır.

Ancak bizim için ikinci grubun durumu çok daha önemli ve anlaşılmaya muhtaçtır. Şiir yazan sanatçının siyasi otoriteyle ilişkisi nasıldır? Bu ilişki siyasi hayatı etkilemekte ve yönlendirmekte midir? Kısaca edebiyatı üretenler ile siyasi merkezin ilişkisi nasıldır?

Yukarıda da belirttiğimiz gibi otoriter toplumlarda her türlü siyasal ilişki mutlak otoriteden çevreye doğru yayılmaktadır. İnalcık bu otoriteyi patron olarak nitelemekte ve bu ilişkiye patronaj adı vermektedir[16]. Bu patrimonyal sistemde her türlü yetki, otoriteyi temsil eden figürler tarafından temsil edilir. Her türlü iş bu patronaj sistem tarafından gerçekleştirilir. Sanatçılar da bu patrimonyal sistemin dışında değillerdir[17].

Modern çağa gelinceye dek, yani sanatkarın, yazarın belli bir üretim tüketim sisteminden faydalanarak kendi hayatını idame ettirdiği zamana kadar, bu yazarlar ve sanatkarlar, sanatlarını icra etmek, kendi hayatlarını rahatça sürdürebilmek için siyasal otoriteyle ilişki kurmak zorunda kalmışlardır. Bu durum hem batılı hem de doğulu toplumlar için gerekli bir durum olmuştur. Hele şiir gibi soyut, gündelik hayat pratiğinin dışında sanatlarla uğraşan şairler için bu durum neredeyse zorunluluktur. Osmanlı İmparatorluğunda hemen tüm şairlerin başlıca geçim kaynağı bu siyasal ilişki neticesinde elde ettikleri kazançlardır. Mesela Bâkî Süleymaniye medreselerinde danişment iken (ulemanın itirazına rağmen) 25 akçe aylıkla müderrisliğe terfi olunur. Bâkî daha sonra bu siyasal mekânizmaların içinde yer alan siyasi bir figür olur. İlmiye sınıfının en yüksek mertebelerinden kazaskerliğe kadar çıkar.[18] Yine Necati Bey'in hayat öyküsü bu ilişkiyi daha açık bir şekilde ortaya koyar. Necati Bey Edirne'de köle – evlatlık olarak başladığı yaşamının sonunda Şehzade Mahmut'un nişancısı olmuş, diğer şair ve yazarları kollayarak "patronaj" makamına kadar ulaşmıştır[19]. Fuzuli gibi merkezden çok çok uzak bir şair bile bu merkezin zenginliğinden faydalanmak istemiş, gerek Kanuni'ye gerekse Şehzade Bayezit'e kasideler yazarak açıkça onların hamiliğini istemiştir.[20]

Ancak biz yine baştaki örneğimize dönelim ve Şeyh Gâlib ile devam edelim. Az önce de söylediğimiz gibi Gâlib, III. Selim'in en yakın dostlarından biridir. Osmanlı Padişahlarının hiçbirinde III. Selim – Gâlib ilişkisi gibi bir yakınlaşma yoktur. Bu ilişkinin samimiyet derecesi Şeyh Gâlib'in Sultanın kardeşiyle arasında aşk ilişkisi kurmasına kadar ilerler.

Fakat bu ilişkinin gönül dostluğu kadar hatta belki ondan öte başka bir özelliği daha vardır. Bu hesap Sultan Selim Han'ın siyasi düşüncelerinden kaynaklanır. B. Ayvazoğlu Gâlib'i incelerken bu siyasal yöne işaret etmektedir. Ayvazoğlu'na göre; Selim Han yeniçeri ocağını ortadan kaldırıp, yeni bir ordu kurmak istemektedir. Fakat yeniçeri ocağı demek Bektaşilik demektir. İşte sultan Mevlevi dergahının postnişini Şeyh Gâlib ile dostluğunu artırarak bir bakıma Mevleviliği Bektaşiliğin karşısına çıkarmak ister[21]. Kanaatimizce Şeyh'in bunu görmemesi mümkün değildir. O da bu dostluğun sayesinde Mevleviliği zamanının en önemli dergâhı yapmıştır.

İdari, askeri, ticari ve siyasal hareketliliklerin, yenilenmelerin, alt üst oluşların yüzyılına "İmparatorluğun En Uzun Asrı"na gelince bu yumağın tamamen karıştığı, kördüğüm olduğu görülür.

19. y.y da Edebiyat ve Siyaset tamamen birbirine karışmıştır. Yüzyılın en önemli simaları A. Cevdet Paşa, Şinasi, Ziya Paşa, Namık Kemal hem siyasi hem de edebi çekirdektedirler.

Batı dünyasında disiplinlerin tamamen ayrıştığı bu yüzyılda imparatorluğun siyasi – edebi – düşünsel yaşantısı birbirine geçmiş vaziyettedir. 20. y.y da da değişen bir şey olduğunu söylemek açıkça safdillik olur. Cumhuriyet kuran, ona entelektüel bir arka plan vermeye çalışan isimlerin çoğu da (Ziya Gökalp, Yakup Kadri, Yahya Kemâl v.b.) yine edebiyat dünyasının önemli şahsiyetleridir.

Sonuç

Daha önce de söylediğimiz gibi bu yazının sözü edilen "yumağı" çözmek gibi bir iddiası yok. Düşünce tarihimizdeki disiplinler arasındaki geçişkenliklerin ip uçlarını vermeye çalıştık. Yine söylemeliyim ki bu iş bireylerin ferdi gayretlerinin ötesinde bir meseledir, öyle olmalıdır.

Hilmi Yavuz bizdeki düşünsel geleneklerin, söylemlerin, batıdaki söylemler gibi birbirlerinden ayrışmadığını[22] söylerken haklıdır. Bu ayrışmama, Türk düşünce geleneğini veya edebiyatımızı sonsuz derecede zenginleştirdi, canlandırdı. Bunu inkâr etmek mümkün değildir. Ancak kendine özgü bir modernleşmeyi kanımızca başaran Türk düşüncesi artık bu disiplinleri ayırmaya başlamalı, hem edebi geleneğini hem de felsefî geleneğini inşâ etmelidir.

---

[1] Ülken, H. Z., Felsefeye Giriş, A. Ü. İlahiyat Fakültesi Yay. Ankara,1957, S. 34

[2] Yavuz, Hilmi, Doğuya ve Batıya Yolculuk, Ufuk Kitapları, İstanbul, 2003, S. 119. Ayrıca bak. H. Z. Ülken, a.g.e S. 34 – 37

[3] Edebiyat ve Siyaset bölümünü yazarken elimize müstakil bir çalışma geçti. Bu çalışma Halil İnalcık Hocanın "Şair ve Patron" adlı eseriydi.

[4] Ayvazoğlu, Beşir, Kuğunun Son Şarkısı, Ötüken Yayınları, İstanbul, 1999, S. 62

[5] Andrews, Walter G., Şiirin Sesi Toplumun Şarkısı, İletişim Yay., İst., 2000, S. 81

[6] Yavuz, Hilmi, Doğuya ve Batıya Yolculuk, Ufuk Kitapları, İstanbul, 2003, S. 119. Ayrıca bak. H. Z. Ülken, a.g.e S. 34
[7] Kılıç, M. Erol, Sufi Şiirinin Poetikası, Cogito Dergisi, Şiir Özel Sayısı, YKY, Sayı 38, S. 87
[8] A.g.e S. 87
[9] Köprülü, M. Fuat, Türk Edebiyatında İlk Mutasavvıflar, Ankara, 1991, S. 205
[10] Ayrıntılı bilgi için bak. Andrews, a.g.e. "Kelime Seçimi – Şiirin Söz Dağarı" adlı bölüm
[11] İpekten, Haluk, Nâilî, Akçağ Yay., Ank., 1991, S. 90
[12] Yavuz, Hilmi, Felsefe Yazıları, Boyut Yayınları, İst., 1997, S. 101 – 107
[13] Mardin, Şerif, Türk Modernleşmesi, İletişim Yay., İst., 2003, S. 177 – 190
[14] Andrews, a.g.e. S. 113
[15] İnalcık, Halil, Şair ve Patron, Doğu – Batı Yay. Ankara., S. 10
[16] İnalcık, a.g.e. S. 16
[17] İnalcık, a.g.e. S. 16
[18] İpekten, Haluk, Bâkî, Akçağ, Ank., 2003, S. 13 – 18
[19] Pala, İskender, Necatî, Timaş Yay., İst., 1998, S. 14
[20] İnalcık, a.g.e. Bu risalede İnalcık Hoca özellikle Fuzulî üzerinde durmaktadır.
[21] Ayvazoğlu, Beşir, Kuğunun Son Şarkısı, Ötüken Yay., İst., 1999, S. 64
[22] Yavuz, Hilmi, Kara Güneş, Can Yay., İst., 2003, S. 80

ALİ GALİP YENER

EDEBİ SÖYLEM, İDEOLOJİ ve POSTMODERNLİK

Bu deneme, söylem nedir, edebi söylem nedir, edebi metnin okunma ve yorumlanmasında politik tutumun rolü nedir, edebiyat- ideoloji ilişkisine nasıl yaklaşılmalıdır, postmodern edebiyat kuramı ve postmodern eleştiri edebiyat- ideoloji ilişkisini nasıl algılamaktadır gibi soruları edebiyat kuramının getirdiği veriler çerçevesinde cevaplamaya çalışacaktır. Soruların karşılıklarını ararken edebi eleştiri- ideoloji ilişkisi konusundaki indirgeyici ve dogmatik yaklaşımların baskısından uzak durmaya gayret edilecektir.

Önce söylem teriminin anlamına bir göz atalım. İngilizce'de discourse'un Türkçe'deki karşılığı olan söylem, Oxford Sözlüğü'nde "Sözlü veya yazılı ders, vaaz veya sürekliliği olan başka türden açıklamalar; yani belli bir kişiye veya topluluğa hitap eden konuşma, veya iki ya da daha çok kişi arasında düşüncelerin belli bir dil yapısı içinde sözcükler aracılığıyla anlatımı" olarak tanımlanıyor. (Bkz. *Doğu Batı* dergisinin *Söylem* özel sayısında Tülin Akşin'in *Söylem Üstüne Söylem'lere Dair* başlıklı yazısı, Sayı: 9, 1999, s. 9) Yine Penguin'in *Edebi Terimler ve Edebiyat Kuramı Sözlüğü*'nde söylem teriminin bilimsel inceleme, tez anlamındaki "treatise" kelimesi ve söylev anlamına gelen "dissertation" kelimesi ile neredeyse özdeş anlamda olduğu belirtilir. Aynı yerde temel söylem örneklerinin felsefi, politik, edebi ve dini nitelikte oldukları not edilir. Bilindiği gibi yapısalcı ve postyapısalcı felsefeciler söylem teriminin üzerinde önemle dururlar. Bunlar arasında Michel Foucault'nun *Söylemin Düzeni* adlı metni ile Roland Barthes'in *Yazının Sıfır Derecesi* adlı metnindeki denemeler hatırlanabilir. Foucault *Söylemin Düzeni*'nde genel anlamda "(...) söylemin üretimi(nin), her toplumda, görevleri onun gücünü ve tehlikelerini önlemek, bellisiz olagelişini dizginlemek, ağır, korkulu maddiliğini savuşturmak olan birtakım yollarla, hem denetlenmiş, hem ayıklanmış, hem de örgütlenmiş ve yeniden paylaştırılmış" olduğunu yazar. (M. Foucault, *Söylemin Düzeni*, çev. T. Ilgaz, Hil yayın, 1987, s. 23) Yine Foucault söylemler arasındaki aşamalandırmadan söz ederken, formülleştirilme biçimlerinin ötesinde devamlı tarzda söylenmiş olan, söylenmiş olarak kalan ve daha da söylenecek olan söylemler bulunduğunu yazar. Ona göre bu sonuncular dini, hukuki, edebi ve bir ölçüye kadar bilimsel metinleri kapsar. (Foucault, a. g. e., s. 32)

Artık edebi söylemin birkaç temel meselesine değinip edebi söylem- ideoloji ilişkisine geçebiliriz. Edebi söylem üstüne söz almadan önce edebiyatın tanımının bile üzerinde kolayca uzlaşılan bir tanım olmadığını, bu uzlaşmazlığın ideoloji ile bağlantılı bir yönünün bulunduğunu belirtmek gerek. Modern edebiyat kuramının tarihi ideolojik tesbitlerden ve politik tarihin verilerinden soyutlanamaz. Edebi söylemin

tanımındaki muğlaklık bir anlamda edebiyatın tanımı meselesi ve edebiyat kuramının sınırları meselesi ile ilgilidir. Bu deneme boyunca zaman zaman başvuracağım kuramcı Terry Eagleton edebiyatın tanımının bile bir mesele oluşturduğunu açıklıkla yazabilmiştir: "Ortak iç özellikleri paylaşan, kesinlikli ve değişmez değerler taşıyan bir küme yapıt anlamında edebiyat yoktur. (...) Edebiyatın çok değer verilen yazı olarak tanımlanmasından, istikrarlı bir kendilik olmadığı sonucunun çıkmasının nedeni, herkesin bildiği üzre değer yargılarının değişken oluşudur." (Terry Eagleton, *Edebiyat Kuramı*, çev. E. Tarım, Ayrıntı yay., 1990, s. 35) Buna göre edebiyat kuramı politik inançlardan bağımsız değildir ve saf bir edebiyat kuramının varlığına inanmak imkânsızdır.

Edebiyat kuramı ve edebi söylemin niteliği üstüne yapılan çalışmaların hatırı sayılır bir bölümünü kurama karşı çıkış çabaları oluşturur. Kuramcı Paul de Man, "Kurama Karşı Direniş" adlı denemesinde edebiyat kuramının zayıflığının sözünü ederken şöyle sorar: "Yazına karşı 1960'lı yıllarda geliştirilen tutumların tehdit ettiği, şimdi çok çeşitli tanımlar altında yazın kuramının kötü betimlenmiş, bir ölçüde karmakarışık olan alanını belirleyen şey nedir?" (Paul de Man, *Kurama Karşı Direniş*, çev. Y. Salman - Ö. Kabakçıoğlu, *Kuram*, Sayı: 14, Mayıs 1997, Kur yay., s. 51) Kuramcı bu temel sorunun karşılığını düşünürken, edebiyat kuramının felsefenin bir ilgi alanı durumunda olduğunu, ancak felsefenin içinde yalnızca kuramsal olarak özümsenemeyeceğini ve onun kuram olarak kendini zayıflatan, ister istemez pratiğe dönük bir momenti de içerdiğini yazar. Edebiyat kuramı böylece "çalışma düzeneklerini açığa çıkararak köklü ideolojileri yerinden oynat(makta); ağırlıklı bölümünü estetiğin oluşturduğu güçlü bir felsefe geleneğine karşı çıkmak(ta); yazınsal yapıtların oluşturduğu yerleşik yapıtlar bütününü altüst et(mekte) ve yazınsal söylemle yazınsal olmayan söylem arasındaki sınırları bulanıklaştır"(maktadır). (Paul de Man, a. g. e., s. 54) Bu bulanıklığı aşmada geçerli formüllerden biri yapısalcı kuramcılara aittir: "Edebi söylem, yapıları ihlal ederek, sınırlarını çiğneyerek oluşur ve gelişir; ama bunu yapabilmesini sağlayan da bu yapıları bugün bile kendi dil ve yazı alanının içinde bulmasıdır." (Gérard Genette, *Figures II*, s. 15; akt. Tzvetan Todorov, *Fantastik*, çev. N. Öztokat, Metis yay., 2004, s. 15)

Edebi söylem türleri, anlatıların meşruluğu meselesi, edebiyat kuramının bu bağlamda meşruluğunun analizi, edebi söylemin postmodernist tahayyüldeki algılanış biçimi gibi kimi temel konulara ise postmodern edebiyat kuramının verileri çerçevesinde daha sonra değinilecektir. Edebi söylemin temel olarak sadece bir haz nesnesi konumuna indirgenmiş edebi esere yönelik geliştirilmiş bir söylem olmadığını, kültürün inşasının ve kültürel ürünlerin tüketiminin gerçekte ideolojik muharebe alanına dahil olduğunu hatırlatmakta yarar vardır. Eleştirmen Immanuel Wallerstein'a kulak verelim: "Kültürün inşası, bu tarihsel sistem içindeki karşıt çıkarların muharebe alanı, kilit ideolojik muharebe alanı olmaktadır. (...) Bir kültürü tanımlamak, esasta siyasi olan sınırları tanımlama meselesidir: Baskı sınırları ve baskıya karşı kendini savunma sınırları." (Ahmet Oktay, *Kıyamet ve Romanımız*, Radikal İKİ, 23 Eylül 2001, s. 11)

Edebi söylemle ilgili olarak yukarda alıntılanan G. Genette gibi yapısalcı ve postyapısalcı kuramcıların kimi görüşlerini değerlendirirken edebi söylem- ideoloji ilişkisinin belirleyici yanları üstünde durmak gerekmektedir. Edebi söylemin kuramcılarca ele alınış tarzında ve genel olarak edebi metnin okunması sürecinde ideolojinin rolü nedir sorusunun karşılığı üstünde düşünmeye çalışabiliriz artık. Eagleton, *İdeoloji* adlı incelemesinin bir yerinde J. B. Thompson'un "İdeoloji üzerinde çalışmak, anlamın (veya imlemin) tahakküm ilişkilerini sürdürmeye hizmet ettiği durumlar üzerinde çalışmaktır." şeklindeki tesbitinden yola çıkarak, ideolojik söylemi "(...) ampirik ve normatif öğelerle örülmüş, içinde birincinin yapı ve düzeninin, nihai olarak, ikincinin isterleri tarafından belirlendiği karmaşık bir ağ olarak düşünmek olanaklıdır. Bir ideolojik formasyon bu açıdan da bir romanı andırır." diye tarif eder. (T. Eagleton, *İdeoloji*, çev. M. Özcan, Ayrıntı yay., 1996, s. 23) Bilindiği gibi yapısalcı ve postyapısalcı edebi analiz süreçlerinde içerik/ biçim karşıtlığının aşılmasının peşinde olan kuramcılar, içerik/biçim karşıtlığının yerini daha etkin olan kurmaca/öyküleme/metinleştirme üçlüsüne terkettiğini kanıtlamaya çalışırlar. Ayrıntısına burada girmek mümkün olmamakla beraber, bu durum, edebi metnin analizinin tamamen dilbilimsel verilere dayandırılması ve analiz esnasında ideolojik göndergesi olan 'neden' sorusunun yoksayılması anlamına gelmektedir.

Neden sorusunun yok kabul edilmesi ve edebi metnin tamamen bir oyun öğesine indirgenmesi postmodern edebi söylemin (kuramın) belli başlı tavrıdır konumuzla ilgili olarak. Postmodern edebi söylemin kısa eleştirel analizine geçmeden önce edebiyatın ideolojik biçim olarak nasıl ele alınması gerektiği konusunda farklı bir bakış açısına değinmek yerinde olur sanırım. Konuya formasyonları gereği Marksçı literatürün penceresinden bakan iki felsefeci, Etienne Balibar ve Pierre Macherey, 1974'de kaleme aldıkları "Bir İdeolojik Biçim Olarak Yazın Üzerine" başlıklı denemede edebiyatta estetik etkileri üretme sürecini, edebi oluşumların özgül karmaşıklığını, ideolojik çelişkilerle dilsel çatışmaları, kurmaca- gerçeklik ilişkisini ve ideolojik egemenlik etkisi bağlamında edebiyatın estetik etkisi konularını işlerler. Edebiyatı ideolojik açıdan belirlenmiş olarak görmenin politik anlamda indirgeyici sonuçlarından uzak durmaya çalışan yazarlar içerik (ideoloji) - biçim ("gerçek" edebiyat) ayrımı üstünde dururken edebiyat- ideoloji ilişkisine şöyle yaklaşırlar: "Yazını ideolojik açıdan belirlenmiş olarak görmek, onu yazının dışında tanımlanabilir olan ahlâksal ideolojilere ya da siyasal, dinsel, hatta estetik ideolojilere 'indirgemek' değildir - olamaz da. İdeolojiyi -birbirinden pekâlâ ayrı tutulabilecek izlekler ve ideolojik önermeler olduğu zaman bile- yazının biçim vereceği içerik konumuna oturtmak da değildir. Böylesi bir eşleme bütünüyle mekaniktir." (E. Balibar - P. Macherey, *Bir İdeolojik Biçim Olarak Yazın*, çev. Y. Salman - D. Hakyemez, *Adam Sanat*, Sayı 198, Temmuz 2002, s. 58)

Edebi söylemde indirgenme meselesi ve eleştirinin edebileşme eğilimi üstüne T. Todorov da şunu yazmaktadır: "Edebi izleklerle ilgili her kuram, bu izleklerin felsefe ya da sosyolojiden gelen bir kategoriler bütününe indirgenmesi yönünde bir eği-

lim gösterir. Bu kategoriler dilbilimden alınmış bile olsa bir şey değişmez. Daha da ileri gidebiliriz: Edebiyattan söz ederken gündelik kullanım dilinden yararlanmak zorunda olduğumuz içindir ki, edebiyatın başka yollarla da dile getirilebilecek düşünsel bir gerçekliği ele aldığı fikrini sokmuş oluyoruz işin içine. Oysa edebiyat, gündelik dilin söz etmediği ya da sözünü edemediği şeyleri dile getirme çabası olarak varolmaktadır. Bu nedenle eleştiri (yani en iyileri) her zaman edebileşme eğilimi gösterir: Edebiyatın ne yaptığı ancak edebiyat yapılarak anlatılabilir." (Tzvetan Todorov, *Fantastik*, çev. N. Öztokat, Metis yay., 2004, s. 29) Böylece Todorov, has edebiyatın ancak aynı düzeyde eleştiri ile sorgulanabileceğini yazarken indirgenme meselesini aşabilmenin çözümünü yine edebi söylemin özerkliğinde görmektedir.

Balibar- Macherey'den yaptığım yukardaki alıntıya Todorov'un yaklaşımından bakarsak, Balibar- Macherey'in katı (dogmatik) Marksçı anlayışta edebiyatın özerk statüsünü ele alma bakımından nisbi bir yumuşama halini temsil ettikleri söylenebilir. Yazarların temel tezi de önemsenmelidir. Bir yandan edebiyatı kendisine indirgemekten kaçınırken, öte yandan bunun yerine edebiyatın ideolojik özgüllüğünü çözümlemek gereğini vurgulamaları, tartışmaya açık olmakla beraber, önemli bir tesbittir. İdeolojik özgüllükten ve çatışmacı tutumdan uzak durmanın postmodern eleştirinin esas tavrı olduğunu şimdiden -postmodern edebi söyleme değinmeden önce- hatırlamakta yarar var. Edebiyatın gerçekte birden çok ideolojik çelişkinin etkisiyle üretildiğini iddia eden Balibar ve Macherey, bu üretimin böyle olmasının sebebini, belirtilen çelişkilerin ideoloji içinde çözülemeyecek olmasında bulurlar. Son tahlilde edebiyatın ideolojinin içinde mevcut ve kendi içinde çözümlenme imkânı olmayan çelişkili sınıfsal konumların etkisi yoluyla üretildiğini yazarlar. Bunlar kuram ve uygulamanın ikisine de ait ideolojik konumları kapsar ve dinsel, siyasi, yasal alanları kaplar.

Yazar tanımı da bu çerçevede ayakları yere basan, postmodern edebi eleştirinin birazdan değineceğim oyuncu, kolaj üreticisi, üslupları yağmalayıcı figüründen bütünüyle farklı bir tanım olarak karşımıza çıkmaktadır: "Yazar, aslında maddî bir uygulayıcı, kendi yaratmadığı koşullar içinde bulunan, tanımı gereği denetleyemeyeceği çelişkilere tabi olan, burjuva toplumunun ideolojik üstyapısına özgü belli bir toplumsal işbölümü aracılığıyla kendini bireyselleştiren, kendine özgü bir köşeye sıkıştırılmış bir aracıdır." (Balibar ve Macherey, s. 66) Yazarlar edebi metnin, bütünlüğü içinde ideolojiyi yeniden üretme aracı olduğunu iddia ederler. İçeriğine tam olarak katılmaksızın alıntılıyorum: "Yazın metni, yazınsal etki yoluyla (sürekli değişen biçimler içinde) aynı ideolojiyi (çelişkileriyle birlikte) hep yeniden üreten 'yeni' söylemlerin üretilmesine yol açar. Bireylerin ideolojiyi edinmelerini, kendilerini onun 'özgür' yaratıcıları olarak görmelerini olanaklı kılar." (s. 68) Yazarların edebi metni ideolojinin yeniden üretilmesini güvence altına alan bir ürüne indirgemeleri, yani edebi metni ve onu doğuran edebi söylemi ideolojik tabi kılma ve şartlandırma aracı olarak tanımlamaları, bence estetik (edebi) özerklik kategorisine açık, taraflı ve problemli bir saldırıdır.

Denemenin son bölümünde bir başka indirgemeci tutuma, bu kez edebi söylemi

ideolojik şartlandırmalardan tamamen ve kendiliğinden arınmış olarak gören ve aşıldığı söylense de etkisi süren postmodern edebi söyleme kısaca değineceğim. Popüler kültürün edebi söylemin içini boşaltıcı etkisi, medyatik hazcılığın bu içini boşaltma sürecine desteği ve postmodernist tahayyülün apolitik tutumu, esasen burjuvazinin hayatın anlamını politik açıdan içini boşaltarak estetize etmesi konumunu güçlendirmeye yaramaktadır. Postmodernist tahayyülü ve bununla bağlantılı edebi söylemi çözümlerken, "sanatı ve teknolojiyi, politik/ideolojik olanın dışına yerleştirme çabaları(nın), son kertede politik/ideolojik bir girişim" olduğunu her vakit hatırlamalıyız. (Bkz. Ahmet Oktay, *Postmodernist Tahayyüle İtirazlar*, İnkılâp yay., 2000, s. 30)

Postmodern (ya da çokuluslu) mekân olarak adlandırılan şeyin sadece kültürel bir ideoloji veya fantazi olmadığını, kapitalizmin dünya çapında üçüncü büyük ve özgün genişlemesi olarak bir tarihsel ve sosyoekonomik gerçekliğe de sahip olduğunu yazan edebiyatbilimci Fredric Jameson, "geç kapitalizmin kültürel mantığı" olarak nitelediği postmodernizmin edebi söylem bakımından önemli kimi temel niteliklerini, özetle şöyle sıralar: Geçmişin bütün üsluplarının rastgele yağmalanması, ölü üslubun taklidi seyirliklere - sözde olaylara iştah duyma, pastiche'in her yerde mevcut olması, parodiden pastiche'e geçiş, imgenin meta şeyleşmesinin son biçimi haline geldiği gösteri (seyirlik) toplumunun (Guy Debord'u anarak) hayat verdiği bir akım şeklinde bulunmak. (F. Jameson, *Postmodernizm ya da Geç Kapitalizmin Kültürel Mantığı*, çev. N. Zekâ, *Postmodernizm* içinde, Kıyı yay., 1994, s. 78- 79)

Postmodern edebi söylemde küreselcilik siyaseti bağlamında gelişen süreçlerin politik analizlerle ilgisinin sorgulanması bu denemenin sınırlarını aşmaktadır. Burada kısaca edebi üretim süreçlerini "metin" merkezi ilkesi etrafında inceleyen postmodern edebi kuramın özüne değinilecektir. Postmodernizmin edebiyatı bir edebiyat meselesi olarak düşünen romantik bir gelenekten geldiğini vurgulayan kuramcı Niall Lucy şöyle yazar: "Postmodernizm için dışarı/ içeri ilişkileri sorunu, edebiyat sorusuyla sınırlı değildir, tüm kültür ve toplum alanına uzanır. Postmodernizme göre, bir zamanlar edebinin romantik uzamı olan yer, genel bir insani varoluş düzlemine dönüşür; burada kimlik, köken ve hakikat gibi kavramlar, insan 'varlığını' ve kültürünü anlamanın temelleri yerine, çokkatlı ve yapısız toplamalar olarak görünürler." (Niall Lucy, *Postmodern Edebiyat Kuramı*, çev. A. Aksoy, Ayrıntı yay., 2003, s. 16) Postmodern edebiyat kuramına eleştirel olarak yaklaşan kimi kuramcıların dediğince, postmodern edebi söylemin kimlik, köken, hakikat gibi kavramların içlerini boşaltması, bunları çokkatlı ve sistematik bakımdan arındırılmış toplamlar olarak görmesi sorunludur. Postmodern edebi söylem edebiyat dünyasındaki mevcut hegemonik ilişkiler bağlamında yukarıda sıralanan temel meseleler yoksayılarak ele alınamaz.

Postmodern edebi söylemde politik olanın yerini araştırırken edebi metinlerin politik okunma tarzlarını ele alan Lucy, postmodern edebiyat kuramının esasen, dünyada mevcut kurumsal iktidarın, bir bakıma hegemonik- küreselleşmeci sistemin, eziyet ettiği ve susturduğu tarihsel ve muhalif öznelerin bedenlerine uygulanan şiddete/tahakküme asla itiraz etmediğini tesbit etmektedir. Lucy'nin yapmaktan kaçınma-

dığı bu önemli tesbit edebiyat eleştirisi çözümlemelerinde gözden kaçırılmamalıdır. Postmodern edebi söylemin sistemin varlığını yoksaymak gibi temel bir kusurla sakatlanmış olduğunu unutmadan, kuramcı Terry Eagleton'ın deyişiyle sistemin artık edebi eleştiri vb. analizlerde kendisine inanıp inanmadığımız konusunda aldırış etmeden hükmünü sürdürmek istediğini göz önüne almak gerekir. Eagleton, "Sistemi işletme yükümlülüğünü omuzlarında taşıyan herkes, ideolojilerin yalnızca sizin yaptığınız şeyleri yansıtmakla değil, meşrulaştırmakla görevli olduklarının fazlasıyla farkındadır. Sistemi işletmekle yükümlü olanlar bu şatafatlı rasyonellerden basitçe vazgeçemezler." der. (Terry Eagleton, *Postmodernizmin Yanılsamaları*, çev. M. Küçük, Ayrıntı yay., 1999, s. 157) Postmodern edebi söylemin genel olarak postmodernliğin modernlikle uzlaştığı, onu bir şekilde aştığı ve standart bir hal alarak özellikle 1980'lerin sonundan itibaren sistemin içinde eri(til)diği bir yapının ürünü olduğu tesbitlerini hatırlatarak postmodernlikle ilgili sözü noktalayayım. Bu eri(til)me sürecinin doğal sonucu, postmodern edebi söylemin zaten pek yoğun içermediği muhalif karakterini tamamen kaybetmiş olmasıdır.

Denemenin sonunda edebi söylem- politik olan ilişkisinde iki temel argümanın varlığını hatırlatmak önemli görünüyor. Bir bakıma bütün bu modern - postmodern edebi söylem ve ötesi tartışmaları bu iki temel argümandan doğmaktadır. Edebi söylem- politik olan ilişkisinde, "İyi bir edebi eser için yazarın apolitik olması, kaygısının siyasal değil, estetik olması gereğinin önkabulü ve yazarın siyasetin dışında duramayacağı ve ahlâkî misyonunun ait olduğu ve/veya ideallerini paylaştığı toplumsal/siyasal sınıfın/grubun gerçeklerini seslendirmesi olduğu argümanı" arasındaki çatışma belirleyici olmaktadır. (Bkz. Metin Yeğenoğlu - Simten Coşar, *Gerçek- Tahayyül, Siyaset- Edebiyat: Tuhaf Olmayan İkilinin Yazınsal Örnekleri*, *Doğu Batı* Edebiyat Üstüne özel sayısı içinde, Sayı: 22, Nisan 2003, s. 236) Çeşitli alıntılarla kuşatmaya çalıştığım bütün edebiyat kuramı analizleri o hâlde bu iki temel argümanı açıklama ve uzlaştırma imkânının aranması macerasının değişik temsilcileridir. Sonuç olarak, hangi edebiyat kuramı bakımından nasıl ele alınırsa alınsın, her edebi ürünün esasen ideolojik ve etik bir tercihin sonunda ortaya çıktığını unutmamak gerektiğini belirtmek istiyorum.

KENAN ÇAĞAN

SANAT VE EDEBİYATIN TOPLUMSAL PERSPEKTİFİ -SİYASAL İLİŞKİLERİNE DAİR GENEL BİR ÇÖZÜMLEME-

Bütün insanî üretimlerin toplumsallığının ve hayatiliğinin bir öngörüyü zorunlu kılmaması oranında, kimi zaman bu üretimlerin bağımsız kimliklerinin -en azından hedef düzeyinde- gerçekleşim noktasında toplumsallığı ya da hayatiliği birincil hedef kılmaması da o oranda anlaşılabilir bir vakıa hüviyetindedir. Her insanî üretim gibi, kültürel kimliğin de gerçekleşmesinde temel öğelerden birini oluşturan sanat, belki de bütün diğer kültürel öğelerden farklı olarak toplumsallık ve hayatilikle ilişkisini daha soyut bir düzlemde kurar. Sanat üst başlığı altında toplanabilecek bütün alt disiplinlerin toplumsal yaşamın içerisinde üretilmesi, onların toplumsallığının temel kanıtı kabul edilebilir. Lakin teorik olarak sanatın toplumsalla olan ilişkisi tek biçimli bir kurguda toplanmaz. Farklı ideolojik ve estetik konumlanışların sanatın toplumsalla ilişkisini farklılaştırdığını, dahası böylesi bir yönelim içerisinde olduklarını söylemek yerinde olsa da, nihayetinde muhteva olarak neyin icrası yapılırsa yapılsın ya da ne amaç edinilirse edinilsin, *toplumsal yaşamın içerisinde bir insan üretimi olarak icra edilmiş her şeyin* toplumsallığının kaçınılmaz olduğunu söylemek, fazla abartılı bir tespit olmasa gerektir.

Bütün sanat biçimlerinde olduğu gibi "edebiyat da toplumsuz olmaz", daha doğru bir ifade ile olamaz. Zira edebiyat da diğer bütün insan edimleri gibi kendine özgü bir düşünce ve duyumsama biçimi olarak tarihsel yaşam içerisinde ortaya çıkar. Dolayısıyla edebiyat tarihi kavimlerin, toplumların, kültürlerin ve nihayetinde insanlığın gerçek tarihi ile çok sıkı şekilde içiçedir[1]. Bu durum, edebiyatın insan yaşamını dilin imkânları ile anlama, yorumlama ve dahası sabitleme niteliği ile doğrudan ilintilidir. Edebiyatın birincil hedefinin insanın kendi *iç ve dış* dünyasının birbirleriyle karşılaşmasının doğurduğu elektiriklenmenin yeniden üretimine yönelik olduğunu kabul eder; buna paralel olarak *dış* dünyanın yanı sıra *iç* alemin inşasındaki toplumsal katkıyı da göz önünde bulundurursak; edebiyatın hayat ve toplumla olan kopmaz bağlarını daha kolay anlamış oluruz. Ayrıca bir yazı etkinliği olarak edebiyat özde arzular dünyasını ele alsa da[2], arzuların toplumsal yaşamla olan ilintisi nedeniyle onun toplumsallığını (ya da gündelikliğini) dışarıda bırakan bir durum değildir. Öyle ki, toplumsal olan her şey tarihsel olma niteliğinden dolayı değişerek, dönüşerek ve hatta yok olarak kendini duyumsatırken, edebiyat dilsel bir sabitlemeyle toplumsala bir akışkanlık, süreklilik kazandırır. Edebiyat sürekli bir yeniden üretim olmasıyla, kurgusal zaman ve uzamlar içerisinde yaşamın havzası olan toplumsalı da durmadan üretir aslında. Bu yüzdendir ki edebiyatı anlamanın en iyi yolu, onun tarihsellik içerisindeki dikey derinliğini iyi saptamaktan geçmektedir[3].

Kimilerine göre genelde sanat özelde ise edebiyat, hayatın temsili, yansıtılması ya da öykünmesi iken, kimilerine göre de yine sanat ve edebiyat hayattan bir kaçıştır. Hayatın bir idealleştirilmesi ya da yalnızca hayatın bir yanılsamasıdır. İster hayatın aydınlatılması ister gerçekliğin yeniden yaratılması[4] olarak okunsun, bu iki uç arasındaki ton farklılıkları arasında salınan sanat ya da edebiyat, kendine dair bu ve benzeri estetik yargıların hiç biriyle tek başına açıklanamaz, açıklanmamalıdır. Bütünlüklü bir okumanın zorunlu olarak bizi götüreceği yer, sanat ve edebiyatın anlam içeriklerinin bireyin ve toplumun karşılıklı etkileşimlerine kaçınılmaz bir biçimde maruz kaldığıdır. Sanatla ilişkisi noktasında icracı ya da alımlayıcı konumda olan herkesin kaçınılmaz toplumsallığı sebebiyledir ki, sanat ve edebiyat kendine özgü bir okumayla ele alındığında en uç düzeyde soyut sanat eserlerinin bile, beşeri hafızanın maddileştirilmesi ya da tarihsel anımsaması[5] olarak okunması kaçınılmazdır. Şimdi olanı hiç kaybolmamak üzere muhafaza etmek, şimdiyi yeniden üretime açık bir biçimde sabitlemek, yok olmaktan en azından kurgusal düzeyde kurtarmak, sanat ve edebiyatın kendi dil (yazı, ses, renk vs.) imkânları içinde saklıdır. Dolayısıyla toplumlar maddî kültürleri oluşturan bütün unsurları ile yok olsalar da, sanatın imkânları (örneğin edebiyat açısından yazılı dil) ile sabitlenmeler sürekli bir nitelik arz eder.

Edebiyatın toplumsal niteliği aşikar kılındığında, onun toplumsala özgü bir yığın değer, eylem ve kurum tarafından etkilendiği ve biçimlendirildiği; en az bir o kadar da, edebiyatın topluma ait değerleri, eylemleri, kurumları etkilediği ve bu karşılıklı etkileşimin süre gelen bir nitelik arz ettiği de kabul edilecektir. Bir toplumun kültürel yapısını oluşturan, dini, ideolojik, siyasal, ekonomik, sosyal ve benzeri unsurların kendi iç etkileşimleri ile birlikte sanat ve edebiyatla da etkileşim içinde oldukları, bu yüzden sanat ile toplum arasında cereyan eden ilişkinin dinamik bir süreci işaret ettiğini bilmek, nihai noktada son derece önemlidir. Bu dinamik süreç, sanat ve edebiyatın yaşamla olan bağını, dolayısıyla toplumsallığını işaret etmektedir.

Bu babtan olmak kaydıyla sanat/edebiyat ile siyaset arasındaki ilişkinin niteliğini bilmek hem sanat/edebiyatın özüne dair sahih bir bilgiyi elde etmeyi hem de bütün insanî etkinliklerin anlaşılmasındaki toplum bilimsel perspektifin gerekliliğine vurgu yapmayı temin noktasında önemlidir. Sanat/edebiyat ve siyaset diğer bir çok kültürel üretim gibi toplumsalın sınırları içerisinde icra edilmekle, toplumsalın içinde saklı duran bütün değişken dinamiklerden az ya da çok etkilenmeye ve yine bir o kadar da kendi dışlarındaki toplumsal dinamikleri etkilemeye mecburdur. Bu durum zorunlu olarak etkileşimlerini de beraberinde getirir. Bu etkileşimin içeriğine yönelik bütün yorum denemelerinin öne çıkardığı ya da arkada bırakmayı yeğlediği bazı noktalar muhakkak ki vardır. Örneğin, sanat felsefesi içerisinde önemli sacayaklarından birini oluşturan idealist yaklaşıma göre, sanat ile siyaset tamamen farklı özdedirler ve bu yüzden de çok değişik işlevleri yerine getirmek zorundadırlar. İdealistler, siyasetin zamansalı ve geçiciyi konu edindiğini, buna karşılık sanatın da sonu olmayanı ve evrensel bağlamda insanî olanı konu edindiğini ileri sürerler ki, bu durum da onları birbiriyle bağdaşmaz, hatta birbirine düşman iki alan şekline sokar. Ziss'in[6] aktardığına göre, ünlü İtalyan estetikçisi Bendetto Croce, sanatta, pratiğin her türlü alanının etkisinden uzak, tam anlamıyla özerk bir etkinlik görmek kaygısıyla, siya-

sete bağlı her türlü sanatsal yaratımı; *sanaımtsı* (quasi art) diye niteler. Bu yaklaşımın tam karşı tarafında ister Kantçı ve Hegelci anlayışı reddeden, toplumsallık ve nesnellik kavramlarını devreye sokan[7] ister maddeci ya da ister farklı estetik anlayışlar olsun, sanatın birincil hedefinin bütünüyle siyasal, ideolojik, dinsel ya da etik olması gerektiğini vurgulamışlardır. Sanatın birincil hedefinin siyasal erkin ve ereklerin gerçekleştirilmesi olarak belirlenmesi, sanatın içini boşaltmak anlamına gelir. Bu durum yine de idealistlerin sanata ilişkin anlayışlarını tek başına geçerli kılmaz. Daha doğrusu onların sanatı yüceltmeleri esnasında göz ardı ettiklerini bizim de görmezlikten gelmemizi haklılaştırmaz.

Zira sanat/edebiyat ve siyaset, ideoloji veya din ilişkisi sanatçının salt icra noktasındaki hedefleri ile sınırlı bir durum değildir. Sanat üretimini bütünüyle estetik kaygılarla ifa etmiş her sanatçının, sanat eseri üretimi anına kadar edindiği değer ve tutumlarının hepsi, ürünün kendisine kaçınılmaz bir biçimde yansır. Sanat/edebiyat eseri, siyasal ya da ideolojik bir söylemi siyasal argümanlara indirgemek demek değildir. Bu tamamıyla estetik değer ve beğeni ölçütlerine bağlı kalınarak gerçekleştirilebilir. İkincisi sanat/edebiyat ve siyaset ilişkisi sanat üretiminin gerçekleştiği toplumsal gerçeklik bağlamında değerlendirilmelidir. Çünkü sanat/edebiyat eseri üzerinden siyaset üretmek, olayın bir yönü iken, siyasetin sanat üretimi üzerinde olumlu ya da olumsuz etkide bulunması, başka bir yönüdür. Ve ilişki böylesi bir perspektifi zorunlu kılmaktadır.

Öte yandan siyasetin gündelik hayat içerisinde her bireyin (bu arada tabii ki sanatçının veya sanat alımlayıcısının) yaşamında artan yeri, gerçekte sanat/edebiyatla siyaset arasındaki ilişkiyi daha da güçlü bir şekilde kurmaktadır. Bu ilişkiyi yadsımak ve siyaset karşısında sanat/edebiyatın bağımsızlığını övüp, yersiz bir yüceltme içine girmek sanat/edebiyatın doğasını bilememek ve onun diğer kültürel öğelerle ilişkisini görememek ile eş anlamlıdır. Kaldı ki, estetik değer yargılarına bağlı kalarak –ki bu her türlü basitleştirme girişimine karşı bir uyarıdır- ama yaşamla sıkı bir ilişki içinde olan sanat/edebiyat eserlerinin sanat/edebiyat tarihinde kendilerine daha sağlam bir yer edindikleri inkâr edilemez bir gerçektir. Sanat/edebiyat ile siyaset arasındaki ilişkinin zorunluluğu biraz da sanatçının tamamlanmamış bir taslak gözüyle baktığı dünyayı, kendince tamamlayabilmek amacıyla aldığı tavırda; bir başka deyişle dünyada olup bitenler karşısındaki duruşunda gizlidir. Çünkü bu tavır ya da duruş sanatçının siyasiliğinden (ideolojikliğinden, dindarlığından vs.), başka bir şey değildir.[8] Sanat/edebiyatın toplumsallığını ve hayatiliğini siyaset bağlamında anmak onun başka kavramlar ekseninde anlaşılması ile doğrudan ilintilidir. Bu kavramların başında elbette ki ideoloji, iktidar ve devrim gelir.

Sanat/Edebiyat ve İdeoloji Karşıtlığına Zorunluluklar Ekseninde Bakmak

Sosyal bilimlerin farklı anlamlara gelen kavramlarından biri olan ideoloji, bir sınıfın ya da başka bir toplumsal grubun resmiyet kazanmış, bilinçli inanışları[9] olarak tanımlanabilir. İdeoloji, bir kuram olarak basitçe, gerekirse insanların inanç ve düşüncelerinin gündelik yaşam ve varoluşlarının maddî koşulları ile sistemli bir bağlan-

tı içinde olduğunu varsayar.[10] İdeolojiyi bir bilinç sistematiği olarak yaşamı düzenlemenin, yönetip yönlendirmenin, değiştirme ve dönüştürmenin bir aracı sayarken, onu gerçek ilişkilerin bir sistemiymiş gibi sunmanın, ideolojinin özüne dair bir yanılsamaya neden olabileceğini bilmek gerekir. Nitekim Althusser[11], ideolojiyi bireylerin varlığını düzenleyen gerçek ilişkilerin sistemi olarak değil, bu bireylerin içinde yaşadıkları ilişkilere dair *hayali ilişkiler* olarak tanımlar.

Hayali ya da simgesel (sembolik) ilişkiler örüntüsü olan ideoloji ile kültürel üretimler arasında sıkı bir bağın bulunduğu ise kuşku götürmez bir durumdur. Zira kültürel üretimin merkezinde bulunan bireyin inanışlarını, önemsediklerini, arkada bıraktıklarını, kısacası seçimlerini, onların işleyişini ve iç ilişkilerini, hatta çelişkilerini belirleyen dolaysız bir bağdır ideoloji. Kültürün bir ürünü olarak yine kültürün belirleyici unsuru olma niteliğiyle, bütün kültürel kodlamalara ve nüanslara nüfuz edebilme yeteneği ile ideolojinin, kültürel bütün ürünlerle olan içiçeliğini anlamak ve bunu anlaşılır kılmak önemlidir. Burada ideolojiyi "yanlış bilinç" ve "toplumsal ilişkilere ait bir yanılsama" tek biçimliliği içinde anlamadığımızı, en geniş anlamıyla, bireylerin tutum ve davranışlarını belirleyen inanç, bilinç, bilgi ve değerlerin toplamı, kültürel kurumlar ve kültürel üretimler olarak aldığımızı vurgulamak mecburiyetindeyiz. Tek biçimli bir açıklamanın ideolojiyi ikincil bir konuma iterek onun toplumsal yerinde gerçek dışı bir daraltmaya gittiğini, onun alabildiğine geniş bir yelpazede seyir halinde olduğunu, her tür kültürel üretime sızma yeteneği olduğunu, hatta onun karşısında konumlanmanın bile ideolojik içerikli olduğunu gözden kaçırır. Bundan dolayıdır ki, "sanatın ideolojik olmadığı düşüncesi alabildiğine ideolojiktir".[12]

Bütün kültürel üretimler gibi sanat/edebiyat da ideolojik geçirgenliğe, yani etkiye açıktır. Bu sanat/edebiyatın öznesinin her türlü etkiye açık olmasından kaynaklı bir durumdur. Sanatsal/edebi üretimde bulunan özne, toplumsal hayat içerisindeki bütün insanlar gibi bir takım değer, bilgi, bilinç ve inanç ile inşa edilir. Sanatsal/edebi üretim anında sanatçı kendini oluşturan, kendini var eden bu niteliklerinden sıyrılarak üretimde bulunamaz. Aksine üretiminin temel tetikleyicisi, besleyicisi bu donanımlardır. Sanat/edebiyat eserini bu temel donanımlarıyla oluşturan sanatçının ortaya koyduğu ürünün, sanatçının sahip olduğu değerlerden, bilgilerden, inançlardan ve bilinçten bağımsız olması beklenemez. Zira bu eşyanın tabiatına aykırı bir durumdur. Sanatçının içinde yaşadığı en geniş anlamıyla toplumsal çevrenin bir yansıması olması sanat/edebiyat eserini de zorunlu olarak toplumsallığın etkilerine açık, tarihsel bir ürün haline getirir. Aslında böylelikle sanat/edebiyat, her durumda ideolojik bir etkinlik olmaktadır.

Sanatçı bilerek ya da bilmeyerek, kendi varlığına damgasını vuran dünya görüşünü ya da inanç evrenini yapıtlarına taşır. Bu durum estetikle ideolojinin çift yönlü etkileşiminin görüntüsünü oluşturur. İkinci önemli bir nokta da sanat/edebiyat eseri alımlayıcısının da aynı düzeyde ideolojik bir konum içinde sanat/edebiyat eserini yorumlayabileceğidir. Yani sanatçının toplumsal ve tarihsel kişiliği oranında, sanat/edebiyat eserinin muhatabı da toplumsal ve tarihsel bir kişiliğe sahiptir. Sanat/edebiyat eserinin alımlayıcısının sanat/edebiyat eseriyle karşılaşmasının beraberinde getireceği yorumun içerdiği ideolojik hava gözden kaçırılacak bir şey değildir. Çünkü sa-

nat/edebiyat alımlayıcısını sanat/edebiyat eserine yönelten ve anlamı yeniden kurmasını sağlayan mekânizma, sanat/edebiyat alımlayıcısının ideolojisi ve toplum içindeki yeridir.[13] Örneğin Skinner'in Lorenzetti'ye ait freskoların orta bölümünü yorumlarken onları hümanizm öncesi ideolojinin bir ifadesi olarak görmesi[14], Skinner'in kendi toplumsal ve ideolojik tutumunun bir dışavurumu olmadığını söylemek kolay değildir. Buradan anlaşıldığı kadarıyla sanat/edebiyat her biçimde ideolojiyle iç içedir. Ama bu durum sanatçının sanat/edebiyat eserini bir siyasal bildirgeye indirgemesi, en hafif ifadeyle dönüştürmesini haklılaştırmaz. Sanat/edebiyatın egemen ideolojinin arzuladığı biçimde konumlanması, onun özerk kimliğini bozarak iç dinamizmini ve yaratıcılığını ilga etmesine ve bir payandaya dönüşmesine sebep olur. Zaten böylesi bir şeyin vuku bulduğu yerde sanat/edebiyatın, en temel nitelikleriyle oradan uzaklaştığına tereddütsüz inanılabilir. Çünkü sanat/edebiyat, ustaca boyanmış bir ideoloji değildir; siyasal anlam yapıtın dokusunda bulunur ve ondan önce asla gelemez; ayrıca kendisini orada özerk bir biçimde de gösteremez.[15] Sanat/edebiyat estetik/edebi değer ve beğeni ölçütleri dahilinde olası her deneyimin, duygunun, tepkinin, inancın vs. kendine özgü ifade biçimidir. İnsanî olan hiçbir şeyi dışlamadan, insanın diğer ifade imkânlarının dışında ve ötesinde bir şey olmakla ayrıcalıklı bir konumdadır sanat/edebiyat. Bu yüzden ideolojinin, ideolojik öznenin ve nesnenin dümdüz baktığı ve yöneldiği alanlara, sanatçı ve sanatsal ürün tersten[16], üstten, en imkânsız yerden bakmayı dener. Bu nedenle "ideoloji, sanat/edebiyat ürününde saf haliyle ortaya çıkmaz; edilgen bir niteliğe sahiptir. Sanat/edebiyat ürünü, ideolojiyi, kural ve geleneklerle uyumlu bir biçimde, estetik bir veçhe altında yeniden üretmektedir".[17]

Sanat/edebiyat ve ideoloji ikilemi ele alınırken ideolojinin hiçbir biçimde sanat/edebiyat üzerinde etkisi olmadığı argümanından hareket edildiğinde bu, sanatçının kendisini, üretiminin gerçek anlamlarını ve ilişkilerin ilk anlamlarını ıskalaması anlamına gelir. Ama bu, ilişkinin kaçınılmazlığı fark edilip de karşı konumlanış ideolojinin sanat/edebiyat üzerindeki buyurgan tavrı için olacaksa, sanat/edebiyatın kendi doğasına olan bağlılığını göstermesi anlamındadır. Örneğin Althusser'in DİA'larından biri de kültürel DİA'lar içindeki sanatsa ve bu sanat ideoloji kullanarak işlerlik[18] kazanıyorsa, sanatın buradaki konumlandırılışı tedirginlik vericidir. İdeolojinin hizmetine doğrudan koşulmuş sanat/edebiyat, hakikat ile ilişki düzlemini kaybetme tehlikesi ile karşı karşıyadır. Çünkü ideoloji tek biçimliliğin dayatılması, oraya demir atılması anlamında iken, sanat/edebiyat farklılıkların imkânına dair özgürleştirici bir vurgudur.

Wolff'a göre ideoloji, sanat/edebiyat ürününde basitçe yansıyan bir şey değildir. Bunun nedeni, sadece farklı toplumsal gelişmelerin bir araya gelmesiyle oluşturulan bir şey olması değil, aynı zamanda içinde üretildiği simgeleme biçimi tarafından dönüştürülmesindendir.[19] Bu nedenledir ki, ideolojinin sanat/edebiyat eserindeki mevcudiyeti *sanat/edebiyata rağmen* olmaktan çıkarıldığında, daha doğru bir ifade ile, sanat/edebiyat eseri ideolojik söylemin dolaysız bir biçimde kurulduğu ve sürdürüldüğü bir araç kılındığında, ideoloji sanat/edebiyatı içten içe yok etmeye başlamış demektir. Sanatçının ontolojik konumlanışı ya da kuruluşu, estetik sabitelere bağlılığı içermesi anlamında ise ve bu da sanat/edebiyatın ideolojikliğini içermesi demekse her şey kendi imkânları ve olağanlığı içinde vuku buluyor demektir.

Muktedir Kim? Sanat/Edebiyat mı, İktidar mı?

Sanat/edebiyatın ideolojiyle olan çift yönlü ilişkisinin derinliğine anlaşılabilmesi için ele alınması gereken kavramlardan biri de iktidardır. İktidar olgusu, ilk elden siyaset biliminin sınırlarına hapsedilebilecekmiş vehmini uyandırsa da, üzerine yapılan derinlikli çalışmaların da gösterdiği gibi iktidar, toplumsalın en vazıh göstergelerinden biri ve en mahrem ayrıntılarına kadar her yerdedir. Dolayısıyla, toplumsal yapının ve ilişkilerinin belirleyici temel öğelerinden biri olma niteliği ile iktidar, her toplumsal ve kültürel olgunun ele alınışında kendini zorunlu bir biçimde dayatır. Kültürün ana öğelerinden biri olan sanat/edebiyatın üretiminden tüketilim aşamasına, estetik özne ile estetik nesnenin konumlandırılışından, ilişkilendirilişlerine kadar bir çok şey üzerinde etkindir.

Bir toplumsal sınıfın ideolojik ve ekonomik üstünlüğü anlamındaki iktidar, Gramsci'den mülhemdir.[20] Şeyleri açıkça veya üstü kapalı olarak, olduğu gibi kabul ettirme yönünde bir baskı olarak ele alınabilecek olan iktidar, yine de önceden belirlenmiş sabit görevlerle donatılmış kurumsal yapılar bloku ya da tavandan tabana emirlerin uygulandığı bir mekanizmalar topluluğu olarak değil de, tüm mekânlara yayılmış toplumsal ilişkiler ağı olarak algılanmalıdır.[21] Bu yüzden de tek merkezden üretilen, sınırlı sayıda ilişkiyi kapsayan sosyolojik bir olgu değildir iktidar. "İktidar normalleştirmedir ve bu mekanizmayı istikrarlı bir biçimde ortaya çıkaran, dolayısıyla da normalle anormal, sağlıklıyla patolojik, izin verilenle yasaklanan, merkezi olanla marjinal olan arasında giderek daha çok ayrım yapılmasını sağlayan, toplumun bütünüdür. İktidar kürsüden atılan bir nutuk değildir; tüm kurumlarda özerk bir biçimde üretilen ve egemen iradeye ne kadar az, nesnel gözlem, hatta bilime de ne kadar çok başvururs o kadar etkili olan bir sözceler bütünüdür."[22] Kısacası Foucault'un tüm toplumsal ilişkilerde belirleyici bir güç olgusu olarak gördüğü iktidar[23], kendi güçlerini, zenginliklerini ve statülerini ebedileştirmeye, kendi inançlarını ve değerlerini topluma mâl etmeye çalışan mekanizmanın bizzat kendisidir. Böylelikle varlığın doğal bir parçası olmaya endekslenmiş olan iktidar; dışındakini, ötekini, alternatiflerini ütopik, yanlış ve hatta imkânsız olarak değerlendirerek kendi yerini daimi bir güvenceye alır.

Sanat/edebiyat ve iktidar ilişkisi gündeme taşındığında olayın ele alınış biçimini belirleyecek iki temel yaklaşımın olması gerekir. Birincisi sanat/edebiyatın kendi dışında varolan bütün iktidar biçimleri karşısındaki konumlanışına dair tutumudur. Bu tutum da kendi içinde zıt iki temel yönelimi ihtiva eder. Bunlardan birincisi sanat/edebiyatın özgürleştirici dinamiği ve imkânlarıyla; buyurgan, sınırlayan, hapseden iktidarın karşısında bir direnme mevzii oluşturmasıdır. Bu tutumun tam karşısında olan ise iktidarın gücü karşısında büyülenmiş bir görüntü çizerek, ona karşı olmanın getireceği zahmete ve yoğun gayrete katlanmak yerine, ona teslim olarak, onun gösterdiği istikâmeti hedef edinmenin kolaycılığına sığınan itaatkâr ve teslimiyetçi tavırdır.

Bu ilişkinin ikinci önemli yönü sanat/edebiyatın bizzat kendisinin bir iktidar odağı olma iddiasında bulunmasıdır. Daha doğrusu her üretici faaliyetin içerisinde olan dinamiklerin bir benzerini ya da daha yoğununu içinde barındıran sanat/edebiyat, bu dinamikleri lehte ve aleyhte kullanma tercihini aleyhte kullanmak yönünde gösterdiğinde ortaya çıkan durumdur. Sanat/edebiyat çarpıtılmış niyetlerle kendi dinamik, et-

kileyici, simgesel, söylem oluşturucu niteliklerini kendi iktidarını ihdas etme noktasında kullanabilir. Kendi iktidarının farkına varan sanat/edebiyat, diğer iktidar biçimleriyle ilişkisini kendi iktidarının hacmiyle sınırlayabilir ve kendisini diğer iktidarların açıklarını kollayan bir fırsatçıya dönüştürebilir. Sanat/edebiyatın içinde oluşacak iktidarın en tehlikeli yanlarından biri,oluşturduğu bu iktidarı yine sanat/edebiyatın ve sanat/edebiyat çevrelerinin üzerine döndürmesidir.

Bu temel çerçeve içerisinde iktidarın nasıl üretilip inşa edildiğini ve hayatiyetini nasıl koruduğunu anlamak ve çözümlemek, insanlar arasındaki etkileşimin ve iletişimin kurulduğu ortamlara dikkatlerimizi yöneltmekle mümkün olacaktır. İktidar öncelikli olarak insanların zihinsel etkinlikleri aracılığıyla işlerlik kazanır. Bu yüzden de iktidar, insanların zihinleri üzerinde birincil etkiye sahip kültürel öğelerden olan enformasyon kanallarını kontrol altında bulundurur. İktidar, toplumun maddî tüm pratiklerine ilişkin bir kavramdır; ancak söylemsel olan içinde eklemlenir ve yeniden üretilir. Söylem ise pek çok durumda gazeteciler, yazarlar, sanatçılar, yönetmenler, akademisyenler gibi sembolik seçkinler tarafından denetlenir.[24] Söylem üretimi, bütün toplumsal yapılarda söylemin üreticileri için güç yaratır. Bu konumda önemli olan üretilen söylemin doğruluğu ve meşruluk zemininde olup olmaması değildir. Zaten söylem kendini bir kez tesis ettiğinde, beraberinde kendi meşruluğunu da getirmektedir. Söylem üretebilme yeteneği yani iktidar kendi sürekliliğini sadece güç kullanımına endekslemez; beraberinde kendi gücü karşısında rıza gösterenleri de görmek ister. Bu yönde rızayı temin etmede manevî kültürel öğelerin bütününden yararlanır. Çünkü toplumun rızası üretilen bir şeydir. Bu elbette sanatın ve edebiyatın, rızanın gerçekleştirilmesindeki önemine dikkat çeken bir durumdur. Sanat/edebiyat cemaati rızanın bütün toplumda yaygınlaşmasını temin eder, edebilir. Kendi razılığı dünyevi taleplerinden ve korkularından kaynaklı olabilir. Sanat/edebiyat tarihinde bunun bir çok örneğine rastlanabilir. Örneğin, H. İnalcık *Şair ve Patron*'da Osmanlı patrimonyal devlet yapısının bilgin ve sanatkârları dünyevilik(*inam)* alabilmek için nasıl saraya ve rical-i devlete bağımlı hale getirdiğini, sanatkarın padişah karşısında nasıl kul kılındığını ya da olduğunu ayrıntıları ile gösterir.[25]

Said'in Eagleton'dan aktardığı gibi sanat ve edebiyatın *ideolojik yeniden üretim* amacıyla hangi biçimlerde kullanılacağına *egemen sınıf* karar verir.[26] İdeolojk yeniden üretimin üzerinden gerçekleşeceği bütün sanatsal/edebi metinler bünyelerinde söylem barındırırlar ve bu söylemlerin oluşmasının kendine göre sistemleri vardır. Söylemin inşası rastlantısal bir süreç değildir. Söylemin yazılı metinlere dönüştürülmesinin, denetleme imkânları açısından önemi vardır. Ayrıca yazının söylem açısından bir diğer önemi, kalıcılığından kaynaklı bir şeydir. "Sözün uçup giden hercailiğine karşın yazının kalıcı bir ciddiliği, inandırıcılığı vardır. Ciddi diye bildiğimiz tüm büyük toplumsal olguların sırtlarını böyle sağlam bir iletişim aracına dayamaları bir rastlantı olmasa gerek. Bir yanda bilimsel ve pratik bilgi, öte yanda tek tanrılı dinlere uzanan büyük bir yelpaze hep inandırıcılığını, kalıcılığını ve evrenselliğini yazıda arıyor. Tabii bu arada ideolojileri de unutmamak gerek."[27] Said'in Foucault'yu anlatırken aktardığı gibi metin bir iktidar ağının parçasıdır ve bu ağın aldığı metinsel biçim de metinsellik ve bilgi ardındaki iktidarın kasten bulanıklaştırılmasıdır.[28]

Bunların aksine Scott'un "grupların iktidarın ürkütücü bakışlarından uzakta top-

lanabildikleri sahne arkasında, hiç de uyumlu olmayan bir politik kültür olanaklıdır"[29] ifadesinin çağrışımlarını ele aldığımızda, salt siyasal tutumları değil estetik üretimleri de kapsayan kültürel faaliyetleri düşünmek daha yerinde olur. Çünkü sanat/edebiyatın, egemen sisteme ya da iktidara karşı direnme alanlarından biri olduğunu düşünürsek, her sanatsal/edebi öneri, elbette yaratılmış bir direnme biçimidir.[30] Foucaultcu bu direnmede tersinden yine iktidarın muhkemliğini getirir. Sanat/edebiyat bu niteliği ile insanın üzerinde olan iktidara karşıt tutum takınarak aslında insanın yanında durmayı ve onu desteklemeyi tercih etmiş olur.

Yukarıda da ifade ettiğimiz gibi bu durum da tek biçimli değildir. Nitekim yine Said'in Nietzsche'den aktardığı üzere metinler, demokratik mübadele olguları değil iktidar olgularıdır temelde. Yazar otoritesini de içine alınca ve iktidarı sürdürmeyi amaçladığı için metinler dikkatleri dünyadan uzaklaştırıp kendi üzerlerine çekerler.[31] Yani dikkatleri çektikleri yer kendi iktidarlarıdır. Her metnin gerçeklik üzerinde bir takım iddiaları ve talepleri olması da metnin iktidarı içerebileceğine yönelik bir kanıt niteliğindedir. Sanat ve edebiyatın kendi iktidarlarını onaylamalarının ve sağlamlaştırmalarının bir yolu da edebiyat kanonlarının bazı metinlerin otoritesini pekiştirmeleridir. Böylelikle edebiyat kanonu bir üretimin olup olmadığını belirleyebilme yetkisini elinde bulundurur. Ayrıca üretimlerin toplumsal tarihsel pratiklerini, inşa ve ilişki süreçlerine yayarak temin eder. Edebiyat kanonun bu fonksiyonel tanımı edebiyat kanonunu oluşturan dehaları ziyadesiyle önemli kılar. Bu da kanonun potansiyel iktidarını işaret eden bir durumdur.

Sanat/Edebiyat ve Devrim

Sanat/edebiyatın siyasal argümanlar eşliğinde konuşulması, onlarla olan ilişkilerinin anlaşılmaya çalışılması, sanat/edebiyatla doğrudan doğrudan ilgili olan siyasal kavramların içeriklerinin iyi anlaşılması ile mümkündür. İdeoloji ve iktidarın diğer bir yaşamsal üretimle ya da disiplinle olan ilişkisi farklı içeriklerle de olsa sanat/edebiyat alanında vuku bulmasına benzer, sanatın devrim kavramıyla da ilişkilendirilmesi keyfiyetten kaynaklı bir durum değildir. Aksine toplumsal içerikli kavramların ilişkilerini ya da kesişmelerini ifade eden bir zorunluluktur. Toplumsal yapının dinamizmini karşılayan değişme kavramının öznel bir anlamlandırılmasını içeren devrim, toplumsal değişimin en köklü biçimini yansıtır.

Sözlük anlamıyla bir grubun yönetime karşı ayaklanarak iktidarı ele geçirmesi ve bunun sonucunda bir devletin siyasal ve sosyal yapısında oluşan ani ve şiddetli değişiklikleri ifade eden devrim, bir toplumda bireylerin yaşamında kalıcı ve önemli bir etkisi olan ekonomik, ahlâkî ve kültürel alandaki ani değişiklikleri de içerir. Kimi zaman ihtilâl kavramıyla eş anlamlı kullanılan devrim, toplumdaki bireylerin zihinsel değişiklerinin ardından oluşan taleplerin bir neticesi olarak görülür. Eğer devrim insanların düşünme tarzının değişmesiyle oluşan bir toplumsal hareketlilikse, insanların düşünme tarzları üzerinde belirleyici etkisi olan kültürel etkinliklerin en önemlilerinden bir tanesi de sanat/edebiyattır. Sanat/edebiyatın siyaset ya da din gibi insanların düşünme ve dolayısıyla yaşam tarzları üzerine doğrudan bir müdahalesinin olmamasının en temel nedeni, onun kendi konumunu belirleyişinde gizlidir. Sanat/ede-

biyat, gerçeklikle karşılaşmanın ilk görüntüsü değildir. İlk elden öne çıkanın ardıllarını, yani çıplak gözle görülmesi güç olanın aşkın bir yetiyle ele alınmasıdır. Gerçeklikle böylesi bir temas, gerçeklikten büsbütün bir kopuşu ya da inkârı içermez. Aksine estetik algılamanın gerçeklik üzerine dönen ve onu etkileyen çok güçlü ama diğer disiplinlerden büsbütün farklı bir üslubu vardır.

Anlaşıldığı üzere sanat/edebiyat kaçınılmaz olarak devrimle de ilintili bir kavramdır. İkisinin buluştuğu nokta Marcuse'nin ifadesiyle dünyanın değiştirilmesi, özgürleştirilmesidir.[32] Yine de ikisi arasındaki ilişki tek yönlü değildir. Yani sanat/edebiyatın devrimle ilişkisi, ilk olarak devrimin toplumsal dinamiklerinin sanat/edebiyatla olan ilişkisidir. Ki bu ilişki süreci içerisinde devrimci grupların sanat/edebiyat algılarının, onların sanat/edebiyattan beklentilerinin ne olduğu kadar, sanat/edebiyatın ya da sanat/edebiyat çevrelerinin bu taleplere ya da oluşan sürece nasıl (devrimci ya da karşıdevrimci) karşılık verdikleri de olayın başka bir yönüdür. Olayın ikinci temel yönü ise bizzat sanat/edebiyatın kendisinin devrimci bir dinamik olmasıdır. Sanat/edebiyatın toplumsal gerçeklikleri, konumlanışları kabullenmeyip değiştirme talebi geliştirmesidir. Sanat/edebiyatın en azından özde daima insandan yana olan tavrı, insanın aleyhinde oluşan ve o yönde ilerleme kaydeden durumları insan ve onun özgürlükleri lehinde değiştirmek yönünde bir sorumluluk içinde olmasını zorunlu kılar. Sanat/edebiyatın bu niteliği uyarıcı, uyanık bir karşı bellek niteliği ile müdahil olmayı zorunlu kılar. Sanat/edebiyat öznesinin ve nesnesinin varoluşsal konumlanışlarını bu zeminde dillendirmeleri, insanî varoluşlarıyla örtüşür bir nitelikte olmak zorundadır.

Devrimin yıkıcılığı hazır kalıpları ve kabulleri yıkması, kısacası kökten değişikliklere eğilimli olması onun ne kadar zor bir işe kalkıştığının işaretidir. Devrim kemikleşmiş tarihsel ve toplumsal yoğunluğun aksi yönünde hareket etmekle, dahası onlara cephe almakla ve onları ters yüz etmeye kalkışmakla, kendi gücünün de ne kadar ayrıcalıklı olması gerektiğinin farkındadır. Kendi gücünün ayrıcalıklığı, elbette onun dayandığı dönüştürücü dinamiklerdir. Bu dönüştürücü dinamiklerin başında, karşıdevrimci unsurları devrimin yandaşları olma yönünde değiştirme ya da onları yok etmesinden gelir. Devrimin hazırlayıcısı konumundaki en temel unsur zihniyet ya da bilinç değişimlerinin temin edilmesidir. Zihniyet değişimi zorlu bir süreç olarak manevî kültürel unsurlara yıkılmış, daha doğrusu onlar üzerinden yürütülen bir toplumsal olgudur. Manevî kültürel unsurların hepsinin örneğin; felsefenin, düşüncenin, sanat ve edebiyatın bu değişimdeki katkıları küçümsenemeyecek bir düzeydir. Sanat ve edebiyatın diğerlerine karşın kurgusal düzeyde simgesel ya da sembolik normalleştirme, meşrulaştırma ve haklılaştırma süreçleri yaratabilme yetenekleri onların önemini bir kat daha artırmaktadır. Örneğin edebiyatın kanonik özelliği, bu yönde kullanılmaya son derece müsaittir. Nitekim Türk ve dünya edebiyatı bunun bir çok başarılı örneklerini barındırır. Bu konun güzel örneklerinden biri Gregory Jusdanis'in *Gecikmiş Modernlik ve Estetik Kültür* adlı eseridir. Bu eserde edebiyatın milletlerin kuruluşundaki rolü ve "kolektif kimliklerin yaratımında temel bir yeri olmuş olan anlatıların sonuçta nasıl ideolojik bir mutabakatın sağlanmasında bir araç haline geldiği"[33] gösterilmektedir. Benzer bir örnek ise Türkiye Cumhuriyeti'nin kuruluşuyla başlatılan bazı devrimlerin bir ulusun radikal değişim talepleri yönünde oynadığı rollerde görülebilir. Nitekim öz itibari ile ede-

biyatta da bir devrim anlamına gelen harf inkılabı üzerinden Osmanlı'nın kültürel izleri silinmeye çalışılmış[34] yeni cumhuriyetin arzu ettiği modernleşme ve batılılaşma talebi Latin alfabesi üzerinden gerçekleştirilmeye çalışılmıştır.

Sanat ve edebiyat, normalleştirme ve haklılaştırmanın yanı sıra ironik imgelemenin imkânlarından faydalanarak karşı devrimci unsurların çarpıtılmasının, bozulmasının, aşağılanmasının imkânlarını da barındırır. Bu niteliklerinden dolayı devrimci iktidarların sanat ve edebiyatı devrimin lehinde kullanma talepleri süreklilik arz etmiştir. Ama kendine özgü devrimci niteliklerinden dolayı sanat/edebiyat devrimci hareketlerin bu taleplerine her zaman olumlu cevap vermez, daha doğrusu vermeyebilir. Dolayısıyla her ikisi arasında oluşan ya da oluşması muhtemel gerilim, sanat/edebiyatın kan uyuşmazlığı göstermesindendir.

Sanat/edebiyat devrimin sadece aracı olmayabilir, kimi durumlarda bilinçli bir tutumla devrime destek verebilir. Çünkü çağının düşünüş biçimleri ve yaşam tarzları ile dolu olan bir sanatçı gerçekliği dile getirmekle yetinmez, beraberinde ona biçim verme hedefini de güder.[35] Sanat/edebiyat ile devrimin hedeflerinin kesişmesi, özellikle devrimin insanî nitelikleri gözetmesi durumlarında, yani barbarlığın, yabancılaşmanın ve köleleştirme düzeneklerinin hükümran olduğu durumlarda mümkün olur. Böylesi anlarda sanat/edebiyatın devrime destek vermesi, sanat/edebiyatın hayatiliği ile doğrudan ilgilidir. Zira sanat/edebiyat tek başına yabancılaşmanın, bayağılaşmanın, köleleşmenin önünde bir engel teşkil edemez. Bu noktada sanat/edebiyatın kaderi, devrimci dinamiklerin kaderi ile örtüşür. Marcuse'nin dediği gibi "sanat devrimi temsil edemez, sadece içinde siyasi içeriğin sanatın iç gereklilikleri tarafından yönetilip siyaset üstü olduğu bir başka ortamda devrimi estetik bir biçimde dile getirebilir. Ve tüm devrim hedefleri –bir huzur ve özgürlük dünyası- tamamen apolitik bir ortamda, güzelliğin, uyumun yasaları altında ortaya çıkar."[36]

Buna karşın sanat/edebiyat devrimin özgürleştirici niteliğinden dolayı onunla ne kadar da müşterek hevesleri ya da hedefleri paylaşmak niyetinde de olsa, ikisi arasında vuku bulan ilişkide her zaman tedirginlik verici bir yan vardır. "Çünkü sanat, devrimde kendisinin doğal bağlaşığını görmüş, politik ve estetik boyutların birbirlerinin tamamlayıcısı olabileceğini ummuş ama devrim, ...ütopyanın da gerçekleşmiş olduğunu varsaymış, reel siyasal amaç ve hedefleri sanata içselleştirmeyi zorunluluk saymış, bunu öngörmüştür."[37] İkisi arasındaki uyuşmazlık sadece burayla da sınırlı değildir. Devrimin yıkıcılığına, değiştirici ve dönüştürücü karakterine karşın, sanatın özellikle de edebiyatın dilsel sabitlemeler yoluyla geleneği koruması bu uyuşmazlığın bir başka boyutudur.[38]

Sonuç

Kısacası sanat/edebiyat diğer toplumsal kurumlar ve dinamiklerle olduğu gibi siyasetin kendisiyle ve onun açılımlarıyla da ilişki içindedir. Kaçınılmaz bir ilişkinin tek biçimli bir açıklamaya sığdırılması bu farklı insanî üretimlerin ve bu üretimlerin iç ilişkilerine ait doğallığı kavrayamamak olur. Toplumsal yapının dinamikliği, toplumsal yapının kurucu öğelerinin etkileşime, dönüşüme ve değişime açıklığından kaynaklanmaktadır. Hiçbir toplumsal ve kültürel öğe sadece kendinden hareketle

açıklanamaz. Keza nihai noktada toplumsal bir üretim olan sanat/edebiyat toplumsal çerçevesi *de* çizildikten sonra daha iyi anlaşılacaktır.

---

[1] Helmut Kuhn, "*Edebiyat ve Devrim- Fenomonolojik Bir Taslak*", Edebiyat ve Devrim, H. G. Gadamer,H Kuhn, F. Nietzshe, çev. S. Çoraklı- A. Sarı, Babil Yay. İst. 2002, s. 40
[2] Henri Lefebvre, *Modern Dünyada Gündelik Hayat*, çev. Işın Gürbüz, Metis Yay, İst. 1998, s. 10
[3] Kuhn, a. g. e., s. 49
[4] William L. Randall, *Bizi "Biz" Yapan Hikayeler*, çev. Şen Süer Kaya, Ayrıntı Yay. İst. 1999, s. 77-78
[5] Kuhn, a. g. e., s. 43
[6] Avner Ziss, Estetik, çev. Yakup Şahan, De Yay. İst. 1984, s. 58
[7] Ahmet Oktay, *Sanat ve Siyaset*, Yön Yay. İst. Yayın Yılı Yok, s. 11
[8] Ahmet Cemal, *Sanat Üzerine Yazılar,* Can Yay. İst. 2000, s. 63
[9] Raymond Williams, *Kültür*, çev. S. Aydın, İmge Kitabevi, Ank. 1993, s. 25
[10] Janet Wolff, *Sanatın Toplumsal Üretimi*, çev. A. Demir, Özne Yay. İst. 2000, s. 52
[11] Alan Swingwood, *Kitle Kültürü Efsanesi*, çev. Aykut Kansu, Bilim ve Sanat Yay. Ank. 1996, s. 128
[12] Oktay, a. g. e., s. 55
[13] Wolff, a. g. e., s. 112
[14] Quentin Skinner, *Sanatçının Bir Siyaset Düşünürü Olarak Portresi: Ambrogio Lorenzetti*, çev. Erol Öz, Dost Kitabevi, Ank. 1999, s. 72
[15] Ziss, a. g. e., s. 62
[16] Aydın Şimşek, *Siyasal Tarih Sürecinde Sanat ve İktidar,* Ümit Yay. Ank. 2000, s. 262
[17] Wolff, a. g. e., s. 65-66
[18] Louis Althusser, *İdeoloji ve Devletin İdeolojik Aygıtları*, çev. Yusuf Alp – Mahmut Öztürk, İletişim Yay. İst. 1994 s. 35
[19] Wolff, a. g. e., s. 67
[20] Wolff, a. g. e., s. 79
[21] N. G. Canclini, "*Kültür ve İktidar Araştırmalarının Durumu*", Popüler Kültür ve İktidar, Der. N. Güngör, Vadi Yay. Ank. 1999, s. 141
[22] A. Touraine, *Modernliğin Eleştirisi*, çev. Hülya Tufan, YKY. İst. 2002, s. 187
[23] Erhan Atiker, *Modernizm ve Kitle Toplumu*, Vadi Yay. Ank. 1998, s. 80
[24] Ayşe İnal, "*Derslikleri Kamusal Tartışmanın Oluştuğu Bir Mekân Olarak Yeniden Düşünmek*", Doğu ve Batı Dergisi, Sayı: 7 An. 1999, s. 115
[25] Halil İnalcık, *Şair ve Patron*, Doğu Batı Yay. Ank. 2003, s. 12-17
[26] Edward Said, *Kış Ruhu*, çev. Tuncay Birkan, Metis Yay. İst. 2000, s. 107
[27] Ertuğrul Özkök, Sanat, *İletişim ve İktidar*, Tan Yay. Ank. 1982, s. 42
[28] Said, a. g. e., s. 196
[29] J.C. Sott, *Tahakküm ve Direniş Sanatları*, çev. Alev Türker, Ayrıntı Yay. İst. 1995, s. 44
[30] A. Akay- E. Zeytinoğlu, *Kavramların Sınırlarında*, Bağlam Yay. İst. 1998, s. 117
[31] Said, a. g. e., s. 136
[32] Herbert Marcuse, *Karşıdevrim ve İsyan*, çev. Gürol Koca – Volkan Ersoy, Ayrıntı Yay. İst. 1998, s. 94
[33] Gregory Jusdanis, *Gecikmiş Modernlik ve Estetik Kültür*, çev., Metis Yay. İst. 1998, s. 9
[34] Orhan Tekelioğlu, "*Edebiyatta Tekil Bir Ulusal Kanonun Oluşmasının İmkânsızlığı Üzerine Notlar*", Doğu Batı dergisi, Sayı: 22, Ank. 2003, s. 68-70
[35] Ernst Fischer, *Sanatın Gerekliliği*, çev. Cevat Çapan, Kuzey Yay. Ank. 1985, s. 48
[36] Marcuse, a. g. e., s. 93
[37] Oktay, a. g. e., s. 13-14
[38] Kuhn, a. g. e., s. 42

ERTUĞRUL AYDIN

EDEBİYATIMIZDA BATIYA AÇILMA

"Diyâr-ı küfrü gezdim beldeler kâşâneler gördüm
Dolaşdım mülk-i İslâm'ı bütün virâneler gördüm"
Ziya Paşa, Cenevre, 1870

XIX. yüzyılın ikinci yarısından itibaren batıya yönelen edebiyatımız, zamanla bu yönelişini daha da hızlandırır. Böylece, edebiyatımıza, eski edebiyat geleneklerinden sıyrılan ve batı edebiyatlarını örnek alan bir *anlayış* ve *tutum* hakim olmaya başlar. Edebiyatçılarımızın, tercüme ederek batıdan aldıkları örnek metinler, giderek edebiyat sevenler tarafından ilgi görmeye başlar ve batı edebiyatı ürünleri Türk edebiyatı çevrelerinde önem kazanır.

Türk toplumunun, batı medeniyetini kabullenerek; bu medeniyetin çerçevesi içine girme isteği edebiyatımızı da etkiler. Şinasi, Ziya Paşa ve Namık Kemal'le başlayan gayretlerin sonucu yöneldiğimiz, *yeni medeniyet*in gereği olan edebiyat, iyice yerleşmeye başlar.

Edebiyat tarihçileri, fikir ve edebiyatımızdaki *yeni*liğin bilinçli ve sistematik bir şekilde Şinasi'yle başladığı görüşünde birleşirler. Tahsil için Fransa'ya giden Şinasi, burada beş yıl kalır. Bu zaman diliminde, Avrupa'yı yakından tanıma imkânı bulan yazar, yurda döndükten sonra Tercüman-ı Ahvâl gazetesinde fikir ve edebiyat hayatımıza yeni bir ufuk açar. Ziya Paşa ve Namık Kemal de, Şinasi'nin açtığı bu yolda ilerler. Böylece, ilk ürünlerini, Şinasi ve Namık Kemal'in edebî eserleriyle veren bu *yeni devir edebiyatı*, geniş bir kültür ve sosyal değişme içinde ortaya çıkar. Recaizâde, Hâmid ve Muallim Nâci bu edebiyatın gelişmesi için onların açtığı yoldan gider.

Böylelikle, edebiyatımız, özellikle, XIX. yüzyılın ikinci yarısından başlayarak; köklü bir değişim ve farklılaşmanın içine girer. Gerek toplum ve aydınlarımız, gerekse sosyal ve kültür kurumları sanat ve edebiyatta kendisi için tamamen farklı bir medeniyet olan batı medeniyetiyle tanışır. Önceleri, siyasî ve askerî alanlardaki bu etkileşim daha sonra sosyal ve kültür platformuna da yansır. Edebiyatımızda ise, 1860'lardan başlayarak hızlı bir değişim temposu hakim olur. Bu noktada, Nedim'den sonra ortaya konulan edebiyat ürünlerinde gözle görülür bir biçimde *ironi* ve *temada çözülme*lerin olduğunu söylemeliyiz. İşte, bu durum, edebiyatın yeni bir kaynağa yöneleceğinin işaretlerini vermektedir. Nitekim, Nedim'le başlatılan m*ahallileşme cereyanı*, Enderunlu Vâsıf, Fâzıl ve İzzet Molla gibi şairlerde de sürer. Şiirin kaynağı, bu şairlerde, mahallî hayat, halk söyleyişi ve halk nüktedanlığı olarak şekillenir.[1]

Avrupa'ya giden sefir, gezgin ve aydınlar oradaki gözlem ve izlenimlerini kaleme alırken; o dönemde çıkmaya başlayan gazeteler de Avrupalıların çeşitli alanlardaki gelişmelerine dair verdikleri bir çok haber ve bilgi ile Osmanlı toplumunun dün-

ya görüşünü genişletirler. Bunlar arasında, 1720'de Fransa'ya gönderilen Yirmisekiz Mehmet Çelebi'nin, dokuz ay süren ziyareti sonrası hazırladığı raporda "batı"nın temel yaklaşım ve felsefelerini, yaşayış ve yönetim biçimlerini incemesi önemli ve dikkat çekicidir.

Batı medeniyetinin, teknik ve askerî alanlardaki üstünlüğünü kabul eden XVIII. yüzyıl Osmanlı aydınının, Avrupa kültürü hakkında yüzeysel bir bilgisi vardır. Ancak, XIX. yüzyılın ortalarından sonra, Fransızca'dan yapılan tercümelerin fonksiyonuyla bu kanaati değişir. Çünkü, bir yandan batıdan tercüme edilen yeni edebî türler tanıtılırken; diğer yandan da bu türlere ait örnek eserler verilmeye başlanır. Böylece, batılı edebiyatçılara büyük ilgi duyulmaya başlanır. Ancak, batılı yazar ve eserlere duyulan ilgi, belli bir değer ölçüsüne göre seçme değil, gelişi güzel olur. Bu yüzden, tercih edilen eserler arasında ikinci derece şahsiyet ve eserler de önemli bir çoğunluk oluşturur.

Türk insanında, XIX. yüzyıl, başlayan bir buhranın yeni ufuk ve değerler çerçevesinde yavaş yavaş kurulan bir iç düzenin tarihi olarak kendini gösterir. Bu yüzyılda, fikrin olgunlaşması gelişen olayların da yardımıyla kolaylaşır ve *yenilik*, *HAYAT*ın her alanına yayılır.

1826-1839 yılları arasında yapılanlara baktığımızda açık bir programın olmadığı görülür. Ancak, devlet kuruluşları Avrupalılaştırmaya çalışır. 1830'dan sonra, Rusya'ya gönderilen Halil Rıfat Paşa, "*Devlet-i Âliyye'nin yaşaması için Garbı taklit etmekten başka çaresi*" olmadığını söyler. Daha sonra, Avrupa'da uzun süre kalan Sadık Rifat ve Mustafa Reşid Paşalar daha açık tekliflerde bulunurlar. [2]

1850'lerden itibaren Osmanlı Devleti'nde hayat şartları değişmeye başlar. Tanzimatla başlayan *batıya açılma*, Fransızca öğrenmenin yanı sıra, Fransa'ya öğrenci gönderme eylemi olarak kendini gösterir. Bu arayışlarla 1860'lara gelinir. 1860'tan başlayarak yayınlanmaya başlayan Türkçe gazete ve dergileriyle yeni bir matbuat (basın) dönemi başlar. İlk Türkçe gazete Takvim-i Vekâyi'yi İngiliz Churchill'in çıkardığı Ceride-i Havadis takip eder. Şinasi ve Agâh Efendi'nin birlikte çıkardıkları Tercüman-ı Ahvâl ile başlayan özel Türk gazeteciliği, 1908'e kadar üç ayrı devre geçirir. Bu devreleri şöyle sıralamak mümkün:

1. 1860 yılından başlayan ve İbret gazetesinin kapatılarak Namık Kemâl ve arkadaşlarının sürgün edildikleri 5 Nisan 1873 tarihine kadar olan 13 yıllık devre,

2. Abdülâziz'in hal'inden Meclis-i Mebusan'ın dağılışına (1878) kadar geçen devre,

3. Meclisin kapatıldığı tarihten II. Meşrutiyet'e kadar devam eden 30 yıllık devre.[3]

İlk devrede, sırasıyla, **Tercüman-ı Ahvâl** (1277/1860), **Tasvîr-i Efkâr** (1278/1861), **Muhbir** (1283/1866), **Hürriyet** (1284/1866 - Önce Londra sonra Cenevre'de), **İstanbul** (1284/1867), **Terakkî** (1285/1868), **Basîret** (1286/1869), **İbret** (1288/1871), **Hakayik-ül Vekâyi** (1288/1871) gazeteleri çıkar. Bu devrenin gazeteleri, 13 yıllık kısa dönem içinde, her konuda yayınlar yaparak kamuoyu meydana getirme görevlerini başarıyla tamamlarlar. Bu dönem gazetelerinin ortak noktası, Os-

manlı Devleti'nde sanayi ve tarımın makineleşmesi, insan emeğinin değerlendirilmesi ve o dönem *sosyal hayat*ının gerektirdiği yerleşim problemleridir.

Gazetelerdeki yazınların hemen hemen tamamında, problemler, Mustafa Reşid Paşa'nın İngilizlerle yaptığı 16 Ağustos 1838 tarihli ticaret anlaşmasıyla başlayan "istikraz" müessesesine bağlanır. Başka bir ifadeyle, yabancılardan alınmaya başlanan borç parayla, ticaret anlaşmaları ve kapitülasyonlar yürürlükte kaldığı sürece, Osmanlı Devleti'nde sanayileşme ve insan emeğinin toplu üretimine yönelmesinin imkân dışı olduğu fikrinde birleşirler. İkinci devrede ise, sırasıyla, **Vakit** (1292/1875), **İstikbâl** (1292/1875), **İttihat** (1293/1876), **Sabah** (1293/1876), **Sadâkât** (1293/1876), **Tercüman-ı Hakikat** (1293/1876), **Müsavât** (1294/1877) ve **Tercüman-ı Şark** (1295/1878) gazeteleri yayınlanır.

Siyasî fikir hareketleri açısında önemli olan bu devir gazetelerinde daha ziyade batıdan gelen haberler ağırlık kazanır. Zaman zaman, tarım, ticaret ve sanayinin gelişmesi için yazılan yazılara rastlanır. Özellikle, Ahmed Midhat Efendi'nin Tecüman-ı Hakikat gazetesinde, iktisat tarihimiz açısından önemli yazılara yer verilir. Üçüncü devrede, önceki dönemin gazetelerinden Basîret ve İstikbâl'in kapatıldığı görülür. Bu dönemde, önceki devir gazetelerinden sadece, Tercüman-ı Hakikat ve Vakit yayınlarını sürdürürler. **Osmanlı**, **Girid**, **Tarîk**, **İkdam** gazeteleri yayına başlar. Ayrıca, yurt dışında, Ali Şefkâtî Bey önce Napoli'de, sonra Cenevre'de **İstikbâl**, Ahmed Rıza Bey, Paris'te Türkçe-Fransızca olarak yayınlanan **Meşveret**, Mizancı Murad ise bir süre, Avrupa'da, **Mizân**, Mısır'da **Şu'râ-yı Ümmet** ve **Kanun-ı Esâsî** gazetelerini çıkarır.

Yenileşme devri Türk edebiyatında, edebî faâliyetlerin içinde gazeteler de vardır. Bu dönemde, *fikir* birinci plana geçer. Bu devirde, Türk edebiyatı, yeni yolda *yayılma* ve *gelişme* gösterirken; gazetelerde edebiyat sütunları açılır. Böylece, yeni devirde yazılan eserlere gazeteler de yardımcı olur. Bu doğrultuda, Beşir Fuad ve Muallim Naci gibi öncüleri bünyesinde bulunduran **Saadet** gazetesinin önemli katkıları vardır.[4]

Gazetenin rolü hiç bir yerde bizdeki gibi olmaz. Gazete, başka yerlerde, düşüncenin daha geniş periyotla topluma yayılması için seçtiği hareket alanlarından biridir. Arka plânında, toplum problemleri ve *hayat*la daima bir bağlantısı olan düşünce dünyası hakimdir. Bizde ise, bütün hareketler gazeteden gelir ve kitleler onun etrafında kurulur. Nitekim, II. Mahmud devrinden sonra önem verilen eğitimi gazete tamamlar. Kitleler gazete aracılığıyla okuma zevkini tadar. Bu arada, herkese hitap eden bir *yazı dili*nin meydana gelmesine katkıda bulunur. Ayrıca, *tiyatro, roman, makale, eleştiri* ve *deneme* gibi edebî türler de gazete aracılığıyla edebiyatımıza girer.[5] Bu durum, toplumdaki düşünce alanının genişlemesini sağlar.

Gazete, şiiri de etkiler. Şinasi'den başlayarak çeşitli şiirler gazetede yer almaya başlar. Namık Kemâl'in "Hürriyet Kasidesi", Ziya Paşa'nın "Zafernâme"si ilk olarak gazetede neşredilir. Tanzimat devrinde, edebiyatla sosyal hayat iç içe yürür. Bunun en önemli sebeplerinden biri *basın*la edebiyatın paralel yürümesidir.[6] Basın

(matbuat), karakteristik özelliği gereği halka açılmak, halkın problemleriyle kendi problemlerini birleştirmek durumdadır. Nitekim, bu devirde bir çok edebiyat türünün ve edebiyatçının yayın alanını matbuat oluşturur.

Türk edebiyatında, XIX. yüzyılın ikinci yarısından itibaren önemli ölçüde değişiklikler meydana gelir. Eski edebiyatın merkezini oluşturan şiirde, içerik (muhteva), üslûp ve nazım şekillerinde bir çok değişiklik olur. Klasik şiirde, değişmez çizgilerle belirlenen dış yapı sınırlıydı.[7] Böyle olduğu hâlde, bu şekiller, önemsiz bir iki değişiklik dışında, asırlarca sürerek şairlerin fikir, duygu ve heyecanlarını ifade etme vasıtası olur. Ancak, bu durum, XIX. asrın ortalarından itibaren değişmeler başlar. Bu zamana kadar sayıları yirmiye ulaşan *nazım şekilleri*yle yazılan şiirler, yeni geliştirilen dış yapıyı genişletir. Klasik şiirde bazı *tem*ler, sadece belirli şekillere mahsus kılınırdı. Çoğunlukla, *aşk, tabiat, sevgili güzelliği* gibi konular gazel ile dile getirilir, bunun yanında, methiye ve hicviyeler kasîde aracılığıyla, bir konuda tarih düşürme, kıt'a, hikâyeler mesnevi, öğüt ve ahlâk ihtiva eden konular rubâî, terkib-i bend ve tercî-i bend ile söylenir.

XIX. yüzyılın sonlarına doğru belirgin bir şekilde görülen nazım şekillerindeki *çözülme* ve *değişme* dikkati çeker. Bu arada, hem nazım şekilleri hem de bu şekillerin gerektirdiği kafiye örgüleri üzerinde bazı aksaklıklar veya bilinçli yapılan tasarruflar ortaya çıkar. Bu değişiklikler, beyit ya da bentlerin sayı bakımından artışı, eksilişi, bazı nazım şekillerinde fazladan, farklı yapıya sahip mısra ya da beyitlerin eklenişi gibi değişmelere rastlanır. Bütün bu değişmeler, birinci plânda, *değişen ve yeni gelişen fikir ve sosyal konumun edebiyata aksedişi sonucu ortaya çıkan muhtevadaki değişikliğin ortaya koyduğu şartların zorlamasıyla kendini gösterir*.

Söz konusu yenilikler, batı medeniyeti ve bu medeniyetin etkisi altındaki kültürle yetişen şairler, önce, aldıkları yeni fikirlerin beslediği muhtevayı eski şekiller dahilinde sunarlar. Daha sonra, batı edebiyatına açılmanın ortaya çıkardığı ufuk genişliği şiirde yeni nazım şekillerinin kullanmasına yol açar. Öte yandan, batıya açılmanın ilk adımlarından biri de tercümelerdir. Başta Fransız edebiyatı[8] olmak üzere İngiliz, Alman, Rus, Yunan ve İtalyan edebiyatlarından yapılan tercümeler, edebiyatımızın şekil ve içerik bakımından batıdan etkilenmesinde rol oynamışlardır.

Aktüel problemler tarihe gidilmeden çözülemez. Bu yüzden, eski kaynaklara gitme zorunluluğu her zaman karşımıza çıkar. Edebiyat ve kültür devirleri, sadece edebiyat tarihlerinde tanıtılan şahsiyet ve eserlerden ibaret değildir. Her *devir* ve *şahsiyet*, grup ve akımlarla kaynaşan komplike bir hayat sahnesi meydana getirir. Çünkü, edebiyat tarihlerinde tanıtılan şahsiyet ve eserlerin arkasında zengin bir kültür hayatı vardır. Bu nedenle, eldeki malzemenin bir metot ve sisteme göre gruplandırılarak değerlendirilmesi gerekir. Böylelikle, edebiyat tarihi, sıradan bir tarih olmaktan çıkarak; edebî ekollerin, türlerin ve eserlerin tarihi haline gelir. Özellikle, modern Türk edebiyatı devrinin fikir hareketleriyle beslenir. Esasen, bu özellik, edebiyatı zengin ve güçlü kılar. Türk edebiyatının bu devresinde, edebiyatçılar, "HAYAT"ı geniş bir şekilde kucaklayarak; eserlerini edebiyat dışı kaynaklarla beslerler.

Fuat Köprülü, Türk edebiyatını devrelere ayırırken; tarihî gerekliliklere bağlı zorunluluğunu dile getirir. Nitekim, yazar, İslâmiyetin kabulü ve Avrupa medeniyetinin etkisinde kalışı, sadece edebiyatın değil bütün toplumsal kurumların incelemesinde de ayırıcı faktörler olarak görür.[9] Vasfi Mahir Kocatürk ise, *Türk Edebiyatı Tarihi* adlı eserinde "XX. yüzyıl başlarında muhtelif zevk, tarz ve fikir mücadeleleri devam etmekle beraber, tarihin akışı, yeni hayat ve halkın zevki, problemleri çözmüş bulunuyordu."[10] cümlesiyle batıya açılmayı kısaca özetler. Kenan Akyüz de *divan edebiyatı*nın kırk yıl gibi kısa bir süre içinde yerini batılı bir edebiyata bırakışından söz eder. [11]"Görülmektedir ki, batı etkisi, batıya açılma edebiyatımızın değişim/dönüşüm geçirmesine ve Avrupa'da edinilen gözlem ve temel değişim dayanaklarıyla ciddi bir arayışın içindedir. Bu bakımdan, batı etkisiyle gelişen edebiyatımızın sadece tiyatro alanında, 1870-1900 arasında 400'ü aşkın eseri yazma, çevrilme ve sahnelenmesi dikkat çekicidir. Aynı dönemde, Namık Kemal'in tiyatro eseri yazma dışında tiyatronun teorisini de yapmaya çalıştığını da görmekteyiz.[12]

Bugün, *batıya açılma*nın temelinde hayatı başka algılama isteği ve *öteki*ne duyulan gıptayı da bir arayış sebebi olarak görebiliriz. Transandantal bir yaklaşımda, batı rüzgârı/erozyonu/"çıkmazı", hayatı başkalaştırırken; insanların ruhuna hitap eden edebiyatı da bir çok yönden değişim ve başkalaşıma bağlı tutmaktadır. Batı eğilimi, zevk, algılama ve yaşama biçimini değiştirir. Aksi taktirde, Nedim'den Şeyh Galib'e, Şinasi'den Orhan Veli'ye, hatta İkinci Yeni'ye uzanan noktanın açıklaması mümkün olmaz.

---

[1] Necat Birinci, *Edebiyat Üzerine İncelemeler*, İstanbul 2000, s. 43.

[2] Ahmed Hamdi Tanpınar, *XIX. Asır Türk Edebiyatı Tarihi,* İstanbul 1982, s. 68, 72.

[3] Necdet Kurdakul, *Tanzimat Dönemi Basınında Sosyo-Ekonomik Fikir Hareketleri*, Ankara 1997, s. 110-113.

[4] Bkz. Ertuğrul Aydın, *Saadet Gazetesi'ndeki Edebî Faaliyet Üzerine Bir Araştırma*, Basılmamış Doktora Tezi, İ.Ü. Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul 1999, 515 s.

[5] Ahmet Hamdi Tanpınar, *XIX. yy. Türk Edebiyatı Tarihi,* İstanbul 1982, s. 250-251.

[6] M. Orhan Okay, *Tanzimat Edebiyatı*, Erzurum 1990, s. 3.

[7] Bkz. İsmail Habib (Sevük), *Türk Teceddüd Edebiyatı Tarihi*, İstanbul 1340.

[8] Bkz. Cevdet Perin, *Tanzimat Edebiyatında Fransız Tesiri*, İstanbul 1946.

[9] M. Fuad Köprülü, *Türk Edebiyatı Tarihi*, İstanbul 1986, s. 5.

[10] Vasfi Mahir Kocatürk, *Türk Edebiyatı Tarihi*, Ankara 1970, s. 754-755.

[11] Kenan Akyüz, *Modern Türk Edebiyatının Ana Çizgileri*, İsatnbul 1990, s. 5.

[12] İnci Enginün, "Namik Kemal ve Tiyatro", *Doğumunun 100. Yılında Namık Kemal*, Ankara 1993.

HAYRİYE ÜNAL

EDEBİYATÇININ NEVROTİK HAK TALEBİ: YARATMAK

I

Kongre üyesi Sayın Doyle yangın musluklarından
biri sadece
dibine işenecek
Başıboş dolaşıyor köpek sokaklarda
ve kendi köpek yaşamı var sürdüreceği
kafa yorup
üzerine düşüneceği
dokunarak ve tadarak ve sınayarak her şeyi
inceleyerek her şeyi
yalandan çıkar ummadan
Gerçek bir gerçekçi
anlatacak gerçek bir hikayesi
ve anlatmaya yarayacak gerçek bir kuyruğu olan
canlı
havlayan
bir köpek
gerçek bir demokrat
(Ferlinghetti)

William Morris'ten bir alıntıyla açılır, çağdaş küresel düzeni emperyalizm yerine İmparatorluk terimiyle karşılayan *İmparatorluk* adlı kitap: "İnsanlar savaşır ve kaybeder; uğruna savaştıkları şey yenilmelerine rağmen gerçekleşir, ama sonra istediklerinin olmadığı ortaya çıkar; başka insanlar başka bir adla onların davası için savaşmak zorunda kalır." O "başka insanlar"ın gönülsüz olmaları değildir buradaki savaşın niteliğini geleceğe dönük olarak belirleyen şey. Savaşın, yenilgi yahut zaferlerin birbiriyle determinist bir ilişki içinde olmayışıdır temel nitelik. Buradan sonra gidilecek ilk yer, insan ömrünün bir savaşı başlı ve sonlu biçimde kavrayamayacak oluşudur. İyi başlangıçlar anlamındadır en fazla uzun bir ömür, yahut bir noktası kalmıştır da, o kişi sırf bundan ötürü dünyaya gelmiştir.

İmparatorluk kitabı, dünya üzerinde egemenliğin aldığı biçimlerle ilgili bir dizi tezi, tezlerin içerdiği umutsuzluğa rağmen, heyecanlı bir umutla sunar. Kitabın yazarları Hardt ve Negri'ye göre, egemenliğin son biçimi olan İmparatorluk, hükmetme mantığına göre birleşmiş bir dizi ulusal ve ulus-üstü organdan oluşmuştur. Karma bir kuruluş yapısı olan bu yeni egemenlik biçimi, iktidar merkezinin yokluğuyla ve bir dışarısının olmayışıyla tanımlanır. Temel niteliği şu hâlde, sınırların yokluğudur. Bu niteli-

ğin sonucu olarak, İmparatorluk kavramı, dünyayı bir mekân olarak aşmış bir rejimi kasteder. Fetihlerle ele geçirilen topraklar değil, bir başka deyişle mekâna hakimiyet değil; tarihi kuşatmak, zamana hakimiyet söz konusu olacaktır İmparatorluğun hükümranlığında. Toprak temelli bir iktidar merkezi olmadığı için, sınırları ve engelleri tanımıyordur İmparatorluk. Oysa emperyalizm, Avrupa merkezli ve toprak temelli bir egemenliğin kendi sınırlarının ötesine taşmasıydı. "Modern egemenlik kök saldığı her yerde, toplumsal alanı baştan sona kuşatan ve hem kendi kimliğinin arılığını korumak hem de öteki olan herkesi dışlamak için hiyerarşik toprak sınırları dayatan bir Leviathan dayattı." (Hardt & Negri, 19) İmparatorluksa, "değişken komuta ağları yoluyla melez kimlikleri, esnek hiyerarşileri ve çoklu mübadeleyi idare ediyor." (Hardt & Negri, 19)

Bu, tahakkümü dünyanın her yerinde iyice hissedilir olan yönetim mantığının Avrupa ve ABD kaynaklı oluşundan ötürü, Hardt ve Negri, modernlikle koşut gittiğine inandıkları emperyalizmden, postmodern bir sınırsızlığa koşut olan İmparatorluğa geçişi, bu kavramın önce Avrupalı sonra da Avro-Amerikan soykütüğünü izlemek suretiyle analiz ederler. Analiz boyunca, yazarların Marksist bakış açılarından dolayı (revizyonistlikle ve gericilikle suçlansalar da, sonuçta Marksist bakış eksenini muhafaza ederler) hep şu hissedilir: Sisteminde aşkınlık bulunan her felsefe –muhtemelen idealizmle malul görüldüğünden ötürü-, egemenliğe yer açıyor, en azından tolerans tanıyordur. Yazarların Hegel'den "Tanrının dünyaya ayak basması için devletin varlığı esastır" cümlesini alıntılamaları boşuna değildir. "Kendi için ve kendinde devlet etik bir bütündür" demişti Hegel ve etik bu yeni İmparatorluğun hiç de ihmal edeceği bir şey değildi. O, kisvesi barış olsa da, berbat bir terimle 'evrensel' doğrular oluşturup tedavüle koysa da, kendi pratiğini yaparken, Negri'nin iddiasının aksine, kansız değildi. Atatürk'ün söylediği, "hiçbir devrim kansız yapılmaz" cümlesinde somutlaşan, kanın değişme pratiğinin değişmez öğesi oluşu, burada da yürürlüktedir. Dünya üzerindeki her ülkenin bir kanlı çarşafı vardır, İmparatorluğa namus teslim ettiğini gösterir, benim kanaatime göre. Teslim edilmediği durumlarda zorbalıkla yine kanlıdır süreç. Irak en güncel örnektir. Tam bu satırları yazarken ben, gazetelerin dış haber sayfalarındaki, Iraklı askerlere yapılan işkence resimleri halka ulaşmıştı.

Kitabın yazarları, betimledikleri, bu yerküreyi kaplayan dışsız, merkezsiz ve neredeyse zaafsız güce karşı oldukça şiirsel ve biraz da küllerden doğmayı anımsatan beylik bir umutla karşılık verecekler: "İmparatorluğun içinde oluş gerçeğimiz umutsuzluğa neden olmamalıdır. İmparatorluğun hem içinde hem de karşısında olabiliriz ve aslında en güçlü muhalif hareketler ve en verimli alternatifler, eskinin kabuğu altında yeni bir toplum yaratarak, içerden doğacaktır." (Hardt & Negri, 14) Elbette, Hz Muhammed de Kureyşlilerin içinden çıkmıştı –ki bana göre devrimlerin en görkemlisidir-, o zamandan bugüne değişen toplam sermaye birikiminin aşırı artışı değil sadece, ihtirasların sınırları yok artık. Daha önemlisi, Tanrının artık mucizelere ve helaklere başvurmuyor oluşu. O artık olgunlaşan insan-çocuğunu izlemeyi yeğliyor ve kendi kaderlerine hükmedecek iyileri bekliyor.

Ben *İmparatorluk*'u okuduğum günlerde, *Zaman* gazetesinde bir röportaj dizisi yayımlanmaya başladı. Beş yıldır Amerika'da ikamet eden bir cemaat lideriyle konuşmuştu Nuriye Akman. Aslında tekil bir örnek olarak neden özellikle bunu seçtiğimi

açıklamam gerekir. Peşinden binlerce insanı manevî bir güçle sürükleyebilen birinin bence kritik bir zamanda politik bir konudaki açıklaması kesinlikle tesadüfi değildir. Ben, bilinci açık, yakaza halinde olmayan her aklı başında insanın gerçeğin farkında olduğunu varsayarım. Edebiyatın da, başka sanatların da başlıca koşullarından biri bu uyanık hâlde oluştur. Bir başka deyişle, kendini bir dünya içinde tanımlayabilmekse edebiyatla uğraşmak, bu tanımlama, insanın kendisi dışında olanları tanımlayabilmesinin sağladığı zihin açıklığında gerçekleşir. Bu zihin açıklığına, en çok sahip olması gerekenlerden biri de cemaat üyesidir teoride. O, dünyevi sonuçlarla ilgilenme biçimi ve mutlak bir hesap gününe inanışı yüzünden edebiyatın en çok gereksindiği etik sağlamlığı müjdeler şahsında. –Etik sağlamlığı inançla bağlantılı düşünmek ne yenidir ne de eskimiştir. Ben, insanın kendisi mutlak bir ölçüt olmayacağı için, her koşulda bağıl bir ölçüt olacağı için, sadece insanüstü ölçütlerin denetleyiciliğine inanıyorum.-Oysa, gerçekte olup bitenler bu düşünceyi desteklemiyor. Bir diğer deyişle, güçlü aidiyet duyguları taşıyan insanlar, taşkın taraflarını ait oldukları kabilenin *tribalism*iyle doyuruyorlar; kabile ruhu da, doğallıkla, ortaya çanak çömlek ya da motifler düzeyinde bir ortak sanat algısı çıkarıyor. Hem sanatın-edebiyatın cemaatler içinde asla tebarüz etmemesi, hem de o sevinçle karşılanacak etik sağlamlığın ortalarda olmayışı bir de adı geçen örnekle birleşince derin bir 'hüsran' yaratıyor. Daha önce *Yeni Şafak* gazetesinde yayımlanan bir dizi yazıda sormuştu bir yazar: "Bazılarının yaptığı gibi değil de direkt olarak Amerikalılar nasıl bir İslâm'ı istediklerini söyleseler de dünyadaki 1,2 milyar Müslüman ona göre inançlarını düzenleseler? Hatta bir adım ileri giderek Kur'an-ı Kerim'i yeniden ve Amerikan mantığı ile yazsalar da terörün Amerika'ya karşı gelmek anlamında olacağını ve cezasının da bombardıman değil de cehennem olduğunu söyleseler!!" Yazar gülünemeyecek kadar harcıalem bir nükte olarak anmıştı belli ki bunu. "Üsame Bin Ladin'den nefret ediyorum" diyor Hoca mezkur röportajda; çünkü hakiki bir Müslüman'ın terörist olması düşünülemezdi ona göre. Bin Ladin'se hevesine göre davranıyordur.[1] İsrail devleti, *Hamas*'ın lideri Şeyh Ahmet Yasin'i 22 Mart 2004 tarihinde, suikastla şehit etti. –Bu suikastların ardı gelecekti üstelik-. Sayın cemaat lideri 23 Mart tarihli gazetede bir anısını aktarıyor: "Bir arkadaşımız İsrail'e gitmişti. Biraz Filistin'de de kaldı. Orada doktora yapan çok akıllı bir arkadaş. 'Beş altı ay kaldım İsrail'de. Bir barış organizasyonunun yönetim kuruluna girmem için bana teklifte bulundular' dedi. 'İsrailliler tarafından teklif edildim' diyor. 'Orda bir Filistinli mani oldu buna. Gördüm ki o Filistinli bir silah tüccarı. Bu kavganın devamını istiyor. Alış verişi var bu işte. Belki başa yakın çok insanlar da aynı şeyi düşünüyorlar.' dedi. Dolayısıyla birileri bu türlü hadiseleri hep canlı tutmak suretiyle bir yere varmak istiyor." 23 Mart tarihli *Zaman* gazetesinin ilk sayfasının en üstünde cemaat liderinin ağzından "Bin Ladin İslâmiyet'in aydınlık çehresini karartmıştır" manşeti var. Hemen altındaki manşet şu: "İsrail Yasin'i vurdu dünya ayağa kalktı". Türkiye tarzı muhafazakarlığın artık nesnesini bu derece şaşırmış oluşu, neyin muhafaza edilip edilmeyeceğiyle ilgili bir sorun olmayı aşmış, insanın kendi fıtratına yeniden ve yeniden ihanetine dönüşmüştür. Daha doğru bir deyişle, benim bu konudaki kanaatim pekiştikçe pekişmiştir.

Cemaat liderinin, Filistinlilerin sırf silahtan kazanacakları para yüzünden savaşı sürdürdüklerine inandığını sanmıyorum. Bu tarz ticaret her savaşın kaçınılmaz sonu-

cudur. Büyük makine, ne de olsa, toprak için savaşmıyor. Ama İsrail halkının genlerine işlemiş olan tutuculuk, burada emperyalizme kadar geriliyor ve İmparatorluğun kanlı pratiğini, ona kansız kısmını armağan ederek devralıyor. Bana ilgiye değer gelen, bir cemaat liderinin ağır hastayken, üstelik kendisine hiç de sorulmamış bir soruyu, bu kadar sıcak bir gündem öncesinde neden bu şekilde yanıtladığı. Bu örneği, İmparatorluk kavramıyla birlikte düşünmeme yol açan şey, yeni egemenlik biçiminin, ancak ve ancak içeriden kırılırken[2], bunda esas payın Müslümanlara ait olacağına dair iyimser inancım. Bu inanç, naiv bir iyi niyetle sarmalanmış değil, aksine, cemaat örneğinde ve diğer Müslüman ülkelerdeki eğilimlerde görüldüğü üzere umut kırıcı darbelerle, törpülerle zedeleniyor.

Bu defa, nicelik bakımından gittikçe büyüyen cemaate çevirmek gerekiyor gözlerimizi. Yeni bir birey tipi yaratmış bu cemaat; büyümeye inanan, parasal özveriler konusunda eşsiz, kendisine hiyerarşinin bir üst basamağından yöneltilen talebi asla sorgulamayan bir birey. Bu bireyler, dergi ve gazeteleri yaygınlaştırmak için peygamberce bir tutkuyla çalışıyorlar. Bireyin özgeci ve çalışkan tutumunu asla eleştirmiyorum burada. Ama yalnızca kendisi için çalışıp, kısa yollar ve başarı peşinde olan, kutsal kitapları tercüme kişisel gelişim kitapları olan hazcı çağımız insanına, salt *altruist* bir tutumla, alternatif olamadığını görüyorum. Ayrıca, incelemeye değer bir toplumsal birim, bir prototip olduğunu düşünüyorum. Başka türden cemaatlere mensup bireyler de buna dahil edilebilir. Temel pozisyonu belirleyen şey, cemaatin büyüklüğü değil, bir cemaate mensubiyetin bireyde yarattığı coşkusal tepkiler. Ben burada cemaate dahil insanların psikolojisiyle de ilgilenmiyorum. Birincisi, bir merkeze doğru toplanan her oluşumun direkt büyük makineye bağlandığını seziyorum, yola çıkarkenki amaçlarının aksine. İkincisi, Hardt ve Negri'nin beylik bile olsa çok dikkate değer bulduğum umutları ilgilendiriyor beni. Aynı umudu Cezayirli şair Abu Elkasen Alsabii de taşıyor ısrarlı bir inançla: "Bir fili bir iğne deliğinden geçirebilirlerdi ama bir umut kıvılcımını hiçbir zaman yok edemeyeceklerdi"[3].

Bunun güçlü araçlarından birinin sanatsal yaratıcılık olduğuna inanıyorum. Bu yaratıcılığın her güçlenen yapıda, yapının parçası olan kişilerce diplere itilmesi, elverirse yok edilmesi; yapısal olarak uyuşmazlık nedeniyle yapıdan dışarı atılan tipinse güçten mahrum oluşu bana içinden çıkılmaz bir çelişki gibi geliyor. Bu çelişkiyi çoğunlukla saptamadan klişe cümlelerle halleden onlarca yazı okuduğumu anımsıyorum. Bu nedenle doğru sorular oluşturma adına yazıyorum bu yazıyı. Önerme şeklindeki cümlelerimin sonuna dahi bir soru imi koyabilir dileyen. Ama sanatsal yaratıcılığın cemaat bireylerinde neden boy vermediği sorusunun yanıtı, Gülen'in İsrail-Filistin yorumundan çıkarılabilir. Bu yanıt, infial duyguları baştan dumura uğratılmış kişilerin kendilerini hiçbir koşulda bir labirentte hissetmeyecekleridir.

Çelişkili durumlarda dahi içimde sarsılmaz biçimde yerini koruyan güçlü hurafelerim var. Bu hurafelerime yeni birini yine mezkur kitap sayesinde ekliyorum: "Doğru tutulursa, her araç bir silahtır" demiş Ani DiFranco. Nedense aklıma derhal, mızrakların ucuna takılan Kur'an sayfaları geliyor, bir sıcak çarpışma sırasında. Buna on ikiden vurmuş bir politika denebilir, yani kağıdı çelikten güçlü yapan bir şeydir politika; ama o, başarısını doğru tutulan bir kitaba borçludur.

Roma İmparatorluğu'nun ya da Osmanlı'nın yıkılışı türünden bir yasaya bel bağlanamaz artık. İbn Haldun'un öne sürdüğü bu yasaya göre, devletlerin son sınırlara ulaştıktan sonra yıkılması kesin kaderdir. Ancak, yeni egemenlik, sınırlara pek aldırış etmiyor. Buna aldırış eden, görünüşe göre, Chomsky'nin İsrail'i tanımlayan benzetmesini kullanırsak, "ABD'nin bölgesel savaşçısı Sparta"dır. Sınırlarla sınırlı olmayan bir gücün direkt beyinlerde hüküm sürmek amacı güttüğünü varsayabiliriz. İşte tam bu noktada başka türlü olabilirliklere kapı aralayan tek şeyin, yine insan beyninde hüküm süren sanatsal yaratıcı düşünce olduğunu görüveririz olanca berraklığıyla. Başka türlü bir yolun olabilirliğinin araştırılmasıdır özellikle edebiyat. Bunun süklüm püklüm, taklitçi ve ağlayan bir edebi anlayışla kesinlikle imkânı ve ilişkisi yoktur. Bunun, renkli, uyuşturucu ve hazcı bir resim-heykel-fotoğraf estetiğiyle imkânı yoktur. Bunun pornografik ve kanlı şiddeti ilgi çekiciliğinin garantisi yapmış bir sinemayla da imkânı yoktur. Başka türlü olabilirliğin imkânlarına, ikinci kısımda isyan çağrışımıyla yeniden döneceğim. Yaratıcılık, ele avuca gelmezliğiyle, ortaya çıkacak olanın kestirilemezliğiyle, Tanrısal oluşu nedeniyle bir cüreti ifade edişiyle, insan için o denli önemlidir ki, yaratma fiilini nevrotik hak talebi olarak niteledim.

II

EDEBİYAT HERŞEYİN ÜSTÜNDEDİR DOM!

-Madem ki bir kerre mağlubuz
netsek neylesek zaid.
Gayri uzatman sözü.
Madem ki fetva bize aid
Verin ki basak bağrına mührümüzü..

1600 yılında isyan eden Hüseyin Paşa'nın idamını Kasr-ı Adl'den seyreden padişah kaşıkçılıkta mahir III. Mehmed idi. Mahkum, izlendiğini fark edince padişahtan affını talep eder, ama hüküm gene de infaz edilir. Saraydaki infazlar Babüsselam yakınında sağdaki çeşmenin yanında yapılırdı. Bu çeşmenin yalnızca bir işlevi vardır. Boyunları vurulan suçluların kanı, aletleri kana buladığından, bu aletler o çeşmede yıkanırdı. Çeşmenin hemen yanındaki ibret taşında da suçlunun başı sergilenirdi. Bu çeşmenin bir adı Cellat Çeşmesi bir başka adı da Siyaset Çeşmesi'dir. Sarayda birinci avludaki infaz meydanına Divan Meydanı denir. Ama genel olarak infaz meydanlarının adı 'Siyaset Meydanı'dır.

Burada geçen kelimeler bir mantığın terminolojisidir. Kelimelerin seçimi, egemen bir paradigmanın kelimeleri kendi hizmetine koşuşuna örnektir. İnfaz meydanına bakan köşkün adı Adalet olacaktır; çünkü adalet merhametli olmayı gerektirmez. Özellikle "adl" vurgulanmazsa, bir kafanın kopuşunu izlemeye yetecek bir konfigürasyon değildir gücü elde bulundurmak. Burada tecelli eden güç değil, adalettir kasırda oturana göre. Ama gücün devamının yegane garantisidir; zira güç, -ki kaybedilmesine asla tahammül olunmayandır- ancak fiil halinde olduğu sürece işlerlik kazanır. Bu fiillerden biri, kesinlikle, adaletin, halka ibret taşından yansıyan kesik kafa biçimindeki

izdüşümüdür ama gücün göstergesi olamayacak kadar şiddet içerir. Kasr-ı Adl'de oturanın fark etmediği de budur: Gücün asıl göstergesi yapabilirliktir yapmak değil, aftır öldürmek değil; şiddet gücün göstergesi değil, gücün tezahür ettirildiğine dair –ya da kuvveden fiile çıkartıldığına dair- bir gövde gösterisidir.[4] Olmasa da olur.

Gerçekte ise güç, "söz ile edimin birbirinden ayrılmadığı, kelimelerin boş, edimlerinse zalimane olmadığı, kelimelerin niyetleri gizlemek için değil, gerçekleri açığa vurmak için kullanıldıkları ve edimlerinde ilişkileri bozmak ve yıkmak için değil, kurmak ve yeni gerçeklikler yaratmak için kullanıldıkları yerde gerçekleşir." (Arendt, 274) Arendt, bunu sözün gücüne ilişkin söylemiyor ancak biz bu alıntıyı, edebi yaratıcılığın koşullarından biri olarak kaydedebiliriz. Bir anlamı da elbette, güç vektörünün bileşenlerinden birinin söz oluşudur. Sözle yapılanın bir örtü, bir küfür olmayıp, bir yırtılma bir tevhit ilkesi olması da önkoşuldur.

Bu tarihi vak'adan seçtiğimiz kelimelerle bir mantığı anlamaya çalışırken, bir yandan terminoloji yaratarak tümdengelimci biçimde bize dayatılan anlayışı tersine çevirmeye de çalışmış oluyoruz. Egemenin terminolojisinde "isyan", şeytani bir baştan çıkarmaya eşdeğer tutulur. İsyancıyı cezalandırabilecek bir kanunname hazırsa, artık "öldürme" bir suç olmaktan çıkıp adaletin yerine getirilmesi olarak kayda geçecektir. İdamın gerçekleştiği meydana "siyaset meydanı" denmesiyse, sözcüklerin bir cilvesidir bize. Biz bu cilveyi görmezden gelerek "isyan"a döneceğiz.[5]

Yaşaması gereken, bekası her şeyden önemli görülen bir iktidar için, kendi sürekliliğine karşı işlenen her cürüm, bu süreklilikte kesinti yaratabilecek kasıtlı ya da kasıtsız her eylem, bütünün güzelliğine/ düzgünlüğüne/ yolunda gidişine karşı işlenen bir çirkinlik/ sapma/ yoldan çıkarmadır. Dahası, -Nurdan Gürbilek'in "İktidarın Sağlığı" başlıklı yazısından ilham alarak eklersek-, muhalif bir dil, iktidarın dilinde, onun anlayışınca bir hastalığı simgeliyordur. Suç ve hastalık kolayca birbirinin yerini alabilir bu anlayışta. Çözülemeyen siyasi bir problem, tedavisi imkânsız kanserli bir uzvun verdiği rahatsızlığı verir. "Kanser, frengi ve verem, Nazilerin Yahudi aleyhtarı propagandalarının temel unsurlarından biridir" örneğin ("İktidarın Sağlığı"). Bozuk bir organın bedenden koparılabiliyor oluşuna, bunun doğallığına yaslanarak, bir nefes sıhhat için neleri feda etmez bir iktidar?

İsyan bu bünyedeki en ciddi işlev bozukluğudur. Rahatlıkla bir çarşının orta yerinde yapılabilir bu kesip atma ameliyesi, sırf bu nedenle. Nihayet bir tedavidir bir ceza, hastalığı suçun yerine geçirdiğinizde. Hastalık öyle tiksinç öyle kolektif bir korku kaynağıdır ki, kentten uzaklaşan bir cüzam teknesi ancak ferahlık verir sağlıklı toplumu oluşturan bireylere. Başka paralel bir anlayış da Avrupalı Céline'in sömürge insanlarıyla hastalık arasında kurduğu ilişkide izlenir. "Her şeyden önce, sadece yerli nüfusun hastalıktan kırılıyor oluşu tek başına kolonyal proje için bir haklılık gerekçesidir: 'Bu zenciler hasta! Göreceksin!... Bunlar tamamen çürük!... Bozulmuş hepsi!' Hastalık hem fiziksel hem de ahlâkî çürümenin, uygarlıktan yoksunluğun işaretidir. Demek ki, kolonyalizmin uygarlaştırma projesi kendi taşıdığı hijyenle haklılaştırılır." (Hardt & Negri, 153)

Edebi yapıtın isyanla ilişkisini, muhaliflik bağlantılı düşünmüyorum. Bu, edebiyatı hiç kazanmayacağı bir cepheye sürmek olurdu. Edebi yapıt, özerk içyapısı itibariy-

le kendi varlığından başka her şeyi dışlar. Onun bu yapısı bizzat iktidarı da dışlar. Varlığı bir önesürmedir. Marcuse'ün deyimiyle –sanat yerine edebiyat kelimesini koyarsak- edebiyatı yöneten, "yöneten düzgüler değil, olumsuzlayan düzgülerdir" (Marcuse, 87). Yapıt bizatihi var olarak zımnen olumsuz bir önerme belirtmiş olur, iktidar hakkında. Bunu hem kendi açısından yapar hem de iktidar açısından. Kendi açısından yapar; sadece kendi olarak, iktidarı hedef alarak değil. İktidar açısından yapar; iktidarın yürürlükte olan kararlarını ve işlerini etkileyerek değil, iktidarın her şeyi kapsama tutkusunun, onun sayesinde yerine gelmeyişiyle yapar. İktidar olanın biricik dileği, uçsuz bucaksız topraklarının en ucunda oturan bir köylünün bile kendi hayaletini taşımasıdır. Yönetme tutkusunun iki bileşeninden biridir bu. Sürprizleri sevmemek de diğer bileşendir. Yönetme tutkusu, tek biçimliliği öngörür. Önceden kestirilemez olan onu tedirgin eder. Evinin görünmeyen bir köşesindeki toz zerresinden bile rahatsız olan zorlanımlı-saplantılı bir ev kadınına benzer iktidar. Onun hoşuna gitmeyen şey, kafasında yaratma tutkusu taşıyan bir bireydir. Bu bireyin yazdığı bir kitap değil. Çünkü o, her şeyin belli bir ritme ve düzene bağlı olmasını güvenli bulur. Bilginin bu çeşit kullanımı, en çok düzenliliği zedeler. Hamamböceği kadar küçük ve zararsız bile olsa, böcek böcektir işte, hijyeni bozar. Hijyen her santimetrekare taranarak korunabilirken, onun bozulması için tek santimetrekarenin pislenmesi yeter.

Edebi yapıtın kendine biçtiği işlevde birinin oyununu bozmak, birinin yurdunu pislemek olabilir, olmayabilir. Bu onun sadece konusudur, işliyorsa. Onu, biricik kılan harcına katılmış olan cesarettir. Edebiyatla bir yere varma umudunu besleyen cesaret. Bu nedenle edebiyat her şeyin üstündedir.

Edebiyatçının bu cesareti, bizzat yaratmayı suç işler gibi yapacağı nevrotik bir hak talebi haline getirir. Böylece aldığı lezzeti artıracak, kötü bir alışkanlık olacaktır sanatsal jesti. Edebiyatın devamının garantisi budur işte: Şeytani tatlar, başkaldırının ve kafa tutmanın zevki, sınırları kaldırmanın zevki, verilenlerle yetinmeyen bir açgözlülük, bir ifşa bir açıklama dürtüsü, bir şeyi kırarak ya da yaparak, biçime sokarak değiştirme aşkı, bir şeyi hiçlikten varlığa getirme arzusu, bir döl bırakma zevki… Degas: "Ressam resmini, suçlunun suç işlerken hissettiği duygusuyla yapar" demişti. Modern sanatta artık tamlık, bütünlük, mükemmellik değil; hastalık, eksiklik, biçimi bozulmuşluk belirleyicidir. Suçluluk hissini pekiştiren bir değişim. Bunun mutlaka, Baudelaire'den başlayan, Celiné'le devam eden, Amerika'da Beat'le pekişen, Türkiye'de bunun dozu iyice azalmış biçimde, İkinci Yeni şiirde kusursuzluğa karşı kusuru öne çıkaran bir anlayışla süren, çok sonra küçük İskender'de cinselliğin soyutlaşarak şiirde bir ret unsuru haline gelişi: O öldüğünde karakutuda bulunacak bir pasaj: "Bu saatten sonra bize petrol olmak yakışacaktır. Hafif fosilleşerek, yaşlanarak tüm katların en altına, inilemeyecek bir yere yerleşip petrole, bir anlamda yaşamsal yapıta dönüşmemiz söz konusu. Daha derine indikçe de dil bozuluyor. Şifrelere bürünüyor, jargonunu değiştiriyor, argosunu şiddetlendiriyor, kodlarını bozuyor." Şiddeti kutsayan bir edebiyat. Zilletin iffete baskın gelebildiği, akan bozulan biçimsizleşen şekillerin, biçime, bütünlüğe galebe çalışı. İşte hastalık! denebilir her an. "Beni çirkin gördüğü için üzerime basmaya çalışan faşizan dünya düzeni ile uğraşı-

yorum." Hijyene verilen bir cevap bu şiir anlayışı. Dil bozulsa bile derinlere indikçe, üniter yapısı bozulmuyor. Bir bütün yapı.

Yaratma tutkusunun suça mı hastalığa mı öykünmesi? Hastalığın suça mı yaratmaya mı öykünmesi? Bunların cevabını merak etmiyorum. Merak ettiğim yalnızca, suç ya da nevrotik bir talep olarak yaratma ya da hastalık, adı nasıl telaffuz edilirse edilsin, bunların nasıl bir cesaretin göstergesi oldukları. Bu cesareti tetikleyen şeyse, insanın kalıcılığa duyduğu, bekaya duyduğu ihtirastır. Bekaya duyulan arzu, edebi yapıtla, amaçlananın aksine, fani olanı çoğaltmaya yönelir. Çoğalan şey fani bile olsa, insan ömrüne kıyasla o kadar kalıcıdır ki insanın başka çağlardan kendisine bulaşan en güzel hastalıktır sanat-edebiyat. "Sahip oldukları bariz kalımlılık özelliği nedeniyle sanat eserleri bütün ele gelir şeyler arasında en dünyevi olanlarıdır; (…) dolayısıyla süresellikleri, bütün şeylerin varolmak için gereksindiklerinden daha yüksek bir derecededir; kalımlılıklarını çağlar boyunca sürdürebilirler. Bu kalımlılık, ölümlülerce kullanıldığı ve miras bırakıldığı için, tam da asla mutlak olamayacak insan eseri (dünyanın) istikrarının timsali halini alır. Şeyler dünyasına ait katıksız süresellik başka hiçbir yerde böylesi bir saflık ve açıklıkla mevcut değildir ve o nedenle bu şeyler dünyası kendini başka hiçbir yerde bu denli göz alıcı bir şekilde ölümlü varlıklar için ölümlü olmayan bir yurt olarak gösteremez. Sanki dünyevi iktidar sanatın kalımlılığında şeffaf bir hal almıştır." (Arendt, 229)

Burada iki şey önem arz ediyor. Belki yanılgı sayılabilecek olan, sanat-edebiyatın kalıcılığına duyulan güven yanılgı bile olsa insanın arzularını bir fiile dönüştürüyor. Bu fiil için gerekli cesareti yine bu dönüşmenin verdiği muktedirlik duygusu pekiştiriyor. İktidarın, özellikle edebi yapıtın muktedirliği ilgisini çekiyor. Kendi düzeneklerine uymayan, kendi içine alamadığı federal bir yapı bu, üstelik kendisinden daha uzun ömürlü. Bütün önceden bilinir, kestirilebilir durumları aksatan tek yapı. Yapısı gereği düzeni, örgütlülüğü, korkulu rüyaları tebaası için daha uygun gören iktidarın nekrofil diline çevrilemiyor edebi yapıtın çoğul, ihtimalli, ütopyalar saklayan biyofil dili. İşte bu dildir ki, yaşamın sonsuzluğuna duyduğu ihtirasla ölüsever dünyaya durmadan kurmacalar, düşler ve başka olabilirlikler sunuyor. Adalete bir boyut getiriyor. Siyaset meydanında sağ kalanları unutturup, boğulanları bugün bile yaşatıyor. Değerli ayrımları yok eden iktidarın tekilci anlayışına bir farklılık, ters dönmüş bir böcek olarak sokulup, bu hastalıklı sağlığın bağışıklık sistemini çökertiyor.

KİTABİYAT

Arendt, Hannah (1994) *İnsanlık Durumu*, Mütercim: Bahadır Sina Şener, İletişim Yayınları.

Gürbilek, Nurdan (1993) *Vitrinde Yaşamak* içinde "İktidarın Sağlığı", Metis Yayınları.

Hardt, M. ve **Negri**, A. (2003)*İmparatorluk*, Mütercim: Abdullah Yılmaz, Ayrıntı Yayınları.

Marcuse, Herbert (1991) K*arşıdevrim ve Başkaldırı* içinde "Sanat ve Devrim", Mütercim: Gürol Koca-Volkan Gürsoy, Ara Yayınları.

Sayın, Zeynep (1994) *Kötülük Tekilcilik Postmodernizm*, Mitos Yayınları.

Scheler, Max (2004) *Hınç-Ressentiment*, Mütercim: Abdullah Yılmaz, Kanat kitap.

[1] Bir heves uğruna böyle işler yapılabilir elbette. Ama bu hevesin ardında hevesten daha derin daha rahatsız edici duygular bulunduğu kesin. Hevesten çok, intikam hırsının sözü edilebilir. Bu, zayıf olan açısından çok anlaşılır bir şeydir. Scheler "intikamın özü her zaman 'kısasa kısas' bilinci içermesidir; bu yüzden intikam asla bir duygusal tepkiden ibaret değildir." der (Scheler, 8). Scheler'in, S. R. Steinmetz'in intikamın soy kütüğüne dair yaptığı çalışmalardan esinle yaptığı açıklama, Ladin'in sivillere de yönelen bir eylem içinde oluşunu açıklar: "Tahrip edilen nesne intikam nesnesiyle gerçek ya da farazi bir mülkiyet ilişkisi içinde olabilir ya da o nesneyle geçici olabilen ve daimi olması da gerekmeyen simgesel bir işlevle bağlantılı olabilir (…) Ya da intikam belli tikel bir nesneye değil, haksızlığın yapıldığı bütün bir bölgeye –bir mahalle, bir kent ya da hatta bütün 'ötekiliğiyle' dünyaya yöneltilmiş olabilir." (Scheler, 126) Gerçekte çok az bulunur olan nefret duygularını Üsame bin Ladin'e yöneltmek, tam bir hedef saptırmadır.

[2] Aslında ben bir dışarının olmayışı fikrine katılmıyorum. Bu da kötülüğün doğuşuna hizmet eden tekilciliğin bir versiyonu. Kasıtlı ya da kasıtsız –bir başka deyişle, karşı ya da yandaş- tek bir egemenlik düşüncesine inanmak, egemenliğini yegane kılmak isteyenin hizmetine koşmaktır. Tekilciliği burada Zeynep Sayın'ın kullandığı anlamda genişletmiyorum. Sayın, Tanrı'yı bire indirmenin de kötülük ürettiğini öne sürüyor dolaylı olarak. Lyotard'dan alıntıladığı şu cümlelerle de bunu destekliyor: "Bütüne savaş açalım, görünmeyen için tanıklık edelim, karşıtlıkları harekete geçirelim, isimlerin onurunu kurtaralım." (Sayın, 36)

[3] Umuttan önce sözü edilmesi gereken şudur aslında: Durum sanıldığı kadar kötü değildir, hiç olmamıştır. İblisin en kuvvetli silahlarından biri olan 'insanoğlunu ye'se düşürmek' işlevi görüyor İmparatorluk ya da yeni dünya düzeni yahut dünya güçlerini kutuplu olarak düşünmek. Böylece peşinen, boyun eğmeci bir tavrı garantiliyor, kendisiyle ilgili yenilmezlik efsanesi yayan. Oysa onurlarından başka yitirecek bir şeyi kalmayan insanlar yenilgi yaşamazlar.

[4] Nitekim, Firavun'un iktidarının en bariz alameti olarak iki adamı huzuruna getirip birini öldürüp birini sağ bırakışı meselini hatırlarsak, sağ bırakış sağ kalanda yoğun bir minnet duygusu oluşturacaktır. Elias Canetti'nin şu sözleri de bunu destekliyor: "İktidarın en üstün dışavurumu, son dakikada af bahşetmektir. İdam cezasının infazı kaçınılmaz olunca, darağaçlarında ya da idam mangasının önünde, af yeni bir hayat demektir. İktidarın zayıf tarafı, ölüleri tekrar hayata getiremez oluşudur; uzun süre bekletilen bağışlama edimlerinde, kudretli olanlar kendilerini bu zayıflığı aşmış olarak tahayyül edebilirler." (*Kitle ve İktidar*, s. 302, Ayrıntı Yayınları)

[5] Ancak görmezden gelinemeyecek bir cilve var ki eklemeden geçemeyeceğim. 11 Eylül 2001'de Amerika'da yaşanan büyük patlamalardan sonra, düzenlenen harekatın adı da, Kasr-ı Adl'de vurgulanan "Adalet"le aynı anlamdaki "Justice" ile oluşturulmuşken, sonradan, "Freedom"la değiştirilir. Adalet, özgürlük kadar esnek değildir hiçbir zaman. Özgürlük, uğruna her şeyin feda edilebileceği, sanki üstünde uzlaşılmış, sorgulanamayacak bir kavramdır. Amerika, tüm mekanizmalarını, her zaman kendisini sorgulatmayacak şekilde planlasa da, sözcükler düzeyinde bir meşruluk alanı yaratmayı hiç ihmal etmez.

ERİŞ ÖZGÜL

"DOĞRU VE DEĞİŞMEZ KABULLER" İN EDEBİYATI

Turgut Uyar, "Bir Şiirden" adlı kitabında A. Kutsi TECER ile ilgili şu değerlendirmeyi yapar: "1925-1932 arasında yirmi beş otuz yaşlarında olan kuşağın bir bölüğünün temsilcisidir. O bölük, ne sunulmuşsa "doğru" ve "değişmez" kabullenmiş, kişisel seçme sorumluluğunu üstlenmeye yanaşmamıştır." (Turgut Uyar: Bir Şiirden; Ayrıca A. Oktay, Cumhuriyet Dönemi Edebiyatı s. 1296) Gerçekten de o dönemde sadece yirmi, yirmi beş yaşlarında olan edebiyatçılar değil, yaşlı ağabeyleri de büyük bir heyecan içerisindedir. Bu hem Kurtuluş Savaşı sonrası vatanın yeniden istiklale kavuşmasının, hem de Jöntürk'lerden beri özlemi duyulan batıcı bir toplumsal hayatın kurumsallaşmaya başlamasının verdiği heyecandır. Bir nevi çifte zafer sarhoşluğu. Bu da edebiyata yansır...

Genç Cumhuriyet işe Osmanlı'nın mirasını reddederek başlamıştır. Osmanlı'nın dayandığı "ümmet" sistemi yerine "millet"e, "din" yerine de "laikliğe" dayanılmıştır. Genç Cumhuriyet, belki de tarihte ilk defa kurtuluş mücadelesi verdiği ülkelerin sistemine yönelmiş, Ziya Gökalp'in hars ve kültür ayrımı ile de bu çelişkili sorun aşılmaya çalışılmıştır. Cumhuriyet, bir çok batılı reformu hayata geçirirken, ideoloji düzeyinde de anti-emperyalist bir söylem geliştirilmiştir. Batının kurumları ve tekniği alınırken, kültür alanında kendi değerlerimize yönelmiştir. Atatürk'ün meşhur "biz bize benzeriz" cümlesi buna vurgu yapar. Ancak bizi bize benzeten değerler, Osmanlı ve İslâmiyet'den soyutlanmıştır. Geriye İslâmiyet öncesi Türklük değerlerini yücelten bir milliyetçilik ve halkçılık kavramı ile Anadolu'ya ve Türk halkına dayanmak kalmıştır. Yani yeni Cumhuriyetin temel direkleri, halkçılık, milliyetçilik ve laiklik üzerinde yükselmiştir. (Bu konunun tahlili ve halkçılık-milliyetçilik ilkesinin sonunda vardığı popülizm durağı ile ilgili olarak Levent Köker: Modernleşme, Kemalizm ve Demokrasi)

Cumhuriyetin dayandığı ideolojik temel, 19.yy'da A. Comte'un "bilim dini" olarak sunduğu Pozitivizm'dir. Cumhuriyet, dine karşı tıpkı Aydınlanma düşünürleri gibi, bilimi koymuştur.Yine dönemin seçkinleri pozitivizmi âdeta bir din gibi benimsemiş, laiklik "yeni bir inanç sistemini benimsetmeye çalışan bir ideolojik öge"olarak kullanılmıştır. (M. Tunçay, Tek Parti, aktaran L. Köker. Age, s. . 115.) Cumhuriyet, bu açıdan aslında Jön Türkler'in fikirleri ile örtüşür. Jön Türkler'in savunduğu Jakoben pozitivist fikirler, Cumhuriyet ile hayata geçer. L.Köker'in belirttiği gibi: "Kemalizm'de içerilen 'muasır medeniyet seviyesi' kavramı, pozitivist-bilimselci dünya görüşünü yansıtırken, halkçılık da Cumhuriyetin temelindeki en anlamlı ilke haline gelmiştir." (age. S.72) Bu ilkeler Cumhuriyetin ilk 10-15 yılında hakim olan edebiyat ortamının da"temelindeki en anlamlı ilke"dir.

Aslında Kemalist reformların tohumları Jön Türk'ler tarafından atılmıştır. II. Meşrutiyet'in amaçları arasında da toplumun laikleştirilmesi vardır. "....Açıktır ki bunlar –Cumhuriyetin çıkardığı yasalar (e.ö.) – hukuk ve eğitim sistemini epeyce laikleştirmiş olan Tanzimat ve ittihatçı reformların bir uzantısı idiler." (Erik Jan Zürcher- Modernleşen Türkiye'nin Tarihi. S.252. İletişim Yayınları) Yine Zürcher, esasen Osmanlı'nın son dönemlerinde şer-i kanunların neredeyse miras ve aile hukuku ile sınırlandığını belirtir. Zaten Cumhuriyet reformlarını yapan ekibin, Osmanlı zamanında doğduğu ve dönemin entelektüel ortamından beslendiğini kabul edersek, bu durum gayet normaldir. Şerif Mardin, Zafer Toprak, Ş.Hanioğlu, T.Timur...gibi araştırmacıların bulguları da bu görüşü desteklemektedir.

Cumhuriyet sonrası ortaya çıkan edebiyat akımlarının tamamı da Osmanlı döneminde ortaya çıkmışlardır: Fecr-i Ati topluluğu "san'at şahsi ve muhteremdir" sözü ile bir nevi ferdiyetçiliği savundukları ve" ... san'atı san'at olarak alıp güzeli ifadede kendilerini tam serbest bildikleri..." bildirilerini 1909 yılında yayınlamışlardı. (H.Ali Yücel, Edebiyat Tarihimizden. s. 47) Bildirinin altında Ahmet Haşim, Celal Sahir, Hamdullah Suphi, Refik Halid, Köprülü-zade Mehmet Fuat, Yakup Kadri ...gibi isimler vardı ki bu yazarlar asıl ürünlerini Cumhuriyet döneminde vereceklerdi.

Ömer Seyfettin, Ziya Gökalp, Ali Canip ise Cumhuriyetten sonra halkçılık olarak billurlaşacak "Milli Edebiyat" akımın temelini Genç Kalemler dergisinde atmışlardı. Dilde sadelik, Arapça ve Farsça tamlamalardan kurtulma, aruz veznine karşı hece veznini seçme, halk edebiyatının koşma, mani.. gibi türlerini edebiyata uyarlama ve ululama, hatta İslâmiyet öncesi Türk tarihine ve destanlarına dönme fikri Genç Kalemler'de zaman içinde savunulan belli başlı temalar olmuştur. Aslında 1923'e gelindiğinde dilde sadeleşme önemli ölçüde tamamlanmış, hece vezni ile de bir çok eser verilmişti. Cumhuriyetle birlikte bu eserlerin niteliğinde değil ama sayılarında ve üretildikleri ideolojik bağlamda bir değişme oldu.

M. Emin Yurdakul'un:

Ben bir Türküm dinim, cinsim uludur.
Sinem, özüm ateş ile doludur.
İnsan olan vatanının kuludur.
Türk evladı evde durmaz, giderim!

dediği kitabın adı "Türkçe Şiirler"dir ve yıl 1900'dür. Mehmet Kaplan: "M.Emin'in açtığı çığırdan sonra, halk dili ve hece vezni, halkçılık ve Türkçülük fikirleri ile beslenerek, son çağ Türk Edebiyatı'nın en büyük hareketi olan Milli Edebiyat Cereyanı'nın başlıca temellerinden biri haline geldi." demektedir. (Şiir Tahlilleri, 1.Cilt. s. 170)

Ziya Gökalp:

Yüce Türk Tanrısı, gönder bir yalvaç!
Yasanı bilen yok, gerektir dilmaç,
İlhan gönder, altın devri tekrar aç!

mısralarının yeraldığı "Altın Destan"ı yazdığında, yıl 1909'dur. "Gökalp'da, Altın Destan'da İslâmiyet'den önceki Türk tarihine hasretle bakıyor. 'Yüce Türk Tanrısı' diye ırki bir tanrıya yalvarıyor. 'Şaman'ı arıyor..." (M.Kaplan, age,s192)

Cumhuriyetin halkçılık, köycülük ve tarih görüşünü temellendirmede olduğu kadar, aydınlanmacı, halkçı edebiyatçılarımızın görüşlerini temellendirmede de Gökalp'in yeri büyüktür. S. Ali onu "felsefenin nebisi" diye selamlar.... Sezai Karakoç, edebiyatımızdaki kopmalara değinirken, Gökalp'in: "aruz sizin olsun, hece bizimdir" deyişine atıfla, onun eski musikimiz ve aruzdan nefret etmesine hayıflanır. Gökalp, aruzu biraz daha sevse, ilk yıllardaki edebiyatımızın seyrinin belki de başka türlü olacağını belirtir. (Edebiyat Yazıları 2, s. 19)

2

Tanpınar, "medeniyet değiştirme ve iç insan" isimli yazısında, "medeniyet değiştirme hastalığı" adını verdiği, Tanzimat'dan beri süren ikircikli ruh halimizden söz ederek: "... Ne kadın meselesini, ne kanunlarımızdaki değişiklikleri, ne de esasından garblı kültür ve sanatı, başka türlüsü olmayan, olmaması icab eden hayat şekilleri halinde anlamadık. Daima içimizden ikiye bölünmüş yaşadık. Bir kelime ile yaptığımızın çoğuna tam inanmadık. Çünkü bizim için bir başkası, başka türlüsü daima mevcuttu ve mevcuttur. İşte bizi Garplıdan, eski Müslüman dedelerimizden ayıran ruh hali budur." demektedir. (Yaşadığım Gibi, s. 27) İşte Cumhuriyetin ilk yıllarında, Uyar'ın söylediği nesil, Cumhuriyetin getirdiği muasır medeniyet ilkesine ve özellikle halkçı-köylücü yaklaşıma sorgusuz sualsiz inandılar. Yine Uyar, Tecer'in şiirsel yaklaşımı için, "... Her şeyi bitmiş, tamamlanmış görmenin güveni içinde koşma, âdeta bir kabartma sanatkarı gibi şiirin havasını örer." der. Gerçekten çocukça bir inanç ve safiyet vardır bu neslin yaklaşımında. Tanpınar da, Tecer'deki bu çocuksuluğa dikkat çeker. Bu nesil devrim ilkelerine en coşkun olarak katılan ve şiirini bu ilkelerin emrine en rahat veren nesildir.

Cumhuriyetin bu nesli daha önceki akımlardan en çok hece veznine itibar ettiler ve heceyi daha da geliştirdiler. Eskilerden birçok edebiyatçının da bu döneme uyum göstermeleri çabucak gerçekleşti. Mehmet Kaplan, "Aşırı garpçı ve laik bir zihniyete sahip olan Servet-i Fünuncular, Atatürk devrine intibak etmekte hiçbir güçlük çekmezler..."(M.Kaplan, Atatürk Devri Türk Edebiyatı, önsöz, s. xxx) diye yazar. Cumhuriyet devrinde bir çok yazar, devrimin temel ilkelerini referans alarak ürünler vermeye başlar.

Atatürk devrinde Batıya karşı kendi "ulusal" değerlerimizi koyma girişimi, kültür cephesinde edebiyatçılarımızın üstlendiği bir misyon oldu. Onların bu yolda Osmanlı'yı es geçerek İslâmiyet öncesi Türklüğe ve Anadolu insanına yöneldiğini daha önce söylemiştik. Bu akım daha çok iki koldan ilerleyecekti: Birincisi Beş Hececiler ve Yedi Meşaleci kanalıyla hececi şairlerin eserleri, ikincisi de, daha çok bu şairlerin yazdığı manzum tiyatro eserleri kanalıyla. Şiirlerde daha çok Anadolu'nun güzellikleri vurgulanırken, sınıfsız ve imtiyazsız bir millet olduğumuz, bu topraklarda ve bu gök altında hepimizin mutlu olmaya hakkı olduğu vurgulanmıştır. Yine eski Türk destanlarını çağrıştıran Atilla ve Hunlara övgüler düzen eserlerde, Atatürk ulu Türk hakanları ile karşılaştırılmış ve onun hepsinden daha büyük olduğu vurgulanmıştır.

Daha önce Yahya Kemal etkisinde eserler veren Faruk Nafiz:

Başka masal bilmeyiz, önümüzde dururken
Harcanmanmış bir mevzu gibi Anadolu'muz.

diye yazarken aslında hareketin teorik çerçevesini de vurgulamıştır.

Emin Recep, Orakçı Kız adlı şiirinde,

Uluyor bir deniz gibi tarlalar...
Bu anda kim olsa hayale dalar.
Güneşte parlayan orağı savur,
O boynu bükülen başaklara vur!
.....
Çalış, durmadan çalış ey orakçı kız!

diyerek, devrimin şevkini köylünün alın terinde bulur. Ömer Bedrettin, "Başakların İçinde" adlı şiirinde,

Oğlusun bir askerin,
Ağlama derin derin...
Başak tutan ellerin
Bir gün al bayrak tutar...

(Atatürk Devri Türk Edebiyatı, s. 950) diye yazar.

Halit Fahri:

Dinç amele sesleri çınlatıyor her yeri
Gazi Türkiyesi'nin çalışkan işçileri
Fabrika'dan çıktılar şarkı söyleyerekten....

Orhan Seyfi:

Bir güneş tesiri var o ilahi başının
Karanlıklara düşmüş ümitsizler üstünde!..

Örnekler çoğaltılabilir. Ancak içerik pek değişmez. Söyleyişteki basmakalıp eda, alışılmış kafiye yapısı hemen dikkati çeker. Bu şiirler yaşanmışlıktan ve şahsi tecrübeden yoksundur. Şair şiirde ya anlatıcı, ya da tasvirci-gözlemci olarak yer alır. Bu durum ister istemez onu anlatılan ortamın dışına çıkarır ve şiirde anlatılanları dekoratif tasvirler düzeyine indiriverir. Yahya Kemal bu şairleri: "Zavallı gümüş balıkları. Ömer Seyfettin'in oltasına takıldılar" diyerek alaycı bir şekilde kınar. (Bu arada Yahya Kemal, Necip Fazıl, Ahmet Haşim, Tanpınar, Dranas. ..gibi bir avuç gerçek sanatkar, devrimlere bağlı olsa bile, şiirini propogandanın hizmetine vermez. Nazım Hikmet, toplumcu-gerçekçi sanatı savunarak, şiirimizde görülmemiş bir biçim ve içerikle eserler verir. Onlar "has sanatın" savunucuları olarak kalır. *Bu güne de onlar kalır.*) Ahmet Oktay'da Cumhuriyet Dönemi Edebiyatı adlı eserinde, Faruk Nafiz'in bilerek şiirini devrim ilkelerine feda ettiğini ve adım adım gerilediğini yazacaktır.

İsmet Özel, 25 Nisan 2004'de katıldığı Karalama Defteri programında, "Cumhuriyet rejimi ile, Cumhuriyet şiiri birlikte anılır" dedi ve "Türkiye'de modernleşmenin memur eliyle hayat bulduğunu" belirtti. Gerçekten bu şiirlere bakınca, oturduğu yerden Anadolu'yu hayal eden küçük bürokratların, kendi tasavvurlarını yansıttıkları ko-

layca görülür. Yıllardır hayali kurulan inkılapların ard arda hayata geçmesi, balolar, asri hayatın gittikçe yayılan icapları, bu bürokratları mest etmişti. Kendi hayatlarında meydana gelen muazzam değişikliklere bakıp, Anadolu insanının da makus talihini kolayca yendiğine hükmetmişlerdir. Cumhuriyet döneminde bu aydınların çoğunluğunun, milletvekili veya yüksek bürokrat olarak, yeni dönemin nimetlerini de tattıkları düşünülürse, onların kapıldığı çocukça neşenin kaynağı kolayca anlaşılabilir.

Bu arada "Kabe Arabın olsun, Çankaya bize yeter" veya "Allah'ın Tanrılaşan ilk kuluyuz: Türküz biz" tarzı kaba propoganda kokan, Kemalizm'i laik bir din olarak algılayan, Mustafa Kemal'e taptıklarını haykıran şiir örneklerini buraya almıyorum. Çünkü bunların yazılış niyeti bellidir ve işin aşırıya kaçtığı zamanın edebiyatçıları tarafından bile belirtilmiş, bu türden kaba manzumeler bir çok edebiyatçı ve fikir adamını da rahatsız etmiştir. Bu gün de o döneme belirli bir açıdan bakmak isteyenler, bu tarz örnekleri anmaktadır. Ancak bu örneklerin o dönemin edebiyat ortamını anlatmakta yetersiz kalacağı da aşikardır. Mesela A. Oktay'ın Cumhuriyet Dönemi Edebiyatı kitabına Behçet Kemal Çağlar ve Ömer Bedrettin, Orhan Seyfi... gibi o dönemde popüler bir çok ismi almamıştır. Bu tür aşırı örnekler, her devrim sonrası bir çok ülkede yaşanmıştır. Yalnız bize has olan yön, bu tarz aşırılıkları yazanların, milletvekili ve bürokrat olarak yeni rejim tarafından ödüllendirilmesidir ki, bu da politik veya sosyolojik bir incelemenin konusudur. (Bu tür örnekleri merak edenler, D.Mehmet Doğan'ın Batılılaşma İhaneti ile M.Kaplan, İ.Enginün, N.Birinci ve A.Uçman tarafından yayına hazırlanan Atatürk Devri Türk Edebiyatı'na bakabilirler.)

3

Tiyatro eserleri ise konularını daha çok eski Türk çağlarından almıştır. Atilla neredeyse bir çok eserin baş kahramanıdır. Ergenekon Destanı, Dede Korkut, Uygurlar, Altaylar.. bol bol anılır bu oyunlarda. Bunların bir çoğu halka Türk'ün bağımsızlık aşkını, gelişmeye olan inancını anlatmak için yazılmıştır. Osmanlı ve Selçuklu dönemi hemen hiç anılmaz. 1940'lı yıllara kadar, özellikle gittikçe yaygınlaşan halkevlerinde sahneye konmak ve Anadolu halkını irşad etmek amacıyla bir çok oyun yazılmıştır. Cumhuriyet Halk Fırkası, bir çok yarışma açarak tiyatro yazımını teşvik etmesine rağmen, yazılanlar okul müsameresinin ötesine geçememiştir. Mehmet Kaplan da yukarda andığımız derlemenin önsözünde, Atatürk devri edebiyatının en başarısız eserlerini tiyatro alanında verdiğini belirtmektedir. Yine bu oyunlarda dillendirilen bütün dünya tarihini Türklerin yaptığını iddia edecek kadar ilerlemiş ırkçı-Turancı görüşlerden örnekler vermeyi gereksiz buluyorum. Çünkü bu oyunlardan bu gün hiçbir iz kalmamıştır. Bu arada halk-aydın bütünleşmesini sağlamak amacıyla kurulan ve Cumhuriyetin en önemli projeleri arasında yer alan Halkevleri'nin, halk – aydın birleşmesi yerine, halk – aydın zıtlaşmasını görünür kıldığını da bir çok araştırmacı belirtmiştir...

Cumhuriyetin ilk yıllarında şevkle tutuşan aydınların, değişen zamanla birlikte, yolunda gitmeyen bir şeyler olduğunu fark etmeleri mukadderdi. Fakat onların bir çoğu bunu ilk günlerin devrimci aşkının kaybolmasına ve devrimi yapan kadroların

mal-mülk derdine düşmesine bağladılar. Çözümü de devrim ilkelerinin hep daha tavizsiz uygulanmasında buldular. Bu onları maalesef ilk yıllardaki kadar çocukça ve sevimli yapmadı. Statükonun yılmaz savunucuları oldular. Geçen zamanda zaten birçoğu edebiyattan uzaklaşmış ve doğal olarak politikaya kaymıştır.

Bu dönemde elbette rejime muhalif sesler de çıkmıştır. Bunların bir çoğu cezalandırılmış; dergi kapatmalar ve hapishaneler o zaman da edebi hayatımızın bir parçası olmuştur. Nazım Hikmet'in yurt dışına kaçıncaya kadarki hapishane serüvenini hemen herkes biliyor artık. Yine Halikarnas Balıkçısı 1925 yılında yazdığı bir hikayeden dolayı Bodrum'a sürüldü. Hasan İzzettin Dinamo, şiirlerinden dolayı hapse atıldı. M.Akif Mısır'a gitti ve suskunluğa gömüldü. Yakup Kadri "Zoraki Diplomat" oldu, Halide Edip 1938'e kadar yurt dışında yaşadı...v.s. Yine de ilk yıllardaki edebi hayatı araştırırken, politik baskının birincil unsur olduğunu söylemek pek mümkün görünmüyor. Belki Cumhuriyet ideallerini kaba da olsa eserlerinde işleyen yazarların kendilerine daha geniş bir yayın alanı bulduğu, resmi ideolojinin dominant bir unsur olarak bütün kültür alanını işgal ettiğini söylemek daha doğrudur. Tabi ki bu da politik baskılar sonucu değil, bir çok aydının "gönüllü bağlanması" sonucu olmuştu.

4

"Bağlanma" meselesine gelince. Bu zaten edebiyat için sorunlu bir alandır. Yani verili bir ideolojik tercihten yola çıkıp, okuyucuya bunun gerekçelerini aktarmak ve onu kendi yanına çekmek gayreti, her zaman eserin edebi değerini baltalamıştır. Murat Belge, Varolmanın Dayanılmaz Hafifliği romanına yazdığı önsözde, Doğu Avrupa romanını tanımlarken: "1950 sonrasının Doğu Avrupa romanını ilkin 'sosyalist gerçekçi' eserlerden tanımıştık. Formüllere göre yazılan bütün edebiyatlar gibi, belirli bir klişeleşme, standartlaşma, bir 'ortalamalık' vardı bu romanlarda: Anti- Nazi direniş, yeni toplumsal düzenin kuruluşu v.b. ortak değer yargıları, ortak yaklaşım, ortak üslupla anlatılıyordu bu romanlarda" der. Yine Berna Moran, Türk Romanı'nın başlangıcından beri doğu-batı sorunsalı etrafında dolandığını, alafranga züppe tipler ile, doğuyu ve ahlâkı temsil eden tiplerin hep ana çatışmayı sürüklediğini yazar."Batılılaşma Türk romanının ana sorunsalını oluşturmakla kalmaz, aynı zamanda onun işlevini, kuruluşunu ve tiplerini önemli ölçüde belirler." (s. 22) diyerek, meselenin başka bir yönünü ortaya koyar. Yani bir sorunsaldan kalkılarak, birtakım prototipler ve genel fikirlerle yapılan edebiyat, zaten cılızlaşmaktadır.

Atatürk dönemi edebiyatçılarının bir açmazı daha vardır: Dolaşımda olan "halkçılık-köycülük", "muasır medeniyet", "inkılapçılık" gibi kavramlar, aslında sistematik bir ideolojik bütünlük oluşturmaz. Gökalp dışında, inkılabın ideolojik temellerini oluşturan, felsefî bir sistem arayan çok fazla düşünür de yoktur ortalıkta. Zaten bu konularda edebiyatçıların da kafası karışıktır. Bir çoğu düşünce eksikliğini, edebiyatla fikir tartışması yaparak, edebiyatı bir propoganda aracı olarak kullanarak çözmeye çalışmışlardır. Belge'nin dediği gibi "entelektüel ürün azlığında, edebiyat fikirlerin taşıyıcısı olmuştur" (Edebiyat Yazıları, s. 68) (1970'li yıllarda Kemal Tahir bile, Türk romancısının biraz

Ahmet Mithat olmak zorunda olduğunu söylemiş, bizde hala 'roman pur' yazmanın lüks kaçacağını söylemiştir. Hilmi Yavuz, Roman Kavramı ve Türk Romanı, s. 65)

Bir başka durum ise Osmanlı kültürüne top yekun cephe alınmasıdır. Bu durumda edebiyatçıların elinde sadece ideolojik enstrümanlar kalmıştır. "Osmanlı toplumunda bireyleri bir araya getiren, birbirine perçinleyen sıva, 'kültür' idiyse, belli bir başkaldırmayla hayata gelen yeni toplumsal düzenin buna denk düşecek derinlikte bir yeni kültür kurması imkânsız denecek kadar zordu. Dolayısıyla bu yeni dönemin sıvası, Osmanlı toplumunda son derece cılız kalan "ideoloji" oldu. Şüphesiz ideoloji de, değişik nedenlerle dahi olsa bireyselleşmeye karşı bir varlıktır. O da son analizde ortalama insan tipi ister ve yaratır."(M.Belge, Edebiyat Yazıları, s. 35) Belge'nin bu teşhisi edebiyatımızın geçmişini değil, bu günü de aydınlatacak ipuçları vermektedir. Mesela Tanpınar'ın romanlarını tezli roman olmasına rağmen sahici ve derinlikli kılan, geçmiş kültürü severek ve derinlemesine eserlerine yedirmesidir.

Cumhuriyetin ilk yıllarındaki halkçı şiir M.Emin ve Gökalp çizgisinde, folklor ve destandan beslenmiştir. Çok köklü bir mirasa sahip edebiyatımızın-özellikle şiir- sadece halk edebiyatı malzemesine yönelmesi, ister istemez onu sığlığa sürüklemiştir. (Bu durumun sakıncalarını, Tanpınar, Yahya Kemal, Ataç,Sabahattin Eyüboğlu ...gibi yazarlar zamanında belirtmişlerdir.) Buna resmi ideolojinin sınırları da eklenince, hece şiiri kısa zamanda tükenmiştir. S.Karakoç "Evet, yabancı kabul edilen aruz, edebiyatımızda bin yıla yakın hüküm sürmüşken, halk edebiyatını bir yana bırakırsak, entelektüel planda hece denemesi, otuz yıl içinde tükenmişti."(Edebiyat yazıları 2, s. 11) demektedir. Aslında biten hece vezni değil, bu vezne yüklenilen ideolojik anlam ve edebiyata taşıtılmak istenen propogandist ögelerdir. (Bu arada Karakoç'un Necip Fazıl, Ahmet Hamdi Tanpınar ve A.Kutsi'yi diğerlerinden ayırdığını belirtelim. age, s. 24)

Cumhuriyet devrinde roman ve hikaye alanında şiir kadar fazla eser verilmemiştir. 1925'ten 1932'ye kadar geçen dönemde hikaye alanında kayda değer eser verilmediğini Tahir Alangu belirtir. (Aktaran A. Oktay. s. 120) S.Eyüboğlu'da, ilk yıllarda yazılan eserleri "yavan" bulmuştur. (Aktaran A. Oktay, s. 698) Burada Halk Fırkası'nın milletvekili ve sonra genel sekreteri olmasına rağmen, gündelik hayat gerçeklerini anlatan ve politikaya yüz vermemeyi başaran Memduh Şevket Esendal'ı anmak gerekir. Esendal, hala okunan başarılı bir hikayecidir.

Romana bakacak olursak, bu gün Cumhuriyet dönemine ait kabul edilen bir çok eser, aslında Cumhuriyetten önce yayınlanmıştır: "Yakup Kadri (Kiralık Konak 1922, Nur Baba-1922), Halide Edip (Handan-1912, Ateşten Gömlek-1922), Hüseyin Rahmi (Mürebbiye-1899, Gulyabani-1912, Kadınlar Vaizi-1920), Mehmet Rauf (Eylül-1900), Reşat Nuri (Çalıkuşu-1922), Peyami Safa (Sözde Kızlar-1923,Şimşek,1923)..," (A. Oktay, Cumhuriyet Dönemi Edebiyatı,s,115")

1940'lı yıllara kadar yayınlanan önemli romanları da şöyle sıralar Oktay: "Kalp Ağrısı (H.Edip Adıvar-1924), Vurun Kahpeye (H.Edip-1926), Hüküm Gecesi (Yakup Kadri-1927), Kokotlar Mektebi (H.Rahmi,1928), Yeşil Gece (R.Nuri-1928), Dokuzuncu Hariciye Koğuşu (P.Safa-1930), Yaprak Dökümü (R.Nuri- 1930), Çıkrıklar

Durunca (S.Ertem-1931), Yaban (Yakup Kadri- 1932), Utanmaz Adam (H.Rahmi-1934), Sinekli Bakkal (H. Edip, 1936), Kuyucaklı Yusuf (S.Ali, 1937), Üç İstanbul (M.Cemal Kuntay- 1938), İçimizdeki Şeytan, (S.Ali-1940)" (age,s117)

Görüldüğü gibi, o dönem yazılan romanların çoğunun konusu da Osmanlı döneminde geçmektedir. Cumhuriyet, Osmanlı mirasını reddetmiştir ama, edebiyatta bir devamlılık söz konusudur. Yazarlar, geçmişte verilen eserleri referans alarak ürün veriyorlardı. Bu da doğaldı. Hececiler bile bir çok söyleyiş şeklini eski tarza bağlı kalarak sürdürüyordu. Esas kopuş 1940'dan sonra romanda toplumcu gerçekçilik, şiirde ise "Garip" hareketi ile başlamıştır.

Rauf Mutluay ilk yılların dökümünü şöyle yapar: "1926'da basılan romanların büyük çoğunluğu çağdaş romancılık ile bağdaştırılamayacak derecede acemi ürünler, tek boyutlu hikayelerdir", "aynı kısırlık 1927'de de sürmektedir", "harf devrimine girdiğimiz 1928 yılında gözle görülür bir azalma vardır.", "1930'da birkaç değerli ürün görülür. Başta 9. Hariciye koğuşu gelmektedir." (Aktaran A. Oktay, age, s,117)

Harf devrimi ile ortaya çıkan boşluğu, popüler edebiyat doldurmuştur. Aka Gündüz ve Mahmut Yesari bu isimlerin öne çıkanlarıdır. Çoğu zaman aşk ve macera konularının işlendiği bu romanlarda, milliyetçi ve "asri" mesajlar da verilmektedir. A. Oktay "Popüler yazın, özellikle harf devriminden sonra okuma-yazma hevesi uyandırmada, geniş halk kesimlerine yeni rejimin ilkelerine benimsetmede öncelikli bir rol üstlenmiştir denebilir" diye yazar. (Ahmet Oktay, age, s. 125)

Yukarıdaki listede sayılan romanlardan Halide Edip, Yakup Kadri ve Reşat Nuri'nin romanları, romancılarımızın inkılapla olan ilişkileri açısından özellikle önemlidir.

Halide Edip bizzat Kurtuluş Savaşı'na katılmış, cephede ve cephe gerisinde bulunmuştur. Yakup Kadri savaş sonrası Halide Edip ile birlikte Tetkik-i Mezalim Komisyonu'nda yer almış, Anadolu'nun işgal yıllarında çektiği ızdıraba yerinde şahit olmuş ve yanmış köyleri, mazlum Anadolu insanını anlatan dokunaklı yazılar kaleme almıştır. (Halide Edip, Yakup Kadri, Falih Rıfkı ve Mehmet Asım, İzmir'den Bursa'ya adlı kitapta bu zulmün canlı örneklerini anlatmışlardır.)

Halide Edip, edebiyatımızda ilk Kurtuluş Savaşı romanı olan Ateşten Gömlek'i 1922 yılında yayınlamıştır. Fethi Naci romanın Kurtuluş Savaşı'nı "Canlı bir tarih gibi' okutabilmesinin en güçlü yanı olduğunu belirtir. (F.Naci, Türkiye'de Roman ve Toplumsal Değişme, s. 139) 1926 yılında ise Vurun Kahpeye yayınlanır. Vurun Kahpeye'de savaş yıllarında geçer. Ancak bu kez cephe gerisini ele alır Halide Edip. İşgal altındaki bir kasaba ekseninde, İstanbul Hükümeti taraftarları ile Kuvay-ı Milliyeciler arasındaki mücadeleyi anlatır. Baş karakter bir kadın öğretmendir ve Edip'in çok sevdiği kadın eksenli bir aşk hikayesi de olaylara eşlik eder. Ancak Aliye öğretmen ile Kuvay-ı Milliyeci Tahsin Bey arasındaki bu masum aşk, başını kasaba eşrafından Hacı Fettah'ın çektiği gerici ve İstanbul yanlısı çevrelerce yalan ve iftiralarla kirletilir. Aslında sadece kendi menfaatini düşünen bu çevreler, düşman ile işbirliği yapmaktan bile geri kalmazlar. Aliye öğretmeni de düşman kumandanı ile aşk yaşamakla suçlayıp, kasabalı gözünde "kahpe" damgasını vurdururlar.

Vurun Kahpeye'nin yazıldığı yıllara bakılırsa, inkılaba daha doğrusu batılılaşmaya karşı çıkan çevrelere duyulan güvensizlik ve kızgınlığın romanın tavrını belirlediği görülür. Dağa Çıkan Kurt ile destanlaşan, Himmet Çocuk hikayesindeki gibi kadın-çocuk zorluklarla baş etmedeki dirayeti ile tüm aydınları hayran bırakan Türk Halkı, devrimlere gerekli desteği vermeyerek, aydınları ikileme sürüklemiştir. Birkaç yıl önce omuz omuza çarpıştıkları insanları inkılaplar için bir tehdit unsuru olarak görmek, doğrusu onları da bocalatmıştır. Halide Edip bu ikilemi, saf ve masum Anadolu insanlarının (öğretmene kol kanat geren yaşlı ve namazında niyazında bir hayat süren yaşlı karı koca gibi.) Hacı Fettah gibi gerici tiplerce kandırıldığını öne sürerek aşmaya çalışır. Aliye öğretmeni kasabalıya yabancı kılan, biraz da modern tavırlarıdır çünkü...

Halide Edip bilindiği gibi Atatürk ile ihtilaf düşmüş ve 15 yıl kadar yurt dışında yaşamıştır. (1924-1938) Daha sonra yazdığı Sinekli Bakkal'da ise, tavrında bir değişim görülür. Osmanlı döneminde geçen romanda, açıkça İslâm ve Doğu kültürünün üstünlüğünü savunur. Mevlevi şeyhi Vehbi Dede aracılığı ile "tasavvuf" ilkelerini iletir okura. Halide Edip'in zaten baştan beri sorunlu olan Kemalizm ile bağı çok kısa sürer ve Sinekli Bakkal ile tamamen kopar. Cevdet Kudret, tekke ve zaviyeler kapatılırken böyle bir romanın yazılmasını "gericilik" olarak yorumlar.

Halide Edip ile "İzmir'den Bursa'ya"yı yazan Yakup Kadri ise, Ahmet Oktay'ın deyimi ile "jakoben" bir Kemalist'tir. (bkz, age, 935) Yakup Kadri 1947'de yazacağı Milli Savaş Hikayeleri'nde çoğunlukla gerçeklere dayanarak, harap olan Anadolu'yu ve İstiklal mücadelesi veren Türk Milleti'nin acılarını anlatır. Ancak Yaban'da konuşan Yakub Kadri, bu hikayelerdeki kahraman ve mazlum insanları bambaşka bir gözle görecektir. Herkesin bildiği gibi, Yaban'da İstiklal Savaşı yıllarında geçer. Birinci Dünya Savaşı'nda yaralanan Ahmet Celal, bir Anadolu köyüne sığınır ve orada Kurtuluş Savaşı yıllarını da idrak eder. Köylü başından itibaren ona kötü davranır. Dışlar. Aralarında derin bir uçurum vardır. Yakup Kadri bu cahil, "keçi kokan" insanların geriliğinden aydınları sorumlu tutar kitapta. Ancak kitabın başında geçen bu cümleler, romana sinmiş olan nefret ve karamsarlığı mazur göstermeye yetmez. Fethi Naci, Ahmet Celal'in baştan "onlar" diyerek kendini köylüden ayırması ve Yakub Kadri'nin yaklaşımı için: "Çünkü bürokrasinin yazarı ve ideologu Yakup Kadri'ye göre "onlar", "kafası aydınlatılacak, vücudu beslenecek" edilgin kitlelerdir" (age. S,143)der. Aslında bu tavır daha sonra köy romanlarında sürecek Türk Aydını'nın "aydınlatmacı" tavrının tipik bir örneğidir. Sadece köy romanlarında gericilerin yerini sömürücü ağalar alır, benimsetilecek ideoloji de Sosyalizm ve sınıf savaşı olarak belirir. Ancak köylünün ya da halk kitlelerinin yeri baştan bellidir: Bürokrat, küçük burjuva ya da sosyalist ideologlar tarafından "aydınlatılmak".

Berna Moran, Yaban'ın teknik çözümlemesini yaptığı Türk Romanına Eleştirel bir bakışta, Yakup Kadri'nin Anadolu'nun doğasını bile "donmuş","çamurlu","pis" olarak nitelediğini tespit eder. Köylülerin hepsi de içten pazarlıklı, fizik olarak çarpık ve kirlidir. Moran şöyle devam eder: "Köylüler arasında gülen insanlara, güzel,

soylu bir davranışa, temiz, mutlu bir aşka, saf bir dostluğa rastlamayız. Köyde çirkin ve pis olmayan, kokmayan bir insan bulamazsınız"(age. S,177) Yazıyı şöyle bitirir Moran: "Sanırım Yaban'da vurgulanan temayı köylünün yalnızca olumsuz yönlerinin sergilenmesini ve yaratılmak istenen boğucu atmosferi ancak Karaosmanoğlu'nun ideolojisinin gereği olarak açıklayabilir ve diyebiliriz ki romandaki köy gerçek Anadolu'yu temsil etmez.; 1930'lardaki yönetici sınıftan bir aydın bürokratın kafasındaki Anadolu'nun simgesidir." (Moran, age, s. 184) Yukarıda örneklerini verdiğimiz Hececi şairlerin çocuksu bakışları ve berrak Anadolu'su ile, bu Anadolu ne kadar farklıdır! Aslında ikisi de realite ile örtüşmez. Moran'ın dediği "aydın bürokratın kafasındaki Anadolu" imajının iki ayrı yüzünü temsil ederler sadece...

Şimdi Yakup Kadri'nin Ankara romanına ve romancının inkılaplarla ilgili eleştirisine geçmeden önce, Reşat Nuri'nin Yeşil Gece'sini ele almak istiyorum. Çünkü Yeşil Gece de politik ortamın bir romanı ne kadar etkileyebileceğini gösteren çok tipik bir eserdir. Üstelik Güntekin'in biyografisinde benzer başka bir roman da yoktur.

Yeşil Gece "1908'lerde başlıyor, 1923'lerde sona eriyor" (F.Naci, 100 Soruda Türkiye'de Roman ve Toplumsal Değişme s. 186) Romanın kahramanı Şahin Bey önce medrese öğrenimine başlar, sonra oradaki riyakarlık ve sığlığı görerek medreseden soğur. Muallim mektebine girer ve tarih kitapları okuyarak: "en eski tarihlerden beri din, daima zulme ve fesada alet olmuştur" gerçeğine ulaşır. Sonra muallimliğe başlar ve Sarıova kasabasına giderek halkı "aydınlatmaya"soyunur... Fethi Naci roman ile ilgili olarak: "Yeşil Gece'de hiçbir roman kişisinin, Halit Ziya'nın deyişiyle 'hususi ve zati bir hayatı'yoktur" (age,s190) der. Sonra 1926 yılına gelindiğinde görülen politik ortama, 1924 yılında çıkan Tevhid-i Tedrisat kanununa, daha sonra tekke ve zaviyelerin kapatılmasına (1925) değinir ve"Yeşil Gece bu ortam içinde düşünülmüş ve yazılmıştır"der.

Ahmet Oktay, Reşat Nuri'nin Sami Baydar'ın Edebiyatçılarımız Ne Diyor adlı kitabına verdiği mülakattan alıntı yapar ki, o yıllardaki aydınların ruh halini çok iyi özetleyen bir belge olduğunu düşünüyorum.: "Yeşil Gece'de itikadını, onunla beraber de ebedi hayat ümidini kaybeden, kendi ölümlülüğüne milletinin ölümsüzlüğü fikrinde bir teselli arayan bir insanın romanını yazmak istiyordum. Atatürk İnkılabı ve laik öğretim zamanına rastladı. Bu da uyandırdığı heyecan bakımından, bizim kendi Dreyfus meselemiz gibi bir şeydi. Karanlık bir taassup ve hoşgörüsüzlük muhitinde, her şey olduğu gibi eski halinde dururken, bir kanun ile laik tedrisatın nasıl başa çıkarılacağına akıl erdiremedim. 'Ya o demirden, fakat aynı zamanda da hepimizin biçare etinden, kemiğinden elin baskısı bir gün ortadan kalkarsa' diye düşündüm. İnkılap için dua eden, nutuk söyleyen çehrelerden bir çoklarının mazlum, tatlı maskelerinin arkasından çıkacak çehreleri düşündüm." (age. S.720)

Tanpınar, Reşat Nuri için "Çünkü o, Türkçe'nin ortasında geniş bir sevgi ve şefkat ürpermesi idi" (Edebiyat Üzerine Makaleler. S.143) der. Gerçekten bir sonraki romanının adı "Acımak"tır. Çocuk kahramanlarına gösterdiği merhamet bütün eserlerine sinmiştir der Tanpınar. Ancak inkılaplara halel geleceği korkusu R. Nuri'yi hırçınlaştırır. Onun "sevgi ve şefkat" ten en uzak romanı Yeşil Gece'dir.

Reşat Nuri 1939 yılında Yaprak Dökümü'nü yayınlamıştır. Yani İnkılapların oturduğu ya da başka bir yorumla hız kestiği bir dönemde. Reşat Nuri Yaprak Dökümü'nde eski şefkatli üslubuna döner ve inkılapları doğru yorumlamayan ve ahlâk zaafiyetine düşen yeni nesilleri eleştirir. Bu noktada Türk Aydını'nın sistemle ilişkisi ve eleştirel tavrı üstüne ilginç ipuçları bulabiliriz. Sadece inkılap dönemi için değil, Tanzimat'tan bu güne tüm aydınlarımız için...

Yaprak Dökümü "asri hayat"ı sadece parti, eğlence ve cinsel serbesti diye yorumlayan yeni nesle dönük amansız bir eleştiridir. Üç kızı ve bir oğlu ile yaşayan Ali Rıza Bey, gururuna düşkün, sağlam ahlâkî değerleri olan, biraz da devrinin dışına düşmüş bir adamdır. Roman iki kızının –daha sonlara onlara gelini de eklenir- asri hayat düşkünlüğüne bir türlü set çekemeyen Ali Rıza Bey'in yavaş yavaş düşüşünü anlatır. Kendi gibi sağlam karakterli olan büyük kızı, sonunda evdeki kargaşa ve özentili hayata dayanamaz, kendinden çok büyük, beş çocuklu bir adamla evlenerek kaçar. Karısının müsrifliğine para yetiştiremeyen oğlu Şevket, zimmetine para geçirir ve hapse düşer. Gelin evi terkeder. Aile dağılır. Kızın biri zengin bir Arap'la Lübnan'a gider. Ali Rıza Bey sonunda, yine bir zengine kapatma olan diğer kızının yanına sığınır...

Ankara romanı 1921 yılında başlar ve Milli Mücadele'de vatan sevgisi ile tutuşan, subay ve milletvekillerini tanıtır. İkinci bölüm 1927 yılında başlar ve aynı karakterlerin inkılaptan sonraki hayatını takip ederiz. Üçüncü bölümde ise Yakup Kadri, idealindeki Ankara'yı anlatır. Fethi Naci romanı şöyle değerlendirir: "Bir "Atatürkçü"nün (tırnak F. Naci'ye ait) Milli Mücadele yıllarını yüceltmesini, o yıllarda hiçbir çıkar gözetmeksizin yurtları için çalışan kimi subayların ve politikacıların, zaferden sonra "sermaye" çevreleriyle ilişkileri ya da "arsa spekülasyonu" gibi "taahhüt işi" gibi işlerle zenginleşmeleri, "inkılap"a boş vermeleri karşısında üzülmesi..."

Görüldüğü gibi iki roman da, biri sosyal planda, diğeri siyasi arenada yeni dönemin eleştirisini yapmaktadır. Mehmet Kaplan'da Cumhuriyetin ilk yıllarını bu açıdan şöyle değerlendirir: "Başkent Ankara kısa zamanda istiklal savaşı esnasındaki destani havasından sıyrılarak rahat, eğlenceli bir memurlar ve aydınlar şehri haline geldi"(Aktaran A. Oktay, age, s. 92) Elbette bu manzara devrimlere bağlı ancak hassas aydınları rahatsız etmiş ve onları eleştirel bir tavır almaya zorlamıştır. Ancak bu eleştiride sistemin esasına ilişkin bir unsur yoktur. Tanzimat'dan sonraki bütün batıcı aydınların bu pozisyonunu Murat Belge: "Yazarlar Batılılaşma yanlısı, ama romanları yanlış batılılaşmayı anlatıyor"(age, s. 64) diye belirlemiştir. İnkılapçı aydınlar da, rejime gönülden bağlı olmalarına rağmen, çarpıklıkları sergilemekten kendilerini alamamışlardır. Ancak eleştiri, bireyler düzeyinde ilerlemiştir. Yani batıyı veya inkılapları yanlış anlayan bireylerdir durumun müsebbibi. Tabi bu noktadan batının evrensel ilkelerine de sıçranmaz. Çözüm biraz idealist, doğulu yöntemlerle verilir. Bu bireyler ahlâklı, vatanını seven ve vatan için çalışan insanlar olursa, ülkenin sorunları kendiliğinden çözülecektir. Zaten bu karakterlerin karşıtları da aynı çevrelerden, ancak dürüst ve vatanperver insanlardır. Belge, Sodom ve Gomore'nin kolonyalizm değerlendirmesinden kalkarak: "Kolonyalizm ögesinin varlığı nedeni ile yozluk, sapık-

lık olarak görülen bu öge ortadan kalkınca "çağdaş uygarlık","modern hayat tarzı' gibi etkenlerle kolayca yer değiştirebilir –nitekim dönüşmüştür de" (Belge,age, s. 74) der.

Bunu, toplum içinde ahlâksız olan bireyler, sermayedarlarla işbirliği veya devlet imkânlarını sömürmekten vazgeçtiği an "vatan hainliği"nden çıkıp "ilerici" insanlara dönüşeceklerdir diye genişletebiliriz. Bu durum bizim eski Türk filmlerindeki esas kız ve delikanlının gittiği diskonun masum bir eğlence mekânı, zengin çocukları tek başlarına gidince ise tam bir yozlaşma yeri gibi sunulmasındaki naifliği hatırlatmaktadır. Yalnız bu tavır, yazarlarımızın içinde yaşadıkları ve savundukları pratiği de bir şekilde akladıkları ve inceden bir "vicdan susturma" durumunu yaşadıklarını da sezdiriyor insana.

Güntekin, Yaprak Dökümü'de sisteme dönük bir çözüm önermez. Yakup Kadri'nin ise bir önerisi vardır. Üçüncü bölüm onun idealindeki Ankara'ya ayrılmıştır. Fethi Naci'nin yaptığı alıntılara bir göz atalım. Yeni Ankara'da, "Nice kötü adetler, gayri milli cereyanlar, tereddi ve irtica unsurları, bu sayede (Matbuatın düzeltilmesiyle F.N) yeni Türk Cemiyeti'nin bir köşesinde barınamaz oldu."

-"Sinemalar, milli davalara hizmet eden satirik ve epik filmler yapmağa başlamışlardı. "

"Türkiye'de işçiler birer devlet memuru idi ve yüreklerinde bir devlet memurunun haysiyetini, vakarını, mesuliyetini taşıyorlardı" –Yakup Kadri'nin memuriyet aşkına dikkat. E.Ö-

"Betondan ve kara Ankara taşından yapılan stadyumda yarışlar, senfonik konserler, sergiler Halkevinin gittikçe gelişen temsilleri... Sayısı çoğalan kalabalık sokaklar..."(F.Naci, age, s. 204)

Ayrıca F.Naci Ankara romanında Y. Kadri'nin "seçme" ve "seçilme" gibi sözcükleri asla kullanmadığını belirtir. (s. 206)

Yakup Kadri'nin ütopyası Türkiye'de hayata geçmedi. Ancak onun hayal ettiği "kültür devrimi" yıllar sonra Çin'de Mao tarafından hayata geçirildi. Sinema ve matbuata çeki düzen verip; onları milli davaların emrine verme operasyonunun benzerini de ben kısa ömrümde 12 Eylül askeri darbesinden sonra idrak ettim diyebilirim.

Cumhuriyetin ilk yıllarının derinlikli olarak değerlendirilmesi, daha sonraki kuşaklar tarafından yapılmıştır. Tarık Buğra, Kemal Tahir ve Attila İlhan dönemi ele aldıkları romanlarında, Cumhuriyetin ideolojik, politik ve sosyal cephelerden değerlendirmesini yapmışlardır.

Hilmi Yavuz, Kemal Tahir Üzerine yazdığı bir yazıda, yeni rejimin Osmanlı'yı tamamen reddetmesine rağmen, devam eden unsurları Şerif Mardin'in Din ve İdeoloji kitabından yaptığı bir alıntı ile açıklar. Bilindiği gibi Mardin bürokratik yapının Osmanlı'dan Cumhuriyete aynen aktarıldığını söyler. Cumhuriyetin ilk yıllarında, "iş hayatının şekillenişi çok garip şekilde Osmanlı İmparatorluğu'nda gördüğümüz davranışları hatırlatmaktadır" (H.Yavuz, Roman Kavramı ve Türk Romanı, s71.Dipnot) Mardin'in bir başka teşhisi, Yakup Kadri ve Mehmet Kaplan'ın yakındıkları inkılapçıların sermaye tarafından "ifsad" edilmesini bizim için daha anlaşılır kılmakta-

dır. Mardin bu devamlılığı üç ayrı süreçte toplar: "1) Devlet katında olan kimseler, devletin iktisadiyata bankalar, demiryolları yolu ile girmiş olması dolayısıyla iş hayatına kolaylıkla atılabiliyorlar, 2) iş adamları, salt iş adamı olarak, devletten bir yardım görmeden, ona kapıları açtırmadan iş yapamıyorlardı. Bundan dolayı rüşvet imkânları açıktı, nihayet 3) devletin kendisi, hakim noktalarını bir müddet sonra eline almaya başladı. "(age, s. 71)

Yani ülkedeki bütün iktisadi, sosyal, siyasi ve kültürel hayatı yönlendiren aktörlerin, tek bir oluşum –tek parti- çatısı altında toplanması, elbette çeşitli kademedeki fertlerin "ifsad" olmasına zemin hazırlıyordu.

5

Cumhuriyet Edebiyatı aslında önceki dönemin bir devamıdır. Hatta Halide Edip, Yakup Kadri, Peyami Safa... gibi yazarlar Tanzimat sonrası edebiyatımızı geliştiren ve yenileyen ürünlerini Cumhuriyet devrinde vermişlerdir. Yahya Kemal, A.Haşim, Necip Fazıl, Nazım Hikmet, Ahmet Muhip, A.Hamdi Tanpınar.. gibi şairler, yeni Türk şiirine büyük bir sıçrama yaptırmışlar ve Osmanlı döneminin çok ötesine taşımışlardır. Ancak Turgut Uyar'ın başta belirttiği neslin üyeleri, özellikle şiirde iyi bir başlangıç yapmış olmalarına rağmen, o yılların heyecanı içerisinde eserlerinin ellerinden kayışını görememişlerdir. Hazin olan halis niyetlerle yola çıkan bir edebiyatın,

"Sen gül dalında gonca
Ben dağ yolunda yonca"

"Tutun kızlar tutun
Çekilsin halay",

"Yazmalar uçun
Yayladan geçin"...

noktasına gelmesidir.

Ahmet Muhip Dranas, 1935 yılında Yücel dergisine verdiği bir mülakatta şunları söylemiş: "Birtakım oportunistler inkılaba en çabuk fakat bayağı yoldan yaranmak için bir devrim edebiyatı demagojisi yapmaktadırlar. Milli Edebiyat tabirinin acaipliği asıl milli kelimesi ulusal olduktan sonra sırıtmıştır. Bu tarz edebiyat romanlarıyla, şiirleriyle, hikayeleriyle kariin zevkini zehirleyen ve büyük devrimi hakiki kıymetinden düşüren lekelerdir." (Aktaran, A. Oktay, age, s. 93) Meselenin diğer bir boyutu da mesela bir Ekim Devrimi'ne omuz veren edebiyatçılarla karşılaştırılınca, bizimkilerin düştüğü yavanlıktır. Bu da Atatürk inkılaplarının şanssızlığı belki de.

Peki devrimlerin savunusuna adanmasa, bu edebiyat daha mı ileri gidecekti: Sanmam. Çünkü, Tanpınar'ın deyişi ile her kuşak ile yeni bir hamle yapmaya çalışan ve devamlılık idrakini yitiren Tanzimat'tan sonraki edebiyatımız, Cumhuriyete geldiğinde zaten düşe kalka yolunu bulmaya çalışıyordu. Asıl sorun, edebiyatçılarımızın ideolojik ve kültürel tasavvurlarındaki eksiklik, doğuyu da batıyı da tam olarak anlamaya müsait olmayan dünya görüşlerinde idi. Bu sıkıntıyı da halen çekiyoruz zaten.

AYSU ERDEN

TOPLUMSAL YAŞAMDA SOSYO-POLİTİK KURMACANIN YERİ: BAŞKALDIRININ ŞİİRSELLİĞİ ÜZERİNE

Kültürler üzerinde yapılan çalışmalar, barış dönemleri, yaşanan politik sıkıntıların doğası ve niteliği, etnoğrafik ve edebi örneklerin araştırılması, toplumsal çatışmaların anlamlarının kültürel bağlamlar içinde incelenmesi, toplumsal ve kültürel süreçlere yönelik olarak gerçekleştirilen değerlendirmeleriyle ilgili araştırmalara dayandırılmaktadır. Bu tür çalışmalar, doğal olarak, etnik ve toplumsal kimliklerin yapılandırılmalarını, barış kültürü oluşturma çabalarını da kapsamaktadır. Farklı kültürlerin buluştuğu bölgelerde yer alan kimi ülkelerde milliyetçiliğin yanısıra o bölgeye özgü kültürel ve edebi özellikler de eş zamanlı olarak, birlikte ortaya çıkmaktadırlar. Dolayısıyla bölge ülkelerinin edebi üretimlerinin çeşitliliği, benzerliği, aralarındaki paylaşılan ortak tarihe yönelik olarak ortaya çıkan edebi rekabetler, ülkelerin arasında varolan çeşitli etnik, dilbilimsel ve dini sınırlar ötesine geçerek keşfedilmeyi gerektirmektedir. Böylesi araştırmalar, disiplinlerarası yaklaşımlarla ilgili yöntemler geliştirmeyi dayandırılmaktadır. Sonuç olarak, bu tür bölgelere yönelik tarihsel, antropolojik, sosyolojik, kültürel ve edebi nitelikleri içeren uzun döneme yayılmış edebi projelerin oluşturulması ve başlatılması kaçınılmaz görülmektedir. Kısacası, edebiyat eserlerine şu bakış açısıyla yaklaşmak mümkün görünmektedir: "*Edebiyat eseerleri bölgelerin, ülkelerinin alternatif tarihleri ve sosyo-politik belgeselleri olarak ele alınabilirler.*"

Edebiyat Eserleri ve İdeoloji

Bir edebi eserin yazarı da, okuru da içinde yaşadıkları toplumun kültürel, ideolojik ve kurumsal özellikleri tarafından biçimlendirilirler. Okur, edebi metni okurken yaptığı çıkarımlarla metnin anlamını oluşturur. Bunu gerçekleştiriken, eserden öğrendiği yeni bilgileri, belleğinde daha önce birikmiş olan eski bilgilerle birleştirerek çıkarımlarda bulunur. Diğer bir deyişle, okur, edebi metindeki anlamlara ulaşmak için öykü dışı gerçek dünya ile ilgili kendi bilgilerine de dayanmak zorunluluğunu duyar. Edebi eserlerdeki anlamlar, yazarın, eserin başkişisinin ve diğer kişilerinin ideolojilerini de kapsar. Durum böyle olunca da , zaman zaman aynı eserle ilgili değişik yorumlar ortaya çıkar. Ancak benzer varsayımlara sahip olan okurların birbirlerinkine benzer yorumlar da yaptığı durumlar ad bulunmaktadır. Bu tür okurların belirli bir yorumsal topluluk oluşturdukları düşünülebilir. İşte bu tür okurların sahip oldukleri ve aynı türden olan varsayım dizileri de kısacası, "ideoloji" (düşünsel akım, ya da bir konunun temelinde bulunan düşünceler bütünü olarak adlandırılır. (Weber, 1992:13-14) İşte bu noktada, akla şu soru gelmektedir: Acaba, kurmaca kişileri sadece yazarın top-

lumu nasıl algıladığını göstermeye yarayan bir araç mıdırlar, yoksa okura alternatif dünya görüşleri mi sunmaktadırlar? Böyle bir sorunun yanıtını, belki de, eserdeki farklı bilişsel dünyaları (yazarın ve öykü kişilerinin), okurun varsayımlarıyla karşılaştırdıktan sonra vermek gerekmektedir. Sözkonusu karşılaştırma ise ancak, yukarıda da sözü edildiği gibi, tarih, antropoloji, sosyoloji, kültür ve edebiyat alanlarında yapılacak olan disiplinlerarası ve kapsamlı araştırmalara dayandırılmalıdır.

Kurmaca Yazarının Tarihe ve Kültüre Bakış Açısı

Kurmacalar bir toplumun kültürünün ürünü olarak ortaya çıkarlar ve o toplumun bir bireyinin sözkonusu toplumun kültürüne ve tarihine bakış açısını yansıtırlar. Yazar da, doğal olarak, içinde yaşadığı toplumun diğer kesimlerinden gelen bireylerinin aynı olay ve olgulara bakış açılarını bilmeme hakkına sahiptir. Okurlar, sanat ve edebiyat eserlerinden, salt gerçekleri değil ama, bu gerçekler karşısında, belirli bir zaman dilimi içinde, belirli bir toplumda yaşayan bir bireyin neler hissettiklerini öğrenirler. Yine bu noktada diğer toplumların edebiyatlarında da görüldüğü üzere, bizim toplumumuzda da, edebiyat eserlerine dört açıdan bakmak olası görülmektedir: Savaş, sosyo-politik eleştiri, sosyolojik-tarihsel belgeseller ve sanatsallık. Öykülerimizde, romanlarımızda, şiirlerimizde ve tiyatro eserlerinde, bu durumun nasıl ortaya çıktığını araştırmak ve saptamak için, dönemlere göre, kapsamlı taramalar, örneklemeler ve sınıflamalar yapmak gerekmektedir. Bu kısıtlı ortamda, adı geçen alanların özelliklerine, ancak, kısaca değinilebilecektir.

Savaşta, İç-savaşta ve Barışta Edebiyat Eserleri

Ülkeler arasındaki savaşlar ve ülkelerdeki iç-savaşlar, insanoğlunun insanlığı ve doğayı algılamasını engelleyen bir sorundur. Savaşlar insanların zihinlerinde doğar. Öyleyse, barış, hoşgörü ve sevgiyi savunma, yerleştirme, sadece insan zihninde, kişiliğinde ve kimliğinde yapılandırılabilir. Böyle bir yapılanmanın temelinde ise tüm insanlığın zihinsel ve ahlâkî açılardan dayanışma içinde bulunması ve ömür boyu sürecek eğitimde yatmaktadır. Bu eğitimin temel amacı, insanlara tüm dünyada düşünsel ve etik işbirliği kültürünü oluşturma, savunma, yaygınlaştırma ve pekiştirme kültürünü öğretmektir. Ancak, bireyleri, vatandaşlığa hazırlayan, otoriteyi merkeze getiren bir eğitim sistemi, politik eylemleri gerçekleştirmek ya da onlara katılmak sözkonusu olduğunda, ne derece yararlı ve etkin olacaktır? İşte bu noktadan yola çıkıldığında, belki de, eserlerinde, toplumsal sorunları ve politikayı irdeleyen, eleştiren yazarların yanıtını bulmaya çalıştıkları soruların bir kaçı şöyle dile getirilebilir : "*Ulaşılmak istenen hedeflere ulaşmanın imkânsızlığının anlaşıldığı durumlarda, toplum ya da birey ne yapmaya, nasıl hareket etmeye, kimleri nereye yönlendirmeye nasıl ve niçin karar vermelidir?...Başkaldırı sona erdiği zamanda bile başkaldırı ruhunu sürdürebilmek için neler yapmak gerekmektedir?....Toplumsal adaletin bireylere sunduğu seçenekler nereye kadardır?...Adalet kavramının mantığı dostluk kavramının mantığına ters düşebilir mi?...Aileye karşı olan görev ve sorumluluklar, toplumsal ve politik görevlerle bağdaştırılabilir mi, çatıştıkları zaman neler olabilir?*

Edebiyat eleştirmeni Heather Lee Schroeder, Dan Fesperman'ın abluka altındaki Saraybosna'da, bir yandan keskin nişancıların kurşunlarından korunmaya çalışırken, diğer yandan faili meçhul cinayetlerin katillerini bulmaya çalışan bir polis dedektifinin yaşam mücadelesini anlatan ve edebi-politik gerilim türünün en iyi çağdaş örneklerinden biri olarak kabul edilen ***Lie in the Darkness*** (Karanlıkta Yat) adlı eseri hakkında şunları yazmaktadır: *"Asla unutulmayan öyküler, belleklerden çabuk silinen öykülerden şu nedenle farklıdırlar: Unutulmayan öykülerin yazarı, öykü kişilerinin kendi içlerindeki çatışmaları, gerçek dünyada var olan daha büyük çaptaki çatışma ve kavgalarla bağdaştırmakta ve karşılaştırmaktadır. Politik öyküler, okurları, daha önce girmeye asla cesaret edemedikleri alanlara götürmektedir. Onları toplumsal konular üzerinde düşünmeye zorlamaktadır."* (H.L.Schroeder, ***The Capital Times,*** Web Edition, 20 Mart 2004)

Sosyo-Politik Eleştirel Kurmacalar

Bu noktada politik eleştirel eserlere değinmek yerinde olacaktır. Bu tür edebi eserler, daha ziyade, totaliter rejimlerin toplumlar ve kişiler üzerinde kurdukları baskıları ele alırlar. Bu durumdaki toplumlarda yer alabilecek ya da yer almış olan gelişmeleri, olayları, ilişkileri, yaşamları, sözkonusu toplumların yapılanmalarını, gerçek olay ve kişilere göndermede bulunarak incelerler. İncelerken de simgelerden, fantastik öğelerden, şiirsel dil kullanımlarında, gerçek dışıymış gibi görünen anlatımlardan yararlanırlar. Politikanın şiirselliğini, şiirselliğin politikasını oluştururlar. Kimi zaman da yoğun toplumsal ve politik olayları anlatırlar.Toplumun, belirli bir zaman dilimi içinde, nasıl bir durum içinde bulunduğunu, politikanın kendisinin ve politikanın içinde yer alan bireylerin, politikanın kurbanı olan bireylerin dramlarını, politikayla insanların dramlarının birbirleriyle nasıl bir etkileşim ve çatışma içinde bulunduklarını gelecek kuşaklara bir tür belge niteliğinde aktarırlar: "*.....Yaşanmamışların altını çizelim. Kan rengi alanlar böyle doldurulur. Bir kenti geçeriz şenlik şarkılarıyla. Yeni bir yaşam göverirken-acıklı bir öyküyü de bölüşebiliriz. Hayatın yeni bildirilerini okurken-yırtık afişler-adlarımız arananlar listesinde çıkar güzelim.."* (Karabulut: 1995:76) Bir başka öernekte ise, politik belgesellik şu şekilde ortaya çıkmaktadır genç edebiyatımızda: "*...Beyrut'ta önce örgütün bürosuna gelmişlerdi. Fotoğrafları çekilip diğer işlemleri tamamladıktan sonra yerleştirilmek üzere bir eve götürüldüler. Ev, yeşil hattın hemen yakınındaydı. İlk uyarı "Yalnız sokağa kimse çıkmayacak" olmuştu.Yeşil hattın iki yanında da yaşayan Ermeniler vardı.Onlarla karşılaştığında, Türkçe bilecek yaşlı birine sürgünün ne demek olduğunu soracaktı mutlaka.."* (H.İ.Ozcan, 2001:94)

Sosyolojik Belgeseller Olarak Edebi Eserler

Kimi kurmacaların toplumsal ve kültürel açıdan yöresel ve yerel gelenekleri, dil kullanımlarını (deyimleri, sözcükleri, vb.), yöreye özgü alışkanlıkları, yansıttıkları bilinmektedir. Bu tür eserler de bir tür alternatif sosyolojik araştırmalar olarak çık-

maktadır karşımıza ve yine gelecek kuşaklara bilgi aktaracak niteliklere sahip görülmektedirler. Genç öykü yazarlarından M.Kaçan, öykülerinde, sarmal destansı bir anlatımla kent efsanelerini iletmektedir okuruna ve gelecek kuşaklara. Büyük kentte, sanki gizemli bir şekilde, birdenbire anlatılmaya başlanan, daha sonra irticalen değişik biçimlere bürünerek yaygınlaşan; içlerinde gülmeceyi, gerçekliği, gerçekötesini, korkuyu ve folklorik öğeleri aynı anda barındıran ve kent efsanelerinden oluşan öykü kitabı ***"Adalara Vapur"***da böyle bir bakış açısını traji-komik bir biçemle belgelemektedir: "*....Köylü tiplerden biri, cinayrt işlemiştir, istek üzerine. Hatasızca, kusursuzca, orijinalse, semt sakini olacaktır. Yoksa defolup gidecektir. Ve on yaşındaki çocukların, cinayetin estetik yapısını beğenmeyip düşük puan verdikleri köylü, bavulunu hazırlamıştır, Laçka semtlere doğru...Yeni bir cinayet işlenir; sebepsizdir, mantığı yoktur, işlenmesi gerekir, yaşam tarzıdır, folklorik bir göstergedir. Hepsinden önemlisi bir tavırdır."(*Kaçan, 2002:16)

Ülkeler ve Kültürler arasında Bağlantı Kurma, İletişimi ve İşbirliğini Geliştirme Bağlamında Edebi Eserler

Günümüzde, Uluslararası P.E.N gibi bazı yazar kuruluşları, edebi eserlerin, politik görüşleri, kişisel çatışmaları bir yana bırakarak, okurlar, edebiyat eleştirmenleri, yayıncılar, editörler, çevirmenler, gazeteciler tarafından yaş, ün, renk, din, ırk farkı gözetmeksizin okunmasını, tartışılmasını sağlamak gerektiğini öngörmektedirler, günümüz edebiyat eleştirisinde ve incelemelerinde. Yazarlar arasındaki dostluğu, entellektüel işbirliğini geliştirmek; düşüncelerin ve sanat eserlerinin tanınmasını, tanıtılmasını, bölgesel, ulusal, uluslararası düzeylerde yaygınlaştırılmasını sağlamak; insanların kültürel açıdan zenginleştirilmelerine katkıda bulunmak; evrensel barış ortamları yaratmak için var olunması gerektiğine inanmaktadırlar. Bu amaçla da, edebi eserler üzerine yapılacak çalışmaları geliştirmeyi, sürdürmeyi, desteklemeyi, teşvik etmekte ve vurgulamaktadırlar. Tüm bunları gerçekleştirmek için de, öncelikle, yazarlardan, editörlerden, yayıncılardan, akademisyenlerden, çevirmenlerden, medyadan destek istemekte, ülkelerin yazarları arasında dostluğu ve enetellektüel işbirliğini sağlama, yaratıcı fikirleri ve sanat eserlerini tanıtma, edebiyatları geliştirme, barış kültürünü oluşturma, yazarların ifade özgürlüğünü savunma ve edebiyat eğitimini yaygınlaştırma konularını titizlikle ele almaktadırlar.

Dillerin ve Kültürlerin Geliştirilmesi Çalışmaları İçin Geliştirilen Kimi Yöntemler ve Edebi Eserler

Dillerin ve kültürlerin geliştirilmesi çalışmalarında, ülkelerin politik ve sosyolojik tablolarını verebilmek amacıyla kapsamlı öykü antolojileri hazırlamak, bu antolojilerde örnekler vermek ve yazarların dünya ve bölge edebiyatlarındaki, kültürlerindeki işlevlerini ve yerlerini araştırmak gerekmektedir. Ayrıca, edebiyatların genel durumunu anlatabilecek nitelikte bilimsel araştırmalar sürdürmek, karşılaştırmalı edebiyat çalışmaları ve incelemeleri yapmak, bölgelerde geniş edebiyat okuru kitleleri oluşturmak, akademik-bilimsel yayınları artırmak, edebiyat akımlarını ve kuramlarını ince-

lemek / araştırmak, karşılaştırmalı edebiyat çalışmaları yapmak, edebiyat ve yazar dernekleri kurmak, yayınları artırmak gibi konuları irdelemek öncelenmektedir.

Ülkelerin ya da Dünyanın Belirli Bölgelerinde Demokratik Süreçleri, Barışı ve Durağanlığı Sağlama Sürecinde Edebi Eserlere Bakış açısı

Edebi eserlerin, ülkelerin ya da birden fazla ülke tarafında paylaşılan bölgelerin alternatif tarihi olarak ele alınması çalışmalarında gözönünde bulundurulması günümüzde önemsenmektedir. Bu amaca yönelik çalışmaların genel özelliklerini şöyle özetlemek olası: Edebi eserlerde belli başlı tarihsel, toplumsal, kültürel, politik olaylara nasıl tepki verildiğini araştırmak; çağdaş bölge /ülke edebiyat eserlerinin mozayiğini, toplumlarda öykü anlatma ve masal geleneklerini, sözlü anlatımdan yazılı geleneklere geçiş biçimlerini, yerel ve yöresel dil kullanımlarının nasıl yansıtıldığını incelemek; anlatı yapılarını, işlevlerini, ekolleri ve akımları, hukuk, psikoanaliz, politika, tarih, felsefe ve antropoloji gibi disiplinler kapsamında araştırmak; edebiyat eserlerini yansıttıkları tarihsel süreçler çerçevesinde, kültürlerarası bağlamda, bölgesel ve milli idealler açısından ele almak; edebiyat ve politika tarihinde, dönüm noktalarında bulunan yazarları saptamak; belirli eserleri ele alarak, onların farklı dönemlerde farklı eleştirmenler tarafından yapılmış incelemelerini karşılaştırmak.

Özellikle birkaç ülkenin paylaştığı bölgelerde bulunan ülkelerin arasında karşılıklı işbirliği yaratmak için uzun dönemli projeler oluşturmak, yukarıda anılan çalışmaların gerçekleştirilmesinde önem kazanmaktadır. Bu tür projeler, kültürlerin-edebiyatların-dillerin birbirlerine daha geniş bir bağlam içinde (örneğin, Balkan ülkelerinin Avrupa içinde ve birbirleri arasında) tanıtılması için önem taşımaktadır. Bölgesel kültürü ve yaşam tarzını, içinde bulundukları soyutlanmış ve yalnızlığa itilmiş hallerinden kurtarmak ve harekete geçirmek için belki de şu etkinlikleri, uluslararası düzeylerde gerçekleştirmek yararlı olabilecektir: Öykü ve şiir antoloji dizileri oluşturmak; her yıl yapılan kitap fuarları; edebiyat gezileri; yazarların ve çevirmenlerin buluşabilecekleri merkezler oluşturmak; web-siteleri hazırlamak. Bu sitelere edebi metinlerden oluşan koleksiyonları koymak, eserlerini henüz yayınlamamış olan yetenekli yazarları bu sitelere katkıda bulunmaya yönlendirmek yararlı görülmektedir.

KAYNAKÇA

ERDEN, Aysu ve Nalan BARBAROSOĞLU (2003) "*14 Şubat Dünya Öykü Günü*", ***Kitap (Dünya Gazetesi-Ekonomi ve Politika Eki),*** yıl:2, sayı: 138, 7 Şubat 2003, s:23

KAÇAN, Metin (2002) ***Adalara Vapur,*** İstanbul: Gendaş Yayınevi

KARABULUT, Özcan (1995) "*Hayat Biraz da Yaşamadıklarımız Çocuklar*", ***Karşı Öyküler,*** Ankara: E ve E Yayınevi, ss:67-75

WEBER, JacQues (1992) ***Critical Analysis of Fiction (Essays in Discourse Stylistics),*** Atlanta: Rodopi

http://library.loyno.edu

http://www.usata.at.mil

CANAN OLPAK

TANRI'NIN OYUNU VE ANLATICININ OYUNU *"HAYAT VE EDEBİYAT"*

"Sanatçı, kendi hesabına yeniden kurar dünyayı"
ALBERT CAMUS

Medeniyet tarihi tamamıyla araştırılırsa edebiyatın hamuruna karışmadığı bir toplum ile karşılaşmanın ne kadar güç hatta imkânsız olduğu anlaşılacaktır. İster aşırı ilkel olsun, ister aşırı gelişmiş, hemen her toplum, ağzıyla, sazıyla çalıp söyleyeceği, ya da kalemiyle, yazı makinesi ile yazacağı o iki çift sözün gereksinimini, mutlaka ama mutlaka duymuştur.[1] Çünkü toplumlar fertlerden oluşur, her fertte estetik görüş ve sanat yaradılış gereğidir. Yani bu mayanın özü ruhlar aleminde insana yaratıcının hediye ettiği bir cüzdür. İnsanın genel yapısını düşünürsek, İslâm inancında Kur'an-ı Kerim'in aracılığı ile Allah bunu, insanı yaratıp, biçimlendirdikten sonra ona kendi ruhundan üflediği şeklinde söylemektedir. Peki, fıtrat olarak yaratma/üretme yeteneğine sahip bir hâlde yeryüzüne gönderilen insanların kiminde artan kiminde azalan bir grafik eğrisi ile hayatında yer eden (sanatın bir dalı olarak), edebiyat nedir? İnsanlığın varolabilmesi için çok yararlı, vazgeçilmesi kesinlikle imkânsız, en ciddi zanaatlerden biri, belki de birincisidir.[2] Hayata ve insana dair her şeye el atan, kültür taşlarının en renkli ve ağır olanı. Çünkü, konuca sınırlanamaz edebiyat; yazısına sokamayacağı hiçbir şey yok edebiyatçının.[3]

Çok görünümlü bir yapısı olan edebiyatın ne olduğunu kavramak için başka özellikleri de işe karıştırmak gerekir. Bunlardan belki de en önemlisi, bir edebiyat yazısının insan açısından yazılmış bir yazı olmasıdır. Ve, köprü kurmak, resim yapmak, arkeoloji kazıları düzenlemek gibi insanın ortaya koyduğu bir üründür edebiyat. İnsan olmasaydı, edebiyat da olmayacaktı. Diliyle, çalışmasıyla, biçimlendirme gücüyle insandır edebiyatın yaratıcısı. Edebiyat yapıtının yöneldiği ortam da insan ortamıdır, insan içindir edebiyat, insandır edebiyat yapıtını okuyan, anlayan, verimlendiren; insana sunulmuştur edebiyat, insandır edebiyatı değerlendiren.[4]

Estetik ve sanat duygusunun fıtrîliği tabii olarak bu olgunun evrensel boyuta da sahip olduğu anlamına gelmektedir. Zira insan hangi coğrafyada hangi kültür çevresinde bulunursa bulunsun doğuştan getirdikleri bakımından aynı cins varlıktır.[5] Nitekim, sanat insandaki güzeli sevmek ve ondan ruhi bir zevk almak duygusundan doğmuştur.[6] Bu durumun doğal bir sonucu olarak, her insan nasıl güzel bir şey karşısında zevk alabiliyorsa, o güzelliğe benzeyen bir başka güzeli (eseri) yaratmanın da yolunu arar sürekli. İçinde, yukarıda saydığımız gibi çok fazla âdemoğlunu barındıran bir sanata (edebiyata) toplumlar da hayata bakışları, zamanı kullanış biçimleri ile farklı bir mis-

yon yükleyebilirler. Çünkü güzel bir sanat eseri karşısında haz duyma ve beğenme olgusu her fertte ve her toplumda aynı dozda aynı yoğulukta ortaya çıkmayabilir.

Sanata bakış açısı ve bir eseri çıkarma işi fertlerin benliğine, kişiliğine sinen ortak değerlerin başka bir ifadeyle aidiyet bilincinin sanata yansımasıdır.[7] Örneğin, gelip geçici bir zaman dilimi olarak hayata bakan İslâm inancının etkili olduğu toplumlarda sanat, insanın faniliği az da olsa aşmak için, sonsuz olmanın müthiş hazzını tadabilmek amacıyla yapılan bir iş olarak görülmektedir. Kuluna her sıfatından küçük paylar üfleyen Allah, bakiliğinin sırrını da sanat vasıtası ile kulunun eserinde yansıtıyor olamaz mı? "Allah'ın boyasından daha güzel boyası olan kimdir? (Kur'an, Bakara, 2/138), Yaratanların en güzeli Allah ne yücedir. (Kur'an, Müminun, 23/14) gibi verilebilecek bir çok ayet de bunu doğrulamaktadır. Çünkü bilinçli mümin, kabul ettiği öte dünya kavramı ile yaşamın devamlılığına inanır, zamanını iki dünya hesabına göre ayarlar. Fani zamanı ise ölçmez ve kısa mesafeye yetişme telaşını, manevî hazza tercih etmez. Dolayısıyla kendisine üflenen bu yaratıcılık vasfını isyankarlık ya da acelecilik için değil itaatinin, hayranlığının ve aldığı ibretin bir ifadesi olarak hayatına yansıtır. Bir defa olsun nefes alıp verişinde dahi, hayat denilen olgu ile bu deneyden geçmiş bir kabuldür. Baki olan bir eser vardır, o da dünya sahnesinde oynanan hayat tiyatrosudur. Bilincinin sesi, ona yaptığının bu tiyatroya benzeyen küçük piyesler olduğunu daima hatırlatır. İslâm mistisizminin en uç isimlerinden Mevlana, "Bu kıvranıp duran, bu karmakarışık dünyada kimiz biz? Elif'in nesi vardır? Hiçbir şeyi, hiçbir şeyi; biz de Elif'e dönmüşüz" diyerek ilmin ve sanatın başlangıcı elifle özdeşleşmektedir. Türk-İslâm inancında edebiyata bakışı bir cümle ile anlatmak gerekseydi sanırım Mevlana'nın bu sözü yeterli olabilirdi. Yani İslâm, sanata karşı acizliğini hiç unutmadan yaklaşmış ve onu da Allah karşısında hep fani görmüştür.

Kültür kaynakları farklı olan ve inanç noktasında ayrılıkların olduğu Batı toplumlarında anahtarın rolü ve neticede kilidi değişmektedir. Gorki, Lenin'i "ruhundaki çalkantılar karşısında çok sessiz kalabiliyordu" diye çiziyor. Gorki'ye, kendini ya da yazar ve şairleri anlat denseydi, siyasi bir liderin sessiz kaldığı gerçeklerin karşısında "haykıran adam" ama otoriter liderler gibi dönemine değil çağlar ötesine haykıran adam diyebilirdi. Buna rağmen edebiyat, ruhundaki isyanın baskısından kurtulmaya çalışanların sığınağı gibi görünse de tanımı ve içinde barındırdığı ürünler ile bunların ait olduğu toplum ve bütün dünya ile ilişkisi konusunda öyle hemen özetlenebilecek bir kavram değildir. Hayat ile özdeşleştirilemeyeceği gibi ondan bütünüyle bağımsız kabul etmek de yanlıştır. Hayat yaşanansa edebiyat bu yaşanan içinde kurulan fantezi gibidir. Olaya yalnızca şimdi söylediğimiz kesitten bakılınca içinde anlam barındıran şeyin hayat (tabiat ve beşeri tecrübelerimizin tümü) olduğu ortaya çıkıyor.Yazı oradaki anlamı ortaya çıkartma işlevini yüklenmiş bulunuyor[8] diye de düşünebiliriz.

Gutenberg'in matbaayı icadından bu yana yüzyıllar boyunca kitap formunda okuyucusuna ulaşan edebiyat, yeni iletişim araçlarının icadı ve yaygınlaşmasıyla bazı değişimler geçirmiştir.[9]Bu değişimler ne şekilde olursa olsun edebiyatın içine sokulduğu kalıplarda bizi ilgilendiren en önemli unsurlardan birisi, hayat ile olan bağlan-

tısıdır. Edebiyatın içine ne kadar nefes, hayatın içine de ne kadar edebîlik girebilmiştir? Hayatın geniş, edebiyatınsa bu geniş alanda sınırlı bir yere konulması bu iki alanın bağlantısını açıklamayı gerektirir. Farklı iki alan gibi de görülebilecek olan edebiyat ve hayat aslında oluşturdukları düzen açısından benzerlikleri olan, kuralları olan iki oyun gibidir. Kur'ân-ı Kerim'deki "Doğrusu dünya hayatı bir oyun ve eğlencedir" (Muhammed/36) âyeti de bunu doğrular mahiyettedir.

Anlatıcıları ve kahramanları olan iki oyun. Her yazar, ifade etmek istediği düşünceye, nakledeceği vakaya ve eserine vermek istediği şekle göre anlatıcı veya anlatıcılar yaratmak zorundadır. Bunlar da kurmaca eserdeki diğer kahramanlar gibi kendi şartları ve imkânları içerisinde yüklendikleri fonksiyonları yerine getirirler. Çok defa anlatıcı ile yazar birbirine karıştırılmaktadır. Yazar, üzerinde yaşadığımız gerçek dünyaya ait bir varlıktır. Anlatıcı ise kurmaca aleme aittir.[10] Anlatıcı bakış açısına göre şekil alacağı gibi, varlık ve hayat tezahürleri de yine aynı bakış açısının verdiği imkânlar çerçevesinde anlatılacak ve tanıtılacaktır.[11] Yazar Allah'ın "kahramanı" iken, anlatıcı yazarın kahramanı olur. Allah'ın kurgusuyla yaratılmış evrende yerimiz ve ödevlerimizin kutsal kitaplarca belirtilmesine karşın anlatıcıların senaryosunda hangi konumda olduğumuz tartışma götürür bir hâldedir. Yine de başta böyle kolaylıkla ikiye bölünebilecek gibi görünen edebiyat ve hayat çoğu zaman birbiri ile öyle karıştırılmıştır ki onları ayırmak oldukça zor olmaktadır. Mesela kurguladığı bir romanda kahramanları ile aynileştirilen yazarlar veya yine kurgu olan bir olayın sanki hatırasıymış gibi okunulmasından muzdarip olan bir çok edebiyatçı vardır. Yaptığı Musa heykeline karşı dönüp "Konuş ey Musa" diye seslenen Mikelanj'ın bu feryadı da aynı durumu işaret etmektedir. Umberto Eco'nun bir okurunun, yazarın anlattığı sokakta çıkan yangını göremeyişine kızması gibi. Bu talihsiz duruş hikayelere bile konu olmuştur. Kambur Hafız* hikayesi gerçek hayat ile kurmaca hayatı birbirine karıştıran zavallı bir insanı anlatır. Bu yanlış anlaşılmaların dışında kahramanları ve onların fikirleri ile mahkeme kapılarını aşındıran bir çok şair yazar olmuştur. Genç Werther'in Acıları'nın (Die Leiden des Jungen Werthers,1774) döneminde süregiden hayatı etkilemesi ve intihar oranının dikkat çekecek şekilde artması da o günlerin okuyucularının edebiyattan (kurgu dünyadan) nasıl etkilendiklerinin kanıtıdır. Bu tip olayları ve bir de okur yazar olmasına rağmen edebî bir esere hâlâ kör bakan pasif okuru da ilave edersek, "Edebiyat nedir ve edebiyatın hayat âile bağlantısı ne derecedir?" sorusuna cevap bir çok şekilde verilebilir. Bu sorulara cevap bulmak edebiyatın sanat dalları içerisindeki yerini sağlamlaştırmak açısından son derece ehemmiyetlidir.

Ernest Fischer, sanatın görevini belirtme denemelerinde bir tanımla yetinmenin olanaksızlığına değinir özellikle. Ne ki, tanım değerinde önemli bir soruyu sormadan da edemez. Sanat, insanla dünya arasında daha köklü bir ilişkiyi açığa vurmaz mı? Albert Camus da, "sanatçı kendi hesabına yeniden kurar dünyayı" derken şüphesiz insanla dünya arasında köprü görevinde sanattan ziyade öncelikle sanatçıyı görür. Dünya Tanrı'nın düzeniyken, sanatçı bu düzende yenilik yapmaya çalışan adamdır. İnsanlardan istediği ise bu oyuna katılmalarıdır. Yani oyunun kuralları vardır ve ör-

nek okur oyunda kalmayı bilen kimsedir.[12] Oyunun kurallarını ise, her kurmaca metnin kendi özerk gücüyle mantığını yürüten yapısı belirler.[13] Oyuncular öznel tepkileri ne olursa olsun oyunun kurallarını gözetmek zorundadır.[14]

Konuşmaya başlayan ilk insanın sözlerinden başlayarak ölçüleri aranılan bu sanat dalının, edebiyatın, bugüne kadar bir çok tanımı, özelliği çeşitli bakış açılarıyla ortaya çıkarılmıştır. Fakat değişen (belki de globalleşen!) dünyada artan teknolojik gelişmeler hiçbir tanımın kesin olarak son noktayı koyamayacağını, her çağda doğru kabul edilemeyeceğini de ispatlamıştır. E. Fischer da bunu sezmiş olmalı galiba. Nitekim son yüz yılda roman, şiir, hikaye gibi anlatı türlerinde gördüğümüz değişik anlatım teknikleri de okura ya da bu sorunun cevabı konusunda daha öncekilerle hemfikir de olmayanlara yeni tanımlama anlamında çeşitli yollar açmaktadır.

Bugün bile hangi sınırlar içerisinde değerlendirilmesi gerektiği tam olarak tespit edilememiş, ne hayattan koparılmış ne de hayata verilebilmiştir edebî metin. Oysa özünde başkalığı taşıyan bu sanat dalının daha ilk çağda bile ayırımı yapılmaya başlanmıştır. Aristoteles, düşünce tarihinde içine edebiyatın (şiir olarak) girdiği sanat kavramını enine boyuna bir karara bağlayıp okura sunan ilk kişi olarak bilinir. Hocası Eflatun, öğretilerini sağlığında eliyle kitaplaştırmamış olmakla birlikte bu konularda yetkin "yürüyen kitaplar" yetiştirmiştir. O yürüyen kitaplardan biri olan Aristo, varlığı bir parça da olsa sonluluktan kurtarıp, sanatların büyük bir kısmı genel olarak taklitti[15] diyerek, o hâlde bir eylemin taklidi öyküdür[16] sözü ile bu konuyu bağlamaya başlar daha ilk çağda. Daha sonra birçok filozof tarafından daha farklı yorumlansa da, mesela Nietzsche'nin eserleri de, hep bu 'mimesis' kavramı etrafında şekillendirilmiştir. Hocasının salt taklit dediği aslında onun için üçüncü derecede taklittir. Evren idealar aleminin taklidi iken sanat taklidin taklididir. Tanrı'nın oyununun her edebî metin için esin kaynağı olduğu kabul edilmesi gereken gerçek değil midir? Birebir aynı olmasa da. Bu mimesis kavramıyla Tanrı'nın ve anlatıcının oyunu arasındaki ayırımı daha da belirginleştiren Aristo, edebiyat ile hayatı özdeşleştirme noktasında önemli bir düzeye gelebilmiştir.Yüzyılların kültür ve deneyim birikimi ile bu felsefi sistem daha da gelişmiştir. Çünkü sanatlar görünen şeylerin taklidi ile yetinmeyip ideale yükselir ve objelerin kemalini tamamlarlar.[17] Her zaman edebiyatın içinde hayatı, hayatın içinde de edebi tarafları bulmak mümkündür. Ancak bu iki oyunu edebiyat = hayat şeklinde eşitlemek yanlıştır. Bunu anlamak için yazınsal yaratıları güzel duyusal bir tat ya da coşku içinde okuma kuşkusuz bir bilgi donanımını gerektirir. Bunların başında da yapıt ve yaratının simgesel bir iletişim biçimi olduğu gerçeğini okurun bütün boyutlarıyla bilmesi gelir.[18] Oyuna dahil olmayan her okur, senaryoyu baltalayan bir canavara dönüşebilir. Köprüler yıkılır gider.

"Roman" deriz, "hikaye" deriz, varsın başkaları "şiir" desin. Adını ne koyarsak koyalım benim hayatım roman olur ifadesinden de yola çıkarsak kendimizi ebedileştirmeye ve edebileştirmeye çalıştığımız bir hayatı yaşamıyor muyuz? Biz yapmayız da belki bir başkası yapar. Adına anlatıcı deriz ne fark eder. Kûn! Kutsal kitaplarda yaratış bu kelimeyle anlatılır. Kûn ve yekûn! İnsanı en güzel surette yaratan Tanrı her

hâlde evreni, zamanı, varlığın tamamını sözünü kısa tutması yüzünden bir oldu bittiye getirmiş,[19] olamayacağı için ona bir eser olarak yaklaşmış ve nurunu baki kılmıştır. Edebiyat da bir yapma işidir neticede. Birisi bir gün bir yerde sihirli lambayı okşar. Alaaddin tüm dileklerimizi gerçekleştirir. Yavuz Demir'in de deyimiyle hayal fenomenlerimizi yıkmak için yazar, çizer uydurur kurar. Gerçek okur da birileri gerçekten onları yaşamış gibi davranarak o hayalin peşine takılır gerçek ayaklarıyla. Anlatıcının oyunu başlar böylece Alice'in düşüne yatmış gibi. Çünkü yaşamak üretmek demek değil midir bir bakıma? Sarı renktir, ama Van Gogh'da tablo olur. Ses Mozart'ta notaya dönüşür. Tanrı'nın eseri insanda anlatıcının oyununda başkalaşır, suçlu ya da kahraman olur. Klasik yazarlar ve şairlerde de böyledir. Eşiği atlamaya çalışan metinlerin müellifleri, okuru insanlığın her hali ile karşı karşıya getiren onlardır. Okura doğrudan doğruya eyleme dökülemeyecek bir takım yaşantı örnekleri sunar. Ama ona doğrudan doğruya uygulamaya yönelik yaşantı kalıpları sunan metinlere oranla belli bir bağımsızlık tanır.[20] Bu tür metinlerin anlatıcıları için tek rakip zamandır. Her gün karşılaştığımız bir çok kalıba kılıf olarak giydirilen zaman kavramı her şeyi tüketmede üstüne olmayan bir öğütme makinesi gibidir. Onun dişli ve keskin çarkından bir şeyler çıkarabilmek oldukça güç olsa da hayat bizi her an yeniden doğurmaya zorlar. Ve zannederim ki hayatımızın bir birine zıt rüzgarlarla uçup giden her anından gelecek nesiller için baki kalanlar da yalnız onlar olacaktır.

Daha çok sözlüklerde ve yetkili ağızlarda aranan edebiyatın anlamı için asıl bulunabilecek yer de işte yukarıda bahsettiğimiz sürekli yenilenen oluşumların bir gereği olarak yine insanın kendisinde olur; merak eden, soran, öğrenen, öğreten insanın kendisinde. Bakın şöyle bir etrafınıza, her biri bir romanın kahramanı, şiirin bir mısrasını çağrıştıran kişilerle karşılaşırsınız. Bırakalım coğrafi terimleri bir tarafa biz koskoca bir kütüphanede yaşayan insanlarız tek tek. Her birimiz diğerinin yaşadıklarını kendi bakış açımızla anlatmaktan başka ne yapıyoruz ki? Tabiî yüreğimize tezgah açıp "ben"lerimizi satmak da buna dahil.

Hayatın edebiyat ile bağının ne kadar kuvvetli olduğu birçok tarihsel örnek ile de açıklanabilir. Flaubert, Madam Bovary romanındaki çiftçilikle ilgili bölümleri yazmak için ziraata ilişkin bir çok kitap okuduğunu söyler. Kaldı ki bir şiir bile notaya aktarılabilmek için yazıldığı tepeye gidilmesini beklemiştir. Münir Nurettin Selçuk, Yahya Kemal'in şiiri olan Aziz İstanbul'un bestesini yine o şiirin yazıldığı söylenen tepede yaptığını anlatır bir röportajında.

Tanrı'nın senaryosundan faydalanıldığını anlatmaya çalışsak da edebi ürünler tamamen hayatı yansıtır demek doğru değildir. Çünkü Albert Camus'nun dediği gibi her sanatçı bu taslağı yeniden yapmaya, eksiğini tamamlamaya, ona bir deyiş katmaya çalışır. İlk insan mağara duvarlarına resim yaparken somut ihtiyaçlarını anlatıyordu ama buna beğenisini de ekleyerek yapıyordu. Tanrı, sahnesine koyduğu labirentlerle insanı hem şaşırtmaya hem de onu oyununa dahil etmeye çalışıyor olamaz mı? Sanatçı bu oyunun farkına varabilmiş biri olarak çıkış yolunu arayan insan oluyor. Eflatun ve Aristo'nun felsefi sistemindeki taklidin derecesi ayırımı da burada hatır-

lanması gereken bir konudur. Tanrı ilk olanı yaratıyor, sanatçı ise ona benzeyen bir başka şeyi oluşturmaya çalışıyor ama asla aynısını değil. Bu farklılık, böylece yazının işlevinin hayatın anlamını indirgemeye ve daraltmaya değil,fakat onu çeşitlendirmeye ve çoğaltmaya yönelik olduğunu ileri sürmemize imkân veriyor.[21]

Hayattan aldıklarının yanına farklı mezeler koyarak edebiyat sofrasına sunabilen sanatçılar okuru sarhoş edebilir. Türkiye'de ilk hikaye kitabının yazarı isminin üzerine Hace-i Evvel sıfatı koymuş olsa da, günümüzdeki modern yaklaşımlar bu ilk öğretmenin eserlerinden bilgi dışında da tat almayı sağlamıştır.** Çünkü yazıda yalnızca yaşanan değil ve fakat yaşanmayan ve salt tahayyül aleminde olan (fantezi) da var bulunmaktadır.[22] Bu ise anlaşılması zaman isteyen bir iştir.

İnsanla dünya arasındaki köklü ilişkileri açığa vuran, ona dünyada bulunuşunun bilincini kavratan[23] edebiyat, hayata bakışı zenginleştiren bir pencere olabilir. Ama hayatın kendisi olamaz. Çünkü Fischer'ın dediği gibi belli ki kendini aşmak istiyor insan. Metinlere bakarak değişenin ve süre gidenin ne olduğuna ilişkin çıkarımda bulunulabilir. Bu bireyi ortalama kültürün üzerine çıkarıp toplumsal kültürü yükseltmektedir. Ama aynı zamanda Tanrı'nın oyununa kendi bölümlerini de katarak varlığını tazelemektedir.

---

[1] Gürsel Aytaç, Yazko Edebiyat, Ocak 1982

[2] Kemal Tahir, Notlar I (1910-1973), "Edebiyat Nedir?Neye yarar?" yazısından.

[3] Nermi Uygur, İnsan Açısından Edebiyat, Remzi Kitabevi, 1993 İstanbul, s. 13

[4] Nermi Uygur, A. g. e. , s. 15

[5] Yılmaz Can, Kur'an'ın Penceresinden Vahiy-Arkeoloji ve Sanat İlişkisi Üzerine Bir Deneme, Sönmez Ofset, Samsun-1996, s. 6

[6] C. E. Arseven, Sanat Ansiklopedisi, İstanbul1994, C. IV, s. 1756

[7] Yılmaz Can, A. g. e., s. 6

[8] Rasim Özdenören, Yazı, İmge ve Gerçeklik, İz yayıncılık, İst. 2002, s. 56

[9] Gürsel Aytaç, Edebiyat ve Medya, Kültür Bakanlığı yayınları, Ankara, 2002, s. 213

[10] Şerif Aktaş, Roman Sanatı ve Roman İncelemesine Giriş, Akçağ yay., Ankara 2000, s. 78

[11] Şerif Aktaş, A. g. e., s. 77

* Mustafa Kutlu'nun bir hikâyesi.

[12] Umberto Eco, Anlatı Ormanlarında Altı Gezinti, Can yayınları (3. basım), İst. 1996, s. 17

[13] Akşit Göktürk, Okuma Uğraşı, Y. K. Y. , İst. 2002, s. 66

[14] H. G. Gadamer, Wahrheit Und Methode, Tübingen, 1975, s. 98

[15] Aristoteles, Poetica, (çeviren:İsmail Tunalı), Remzi Kitabevi, İst. 2001, (9. Basım), s. 11

[16] Aristoteles, A. g. e., s. 23

[17] Suut Kemal Yetkin, Estetik Doktrinler, Bilgi Yayınevi, Ank. 1972, s. 32

[18]Emin Özdemir, Dilin Öte Yakası, Y. K. Y., İst., s. 11

[19] Cevdet Karal, Kun ile Küçük yazısından, Kaşgar Dergisi, Ocak-Şubat 2004, s. 61

[20] Akşit Göktürk, A. g. e., s. 62

[21] Rasim Özdenören, A. g. e., s. 57

** Bu konuda bkz. Yavuz Demir, Zaman Zaman İçinde Roman Roman İçinde, İst. 2002.

[22] Rasim Özdenören, A. g. e., s. 56

[23] Adnan Binyazar, Edebiyat ve Toplum, Çağdaş yayınları, Mayıs 1997, s. 36

IŞIK YANAR

TÜRK EDEBİYATI'NDA MUHALEFETİN DOĞASI

"Hint toplumunun hiçbir tarihi yoktur,
en azından bilinen tarihi…
İngiltere Hindistan'da iki görevi
yerine getirmek zorundadır: Biri,
yıkıcı diğeri yapıcı – Eski Asya tipi toplumu
İmha etmek ve Asya'da Batı toplumunun
maddî temellerini hazırlamaktır."
Marx

Tarihselcilik denen görüşün naifliği,
böylesi bir düşünüme girişmemesi ve
yöntemsel yaklaşımına olan güveni yüzünden
kendi tarihselliğini unutmasında yatar.
H. G. Gadamer

Siyaset felsefesi en geniş anlamda yaşamı etkin kılmaya dönük adımlardan oluşmaktadır. Dolayısıyla etkin kılınmış yaşam içerisinde sanat kuramlarının varlığı genellikle etkin kılınmış eserlerle ortaya çıkmaktadır. Sanat içerisinden toplumu yönlendirmek doğal olarak toplumun yönelimlerinin ve sosyal formasyonlarının geçmişiyle alakalı durumları içerisine almaktadır. Ama sanat başlı başına bir "anımsa" ve kendi özünü yeniden oluşturmak için bir "imrenmeye" dönüşmüşse o zaman bu yönelim, yönünü tayin eden ilkelerin her zaman gerisinde olacaktır.

Tarihsel olarak bir dönemin kültürel kiplerini incelemenin en sıkıcı tarafı güncel yargılarda bulunmaktır. Ama bu sıkıcılığın bir sıkıntı olarak edebiyat eleştirilerine tevârüs etmesi genellikle o dönemden bu zaman kadar yapılan edebiyat içerisindeki "devrim"lerin sayısal çoğunluğuyla ilintilidir. Biraz paradoksal olarak örneklendirecek olursak ütopyalar her zaman günceldirler. Azgelişmiş ülkelerin edebî olarak da azgelişmiş olarak kendilerini ifade etmeleri bizi elbette edebî olanın dönemin fenomenleriyle olan ilişkilerine sürükler. Bu genel yargı dikkat edilirse estetik tasarımların becerisine değil de "yazan-ben"in hiçte nesnel olmayan bir estetik oluşturma gücüne bağlıdır. Öyleyse Türkiye gibi "yeni kurulmuş" bir devletin içerisindeki yazan-benler her zaman meşru olmayan bir kimliğin kıyılarında ve tarihsel bir eleştiri kabiliyetine dayanabildikçe üretken olabilirler. Türkiye'de edebî muhalifliğin kökenleri işte bu noktadan bir ileri ile bir gerisi arasındaki sıkışık nesnellik olan "bugün"lere uzanmaktadır. Ama yukarıdaki yargılarıma ek olarak belirtmek isterim ki sıkışmış nesnellik, küçümsenecek kadar güçsüz değildir; aksine o her ne kadar sadece edebiyatın sınırlarında dolaştığını hissetse de önemli bir gelenek oluşturarak bizim şu an-

da estetik bir yargıda bulunmamıza olanak sağlamaktadır. En kötü eleştiri geçtiğimiz yüzyılın başlarından itibaren icrâ edilen edebî türlerin niteliklerini sadece bir kopya olarak görmektir. Çünkü her ne kadar çevirilerle gelişen edebî çehremiz bize bütün onların bir taklit olduğunu gösterse de bu taklitlerin yapılış zamanı ve nerede yapıldıkları, yıllar sonra bir gelenek haline dönüşmektedir.

Türkiye'de muhalifliğin edebî yüzü batılı anlamda eleştirel düşünceden oldukça uzaktır. Çünkü batılı değerlerin yoğun bir şekilde kendisini eleştirdiği ve yeniden gözden geçirdiği dönemde Türk edebiyatı kendisini batı düşüncesine daha fazla benzetmek isteğindeydi. Bu istisnasız bütün biçimlere ve türlere yayılmış bir özellik olarak karşımızda dururken önümüze önemli bir açmaz çıkmaktadır. Az önce belirttiğim gibi Avrupa-merkezli sanatın doğası bilimsel bir ilerlemenin ve aydınlanmanın mahiyetini tartışmaya başladığı dönemde Türk aydınları her iki taraf arasındaki farkın en aza indirilmesi hususunda kendi geleneklerine karşı bir muhaliflik güdüyorlardı[1]. Sol yazarların Türkiye'yi yeterince gelişmediği için politik alana yaptıkları müdahaleler, kendisini giderek Cumhuriyet'in temel nitelik ve özelliklerine olan bağlılığa iterken bir çok muhafazakâr aydınların devletin yapısındaki kimi niteliklerin değişmesini öngörerek yaptıkları muhaliflikler yine son dönemlerde ortaya çıkan gelişmeler doğrultusunda bir inhirâf süreci olarak okunabilmektedir. Bu inhirâf sonuç bölümünde çok daha etraflıca inceleyeceğim gibi yeni bir siyasî oluşumun zorlaması ve baskısına dayanmamaktadır. Aksine devletin genel niteliğinin yada siyasetin nasıl yapılandığından bağımsız olarak gerçekleşmiştir ve bütünleşmenin çok katlı kültürel evrenini tırmanan bir çok yazar geldiği noktada muhalifliğinin ayrımının farkında bile değildir.

Türkiye'de muhalif olmanın karakterini belirleyen öz her ne olursa olsun, her zaman muhalif olunan diğer bir başka öze doğru yönelimi gündeme getirmektedir. Eserlerin birbirleriyle olan kıyaslamasındaki kıstas genellikle Avrupa-merkezli kimi edebî ve felsefi hareketliliklerin kendi gelenekleri içerisinde yaptığı buluşlara ve çağrışımlara olan öykünme[2] gücüne dayanmaktadır. Sanatın her zaman bir üst gerçekliğe öykündüğünü biliyoruz ve bu üst gerçeklik Türk Edebiyatı içerisindeki özneler tarafından ya eskiyle yeni arasına çekilen bir perdeden yansıyanlara yada eski içerisinde ona özgü olmayan gayr-i meşru motiflerden oluşmaktadır.

Metin üç bölümden oluşmaktadır. Bu üç bölüm tarihsel bir dizilişten kaynaklanmamakta aksine taşıdıkları başlık doğrultusunda büyük oranda farklı ilgilere sahiptirler. Son bölüm olan "Muhalif Yaratan Gizli Bellek" bölümü kültüre yönelik olarak gerçekleştirilen bir siyaset irdelemedir. Sonuç bölümünde ise bazı genç yazarların metinleri incelenmiş ve tarihsel olmadığını söylediğim yazı belki de tarihsel bir boylam kazanmıştır.

Şüphe ve Hayranlık

Bir yazar yazdığı temalarla olduğundan daha fazla yazmadığı imgelerle metninin poetik çizgilerini belirler. Bu yazılmayanların çerçevelediği alanın muğlaklığı ve büyüklüğünü belirten şey hem onunla uzlaşım içinde olarak kurduğu cümleler ve o büyüklüğü arttırarak kendi yazdıklarını işaret eden kuramadığı cümlelerdir. Bu tıpkı ak-

lın nesnel ve öznel kullanımları arasındaki ilişki gibidir: Öznel aklın içerisine alarak muhayyilesindeki kavramlara kattığı araçsallığın bütünsel bir amaca dönüşündeki sanatsal çaba ile nesnelliğin kıyılarına vuran aforizma kalıpları arasındaki yazarın tanıklığına dayalı uyanışlar[3]. Bilgi artık yalnızca sürekli ilişkili olduğumuz özel mecralardan özensiz hayat biçimlerine sıçrayarak özünde hızlanmış ve çabuklaşmış, diğer taraftan bütün bir tarihi kaplayacak kadar ağırlaşmıştır. Aforizmanın şairler tarafından keşfinden çok daha önce dünyayı bir metne dönüştürenler bu yapıt içerisinde inşâ edilebilecek bir başka yapıtın sanatsal büyüsü içerisindeki romancılardı. Çünkü şairlerin zorunlu görmedikleri yerleşik olma halinin dönüştürücü etkisini en fazla hissedenler kurmacanın kıyılarında kumdan kalelerini inşa edenlerdi. Toplumsal bütünlüğün ve iktidarın sağlamlığını deneyenlerin bir çoğu bilinç dışının kimi görüntülerini ele geçirmeyi başaran ressamlar ile ona seyahati göze alan metin yazarları olmuştur. Blanchot'nun romanlarında bir arada olmanın karanlık taraflarına yapılan seyahatler Faulkner'in romanlarında farklı varoluş zeminleri arasındaki rastlantısallıklara dönüşmüştür. Diğer taraftan Anayurt Oteli'ndeki Zebercet'in iç görüsünün aynı zamanda dış görüsündeki akışın aynısı olması zorunlu olarak sosyal tabakalar arasında akışkan bir birliktelik yaratmaktadır ve dünya bir metne dönüşmektedir.

Roman zorunlu olarak bilginin peşindedir çünkü yeryüzü tamamen bir metin haline gelmiştir. Öznenin ötekiyle ilişkisi epistemolojik bir güven esasına dayanabildiği kadar acımasız ve zalimdir. Zalimdir çünkü anlamlandırma edimini sürdürebildiği kadar normalleşeceğinin farkındadır. Türkiye'de romanın en somut edebî muhalifliğin örneklerini vermiş olması onun zorunlu olarak bilgiye dayanması ve bu bilgilerden gerçekçi sonuçlar çıkarmasıyla ilgilidir. Değişimi en çabuk fark edenler şairler olmasına karşın toplum içerisine yayılan asıl modern dalga roman cephesinden gelmiştir.[4]

Şüphelenmekle hayranlık arasında bir zamanlama sorunu var mıdır? Önce şüphelenip sonra mı hayranlık duyarız yoksa hayran olduktan sonra mı şüpheleniriz? Sömürge toplumları düşmanlarına hayrandılar ve hayranlıklarını besleyen şey sahip oldukları değer ve öze karşı güttükleri şüphelerinden kaynaklanmaktaydı. Bir metni okumadan önce ona önce hayran oluruz daha sonra onu okudukça şüphelenmeye ve onun bizim beklediğimizden çok daha sıradan kelimeler ve anlamlar kullanılarak yazılmış olmasını şüpheyle karşılarız. Yada şüpheyle elimize aldığımız bir metin bizim ön yargılarımızı bozguna uğratıp hayranlığımızı kazanır; ama ona yönelik şüphelerimizin şiddeti azalsa da silinmeden cümlelerin arasına yayılmıştır. Şüpheyle hayranlık arasındaki terminolojik öncelik ve sonralık bizim aslında Batı yazınına uzaklığımızla ölçülebilecek bir materyaldir. "Başka"ya bütün siyasî ve askeri direnmelerimizin, tarihsel kahramanlarımızın gücünün üstünde bir zamansal urganla hayranızdır. Sınırlı bir modernlik öngören ve hemen Japon gelişim modellerini örnek olarak verenler için önce şüphe vardır diğer taraftan önce hayran olanlar her zaman yeni olmak peşindedirler. Muhafazakâr çizginin önce şüphelendiğini düşünmekle hata etmeyiz ama yine modernliğin kaçınılmaz olduğunu düşünüyorlardı. Önce hayran olanlar için önemli olan ise, sürekli değişen güttükleri muhalefetin amacı, hayranlık sonunda benzerliklerde aranılan bir başarı kriterleri olmuştur.

İlk Türkçe roman olarak gösterilen Şemsettin Sami'nin *Taaşuk-ı Talat ve Fıtnat*'ını düşünelim. Konu olarak aile baskısıyla yapılmış evliliklerin yanlışlığını ortaya koymak için yazılmış olan bu roman Batılılaşma ve onun özgünlüğüyle açıklanabilecek bir mahiyete sahiptir.[5] Simgesellik ve temsiliyet bu dönemin romanlarında sıkça iki karşıtlığı ortaya koymak için kullanılırlar: Doğu ve Batı. Toplumsal sorunlara dönük bu romanların diğer ucunda psikolojik tahlillere önem veren ve "bireyin iç dünyasına dönük dramatik romanlar" bulunmaktadır.[6] Bir ilke olarak o dönemin romanlarını başarısızlıkla suçlamak şimdi artık hayatımız içerisindeki batılı sosyal formları ayıklayamacak yada seçemeyecek kadar onların içerisinde yaşadığımızı inkâr etmek anlamına gelmektedir. Özellikle dikkat edilmesi gereken şey, değerlendirilen romanlara olan eleştiri kriterlerinin batı yazınından alınmış olmasına rağmen eleştirilen romanların batılı olmayı ve onlar gibi düşünmeyi hedeflemesi arasında büyük bir gerilim bulunmaktadır.

Ötekine hayran olmak sadece siyasî bir erkin milletlerarası gücünden ileri gelmemektedir. Bu elbetteki önemli bir çekim merkezidir. Ama bir kez hayran olunduktan sonra geriye kalan büyük detay her zaman hayran olduğumuz tılsımın ardışık olarak yansımalarından ibaret olacaktır. Ve o kadar kendimizde değilizdir ki bu ardışıklık, çoğunlukla onun aydınlığı altında ve ona bağlı bir şekilde gelişen onu dönüştürmeyi hedeflemiş eleştirelliğe dönüşecektir.

Şüphenin hayranlığın ardından gelmesi durumu en çok sosyal düzen içerisindeki haksızlıkları vurgulamayı kendisi için bir erek haline getirmiş yazarlarda görülmektedir. Sabahattin Ali, Kemal Tahir, Yaşar Kemal, Orhan Kemal gibi yazarların Türk toplumu içerisindeki adaletsiz durumlara yaslanan yazınları dikkat edilirse Cumhuriyet öncesi romanlardan fazlasıyla moderndirler. Modernliklerin kaynağı yerel ağızları yada Çukurova gibi kimi tarıma dayalı topraklardaki sosyal problemleri dile getirmelerinden oluşmamaktadır; çünkü henüz onları modern gözle okuyabilecek bir okur yada eleştirmen bulunmamaktadır. Bu modernlik gerek yeni dili kullanmalarından gerekse de asıl modernlikten uzak oluşumuzu eleştirmelerinden kaynaklanmaktadır. Ama öngörülen sosyalizmin kaynakları kapitalist bir süreçten geçmekteyse o zaman kapitalizmin varlığını onaylanabildiği kadar bu yazın türü başarılı olacak ve kapitalizm kendisini geliştirebildiği kadar da ayakta kalacaktır. Bu onay hayranlığın ardından gelen şüphedir. Bu noktadan sonra Türkiye'de Batıcılığın en büyük hamisi Sol Düşünce olmuştur çünkü batılı formlar inkılaplarla kendisine kültür içerisinde yer açabildiği kadar sol düşünce kendisi için bir âşiyân yaratabilmiştir. 90'larda sol aydınların büyük bir çoğunluğunun Kemalist bir entegrasyonla topluma ve siyasete bağlanmalarının ardında yatan gerçek, yalnızca reel sosyalizmin yaşadığı dağılmadan ileri gelmemektedir aksine Türkiye'deki 80 sonrası liberal politikaların etkisinde aranmalıdır. Çünkü modernizmin hiçbir açık alan bırakmadan kültür üzerine taarruzunun en yoğun olduğu bu dönem edebî muhalifliğin çehresini önemli oranda belirsizleştirerek onları içerisine almıştır. Bu durum yalnızca Türk Edebiyatı için geçerli değildir bütün hayran olmuş toplumlarda görülmektedir.[7]

Bu eklemlenme bu gün kendisini bütün gayesiyle sunmakta ve muhalif istihdâf

artık eşcinsellerin özgürlüğü, imam nikahı, kadın hakları gibi bağlamların etrafında çok satmaya çalışan eserlerle göstermektedir. Genel anlamda "liberte"nin bütün bir topluma sınırsızca yayılması ile bir kitabın çok satması arasında 80'lerin sonundan itibaren modernliğe yeni bir ilmek daha atılmış olmaktadır.

Şiirin macerası her zaman oldukça farklı olmuştur ve özellikle Türk Edebiyatı için şiiri takip ederek Türkiye'deki siyasî muhalefetin yönünü ve kaynaklarını bulabilmek olasıdır. Mehmet Akif'ten İsmet Özel'e kadar İslâm düşüncesinin evrimi bir ölçüde şiirle netlik kazanmıştır. Diğer taraftan Garip akımının Cumhuriyet için oldukça özel bir anlamı vardır ve bu anlam sadece günlük hayata soktuğu motifler açısından değil, günlük hayatın içerisinde somut olarak değişimi takip edebilmesi açısından da önemliydi. Buradaki uzanış yada yayılma kelimelerin oldukça net bir şekilde ve "direkt" nesnelere yönelmesi açısından oldukça sıradan ve şimdiki şiir açısından olabildiğince yalın olmak zorundaydı. Çünkü "şimdi" bir şeyler, edebiyata atfedilen o bulanık anlam yeniden belirlenmeliydi; dolayısıyla şiirin betimlemek istediği mekân, ötekilik olarak varolmalı ve şairin onu, görebildiği ve benzetebildiği kadar edebî bir nüve olmak zorundaydı. Garip akımının Türk şiiri içerisindeki en büyük misyonlarından birisi belki de modernliği Yunan kültürünün bir parçası olarak görmesinden ileri gelmekteydi. Bu görüş, günümüze kadar oldukça hızlı bir şekilde modernliğin nereden geldiği hususunu giderek Antik Yunan'dan günümüze kadar getirmiş ve aynı zamanda kendi gelişim çizgisini de baş döndürücü bir hızla ilerletmiştir.

Kasvet ve hüzün, daha sonra oldukça popüler olmuştur. Belki ilk dönemlerin atlatılmasının hemen sonrasında hayatın içerisine sokulmaya çalışan kesinlik daha sonra bu şairler için hafakanların ortaya çıkma sebebini oluşturmuştur. Bu buhranın yada yabancılaşmanın en önemli şairleri şüphesiz Necip Fazıl, Lale Müldür olmuşlardır ve bu buhranı artı bir skor olarak şiirin ve politikanın hanesine yazan ise İsmet Özel olmuştur. Diğer taraftan bu yenilik her zaman, ancak ötekiyle farkın en aza indiği zaman dilimleri içerisinde yok olacaktı ama belki de kültürel bir yanılgı olarak okunması gereken ötekinin sürekli hareket halinde olması ve onu takip edenler için gelişim çizgisini sürdürmesi kolay kapanmayacak bir fark yarattığından geleneğin üzerine zaman zaman daha da yenisi konulabilmekteydi. Bu durumun açıklaması çoğunlukla çevirinin önemine gelip dayanır ama çeviriden çok farklı olarak sorgulanması gereken bir çok Türk şairinin sone, tragedya yazması ve sürekli olarak benzeyebileceği bir kültürel coğrafya üzerinden özümsediğini düşündüğü motifleri kendi edebiyatına sunabilmesi durumudur.

Hayranlığımızın biçimlerinden birisi de onun kavramlarına duyduğumuz inanç değil tam tersi ona sahip olmakla elde edilebilecek bir sıradanlaştırmadan geçmektedir[8]. Her ne kadar modernliğin tarihine gecikmiş olsak da yetişebilecek kadar yetenekliyizdir ve bu yüzden yazı yazmaktayızdır. Bu düşünce yoğun bir şekilde başlangıçtan bu günlere kadar "yazan-ben"lerin en önemli indirgemeciliğidir. Bu indirgeme sayesinde henüz kültürel bir benzerliğin oluşumu tamamlanmamış olsa da Türk Edebiyatı kendi içerisinde oldukça hızlı bir şekilde alt kümelere dağılarak ve karşıimgesel düşmanlar oluşturarak varolmuştur.

Gurbet ve İmgesel Düşman

"Bir ömür geze geze
Takvimdeki denize"
Necip Fazıl

Türkiye'de darbelerin kuşaklar üzerindeki en belirgin etkilerini devletin kendi mevcudiyetinin devamlılığını sağlayıcı melez geçitler sunarak, yeni kavramlar yaratmış olmasıyla, muhalefetin konumunu tayin ederek onun dolaylı olarak yalnızca kendisiyle meşgul olmasını sağlamak oluşturmaktadır. Bu meşgul olma hali biçimlerindeki en belirgin tutumlar aslında resmi ideologlarında korktuğu kimi batılılaşma hallerinin önüne set çekmeler ve onu acımasızca eleştirilerden geçmektedir.

Kemalizm, batının kendi dönüşümü ve geldiği noktayı acımasızca eleştirdiği bir dönemde aydınlanma fikrini bizlere sunarak yaptığı şey muhalefeti bastırarak, bu aykırılıkların ve eleştirilerin benimsenmesini önlemekti. 28 Şubat'ın hemen ertesinde kullanılan dilin Fransız İhtilalinden kalmış olması diğer taraftan tuhaf bir şekilde bu kavramları benimseyenlerin tarihsel bir zorunluluk olarak bizzat aydınlanmayla uğraşması gerekirken, aydınlanmayla uğraşan yazarlara ve akımlara eleştiriler ve yaptırımlar uygulaması aydınlanmaya yerel bir ek yapılmış olduğunu bizlere işaret etmektedir[9].

İmgesel düşman bizim toplumu algılamaya dönük bütün özçelişkilerimizin bir sonucu olarak kendisini bulmakta ve ona atfettiğimiz bütün ithamlardan ve ona dönük bütün muhalif girişimlerimizin reçetesinden doğmaktadır. İmgesel olarak bir düşmanın zarureti arzunun temsilini oluşturmak bakımından oldukça önemlidir. Fakat hızlı gelişim gösterdiğimiz fikri sürekli olarak gelişimi ölçmek için kullandığımız kriterlerin yapıcıları tarafından yalanlansa da bu özgül bir kayma kendisini belleklerde imgesel bir düşman olarak göstermiştir. İmgesel düşmanların parçalanarak kutuplaşmalar yaratması hali beklentilerdeki memnuniyetsizliği her zaman dile getirmektedir. Cumhuriyet'in eskiyle dilsel olarak bağı kalmamış ilk kuşağında imgesel düşmanlar fazlasıyla yerel odaklardan kaynaklanmaya başlamıştır. Bu yerellik bence batılılaşmanın ilk zaferiydi çünkü artık ayrım belirsizleşmeye ve kendisine yönelmeye başlamıştır.

Edebiyat açısından ele almaya çalıştığımız öykünme gerisindeki anlamlar büyük oranda sosyo-kültürel yapılanmalar ve benzerliklerin ürünüdürler. Avrupa'da ulusdevlete geçiş sürecinde ve geçildikten sonra yeniden imar edilen normların eskiye nazaran önemini vurgulamak için çeşitli edebî metinler kaleme alınmıştır. Bu edebî metinlerin temel özellikleri değişimin nedenlerini açıklamak için ortaya konulan problemleri yeni paradigmayı olumlayacak biçimde (gündelik algıyı yanıltarak) çözümlemekti. Bu düşünce kendisini çok çabuk bir şekilde ele verir: Her şeye rağmen "yeni" belki de sadece yeni olması sebebiyle geçmişe nazaran oldukça iyidir. Şimdiki zaman kendisinin bilincinde olan insanlar tarafından en çok arzulanmış zamandır. Burada kast ettiğim edebî metinler sadece içerisinde Atatürk'ün adının bir peygamber olarak geçtiği metinler değildir bunun dışında resmi ideolojiyle modernin yönü ve şekli konusunda uyuşamayan metinlerde bu halka içerisine dahildir. Fakat yine de eskiye özlem, kendisini "ameli" noktada oldukça büyük bir açıklıkla direkt olarak insan davranışlarının şekillendirilmesine adamış olan Cumhuriyet Devrimlerine karşı oldukça

farklı bir yönde bir irade ortaya koyan bir "düşman" ortaya çıkarmıştır. Hasret duyduğu hayat biçimi ve değerlerinden her zaman ayrı kalmış gurbetteki bu düşman çoğunlukla muhayyilede oluşan çeşitli imgelerden oluşmaktadır. Bu imgesel düşman sürekli olarak yer değiştiren bir gölge gibi oldukça dikkat edilmesi gereken bir hayalettir ve kuşaklar boyu ülkedeki modern hareketlilikler içerisinde etkin bir şekilde bulunmuş ve biraz sorunlu bir şekilde olsa da modern görüntüler içerisinde yerini almıştır.

Necip Fazıl'ın "Takvimdeki Deniz" adlı şiiri mekânsal olarak değil ama ruhsal olarak ülküden ne kadar uzak kalındığını gösteren önemli bir metindir. Kısa mısralar boyunca art arda sıralanan kafiler bizi yoğun bir gurbet atmosferinin içerisine sokar. Gurbette kalınmış ve sahip olunan değerler birer birer yitirilmiştir. Şiirdeki atmosfer ve bu atmosferin yöneldiği anlam Baudelaire'in "Paris Rüyasında" görülebilecek derecede ağır bir ilerleyişin ardından ortaya çıkar. Şiirlerinden fazlasıyla politikleşmiş bir Necip Fazıl elbette geleneğin giderek silinip kaybolmaya yüz tuttuğu bir siyasî arenada edebiyatı bu siyasî-edebî öznenin hizmetine sunacaktır. Nazım Hikmet şiirindeki şimdiki zaman her ne kadar yabancılaşmaya belki büyük oranda sürgün'ün etkisiyle ulus üstü bakmaktaysa ve kendisini tecrit etmekteyse de Necip Fazıl şiiri o oranda yerel kalmıştır. Bu durum bir üstünlük yada yetersizlik çıkarsamalarının ötesinde her biri için birazda şiirlerinin alımlayıcılarının beklentileri ve bu beklentilerin bir estetik kaygı doğurmasının sonucudur.

Gurbet herkes için gurbetti ve şiddeti sanıldığı gibi bir mesafe duygusundan oldukça farklı bir şekilde kişilik tarafından şekillenmekteydi. Fakat gurbet asla bir hoşnutsuzluk değildir aksine gurbete son verme hıncıyla dolup taşmaktadır. Gurbet, kimi zaman baş döndürücü kasvetini toplumsal temsiller sayesinde hafifletmeyi dener ve kendisini gurbet yapan ilk nedenin sorgulamasını temsillerinde en radikal figürleri kullanarak gerçekleştirir. Böylece imgesel düşmanın karşısında muzaffer olmayı düşler. Ece Ayhan, *Devlet ve Tabiat*, *Kınar Hanım'ın Denizleri, Bakışsız Bir Kedi Kara* adlı kitaplarında yasaklanmış bir tarihe ve belleğe geri dönmeye çalışırken ki kaygısı zihnindeki imgesel düşmanına muzaffer olmayı düşlemektedir. Fakat buradaki tarih resmi tarihin en fazla tırpanladığı alanlara ait değildir tersine Osmanlı zamanındaki azınlıkların kültürel temsillerine yöneliktir. Bu şiirlerde muhalefet Peruz, Hamparsum, Cuhacıyan gibi Ermeni bestecilerin oluşturduğu figürlere ve Kanlı Nigâr, Karatodori Paşa gibi yasaklı simalara ve sözcüklere dayanmaktadır. Yine kimi sözcükler yabancı bir tahayyülden alınmıştır: Sodomita, Porne, Raspop.[10] Ece Ayhan'da oldukça belirgin olan bu izlek ikinci yeni şairleri de kapsamaktadır. Bu azınlık kompleksi Sait Faik, Sevim Burak, Demirtaş Ceyhun gibi bir çok öykücüyü de içerisine almıştır.

Osmanlı'nın son zamanlarından Cumhuriyet'e oradan da bu Cumhuriyetin 80'li yıllarına kadar edebî güzellik ve sanatsal yetkinlik her zaman Osmanlı'nın mirası bir hayat tarzının içerisindeki gayr-i müslim öğelere yaklaştıkça belirginlik kazanmıştır. Bu gayr-i müslim öğelerin bir kriter olarak yada bir üstünlük-aşağılama olarak ortaya çıkışı, yeni bir hayat tarzının toplum üzerindeki kültürel coğrafyaya eskiden oturmuşluğundan değil aksine onun yeni ve değiştirilerek oturtulmak istemesinden kaynaklanmaktaydı. Böylece modernliğin, Ece Ayhan şiirinden anladığımız kadarıyla, resmi tarihin dışında bir ilerleyişi vardır.

Kadın yazarların büyük bir çoğunluğunda için biçimsel benzerlikten çok daha fazla içsel bir özgürlük hıncıyla karşılaşırız. Leyla Erbil'den Duygu Asena'ya kadar kadının Avrupa-merkezli özgürlük formlarının, Anadolulu kadının acılarına hiçte derinliği olmayan çıkışlarda bulunmuşlardır.

Levinas her ne kadar imgeyi algıyan zihnin kavramlara karşı körleşmesini onaylasa da edebiyat bir muhalifliğin temsili haline gelmişse o zaman değişmekte olan kavramların önemi imge açısından oldukça büyüktür.[11] Demokrat Parti iktidarının ardından Türkiye'deki değişimler belki de ilk defa batılı anlamda daha hızlı bir şekilde yayılma imkânı bulmuştur. Burada özellikle kent imgesi ve kent içerisindeki iletişimin modernliği baş döndürücü bir hızla değişmeye başlamıştır. Kendisini "mücerret resim" tartışmalarıyla gösteren ama gerçek atılımı edebiyatta yapacak olan bu değişim, artık ötekine benzemekten çok daha fazlasını arzulamaktaydı. Bu değişim ve girift yapı 1980'lerin ardından daha da hızlanacaktı ama bu ilk değişimi oldukça hızlı bir şekilde özümseyen bir kuşak Türk Şiirinde önemli bir değişimi gerçekleştirmişlerdi. Bu kavrayış farklılığı aynı zamanda kavramsal bir nöbet değişimini de işaret etmektedir. Artık gelenek, kalıplarının dışında oldukça farklı bir tür oluşturulabilmiş gibi gözükmekteydi. İkinci Yeni şiiri bu genel kalıpların içerisinde, verdiği yapıtlarındaki yoğunluğun tersi istikametinde fiili tavırlardaki netlikle dikkatleri üzerine çekmiştir. Edip Cansever'in durgun ve yoğun şiirleri bile yalnızca yarım yüzyıl içerisinde değişmekten yorgun çehreyi betimlemesi açısından oldukça önemlidir. Ama önemli bir farkla ki bu betim içerisinde ya "yazan-ben"in günlük tadındaki ifadeleri yada şehrin insandan yoksunmuş gibi görünen imgeleri bulunmaktaydı.

İkinci Yeni şiiri tam anlamıyla şehirlidir. Bir çok kültürel örüntüyü öğrenmektedir ama yine de şehirlidir. Buradaki yöneliş zaten onların keşf edeceği simgeleri oluşturmuş olan şehir değildir aksine yeni yeni filizlenen ve bu tomurcuklardaki yoğunluğu hemen imgelere dönüştüren bir şehirdir. Şüphesiz bu değişim yalnızca sol edebiyatın miladı olmamıştır aynı zamanda yabancılaşma ve geleneksel kopuşların sıradanlaştığı ve derinleştiği zamanlar olarak muhafazakâr ve İslâmcı Edebiyatında en esaslı söyleminin dayanaklarını oluşturmuştur. Bu yabancılaşmanın artarak ve kendisini her zaman geçmişinden daha korkutucu bir şekilde yenileyerek devamı bir çok İslâmcı yazar için gurbetin sıkıntısını arttırmıştır. Ve daha da tuhafı büyük bir nostaljik tutum içerisindeki bu muhalefet hiçte çok net bir şekilde izlenebilecek bir çizgi ardında bırakmamıştır. Bunun en önemli sebebi bu yabancılaşmanın ortasında uyanan zihin için onun korkunçluğu, yapılması gerekenleri hızlandıran bir işlevdeymiş gibi görünmektedir. Dolayısıyla bu anilik onun kökleriyle olan bağlarını sınırlı tahayyül alanına doğru kovar ve bellek her zaman çok derini şeylerden besleniyormuş gibi görünmesine rağmen, her zaman bir önceki kuşağı iyisi ve kötüsüyle anmayı hedefi haline getirir. Bu süreç gerek eski ramazan ve bayramların kendine özelliğini bir tılsım gibi gösteren yazılardan, Osmanlı içerisindeki bir çok ıslahatçıyı şimdiki zaman yanılgılarının karşısına bir kahraman gibi sunulmasını sağlamıştır.

Yukarıdaki örnekler belki bir zamanlar ülkelerindeki modernliğin batıya nazaran dengesizliğini ölçmüş ama sonradan farklı bir mecraya yönelip artık farkın kalmadı-

ğı inancına yönelen İsmet Özel için geçerliliği yoktur. Çünkü İsmet Özel, ne İslâmcı bir çok edebiyatçı için diri tutulmasının önemli olduğuna inanıldığı kavramların peşindedir ne de bütün bir ülkenin sadece mevcut olmaktan fazlaya bakiyesi olmayan paradigmasını reddetmek istemektedir. Çünkü onun imgesel düşmanı büyük oranda yazının girişinde değindiğim tarihin çizgisel mahiyette geliştiğinin yada oluştuğunun farkında olan ve yine tarihsel bir bağlamda halledilmesi gereken batı kapitalizmi veyahut küfürdür.

Özel'in Türklük kavramı bulunduğumuz düşünce yönünün gerisinde yada ilerisinde olmaktan çok uzağına düşmüş olmasıyla değerlendirilebilecek bir siyasî kip niteliği arz etmektedir. Gerisinde değil çünkü bilinçli bir yeniden sunum söz konusu ilerisinde değil çünkü Özel sistemli bir düşünür değildir. Bu kavramla yapılmak istenen sadece bu kavramın gerisinden yine onun taşıdığı özü dolaylamaktır. Özel'den bir adım geriye çekilip Türkiye'deki İslâmcılık düşüncesine dair "bizim bilmediğimiz paradigmasından" bir eleştiri ve dönüşüm beklerken onun bu düşüncenin seyrine olağan ve basit eklenmesi, sağcı ve muhafazakâr göreliliğin en tanıdık kavramını farklı kullanım alanlarını hiçbir değerlendirmeye tabi tutmadan yaklaşık iki yüzyıllık bir çağrışımı yapmasını beklemesi hiçbir şaşkınlığa yol açmadan olmuştur. Özel, Türklük kavramının çağrışımlarını sınırlı bir artsüremli analize tabi tuttuğu için zaten fazlasıyla dolu olan bu kavramın belleği yeniden insanları bir şeyleri hatırlamaya zorlanmıştır. Yapılmak istenen Türkiye'deki Müslümanların bedensizmiş gibi duran siyasî duruşlarına bir intention nesne bulmak olarak da yorumlanabilir. Çünkü Müslümanlar bu nesneyle kuracakları ilişkinin makro fonksiyonları sayesinde fazlasıyla kamusal bir görüntüye kavuşacaklardır. Fakat bu görünümün mevcut yaşam pratikleri ile oluşturacağı çatışma yine kamusal bir deneyim olarak tekrarı da beraberinde getirecektir. Örneğin şu an da örtülü bir kadına ben türküm demenin zaruretini telkin edecektir. Sistemli bir düşünceye sahip olmadığı için sürekli anlamaya çalışan Özel görecelik çıkmazıyla bizim agnostik tutumlarımızı kışkırtmaktadır.

Nostalji tutkusunun geride kalanlara olan bir sevgiden ziyade geriye kalanlarla yaşam isteğini doğurması şimdiki zamanı geleceğe sererken ki özlemin gecikmesine sebebiyet verir. Nuri Pakdil, yazının sınırlarında batıyı bir bütünlük addederek onun edebiyatla çözülüşünün ve ona karşı direnişin izini sürerek kitaplarını yazmıştır. Yeni Türkçe'ye bir çok İslâmî kelimeyi sokmuş olmasıyla ve imgesel düşmanı karşısında yazının gücünü denemiş bir yazar olarak önemli bir simâdır. Pakdil, yine önlenemez gidişin karşısında geri çekilmenin belki de çok daha iyi bir donanımla geri dönüşün saatini beklemiş ve giderek bedensizleştirilen İslâmcılığın belki de en fazla yasını tutmuş bir yazardır. Bu anlamıyla gurbetteki varlığı ilk örnekler arasında verilebilecek bir yazardır.

Yine Mustafa Kutlu hikayelerindeki evren nostaljik olmanın sınırlarını zorlayan bir yapıdadır. Her ne kadar Postmodern kültürel etkiler sonucunda hikayelerinin özsel gönderimleri ironi karşısında önemli bir sınav vermekteyse de İslâmcılık açısından kaybolmakta olan bedenin hangi mecralara doğru gittiğini en iyi takip eden yazardır. Bu özelliğiyle Türkiye'deki İslâm düşüncesi içerisinde de önemli bir duraktır. Çünkü Kutlu hikayelerinde önemli bir zaman bölünmesi bulunmaktadır. Bu ya-

rılma bir yandan anlatılanların uzak bir geçmişte oldukları hissini verirken diğer taraftan okura bütün bunları hayatın içerisinde sınama hissi verir. Dolayısıyla yazarın gurbeti okurun şimdiki zamanıdır. Yine bu hikayelerdeki evren kendisini bütün kültürel ilericiliklerin berisinde var etmekle kendisinden sonra ki hikayeciler için önemli bir nüve teşkil etmektedir.

Muhalif Yaratan Gizli Bellek

Batının çizgisel bir gelişim sürecini izlemesini kabul ederek ona öykünen devletler kendi tarihleri içerisinde de çizgisel unsurları ön plana çıkartmaya çalışırlar. Çünkü bu devletler, modernliğe geç kalışlarının ancak bu şekilde telâfi edilebileceğini düşünürler. Aslında olmayan bu çizginin, varlığını bu zaman kadar belirsiz kılan öğelerin başında tarihin kudretin her tarafı kaplayan karanlığı bulunmaktadır. Dolayısıyla bu karanlığın aydınlatılması, insanî olanın ön plana çıkartılarak ve şu an üzerinde yaşanılan toprak parçasını etnik olmayan bir arkeolojik çalışma tabi tutarak gerçekleştirilebilecektir. Osmanlı'nın 20 yüzyıla bakiyesi üzerindeki itirazların ve tarihin yeniden yazımı çalışmalarının en önemli sonucu, bulunması gereken profan çizginin şimdiki zamana yaklaştıkça belirsizleşmesi ve şimdiden uzaklaştıkça belirginlik kazanmasıdır. Osmanlı Tarihinin son zamanlarındaki belirsizliğin izahı tarihsel çizginin şimdiki zamanda çok daha net bir şekilde görünmesi içindir.

Cumhuriyet boyunca özellikle edebî türlerle yoğunlaşan gelecek tasarımları, bir ilk neden doğu-batı arasındaki farktan beslenerek ve giderek ütopyalara dönüşen kurgular olarak cumhuriyet kuşaklarına seslenmişlerdir.[12] Ütopyalarda, alışılmışın dışında çoğunlukla yaşanılanlardan hareket etmek yerine yaşanılmış şeylerdeki detaylara ağırlık vermişler ve bu detayların toplumsallaşması boyunca kendi metinlerine yaşam sahası açtıklarını düşünmüşlerdir. Öngördükleri gelecek kadar şimdiye yaklaşmayı hedeflerken ütopyaya benzettiğim Türk fikir cereyanlarının bir kısmı şimdiyi bir ütopyaya benzetebildikleri kadar geleceğe yaklaştıklarını hissederler.[13] Henüz yeni bir proje sayılması gereken modernleşmeden hemen sonra, memnuniyetsizliğini ifade etmeden, daha çok bu projenin dışında bir başka projeye "yalnızlık çoğaltımı" yoluyla zihinsel uğraşlarını bağlayan aydınlar, entelektüel uzamlarında çok da anlam veremedikleri ve belki de bu yüzden hırsla bağlandıkları modernleşmenin ülkede kat ettiği mesafe içerisinde yaşamak zorunda kalmışlardır. Bunun en önemli örneklerini sol aydınlar vermiştir ve sol düşünce Türkiye'deki yenilik ve yabancılaşmanın adresi olmuştur.

Kararsız bir belleğin hüneri karşılaştığı her yeniliği birbirine benzeten bir zihinden kaynaklanır ve bu yenilikler arasındaki farkları da birbirine benzetebildiği kadar yerli kalabilen aydın niteliği aynı zamanda yine bu edimi dışsallaştırdığı kadar da kendi varlığını garanti altına almıştır. Dışsallaşmanın çoğunlukla bir toplumsallaşma sürecini takip ettiğini düşünecek olursak esoterik bir dilden eksoterik bir lisana geçiş olarak da ve yine aynı zamanda bir siyasî itiraf geleneğinin peydahlanması açısından da oldukça önemlidir.

Otorite karşısında kendi yargılarının haklılığını gösterebilecek argümanlar üretmesi açısından darbeler onlar üzerinde bu haklılık zeminlerinin anlaşılma ve inanır-

lığını azaltmış ve Türkiye'deki yerlilik duygusunu pekiştirmiştir. Esasen korkunun oluşum sınırlarıyla coğrafi geleneğin uzlaşımını birbirine yaklaştıran ve yaklaştırdığı kadar ikisini birleştirip yeni kuşakların üzerine bırakan toplumsal bellek otoriteryen tavrını bu seferde devrettiği kuşaklar üzerinde sınar. Böylece totaliterizm sanıldığı gibi sadece devletin aygıtlarından değil çok daha güçlü bir şekilde genetik bir kalıp alarak "biz" kelimesinin dışındakilere yönelir.

Modern edebiyatın sürekli bir gelişim içerisinde olduğunu düşünmekle yine modern edebiyatın sürekli yabancı bir dilden beslenerek ona öykünmesi aynı anlama gelmektedir. Öykünme biçimsel olarak geçmişle ve belki çağdaş yazarlarla bir fark yaratabilmiştir. Ama bu farkın oluşumunda en önemli safhalardan birisi yazarın yabancı dil bilgisine haiz olması gösterilebileceği gibi kendi gramerine olan sadakati de bir diğer önemli unsur olarak karşımıza çıkmaktadır. Çünkü kendi gramerini dönüştürme kabiliyeti ona nüfus edebilme kabiliyetine dayanmaktadır. Bu kabiliyet âdeta türsel ve biçimsel yolculuğa çıkmış yazarlar için dönemin edebî karakterini belirleyebilecek hüner olarak görünmüştür. Bu hünerin saklandığı yer bir çok umumi yorum ve yaklaşımda olduğu gibi "kendisine yabancı" sıfatını almaktan son derece uzaktır. Aksine o hüneri nerede kazandığı oldukça önemlidir. Çünkü her ne kadar zihnindeki edebî nesne bir başka form tarafından büyülenmiş olsa da oluşturduğu karakterler yerelliğe tutunabildikçe hayatta kalabilecektir.

Radikalizmin doğuşunun en belirleyici özelliği siyasal teoloji ile siyaset felsefesi arasındaki farkta teoloji tarafına baskınlığından ileri gelir. Radikalizmin doğuş sebeplerinden birisi olarak gösterilen ve onun evrilmesindeki değişim trendlerini farklılaştıran "öz" olarak modernlik olgusu, yalnızca Cumhuriyet tarihinin bir kısmına sıkıştırılması hasebiyle bile muğlakken radikalizmin kendisini hem sekülerlik zemininde hem de bu zeminin kökenlerini Fatih Kanunnamesine kadar indirmesiyle daha keskin bir epistemolojik kopuşun içerisinde bulur. Her şeyden önce ilahî olanın söylemsel olarak bile gündeme getirilişi kimi modernleşmeyle beraber toplumun kazanma yönünde attığı ciddi adımları ilk başlarda frenlemesi daha sonra eklenerek zenginleştirmesi bakımından önemli gelişmelerdi.

Siyasal teoloji kullanımı elbette bütün İslâm Devletlerini sorgulayabilecek bir materyali vermekle birlikte verili toplumsal yaşama nüfusu konusunda çeşitli sıkıntıları beraberinde getiriyordu. Radikalizm açısından sorun yalnızca Cumhuriyet Türkiye'si değildi onunla birlikte bütün bir İslâm Tarihini yorumlanmalıydı ve bu ülke içerisindeki geleneklerin elvermemesi sebebiyle bu düşüncenin çevirilerle entelektüel bir zihin oluşturması dikkat çekicidir.

Radikallik kesin bir tarihsel kopuşla beraber bir çok İslâmî eserin ve şahsiyetin keskin eleştirisini ve beraberinde bir ayıklama çabasını içerisinde barındırmaktadır. Bu yüzden Türk toplumunun hafızasını silebildiği kadar yada o silinebilen mecralarda arz-ı endam etmiş ayaklanma, isyan ve başkaldırma hadiselerini hatırlayarak ve bu kahramanları kullanabildiği kadar tarihini hatırlayarak geleneklerini yadsımıştı. Radikal bir zihnin mevcut kavramları dönüştürebilme becerisi kendisinin şu anki mevcudiyetini belirsizleştirmesiyle doğru orantılıdır.

Özellikle 90'larda başlayan yoğunlaşarak ve faklılaşarak iki binlere devr edilen siyasal İslâmcılık, öncelikle başarısızlık, mağlupluk ve geri çekiliş hislerini ifade eden tartışmalarda görülmüş adından yeni bir bin yılla beraber farklı perspektiflerin paylaşılması ve itiraflarla sarmalanmış ve artık farklı kimlikleri işaret etmeye başlamasıyla özellikle siyasî zeminde çok da korkulan bir güç olmaktan çıkmıştır. Siyasal İslâmcılığı modernleşme ve sekülerleşme alanındaki birikim ve ilerlemelere bir tepki olarak yorumlayan düşünürler henüz tam anlamıyla modern bir yaşam standardını hayata geçirememiş bir siyasî proje karşısında, gelmekte olana karşı duyulan ama henüz yaklaşmamış bile olan bu yok güce karşı oluşturulmuş olan bir yok-tepkiyi başarısız ilan etmekle aslında hem bir başarı kriterini ıskalamakta hem de sekülerleşmeye karşı oluşturulmuş bu tepkinin asıl şimdi bir şeyler ifade etmesi gerektiğini göz ardı etmektedirler. Modern bir yaşama biçimini çok da geleneksel bir biçimde dikte ettirmeye çalışan devlet ile bunu reddeden bir toplum var olduğunu düşündüğümüz andan itibaren İslâmcılığın Cumhuriyet tarihi boyunca gezindiği siyasî-kültürel haritayı bir anlamda çıkarmış sayılıyorsak eğer İslâmcılığın modern bir tercih olarak AB'ye girme yönünde gösterdiği çabayı anlamlandırma konusunda ve dahası bu camia içerisinde bilimsel-kültürel kabul edilmenin ve haklı bir mevzilenişin hangi modern kategorilerle ve tercihler içkin oluşunu nasıl bilebiliriz?[14] Elbette verilecek cevaplardan ilki modernleşme olgusunun Cumhuriyet Tarihiyle başlamamış olmasıdır fakat bu yaklaşım içerisine Osmanlı Tarihindeki modernleşme hareketlerinin devletçi karakterini eklediğimiz zaman bir tarihsel süreklilik bağlamında halifeliğin ve monarşinin günümüze dek sürdüğü fikriyle karşı karşıya kalırız. Bu fikrin devletin laiklikle beraber dinin devletten ayrıldığı fikrini paradoksal olarak doğrular: Ayrı kalış bir yarılmadan daha ziyade belirleyiciliğin bu iki kuvvet arasındaki el değişiminden daha siyasî bir dille devletin kuvvetleri arasında meydana gelmiş hiyerarşi değişikliği olarak tanımlanabilir.[15]

Türkiye'de kuşaklar arasındaki reel değişimin gerisinde verili siyasî hegemonyayı besleyen ve bir anlamda yeni kuşağın siyasî-toplumsal bir düğümü içerisinde daha da ezilmesini sağlayan "kanılar", bir yandan siyasal gerçekliklerin önemini değillemek için bir imkân olarak görülürken diğer yandan bu değillemenin başarısızlıkla sonuçlanacağı yönündeki eski sezileri harekete geçirir. Bu iki gerilim arasındaki süreklilik böylece resmi olanın hakikatini mutlaklaştırarak siyasal tercihler arasındaki nitelik farkını ortada kaldırır. Sonunda Marksist yaklaşımla İslâmcılık arasındaki benzerliklerin hatırlanması yada keşfi gibi sonuçlara sebebiyet veren bu durum diğer taraftan bu iki eleştiri odağı arasındaki geçişlerin önemsenmesi gibi bir durum da yaratır.

Türkiye'de modernleşmenin kültür üzerinde kat ettiği mesafe hem muhaliflerin belleğinin oluşumunda hem de bu muhalif belleğin aktüel kullanımında önemli beceriler kazanmasını sağlamıştır. Bu kat ettiği mesafenin kültür üzerinde meydana getirdiği yarılmayı bir kenara koyarsak önemli olan değişimin yani kültürden uzaklaşabilme ve uzaklaştığı kadarda onu değiştirip yeniden adlandırabilme becerisi esasen karşı tarafı adlandırabilme onu tanımlayıp kendi kültürü içerisine yerleştirebilme istencinin şiddetiyle belirlenmiş bir görünürlük ve anlaşılma niteliğine sahiptir.

Sonuç olarak tek bir sorunun yanıtını verebilmeliyiz: Cumhuriyet devrimleri ve

onun yeni paradigmaları olmasaydı Türk Edebiyat'ında modernlik bugünkü halinden ne kadar farklı olabilirdi? Sonuç belki de İlhan Berk'in şiir serüvenin ciddi bir okunmasıyla anlam bulabilir ama bir yargının ağırlığının altından kalkabilmek ve bu serüvene bir isim bulabilmek oldukça güçtür. Şu bir gerçek ki Cumhuriyet devrimi olmasaydı da yazarlar ülkelerinin geleceklerine yine özcü patikalardan ulaşma denemelerinde bulunacaktılar. Peki bu süreç benim tezlerim doğrultusunda önlenemez bir süreç miydi? Avrupalı aklın uluslararası konumlanışına karşı yapılabilecek şeyler geleneksel bir özün sürekli olarak diri tutulmasından mı geçmekteydi?

Şüphesiz bu soruların yanıtları bulabilmek için en önemli karar tam bir bütünleşmenin sağlanmasını olanaklı kılmaktan geçmektedir ve sadece dönemsel kimi çabaların bir muhalif ayrım yaratmadığının farkına varılması gerekmektedir. Bir yönüyle yada bir dönemiyle tanınan Avrupa-merkezli sanat ülkemizde bir ömür boyu sürdürülebilen estetik değerler yaratmıştır ve bu önlenemez süreç bütün süreksiz kümeleriyle kuşaklardan kuşaklara devr edilmiştir. Adorno diyalektiğin niçin faşizme saptığını araştırırken bulduğu sonuç oldukça ilginçti, çünkü Aydınlanmanın karakteri totaliterdi. Ama aydınlanmanın bu karakteri Avrupa-dışı ülkelerin onun tarihine eklenme sürecindeki karakterini belirlemek açısından ne tür bir benzerlikler arz etmektedir? Genel olarak değişimin karakteri totaliterdir demek yada en azından değişimin erken dönemlerinin karakterinin totaliter olduğunu söylemek olasıdır. Sanat için bu totaliterliğin şiddeti siyasete nazaran daha güçlüdür diyebiliriz. Aksi hâlde edebî gelişmeler, gelişmek için yeter sebeplerini bulamayacaklardır.

Gelenek özü itibariyle saklanmaya elverişli midir? Ne kadar tenkide açık olursa olsun sadece bu ülke içerisinde yapılmış olması sebebiyle bile edebiyatımız bir gelenek oluşturmuştur. Bu geleneğin görüntüsü sadece edebiyatın temsillerinden kaynaklanmamaktadır ve asıl sorunda burada başlamaktadır. Çünkü her seferinde Avrupa-merkezli kültürden temellük edilerek uygulanan bütün temsil biçimleri geleceğe dönük bir geleneğin hafızasını oluştururken çok küçükte olsa o anki hafızasından bir parçayı her zaman içerisinde bulundurur. Dolayısıyla hem gelecekte muhalif görünür hem de şimdi yapılması gerekenlerin bir örneğini verir. İşte sürekli olarak muhalif yaratan bu gizli bellek Türk edebiyatının ne kadar fazla siyasî damardan beslendiğini bizlere gösterir.

Bu gün artık batı, edebî olarak kısmen de olsa önemli bir sorunsal haline getirilebilmiş ve onu çözümlemek isteyen ciddi metinlerin ortaya çıkmıştır. Ahmet Murat şiiri yalnızca farklı bir terminolojiden beslenmesi açısından değil bu terminoloji etkin kılan zihinsel yönelimleri açısından önemli bir şiirdir. Şiirindeki eleştiri direkt, öznel ve yayılan bir kimlikte değildir. Daha çok sahip olduğu değerleri savunmacı ve savunduğu kadar da derinleştirmeci bir kimlikle şiirlerini kaleme almaktadır. Diğer taraftan Enis Akın şiiri yazımın başlarında değindiğim suni edebî devrimlerin ilerisinde bir kimlikle estetik yargılara ciddi bir müdahalede bulunur. Gerek biçimsel gerekse de şiirin öz kaynaklarını değerlendirmek açısından modernlik karşısındaki önemli duraklardan birisidir Enis Akın şiiri. Akın, yalnızca şiire soktuğu kekemelikten dolayı değil ama özgürlükçü bir düşüncenin sadece özgürlükten ibaret olmadığı-

nı geliştirecek kadar modern hayatın içerisine yaymıştır şiirini. Burada estetik bir yargı olarak Akın şirinin en önemli problemlerinden birisi hece bölünmesiyle dağılmış bir kelime sisteminin içerisindeki tahayyül bizi nereye götürür sorusunun cevabındadır. Cevaptadır çünkü bölünen yada heceleyen bilincin ereği modernliğe olan yetersiz bir tutunmadan mı kaynaklanmaktadır yoksa onu yetersiz bir şekilde tutma isteğinden mi? Akın şiirinin bu problematiklere vereceği yanıtlar şüphesiz Türk şiiri geleneği için oldukça önemlidir.

V.B. Bayrıl gelenekten günümüze kadar çizilen çizginin kaybolmuş suretlerini araştırıp bulmak yerine ara kavram ve şairler kullanarak seyahat eden bir şairdir. Oldukça sınırlanmış ve belirsizleşmiş geleneğin özünü bir çok şairin yaptığı gibi taşra yada gettolarda aramak yerine şehrin ona en uzak yerlerinde çağrışımlarla aramaktadır. Bu açıdan Lale Müldür şiiriyle bir akrabalığı olduğu söylenebilir. Aynı durum uzun bir zamandır sessizliğini koruyan Akif Kuruçay şiiri içinde geçerlidir. Fakat Kuruçay şiirindeki doğulu imge daha baskın tersi yönde özle kurulan bağ daha sekülerdir. İbrahim Tenekeci şiiri ise, 80'lerin ardından modernleşmenin baş döndürücü hızının en iyi ayrımında olan metinlerden oluşmaktadır. İroni kelimesi belki şair için karşı kutuplar arasındaki farklılıkların ve her şeyden önemlisi rastlantıların tanımı olmaktadır. Şiirlerinin modern keşiflere dayalı yapısı az önce belirttiğim farklılıklara dayandığı için fazlasıyla mizahidir. Eski ile yeni arasındaki rastlantısal karşılaşmalar kente özgü olduğu için Tenekeci şiiri kentli bir şiirdir. Peki rastlantısallıkların belleğinde mizah dışında bir şey yok mudur? Bence Tenekeci şiirinin içerisinde geçen nesnelerin bir tarihi yokmuş gibi hissini veren dizilişleri fazlasıyla okuru şüphelendiren bir durumdur. Bu şüphe bütün bu dizilişlerin sonunda beklenilen anlamın bir türlü gelmemesinden de ayrıca beslenmektedir. Tenekeci'nin Müslüman bir şair olarak ifadelerinde siyasî bir argüman yada sabotaj bulunmamaktadır. Dolayısıyla bu şiir Garip akımının yeryüzünü yeni bir kozmolojiyle görmek gereğinden yola çıkan şiiri gibi fazlasıyla ironikleşmiş hayatı dizelerle keşfe çıkar.

Mehmet Harmancı hikayeleri de ciddi bir edebî muhaliflik örneğidir. Harmancı'nın hikayelerini iki yönden ve iki farklı eleştirel süzgeçten geçirmek olanaklıdır. Birincisi kısa öykülerine İslâm Felsefesi açısından bakmak ikinci ise modern imge karşısında verdiği sınav açısından estetik bir yargılamaya tabi tutarak onlara yaklaşmaktır. Abdullah Harmancı'nın hikaye evreni değişmekte olan ve yer yer muhalif olan muhafazâr temalardan oluşmaktadır. Kısa hikayelerini bir kenara bırakırsak diğer hikayelerinde hayatın içerisindeki olağan durumların muhafazakâr bir çizgi içerisinde nasıl değerlendireceğinin önemli örneklerini verir. Fakat Müslüman bir yazar olarak Harmancı hikayesini açısından en temel tehlike icra edilen edebî tür dışında bir yazarın kendisini ifade edişinin ne kadar önemli olduğunu Tanpınar'dan beri bildiğimiz gerçeğinde gizlidir.

REFERANSLAR

Ahmet Çiğdem, Taşra Epiği, Birikim Yayınları, İstanbul, 2001
Berna Moran, Türk Romanına Eleştirel Bir Bakış 1: Ahmet Mithat'tan A. H. Tanpınar'a, İletişim Yayınları, İstanbul, 1987
Ece Ayhan, Yort Savul, Ağaoğlu Yayınevi, İstanbul, 1987
Emmanuel Levinas, Sonsuza Tanıklık, Der. Zeynep Direk, Metis Yayınları, İstanbul, 2003
Max Horkheimer, Akıl Tutulması, Çev. Ahmet Koçak, Metis Yayınları, İstanbul, 1998
Mehmet Kaplan, "Taaşuk-ı Talat ve Fıtnat Romanın Yeni Türk Edebiyatına Getirdikleri", Beşinci Milletlerarası Türkoloji Kongresi içerisinde, Edebiyat Fakültesi Basımevi, İstanbul, 1985

---

[1] 20 yy ilk yarısında temel değişimlerin kaynağı artık değişimden ve vaatten sıkılmışlıktı. Özellikle dünya savaşının ardından Avrupa'daki yıkımların etkisi aydınların her şeyin yolunda olmadığı hususundaki şüphelerini kamçılayarak yeni bir paradigmanın kapılarını açmıştır. Sanayi devrimi sonrasında sosyal çözülmüşlüğün yarattığı ekonomik buhran ve bilimin kullanım şeklinde meydana gelen amaçsızlık yeni insandaki ruhun biçimlendirilmesinde büyük bir öneme sahip olmuştur. Bu kriz eve dönmesi gerekenin dönmemesi ve giderek anarşizan bir hale bürünen kamusallık içerisinde daha da uzaklaşmasıyla sonlanıyordu. Sanıldığının aksine aydınlar reorganization çabasına yönelmek yerine alaycılıkla anlam bulan çabaların içerisine girmişlerdir. İroni kavramının bu yüzyıldaki kaynağı tamda buradan çağı yakalamıştır.
20 yy bir krizin yada yüzyıllardan beri beklenen bedenin gelmemesiyle bir kriz durumunu çağrıştırır. Nietschze'nin bu hiç gelmeyeni beklememizin saçmalığı üzerine kızgın üslubunun açtığı yoldan endam eden sanatsal hareketlilikler (Dada, Sürrealizm, Somut müzik v.s) bir bakış olarak aldatıldığımız üzerinde durmaktaydılar. Özellikle 1. Dünya Savaşının ardından dünyadaki yıkımın bilançosu alayı ve bedensizliği şiddetlendiren unsurlardı.

[2] Yazı boyunca öykünme kavramı sıklıkla kullanılacaktır. Dikkat edilirse temsil kavramını kullanmak yerine öykünmenin kullanılmasının nedeni öykünmenin, temsile nazaran daha fazla öze dönük bir tavırdan kaynaklanmasıdır. Bu durum muhalif yazarların öykünmeci tavırlarından biçimsel olanını göz ardı etmemiz anlamına gelmez. Hakikaten bir kanon oluşturmaya dönük atılımları ancak içsel olarak öncelikle kendisi kabullenmiş yazarlar tarafından ve onlardaki özün dönüşümü bakımından incelemek daha önemlidir. Bu özün dönüşümü elbette batıyla aramızdaki fark kadardır; diğer taraftan uyruğun bağlayıcı, somut özelliklerine bu özün sirayeti kadarda bir başarının kazanılacağı inancı öykünmeci tahayyülü besleyen önemli bir dinamiktir.

[3] Öznel aklın sosyal dönüşümü için bkz. Horkheimer (1998).

[4] Heidegger'in şairlerde gördüğü teknoloji karşıtı potansiyel kendisini daha çok "sonrası?" sorusunun karşısında bulur. Şiir belki de sadece çok çabuk bir şekilde iletildiğinden olsa gerek hızlı ama güçsüz bir edebî söylem geliştirebilir ancak. Diğer taraftan şiirin içerisindeki avangard niteliklerin şairlerin düz yazılarıyla belirginleştirilmeye modern zamanlarda daha çok ihtiyacı vardır.

[5] Mehmet Kaplan, "Taaşuk-ı Talat ve Fıtnat Romanın Yeni Türk Edebiyatına Getirdikleri", Beşinci Milletlerarası Türkoloji Konmgresi içerisinde, Edebiyat Fakültesi Basımevi, İstanbul, 1985

[6] Berna Moran, Türk Romanına Eleştirel Bir Bakış 1: Ahmet Mithat'tan A. H. Tanpınar'a, İletişim Yayınları, İstanbul, 1987

[7] Yalnızca edebiyat için değil sanatın diğer bütün kollarında gözlemlenebilecek bu tavır ve yönelim, 1950'den sonra Devlet Güzel Sanatlar Akademisi'nde oldukça ilginç bir perspektife ulaşmıştı. Akademide öğretim elemanı olan (Cumhuriyetin ilk kuşaklarından olan) bir sanatçı topluluğu Fütürist bir

anlayışa dayanarak Doğu ile Batıyı uzlaştırma denemesine girişmişlerdir. Özünde pozitivist ve klasisist olan Devlet Güzel Sanatlar Akademesi'nin bu tavrı savaş sonrası Türk Resmi için oldukça dikkat çekiciydi.

[8] Türkiye'de bir çok metin içerisinde felsefe ve sosyoloji kavramlarının yerli yersiz kullanıldığına tanık oluruz. Aslında bütün bu kullanımların birer örneğini antoloji haline getirsek ciltler dolusu kavramı alaturka anlamlarıyla bir araya getirmiş oluruz. Bununla beraber çoğu kavram tıpkı Cumhuriyetin hemen öncesinden bu günlere kadar parçalanmalar karşılıklı gerilimler oluşturmuşlardır. Batıcılığın bu kendi içerisinde "nasıl batılılaşırız" sorusuna verdiği yanıt en önemli örneklerden birisidir.

[9] Tarihin Sonu tartışmaları içerisinde dikkati çeken bir husus vardı tarihin devam edeceğini ve bir hegemonyanın bize dayatıldığını ileri sürenlerin bir kısmı tuhaf bir şekilde uluslaşmaktan ve bunun şu anki durum ve paradigmaya en uygun düşün reçete olacağını düşünmekteydiler. Oysa tarihin sonunu hazırlayan tamda minimal düzeyde örgütlenmiş dünyanın çok uluslu şirketlere ve ulus üstü kurumlara dönüşmesidir ve bunun en önemli ayağı kuşkusuz uluslaşmaktan geçmektedir (Ulus-devlet:Bu şirket ve kurumların ayak basabileceği yerler). Bu tartışmaların küreselleşmeyle başladığını ve nihayet onun bir sonucu olduğunu unutmamak lazım.

[10] Ece Ayhan, Yort Savul, Ağaoğlu Yayınevi, İstanbul, 1987

[11] Emmanuel Levinas, "Gerçeklik ve Gölgesi" Sonsuza Tanıklık içinden, çev. Gaye Çankaya, Metis Yayınları, İstanbul, 2003

[12] Geleceğe yönelik tahminde bulunmanın en tehlikeli yani, sanıldığı gibi tahminin ortaya çıkmaması değil, bu tahmini gerçekleştirmeye çalışan bir kuşağın yetişmesidir. Değişim, bizim düşündüğümüz gibi, yani bu düşünceye kadar birikmiş insanlık mirası göz önünde bulundurulsa bile tahmin etmesi güç bir karaktere sahiptir. Bu yöndeki tahminlerimiz çoğunlukla gerçekleşmemekte ve tasarımdan öteye gitmemektedir. Bunun nedeni ise zamanın, daha doğrusu şimdiki anin, geleceğin olduğu gibi geçmişin de değişmesini sağlayan bir karaktere sahip olmasıdır. Mamafih bizim için gerekli olan, zamanın tanımlarından ziyade, işlevini bilebilmektir. Çünkü tanım sürekli değişse de işlev değişmemektedir. Ve onun işlevi, kendi kendisinden olduğu kadar kullanmak isteyenin yöntemi tarafından da belirlenebilmektedir. Kısaca zaman, kendisini yasama hakkına sahip olan kişiye geçmişi ve geleceği tayin etmesini sağlar.

[13] Diğer taraftan tersütopyalarda gelecek için öngördükleri tehlikenin bilançosunu betimleyebildikleri oranda şimdiye bir ikazda bulunma amacı güderler. Bu açıdan bakıldığında bir gelecek tasviri yapmanın en önemli sonucu şimdi içerisindeki verili toplumsal düzeni değiştirmeye yönelik hedeflerdir. Bununla birlikte tersütopya fikrinin ortaya çıkışı zaten yeryüzünü cennete çevirmeye çalışırken oluşturulmuş bir cehennem fikrinden doğmuş nezirliktir.

[14] Bu konudaki en keskin örnek Ahmet Çiğdem'in de işaret ettiği gibi İsmet Özel'dir. Çünkü hakikaten Batıyı bir bütün olarak ve coğrafi koordinatlardan bağımsız bir biçimde nesnelleştirerek eleştiren bir şair-düşünür muhatap aldığı kesim tarafından tamda batılı yazar ve düşünürleri kullanama bilme ve işaret edebilme becerisiyle tanınmış ve kabul edilmiştir(Çiğdem:2001). Diğer taraftan gelenekle hiçbir bağı olmayan şiirler yazabilme kabiliyeti uzun zamandan beri İslâmcı kesim içerisinde faklılığa eklemlenmiş bir başarı olarak görülmesi, yeniliğe verilen önemden çok yeniliğin nereye doğru olduğunu önemli kılmaktadır.

[15] Milli Nizam partisinden bu yana hiyerarşik altüst oluşu tersine çevirmesinden korkulan Milli Görüş hareketi sanıldığının aksine yeni bir ters çevirmeden ziyade devletin kimliğine zenginlik katacak bir proje olarak ele alınmalıdır. En temel anlamıyla Doğu-Batı farklılığını niceliksel bir dış politika tasavvuruyla ele almış bir parti olan RP sistemin işleyişini tanımlayan kavramları yorumlama farkıyla laiklikten uzaklaşmış ve uzaklaştığı kadarda laiklik ilkesini pekiştirip 80'lerde atılmış yanlış adımları düzeltmek için derin devlete çeşitli imkân sunmuştur.

ESRA KARA

TOPLUMSAL BİR OLGU OLARAK SANAT VE EDEBİYAT (KÜÇÜK BİR SANATÇININ OMUZLARINDA KOCA BİR EVREN)

"İnsanım, insanla ilgili hiçbir şey bana yabancı değildir."[1]
Terence

Sanatın ferdi bir yaratım ve sanatçının sosyal bir varlık oluşu; sanatın bir yönüyle de, içtimai bir vakıa olduğunu düşündürmektedir. Dolayısıyla, sosyal bir varlık olan sanatçı, eserini yaratma sürecinde, toplumsal bağlarından sıyrılmaya ne kadar çaba gösterirse göstersin, düşünce ve hayalleriyle olmasa da, bedeniyle bu dünyaya bağlıdır. Bu durumda, sanatçının çağına sırt çevirmesi ya da sosyal meselelerden uzak durması beklenemeyeceği gibi, sanat eserinin, teşekkül ettiği toplumdan (toplumun sıkıntıları, korkuları, sevinçleri ve yaşamından) bir takım izler taşıması da olağan sayılmaktadır. Nasıl ki, her ferd evrendeki diğer insanların küçük bir örneğiyse, sanatçı da her şeyden önce yaşadığı toplumun küçük bir prototipidir. Prof. Dr. Durali Yılmaz'ın romancı için: "Romancının karakteri milletinin karakteridir de. İçinde bulunduğu toplum nasılsa, o da öyledir. Toplum sağlıklıysa o da sağlıklıdır. Hastaysa o da hastadır"[2] deyişi de, bu açıdan ele alınabilir.

Varolan her şeyin, belli bir varlık sebebinin olduğu ve düzen içerisindeki her varlığın da, belirli bir ihtiyacı karşıladığı bilinmektedir. Sanatın ortaya çıkışında da benzer bir durum söz konusudur. "Sanat eseri" ferdi bir yaratım olsa da, "sanat olgusu" toplumsal bir olgudur. Ve sosyal bir olgu olarak sanat, toplumun her hangi bir ihtiyacını karşıladığı için, bugüne dek varolagelmiştir. Aksi takdirde, insanı temel almayan her oluşum gibi sanatın da yok olması kaçınılmaz olurdu. Aynı durum, sanat eseri için de geçerlidir. "İnsandan kopuk, yaşamadan kopuk bir sanat yapıtı yaşarlık kazanamaz. Ölü doğmuştur o."[3] Sezai Karakoç'un ifadesiyle, sanat eseri, ancak "sanatçının tabiat ve realiteyle haşrüneşrinden"[4] doğabilir. "Divan şiirinde, klasik şiirimizde, insanı önemsemeyen şair, çabuk unutuldu; fakat, onu şiirine temel edinenler, kaldılar ve hep kalacaklardır."[5]

Söylemek istediğimiz, sanat eserinin bir ayna olduğu ya da olması gerektiği değil, bu amacını aşan bir yorum olur. Ancak öyle dönemler yaşanır ki, sanatçı ister istemez bu görevi üstlenmek durumunda kalır. Çünkü o, çoğunlukla, toplumun hem filozofu, hem alimi, hem tarihçisi, hem sosyologu, hem de eğiticisi gibi algılanmıştır. Örneğin; "romancı, dünyayı ve insanı yorumlayan kişidir. Bu açıdan bakılınca o bir

filozoftur. Şu farkla ki, filozof yorumlarını teorik olarak sunarken, romancı uygulayıcı olarak karşımıza çıkar. Söz gelimi filozof, ahlâk kuralları önerir, romancı ise kendi ahlâk anlayışını, kurduğu roman dünyasındaki kişilerine bizzat uygulatır."[6]

Aslında, hangi sanat dalını ele alırsak alalım, sanatçının, yaşadığı evrenin yükünü her zaman küçük omuzlarında hissedeceği yadsınamaz bir gerçektir. Kimi zaman, onu kendisine konu edinerek bu yükü omuzlarından atmak istemesinin yahut kimi zaman da, fildişi kulesine çekilerek karşıt bir tepki geliştirmesinin kökeninde aynı etken yer alır. Türk edebiyatında, Edebiyat-ı Cedide olarak adlandırılan dönem sanatçılarının realiteye sırt çevirmelerinin arkasında yatan sebeplerden biri de, bu olsa gerektir. "Edebiyat-ı Cedide romanı hamlesi, durdurulmuş bir cemiyetin roman hamlesidir. Edebiyat-ı Cedide'de bir kelime var; kaçma; hülyaya, eve, başka dünyaya. Halit Ziya eve kaçar, Fikret bizzat Aşiyan'a kaçar."[7]

Konuya bir de, edebiyat perspektifli bakacak olursak eğer, sanatkarın yükümlülüklerinin çok daha ziyade olduğunu görürüz. Çünkü edebiyat, varolduğundan bu yana hep hayatla iç içe olmuş, temel dayanak olarak hayatı, malzeme olarak da insanı ele almıştır. "Gerçekte türü ne olursa olsun her yazınsal yaratının malzemesi yaşantıdır. Ozanlar, yazarlar yaşantı işçisidir bir bakıma. Gerçek yaşamdan, nesnel dünyadan kazandıkları yaşantıyı yeniden üretirler. Bu yeniden üretme ya da yaratma süreci içinde güzelduyusal bir tat katarlar ona; coşku, düşünce, düşünle beslenen bir özle yoğururlar."[8] Bu nedenle, Sanat-Toplum ilişkisinin en belirgin yansımalarını edebiyatta görmek, pek de şaşırtıcı olmasa gerek. Bir bakıma, yazı yazmak da başlı başına toplumsal bir faaliyet, yani bireyselliği aşan bir eylem değil midir? Akşit Göktürk'ün "Okunmak için yazmayan kimse var mıdır? Bütün yapıtlarını yakılmak üzere yazan Kafka'da bilincindeydi bu gerçeğin. Gizli bir günce tutan, yalnız kendim için yazıyorum diyen kişinin durumunda da, kağıt üstüne dökülen metnin göndericisi ile alıcısı birleşmiştir"[9] demesi, aynı görüşün farklı bir tezahürdür sonuç itibariyle.

Hiçbir romancı/yazarın, "eserimi yalnız kendim için yazıyorum" yahut "bu eser salt beni anlatıyor" diyemeyeceği, açık olarak ortadadır. Böyle bir şey ancak otobiyografik eserler için söz konusu olabilir. Aksi takdirde, ne kadar fantastik veya sürrealist olursa olsun, her eser kendi toplumundan izler taşımakta ve her eser kuşkusuz ki, muhatabına bir şeyler söylemektedir. Zaten, romancı ya da genel anlamda sanatçı, "insanlığa söyleyecek sözü olan kimsedir."[10] Kalemi ele almak, yazmak içinse, yazmak da bir şeyler söylemek içindir hiç şüphesiz, kaldı ki, o kişi kendi yaşamını anlatıyor olsa bile. Bu konuda, Emin Özdemir'e kulak vermekte yarar var: "Özanlatıyı insan kişiliğinin aynası sayanların yanı sıra, bunu kişiliğin dışında görenler de vardır. Çünkü, genel anlamda insan, bağımsız ve özgür bir varlık değildir. Kendisini biçimlendirip yönlendiren doğal ve toplumsal koşulların ürünüdür. Böyle olunca kişinin özanlatısı da bağımlı bir kavramdır. Zamana, çevreye, doğal ve toplumsal koşullara bağlı bir kavramdır."[11]

Görüyoruz ki, sanat-insan ve toplum arasında, güçlü ve kökten bağlar bulunmaktadır. "İnsanı, insana anlatmak başlıca kaygısıdır sanatın. Çağlar boyunca sözle ol-

sun, renkle, ezgiyle olsun tüm sanat verimleriyle insan dediğimiz varlığın iç ve dış evreni yansıtılmak istenmiştir"[12] sanat eserlerinde. E. M. Forster'ın deyişiyle: "İnsanla roman iç içedir… İnsanlardan tiksiniyor olabiliriz; ama onları romandan atacak, hatta temizleyip arıtarak kullanacak olursak, kitabımız canlılığını yitirir, bir sözcük yığınına dönüşür."[13] Yani, sanılanın aksine bir soyutlama değildir sanat, böyle bir hüküm, onun söylediklerini anlamayanlar yahut anlamak istemeyenlerin sığındıkları bir kaçış, bir sırt çeviriş olabilir ancak. Oysa "gerçeği dile dönüştürmenin bir değil, bin bir yolu vardır. (Ve soyutlama, yalnızca bunlardan biri olabilir.)* Gerçek sanatçı (ise), bin ikincisini arayan, böyle bir yürekliliği gösterendir."[14]

Yalnız insanı değil, insanla ilgili olan bir çok şeyi de (tarih, siyaset, ekonomi, psikoloji, sosyoloji…) içinde barındırır gerçek sanat eserleri. Bu sanatçı/yazarlara toplumun yüklediği yükümlülüklerin bir neticesi olarak karşımıza çıkar çoğu kez. Ancak, öyleyken bile, gerçeğin kılıkılına bir saptaması olarak göremeyiz onları. Özellikle de, söz konusu olan edebiyat sanatı ve edebi ürünler olunca. "Hiçbir yazınsal yaratı, gerçeği, daha sınırlı bir söyleyişle yaşamı olduğu gibi yansıtmaz. Bir romanı, bir öyküyü ya da bir oyunu yansıttığı gerçekler yönünden yaşamla karşılaştırarak irdeleme, yazınsallıkla çelişir her şeyden önce."[15] Sanat eserini incelerken bu doğrultuda bir bakış, öncelikli bir arayış olmamalıdır bu nedenle. "Romanda ya da öyküde yansıtılan gerçek, aslında gerçeğin kendisi değildir. Bir bakıma izdüşümüdür gerçeğin. Değiştirilmiş, törpülenip cilalanmıştır; parçaysa bütünleştirilmiş, bütünse parçalanıp yeniden kurgulanmıştır. Bir tür *yeni gerçek* de diyebiliriz buna. Sanatçı, romancı ya da öykücü bir algılama sürecinden geçirmiştir onu; kişiliğinin süzgecinden süzerek yansıtmıştır bize."[16] Fakat, bunu yaparken asıl olan gerçeği çekirdek alır kendine. Ve bu gerçek etrafında örer kurgusal ağlarını.

Başka bir deyişle yazar, söylemek istediklerini doğrudan doğruya söylemeyebilir her zaman, çünkü dil hazinesinin gizli anahtarını eline geçirmiş ve bunu dilediğince kullanma hakkını elde etmiştir. Kimi zaman anlatacaklarını soyutlayarak (divan şairlerinin çoğu bu yolu tercih etmiştir.) ya da somutlaştırarak (Yahya Kemal'in "Sessiz Gemi" isimli şiiri buna örnek gösterilebilir), kimi zaman değiştirerek (Kafka'nın "Değişim" romanını), bazen de sanatsal bir formda, doğrudan doğruya anlatarak ifade edebilir (Akif'in "Safahat"ı bu bakımdan ele alınabilir). Ancak, bu gibi değerlendirmelerden yola çıkarak, sanatı, hayata bir sırt çeviri olarak görmek yahut tamamen hayal ürünü diye nitelendirip yok saymak, sanat kavramına ihanet etmektir. Yeri gelir ki, "Roman, tarihten daha doğrudur, çünkü kanıtlarla sınırlı değildir. Hepimiz kendi deneyimlerimizden biliriz: Yaşamda kanıtların ötesine taşan bir şey vardır. Roman yazarı işte bu fazlalığı doğru olarak yakalayamamış bile olsa, en azından yakalamaya çalışmıştır"[17] saptaması, son derece yerindedir bu yönüyle.

Yapılan araştırmalara baktığımızda görüyoruz ki, roman-toplum ilişkisini irdeleyenler, ister istemez 19. yüzyıla göndermelerde bulunmuşlardır. Bu yüzyıl, bazı siyasi çehrelerin değiştiği, bazı toplumsal değişikliklerin ve mücadelelerin yaşandığı bir döneme rastlamaktadır. Dolayısıyla, bu değişimi yaşayan toplumların bağrından çıkan

sanatçılar/yazarlar, bu değişimleri ve değişimle birlikte gelen buhranları, yaşam tarzlarını eserlerinde aksettirmişlerdir. Bu açıdan bakıldığında, 19. yüzyıl romanları bütün bir toplumu ilgilendiren romanlar olduğu gibi, yazar ve eseri de, vücuda geldiği toplumun aynası durumundadır bir bakıma. Eserin yazıldığı dönem, o dönemdeki toplumsal, siyasal, ekonomik ve tarihi meseleler eserin dokusuna sinmiş olarak, bazen açık olarak/ön planda bazen de daha kapalı bir anlatımla/arka planda, tabir-i caizse fon mahiyetinde hissedilir. Bunu eserlerinde yansıtmak bakımından Tolstoy, Balzac ve Dostoyevski'nin isimleri bolca telaffuz edilir. Bu yüzyıl, çağın romancıya bir takım sorumlulukları da yüklediği yüzyıldır. Daha önce de zikrettiğimiz üzere, görüyoruz ki romancı 19. asırda, hem bir filozof, hem bir siyasetçi, hem de bir sosyolog gibi, yaşadığı dönemi ele almış, halkının tek bir ağızdan konuşan dili olmuştur.

Türk edebiyatında da durum bundan pek farklı olmamış, toplumun panoramasını ele alıp değerlendirmek, eserlerinde dile getirip sorunlara reçeteler sunmak, şair yahut yazara düşmüştür. Yakın yüzyılımıza baktığımızda, bunun benzeri bir durumu, Tanzimat, Milli edebiyat ve Cumhuriyet dönemi aydınlarında görürüz. Namık Kemal, Şinasi, Ziya Paşa, Ziya Gökalp, Mehmet Akif, Yahya Kemal, Halide Edib ve Yakup Kadri bu isimler arasında zikredilebilir. Türk romanının, kendi sorunlarına yönelmesi ise, çok daha yakın tarihlere rastlamaktadır.

Batılılaşma hareketleriyle birlikte, toplum hayatında meydana gelen düzensizlikler, aksaklıklar ve iki medeniyet arasında kalmanın verdiği buhranlar, huzursuzluklar, yine dönemin yazarları tarafından çokça üzerinde durulan konular arasındadır. Milli edebiyat dönemine gelindiğinde, toplumsal hayata paralel olarak, eserlerde milli dava birinci sırada yer almaya başlar. Özellikle, Türk tarihinin Tanzimat'tan Cumhuriyet'e kadar olan kesitini ele aldığımızda, Türk yazarının, aydın ve sanatçı olmak yanında, bir psikolog, sosyolog ve bir eğitimci işlevini de üstlendiğini görüyoruz. Bu durum, sanatın toplumla iç içe oluşunun yansımaları olarak karşımıza çıkmaktadır. Toplumun bir ferdi olan sanatçının, toplumuna sırt çevirmesi düşünülemez. "Toplum içinde olduğu hâlde toplumdan uzaklaşmak demek, iliklerimize kadar işlemiş bulunan, yaşama, düşünme ve hayat anlayışımızı toptan inkâr etmek demektir."[18] Böyle sanat ve sanat eserlerine, tarih en güzel cevabını vermiş, onları unutulmaya mahkum etmiştir.

Şüphe yok ki, sanatçı çağını aşan adamdır. Çağı aşmanın yolu da, çağı yakalamaktan geçer. Yaşadığı döneme yüz çevirerek büyük sanatçı olacağını sananlar, boş bir yanılgı içine düşmüşlerdir. Ancak, çağı yakalamış olmak da yeterli değildir, çağı aşmak için, "çağında yaşayan yalnız çağını yansıtan sanatçı şöhrete ulaşabilir. Büyük sanatçı ise gününü yansıtırken gelecek zamanın ihtiyaçlarını (da) sinesinde barındıran"[19] dır. Burada asıl önemli olan, yaşadığı andan, evrensele ve sonsuzluğa ulaşmayı başarabilmektir. Ancak, "milletinin fertleri üzerinde düşünerek, insanlarda değişmeyen yönleri yakalayabilen sanatçılar, bütün insanlığa seslenmenin sırrını keşfetmişlerdir."[20] Büyük eser yazmanın sırrı, biraz da bu değil midir zaten? "Her büyük eser yoruma açık olan eserdir. Büyük eser her çağa, çağın anlayışına göre yorumlanabilen eserdir."[21] Nitekim Dostoyevski'nin, Balzac'ın, Tolstoy'un, Goethe'nin bü-

yük sanatçı olmalarının, temelinde yatan sebepler araştırıldığında, bu gerçek daha net bir şekilde anlaşılmaktadır.

Dolayısıyla, sanatçı/yazar hakkında objektif veriler elde etmenin ilk şartı, onu yaşadığı çağ içinde değerlendirmektir. Aksi takdirde, divan şiirini "Meyden, aşık-maşuk ilişkisinden ve sevgiliden ayrı kalmış bir aşığın inlemeleri"nden ibaret sayma eğilimimiz, divan şiirinin arka planında yatan ve hatta, fertten evrensele, şimdiden çağlar ötesine uzanan asıl çizgiyi görüp kavramamızı imkânsız kılmaya devam edecek gibi görünmektedir. Oysa Sezai Karakoç, yerinde olarak "Osmanlı tarihini, şairlerin divanını okumadan, tümüyle kavradığını iddia eden kişi; yanılgıya düşmüştür… Edebiyatı kale almayan tarih, eksik kalmıştır"[22] der.

Tüm bunların yanı sıra, toplumun karakteristik özelliklerini de, sanat eserlerinde görebilmek her zaman olasıdır. Bir milletin dünya görüşünü en iyi yansıtan ve ele veren, o toplumun sanat eserleridir. Türk toplumunun hayata bakışını mimarisinden tutun, bahçe düzenlemesine, resminden tutun da müziğine varana dek, her türlü sanatsal yaratımında bulabiliriz. Yine, Prof Dr. Durali Yılmaz'ın roman için söylediği: "İnsanları ve toplumları anlamanın sırrı, dün olduğu gibi, bu günde o insanların ve toplumların romanlarında gizlidir. Roman sanatının, toplumun barometresi olduğu, artık herkesçe kabul edilmiş bir görüştür."[23] sözü, oldukça isabetlidir.

Sabahattin Engin, felsefe-edebiyat-yaşam arasındaki ilişkiyi Fransız ve İngiliz edebiyatından örnekler vererek, şöyle açıklar: "Fransız edebiyatının en belirli, önemli özelliklerinden biri: Onlarda olaylar ikinci plandadır. Hareketler psikolojik ve bilimsel anlatışlara uyarak yavaş yavaş gelişirler. Gözle görülür bir dinamizmden yoksundurlar. Psikolojik anlatımları göreli dinamizmi sağlarlar. Bu yüzdendir ki Fransız sanatı ve edebiyatı statiktir daha çok.

Edebiyat böyle olduğu gibi felsefenin de bariz bir özelliği vardır. akılcıdır. Rasyonalisttir. Descartes'ten tutunuz da Bergson'a kadar hemen hemen bütün Fransız filozofları akılcıdırlar. Descartes, 'Düşünüyorum, o hâlde varım' diyerek felsefesine başlar. Fransızlarda deney akıldan sonra gelir.

İngiliz edebiyatı ve sanatında Fransız anlayışına göre aksiyon ediminin değişmiş olduğunu görürüz. Onda Fransız sanatının tersine psikoloji ikinci plana atılmış gibidir. Hareketi doğuran olaylar ve karakterlerin özelliğidir. Kişilerin aksiyonları ve kişilikleri eserin havasındaki olağan hareketlerle psikolojik anlayış meydana çıkar. Hareket ve olay ön plandadır. Fransız anlayışının tersine… Felsefesine gelince, Fransız felsefesinin tam karşıtıdır. Felsefesi akılcı değildir. Deneycidir. Hobbes, Lock tecrübesi felsefe kurmuşlardır."[24]

Prof, Dr. Durali Yılmaz'ın aynı doğrultuda ele alınabilecek olan, Amerikan, Rus ve Alman romanı hususundaki tespitleri de oldukça yerindedir: "Amerikan romanını düşünelim. Bu romanda dünyayı tanıma merakı, bunun yanı sıra da pragmatik bir çizgi hemen kendini belli eder. Basit ve yalın bir anlatımla, bir çok ülkeler ve bir çok meseleler gözler önüne serilir… Büyük devlet olmak, dünyaya tepeden bakmak ve meselelere yüzeysel çözümler buluvermekten gelen bir pratiklik."[25]

"Rus romanı, karanlık ve derin bir kuyuyu andırır. Amerikan romanındaki sadelik, Fransız romanındaki zarafet ve sanat tutkusu, Rus romanında bunaltıcı bir karanlığa gömülmüştür…Bunun, step insanlarının yalnızlığına ve içe dönüklüğüne bağlayabiliriz… Şimdiki Rus romanının röportajcılıktan öteye gidememesi, rejimin marifetiyle insanların iç dünyalarından soyutlanarak kuklalar haline getirilme çabasından ileri gelmektedir."[26]

"Alman romanına bakarsak: Bilgiçlik ve filozofluk taslama tavırlarını Goethe'den Hermann Hesse'ye kadar belli başlı Alman romancılarında görebilmek için öyle Alman edebiyatı konusunda uzman olmaya filan gerek yoktur. Romancıların bu tavrı, doğrudan doğruya Alman milletinin yaratılışından ve karakterinden ileri gelmektedir."[27]

Türk romanına gelince: Türk romanı, çelişkilerin ve zıtlıkların romanıdır ve bunun temelinde de hiç şüphesiz ki, iki medeniyet arasında kalmış olmanın etkisi vardır. Roman kahramanı, hep *iki arada bir derede*, Tanpınar'ın deyişiyle *eşikte kalma*nın buhranlarını yaşar. Bilindiği gibi, Türk toplumunun roman kavramıyla tanışması 1800'lü yıllara rastlamaktadır. Bu zamana kadar gelen nesirlerde (mensur hikayeler, mesneviler…) Arap-İran karışımı bir tavır; ilk roman örneklerinde ise, Batı etkisi ve kötü bir çeviri olmaktan öteye gidemeyen romancılık hakim olmuş, Türk romanı ise, kendini çok daha geç bulabilmiştir. Sözlü gelenekten gelmiş olmanın izleri de, hemen hemen ilk romancıların tümünde sezilmektedir. (Ahmet Mithat Efendi bunun en güzel örneğidir hiç şüphesiz.)

Yine, "Tanpınar, bizde Hıristiyanlıktaki gibi günah çıkartma olmadığı için insan ruhunun tüm çıplaklığıyla romanımıza yansımasının imkânsız olduğunu söyler."[28] Bu durum, din ve sanat ilişkisini, ciddi olarak ele almanın gerekliliğini bir kez daha gündeme getirmektedir. Özellikle, Batı sanatını Hıristiyanlıktan bağımsız kavramak mümkün değildir. Arap medeniyet ve sanatında ve onun etkisinde gelişen Türk edebiyatında ise, İslâmiyet'in çok yoğun bir etkisi vardır. Hıristiyanlıktaki açıklığa karşılık, İslâmiyet'teki "mahrem" kavramının, sanatçıyı kapalı bir anlatıma götürdüğünü görmekteyiz. Çünkü, "kapalı bir çevrede gelişen bir ülkenin edebiyatı ister istemez sınırlıdır"[29] Yine, İslâm medeniyetlerinde resim ve heykel sanatının yeteri kadar gelişememesinin kökeninde de, bu dini inanç sisteminin gözardı edilemez bir etkisi vardır. Bu sistemde aşk, beşeri çizgide başlasa da ilahi çizgide son bulur (Leyla ve Mecnun) ve beşeri aşk çoğunlukla ilahi aşka uzanan yolda bir basamak olarak görülür. "Sanatçının güzelliği yaratan değil, keşfeden adam olması"[30], "*kıssadan hisse*" çıkarma ve az sözle çok şey anlatma da, bu merkezli anlatının dikkati çeken bir diğer özellikleridir. Burada her şey gibi, sanat da, Allah'ı aramanın bir başka yolu olarak algılanmaktadır.

Necip Fazıl'ın, poetikasında şiir için: "Şiir, Allah'ı sır ve güzellik yolundan arama işidir"[31], "Dinin olmadığı yerde hiçbir şey yoktur; yokluk bile yok.. Şiir ve sanatsa hiç yok"[32] demesine karşılık, Bernard Show'un: "sanat modern çağların dinidir"[33] deyişi, bu iki inanç sistemi arasındaki farklılığı açıkça gözler önüne sermektedir. Forster'ın "Eğer Tanrı evrenin öyküsünü anlatabilseydi, o zaman evren bir romana

dönüşürdü."[34] demesi, yaşamla romanın benzerliğini anlatmakla birlikte, yine aynı yaklaşımın ürünüdür. Buna, Lawrence'ın, "Roman yaşayan bağlarımızın değişken gökkuşağını gözümüzün önüne sermek için eksiksiz bir araçtır. Yaşamımıza başka hiçbir şey roman ölçüsünde yardım edemez: Hiçbir öğretici kutsal kitap bile."[35] Görüşünü de, bu alıntılara eklemek mümkündür. Oysa, İslâm medeniyetlerinde sanat, hiçbir zaman dinin yerini alamayacağı gibi, ona eş değer de tutulamaz. Çünkü sanat amaçtan çok bir araçtır. Sanat dini değil, din sanatı etkiler. Örneğin tasavvuf, edebi eserlere girdiği için değil, halk arasında yaygınlık kazanıp, benimsendiği için edebi eserlere girer. Yine, Kuran-ı Kerim'de anlatılan Peygamber kıssaları hakkında, edebi formda pek çok eser vücuda getirildiğini görüyoruz.

Görülüyor ki, medeniyetlerin sanatlar üzerinde çok yoğun bir etkisi vardır. Aynı şekilde yaşanılan coğrafya da, bu açıdan son derece etkilidir. Tabiatla iç içe yaşayan milletlerle, onun karşısında bir seyirci olmaktan öteye gidememiş toplumların, doğaya bakışı ve algılayışı elbetteki birbirinden farklı olacaktır. Bozkır veya çölde yaşayan insanların sanatlarıyla, deniz kıyısında ve gür ormanlar arasında yaşayanların sanatları, ister istemez farklılıklar gösterecektir. Her şeyden önce, insanların toplum olarak özlem duydukları şeyler ve bu şeylerin onlarda meydana getirdiği ruh hali, birbirinden çok farklıdır. Doğu insanı, neden batı insanına oranla daha karamsar görünmekte ve neden batı insanın mücadelesi dışa yönelmişken, doğu insanının mücadelesi içe yönelmiştir? Bu ve bu gibi soruların yanıtlarını bulmak, aslında pek de zor sayılmasa gerek. Bunda dinin, medeniyetin, coğrafyanın, kültürün, dünya görüşünün ve daha bir çok şeyin etkisi söz konusudur. En ufak örnekle; Batı insanı "ben" derken, Doğu insanı "biz" demektedir.

Bir başka üzerinde durulması gereken husus da, toplumsal bir olgu olan sanatın, yine toplumu etkilemek amacıyla güdümlü olarak kullanılması meselesidir. Özellikle edebiyat alanında, bu tür eserlere zaman zaman rastlanılmaktadır. Etki gücü bakımından edebiyat, oldukça güçlü bir sanat alanıdır. Öyle zaman olur ki, büyük liderlerin ve tehlikeli silahların yapamadığını bir şiir, bir roman, bir tiyatro kolayca başarıverir. Ve yeri gelir, bir edebi eserin yarattığı türbülansı, hiçbir füze, hiçbir bomba yaratamaz. Örneğin; Joyce'n 'Ulysses'i ABD'ye, Goethe'nin 'Genç Werther'in Acıları' ile 'Faust'u Almanya'ya, Dostoyevski'nin 'Budala' ile 'Suç ve Ceza'sı ve Tolstoy'un 'Savaş ve Barış'ı Rusya'ya, Namık Kemal'in 'Hürriyet Kasidesi' ile 'Vatan yahut Silistre'si, Ziya Paşa'nın 'Terkib-i Bend'i ve Akif Paşa'nın 'Âdem Kasidesi' kendi dönemlerine âdeta bir bomba gibi düşmüşlerdir.

İşte edebiyat sanatının, bu gücünden yararlanarak, belli grupların elinde farklı amaçlara hizmet içinde kullanılabilir edebi eserler. Marksist estetikte de, benzer bir durum söz konusu olmuştur. Marksist estetiğin ikinci dönemi olarak Sovyetlerde gelişen toplumcu gerçekçilik "sanatın ne olduğu sorusundan çok ne olması gerektiği sorusuna cevap verir."[36] Bu tutum Marksistleri, sanatı Marksist ideolojinin emrinde görmeye kadar götürmüştür. "Elbette ki sanatçı zamanının ideolojisinden etkilenir ve sanat eserleri çok kere nesnelleştirilmiş ideolojilerdir. Fakat çoğu kere de sanat eser-

leri bunun tersi, gerçekliğin ideolojiye karşı zaferidir."[37] der Berna Moran. Asıl önemli olan ise, neyin nerede, hangi amaçla ve nasıl kullanıldığıdır. Bu nedenle, sanat eserine, bir şeyleri dayanak etmek ile eser vasıtasıyla bir şeylerin propagandasını yapmak tutumlarını iyi ayrım etmek gerekir.

Sonuç itibariyle, sanat tarihinin etki-tepki ağıyla örülmüş izlenimi uyandıracak, bir seyir içinde olduğu görülmektedir. Bu seyir durumunda, toplum, din, tarih ve sanat sürekli etkileşim halindedir. Dış etkenlerin, sanatçı üzerinde azımsanmayacak derece etkilidir. Sezai Karakoç, şairler için: "hepimizin çilesini yüklenmiştir."[38] "Şair, bir toplum için başlı başına bir devrimdir. Şairden önceki toplulukla, şairden sonraki topluluk arasında bir fark vardır. O, sanki araya giren garip ve esrarlı bir unsur olarak, cansız toplumu harekete geçirir, onu diriltir."[39] "Evet şair, milletinin sözcüsü, yorumcusu ve gerekirse yol gösterenidir. Şair, milletinin kalbidir. Atan nabzı, çarpan yüreğidir… Bir milletin ihtişamını, duyarlığını, öfkesini, mutluluğunu, inceliğini anlamak istiyorsanız şairlerine, özellikle şairlerine bakınız. Bizim şiirimizde de içliliğiyle Fuzuli, ihtişam ve tantanasıyla Baki, şa'şaa, mübalağa ve öfkesiyle Nef'i, incelik ve sevecenliğiyle Nedim, bilgeliğiyle Nabi, ruh musikisiyle Şeyh Galip, bizzat milletimizin mizaç ve karakteri, milletimizin ta kendisidir."[40]der. Gerçekten de, ister şair isterse romancı olsun, gerçek sanatçı "içinde doğup büyüdüğü toplumun bir özetidir. Şeyh Galip'in: 'Hoşça bak zatına kim zübde-i alemsin sen' mısraını daraltarak, romancı (sanatçı) kendi toplumun zübdesidir, özüdür diyebiliriz."[41]

Roman, müzik, mimari; hangi sanat eseri olursa olsun, tüm sanat eserleri hayatı da beraberinde getirmektedir ve Tanpınar'ın roman için söylediği: "roman, hayatı beraber getirdiği zaman sosyal olur."[42] ifadesini tüm sanat ürünleri için genelleştirmek mümkündür. Sanat, ne tamamen ferdi ne de tamamen toplumsal bir olgudur. Sanat, hem sosyal, hem tarihi hem de ferdi ilgilendiren bir olgu olarak çıkar karşımıza. Bu nedenle çok yönlü olarak değerlendirilmeye ve ele alınmaya gereksinim vardır.

---

[1] Cemil Meriç, Kırk Ambar, (Cilt 1), İletişim yay., İst.1998, s.96
[2] Prof. Dr. Durali Yılmaz, Roman Sanatı ve Toplum, Ötüken Yay., İst.1996, s.89
[3] Emin Özdemir, Dilin Öte Yakası, YKY., İst.2002, s.94
[4] Sezai Karakoç, Edebiyat Yazıları I, Diriliş Yay., İst. 1997, s.29
[5] Sezai Karakoç, a.g.e., s.69
[6] Prof. Dr. Durali Yılmaz, a.g.e., s.147
[7] Ahmet Hamdi Tanpınar, Edebiyat Dersleri, Y.K.Y., İst.2003, s.64
[8] Emin Özdemir, a.g.e., s.23
[9] Akşit Göktürk, Okuma Uğraşı, YKY., İst.2002, s.14
[10] Prof. Dr. Durali Yılmaz, a.g.e., s.28
[11] Emin Özdemir, a.g.e., s.32
[12] Emin Özdemir, a.g.e., s.98
[13] E. M. Forster, Roman Sanatı, Adam Yay., İst.2001, s.62
* Esra Kara
[14] Emin Özdemir, a.g.e., s.69

[15] Emin Özdemir, a.g.e., s.65
[16] Emin Özdemir, a.g.e., s.66
[17] E. M. Forster, a.g.e., s.104
[18] Sabahattin Engin, Edebiyat ve Sanat Üzerine, Kültür Bak., Ank.2001, s.192
[19] Sabahattin Engin, a.g.e., s.140
[20] Prof. Dr. Durali Yılmaz, a.g.e., s.129
[21] Sabahattin Engin, a.g.e., s.32
[22] Sezai Karakoç, a.g.e., s.57
[23] Prof. Dr. Durali Yılmaz, a.g.e., s.61
[24] Sabahattin Engin, a.g.e., s.100-101
[25] Prof. Dr. Durali Yılmaz, a.g.e., s.25
[26] Prof. Dr. Durali Yılmaz, a.g.e., s.25-26
[27] Prof. Dr. Durali Yılmaz, a.g.e., s.27
[28] Prof. Dr. Durali Yılmaz, a.g.e., s.35
[29] Cemil Meriç, a.g.e., s.42
[30] Beşir Ayvazoğlu, Aşk Estetiği, Ötüken Yay., İst.2000, s.103
[31] Lütfü Şehsuvaroğlu, Necip Fazıl, Alternatif Yay., Ank.2003, s.195
[32] Prof. Dr. Durali Yılmaz, a.g.e., s.47
[33] Sabahattin Engin, a.g.e., s.229
[34] E. M. Forster, a.g.e., s.96
[35] Prof. Dr. Durali Yılmaz, a.g.e., s.11
[36] Berna Moran, Edebiyat Kuramları ve Eleştiri, İletişim Yay., İst. 2000, s.53
[37] Berna Moran, a.g.e., s.95
[38] Sezai Karakoç, a.g.e., s.37
[39] Sezai Karakoç, a.g.e., s.41
[40] Sezai Karakoç, a.g.e., s.47
[41] Prof. Dr. Durali Yılmaz, a.g.e., s.25
[42] Ahmet Hamdi Tanpınar, a.g.e., s.41

AHMET İNAM

FERYÂD DÂREM AMMÂ…

Behişti divânında şöyle bir beyit vardır:

Der künc-i nâ-murâdi cuz nâle kes ne-dânem
Feryâd dârem ammâ feryâd-res ne-dârem[1]

Belki, biraz yorumla şöyle Türkçeleştirilebilir:

Murat almamanın köşesinde feryâd edenden başka kimsem yok
Feryâdım var ama feryâdıma yetişenim yok

Bu dizelerde hayat-siyaset-edebiyat ilişkisi üstüne ipuçları bulunabilir.

Neresidir, *künc-i nâ-murâdi*? Murat alınamayan köşeden geliyor feryâd. Feryâd içimden geliyor. İç dünyamın derinliklerinden. *Künc-i nâ-murâdi*, murat almamanın köşesi, iç âlemimin olgunlaşmamış çekirdeğinde. Dileğime ulaşamıyorum. Dileğime de ulaşamadığım için çekildiğim köşede içimin dipsiz kuyularına düşüyorum. İçim bir *vâveylâ*. İçim çığlıklar vâdisi.

Neden böyledir içim? İçimle, birey oluşum, birey oluşumla topluma çıkışım, toplumun parçası oluşum, oradan siyasal yapıya çıkışım arasında büyük boşluklar, ayrılmalar, deyim yerindeyse uçurumlar var. Şöyle bir çizelge ile gösterilebilir bu durum:

İç dünya $\xrightarrow{\text{Feryâd}}$ Birey $\xrightarrow{\text{Çığlık}}$ Toplum $\xrightarrow{\text{Haykırma}}$ Siyasa

İç dünyamla siyasa bağlantısının edebiyata yansıması bir *fîgân* olabilir, feryâdı yaşamayan, duymayan yaşam içinde, kendini gül bahçesinde sananların dünyasında; duyan, algılayan, fîgân eden, inleyen kişi, edebiyat insanıdır. Ziyâ Paşa'dan bir dize ile:

Güller güler, fîgânla geçer ömr-ü andelîb

Andelîb, bülbül, edebiyat insanıdır. İşte hayat, siyaset ve edebiyat kavramları arasındaki ilişki, içimin feryâdı ile edebiyatın fîgânı arasındaki ilişkidir.

Neden feryâd, neden fîgân? İçim, birey oluşuma, bireyliğim topluma, toplum siyasete yansıyamıyor. Bu ilişkilerde kırılmalar var, boşuklar var. Edebiyat bu, *feryâd, çığlık, haykırma* ile sürüp giden ilişiyi *fîgân* olarak yansıtacaktır. Peki, figândan öte, sevinç, sessizlik, mutluluk, ironi, mizâh yok mudur? Elbette vardır. Feryâdım fîgân

olarak edebiyata ulaşır. Okur, feryâdıma yetişen, *feryâd-res*, feryâdımın zenginliğini duyar. Oysa Behîştî, *feryâd-res ne-dârem* diyor, feryâdıma yetişen yok. Okur var mıdır? Feryâdı duyan? Peki feryâd var mıdır? Çığlık, haykırma? Olmayanların dünyasında yalnızca *enîn-i sükût*, sessizliğin iniltisi mi var? Yanıtım, bir iniltinin olduğudur. Bu iniltiyi edebiyat bulup çıkaracaktır, yazarı ve okuruyla. Şimdilik bir gizli inilti, bir *enîn-i hâfî* olarak, yazılmayı, okunmayı bekleyen, bir *yaşam-yönetim* bağı var.

İç Dünyamda Ne Oluyor?

"İç dünyamda neler oluyor?" sorusunu sorabilenlerin, iç dünyasında bir şeyler oluyor. İç dünyasının ayırdına varmayanların iç dertleri yok. Sıkıntıları, üzüntüleri olabilir, sevinçleri. İçinde, iç organlarından başka bir şeyin olduğunu anlayınca, iç dünyasının kapısından içeri girmeye başlıyor insan. Çağımızda hayat, insanın iç dünyasının sarsıp yok ediyor.

İçinin kapısından içeri girebilense, boşluğunu görüyor. Dayanılmaz bir feryâd ile çınlıyor insanın içi. Hayat ya insanı, içine kör ediyor ya da içini boşaltıyor. İçindeki dünyayı bulanlarsa, bu dünyadan *birey* olarak dışına çıkamıyor. Bu dünyada çakılıp kalıyor. İçine tıkılmış insan, içine hayatı buyur edemiyor. Feryâd, birey olarak içinin hapishanesinde kuruyan, çürüyen insanın feryâdıdır. Yaşamına anlam veremeyen, birey olarak ortaya çıkamayan, kendini hayata yansıtamayan, hayata katamayan insanın. Feryâd, *olmak* isteyen insanın feryâdıdır. İçim hayatı karşılayamıyor, hayatla dolamıyor. İçim, birey olamıyor.

Birey Çığlığı

İçinden gelmeyen bireyler yaşıyor bu hayatta. İçinin pencerelerini, kapılarını kapamış, üstüne örtü örtmüş olanlar. İçinden kopmuş. Yalnız dışarı bakıyor gözler. Davranışlara, sonuçlara odaklanmış. Birey sürükleniyor. *Sürüleniyor*. Sürüleşiyor. Taklit ediyor. Koşuşturuyor. Yarışıyor. Topluma katılmaya çalışıyor. Bireyselliği onansın, kabul görsün, saygı ile karşılansın istiyor. Birey olarak, toplumun yaşamına katılmasında büyük boşluklardan geçmesi gerektiğini görüyor. Topluma *çığlık*lar gönderiyor. Kendisi olamamasından *kendisi olan bireyliğini* gerçekleştirememesinden geliyor, çığlık. İçimde feryâd, dışımda çığlık topluma doğru yürüyorum. İçi ele geçirildiği için, içiyle iletişim kuramayan, içsiz biri olarak, toplumun bana çizdiği yollarda yürümeye çalışıyorum. Birey olarak çıkışımı belirliyor toplum. Feryâdım, ele geçirilen iç dünyamda yok oluyor, çığlığım ele geçirilmiş bireyliğimle, kalabalıklar içinde gürülüye gidiyor. Ben kim vurduya gidiyorum. İçim ve bireyliğim alınmış, feryâd ve çığlığım bu alınmanın, bu istilânın bilincinden kaynaklanıyor. Farkına varmasam, ne içimden ne de bireyliğimden ötürü acı çekerdim. Kim vurduya gidiyorum ve aklım eriyor. Bu çok büyük bir acı!

Toplum Haykırışı

Toplum, kendini yönetme gücünü bulamadığında haykırıyor. Birey olarak benim iç dünyamı, birey olarak toplumda varoluşumu ele geçiren toplum, üzerindeki güç-

lerle baş edemiyor. Kendi kendini varedemiyor. İçi olmayan, bireyleşememiş insanlardan oluşmuş bir toplum, kendi *özerkliğini*, kendi kendini var edebilme gücünü yitiriyor. Kendini oluşturan bireylere haykırıyor. Sürüleşmenin gürültüsüyle haykırıyor: "İçi olmayan, kendileşememiş insanlardan oluştum ben! Boşum. Hiçim. Yokum. Tehlikeliyim. Yutanım. Yutulanım. Kendi kendimi yuttum. Kendimi, kendisi de boş olan, beni savuran güçlere bıraktım.

Siyasal Talan

Neden siyaset iç dünyası özürlü, eksik, bireyliğini oluşturamamış, sürüleşmiş toplulukların insanlarıyla yürütülür çoğunlukla? Feryâd içimden, feryâd insan gibi insan oluşumun olmazsa olmaz öğesi olan bireyliğimden, feryâd içinde sürüklendiğim toplumdan, feryâd benim adıma karar veren güçlerin anlayışsızlığındandır.

Siyasetin talanı nereden kaynaklanıyor? Siyaset, en azından dört öğesiyle siyasettir. Öncelikle o, bir bilgi gerektiren bir güçtür. Neyin bilgisi? *İnsanın insan olma olanaklarını insanlara sunmanın bilgisi*. *Bu olanakları yönetme, dağıtma, hazırlama gücünün bilgisi*. Ekonomik, toplumsal giderek ruhsal olarak onlara, insan gibi insan olmaları için gerekli kaynakları, hakça sunmanın bilgisi. Kimde var bu bilgi? Hangi kuram, hangi uygulama insana bu fırsatları, yüksek bir *değerleri yaşama* bilgisiyle verebilecektir?

Siyaset, alt yapıya, toplumsal-ekonomik kaynaklara ilişkin yönetimdir, ikinci olarak. Topluma, toplum içindeki insanlara, bu kaynaklardan gereksinimleri oranında, yararlanmalarını sağlayacak bir yönetim becerisidir.

Bir kültürdür siyaset. Bir edeptir. Bir yaşam terbiyesi, inceliğidir. Bir edep yönetimidir. İnsanların manevî olarak, içlerindeki sonsuzluğu yaşayabilecekleri bir yaşamı gerçekleştirebilme çabasıdır. Sanatla, bilimle, düşünce ile, inanç düzenleri ile onlardaki insan olma çekirdiğini harekete geçirebilmektir.

Bir ahlâktır siyaset. İnsanların öteki, ötedeki insanlara bakışları, tavırları, eylemleriyle ilgili sağlıklı ilişkileri kurabilecek bir düzeni hazırlamaktır.

Siyaset, özetlersek, güzel ve hakça yaşanan bir dünyada, kendini gerçekleştirebilen insanlara omuz verecek bir bilgi ve uygulama düzenidir.

Hayat Nerede?

Hayat nerede? Hep orada. Ben buradayken. Hep uzağımda. Sezer gibi oluyorum. İçi boşalmış, biricikliği körelmiş, öteki insanlarla ilişkileri çarpılmış beni, hayat ne yapsın? Yoksa hayat beni mi arıyor? Sürüklediğim, itildğim, koşturulduğum, yaşayıp gitmelerin adı mı hayat? "Hayatımı yaşayacağım" diye sokağa çıkan insanlar neyi yaşıyorlar? Neyin yaşanmasıdır hayat? Nefes alıyor olmak, tıbben ölü olmamak, yaşamak mıdır? Yaşamak, yaşadığımız sandığımızdan fazla olandır. Yaşadığımızı sandıklarımız, yaşama tasarımlaımız, yaşamla, yaşadıklarımızla, yaşayacaklarımızla ilgilidir. Eksik ve özürlü yaşadığımızı düşünmek, gerekçelerimize bağlı olarak yaşamımızı dönüştürmeye yol açabilir. "Nerede bu hayat?" diye attığım çığlık, feryâd;

boğazımda düğümlenen haykırışım, boşalmış içimi doldurmak için, "orada" gördüğüm hayatla dönüşebilirim. Feryâdıma yetişenlerle doluyor içim. Yetişen varsa, Hayat yanımda ise paylaşmayı biliyorum demektir, Hayat *feryâdlaşabildiğim* insanlardan oluşuyor. Onlarla etkileşimimde birey oluyorum. Biricikliğim onlarla tanınıyor. Onlarla toplum oluyorum. Toplum, bu feryâda yetişenlerle siyasal güce uzanıyor. Alt yapı sorunlarını çözmeye çalışıyor, bilgsini geliştiriyor, yaşam biçimini oluşturup, siyasal ahlâkını sağlamlaştırıyor.

Hayat nerede? Hayatı talep edenlerin içinde, onların bir araya gelmelerinde. Hayat, kendisini taşımaya, paylaşarak taşımaya hazır, *sorumlu* insanların yaratıcı atılımlarında. Hayat, cân olmayı bilenlerin, insan olma çabalarında.

Hayat, hayatı anlamaya, anlatmaya çabalayan insanlarda.

Söz hayatın içinde. Feryâd edenlerin çoğu sözün farkında değil. Hayat sözün içinde. Feryâd sözün içinde. Edebiyat, söze dönüşmüş hayat feryâdıdır. Feryâd, edebiyatta *fîgân* olur. Edebiyat fîgândır. Sevinç olarak, mutluluk olarak, duyguların harmanlandığı yer olarak fîgân. Fîgân, hayatın edebiyattaki adıdır.

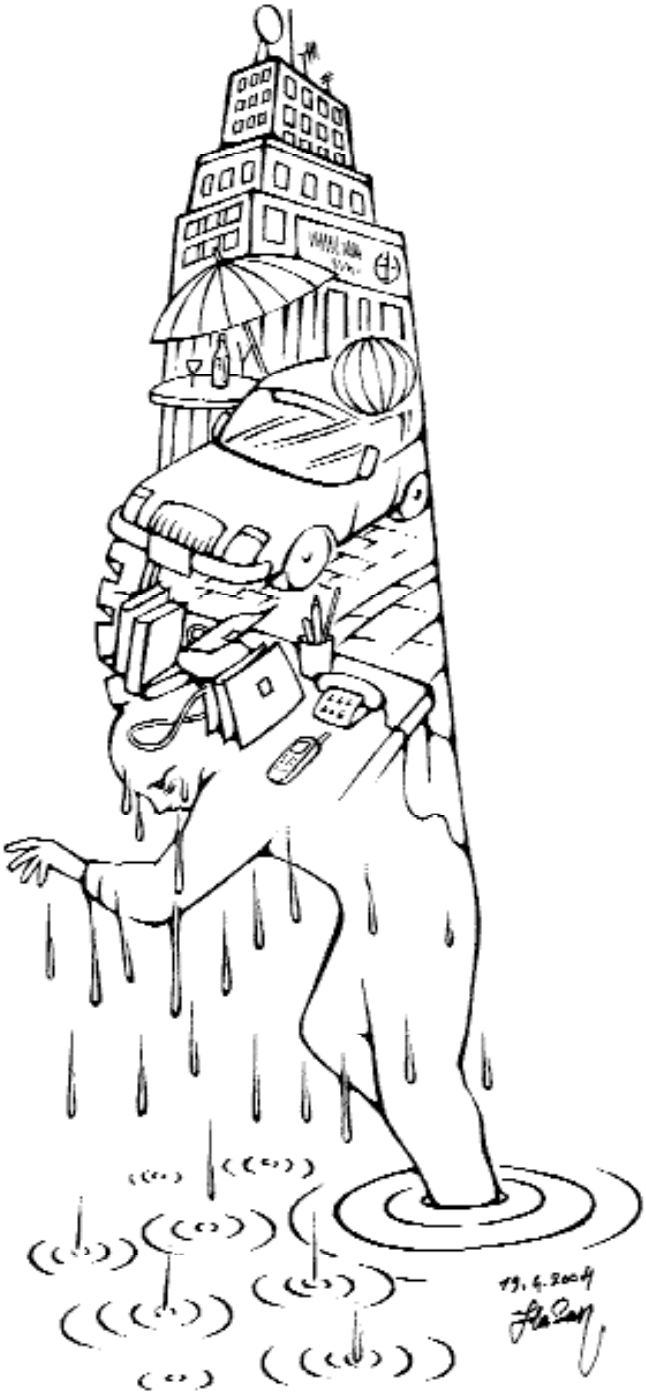
Edebiyat Hayata Yakışıyor mu?

Hayat, içime, biricikliğime, birey oluşuma, topluma, siyasal erke, siyasal düzene ne denli yakışıyorsa, edebiyat da hayata o denli yakışır. Hayatın atan yüreği, ne kadar cân taşıyorsa insana, birey ve toplum olarak; siyasal düzen ne denli besleniyorsa nisanların iç dünyalarından, birey oluşlarından, toplumsal ilişkilerden; edebiyat da o kadar sokulur hayata. Edebiyatın figânını dinlediğimde, yaşayan insanın feryâdını duymalıyım. Edebiyatın figânında hayatın inlemeleri bulunur. Bulunmalıdır. Edebiyatın figânında hayatın kahkahası bulunur. Bulunmalıdır. Edebiyatın figânında yaşanamayan hayat, boşalan iç dünyalar, kuruyan, yok olan bireyler, kör yaşayışa gömülmüş toplum, kaba, acımasız, sığ, çıkarcı siyaset bulunur. Bulunmalıdır.

Bu yazıyı içini, biricikliğini, feryâda yetişenlerini arayan; "orada" duran hayatı, "buraya" çekmeye çalışan bir feryâdzede yazdı. Feryâdının topluma, siyasal düzene ulaşamayacağını bildiği için, onu sözün esrârına kilitledi.

[1] *Behiştî Divânı*, hazırlayan Yaşar Aydemir, Milli Eğitim Bakanlığı Yayınları, Ankara 2000, s. 560.

HASAN AYCIN



DURSUN ALİ TÖKEL

DİVAN EDEBİYATINDA HAYAT VE SİYASET

"Beni anlamayanlar, ne derlerse desinler, sanat adına çatmadılar bana, kendi bağlı oldukları inanç adına çattılar."[1]

Hemen herkesin hakkında bir şeyler söylediği; veya hemen hiç kimsenin hakkında pek de fazla bir şeyler söylemediği meselelere dair bir yazı yazmak zor iştir. Bu yazı, herkesin bir şeyler söylediği konulara girecekse söylenilenden farklı ne söyleyecektir; hiç kimsenin pek de bir şeyler söylemediği ve haliyle bir sis perdesi ardında duran konulara ilişkin yeni bir şeyler söyleyecekse bunu nasıl ve nereden temin edip söyleyecektir? Divan Edebiyatında hayat ve siyaset başlıklı bir araştırma yukarıda bahsi geçen her iki söylem alanına da girer; bu hususta herkes bir şeyler söyler, fakat bir başka cepheden baktığınızda da ortada tahlili gereken muazzam bir dünyanın yanında hakkında bir iki sözün, bir iki cepheden söylenildiği bilgi kırıntıları vardır. Böyle bir yazının öncelikle yazılı eserlere dayanması gerekir; hemen herkesin hakkında bir şeyler söylediği Divan edebiyatının acaba mevcut kaç eseri vardır? Hakkında hükümler vereceğimiz ve bir sonuca ulaşacağımız eser sayısıyla ilgili neler söyleyebiliriz? Bu sorunun cevabı şudur: "Eski edebiyatımızın sözcük sayısı belli değildir. Çünkü daha eserlerinin kaç tane olduğu bile bilinmemektedir."[2]

Divan edebiyatının yaşanan hayattan kopuk olması veya bu hayatı aksettirmemesi, mesaisini bu edebiyata verenlerden ziyade, genelde Eski edebiyatla iştigali dışarıdan olanların görüşlerini yansıtır. Yalnız Agah Sırrı Levend'dir ki Divan edebiyatını değerlendirdiği bir yazısında "Divan edebiyatı içtimai bir edebiyat değildir... hakiki hayattan o kadar nasibi azdır." derken hemen bu cümlenin devamında "fakat yaşadığı devr itibariyle yine onun sadık bir aynası olduğu da muhakkaktır."[3] şeklinde pek çok insanın ne anlama geleceğini kestiremediği bir cümle kullanmıştır. Bir edebiyat hem hayattan nasibini hiç almayacaktır, hem de hayatın sadık bir aynası olacaktır!

Walter Andrews, Gazel estetiği hakkında kaleme aldığı bir yazısında, genelde Osmanlı şiirinin hayattan kopuk olduğuna dair inançların Türklerin Avrupalılaşma macerasıyla birlikte başladığını, bu inancın yerleşmesinde Gibb'in büyük bir rolü olduğunu söylemekte ve "1300-1860 yılları arasında varlığını korumuş bir şiir geleneğinin, Gibb'in düşüncesine göre sosyokültürel bağlamıyla hiç bir ilişkisi olmadığını ve o kültürün temel edebî ifadesinin hayattan yoksun olduğu gibi bir sonuca nasıl varılabileceği" sorusunu sormaktadır. Andrews'e göre Gibb'in bu soruya verdiği basit bir cevap vardır, Gibb'e göre Osmanlı şiiri başarırsızlığa uğramıştır, çünkü Avrupa'nın estetik görüşleriyle örtüşmez! Andrews, Gibb'in bu görüşünün "su katılmamış ırkçı bir saçmalık" olduğunu ifade ettikten sonra maalesef büyük bir çoğunlukla Türklerin de bir müddet sonra Gibb'in bu yargısını aynen devam ettirdiklerini ve or-

taya "500 yıllık Türk yüksek kültürünün *aşağı olduğunun* kabulü ve Divan şiiri estetiğine ilişkin, zarar verici, küçültücü ve serinkanlı edebî analize değil, psikolojik ve politik fantazilere dayalı bir grup öncülün kabulü"nün çıktığını söylemektedir.[4]

Andrews'in bu görüşlerini Avrupalılaşma maceramızın ilk devir yazar ve şâirlerinde açıkça görmek mümkündür. Namık Kemal'den sonra Servet-i Fünûn şâiri Tevfik Fikret de o dönemin pek çok sanatkârı gibi Eski edebiyatta ne bir doğallık, ne bir hayat alameti olduğunu söyleyenlerdendi. "Edebiyatımızda az çok bir eser-i tabi'iyyet, bir eser-i temeddün, bir eser-i hayat bulmak istersek şu otuz senelik devre-i mevcudiyetimiz içinde aramamız lazım gelir; o devre-i mevcudiyette bu gün de dahil olmak şartıyla."[5]. Ziya Paşa ve diğer bazı aydınların etkisiyle daha sonraları çoğu insanın zihninde Halk edebiyatının hayatı yansıtma yönünden Divan edebiyatından kat kat ileride olduğu düşüncesi vardır. Yıllar sonra Sabri Ülgener bu görüşün tam tersini savunmuştur. Sabri Ülgener'e göre, "Tek ve somut vakalarla değil, çağın ve çevrenin umumi havası ile ilgileneceğimiz için baş vuracağımız kaynaklar halk ve destan edebiyatımızdan çok klasik edebiyata –özellikle Divan edebiyatına- ait eserler olacaktır. Uzun zaman toplumun gündelik yaşayışı üstünde, basma kalıp sofiyane rumuz ve ibareleri veya İran edebiyatının alışılmış imajlarını gözü kapalı tekrarlamaktan öteye gitmediği ısrarla ileri sürülen Divan edebiyatını araştırmalarımız boyu apayrı bir çehre ile yanımızda bulacağız: Gerçek ve baha biçilmez bir belge hazine ve kaynağı olarak!"[6]

Günümüz Eski edebiyat araştırmacılarının çalışmaları Ülgener'in görüşlerini doğrulamakta bu edebiyatta sosyal hayatın izlerinin hemen her haliyle bulunduğuna ilişkin şüpheler tamamen bertaraf edilmektedir: "Divan Edebiyatı adıyla anılan eski edebiyatımız kadar hayatın içinden ilham alan başka bir edebiyat var mıdır, bilmiyorum... Eski şâirlerimiz realiteye ve içinde yaşadıkları topluma öyle bağlıdırlar ki en sübjektif konuları tasvir ederken dahi gerçek hayattan kendilerini soyutlayamazlar"[7] "Bu devir metinlerinde bütün realitesiyle adet ve gelenekler, gündelik hayatta kullanılan âlet ve edevat, inançlar, insanların sahip oldukları batıl itikatlar, tabiat yahut günlük hayattan manzaralar, müsbet bilimler, türlü ruh halleri vb. pek çok tezahür; edebiyatın içinde en objektif bir biçimde işlenmekte ve edebiyat adeta o devri yaşamaktadır."[8] Bazı araştırmacılar bu *inkara* sebep olarak bizim bu edebiyatı benimsememizi göstermektedir: "Ben divan edebiyatının hiç de soyut olduğuna inanmıyorum. Her şiir bir anlamda soyuttur, her dil ifadesi bir anlamda soyuttur ve öyle de olmak zorundadır. Bu, tabiatı icabıdır. Sosyal temalardan kaçmış bir edebiyat diye bir çok kimsenin ezbere ortaya attığı bir şey vardır. Benim bildiğim yüzlerce, binlerce şiir var ki en güçlü, en cesur sosyal tenkitlerle, kültür tenkitleriyle, değişim arzularıyla ve yeni ilhamlarla doludur. Divan edebiyatında ufak esintiler halinde bile olsa, büyük değişme arzuları hep dile getirilmiştir. Biz onları görmeden bir takım karakuşî hükümler veriyoruz, Divan edebiyatı hayattan, realiteden kaçmıştır diye. Asla. Divan edebiyatı hem soyutta zafer kazanmıştır, hem somutta. Ama bunu ortaya çıkarmamız, izah etmemiz lazım. Bunu yapmak için, her şeyden önce, bizim benimsememiz lazım."[9] Muhammed Nur Doğan, Divan şiirinin kaynaklarının fevkalade

zengin olduğundan, bu zenginliğin bazen okuyucuyu anlama zorluklarına itebileceğini söylemekte ve şöyle devam etmektedir: "Bu güçlük bazen de günlük hayatın küçücük bir teferruatını anlayamama ya da hesaba katmamada karşımıza çıkar. Bu anlama güçlüğünü, metinlere nüfuz etmede içine düştüğümüz bu dermansızlığı besleyen en önemli psikolojik unsur ise, klasik edebiyatımıza vurulmuş haksız bir damganın (yani Divan şiirinde hayatın izlerinin yeterince bulunmadığı fikrinin) düşüncemizi yanlış yönlendirmesi sonucu ortaya çıkmaktadır." Doğan'a göre bunun tam aksi yapılmalıdır: Bu şiir hayatın her cephesini metinde söz konusu ettiği gerçeği ile anlaşılmaya çalışılırsa şaşırtıcı sonuçlara ulaşılacaktır.[10]

Kaynakların Durumu

Hayat ve Siyaset başlığı altında ele alınacak bu yazı, Divan edebiyatının konu alanına gireceğinden öncelikle bu edebiyat sahasındaki çalışmaların ne durumda olduğuna bir göz atmak gerekir. Kendisinde hayatın ve siyasetin aranacağı bir edebiyat dünyasında bakılacak ilk yer şüphesiz yazılı eserler olacaktır. Bir kültür aktarımı yapan bu eserler, hem edebiyatın, hem bu metinlerin kurulduğu dilin, hem sanat ve estetiğin, hem o günkü hayat ve toplumsal yapının, sözün özü toplumla ilgili her şeyin temel kaynaklarındandır. Peki bu temel kaynak olan eserler nerededir? Bu soruya kâmilen verilecek cevap şu olacaktır: Kütüphanelerde. Kütüphanelerde ve çoğunluğu yazma hâlde, bir kısmı matbu, bir kısmı neşredilmiş. Aradaki dil, yazı ve anlama problemi hesaba katılırsa bize en yakın olanlarının neşredilmiş olanlar olduğu anlaşılacaktır. Peki Divan edebiyatı alanında yazma ve matbular bir yana üzerinde çalışılması en *kolay* olan neşredilmiş ve üzerlerinde kısmen de olsa çalışılmış eserlerin durumu nasıl? Bunu anlamak için şu alıntıya bakmak gerekiyor: "Eski Türk Edebiyatıyla ilgili çalışmalar tatmin edici olmaktan uzaktır... Bilgi, kültür ve metot yetersizliği bir çok çalışmada görülüyor. Yüzeysellik, tahlil yetersizliği, az gayret, alanda daha önceki önemli eserlere ulaşma çabasının olmayışı, yabancı dil bilmemek, dolayısıyla dış dünyanın kaliteli eserlerine bîgane olup hem de kendisini daha iyi zannedebilecek kadar gâfil olmak, ufuk darlığı, iyi bir edebiyat okuyucusu olmamak, meslekte çabuk ilerleme isteği, ... *edebiyat memuru* olmak, .. *okumadan yazmak*, yahut edebiyat araştırmacılığını arşiv memurluğu ve dilcilikle karıştırıp işi sadece metin yayınlamaktan ibaret sanmak Eski Türk Edebiyatı alanında sayısı gittikçe artan pek çok yazı ve kitabın değerini düşürmektedir."[11] Yayınlanmış eserlerin *değerleri* konusunda bunları söyleyen kişi bu sahanın da uzmanlarındandır. Bir başka uzman, *metin neşri* dediğimiz eski metinleri bugünkü dille ifade etme hususunda *nerede* durduğumuzu şu sözleriyle ifade ediyor: "Bizde lisanstan başlayarak tezlerin büyük bir bölümü metin neşrine dayanıyor olmasına rağmen ve dünyada bu konuda çok sayıda teorik ve uygulamalı örnek mevcutken Türkçe'de bu işin hâlâ nasıl yapılacağına dair bir el kitabı bulunmayışını anlamak zordur. Bu eksiklik yüzünden ülkemizde metin neşri tam bir keyfîlik örneğidir. Bu teknik konuyu halletmemiş bizlerden teorik düzeyde eser beklemek kuşkusuz daha zor. Dönüp geriye baktığımızda üç

binin üzerinde tezkirelere girmiş şâir yetiştirmiş bu toplumun, kaç tane belagat uzmanı yetiştirdiğini sormak ve hazin manzarayı görmek.. Günümüzde de durum çok farklı değil; modern edebiyat sahasında teori ile ilgili kitaplar da bu kez Fransızca ve İngilizce'den çevrilmektedir. Ben ülkemizde Türkoloji çalışmalarının tıkandığını mutlaka kendisine bir çıkış yolu bulması gerektiğini düşünüyorum."[12] Mustafa İsen'in, "metin neşrinde uyulacak kurallarla ilgili hâlâ bir bir el kitabı yok" tespitlerine bir başka araştırmacı Günay Kut da katılmakta, Türk Dil Kurumunda yapılan bir kollekyumda bu meselenin eni-konu tartışıldığını söylemekte, aradan geçen dört beş yıla rağmen bu eserin hâlâ hazırlanmadığını ifade etmekte ve "Onun için bu konuda benim pek diyeceğim kalmamıştır"[13] siteminde bulunmaktadır. Kemal Yavuz'un şu sözleri de bu anlamda mânidardır: "Eski Türk Edebiyatı araştırmalarının geldiği nokta yeterlidir, denemez. Yapılanlara gelince bunlar da bizi tatminden çok uzaktır... Türk Edebiyatı çalışmalarında hep kopukluk vardır. Başından alıp sonuna kadar, asır asır gelinmemiştir. Bu durumda verilen her hüküm temelsiz olacaktır."[14]

Bu sözlerden ne anlaşılıyor? Ben şunları anlıyorum. 1. Eski metinlerin yapısal ve içerik çözümlemeleri yapılabilmesi için muhakkak surette *metin neşri* yapılmalıdır. Yani o eserler bugünkü dille ifade edilmelidir. 2. Ülkemizde bu türden çalışmalar bir hayli mesafe katetmiştir. 3. Fakat bu çalışmalar *değer, içerik, kalite, uyumluluk, bilimsel objektiflik, nesnel gerçeklik, bilimsel yeterlilik vs.* açısından çok tartışma götürür bir hâldedir.4. *Metin neşri* yapmak yapılacak işlerin ilk basamağıdır, asıl iş bundan sonra başlamaktadır. En başta bu metinlere dayanarak kuramsal, bilimsel, objektif kriterlere dayalı bilimsel eserler yazılmalıdır. Ama maalesef bu tür kuramsal eserler yoktur; daha doğru dürüst metni olmayan bir edebiyat külliyatının kuramsal eserlere zemin teşkil etmesi zaten düşünülemez. 5. Hem metin, hem kuramsal ve teorik eserlerden mahrum bulunan bir edebiyat anlayışının *neyini, kim, neye dayanarak, nasıl* yazacaktır? Bunları yazacak kişiler nihayette yayınlanmış eserlere dayanacağından, onlar da parça bölük olduğundan ortaya çıkacak yazı da parça bölük olacaktır zira "Divan edebiyatıyla uğraşan edebiyat tarihçisinin işi çok zordur, özellikle elimizde bir döküm yokken"[15]

Tabii buradaki zorluk sadece edebî eserlerin neşredilmemesi ve bunların bilimsel teoriler açısından incelenmemesinden kaynaklanmıyor. Bu eserler kadar aynı zamanda o dönem hayatını aydınlatan tarihi diğer vesikaların da yayınlanmış olması gerekmektedir. Bir örnekle bunu açıklamak istiyorum. Şâir Nev'î'nin oğlu ve kendisi de aynı zamanda bir şâir olan Atâyî edebiyatımızda Hamse'siyle, yani beş ayrı mesnevi yazmasıyla meşhurdur. Atâyî'nin Hamse'sini inceleyen Kortantamer bu mesnevîleri, edebiyatın soyut tarafı bir yana yaşanılan o günkü hayatın birer aynası, tam da çağının bir tercümanı olduğunu, o günün yaşanılan hayatının akislerini bolca taşıdığını söyler. "Türk şiirinin bilinçli bir temsilcisi olarak ortaya çıkışı yanında, çevresini ve çağını mesnevilerinde yansıtışı Atâyî'nin özellikle dikkati çeken yanlarıdır... Hamse, Atâyî'nin içinde yaşadığı dünyanın doğrudan ve dolaylı yansımalarıyla doludur. Konuların önemli bir kısmı Atâyî'nin çağından, içinde yaşadığı dünyadan hatta kendi hayatından alınmıştır. Atâyî bu işi bilinçli yapmıştır; böyle konuları özellik-

le seçtiğini kendisi söyler. Tarihi-efsanevî kişilikler etrafında dönen konularla, İslâmî edebiyatların ortak konularının çok büyük kısmı da onda sürekli olarak çağının ve gününün insanının problemleri ile ilgilidir."[16]

Atâyî'nin değindiği konular, rüşvet, devletin ehil olmayanlar elinde içinde bulunduğu vahim durum, rüşvetin ortaya çıkardığı tipler, din istismarcılarının toplumu sürüklediği felaket, cinsel sapkınlıklar, sevicilik, homoseksüellik, yaş dengesi gözetmeksizin yapılan evlilikler ve sonuçları..vs. hayatın içindeki her konuya değinir. Bazen laf açılmışken, halk inaçlarına da söz gelir. Heft-Hân'da hasta âşığı iyileştirmeye çalışanlar, Karaca Ahmed mezarını ziyaret ettirmek, Sarı Saltuk Baba'ya kurban kestirtmek, Akbaba suyundan içirmek isterler."[17] "Hamsedeki mesnevilerin çeşitli yerlerinde günlük yaşamdan alınmış pek çok kişiyle ve onların çeşitli davranış biçimleri ile karşılaşılır."[18] Atâyî'nin Hamse'si kendi devrindeki ahlâk çöküntülerine önemli bir yer ayırır. Onun Hamse'si "bu ahlâk çöküntüsünün sapık ve gayr-ı meşru cinsel ilşkiler şeklinde ortalığı kaplayan görüntülerini çok ayrıntılı olarak yansıtan örnekler ihtiva eder. "gençlerin baştan çıkarılması, yaşlı başlı erkeklerin bile kadınlaşmasının bazı çevrelerde moda haline gelişi, kadınlar arsında seviciliğin alıp yürümesi, kadın avcılığı, kendi kendini tatmin, teşhir ve benzeri normal dışılıklar... uzun uzun ele alınıp bunlara örnek detaylar sunulur ve toplumun bu tip olaylara karşı gösterdiği tepkiler verilir."[19] Bu hikâyelerde her türlü sapkınlıklar dile getirilir. Kadınların mahalle içinde bir evde bir araya toplanıp kocalarını (erkekleri) çekiştirmelerini canlı tasvirlerle aktarır. Bu kadınların bazılarının adlarını da verir. Sidikli Kamer, Çürük Raziye, Kirli Fatı, Kör Aynî..[20] Bu kadınların, resmi kayıtlarda birer fahişe olduğu da kaydedilmektedir. Divan-ı Humayun defterinde kayıtlı bir vesikaya göre 1565 yılına ait bu vesikadan Arap Fatı, Atlı Ases, Kamer, Balatlı Aynî adları Galata'da oturan fahişeler olarak gösterilmektedir. O hâlde Atâyî, eserinde yaşadığı hayatın canlı ve meşhur insanlarını konu edinmektedir. Ve hayata bigâne değildir.[21] Bu kadınların konuşmaları, adeta Hüseyin Rahmi romanlarındaki kadın muhaverelerine benzer.

Kortantamer, yukarıda adları sayılan fahişe kadınların Osmanlı resmî arşivlerinde adlarının bahis mevzuu sıfatlarıyla geçtiğini söylüyor ve fakat o belgeleri zikretmiyor. Ben bu yazıyı okurken "keşke o kaynağı da vermiş olsaydı" demiştim. Ama işte kişinin ihlas ve samimiyetinin ufkunun açılması ve işinin kolaylaşmasında ne büyük ve önemli bir amil olduğunu bir daha anladım. Kortantamer'in bahis konusu ettiği Divan-ı Hümayun defterinde ilgili bölümü görmek nasip oldu. İşte bir edebiyatçının eserinde işlemiş olduğu bir konunun ve eser kişilerinin resmî kayıtlardaki görüntüsü: "**Münâsebetsizlik Eden Kadınların Tecziyelerine Dair:** Galata Kadısı'na hüküm ki, Südde-i Saâdet'ime sûret-i sicil gönderip Galata Hâricinde Merhum Sultan Cihangir-tâbe serahu- Câmii Mahallesi halkı meclis-i şer'e gelüp mahallemizde **Arap Fatı** ve **Nârin** ve **Giritlü Nefise** ve **Atlu Ases** demekle ma'rûfe **Kamer** ve **Balatlı Aynî** nâm avretler yaramazlık ile meşhûrlardır..."[22] Bundan şu anlam çıkıyor: Şâir, eserinde yoktan bir karakter yaratma yerine, toplumun da çok iyi bildiği kişileri kendisine eser kişisi olarak seçmektedir. Peki eğer, Divan-ı hümayun defteri yayınlanmasaydı biz bu kişilerin toplumsal yapıda bilinen kişiler olduğunu nereden anlayacaktık? Hayat ile edebiyatın bu

sıkı birlikteliğine böylesine önemli bir örneği nereden yakalayacaktık? İşte buradan da anlaşılmaktadır ki, böylesi yazıların yazılması için edebî eserler dışında tarihi vesikaların da yayınlanması gerekir. Bu yayınlar ne durumdadır? Bunların kaderinin de edebî eserlerle aynı olduğunu söylemeye gerek yok. Delil olarak kullandığımız kaynağın 1917 yılında yazılmış olması meramımızı anlatmaya kâfidir sanırım.[23]

Bu sözlerle, edebiyat ve tarih alanında hiç bir şey yapılmıyor demek istemiyoruz, zaten bu denemez de. Bir taraftan yapılan şeylerin eleştirisi üzerinde dururken, diğer yandan da bu tür neşirlerin hayatî önemini vurgulamaya çalışıyoruz. Eğer maksat hasıl olsaydı, biz ne diye hâlâ bu meseleleri tartışıyor olurduk? Metin neşrinin araştırmacı için ne kadar hayatî bir önemi haiz olduğu şu örnekle de izah edilebilir: Southern, modern anlamda *aydınlanmada* Konferans metodunun çok önemli olduğunu söylerken *conferentia* (konferans: toplantı, müzakere) kelimesinin Orta Çağ'da bir örneğine rastlanmadığını bu sözcüğün daha sonraki dönemlerin ürünü olduğunu söylüyor ve modern anlama en yakın örneğin Türklerin Rodos'u kuşatmaları esnasındaki bir metinde geçtiğini belirtiyor. Bu ne metnidir? Bu metin Türklerin kuşatmaları esnasında Rodoslu bir hastahane yöneticisinin, Du Cange'nin bir mektubudur![24] Şimdi Batılı araştırmacılara niye gıpta etmeyelim? Onların ellerinde bir hastahane yöneticisinin bile yazdığı mektupların yayınları var!

Buradan anlaşılan şudur: Hakkında çeşitli açılardan hükümler çıkaracağınız bir meselede yeterli, sağlıklı, objektif bilgi ve belgelere sahip değilseniz ulaşacağınız hüküm de indî olacaktır. Bu sonuç bizim Divan edebiyatında hayat ve siyaset hakkında kısmî de olsa bir neticeye varmamıza mani olmaz. Fakat denilecek olanlar belki de denilmesi gerekenler yanında çok cüz'î kalacaktır. Mevcut eserlere bakıldığında da bu konuda görülen nedir? Bunu söylemek için öncelikle mevcut eserlere bakacağız. Bu tür eserlerin başında Divan edebiyatı sanatçılarının eserleri gelecektir. Fakat daha başlangıçta şunu söylemeliyiz. Divan edebiyatı denildiğinde ilk akla gelen şey Divanlar olmaktadır. Fakat ehlinin de bildiği gibi Divanlar sanatçıların eserlerinden sadece birisidir. Pek çok sanatçının divanı haricinde onlarca eseri vardır. Nazım ve nesir sahasında kaleme alınan bu eserler yaşanılan hayatın bir görüntüsü olarak taranmalıdır. Bizler bu yazının imkânları ölçüsünde bu konuya *genel* bir bakış açısıyla bakmaya çalışacağız. Önce şunu denemek istiyoruz: Hayat ile edebiyat arasında nasıl bir ilişki vardır? Bir edebi metin oluşturulduğu dönemin hayatı hakkında bilgi verir mi, verirse bunu nasıl yapar; edebî eserde dış dünyanın gerçekliğini aramak ne kadar doğrudur, edebiyat hayatı hangi ölçüde yansıtır?

Edebî Eser ve Hayat

"Bir çağın edebiyatı, edebiyatın içine sindirdiği çağın kendisidir."[25]

Son yüzyıl, bu başlık altında gündeme gelen/getirilen tartışmalarla geçti. Kimine göre edebiyat sanatın kendi ideleri doğrultusunda yapılırdı/yapılmalıydı; kimine göre ise edebiyat hayatın bir aynası olmalı, toplum için yapılmalıydı. Bu tartışma ne bit-

miştir, ne de biteceği var. Fakat büyük sanatçıların eserlerine ve bu sahanın kuramcılarına bakıldığında görülen şey şudur: Edebiyatın yalın haliyle yaşanılan hayatı yansıtması gibi bir şey mümkün değildir. Çünkü edebiyat bir sanat eseri olduğuna göre, her zaman sanatın dilini kullanacaktır ve bu dil de tekil değil çoğul anlamlıdır. Yalın ve bilinen anlamı değil imge ve simgeleri kullanır. Yaşanılan günü yansıtan bir gazete haberiyle, belki de aynı olayı kendisine konu edinen bir sanat eseri arasında derin farklar vardır. Öncelikle gündelik bir olay tükenir, yiter ve unutulur; bir zaman gelir "hayali cihan değen", "gözden ırak olan gönülden de ırak olur" faslına giren "geçmişte kalana mazi derler" sözüyle anlatılan, "hayat devam ediyor"la teselli hanesine büründürülen bir hadise haline gelir; fakat bir sanat metni "an"ı ebedileştirir, onu tarihinde karanlığında unutulmaktan kurtarır, bu "an" ile yaşanılan belki de "basit" bir olayı bütün insanlığın ortak trajedisi veya umudu haline getirir; onu evrenselleştirir ve o olay bir birey veya topluma ait olmaktan çıkar ve kendisinde bütün insanlığı temsil eder hale gelir. Sanatın bu gücü kurgusundan ve dilinden gelir. Eğer sanat eseri de bir gazetenin yaptığını yapsaydı bir gazete haberi gibi unutulur giderdi. O hâlde sanatın, zaman geçse de gücünü ve etkisini yitirmeyen bir anlatma tarzı vardır. Ve bu tarz hayatı birebir yansıtmamasından ve ona bir ebedilik çeşnisi vermesinden gelir. Büyük sanatçıların bu birebirlikten her zaman kaçındığı gözlemlenmiştir. Bunun için geçerli mazeretleri de vardır. Sanat, bireysel olanın ulusala, onu da aşıp evrensel olana yansımanın adıdır. Bir sanatçının kendi *gözlemini,* kendi *trajedisini,* kendi *teşhis* ve *tespitini* tamamen kendi gerçekliği ve duyguları çerçevesinden yansıtıp da *egoist* bir düzlemle aktarmasının sanatla olan ilişkisi tartışma konusudur. Bunun sanatla ilişkisinde insanlığın ortak bir paydada buluşmasının, evrensel insanlık ilkesinin tesirleri muhakkak vardır. Yani sanatçı *bencillik* düzeyinde kalmaz, kalamaz; onun daha da ötelere kalışında çağının, insanının, toplumunun *sözcüsü* olmasının bir rolü vardır. Onun bireyselliğinde yansıyan şey aslında *onun gibilerin* toplumsallığının bir feryadı veya çağlar ötesine ulaşan trajedisidir. Borges, Arjantin'de bir dikta rejimi kuran Peron'a açıkça muhalefet ettiğini, bu yüzden kovuşturmalara uğradığını, annesinin, kız kardeşinin, yeğeninin hapiste yattığını, kendisinin peşinde sürekli bir dedektif olduğunu söylüyor ve ekliyor: "Bunların hiç birini öykülerime ya da şiirlerime aktarmadım. İyi bir Arjantinli olduğuma, aynı zamanda iyi bir yazar olmak için bütün çabamı harcadığıma inanabileyim diye onları dışta tuttum, ikisini bir birine karıştırmadım."[26] Burada karıştırılmayan şey, bencilliğin sanat eserinden uzak tutulmasıdır.

Hayat ile edebiyat arasındaki ilişki her zaman gündeme getirilir. "Edebiyatın, belirli bir sosyal durum, ekonomik, sosyal ve siyasi sistem ile olan ilişkileri hakkında meseleler ortaya atılır. Toplumun edebiyat üzerindeki tesirlerinin açıklanmasına, edebiyatın toplum içindeki yerinin tayin ve tespitine çalışılır. Edebiyata böyle sosyolojik açıdan bakanlar, özellikle belirli bir toplum felsefesine inanan kimselerdir."[27] Wellek-Warren, Edebiyatın günün sosyal hayatını birebir yansıttığı şeklinde bir inancın yanlış, basmakalıp, beylik bir ifade olacağını; yazarın yaşadığı bir çağın tanığı olması ve toplumun temsilcisi olması sözünün de dar bir değerlendirme olduğunu söylemektedir.[28]

"Edebiyatla toplum arasındaki ilişkileri incelemede en çok kullanılan metot, edebî eserleri, sosyal olayların ifadesi ve sosyal vesikalar olarak incelemektir."[29] diyen Wellek-Warren devamla "sosyal bir belge olarak kullanıldığı zaman edebiyat, sosyal tarihin ana hatlarını ortaya koyacak şekilde kullanılabilir" demekte ve buna Shakespeare, Ben Jonson, Thomas Deloney, Addison, Fielding, Smollet, Trollope, Thackeray, Dickens, Wells, Bennet vb. yazarların eserlerinden örnekler vermektedir.

"Bilim soyut kavramları kullanır, sanat ise imgeleri kullanıyor"[30] diyen Pospelov aynı zamanda edebî eserde hayatın nasıl aranacağını da söylemiş olmaktadır. Pospelova göre bilim-sanat ve felsefe arasında varlığı izah hususunda en iyi ayırımı Belinski yapmıştır. Bu ayrım aslında bizim demeye çalıştığımızı da ifade etmektedir: "Felsefeci, tasım'larla konuşur, şâirse figürler ve imgelerle; ama söyledikleri aynı şeydir. Siyasal ekonomi kuramcısı elindeki istatistik rakamlarıyla, okuyucusunun ya da dinleyicisinin anlık'ını (idrakini) etkileyerek kanıtlar.. Şâirse, gerçeğin yaşayan, açık seçik sergilenişiyle okuyucusunun zihinsel yaratıcılığını (fantezisini) etkileyerek, gerçeğe uygun bir imge halinde, belirli bir toplumsal sınıfın, şu ya da bu nedenlerden ötürü gerçekten güçlenip geliştiğini, ya da durumunun kötüleştiğini gösterir. Biri kanıtlar, öteki gösterir, ama her ikisi de inandırmaktadır (ikna etmektedir); yalnızca bir farkla: Biri mantıksal çıkarsamalar yoluyla, ötekiyse imgeler yoluyla."[31]

İmgeleri çözmek özel bir birikim, metinler arası bir kültürel yolculuk, sanat diline vukûfiyet gerektirdiğinden, hayatı boyunca sanat ile bir münasebeti olmayanların bu meselede bir çıkarıma ulaşamayacağı aşikârdır.

Sanatçının dili kullanması nasıl olağan kullanım ve günlük akışın dışındaysa onun varlığa tasarrufu da olağanın dışında olacaktır. Bu olağanlığın belki de en iyi yansıtıcısı *birebir yansıtmama* da görülebilir. Sanatçı *objeksiyon* değil fakat *objektivasyon* peşindedir. Yani o birebir yansıtmaz, dönüştürür, başkalaştırır ve karşımızda duran *aslında o olmadığı hâlde oymuş gibi duran şey*dir. Bu inceliği sanatçıların tavrında ve sözlerinde de görmek mümkündür. Zira birebir yansıtma varlığı ayniyle aktarma; oysa dönüştürme ona yeni bir kimlik, gizemli bir bakış ve insanı etkileyen bir derinlik vermedir. Suut Kemal Yetkin Fuzulî'nin şiirlerine bakıldığında onun ıstırap yüklü bir insan olduğunun görüleceğini, oysa tezkireci Ahdî'nin Fuzulî'yi "**Şuh-tâb, şîrîn-sohbet"** olarak tanıttığını söylemekte ve şunları ilave etmektedir: "Sanatçı, kişisel ve toplumsal yaşamı olduğu gibi yansıtsaydı, bireyi ve toplumu etkilememesi gerekirdi. Çünkü her şeyi, içinde yaşadığı, herkesin bildiği düzensiz doğadan ve toplumdan **taklit** etmiştir. Oysa sanat eseri bir yansıtma işi değil, bir yaratma işidir. Sanatçı kimi hallerde gerçeklikten aldığını, tanınmaz hale getirecek kadar yaratıcıdır. Böyle olduğu içindir ki, sanat eserlerinin insanlar üzerindeki etkisi büyük olmuştur." Suut Kemal "sanat teksif edilmiş hayattır"[32] diyerek bu görüşlerine şu ilaveyi yapmaktadır: "Sanat eserini, toplumun aynası sayan görüşten artık çok uzağız. Bu görüş, **yaratış sorunu** ile de ters düşmektedir. Büyük sanat ve edebiyat eserlerinin, zamanlarında anlaşılmamış olması, sadece içinde yaşadıkları toplumları çok aştıkları içindir."[33]

Bu durumda şu söylenmelidir: *Edebî eserde hayatın aranması, ormanda ağaç*

aranması gibi bir iş değildir, fakat ağaçta orman aranmasına daha çok benzer. "Sanatkâr mücerred bir mahluk değildir, bir cemiyet içersinde yaşamaktadır. Bütün içtimai hadiseler, sanatkârın her şeyi büyülten ruhunda akisler uyandırır. Ve sanatkâr, bir zerresi olduğu millî, siyasî, dinî, ahlâkî telâkkilerini temayüllerini tabiatıyla ifade eder."[34]

Bu ifade edişi bulmanın yolları vardır. Meselâ aynı devirde yaşayan Bâkî ile Fuzûlî'nin şiirleri çok farklı mecralarda seyreder. Fuzûlî'de fakirliğin izlerini süreriz. Bâkî'de ise sarayın, debdebenin, zenginliğin ihtişamını. Sadece Bâkî divanındaki para, altın, kıymetli taşlarla ilgili kelimeleri saymak ve ne kadar bol olduğunu görmek bile bunu izaha yeter.

Sanatçının *dönüştürerek* ifade etmesini Ahmet Haşim şu sözleriyle belirtir: "Estetik işleriyle az çok uğraşanlar bilir ki olmuş vakaların doğru anlatılışı gayet kötü eserler meydana getirir. Yalanın ilahî nefesi üzerinden geçmedikçe ne ses, ne renk, ne taş, ne tunç sanat eseri haline gelemez. 'güzel', 'yalan'ın çocuğudur."[35] Bu "yalan" bugünkü dille belki de *imge*ye karşılık gelmektedir veya *objektivasyon*a. Sanatçının toplumun sesine tam da bu sesi yansıtacak bir aynilikle cevap vermesini pek çok sanatkâr hoş görmemiştir. Karşısında "şîrlerin tirtir titrediği" bir kişinin "ahu gözlüye zebûn olması" bir abartı gibi durmaktadır. Bu ifade "köle oldum"un açılımıdır. Ama sanattır ki bu sözü zıtların ihtişamiyle ayakta tutar, insanı derinden etkiler ve bu hali yaşayan her ferde tercüman olur. *Laura Riding* şöyle diyor: "Tüm gerçek müzisyenlerin seyirci kalabalığının aldatmacası yüzünden düzgün bir duruşu yoktur... Tüm gerçek şâirlerin ise toplumsal söylentilere kulak asmamalarından dolayı düzgün hatta güzel bir duruşları vardır."[36] Bu düzgün duruş, kalabalıkların *geçici* alkışlarına meydan okur, fakat *kalıcı* söylemin ebedî sırrını da ancak bu meydan okuyuşla yakalayabiliriz. Bu alkışlara kulak veren sanat ne olur: "Günün geçici ve önemsiz olaylarına ateş püskürerek ya da alkış tutarak eşlik eden bir sanat istediği kadar vatanseverlikle dolup taşsın, eğitici ve kültürel değeri kuşkusuz küçümsenmeyecek şiirli ya da resimli bir gazeteciliğe dönüşür, ama *sanat* olmaktan çıkar."[37]

Bu yüzden çoğu araştırmacı sanatın günlük olanla mesafesini hep bahis konusu etmişlerdir. Sanatın birinci hedefi kendi içinde gizlidir; onun *başkasıyla* alakası ancak ikinci derecede bir işlevdir. "Edebiyat yapıtı, gündelik konuşmalarımızda sık sık yaptığımız gibi, 'dünya'yla bir gönderme ilişkisi kurmaz, kendisinden başka hiç bir şeyi 'temsil etme' işlevi yoktur. Bu açıdan edebiyat, gündelik dilden daha çok matematiğe benzer: Edebi söylem doğru ya da yanlış olamaz, kendi önermelerine göre geçerli olabilir ancak."[38] Todorov bir başka değerlendirmesinde şunları söylüyor: "Edebiyat, ister maddesel ister ruhsal nitelikli olsun, gerçeklikten değil, edebiyattan meydana gelir; her edebiyat yapıtı bazı uzlaşımlardan oluşur."[39] Todorov, Frye'nin bu düşüncelerinin tam anlamıyla kendisine özgü olmadığını, benzer kanaatleri, Mallarmé, Valéry, Blanchot, Barthes, Genette'nin de taşıdığını söyler.[40]

Buradan şu anlam çıkmaktadır: Sanatın gerçeklikle ilişkisi görecelidir, birebir yansımaya dayanmaz, bu sanatın evrensel bir ilkesidir. Orada hakikat ve hayat bir başka dille tekellüm edilir. Edebî eserde hayatın veya başka bir alanın izleri aranır-

ken buna dikkat etmek gerekir. Sanatçı nihayet yaşadığı çağın dilini ve değer yargılarını kullanmaktadır. Tanpınar, klâsik sanatçıların belli sebeplerle önceleri hor görüldüğünü ama artık onları *kendi çağına ve kendilerine mahsus bir hayatı yansıtmaya* yönelik olarak sevmeyi kabul ettiğini söylemektedir: "Onları kendi devirlerinde, kendi hakikat ve imkânlarında mütalaadan hoşlanıyoruz. Kendilerine mahsus bir hayatı yaratmış olmaları ve onu samimilikle yaşamaları, her türlü özentiden uzak, asilliği yalnız kendi yarattıkları şeylerde bulmaları hoşumuza gidiyor. Gururlarına, zevklerine hayran oluyoruz."[41] Bütün bunlar göz önüne alındığında, hayatı yansıtma açısından Divan edebiyatına baktığımızda ne görüyoruz?

İşin *Divan* kısmını bir yana bırakalım. Burada biz edebiyattan konuşuyoruz. O hâlde bu edebiyatın fonksiyonelliği de diğer edebiyatlarla aynı olacaktır. Yukarıda teorik kısmını verdiğimiz anlayış şüphesiz divan edebiyatı için de geçerlidir. Orada hayatın aranması da *başkalığın, dönüştürmenin, objektivasyonun* izlerini takiple mümkün olacaktır. Divan edebiyatı denildiğinde hemen şiirlerin toplandığı Divanlar akla gelmektedir. Fakat tabii ki bu yanıltıcı bir görüştür. Bu edebiyat dairesinde divanlar dışında pek eser vardır. Hatta divanlar azınlıkta kalırlar. Fakat bu edebiyatla ilgili hükümler verenler maalesef hep divanlardan konuşmaktadır. "Divan edebiyatı aşk, meşk, mey, mahbub edebiyatıdır" sözü olsa olsa sadece gazellere, esasında konularına göre dört başlık altında ele alınan gazellerin de sadece *şûhâne* bölümüne dayanıyor demektir. Bizler burada Divan edebiyatının geneline bakarak, umumi kanaatlerimizi söylemeye çalışacağız, aksi takdirle mesele uzayacak demektir. Öncelikle Halil İnalcık'ın şu tespitine yer verelim: "Divan şiirini inceleyen edebiyat tarihçilerimiz, bu şiir tarzını bugünkü estetik anlayışımız ve ölçülerimizle değil, İslâm medeniyeti çerçevesinde gelişen "sanayi-i şi'riye" açısından değerlendirmek zorundadır. Nasıl ki Doğu'nun minyatür resmini, Batı'nın natüralist-realist resim prensipleriyle inceleyip değerlendirmek anlamsız olur."[42]

Divanlar

Divanlar, şüphesiz Divan şâirlerinin en önemli eseleridir. Bir şâirin ömrü boyunca kaleme aldığı şiirlerin toplandığı eserler olan divanlar aynı zamanda şâirin hayat, dünya, insan ve siyaset görüşünün de bir aynasıdır. Fakat unutmamak gerekir ki Divanlar şiir metinleri olduğundan, şiir de *imge* ve *çağrışımlara, benzetmelere* dayandığından bu metinlere bakarak birebir hayat yansımalarını bulamayız.[43] Bilhassa divan şiiri gerçekliği kırma, bilineni başka bir dille ifade etme, imge ve simgelere başvurma açısından yoğun bir klasik tavır sergiler. Bu tavır nedeniyle diğer alanlarda olduğu gibi burada da hayatın izlerini birebir bulmak her zaman mümkün olmaz. Gölpınarlı Fuzûlî incelemesinde, "Divan şiirinde realitenin bu edebiyatın estetik müsaadesi çerçevesinde aranması gerektiği"ni söylerken "Biz şâiri, muhitinden ve dünyadan ayrılmış, mücerret bir buutta, gözlerini yummuş, iç âlemine dalmış ve iç âlemi de dış âleminden tamamıyla ayrı, düşüncelerine, sözlerine ancak kendini mihver edinmiş garip bir mahluk olarak tanımıyoruz. Şiirde esas, istediği kadar idealizm olsun şâir, istediği kadar ide-

alist bulunsun, yaşadığı cemiyetten ayrılamaz, insanlığından, insanlık duygularından ve insanlığın ihtiraslarından kurtulamaz. Bu bakımdan divan şâirlerinde de realiteyi arayabiliriz ve ararsak tabiî o estetiğin müsaadesi miktarınca bulabiliriz...” diyordu. Gölpınarlı’ya göre, sanatkâr “görgüsü ve ifadesi, mensup olduğu devrin, o devre hakim zevkin, o zevkin yoğurduğu zümrenin ve o zümreye ait edebiyatın çerçevesi içinde” olacağından aramada belirtilen hususlara dikkat etmenin zarureti vardır.[44] Ahmet Atilla Şentürk, edebiyat metinlerine iki tür bakışın olduğunu, bunlardan birinin “edebiyat tenkitçisi”, diğerinin ise “edebiyat tarihçisinin” bakışı olduğunu söylemekte ve şu yargısını dile getirmektedir: “Edebiyat tenkitçisi kendi yaşadığı dönemin değeriyle metinlere yaklaşır ve okuduğundan ne anlıyorsa onu değerlendirir. Fakat edebiyat tarihçisi metinleri oluşturan her kelimeye, kelimenin metin dönemindeki anlamı çerçevesinde yaklaşmak durumundadır. Bu ikinci değerlendirme tarzıyla bakıldığında ‘Divan Şiiri’nin günümüzde zannedildiğinden çok farklı bir değere sahip olduğu anlaşılacak”tır.[45] Dolayısıyla edebî metinlere bu ikinci bakışla bakmanın önemi vardır.

Şâirlerin şiir kaynakları arasında yer alan gündelik hayata ilişkin, yeme-içme, giyim-kuşam, örf-adet, spor, oyun, devrin zanaatlarına ait benzetmeler yaşanılan hayatın akislerini içinde barındırır. Bu açıdan bilhassa, kitapçılık, ciltçilik, çeşitli spor oyunları, satranç ve tavla gibi oyunlara yapılan göndermeler bu sahada gündelik hayatın akışının verilmesi açısından son derecede önemlidir.[46] Fakat bazı şâirlerin mizacı ve sanat görüşü bu hususta ayrı bir kategori oluşturur. Divanların gazel kısımlarında kısmen olmakla beraber, kaside, terci-i bend ve terkib-i bentler, kıtalar ve musammatlar içinde şâirlerin yaşadıkları hayatın tercümanı olmasına ilişkin metinleri bolca bulmak mümkündür. “Genellikle, her şâirin edebi kişiliği ve dünya görüşü, şâirin yaşadığı devirle ve toplumun durumuyla yakından ilgilidir. Yani şâir, çağının üzerinde bıraktığı izlenimleri, şu ya da bu biçimde şiirine aksettirir. Ancak, Nâbî gibi, kullandığı, zamanı ve toplumu kınayan ifadeyi, tarihi delillere dayandıranına az rastlanır. O, Divan’ının pek çok yerinde, toplumun o günkü durumunu başarıyla dile getirmiş, ayrıca Divanında yer alan kaside, gazel, kıtalarda ve bilhassa Hayriye’deki çeşitli bölümlerde, devri için tarihi belge olabilecek kıymette bilgi vermiştir.”[47]

Bağdatlı Rûhî’nin “toplumun değişik kesimlerinden seçtiği tiplerle eleştiriler yönelterek devrindeki çözülüşü gerçekçi şekilde gözler önüne seren”[48] Terkib-i Bend’i[49], Yine Yahya Bey’in, Rüstem Paşa’yı Osmanlı mülküne ve devlet düzenine vermiş olduğu felaketlerden dolayı ağır bir dille eleştirdiği toplam 7 bend ve 44 beyitten oluşan Terkib-i Bendi[50] bu açıdan önemli ayrıntılara işaret eder. Kaside ve terci veya terkib-i bend’lerin ne kadar önemli olduğuna ilişkin bir iki örnek vermek istiyoruz[51]:

Kasideler, yazıldıkları devrin sosyal hayatına da ışık tutmaktadır. “III.Süleyman’ın 1687, II.Ahmet’in 1691’de tahta çıkışlarına karşı sessiz davranan Nabî, II.Mustafa’nın saltanat makamına oturması üzerine bir cülûs kasidesi yazarak ülkenin içinde bulunduğu harap durumu ve karışıklığı dile getirir.[52] Bilhassa Nâbî’nin kasidelerinde devrin sosyal hadiseleriyle ilgili bir hayli bilgi mevcuttur. Sadrazam Hüseyin Paşa’ya sunduğu kasideye:

Lil'lahi'l-hamd olup ma'reke-i cenk tamâm
Buldu âlem yeniden sulh u salâh ile nizâm

beytiyle başlar. Bizler bu kasideyle o devrin bütün olaylarını adeta adım adım takip ederiz. Kasidenin sunulduğu dönemlerdeki derin bunalımlar şairane kaleme alınmıştır. Bu anlaşmayla gelen geçici huzur ortamının, yıllardır süren kargaşa ve savaşların, sonundaki barış ortamının insan psikolojisi üzerindeki tesiri gayet güzel vurgulanmıştır.[53]

Nabî'nin bu tarz kasideleri ayrı bir inceleme konusu yapılacak kadar geniştir.

Nâilî'nin Sadrazam Kemankeş Kara Mustafa Paşa'ya sunduğu kasidede devrin sosyal hayatının önemli bir yansıması vardır. Kaside, Paşa'nın İran'la savaşlara son verdiği Kasr-ı Şirin anlaşmasının akabinde yazılmıştır. Kasidede, yıllarca süren, askeri ve halkı bıktıran savaşların başarıyla sonuçlandırılması ve halkın büyük sevinci dile getirilmektedir. Yine Nâilî'nin Sofu Mehmet Paşa'ya sunduğu bir kasidede bizler, şâirin o devirdeki ayaklanmalar ve karışıklıklardan rahatsız olduğunu, halkın çektiği sıkıntıları, ehliyetsiz ve cahil kişilerin yönetiminden acı acı yakınmaları görüyoruz.[54] Yahya Bey, Divanında, 22 beyitlik bir kasidesinde, Kâsım Paşa'nın Bağdat'ta **Şat** ırmağı üzerine bir köprü yaptırdığını söyleyerek, bu köprü vesilesiyle Paşa'ya övgüler düzmektedir.

Kurıda yaşda yoldaşlık idüp Hızr-âsâ
Yapdı bir köprü Şata Hazreti Kâsım Paşa[55]
.....

Bu kaside vesilesiyle bizler, Şat ırmağı üzerine yapılan bu köprünün halk arasında ne büyük bir sevinç yarattığını da öğrenmiş oluyor, şâirin böylesi büyük bir eseri bina eden insanı ebedileştirdiğine de şahit oluyoruz.

Kasidenin sosyal olayları yansıtma ve tarihe ışık tutmasıyla ilgili son örneği Fuzûlî'den vermek istiyoruz.

"Fuzûlî biri Terci-i Bend tarzında yedi kasideyi Osmanlı Bağdat Valisi Ayas Paşa'ya sunmuştu. Bu paşa gerçekten çok yararlı icraatlarıyla yörede şöhret yapmıştı. Bu kasideleri okuyan herkes, Ayas Paşa'nın Bağdat'a nasıl huzursuzluk içinde geldiğini, onun, nasıl askerleri tanzim ederek isyanları tenkile başladığını, Kerbela ve Necef'i ziyaretten sonra, Al-i Kazma şeyhini nasıl te'dib ve Basra'yı nasıl fethettiğini, Vasıt ve Cezâyir taraflarında itaat ve emniyeti iade eylediğini hülasa olarak o devrin Irak tarihi için birinci derecede önemli ve hayati olan emniyet meselelerindeki zafer ve başarılarını adeta adım adım takibe imkân bulur.[56]

Yine tarihteki karanlık bir noktayı aydınlatması bakımından Fuzûlî'nin bir kasidesi önemli bilgileri ihtiva etmektedir. Kanunî Bağdat'ı ziyaretinde Kerbelâ'ya Fırat'tan su getirilmesini emretmişti. Bu suyu kimin getirdiği tartışma konusu olmuşsa da, Fuzûlî'nin Mehmet Paşa'ya sunduğu bir kasidesinde mevcut:

Şehid-i Kerbalâ'ya su getirmek kastın etmişsin
Seni elbette âlemde bu niyyet pâydâr eyler

beytiyle bu işi Mehmet Paşa'nın yaptığı anlaşılmaktadır.[57]

Fuzûlû'nin yine bir kasidesinden anlaşılmaktadır ki, Ayas Paşa, bulunduğu şehir, imar, sükun ve emniyet açısından berbat bir hâldeyken bu şehri onarıp, "yola getirilmesi müşkül mülkü" abâd eylemiştir.

Fuzûlî Divanında 11 numara ile kayıtlı ve "Kaside der Tevaîf-i Bağdat ve Meth-i Sultan Süleyman" başlığını taşıyan kaside, bir kasidenin gerçekte ne olduğunun en güzel örneklerinden biridir. 71 beyitlik bu kaside Bağdat şehrinin, sosyal, kültürel ve tarihi bir fotoğrafını yansıtmaktadır. Şehirdeki tarihi, dini şahsiyetler, İslâm dini açısından şehrin önemi, tarihin büyük olaylarına merkezlik etmesi, coğrafi ve tabii güzellikleri, kültürel zenginliği vs. gibi birçok konu bu kasidede çok güzel bir üslupla harman edilmiştir. Her yönüyle Bağdat tarihi araştırmacıları için zengin bir vesika niteliği taşımaktadır.

15 Ocak 1945 tarihli İstanbul Dergisi'nde Ali Canip Yöntem'in yayınlamış olduğu "18. Asır Edebiyatı İçin Mühim Bir Vesika: Şâir Seyyid Vehbî'nin Vekâletnâme'si" adlı bir makale yukarıda işaret ettiğimiz soruların bir kısmına ışık tutacak mahiyettedir:

1720 yılında Sultan III. Ahmet'in İbrahim adlı bir çocuğu olur. Devrin şâirleri çeşitli şiirlerle tebriklerini sunarlar. Sultan Ahmet, bu şiirlerin içinden Osman Tâib'in şiirini pek beğenir ve onu Melikü'ş-Şuarâ ilan eder. (Bunun üzerine ondan devrinin bir değerlendirmesi istenmiş olacak ki) Tâib hicivle şöhret bulduğundan ve bundan dolayı hayli zarara uğradığından:

Edersin Tâib'â her fırkanın erbâbını ta'rîf
Velî havfın budur şâyed ki dilgîr ede yârânı

Vekilimdir benim Vehbî-i mûciz-dem beyân etsin
Sunûf-i taze güyânı gurûh-ı yâve destânı

beyitleriyle işin içinden sıyrılır ve Seyyid Vehbî'yi kendisine vekil tayin eder. İşte bu olay üzerine Vehbî bu vekaletnameyi kaleme almıştır. Vekâletname 170 beyitlik uzun bir kasidedir. Kasidede devrinin hemen bütün şairlerinin adı geçer.

Bu kaside devrinin edebiyat dünyasının adeta bir portresidir. Şâirler arası münasebetler ne şekildedir, kim revaçta, kim unutulmuştur? Tezkirelere bile adı geçmemiş nice şâiri bu kasideden öğrenmekteyiz. Yaygın kanaat Yunus Emre'nin Divan şairlerince hiç anılmadığı şeklindeyken, bu kasideyle Vehbî'nin beğendiği şâir Nahîfî'yi sırf Yunus Emre'ye benziyor diye övdüğünü öğreniyoruz:[58]

Nahîfî kim ilâhiyât-ı Yunus'tan müessirdir
Usûl-ı sûfiyanda beste eşâr-ı firâvânı

Kemâlâtıyla şimdi câ-nişîn-i ârif olmuştur
Müsellemdir hakikat nazm u nesre fazl-ı irfânı

Yine bu kasideden öğrendiğimize göre, o günün en büyük şâirleri arasında bugün adını bile anmadığımız kişiler vardır. Sami Bey devrinde en mümtaz üstatlardandı. Yine, genç yaşta ölen Cazim de devrin "taze-gûyan"ındandır. Ali Canip Yöntem mezkur yazısını şu görüşüyle bitirir. "18. asır edebiyat ve fikriyatıyla uğraşmak isteyenler için Tâib ve Vehbî'nin, hassaten Vehbî'nin kasideleri incelenmeye değer vesikalardır." Şimdi sormak gerekir, hangimiz o devri değerlendirirken bu vesikalardan yararlanıyoruz. Bırakın yararlanmayı bu vesikaları acaba kaçımız gördü?

Kasidenin sosyal hayattaki rolü için verilebilecek en iyi örneklerden biri Şeyh Gâlib'in bir kasidesidir. III. Selim'le çok derin ve samimi bir muhabbeti olan Şeyh Gâlib edebiyatımızın en mümtaz şahsiyetlerinden biridir. Belki de Osmanlı Sultanlarına en yakın şâirimiz o olmuştu. Hareme girebilecek kadar padişahla ünsiyet kesbetmişti. Onun bu durumundan hareketle Orhan Okay şöyle söyler: "III.Selim için yazdığı 12 kasidede câize karşılığı bir methiyeden çok, hasbi bir sempati aramak daha doğru olacaktır. Hüsn ü Aşk'ta ifade edilen:

Her ne ki söylerim senâdan
Âsûdedir âfet-i riyâdan

beyti onun bütün methiyeleri için geçerlidir."[59]

İşte III. Selim'e yazmış olduğu bu kasidelerden biri, kasidenin sosyal hayatı tanzimde ne derece rol oynadığının en iyi örneklerinden biridir.

Şeyh Gâlib, III.Selim tarafından Galata Mevlevîhanesi'ne şeyh tayin edilir. Kendisi de bu mevlevihanenin müdavimlerindendir. Şeyh Gâlib görev yerine geldiğinde burasının harap bir hâlde olduğunu görür. Bunun üzerine III. Selim'e:

Gönül bir beyt-i ma'mûr-ı safâdır aşk mî'mârı
Yatur ammâ ki şimdi başka bâmı başka dîvarı

matla'lı kasidesini sunar. Gâlip, bu kasideyle Mevlevîhâne'nin harap ve perişan bir durumda olduğunu şairce ifade etmektedir. Kasideyi okuyan padişah şiirdeki imayı anlar ve hemen dergâhın onarılmasını emreder. Kasidenin tesiri bu kadarla da kalmaz, "dergâh bütün müştemilatıyla birlikte yenilenmiş, ayrıca güzel bir şadırvan bir süre sonra da padişah için bir hünkar mahalli yapılmıştır. Sarayın bu ilgisi devlet erkanını da harekete geçirmiş ve kısa süre içinde Galata Mevlevihanesi, başta içilecek tatlı suyu olmak üzere bütünüyle elden geçirilerek cennet bahçelerini andıran bir mekân haline getirilmiştir. Padişah bununla da yetinmemiş, şâirle dostluğu ilerlettikten sonra dergâhın faaliyetlerine daha rahat devam edebilmesi için yeni vakıflar da tesis etmişti.[60] Bütün bu hayırlı işlere bir kasidenin vesile olduğu göz ardı edilmemelidir.

Divanlarda aslında gündelik hayatın birebir yansımalarını bulacağımız metinler Kıt'a'lar bölümünde geçer. Divan şiiriyle ilgili olarak verilen hükümlerde bu bölümlere bakılmaması araştırıcı için aslında büyük bir kayıp ve verilecek hükümler için de büyük bir eksikliktir. Bilhassa Tarih şiirleri kıt'alarla yazıldığından o devrin

önemli savaş ve barışları, devlet adamlarınca yapılan ve *"Târih Berâ-yı Çeşme-i Sultân Muhammed Hân-ı Gâzi der-Burgas"*, *"Çeşmeye Yazılan Târih Budur"*, *"Zeyrek Aganun Köpüsine Nev'î Efendi İltimâsiyle Bir Gecede Denmişdür"* gibi başlıklarla verilen saray, köşk, ev, kasr, cami, çeşme, köprü vb. mimari yapıların tarihleri ve bunların özellikleri, şâirlerin fakirlik, zenginlik, rüşvet, sağlık, doğruluk, cömertlik, iyilik yapma vb. kendi hayat ve dünya görüşüne ilişkin şiirler; o devrin yokluk, kıtlık, karaborsa, savaşların getirdiği felaketler gibi sosyal boyutlu hadiseler; *"Muallimzâde oglı Mahmûd Efendi Nişânî Olduğunda Dinildi"*, *"Merhûm Şâh Efendi İstanbul Kadısı Olduğuna Târihdür"* gibi başlıklarla verilen önemli devlet görevlerine getirilen insanların göreve gelmeleri ve görevden ayrılmalarına ilişkin tarih ve tebrikler; tarihin seyrinde önemli rol oynamış *"Sultan Selîm Hânla Sultân Bâyezîd Cengine Târihdür"*, *"Târih Berâ-yı Feth-i Kal'a-i Kamançe"*, *"Târih-i Feth-i Kal'a-i Girîd Be-Dest-i Ahmed Paşa Der-Zamân-ı Sultan Muhammed Han"* vb. başlıklarla yazılan mühim savaşları ve *"Tonanma-i İslâmun İnhizâmına Târihdür"* gibi yenilgileri anlatan manzumeler; *"Edirnede Olan Tunca Irmağının Taşdugına Târihdür"*, gibi sel afetlerini, *"Kabbân Harkına* (yangınına) *Târihdür"*, *"Târih Berâ-yı İhrâk-ı İstanbul"*, *"Tophâne İhrâkına Târihdür"* gibi başlıklarla verilen önemli yangınlara ilişkin şiirler, *"Ciğer-delen Nâm Civân Âşıkını Katl itdüğüne Târîhdür"* benzeri sunuşlarla dile getiren o dönemin kamuoyu yaratmış önemli hadiseleri vb. pek çok güncel, sosyal, tarihi olayları takipte Kıt'a'lardan yararlanmak mümkündür.

Gelibolulu Âlî, Eylül 1593 ila 15 Eylül 1594 yılları arasında İstanbul'da kıtlık olduğunu, bölgeye yağ gelmediğini, doğu bölgelerinde inek ve sığır kalmayıp etrafın kırıldığını, bir bulaşıcı hastalığın etrafı kasıp kavurduğunu, Amasya civarındaki araştırmalarında köylülerin taze kemiklerden yapılmış surlar ördüğünü gördüğünü, bazı köylerde bir tane bile dananın kalmadığını söylüyor ve peşinden

Şöyle yatur lâşeler, şöyle kırılmış devâb
Kalb-i reâya hîç kalmamış ümizd-i âb
Sâhil-i deryâya san tolmış idi üstühân
Bahr idi sahrâ-yı Rûm, düşmiş ana ıztırâb
Hayret ile ellerin bögrine urmış zenân
Oldı dihkân hazîn, hâl-i raiyet harâb

demektedir. Daha sonra bu kıtlıktan etkilenenleri, kıtlığın ahlâkî sebeplere dayanan tarafını, tüccarların karaborsacılığa ve fahiş fiyatlarla mal satmaya başladığını, insanların kıtlığı hak ettiğini; bir müddet sonra da arpa ve buğdayın kıtlığının başladığını, insanların kendilerini çifte koştuklarını, bazılarının el çapaları ile yerleri kazıp tek tek buğday ve arpa ekmeye çalıştığını söylüyor ve şu dörtlüğü kaydediyor:

El ile kazmadan ne hasıl olur
Ol ekinden sana ne vâsıl olur
Andan ibret al vâki'de yoksa
Dahı bir özge fitne nâzil olur[61]

Âlî, Şeyhülislam Bostanoğlu Mevlana Muhiddin'in 30.000 dinar rüşvetle Sinan Paşa lehine fetva verdiğini söyleyerek Şeyhülislamı bir şiirle şiddetle eleştirmektedir. *(Rişvet ahzına eden cürêti kadılar iken/ irtişâ almayı müftü de edindi derkâr).* Daha sonra Ferhad Paşa'nın idamının çok ciddi bir hata olduğunu, bu idamla devletin doğu savunmalarının çok zayıflayacağını (Ferhad Paşa bilhassa İran'la yapılan savaşlarda uzman ve o bölgeyi çok iyi bilen bir kişi imiş) söylüyor ve onun yerine gelen Sinan Paşa'yı ağır bir dille eleştiriyor.[62]

Kortantamer, Nedim'in şiirlerinde canlı İstanbul tasvirlerini incelerken, onun İstanbul'u köşe bucak ele alıp tanıtmasını şu sözleriyle güncelleştiriyor: "Nedim'in bu tanıtma işini adeta bir mihmandar –hadi günümüze aktararak söyleyelim- bir turist rehberi gibi yaptığı da olur."[63]

Tezkireler

Belli meslek gruplarından insanlar hakkında bilgi veren eserlere "Tezkire" adı verilmektedir. "Osmanlı toplumunun maddî ve ma'nevî kültürünü meydana getiren her meslekten yaratıcı kişinin biyografik künye yazıcılığını temel alan bir tür anlamı kazanmış olan ve belirli bir meslekte tanınmış kişilerin, meselâ velilerin, hattatların, mimar ve musikî ustalarının, hatta usta bir çiçek yetiştiricisinin hayat ve sanatından söz eden edebî geleneğin adı"[64] olan ve kendisinde "büyük bir bölümü yazara ait olmakla beraber- çağının genel anlamdaki şiir telakkisini de yansıtılmış"[65] olduğu tezkireler, Osmanlı dünyası sanat-hayat-toplum-siyaset ilişkisi açısından son derecede önemli kaynaklardır. Öncelikle şâirler hakkında kaleme alınanlarının tanındığı tezkireler, özelde; şâirlerinin doğumu, doğum yeri, edebî, siyasî, bürokratik ve meslekî hayatı, şiirlerinin değerlendirilmesi, sanat faaliyetleri, akrabalık ilişkileri, tahsil durumu, tahsil hayatı, yaşadığı ve çalıştığı yerler, şahsiyeti ve özellikleri, kendine has becerileri, sosyal muhiti, hayatına ilişkin enteresan anekdotlar, ölümü ve ölüm yeri, mezarı, eserleri, eserlerinden seçilmiş örnekler ve değerlendirmeler; genelde ise; şiir sanatı, bu sanatın kaynakları ve bu kaynakların tenkiti ve değerlendirilmesi, şâirlerin himayesi ve bu himayenin ana esasları, devlet adamı-şâir ilişkisi, bu ilişkide öne çıkan hususlar, Osmanlı devlet adamlarının şiir ve şâire verdiği önem, devlet adamlarının etrafında oluşan ve sanatı koruma ve yayma özelliği taşıyan ilim-sanat meclisleri, bu meclislerdeki sanat ortamı, şâirlerin yetiştiği mektep görevi gören muhitler[66], şâirler arası ilişkiler[67], bölgelere, şehirlere göre Osmanlı coğrafyasındaki şâirler[68] ve şiir faaliyetleri vb. hakkında pek çok bilginin bulunduğu bu eserler Osmanlı toplumundaki sanat-hayat-siyaset üçgenini göstermesi bakımından da birinci derecede kaynaklardandır.[69]

Sûrnâmeler

Padişahların erkek çocuklarının (şehzâdelerin) sünnet düğünlerini, kızlarının veya kız kardeşlerinin evlenme törenleri vesilesiyle yapılan "Sûr-ı hümâyunları" anlatan veya düğün, ziyâfet, şenlik ve benzeri konularda kaleme alınan mensur ve manzum eserler olarak tanımlanabilecek olan Sûrnâmeler, manzum veya mensur onlarca örneği olan edebî eserlerdir.

"Sûrnâmeler kültür tarihi kavramı içerisinde, yazıldıkları ve anlattıkları dönemin 'Edebiyat, Tarih, Folklor, Devlet Yönetimi, Sosyoloji, İktisat vb.' açısından incelenmeye yardımcı olabilecek muhtelif bilgileri ve nitelikleri ihtiva etmektedir. Manzum ve mensur Sûrnâmeler'in ihtiva ettiği konuları ana hatlarıyla aşağıdaki şekilde vermek mümkündür. Bu konulara bakıldığında Sûrnâmeler'in kültür tarihi açısından gerçek birer hazine olduğu ortaya çıkacaktır.

Giyim kuşam adları ve özellikleri; kumaş, kürk, mefruşat adları ve özellikleri; Kapkacak isimleri ve özellikleri; muhtelif hediyeler ve özellikleri; yiyecek ve içecek isimleri ve özellikleri; hamam kültürü ve kullanılan aletler; ateş işleri, donanma şenlikleri, fişek gösterileri, kandiller ve mahyalar; gösteri sanatları, sanatçıları, eğlenceler, oyunlar, oyuncu kolları; musiki makamları, aletleri, musikiyle ilgili unsurlar; Osmanlılarda saray, merkez, bahriye, ilmiye, kapıkulu teşkilatları; esnaf alayları, gösterileri, esnaf isimleri ve diğer özellikleri; mimarlık, dekor ve süsleme sanatları; şekerden yapılan temsili hayvanlar, bahçeler ve diğer unsurlar; nahıllar, düğün mumları ve özellikleri; dramatik savaş gösterileri; sunulan hediyelerin ayrıntılı listeleri ve değerleri; silahlar, çeşitleri ve özellikleri; atlar, atlarla ilgili koşumlar ve diğer unsurlar; muhtelif spor gösterileri: binicilik, at yarışları, okçuluk, güreş, matrak, cirit vs.; denizcilik, gemiler ve diğer unsurlar; mücevherler, çeşitleri ve diğer özellikleri; baharatlar, şifalı otlar; güzel kokular (ıtriyat) ve özellikleri; beşik alayları, usulleri; düğün merasimleri ve özellikleri; davet edilen yerli, yabancı devlet erkanı, bunların isimleri, mevki ve makamları; düğünler için yapılan masraflar ve bunların dökümü; düğün levazımının tertibi ve yurt içi ve yurt dışından getirilen malzemeler ve şahıslar; ziyafetlerde ve hediyelerde hiyerarşik düzen; düğünlerde folklorik adetler ve gelenekler; minyatürler; karagöz ve ortaoyunu; düğün mekânları ve mekânların düzenleniş şekilleri; altın, gümüş ve çanak yağmaları; genel olarak yağma geleneği; düğün düzeninin ve asayişin sağlanması için yapılan işlemler ve alınan tedbirler; hânende, sâzende ve rakkaslar"[70]

Bu kadar farklı alan ve konuda kaynak olabilecek sûr-nâmelerin bu açıdan incelenmesi bile Osmanlı toplum hayatının özellikle eğlence hayatı hakkında bizlere fazlasıyla bilgi verecektir.

Mesneviler

Her beytin kendi arasında kafiyeli olduğu, uzun manzum eserler olan mesnevîler Osmanlı Türk toplum ve siyaset hayatının en önemli kaynakları arasındadır. Mesneviler işledikleri konu itibariyle kimi araştırmacı tarafından altı, kimisi tarafından ise dört başlık altında incelenmiştir. Cem Dilçin'e göre mesnevileri altı ayrı başlık altında incelemek gerekir: Fuzûlî'nin *Leylâ vü Mecnûn*'u gibi **Aşk Konulu Mesneviler;** Süleyman Çelebi'nin *Mevlid*i gibi **Dinî ve Tasavvufî Mesneviler;** Nâbî'nin *Hayriye*'si gibi **Ahlâkî ve Öğretici Mesneviler**; *Gazavat-nâme*'lerin anlatım biçimi olan **Savaş ve Kahramanlık Konulu Mesneviler;** *Şehren-giz*'lerin yazıldığı **Bir Şehri ve Güzellerini Anlatan Mesneviler** ve Şeyhî'nin *Harnâme*'sinde olduğu gibi **Mizâhî Mesneviler** olmak üzere altı ayrı başlık altında incelenebilir.[71]

İsmail Ünver ise, Mesnevileri konuları bakımından dört gruba ayırır ve toplumsal yapı ve hayat hakkında geniş bilgiler bulabileceğimiz dördüncü grubu şu şekilde tanımlar: "Şâirlerin gördükleri, yaşadıkları olayları anlatan, toplum hayatından kesitler veren; kişileri, meslekleri, düğünleri ve belli yöreleri tasvir eden mesneviler. Bu eserler yerli konuları işlediklerinden, eski edebiyatımızın mesnevî alanındaki en orijinal örnekleridir. Bu gruba giren başlıca örnekler şunlardır: Ta'rifât veya Ta'rif-nâmeler, Şehr-engîzler, Sûr-nâmeler, Sergüzeşt ve Hasbıhaller... Bunlardan şehr-engîz türündeki eserlerden kimileri yöresel tasvirler verir." Ünver, Bu tür Şehr-engîzlere örnek olarak, Agah Sırrı Levend'in hakkında "Bursa'nın güzellerinden değil, şehrin gezilip görülecek yerlerinden bahseder" dediği Lami'î Çelebi'nin Bursa Şehr-engîz'ini ve Fevziye Abdullah Tansel'in hakkında "Boğaziçi Kıyılarını canlandıran mesnevi" olarak nitelediği Fennî'nin Sâhil-nâmesini örnek vermektedir.[72]

Mesnevî nazım biçimi Türk edebiyatına İran'dan gelmiştir. Fakat Türk şâirleri İranlıların pek ilgisini çekmeyen pek çok değişik sahada da mesnevi kaleme almış ve bu mesnevilerle özellikle Osmanlı sosyal hayatının izlerini bugünlere taşımıştır. "Mevzû bakımından Türk Mesnevîleri, İran Mesnevîlerinden daha zengindir. İran edebiyatında Mevlid, Mîrâciye, Hicriye, Esmâ-yi Hüsnâ, Ta'dâd-ı Enbiyâ ve benzeri dini konular az görüleceği gibi Şehrengiz, Târifnâme, Sevâhil-nâme nev'inden mesnevîler de telif olunmamıştır veya daha azdır denebilir."[73]

14. yüzyıl mesnevileri daha çok dini-tasavvufi mahiyettedir. Fakat **Tabiatnâme** adlı yazarı bilinmeyen bir mesnevide o günün hayat izleri taşıyan pek çok konu kaleme alınmıştır. "Peksimet, pirinç, arpa ve darı ekmeklerinin, koyun, keçi, sığır, at, deve, ahu, kaz, güvercin, tavuk, tavşan, bıldırcın vs. etlerinin, süt, yağ, peynir ve yoğurdun, zeytin, sirke ve limonun, çeşitli turşuların, bozanın, elma, ayva, nar şerbetlerinin, sabun helvası, kadayıf gibi bazı tatlıların, kuru ve taze meyvelerin, şalgamın, sarımsağın, turp ve soğanın bazı hususiyetleri, faydalı ve zararlı tarafları anlatılmıştır... İkinci bölümde ise yay çekmekten, hamamdan, dellâkden, uyumaktan, erganun, ud ve kanun gibi musikî aletlerinin vücuda ve ruha tesirlerinden bahsedilmiştir."[74]

Genelde aşk konulu mesnevilerin aşk gibi soyut konularda yazıldığı ve pek de yaşanılan toplumsal hayat hakkında bilgi vermeyeceği düşünülürse de M. Fatih Köksal, konusu aşk olan mesnevilerin kalıplaşmış hususiyetleri yanı sıra toplum hayatını, toplumun gelenek göreneklerini ortaya koyan bir özelliğinin de olduğunu söylemekte ve bunları: Kahramanların yetişmeleri, içki meclisleri ve eğlence alemleri, sihir, büyü, tılsım, savaşçılık, av ve avcılık, zindan ve hapis hayatı vb. inançlar başlığı altında incelemektedir.[75]

Ayrıca Mesnevilerde çok canlı bir şekilde çeşitli insan tiplemeleri görülmektedir. Bahtek adlı tip buna güzel bir örnektir. Bu şahıs tiplemesiyle cimriliğin felaketlerini bütün evrensel yönleriyle ele alınır ve işlenir.Atâyî'nin, Nefhatü'l-Ezhar adlı mesnevisinde en önemli hikâye kahramanlarından biri de o devrin ünlü Üsküp Müftüsü Mir Muhammed Çelebi'dir. Kâtip Çelebi'nin de hakkında övücü sözler sarf ettiği bu şahsı Atâyî kendisine bir hikâye kahramanı olarak seçmiş ve bu vesileyle o devir haya-

tından çok canlı sahneleri eserine taşımıştır. Müftü Efendi bir gözü görmeyen, ama şen şakrak, problemleri basiret içinde çözen, işini kılı kırk yararak yapan, aynı zamanda şakacı birisidir.[76]

Atâyî, eserinde o günün eğlence anlayışını, kış eğlenceleri de olmak üzere kaydeder. Meselâ bir şiirinde güzellerin kar topu oyunlarını anlatıyor:

Kılup berf-bâzî nice tâzeler
Biri birini kara basmış meğer
Atar kar topun nev-civanlarına
Sıgandı gümiş savlecanlarına
Yakup kar topun her Nihâl-i ümîd
Olur nicesi gonce verd-i sefîd
Kayar buzda meh-pâreler pür-şitâb
Olur çarh-ı mînâda gûyâ şihâb[77]

Daha pek çok örneğin verilebileceği mesneviler bütün bu yönleriyle incelendiğinde ancak o zaman biz bu eserlerin gündelik hayat içerisindeki yerini hakkıyla tespit edebileceğiz.

Nâme'ler ve Diğerleri

Genel olarak *nâme*'ler başlığı altında sıralayacağımız bu eserler sonları *nâme* kelimesi ile bittiğinden bu adla sınıflandırılmıştır. Yüzlerce değişik örneği olan bu eserler Osmanlı hayat ve siyaseti için önemli kaynaklar arasındadır. Manzum küçük hikâyeler olan **Berber-nâme**, **Dere-nâme** gibi eserler; büyük bir tarihi kişiliği ve kahramanlıklarını konu edinen **Selim-nâme**, **Zafer-nâme**, **Âsaf-nâme** vb. eserler; **Gazavat-nâme**[78], **Fetih-nâme**, **Cihat-nâme**, **Cenk-nâme**[79] gibi savaşa ayrılmış eserler; **Menakıb-nâme**-i Niyazi-i Mısrî gibi büyük kişilerin menakıblarını anlatan eserler; Gurbet acısından bahseden Sultan Cem'in **Firkat-nâme**'si gibi eserler; **İşret-nâme** veya **Saki-nâme**[80] gibi eserler; muhtelif yerleri tasvirlerine ayrılmış **Heves-nâme** ve **Sevâhil-name** gibi eserler; fıkralardan ve latifelerden bahsedenler **Letâif-nâme** gibi eserler; çehre, şekil ve kıyafetlerden bahsedenler **Kıyâfet-nâme'ler** gibi eserler, **Seyahat-nâme** gibi seyahatleri anlatan eserler; Seyahat-nâmeler içinde Hac yolculuklarını anlatan ve üzerlerinde ciddî araştırmaların yapılmadığı "Tarihî, sosyolojik, coğrafik ve otobiyografik bilgiler içeren"[81] **Osmanlı Hac Seyahat-nâmeleri** gibi eserler; **Har-nâme** gibi mizahi eserler; Taşlıcalı Yahyâ'nın manzum makale, hikâye veya fıkradan oluşan **Usul-nâme**'si gibi eserler; devrin bürokratik yapısını eleştiren **Şikâyet-nâme** gibi eserler; şâirlerin kendi zamanlarında değerlerinin bilinmediğinden yakındıkları ve bir devir eleştirisi olan **Gam-nâme** benzeri eserler[82]; devirlerin hamam geleneklerini anlatan **Hamam-nâme**; çeşitli konulardaki vasiyet ve nasihatleri içeren **Vasiyyet-nameler**[83] gibi eserler, ayrıca **Fal-nâme, Yıldız-nâme, Ta'bir-nâme** vb.[84]

Bu başlık altında aslında *Risâle* kelimesiyle başlayan eserleri de incelemek gerekir. Bu başlıkla adlandırılan eserler içerisinde Osmanlı dönemi hayat ve siyaseti için önemli bilgilerin bulunacağından şüphe yoktur. Meselâ Latîfî'nin, **Risâle-i Ta'rîf-i Evsâf-ı İstanbul** adlı eseri bu bakımdan dikkat çekicidir. Latîfî'nin "otuz beş yaşında kaleme aldığı bu eser, bir mukaddime, altı fasıl ve bir hatîmeden oluşur. İstanbul'un hangi tarihte, kimler tarafından kurulduğunu anlatır. Tarihi mekân içinde bu şehrin büyülü güzelliklerini tasvir eder. İstanbul'un büyüklüğünden, saray, köşk, cami, medrese, çarşı, dükkan gibi zenginlik ifadesi olan özelliklerinden bahseder. Galata, Eyüp, Tophane, Tahtakale gibi semtlerin canlı tasvirleri yanında, bu eserde yazarın yaşadığı dönem İstanbul'una yönelttiği sosyal eleştiri de yer alır... Latîfî, İstanbul'u anlatırken yüzeysel bir tasvirle yetinmez, devrin maddî ve manevî yönlerini, yaşayışını ve düşünce tarzını yansıtır. Yazarın İstanbul'a duyduğu sadece hayranlık değildir. Bu şehrin beğenmediği tarzlarını bazen istihza ama genellikle acı bir üslupla tenkit eder."[85]

Agah Sırrı Levend "Divan edebiyatının başlıca mahsulleri, divanlar, hamseler, münşeat mecmuaları, tezkireler ve tarihlerdir. Ancak bunlara, hamseler dışında kalan manzum ve mensur hikâye, risale ve makalelerle nâme ve münazara başlığı altında yazılan muhtelif mevzulardaki eserleri, bundan başka dini ahlâkî ve tasavvufi mahiyette yazılan risalelerle hiciv ve mizah vadisinde yazılmış manzumeleri, hatta manzum lügatleri de ilave etmek lazımdır. Ancak bu suretle divan edebiyatının mahsullerini tamamlamak mümkün olabilir."[86] diyor. Bu eserlerden münazara kitapları genellikle varlıklar arasındaki tartışmaları edebi ve simgesel bir dille anlatırken, bu eserler arsında gündelik hayatın ayrıntılarına girenler de vardır.17 asrın ilk yarısında Nağzî tarafından kaleme alınan 4069 beyitlik **Münâzara-i Kahve vü Bâde** adlı eser bunlar arasındadır. Nağzî, 17. yüzyılın ilk yarısında kahve ve kahvehaneleri hacimli eseriyle anlatmaktadır. İşte bu eserden kahvehaneye devam eden insanlara dair beyitler:

Rüstâyî kimi kimi şehrî
Kimi seyyâh u kimi dehrî

Kimi köçek anun kimi derviş
Kimi bî-rîş anun kimi dil-rîş

Kimisi pîr anun kimisi cüvân
Kimi kec-gûn kimi katı hayrân

Kimi kuloğlu vü kimi çelebi
Kimisi Şâmî vü kimi Halebî

Ehl-i irfân anun kimi nâdân
Kimi ihvân-ı velî kimi yârân[87]

"Edebi eser, her zaman kendisini hazırlayan ve teşekkül ettiren sosyal organizmanın izlerini taşır. Ferdi de olsa, anonim de olsa, meydana getirilen eser içinde vücut bulduğu toplulukların davranışlarını, değer yargılarını ve kültürel birikimlerini, bahsi edilen edebilik hali ile imtizac ettirerek aktarırlar. Gerçi bu sosyal vakıaların her birini ayrı ayrı inceleyen disiplinler mevcut ise de, bilhassa eski kültürlerin izlerini tespit eden ve taşıyan edebi eserler, bu disiplinler ile edebiyatın iç içe bulunduğu bir kesişme merkezidirler. Bu açıdan bakıldığında edebi eserler, bu özellikleri taşımak ve onu muhafaza etmek kaydıyla, diğer disiplinlere malzeme verme fonksiyonu da îfâ eden bir sosyal vâkıadır"[88] Bu sözden yola çıkıldığında aslında Divan edebiyatı türüne giren her bir eser bu yazının başlığında konu edinilen meseleye ışık tutacak mahiyettedir. Yukarıda sayılanların dışında şâirlerin divanları, divan dibaceleri[89], divanları dışında kaleme aldığı her bir eser aslında o devir sosyal ve siyasi hayatı için bir belge durumundadır. "Vefâyât[90] kitapları, bilginlerle ilgili biyografi kitapları, şehir monografileri, hal tercümesi kitapları, nazire ve şiir mecmuaları, Keşfü'z-Zünûn gibi bibliyografya kitapları, mektuplar, tereke kayıtları, mahkeme sicilleri, arşiv kaynakları ve umûmî tarihler, Şakâik-i Nu'mâniye ve zeyilleri."[91] türü diğer eserler, hakkında "Nâbî'nin, oğlu Ebü'l-Hayr Mehmed Çelebi adına yazdığı eser, devri için olduğu kadar günümüz ve her dönem için geçerli olabilecek öğütlerle doludur. Tarihî bir vesika oluşu ve devrinin iç yüzü ile sosyal hayatını yansıtması açısından da önemli olan Hayriye, daha yazıldığı günden itibaren pek beğenilmiş ve tabiri caizse su gibi okunmuştur."[92] Hükmü verilen Nâbî Hayriye'si, yine "Eser Lutfullah'ın şahsında dönemin gençliğini Türk-İslâm düşüncesinde eğitmek için yazılmış; medreselerde, rüştiyelerde ders kitabı olarak okutulmuş, bugün de muhtaç olduğumuz öğütlerle dolu, herkesin yararlanabileceği bir hazinedir"[93] sözleriyle anlatılan Vehbî'nin Lutfiyye'si gibi mesnevi tarzında kaleme alınan eserler sosyal ve siyasi yapının birer vesikası olarak incelenebilecek eserlerdir. "Eski edebiyatımızın ihmal edilmiş verimlerinden biri"[94] olan Vâkıât kitapları da bu bahiste adı geçmesi gereken eserlerdendir. Bunlar günlük hayatı anlatan önemli ve canlı eserlerdir.

Fuat Köprülü, *Türk Edebiyatı Tarihinde Usûl* başlıklı uzun yazısında Türk Edebiyatı Tarihinin nasıl yazılacağı ve edebi eserin tarih için nasıl bir kaynak olabileceğini anlatmıştı. Bu yazı aynı zamanda tarih için sadece resmî vesikaların değil, edebî eserlerin de ne kadar önemli olduğunu gösteriyordu. Bu yazısında toplum tarihi için asıl olarak *edebiyatı* ön plana çıkaran ve "bir milletin manevî tarihini vucûda getirmek için vak'aların kendisine bağlı bulunduğu ruhi kanunlar hakkında malumat elde etmek için, bilhassa edebiyatları tetkik edilmelidir." diyen Hippolite Taine ve edebiyatı milli hayatın bir tezahürü sayan Gustave Lanson'a atıflarda bulunuyordu. Köprülü bunu yaparken aynı işin Türk edebiyatında ne kadar zor olacağına da işaret etmekteydi.[95]

Tarih yazımında Osmanlı Divan şiirinin ne kadar önemli olduğunu anlamak için Ahmet Uğur'un kaleme aldığı **Yavuz Sultan Selim'in Siyasi ve Askerî Hayatı** adlı esere bakmak bir fikir verebilir. Ahmet Uğur, bütün bu tarihi macerayı ve devrin toplumsal olaylarını devrin divan şâirlerinin eserlerine müracaatla yazmaktadır. Bu-

rada adları geçen şâirlerden bazılarının adları şöyledir: Kemal Paşa-zâde, Hadîdî, Celal-zâde, Şükrî, Âlî, Mevlânâ Nihâî, Keşfî vb.[96]; Yine Refik Ahmet Sevengil'in, **İstanbul Nasıl Eğleniyordu (1453'ten 1927'ye kadar)** adlı eseri kitabın bahis konusu edildiği devrin şâirlerinden alınan şiirlerle zenginleştirilmiştir.[97] Osmanlı ekonomisi ve gündelik hayat içerisinde ekonomik faaliyetlerin insan ve toplum hayatındaki akisleri için yine Divan edebiyatı birinci dereceden kaynaklar arasındadır. Bu konuda yazdığımız bir makale meraklıları için bir fikir verebilir.[98]

SİYASET

> *"Ben politikayla meşgul değilim ve meşgul olmayı bir sanatkâr için bedbahtlık tanırım, fakat her sahada olduğu gibi siyaset vadisinde de düşündüklerimi yazarım; bu, herkes gibi benim de cümle-i hukukumdandır. Siyasetten bahsetmek için mutlaka bir fırkanın dellalı olmak lazım gelmez" (Cenap Şehabettin)*[99]

Bu başlık altında divan edebiyatının duruş ve bakışı verilmeden önce, bu alanda yazılmış eserlere bir göz atmak gerekmektedir. Eflatun'un **Devlet**'i, Beydaba'nın **Kelile ve Dimne**'si, Farabî'nin **Medinetü'l-Fazıla**'sı, Yusuf Has Hacib'in **Kutadgu Bilig**'i, Nizamülmülk'ün **Siyasetnâme**'si, Bacon'un **Yeni Atlantis**'i gibi tarih boyunca meşhur olmuş ünlü siyasetnâmeler vardır. Adında doğrudan "siyaset" olan eserler divan edebiyatında da bir hayli yekun tutar. Genel olarak "padişahlara, vezirlere ve devlet adamlarına öğütler vermeyi esas alan"[100] metinler olarak değerlendirilebilecek olan Siyaset-nâmeler bu alanda bakılması gereken ilk eserlerdir. Bu eserler siyaset-devlet ve millet (tebea) açısından incelenmeli. Türk yazarların bu eserlere gösterdiği ilgi bahsi geçen eserlerin sayısından da rahatlıkla anlaşılabilir. Bir kaynağa göre Arapça 40, Farsça 10 adet siyasetname olmasına rağmen Türkçe'de bunların sayısı 50 kadardır.[101] Son zamanlarda yapılan bir başka araştırma bu sayıyı daha da artırmıştır. Buna göre sadece İstanbul kütüphanelerinde Arapça, Farsça ve Türkçe olmak üzere telif-tercüme 269 adet siyasetnâme bulunmaktadır.[102]

Kendisi de aynı zamanda bir divan şâiri olan Âlî, pek çok eserinde olduğu siyâsetnâme özelliği taşıyan bir eserinde devlet adamlarının niteliklerini saymakta ve devlet düzeninin devamı, halkın huzur ve refahı için aranacak ve tabii ki uyulacak nitelikleri sıralamaktadır. Meselâ "vezirler 'aklı başında insanların seçkinlerinden'; kazaskerler, 'ulemanın faziletle övülmüş kimselerinden'; defterdarlar, 'ehl-i kalemin dürüst ve ahlâklı olanlarından'; nişancı ve reis-i küttab 'marifet ehli münşilerin kemal sahibi olanlarından seçilmek din ve devletin önemli özelliklerinden hatta belki saltanatın da en gerekli temel esaslarındandır."[103]

"Siyasî ve edebî cepheleriyle tarihimizde önemli bir yeri bulunan"[104] ve hikemî şiirinde üstatlarından olan Sadrazam Koca Ragıb Paşa gibi, hem siyasî hem de edebiyatçı kimliği taşıyan devlet adamlarının eserleri bu edebiyatın siyasi cephesini aydınlatmada önemli roller oynayacaktır. Yine Sünbülzâde Vehbî gibi devrinde hem

Sultânü'ş-Şuarâ ilan edilecek derecede şâir olan, ama aynı zamanda da kadılık ve elçilik gibi önemli görevlerde bulunan, Rodos kadılığı döneminde Şahin Giray'ın asılmasında mühim roller oynayan bir kişinin eserleri devrin siyaset-hayat ve edebiyatı aydınlatmada büyük bir önemi haizdir. Bilhassa onun "Tayyâre" kasidesi bu açılardan önem arz eder.[105]

George Orwell, Bir yazarın yazma nedenleri üzerinde durduğu bir yazısında, kendisine göre 4 ayrı yazma nedeni olduğunu söylemekte ve dördüncü sıraya da *Siyasal Amaç*ı yerleştirmektedir. Burada şunları söylüyor: "('Siyasal' sözcüğünü mümkün olan en geniş boyutlarıyla kullanıyorum.) Dünyayı belli bir yöne doğru itme, öbür insanların ne tür bir toplum peşinde koşmaları gerektiği konusunda düşüncelerini değiştirme isteği. Hiç bir kitabın, siyasal eğilimden gerçekten yoksun olamayacağını yineleyeyim. Sanatın, siyaset ile hiç bir ilişkisi olmaması gerektiği düşüncesinin ta kendisi siyasal bir tutumdur."[106] Buna göre bir edebi eser istese de siyaset dışında kalamayacaktır. Nihayette onu duruş ve yorumu belli bir zaviye gerektirdiğinden bu duruş kendisi veya bir başkası açısından belli bir siyasi mülahazayı beraberinde getirecektir.

Ali Nihat Tarlan, Divan edebiyatının esasında siyasetle alakasının olmadığını, fakat onun siyasetle alakası olmayan tarafının *şiirin mutlak telakkisi ve mimarisi* olduğunu söylemekte ve bunun dışında, özellikle on yedinci asırdan sonra mahallileşen mesneviler, bilhassa mukattaat kısmındaki dini, tasavvufî, içtimaî, ahlâkî, terbiyevî manzumeler, hicivler, tarihler vb. ile kendisini siyasi bir atmosfere dahil ettiğini söylemektedir. Fakat bu tarihi -on yedinci yüzyılı- zikretmek, tabii ki daha önce yoktu anlamına gelmemektedir. Divanların bilhassa kaside, terci'-i bend ve terkib-i bendlerinde, -Yahyâ'nın Şehzade Mustafa Mersiye'sinde, Bağdatlı Rûhî'nin terkib-i bendinde olduğu gibi- ve bazen de gazellerde şâirin siyasi tercihleri ön plana çıkar.

Şâirler arasında Taşlıcalı Yahya ve Nâbî gibi siyasi mülahazalara fazlasıyla giren şâirler vardır. Bilhassa Taşlıcalı Yahyâ bu hususta ön plana çıkar. Toynbee, Osmanlıların Şah İsmail ortaya çıkıp kendi mezhebini yayma çabasına girmeden Doğuda fetihlere pek düşkün olmadığını, Osmanlıların Şiilere karşı bir hoşgörüsüzlüğünün görülmediğini, fakat Şah İsmail'in askerî ve dinî saldırganlığı sonunda Osmanlı siyasetinde büyük bir değişikliğin başladığını söylemektedir.[107] Bu siyaset değişikliği Osmanlı Divan şiirinde de görülmektedir. Toynbee'nin bahsettiği bu olaydan sonra Divan şiirinde *Kızılbaş* aleyhtarı şiirlerde önemli ölçüde artış olmuştur[108], özellikle Yahya Bey'de. Yahya Bey'in divanı tarandığında onun Osmanlı'nın İran siyaseti politikalarında şiddetli bir taraftar olduğu görülecektir. Bu taraftarlık tabi ki sadece Yahyâ Bey ile sınırlı değildir, o yüzyılın divanlarına bakıldığında bu tarafgirliğin hemen bütün boyutları açıkça görülmektedir. Bunların yanında Osmanlı tarih yazarlarının eserleri de bu anlamda sayılması gereken eserlerdendir.

Osmanlı şâirinin siyasi mülahazaları için aslında en geniş şekilde kasidelerin incelenmesine ihtiyaç vardır. Kasidelerde Osmanlı şâirinin *cihan hakimiyeti ideali* doğrultusunda ne kadar açık ve tarafgir olduğu kasidelerde apaçık müşahede edilebilir. Bu hususta özellikle Dora D'İstria'nın Osmanlı Şiiri adlı eseri bizlere geniş bir

malumat vermektedir. Osmanlılar dönemi Türk şiiri üzerine değerli bir araştırma yapan Dora D'İstria eserinin büyük bir bölümünde bu tema üzerinde durmakta ve şairlerin bu cihetini hep ön plana çıkarmaktadır. D'İstria kasidelerde çokça isimleri geçen Süleyman ve İskender efsanelerinin alelade bir övgü maksadıyla kullanılmadığını söyler. "Barbar bir dünyayı evrenin bilinebilen en uç noktalarına kadar süren ve gece ülkelerine giren, ölümsüzlüğü bulmak için orada bin yıl yürüyen İskender, ürkütücü Asya'ya bir avuç kahramanla giren ve dünyayı üstünde eğilmeye zorlayan kişiye yaraşır bir seleftir.[109] Yazar, Osmanlı Hükümdarlarının sürekli cihan hakimiyeti fikrinde olduklarını, bunu her zemin ve fırsatta dile getirdiklerini (Yavuz'un "bu dünya iki hükümdara fazla, bir hükümdara az" sözünde olduğu gibi), kasidenin de sürekli onların bu amacına yönelik bir üslûpla ele alındıklarını söyler. "Ahmet Dâî'nin İskendernâne'si evrensel hükümdarlık besleyen sultanların çok hoşuna gitmişti. İskender'in hayat öyküsü II.Mehmet ve I.Selim'e büyük zevk verirdi."[110]

İşte şâirler bir nevi motivasyon aracı olarak veya cihan hakimiyeti fikrine kendilerince bir katkı düşüncesiyle kasideleri kaleme alırlardı. Kanaatimce dünyayı fethetme kastıyla yola çıkan bütün cihangirlere bu tarz övgüler sunulmuştur.

"Efsânevi şiirin savaşçı sultanlara esinlediği tad, evrensel hükümdâr, yani Hz. Muhammed'in tasarımlarına yaraşır izleyiciler olmanın, bütün Osmanlı padişahlarının ideali oluşuyla daha da anlaşılırlık kazanır... Fatih Sultan Mehmet ve Kanuni Sultan Süleyman gibi hükümdarlar, tasarladıklarının tamamını gerçekleştirecek kapasitede görünüyorlardı. Üstün yetenekli bir kadın olan güzel ve etkili Zeynep Hanım, II.Mehmet'e gönderdiği bir şiirinde –Divanını ona ithaf etmişti- halkta yerleşik kanıları çok açık bir dille ifade etmekteydi. Toz içinde yüzüne herkesin hayran kalacağı genç padişahın görevi dünyayı fethetmekti. Zafer yüklü sancağı Çin'e kadar götürmeliydi. (Saltanatı) İskender gibi, inci ve yakut sürükleyen, dalgaları miskten daha hoş kokan, köpüğü yıldızlardan daha parıltılı, göğün sekizinci katındaki Kevser sularında güçlendikten sonra, bin yıl sürmeliydi. Ve daha sonra Yunan kahramanından daha mutlu olacaktı, çünkü ölümsüzlük çeşmesini o keşfedecekti.[111] Yazar, Osmanlı şiirinde, amacı sadece dünyayı fethetmek olan İskender'den çok Süleyman'ın adının geçmesine de dikkatimizi çeker. Süleyman, kutsiyet ve adaletin sembolüdür; amacı kuru kuruya bir savaş değildir. Görüldüğü gibi bırakın kasidenin bütününü içinde geçen isimlerin tercihinde bile çok önemli ayrıntılar gizlenmektedir.

D'İstiria şairlerin padişaha övgü yazmayı sadece caize almak amacıyla değil, soylarını kıtalararası zaferlerle cihanın dört bir yanına yayan büyük insanları kutlamak amacıyla da yazdıklarını belirtir ve örnekler verir: "II. Murat döneminde Seyfî hükümdarın başarılarına bir destan armağan hediye ediyordu.. Osmanlı şairlerinden hayranlık uyandıran başarılarını Fakîrî ezgiyle dile getiriyordu. II. Mehmet döneminde Şehdî ulusal tarihi destan haline dönüştürmek istedi. Osmanlı şiirinin altın çağını yaşadığı Kanunî Sultan Süleyman döneminde Şükrî ve Derûnî I. Selim'e, Arifî ve Mahremî de Süleyman'ın saltanatına övgüler yazdılar."[112] Görüldüğü gibi şâirler, Padişahı idealize etme çabasını sürdürmüşler, onların cihan hakimiyeti fikirlerine sü-

rekli destekler vermişler. Yeryüzünün en büyük hükümdarlarıyla onları kıyaslayarak adeta bu yolda hırslarını artırmışlardır.

Kasidelerin dışında gazellere bakıldığında bile Osmanlı şâirinin hem gündelik hayatın insana yansıyan yönlerini hem de o devir siyasetinin toplumu etkileyen taraflarını görmek mümkündür. Bu hususta Ahmedî'den bir iki örnek verilecektir. "Timur 1400 yılında Sivas'ı aldıktan sonra Anadolu içlerine girmeyip, Irak ve Suriye üzerine dönerek Halep, Şam, ve Bağdat'ı yerle bir etmişti. Bu olaylar Anadolu'da yok edilen kültür merkezleri için duyulan üzüntü ile geleceğe yönelik korku biçiminde yankılandı."[113] Ahmedî şiirlerinde bu olayları şöyle telmihleştirmiş:

N'ola gönlün Rûm'ı yıhılsa Ahmedî
Çün yıhıldı Şâm u Bağdâd u Haleb

Şöyle kim yıhıldı vü yahıldı Bağdâd ile Şam
Işkun eyle yıhdı yahdı gönlümün Mısr'ın tamâm[114]

Bireysel olmakla beraber, zaman zaman devlet adamları ve toplum düzeni eleştirisinin de yer aldığı Nef'î'nin Sihâm-Kazâsı gibi eserler de aslında siyaset bağlamında ele alınması gereken eserler arasındadır.

Ali Nihat Tarlan, "Divan edebiyatı tarihi zaruretlerin bir mahsulüdür" dedikten sonra "on sekizinci ve on dokuzuncu asırların bir mahsulü olan yeni içtimaî nazariyeleri on beşinci ve on altıncı asırda aramak kadar gaflet, ancak kötü niyet sahiplerinde bulunur"[115] sözleriyle edebî eser değerlendirmelerinde *makul* ölçülere işaret etmektedir. Bizler bu edebiyat dahilinde hayat ve siyasetin yokluğunu veya varlığını değil bu kavramların *nerede* ve *nasıllığını* tartışmalıyız. Bunun için de yukarıdan beri saymakta ve sıralamakta olduğumuz eserlerin *makul ölçüler dahilinde* bu kavramlar açısından taranması ve çıkacak sonuçlara göre ancak o zaman *varlık-yokluk* mevzuunun tartışılması gerekir. Herhangi bir edebi dönem için Hayat ve Siyaset başlıklı bir yazı, kendisi için yazılanlardan çok, yazılmayanlarla hatırlanacak demektir. Zira böylesi bir konuda kendisine bakılanlar ve ortaya çıkarılanlar, bakılmayan ve kendisine müracaat edilemeyenler yanında devede kulak kalır. Fakat her şeyin bir sınırı var. Bir derginin sınırlı sayfaları arasında kendisine yer bulacak olan bu yazı, ancak bu kadarıyla iktifa etmek zorundadır. Eğer bu yazı, bu konularda daha derin ve kapsamlı araştırmalara kaynaklık ederse, vazifesini başarmış demektir.

---

[1] Jean Paul Sartre, *"Bağımlılık"*, **Denemeler** (Çev: Sabahattin Eyüboğlu-Vedat Günyol), Say Dağıtım, İstanbul (t.siz), s. 113.

[2] Kemal Yavuz, *"Türk Edebiyatı, Türk Tarihi ve Türk Dili Tarihine Paralel Olarak Yeniden Ele Alınmalıdır."* **İlmî Araştırmalar**, S. 10, İstanbul 2000, s. 185.

[3] Agah Sırrı Levend, **Divan Edebiyatı, Kelimeler ve Remizler-Mazmunlar ve Mefhumlar**, Enderun Kitabevi, İstanbul 1980, s. 638, 640.

[4] Walter Andrews, *"Osmanlı Gazel Estetiğine Yeni Bir Bakış"*, **Kaşgar Dergisi**, Haziran 1998, C.4, s. 7-8. Andrews'in benzer görüşleri ve bu konudaki daha geniş değerlendirmeleri için ayrıca şu eserine bakılabilir: Walter G. Andrews, **Şiirin Sesi, Toplumun Şarkısı**, (Çev: Tansel Güney), İletişim Yay., İstanbul 2000, s. 24-32.

[5] Tevfik Fikret, **Dil ve Edebiyat Yazıları**, (Haz: İsmail Parlatır), TDK. Yay., Ankara 1993, s. 193. Yazı Tarihi: 14 Kanunıevvel 1314/ 26 Aralık 1898. Fuat Köprülü de 1917'de yazmış olduğu bir yazıda Divan edebiyatını "hayattan ve hareketten –kelimenin en geniş manasıyla- mahrum olduğunu, gazel ve kasidelerin çok yüksek bir sanat eseri sayılamayacağını, bunların asıl hayat ile rabıtasının olamayacağını" söylemekteydi. Bkz: Fuat Köprülü, *"Hayat ve Edebiyat"*, **Osmanlı Divan Şiiri Üzerine Metinler** (Haz: Mehmet Kalpaklı) YKY., İstanbul 1999, s. 64-67.

[6] Ülgener'in bu görüşü şu kaynaktan alınmıştır: Ahmet Atilla Şentürk, *"Osmanlı Şâirlerinin Gözlemciliği ve Klasik Edebiyatımızda Realiteye Dair"*, **Dergah** Temmuz 1993, S. 41. s. 8.

[7] Ahmet Atilla Şentürk, *"Divan Edebiyatı Yeniden Keşfediliyor"* (Söyleşi), **Dergah,** Temmuz 1995, S.65, s. 13.

[8] Ahmet Atilla Şentürk, *"Osmanlı Şâirlerinin Gözlemciliği ve Klasik Edebiyatımızda Realiteye Dair"*, **Dergah** Temmuz 1993, S. 41. s. 8.

[9] Talat Sait Halman, *"Şeyh Galib ve Divan Şiirinin Değeri"*, **Şeyh Galib Kitabı**, İBŞB. Yay., İstanbul 1995. s. 195-196.

[10] Muhammed Nur Doğan, **Eski Şiirin Bahçesinde**, Ötüken Yay., İstanbul 2002, s.101. Şiir gündelik hayat ilişkisi münferit olarak kaleme alan çalışmalar da vardır. Mesela bkz: Selçuk Aylar, *"Divan Şiirinde Sosyal Hayatın İzlerine Dair Birkaç Örnek"* **Dergah**, S.65, Temmuz 1995, s. 10.

[11] Tunca Kortantamer, *"Modern Dünyanın kendi Klâsiklerine Yaklaşım Biçiminden Öğrenilebilecek Çok Şey Vardır"*, **İlmî Araştırmalar**, S.10, İstanbul 2000, s. 163.

[12] Mustafa İsen, *"Tezkireler Sadece Biyografi Kaynakları Değil Aynı Zamanda Eleştiri Tarihimizin de Kaynaklarıdır"* **İlmî Araştırmalar**, S.10, İstanbul 2000, s. 160.

[13] Günay Kut, *"Bir Şâiri Değerlendirmedeki Yöntem: Ortak Malzemenin Kullanılışı ve İfade Şekli"*, **İlmî Araştırmalar**, S. 10, İstanbul 2000, s. 175.

[14] Kemal Yavuz, *"Türk Edebiyatı, Türk Tarihi ve Türk Dili Tarihine Paralel Olarak Yeniden Ele Alınmalıdır."* **İlmî Araştırmalar**, S. 10, İstanbul 2000, s. 177,178.

[15] Günay Kut, *"Bir Şâiri Değerlendirmedeki Yöntem: Ortak Malzemenin Kullanılışı ve İfade Şekli"*, **İlmî Araştırmalar**, S. 10, İstanbul 2000, s. 173.

[16] Tunca Kortantamer, *"17. Yüzyıl Şâiri Atâyî'nin Hamse'sinde Osmanlı İmparatorluğunun Görüntüsü"*, **Eski Türk Edebiyatı Makaleler**, Akçağ Yay., Ankara 1993, s. 89.

[17] Tunca Kortantamer, **a.g.m.,** s. 117.

[18] Tunca Kortantamer, **a.g.m.,** s. 122.

[19] Tunca Kortantamer, **a.g.m.,** s. 133.

[20] Tunca Kortantamer, **a.g.m.,** s. 142.

[21] Tunca Kortantamer, **a.g.m.,** s. 143.

[22] Ahmet Refik Altınay, **Onuncu Asr-ı Hicrîde İstanbul Hayatı**, (Haz: Abdullah Uysal), KB. Yay., Ankara 2000, s. 67 vd.

[23] İsmail Erünsal Edebiyat tarihi için vesika olabilecek bazı kaynaklar hakkında şunları söylemektedir: "Özellikle *İn'am ve İhsan Defterleri* sanatkârların sarayla olan münasebetleri, *Ruûs ve Ruznâmçe Defterleri* büyük çoğunluğu şu veya bu şekilde devlet hizmetinde bulunan şâir ve nasirlerin mesleklerini ve mesleklerindeki ilerlemelerini, *Mevâcip Defterleri* de belirli zamanlarda yapılan ödemeleri bildirmeleri bakımından önemlidir. Ayrıca *Mühimme Defterlerinde sanatkârlarla ilgili vesikalara, Vakıf Muhasebe Defterleri*'nin "zevâ'id-horân" kısmında devrin âlim ve sanatkârlarının adlarına rastlanır. Bkz: İsmail E. Erünsal, *"Türk Edebiyatı Arşivine Kaynak Olarak Arşivin Değeri"*, **Türkiyat Mecmuası**, İstanbul 1980, C. XIX, s. 214.

[24] Richard W. Southern, **Orta Çağ Avrupasında İslâm Algısı**, (Çev: Ahmet Aydoğan), Yöneliş Yay., İstanbul 2001, s. 92, dipnot 103.
[25] Jean Paul Sartre, *"Bağımlılık"*, **Denemeler** (Çev: Sabahattin Eyüboğlu-Vedat Günyol), Say Dağıtım, İstanbul (t.siz), s. 113.
[26] **Borges ve Yazma Üzerine,** (Derleyenler: N. Thomas Di Giovanni-Daniel Halpern- Frank Macshane), (Çev: Tomris Uyar), İletişim Yay., İstanbul 1998, s. 57.
[27] R.Wellek-A.Warren, **Edebiyat Biliminin Temelleri**, (Çev: A.Edip Uysal), K.T.B. Yay., Ankara 1983, s. 124.
[28] Wellek-Warren, s. 124-125.
[29] Wellek-Warren, s. 136.
[20] Gennadiy N. Pospelov, **Edebiyat Bilimi**, (Çev: Yılmaz Onay), Evrensel Yay., İstanbul 1995, s. 45.
[31] Gennadiy N. Pospelov, **a.g.e.,** s. 46.
[32] Suut Kemal Yetkin, **Sanat Felsefesi**, Resimli Ay Matb., İstanbul 1934, s. 27.
[33] Suust Kemal Yetkin, **Estetik ve Ana Sorunları**, İnkılap ve Aka, İstanbul 1979, s. 64.
[34] Suut Kemal Yetkin, **Sanat Felsefesi**, Resimli Ay Matb., İstanbul 1934, s. 63.
[35] Ahmet Haşim, *"Zihniyet Farkı"*, **Bize Göre, Gurebâhâne-i Laklakan, Frankfurt Seyahatnamesi**, (Haz: Mehmet Kaplan), KB. Yay., Ankara 1981, s. 192.
[36] Victor M. Cassidy, *"Laura Riding- Modernist Bir Bilmece"* (Haz: İpek Seyalıoğlu), **Kitap-lık Dergisi**, Ocak 2004, S.68., s. 103.
[37] Rainer Maria Rilke, **Sanat Üstüne**, (Çev: Kâmuran Şipal), Cem Yay., İstanbul 2000, s. 45-46.
[38] Tzvetan Todorov, **Fantastik, Edebi Türe Yapısal Bir Yaklaşım**, (Çev: Nedret Öztokat), Metis Yay., İstanbul 2004, s. 17-18.
[39] Tzvetan Todorov, **a.g.e.,** s. 18.
[40] Tzvetan Todorov, **a.g.e.,** s. 18.
[41] Ahmet Hamdi Tanpınar, **Yaşadığım Gibi**, Türkiye Kültür Enstitüsü Yay., İstanbul 1970, s. 33.
[42] Halil İnalcık, *"Fûzûlî Hayatı ve Sanatı Üzerine Notlar"* **Journal Of Turkish Studies Türklük Bilgisi Araştırmaları, Günay Kut Özel Sayısı, 27/II, 2003.** s. 266.
[43] Victoria R. Holbrook, Şeyh Gâlib'in, Hüsn ü Aşk'ın Giriş bölümünde Nâbî'yi eleştirme sebeplerinden birinin de onun bir düğün tasvirini aynen aktarmasından kaynaklandığını söylemektedir. Holbrook'un burada üzerinde durduğu temel kavram *âdab* kavramıdır. Şeyh Gâlib, Nâbî'nin bu tavrını *âdâba* aykırı bulur. **Aşkın Okunmaz Kıyıları**, (Çev: Erol Köroğlu-Engin Kılıç), İletişim Yay., İstanbul 1998, s. 143- 147. Holbrook, Bilgegil'den bir alıntı yapmakta ve Gâlib'in eleştirisini, Türk ve İran şiirinin *âdâb* anlayışındaki farklılık çerçevesinde yorumlamaktadır: "Ayrıca her milletin kendine has bir şiir havası vardır. Mesela, İranlı bir şâir, adabı bir yana bırakabilir; fakat Türk için bu bir kusurdur." (s.145).
[44] Abdülbâki Gölpınarlı (Haz.), **Fuzûlî Dîvânı**, İnkılap Kitabevi, İstanbul 1985, s. LXXXIII.
[45] Ahmet Atillâ Şentürk, *"Osmanlı Şiirinde Aşka Dair"*, **Doğu Batı**, Aşk ve Doğu Özel sayısı, S.26, s. 56.
[46] Divan şiirinde satranç ve tavla oyunları için bkz: Mehmet Arslan, *"Divan Şiirinde Satranç ve Satranç Istılahları"*, *"Divan Şiirinde Tavla ve Tavla Istılahları"*, **Osmanlı, Edebiyat-Tarih-Kültür Makaleleri**, Kitabevi, İstanbul 2000, s. 1-42.
[47] Mine Mengi, **Divan Şiirinde Hikemî Tarzın Büyük Temsilcisi Nâbî**, AKM. Yay., Ankara 1991, s. 3.; Ayrıca bkz: Mine Mengi *"Çağının İnsanı Olarak Nâbî"*, **Divan Şiiri Yazıları**, Akçağ Yay., Ankara 2000, s. 176-186; **Nâbî'nin** yaşadığı devrin sosyal hayatı ve siyasi yönü için ayrıca bkz: Ali Fuat Bilkan, **Nâbî, Hikmet-Şâir-Tarih**, Akçağ Yay., Ankara 1998; Hüseyin Yorulmaz, **Divan Edebiyatında Nâbî Ekolü**, Kitabevi İstanbul 1996; Ayrıca bu yüzyılın Toplum Yapısı için bkz: Zeki Aslantürk, **Naîmâ'ya Göre XVII. Yüzyıl Osmanlı Toplum Yapısı**, Ayışığı Kitapları, İstanbul 1997.
[48] Cemal Kurnaz, *"Çağının Cesur Bir Tanığı: Bağdatlı Rûhî"*, **Divan Edebiyatı Yazıları** Akçağ Yay., Ankara 1997, s. 112.

[49] Bu metnin etraflı bir değerlendirmesi için bkz: Sabri F. Ülgener, *"Bir Deneme: İki Devir ve İki Terkîb-i Bend"* **Osmanlı Divan Şiiri Üzerine Metinler** (Haz: Mehmet Kalpaklı) YKY., İstanbul 1999, s. 81-87. (Ülgener'in **Zihniyet, Aydınlar ve İzmler** adlı eserinden alınmıştır.) Ayrıca bkz: Coşkun Ak, **Bağdatlı Rûhî**, Gaye Kitabevi, Bursa (t.siz), s. 66. Coşkun Ak'a göre "devrinin bir çok kusurlu yönlerini, içtimaî aksaklıklarını din ve ahlâk konusunda riyakâr davranan insanları, zeki ve iğneleyici bir üslupla ortaya koyan bu eser" 12 ayrı şâir tarafından tanzir edilmiştir. Ayrıca bkz: Cemal Kurnaz, **Divan Edebiyatı Yazıları**, s. 266.

[50] Bu şiirin genel bir değerlendirmesi ve Divan şâirlerinin ekonomik durum karşısındaki tavırları için şu makalemize bakılabilir: Dursun Ali Tökel, *"Şâirin Ekonomisi, Ekonominin Şiircesi: Divan Şâirleri ve Ekonomik Hayat"*, **İlmî Araştırmalar**, İstanbul 2002, S. 13, s. 151-174.

[51] Bu bölümdeki yazılar Kaside hakkındaki yayımlanmamış bir yazımızdan alınmıştır.

[52] Abdulkadir Karahan, **Nâbî**, Kültür ve Turizm Bak. Yay., Ankara. 1987, s. 13.

[53] Abdulkadir Karahan, **a.g.e.,** s. 73.74.

[54] Halûk İpekten, **Nâilî, Hayatı-Sanatı-Eserleri**, Akçağ Yay., Ankara. 1991, s. 29.

[55] **Yahyâ Bey Divanı,** (Haz: Mehmet Çavuşoğlu), İstanbul Ünv. Edb.Fak.Yay. İstanbul 1977, s. 125-126.

[56] Abdulkadir Karahan, **Fuzuli, Muhiti-Hayatı ve Şahsiyeti**, İstanbul 1949, s. 102.

[57] Abdulkadir Karahan, **a.g.e.,** s.41.

[58] Nahîfî ve edebiyatımızdaki önemi için şu esere bakılabilir: Amil Çelebioğlu, **Eski Türk Edebiyatı Araştırmaları**, MEB. Yay., İstanbul 1998, s. 263-347.

[59] Orhan Okay, "*Gâlib Dede'nin Dramı"*, **Yedi İklim**, 1995, S. 51, s. 3

[60] Mustafa İsen, *"Osmanlı Devlet-Sanat İlişkisi ve Bu İlişkinin III. Selim ile Şeyh Gâlib'deki Yansıması*", **Yedi İklim**, 1995, S. 51, s. 8.

[61] Atsız, **Âlî Bibliyografyası**, M.E.B. İstanbul 1968, s. 72-73.

[62] Atsız, **a.g.e.,** s. 66-68.

[63] Tunca Kortantamer, *"Nedim'in Şiirlerinde İstanbul Hayatından Sahneler"*, **Eski Türk Edebiyatı Makaleler**, Akçağ Yay., Ankara 1993, s. 340. Bu uzun makalenin girişinde, Nedim'in gündelik hayatı tasviri ile ilgili olarak uzun bir bibliyografya da verilmektedir s. 337.

[64] Rıdvan Canım, **Latîfî, Tezkiretü'ş-Şuarâ ve Tabsıratü'n-Nuzamâ**, Atatürk Kültür Mer. Yay., Ankara 2000, s. 1, ayrıca bkz: **Şâir Tezkireleri**, (Haz: H. İpekten-M.İsen-F.Kılıç-İ.H.Aksoyak-A.Eyduran), Grafiker Yay., Ankara 2002, s. 10; **Künhü'l-Ahbâr'ın Tezkire Kısmı**, (Haz: Mustafa İsen), Atatürk Kültür Mer. Yay., Ankara 1994, **Güftî ve Teşrîfâtü'ş-Şuarâsı**, (Haz: Kâşif Yılmaz), Atatürk Kültür Mer. Yay., Ankara 2001; **İsmail Beliğ, Nuhbetü'l-Âsâr li-Zeyli Zübdetü'l-Eş'âr**, (Haz: Abdulkadir Abdulkadiroğlu), Gazi Ünv. Yay., Ankara 1985; **Râmiz ve Âdâb-ı Zurafâ'sı**, (Haz: Sadık Erdem), Atatürk Kültür Mer. Yay., Ankara 1994; **Latîfî Tezkiresi**, (Haz: Mustafa İsen), K.B. Yay., Ankara 1990; Cemal Kurnaz-Mustafa Tatçı, **Ümmî Divan Şairleri ve Enverî Divanı,** MEB. Yay. Ankara 2001; Muallim Naci, **Osmanlı Şâirleri**, (Haz: Cemal Kurnaz), MEB. Yay., İstanbul 1995; Amil Çelebioğlu, **Kânûnî Sultân Süleymân Devri Türk Edebiyatı**, MEB. Yay., İstanbul 1994; Rıdvan Canım, **Edirne Şâirleri**, Akçağ Yay., Ankara 1995.

[65] Mehmet Çavuşoğlu, **Divanlar Arasında**, Umran Yay., Ankara 1981, s. 15.

[66] Bu muhitlerin oluştuğu yerler ve edebiyatın gelişmesindeki rolü için bkz: Haluk İpekten, **Divan Edebiyatında Edebî Muhitler**, MEB. Yay., İstanbul 1996, 271 sayfa; ayrıca bkz: Harun Tolasa, **Sehî, Latîfî, Âşık Çelebi Tezkirelerine Göre 16. Y.Y.'da Edebiyat Araştırma ve Eleştirisi**, Ege Ünv. Edb. Fak. Yay., İzmir 1983.

[67] "Şâirlerin, bir dükkanda toplanıp edebiyat sohbeti yapmaları, edebî özellik taşıyan beyitleri bedâheten söylemeleri, birbirinin şiirlerini tenkîd etmeleri, hem devrin edebiyat anlayışına güzel bir örnek teşkîl eder hem de tenkit fikrinin, daha bu tarihlerde geliştiğini gösterir." Süreyya Beyzadeoğlu, *"Âşık Çelebi Tezkire'sinde Şâir İlişkileri II"*, **Yedi İklim**, Eylül 1992, S. 30, s. 13-14.

[68] Tezkirelerin şehir monografileri ve belli şehirlerin şâirleri hakkında bilgi ve belge sunması için şu yazıya bakılabilir: Mustafa İsen, *"Tokat'ın Osmanlı Kültür Coğrafyasındaki Yeri ve Tokatlı Şâirler"*, **Milli Kültür**, Nisan 1989, S.64, s. 80-83. Bu yazı Tezkirelere müracaat etmek suretiyle kaleme alınmıştır.

[69] Faruk Kadri Timurtaş, Güftî'nin Teşrîfâtü'ş-Şu'arâ adlı tezkiresini "Güftî'den evvel veya sonra hiç bir Türk şâiri aynı yolda eser vücuda getirmemiştir" sözleriyle ayrı bir yere koyuyor. Timurtaş'a göre Güftî, hayli pervâsız ve cesur biridir, değerlendirmelerinde şaka ve nüktenin yanında, mizah ve hezl hududunu aşan, alay ve tehzil'e bolca rastlanır. Bazen pek çirkin ve müstehcen isnatlara kaçar. Önemli özelliklerinden birisi şâirleri bütün insanî halleriyle vermesidir. Onun değerlendirmelerinde şâirlerin burnunun büyüklüğü, boyun kısalığı, sesin çirkinliği, yaşlılık hissi, cömertlik, dünyaya önem verip vermeme, itikat, mezhep, meslek, meşguliyet vb. doğal tasvirlere ve canlı tespitlere yer verilmiştir. Timurtaş son olarak şu değerlendirmeyi yapmaktadır: "Bu eser, her türlü mübalağaları, hicivleri, çirkin ve müstehcen tarafları istisna edilirse umumiyetle muvaffak olmuş orijinal ve güzel bir esedir." Faruk Kadri Timurtaş, *"XVII. Asır Şairlerinden Edirneli Güftî ve 'Teşrîfâtü'ş-Şu'arâ'sı"*, **Makaleler,** TDK. Yay., Ankara 1997, s. 361-363.

[70] Mehmet Arslan, **Türk Edebiyatında Manzum Surnâmeler**, Atatürk Kültür Mer. Yay., Ankara 1999, s. 13-14, ayrıca bkz. Aynı yazarın şu makalesi *"Osmanlı Saray Düğünleri ve Şenlikleri ve Bu Konuda Yazılan Eserler: Sûrnâmeler"*, **Osmanlı Edebiyat-Tarih-Kültür Makaleleri**, s. 435-436. Ayrıca bkz: Yazarın aynı kitaptaki *"Mensur Sûrnâmeler'in Son Örneği: Nâfî Sûrnâmesi (Peyâm-ı Sûr"* adlı makalesi, s. 463-490.

[71] Cem Dilçin, **Örneklerle Türk Şiir Bilgisi**, TDK. Yay., Ankara 1983, s. 167-201.

[72] İsmail Ünver, *"Mesnevî"*, **Türk Dili, Türk Şiiri Özel Sayısı II (Divan Şiiri)**, S.415-416-417, Temmuz-Ağustos-Eylül 1986, s. 443. Mesnevi için ayrıca bkz: E.J.Wilkinson Gibb, **Osmanlı Şiir Tarihi**, (Çev: Ali Çavuşoğlu), Akçağ Yay., Ankara, C.I-II, s. 66-67.

[73] Amil Çelebioğlu, **Türk Edebiyatı'nda Mesnevî (XV. Yüzyıla Kadar)**, Kitabevi, İstanbul 1999, s. 24. Çelebioğlu, şekil bakımından da Türk mesnevîlerinin İran mesnevilerinden zengin olduğunu söyler: "İran Mesnevîleri, umûmiyetle tek bir vezinde ve nazım tarzında yazıldıkları hâlde Türk mesnevîleri, daha çok çeşitli vezinlerde ve nazım şekillerinde nazmedilmiştir." **A.g.e.**, s. 375.

[74] Amil Çelebioğlu, **Türk Edebiyatı'nda Mesnevî (XV. Yüzyıla Kadar)**, Kitabevi, İstanbul 1999, s. 107.

[75] M. Fatih Köksal, **Yenipazarlı Vali Hüsn ü Dil: İnceleme-Tenkit Metin**, Kitabevi,İstanbul 2003, 117-125.

[76] Tunca Kortantamer, *"17. Yüzyıl Şâiri Atâyî'nin Hamse'sinde Osmanlı İmparatorluğunun Görüntüsü"*, **Eski Türk Edebiyatı Makaleler**, Akçağ Yay., Ankara 1993, s. 119-122.

[77] Tunca Kortantamer, **a.g.m.,** s.150.

[78] Gazavat-nâmeler hakkında ayrıntılı bilgi için bkz: Agah Sırrı Levend, **Gazavat-nâmeler ve Mihaloğlu Ali Bey Gazavat-nâmesi**, Ankara 1956. Gazavat-nâmelerin toplumsal hayatı ve duyarlılığı aksettirmesindeki önemi için şu esere bakılabilir: Mustafa İsen-İsmail Hakkı Aksoyak, **Vuslatî Bey Gazâ-nâme-i Çehrin**, Atatürk Kültür Merkezi Yay., Ankara 2003. Yazarlar bu gazâ-nâmenin, Merzifonlu Kara Mustafa Paşa'nın Çehrin seferini anlattığını söylemektedir. Vuslatî Bey dışında Behçetî Hüseyin de **Mi'râcü'z-Zamân** adlı bir gazâ-nâmesi ile bu seferi anlatmıştır. Aynı seferi anlatan başka eserler de vardır. O devir Osmanlı toplumunun çok önem verdiği bu sefer için bunca eserin kaleme alınması olayın ciddiyetini göstermektedir. Bu eserler adeta bu savaşın günlükleri mahiyetindedir. Aynı savaşı Sâbit gibi Divan şâirlerinin de konu edinmesi şiir-toplumsal hayat ilişkisi göstermesi açısından manidardır. Ayrıca Bkz: Dursun Ali Tökel, *"Şâirin Tarihe Düştüğü Not: Şâir Gözüyle Merzifonlu Kara Mustafa Paşa ve Çehrin Seferi"*, **Merzifonlu Kara Mustafa Paşa Uluslararası Sempozyumu**, Ankara 2001, s. 371-382.

[79] "Cenknâmeler, 13. yüzyıldan itibaren Anadolu Türk Sahasında, devrin toplum yapısı, hayat tarzı ve dünya görüşüne uygun olarak, Anadolu'nun en hareketli dönemlerinden birinde, devrin aydınlarınca tercüme, adapte ve telif yoluyla edebiyatımıza kazandırılan eserlerdir... Bunların yanında da daha sonraki dönemlerde başta Gazavat-nâmeler olmak üzere Osmanlı kroniklerinin kaynağını da teşkil etmiştir." İsmet Çetin, **Türk Edebiyatında Hz. Ali Cenknâmeleri**, KB. Yay., Ankara 1997, s. 453, XXXIV-XXXV.

[80] "İşret meclislerinin adab ve erkanını, bu toplantıların yardımcı unsurları olan saz, tanbur, ud, def,

çeng, kanun, sürâhi, kadeh, mum, mezeler vb. musiki ve içki aletlerini konu alması ise sâkînâmeleri, folklorik malzemeyi bütün doğallığı içerisinde işleyen eserler olarak karşımıza çıkarır. Yine bu özellikleri ile sâkînâmeler, devrin ahlâk telâkkilerini, değer yargılarını, zevklerini ve çağın insanının hayatı yorumlayış tarzını bazen dünyevî, bazen de tasavvufî anlamda aksettiren eserlerdir." Aynî, **Sâkînâme**, (Haz: Mehmet Arslan), Kitabevi, İstanbul 2003, s. 9 (Önsözden).

[81] Menderes Coşkun, **Manzum ve Mensur Osmanlı Hac Seyahatnameleri ve Nâbî'nin Tuhfetü'l-Harameyn'i**, KB. Yay., Ankara 2002, s. 55. Yazar, pek çok örneği olan bu seyahatnâmelerin, önemli birer vesika olmasına rağmen üzerlerinde "hiç bir ciddi çalışma yapılmadığını", kendilerinin üzerinde çalıştığı Nâbî'nin eserinin bu seyahat-nâmeler içinde en edebîsi olduğunu, Nâbî'nin eserinde "Urfa, Şam, Kudüs, Kahire, Mekke ve Medine gibi Osmanlı devletinin önemli şehirlerindeki tarihî, dinî ve sosyal nitelikli yer ve binaları sanatkârâne bir üslupla betimlediğini" (s.XII), "Şam'ın çarşısını, camilerini, kahvehanelerini, hamamlarını ve evlerini dikkatle incelediğini" (s. 65) söylemektedir. Araştırma okundukça son derece önemli birer vesika olan bu eserlerin ne kadar ihmal edildiği daha iyi anlaşılmaktadır. Hasibe Mazıoğlu'nun yayınladığı diğer bir Hac Seyahat-nâmesi olan Kitâbu Evsâfı Mesâcidi'ş-Şerife adlı eserde de, bu tür eserlerin ne kadar önemli olduğu belirtilmektedir. Ahmed Fakih bu eserinde "Şam, Kudüs, Mekke, Medine kentleri ile orada ziyaret ettiği kutsal yerleri anlatır. Şâir, gezdiği yerleri dikkatle seyretmiş, gördüğü yapıların kaç kapısı olduğunu, kubbelerini, sütunlarını, merdiven basamaklarını saymış, enlerini, boylarını adımlayarak ölçmüştür." Ahmed Fakih, **Kitâbu Evsâfı Mesâcidi'ş-Şerife**, (Yayımlayan: Hasibe Mazıoğlu), TDK. Yay., Ankara 1974, s. 13. (Giriş'ten). Bu tür eserlerin şehir monografileri açısından önemine de ayrıca dikkat çekmek gerekir.

[82] Fuat Köprülü, Güftî'nin Gam-nâme adlı eseri hakkında şunları söylüyor: "Tahminen iki bin beyitten mürekkep olan bu manzume, güzel ve kuvvetli bir şikâyet-nâmedir. Şiir ve sanatın, ilim ve faziletin kadrini bilmeyerek cahillere ve ahlâksızlara rağbetkâr olan devrin şikâyetnâmesi." Aktaran Kâşif Yılmaz, **Güftî ve Teşrîfâtü'ş-Şuarâsı**, Atatürk Kültür Merkezi. Yay., Ankara 2001, s. 19.; Bir sosyal hiciv özelliği taşıyan Gam-nâme için ayrıca bkz: Faruk Kadri Timurtaş, *"XVII. Asır Şairlerinden Edirneli Güftî ve 'Teşrîfâtü'ş-Şu'arâ'sı"*, **Makaleler,** TDK. Yay., Ankara 1997, s. 353, 360.

[83] O günkü toplum ve insan hayatında bilhassa inanç konusunda ne kadar katı bir yol izlendiğine dair Birgivî vasiyetnamesine bakılabilir. Nelerin küfür sayıldığına dair adı geçen eserin 114-118 sayfaları arasındaki **Elfâzü'l-Küfr** bölümüne bakınız. Bkz: Birgili Muhammed Efendi **Vasiyet-nâme,** (Haz: Musa Duman), R Yay., İstanbul 2000.

[84] Bu Listenin daha fazla ayrıntısı için bkz: Agah Sırrı Levend, **Divan Edebiyatı, Kelimeler ve Remizler-Mazmunlar ve Mefhumlar**, Enderun Kitabevi, İstanbul 1980, s. 634-635. Levend burada 26 değişik başlık altında *nâme* başlıklı eser saymaktadır.

[85] Rıdvan Canım, **Latîfî, Tezkiretü'ş-Şuarâ ve Tabsıratü'n-Nuzamâ**, Atatürk Kültür Mer. Yay., Ankara 2000, s. 11-12.

[86] Agah Sırrı Levend, **Divan Edebiyatı, Kelimeler ve Remizler-Mazmunlar ve Mefhumlar**, s. 637.

[87] Namık Açıkgöz, **Kahvenâme**, Akçağ Yay., Ankara 1999, s. 3-4. Nağzî'nin kahve mesnevisi hakkında daha geniş bilgi için bu eserin 61-94 sayfaları arasına bakılabilir. Divan şâirlerinin bilhassa kahve ve kahvehanelerin toplumsal, kültürel işlevlerine bakışını yansıtan metinleri için bu eser önemli bir kaynaktır.

[88] Namık Açıkgöz, **Kahvenâme**, Akçağ Yay., Ankara 1999, s. XI.

[89] Dibaceler için bkz: Tahir Üzgör, **Türkçe Divan Dibaceleri**, KB. Yay, Ankara 1990.Harun Tolasa, *"Klâsik Edebiyatımızda Divan Önsöz (Dibace)leri, Lâmi'î Divanı Önsözü ve (Buna) Göre Divan Şiiri Sanat Görüşü,* **Türklük Bilgisi Araştırmaları III, Ali Nihat Tarlan Hatıra Sayısı**, Harvard Unv., 1979, s. 385-402.

[90] Bu tür eserlerin (vefâyât kitapları) özellikleri için bkz: Abdülkerim Abdulkadiroğlu, **Bursalı İsmail Beliğ**, Gazi Ünv. Yay., Ankara 1985, s. 71-74.

[91] Gelibolulu Âlî, **Künhü'l-Ahbâr'ın Tezkire Kısmı**, (Haz: Mustafa İsen), Atatürk Kültür Merkezi Yay. Ankara 1994, s. 20.

[92] Nâbî, **Hayriye**, (Haz: İskender Pala), Bedir Yay., İstanbul 1989, s. 13 (İskender Pala'nın kitaba yazdığı Giriş'ten).

[93] Süreyya Ali Beyzâdeoğlu, **Sünbülzâde Vehbî Lutfiyye**, Cihan Ofset, İstanbul 1996, s. 30.
[94] Kemal Yavuz, *"Türk Edebiyatı, Türk Tarihi ve Türk Dili Tarihine Paralel Olarak Yeniden Ele Alınmalıdır."* **İlmî Araştırmalar**, S. 10, İstanbul 200, s. 187.
[95] Fuat Köprülü, **Edebiyat Araştırmaları**, TTK. Yay., Ankara 1986, s. 19.
[96] Ahmet Uğur, **Yavuz Sultan Selim'in Siyasi ve Askerî Hayatı**, MEB. Yay., İstanbul 2001.
[97] Refik Ahmet Sevengil, **İstanbul Nasıl Eğleniyordu (1453'ten 1927'ye kadar)**, (Haz: Sami Önal), İletişim Yay., İstanbul 1990.
[98] Dursun Ali Tökel, *"Şâirin Ekonomisi, Ekonominin Şiircesi: Divan Şâirleri ve Ekonomik Hayat"*, **İlmî Araştırmalar**, İstanbul 2002, S. 13, s. 151-174; Ayrıca, Divan şiirinde sosyal eleştiride önemli bir ayrıntı olarak görülen bir gazel hakkındaki şu yazımıza bakılabilir: *"Sevgili İçin Simge Değil Ateş İçin Odun Lazım"* **E- Aylık Edebiyat ve Kültür Dergisi**, Haziran 2002, S. 39.
[99] Hasan Akay, **Servet-i Fünûn Şiir Estetiği**, Kitabevi, İstanbul 1998, s. 52.
[100] Mehmet Arslan, *"Osmanlı Devlet Yönetimine Ait Siyasetnâme Özelliği Taşıyan Küçük Bir Risale: Gelibolulu Âlî'nin "Hakâyıku'l-Ekâlim" Adlı Eseri"*, **Osmanlı Edebiyat-Tarih-Kültür Makaleleri**, Kitabevi Yay., İstanbul 2000, s. 421. (Bu eserlerde devlet adamlarında bulunması gereken nitelikler maddeler halinde bu makalede verilmiştir.).
[101] Mehmet Arslan, *"Osmanlı Devlet Yönetimine Ait Siyasetnâme Özelliği Taşıyan Küçük Bir Risale: Gelibolulu Âlî'nin "Hakâyıku'l-Ekâlim" Adlı Eseri"*, **Osmanlı Edebiyat-Tarih-Kültür Makaleleri**, 423-424.
[102] Orhan M. Koçak, *"İstanbul Kütüphanelerinde Bulunan Siyasetnâmeler Bibliyografyası"*, **Türkiye Araştırmaları Literatür Dergisi**, C.1, S.2, 2003, s. 339-378. Derginin bu sayısı Tanzimat'a kadar Türk siyaset tarihine ayrılmıştır. Hacimli bir eserle okuyucu karşısına çıkan dergide bu konulara meraklılar için hayli yekun bir malzeme ve tahliller yer almaktadır.
[103] Mehmet Arslan, *"Osmanlı Devlet Yönetimine Ait Siyasetnâme Özelliği Taşıyan Küçük Bir Risale: Gelibolulu Âlî'nin "Hakâyıku'l-Ekâlim" Adlı Eseri"*, **Osmanlı Edebiyat-Tarih-Kültür Makaleleri**, s. 427.
[104] Hüseyin Yorulmaz, **Koca Ragıp Paşa**, KB. Yay., Ankara 1998, s. X.
[105] Daha geniş bilgi için bkz: Süreyya Ali Beyzâdeoğlu, **Sünbülzâde Vehbî**, İklim Yay., İstanbul 1993.
[106] George Orwell, *"Niçin Yazıyorum"*, (Çev: Nilüfer Birol), **Yazıhane** (Seçki: Murathan Mungan), Metis Yay., İstanbul 2003,s. 25-26.
[107] Aktaran, Donald Edgar Pitcher, **Osmanlı İmparatorluğu'nun Tarihsel Coğrafyası**, (Çev: Bahar Tırnakçı), YKY., 2. baskı, İstanbul 2001, s. 117.
[108] Halil İnalcık da bu yılları "Kızılbaşlıkla mücadelenin en kızgın yılları" olarak nitelemektedir. Bkz: Halil İnalcık, **Şâir ve Patron**, Doğu-Batı Yay., İstanbul 2003, s. 33.
[109] Dora D'İstria, **Osmanlılarda Şiir**, Çev. Sema Taneri, Havass Yay. İstanbul 1982, s 25.
[110] Dora D'İstria, **a.g.e.,** s. 26.
[111] Dora D'İstria, **a.g.e.,** s. 27-28.
[112] Dora D'İstria, **a.g.e.,** s. 18.
[113] Tunca Kortantamer, *"Yeni Bilgilerin Işığında Ahmedî'nin Hayatı"*, **Eski Türk Edebiyatı Makaleler**, Akçağ Yay., Ankara 1993, s. 19
[114] Tunca Kortantamer, **a.g.m.,** s.19-20.
[115] Ali Nihat Tarlan, "*Divan Edebiyatında Sanat Telâkkisi"*, **Edebiyat Meseleleri**, Ötüken Yay., İstanbul 1981., s. 48. Tarlan, bu "tarihî zaruretlerin" çok "kahir" bir baskı uyguladığını, buna rağmen Divan şâirinin bu baskıya büyük bir maharet ve kudretle direndiğini ve onun "millî ruhunun" bu edebiyatta her halükarda hissedildiğini söylemektedir. Yine Tarlan'a göre bu edebiyatta hayatı arayanların, bu "tarihî zarureti" göz önünde tutmaları gerekir.

ŞAHİN KÖKTÜRK

EDEBİYATIN SİYÂSÎ BOYUTUNU YANSITAN BİR TÜR OLARAK *TAŞLAMA*

Tarih boyunca edebiyatın siyasetle ilişkisi dâima var olagelmiştir. Bu ilişki müellif-metin-okuyucu bağlamında karşımıza çıkar. Siyasî konularda görüş belirtmek için mutlaka aktif siyaset içinde olmak gerekmez. Bir müellif (şair/yazar), siyasetle doğrudan münasebet içinde olmasa bile eserinde, yaşadığı dönemin toplumsal olaylarını kendi bakış açısı ile yansıtacaktır. Okuyucu da bu bakış açısını kendine göre değerlendirecek, eser ve müellifin siyasetle ilişkisine dair bir kanaat edinecektir.

Siyâsetteki "muhalefet" olgusu, edebiyata "tenkit" olarak yansımıştır. Bu yüzden her edebî ekolde belli türler tenkide ayrılmıştır. Bu açıdan bakıldığında halk edebiyâtında da **taşlama** türü dikkatimizi çeker.

Halk Edebiyatı ve Tenkit

Taşlama, tür olarak bir tenkit örneği sayılabilir mi? Bu soruya cevap vermeden önce tenkit kavramını netleştirmek gerekecektir. Tenkit hakkında, Rasim Özdenören "bir esere belirli kıstaslar çerçevesinde yaklaşarak ve gene aynı kıstaslar çerçevesine bağlı kalarak söz konusu eseri değerlendirmek demektir" (1986: 189); Tansel ise, "bir şeye kıymet biçme, o şeyi kıymetlendirme demektir"(1978: 275) der. Tanpınar, "bizde tenkidin dâimâ şifâhî kaldığını ve sanat tenkidinin inkişaf etmemesine mukabil eskilerde siyasî ve tarihî tenkit diyebileceğimiz bir nevi tenkit" olduğundan bahseder. Aynı makalesinde yukarıdaki tarifler çerçevesinde bir tenkit anlayışının Tanzimat döneminde yerleşmeye başladığını da ifade eder (1998:74, 75).

Tenkidin yazılı kültürün işi olduğunu ve bugün kastedilen mânâda bir tenkit şeklinin mevcudiyetinin mümkün olamayacağını belirten M. Kayahan Özgül'e göre ise, "Türklerin sözlü edebiyat geleneğinin bir yerlerinde "*eleştiri*"ye tesadüf etmek de mümkün değildir" (2003: 7).

Tanzimat'la birlikte Batı'dan yeni tür, şekil ve anlayışların gelmesi aydınlarımızı kendi zamanlarına kadar devam ede gelen edebiyatımızı yeniden gözden geçirmeye zorlamıştır. Yeni bir edebiyat kurmak fikrinde olanlar öncelikle mevcut edebiyatımızı değerlendirmişler, lehte ve aleyhte çeşitli fikirler beyan etmişlerdir. Namık Kemal, Celal Mukaddimesi'nde -yergi anlamında tenkitle- Divan Edebiyatı'ndaki "söylem"in, hakikat harici olduğunu anlatmak isterken "kocakarı masalı nevinden" gibi ifadeler kullanmış ve böylece halk edebiyatını da yergi anlamında tenkidine dâhil etmiştir.

Yeniyi filizlendirmek isteyen Tanzimat aydınları, teşekkül edecek edebiyatın köklerimizden beslenmesini de arzu etmektedirler. Ziya Paşa "Şiir ve İnşa" makalesinde şöyle der: "Hayır, bizim tabiî olan şi'r ü inşâmız taşra halkıyla İstanbul ahalisinin avâmı beyninde hâlâ durmaktadır. Bizim şi'rimiz, hani şâirlerin nâmevzun diye beğen-

medikleri avam şarkıları ve taşralarda ve çökür şairleri arasında deyiş ve üçleme ve kayabaşı ta'bir olunan nazımlardır. (LEVEND 1960:122). Böyle demekle birlikte Ziya Paşa'nın bu türden yararlanarak eserler verdiğini söylemek de mümkün değildir.

Prof. Dr. Umay Günay, "Türk Halk Edebiyatı'nda tenkit meselesinin bugüne kadar müstakil olarak ele alınmamasının sebebini, araştırıcıların bu edebiyat mahsullerinin tesbiti, tasnifi ve bir ölçüde teorilerini ortaya koymakla meşgul olması"na bağlar (1986:137).

1913-14 yıllarında Z. Gökalp, F. Köprülü ve Rıza Tevfik'in folklor üzerine yazmış oldukları tanıtıcı makaleler halk edebiyatına ilgiyi artırmada önemli rol oynamış ve Cumhuriyet döneminde de bu ilgi artarak devam etmiştir. Ancak, bu ilgi son zamanlara kadar -yukarıda da belirtildiği gibi- metin tesbiti ve sağlam metin elde etme safhasından ileriye gidememiştir. Bunda "urform"u (ilk metin) esas alan Tarihi-Coğrafî Fin Metodu'nun etkisi inkâr edilemez. Günümüzde ise her tür halk edebiyatı mahsulü, yeni metot ve tekniklerle incelenip yorumlanmaktadır.

Halk Edebiyatı-tenkit ilişkisi üzerine bu bilgilerden sonra yukarıdaki sorumuza tekrar dönelim. Tür olarak **taşlama** nedir?

Bu terimin halk arasında deyim olarak karşılığı "taş atmak" şeklindedir. Ahmet Talat Onay, "Hicvin tam Türkçe mukabili olarak Çankırı'nın Alevî köylerindeki âşıklar *taş* ve hicviye mukabili *taşlama* kelimesini kullanıyorlar ki cidden güzeldir" der. (1996:324) Genellikle mizah, yergi ve hatta sebb ü şetmi[1] de ihtiva eden **taşlama**, -teorik olmasa da- sosyal tenkidin kuvvetle müşahede edildiği bir türdür. Bu terim, Âşık Tarzı Halk Edebiyatı sahasına ait olmakla birlikte halk edebiyatının hiciv, mizah muhtevalı diğer şiirleri için de kullanılabilir. Nitekim anonim halk edebiyatının nazım şekli olan mani ve hem tür hem şekil sayılabilecek türküde, "taşlama" muhtevalı örneklere rastlanabilir. Taşlama türü şiirlere "şikayetnâme" demek de mümkündür. Çünkü halk şiirinde hicvedilen hususlardan aynı zamanda şikayet de edilmiş olmaktadır.

Türk Halk edebiyatının diğer önemli kolu olarak adlandırılan Tasavvufî Halk Edebiyatı'nda da aynı türe dahil edilebilecek manzumeler dikkatimizi çeker. Özellikle bir tür olan "şathiye"lerde mizah ve yerginin bir arada terennüm edildiğini görürüz. Yunus Emre, (Çıktım erik dalına, Ne hoş olur cumburtusu), Aşıkpaşazade (Çıkdum badem dalına (YAKIT 2002:11) Kaygusuz Abdal (Kaplu kaplu bağalar, Bir kaz aldım ben karıdan (YAKIT 2002:12,14), Yücelerden yüce gördüm (BTK, C.3, 22); Kazak Abdal (Verenin de avradını) ve Azmi Dede'nin (Yeri göğü ins ü cinni yarattın (BTK C.4, 339) mısralarıyla başlayan şathiyeleri hemen ilk akla gelenlerdir.

Bu tür manzumeler "taşlama" türünün târifi dışında değildir. Çünkü hem şekil (dörtlükler halinde hece vezniyle olması) hem de muhteva (bir şahsı, kavramı veya hususu yermesi) bakımından bu kapsamda değerlendirilebilir. Hatta Yunus Emre'nin meşhur "*Çıktım erik dalına anda yedim üzümü/Bostan ısı kakıyup der ne yersin kozumu*"(KABAKLI 1991: 116, YAKIT 2002) beyitleriyle başlayan şathiyesi, mısralar tam ortadan bölünmek suretiyle rahatlıkla dörtlükler şeklinde söylenebilir. Buradan hareketle Tasavvufî Türk Halk Edebiyatı'nda -tür adı olarak değil de muhteva bakı-

mından- "taşlama" (hiciv, mizah) konusu üzerinde etraflıca durulmasının, yergi, mizah dünyamız açısından bizi önemli sonuçlara ulaştıracağı söylenebilir.

Genellikle XVI. yüzyıldan başlatılan Aşık Tarzı Halk Edebiyatı günümüzde de bütün canlılığı ile devam etmektedir. İşlediği konular itibariyle lâ-dînî (profane) bir karakteri haiz olan bu tarz nazım, dînî konulara tamamen bigâne değildir ancak daha dünyevîdir ve halk seviyesinde hayatın içindedir denilebilir. Bu yönüyle hayatın içinde ters giden, olmaması gereken, yanlış olan her şey ve kişi, âşıkların taşlama oklarına hedef olacaktır. İşte bu "taşlama okları" bizi şöyle bir tasnife oradan da taşlama-siyaset ilişkisine götürür. Taşlamaları paralel (âşığa yönelen); aşağıya (yönetilene, topluma, ferde) yönelen ve yukarıya (yönetene, güce, iktidara) yönelen taşlama olmak üzere üçe ayırabiliriz:

Paralel (Aşığa Yönelen) Taşlama

Ahmet Kabaklı "Eski ozanların ve aşıkların töresi; dert açmada, şikayette, yakınmada; zulme, adaletsizliğe karşı çıkmakta halkın gönül dili olmaktır" (C.4, 737) der. Âşıklar için bu doğru olmakla birlikte icra ettikleri sanat için tenkidî bir yaklaşım sergilediklerini söylemek zordur. Her ne kadar Tanpınar "Bizde tenkit daima şifahî kalmıştır" dese de bu şifâhîlik, âşıklar arasında "bir edebî eserin belli kıstaslarla incelenmesi" anlamında bir tenkidin doğuşuna vesile olmamıştır. Bu durum, Necip Fazıl'ın "Poetika"sında ifade ettiği "Arı bal yapar ama balı tarif edemez" hükmünü doğrular mahiyettedir.

Hayat tarzının değişmesi, Cumuhuriyet'le birlikte yeni bir medeniyet dairesine girilmesi, teknolojinin hızla ilerlemesi gibi sebeplerle yok olmaya yüz tutacağı kanaati dillendirilen âşık edebiyatı, -önceki yüzyıllarda olduğu gibi- sür'atle yeni şartlara uyum sağlamış ve hayatiyetini devam ettirmiştir. Aşık tarzı bu hayatiyetini, kendini tekrarlamak ve kalıplaşmak pahasına gelenekselliğine borçludur. Önceki devirlere nazaran günümüzde teknik/teknolojik imkânlar bakımından daha şanslı olan âşıklar, yönetici ve aydınların teşvikiyle çeşitli mahfillerde sanatlarını icra etmekte; tecrübe, bilgi ve görgülerini arttırmaktadırlar.

Âşıkların tenkitçi yaklaşımları genellikle âşık tarzı geleneğin haricî (şekil) unsurlarına münhasır olmaktadır. Bir başka ifadeyle bir deyişme/karşılaşma/atışma esnasında bir aşığın diğerine yönelttiği tenkit, "ayaktan düşme, ayağı takip edememe, ayak bulamama", "makamı tutturamama", "vezne sadık kalmama", "mahlası/tapşırmayı unutma", "mahlas bendinden sonra deyişmeye devam etme, sazı iyi çalamama, sesinin güzel olmaması" vb. gibi hususlarla sınırlı kalmaktadır. İrticâlen söylenen bir şiirden beklenmesi zor olmakla birlikte mesela bir dörtlüğün her mısrasını, bir koşmanın/atışmanın/deyişmenin her dörtlüğünü bir anafikir etrafında örmek, kâfiye-redif için şiir söylememek (eğer redif gibi önemli bir nazm unsuru merkeze alınıp anlam bütünlüğü sağlanabiliyorsa âşığın sanatkârlığına delil görülmelidir)[2] gibi hususlarda da birbirlerini tenkit ve teşvik etmeleri gerekir. Bu bağlamda âşık tarzında tenkit adına ancak yergi ve mizah yoluyla taşlamadan bahsetmek mümkün olacaktır. Aşağıdaki iki koşmada âşık tarzında şiire olmasa da âşığa (şâire) dair fikirler görüyoruz. İlki Azerbaycan sahasından Âşık Elesger'e aittir:

Âşık olup diyar diyar gezenin
Evvel başta pür-kemâli gerektir
Oturup durmakta edebin bile
Marifet ilminde dolu gerektir
Halka hakikatten matlap kandıra
Şeytanı öldüre, nefsin yandıra
El içinde pak otura pak dura
Dalısınca hoş sedalı gerektir
Danıştığı sözün kıymetin bile
Kelmesinden la'l ü gevher süzüle
Mecazî danışa, mecazî güle
Tamam sözü muammalı gerektir
Ârif ola îhâm ile söz kana
Nâmahremden şerm eyleye, utana
Saat gibi meyli Hakk'a dolana
Doğru yolu doğru kalbi gerektir
Elesger hak sözün ispatın vere
Amelin melekler yaza deftere
Her yana istese bakanda göre
Tarikatte bu sevdalı gerektir (ELESGER, 1991: 20) (Kısmen Türkiye Türkçesine uyarlanmıştır)

Bu koşmada olgun bir âşığın hem tavır ve davranışlarına, hem de âşıklık vasıflarına dâir ipuçları dile getirilir. Dolaylı olarak da bu tavra ve niteliklere sahip olmayan âşıklar yerilmiş olmaktadır. Dertli'ye ait şu dörtlüklerde de özünde âşıklık cevheri olmayan, sadece ustamalı söyleyerek âşıklık taslayanlar eleştirilir:

Ben senin aslından aldım haberi
Âşıklık bilmezsin densizlenirsin
Nâfile söyleyip usta eş'ârı
Geçip de üst yana şahbazlanırsın
....
Dertliyâ gevherden çekme hesâbı
Âşıkın yanında var mı cevâbı
Okuyabilmezsin İncil, kitabı
Gider Aynaroz'da papazlanırsın (KUTLU 1988: 159)

Aşağıya (Topluma, Ferde) Yönelen Taşlama

a) Topluma yönelen taşlama

Toplum asgarî müştereklerin bir araya getirdiği insanlardan teşekkül eder. Ozanlar/âşıklar halkın içinden çıktığı için yaşanan olaylar, dînî, ahlâkî, kültürel yozlaşma hatta çağ ve modernizm de taşlama hedefidir. Ruhsatî toplumun genel gidişinden şöyle şikayetlenir:

Bir vakte erdi ki bizim günümüz
Yiğit belli değil mert belli değil

Herkes yarasına derman arıyor
Deva belli değil dert belli değil
Fark eyledik âhir vaktin yettiğin
Merhamet çekilip göğe gittiğin
Gücü yeten soyar gücü yettiğin
Papak belli değil Kürt belli değil (....)
Çark bozulmuş dünya ıslah olmuyor
Ehl-i fukaranın yüzü gülmüyor
Âşık Ruhsat dediğini bilmiyor
Yazı belli değil hat belli değil (DİLÇİN 1995: 339)

Günümüz kalem şuarâsından Karakoç'un "Çarpık Çağ" adlı manzumesi tam bir çağ eleştirisidir:

Kimi hak adalet gördü düşünde
Kimi devlet kuşu buldu başında
Vatanseverlerin vatan dışında
Hasretlik sürdüğü çağda yaşadık
Göz yumup izine düştük batının
Tuttuk kuyruğundan haçlı atının
Pamuk yumağının, tüyün, tütünün
Nice baş yardığı çağda yaşadık

Topluma yönelen taşlamada genellikle merhamet duygusunun azalması, fakirin gözetilmemesi, ahlâkî seviyenin düşmesi gibi hususlar yerilir.

b) Ferde yönelen taşlama

Bu tür tenkidi, tipe yönelik olarak anlamak daha doğru olacaktır. Çünkü âşıklar toplum içinde belirli bir fertten ziyâde evrensel ve genel özellikleriyle beliren, bir olay ve durum karşısında belli davranışları sergileyen insanı tenkit ederler. Bununla birlikte doğrudan veya yapılan işi anarak yerdikleri isimler de yok değildir. Mesela mahlasın olmadığı 12 bentlik "Firakname-i Sultan Bayezit" başlıklı destanda âşık, II. Bayezit ağzından Yavuz Selim'i ve onunla bir olanları hicvetmektedir. Bu aynı zamanda siyâsî bir taşlamadır:

Benim etmegümi tahfif edenler
Beni koyup Selim Han'a gidenler
Hakikat rahına doğru varanlar
Görün beyler bana nitti Selim Şah (ÖZTELLİ 1976:19)

Seyrânî, âşık tarzının Nef'î'si gibidir. Yanlışa sapan en yüksek makam da olsa hayatı pahasına yermekten çekinmez. Tamamı 11 bent olan destanında genel olarak zamanın kötü gidişini dile getirir ve Abdülmecid'in denizi doldurtarak yaptırdığı Dolmabahçe sarayını;

Herkes belasını azdı da buldu
İnsanda evvelki sadakat noldu
Eski sarayları beğenmez oldu
Yere sığmaz oldu sultan olanlar

diyerek isim belirtmeden tenkit eder (ÖZTELLİ 1976: 596).

Hakirî, "vaktiyle bir ilim yatağı olan medreselerin sonraları nasıl bir hal aldığını ve bazı medreselerin ahlâken ne seviyeye düştüklerini bildiriyor:"(ONAY 1996: 321-2).

Maazallah okur yazar kalmadı
Kisb-i dünyâdadır mollalar şimdi
Tahsil-i ilm için yok cefa çeken
Zevk u safâdadır mollalar şimdi

Şiirin devamında Hakirî, mollaların "aşk u sevdada, şevk-i sahrada, olmaz belâda, başka da'vâda ve kahvede" olduklarını belirterek aslî vazifelerinden uzak hallerini tasvir eder.

Hayatı beğenmemekten ibaret zannedenler, âşıkların en çok ta'n ve dahl ettikleri tiplerdir. Bunlar o kadar evrenseldirler ki her devirde bu tipleri hicveden koşma-destanlar söylenmiştir. Azerbaycan sahasından Tufarganlı Abbas ve Padarlı Abdulla (AHUNDOV C.I-II,1983-84: 68,62) ve Anadolu'dan Kâtibî ve Seyranî'nin (Kazak Abdal'a da atfedilen) "Beğenmez" redifli manzumeleri vardır. Seyrânî'ninki şöyle başlar:

Ormanda büyüyen adam azgını
Çarşıda pazarda seyrân beğenmez
Medrese kaçkını softa bozgunu
Selâm vermek için insan beğenmez (YÜKSEL 1987: 130)

Yukarıda belirtilen "beğenmez" redifli koşma-destanlarda "kendinde olmayanı bulduğunda burun kıvıran" bir anlamda kibirli insan tipinin karakteristiği çeşitli bakımlardan tasvir edilir.

Âşık Müdâmî'nin "Batakçı Destanı" da hemen her devirde rastlanabilecek "batakçı" tipinin psikolojisini bütün yönleriyle anlatır:

Hâlâ da borç eylemekten usanmaz/Allah'tan korkmayan kuldan utanmaz
Bu kadar borç kazanmakla ödenmez/Al bir tüfek, yollan dağa batakçı
(ÇOBANOĞLU 2000: 98-100)

Yine evlat-baba, kız-gelin, kız-oğlan (CUNBUR 1985: 159) gelin-kaynana, gelin-görümcenin birbirini yerdiği, ayıpladığı taşlamalar olduğu gibi aşığa şahsî-bedenî zaafı söylendiğinde taşlama sanıp, binbir delille aksini ispatlamaya çalışanlar da vardır. "Bana kara diyen dilber/ Kaşların kara değil mi?" ve "Bir kız bana emmi dedi neyleyim" (CUNBUR 1985: 314) mısralarının yer aldığı manzumelerde Karacoğlan bu psikoloji içindedir.

Yukarıya (Otoriteye, Güce, Yönetene) Yönelen Taşlama

Otorite insanı ve cemiyeti yöneten, yönlendiren kuvvettir. Bu güç, mutlak manada Tanrı olduğu kadar izâfî manada bir insan veya zümre de olabilir. Kâinatın tedvirinden sarf-ı nazar, dünya ölçeğinde ve şartlarında otorite dikkate alındığında her topluluk bir yönetim tarzını seçmiştir.

a) Yaratıcıya yönelen taşlama

Yaradan karşısında taşlamacı ifadelere daha çok şathiyelerde rastlarız. İlk bakışta Tanrı karşısında senli-benli, lâubâli ve sanki hesap sorucu tavır sergilense de asıl niyetin ne olduğunu Yunus Emre'nin şu beytinden anlıyoruz:

Yunus Emre bir söz demiş hiçbir söze benzemez
Münâfıklar elinden örter mânâ yüzünü
Azmi Dede bir destan-şathiyesinde Tanrı'nın yapıp ettiklerini şöyle sorgular:
Yeri göğü ins ü cinni yarattın
Sen ey mimarbaşı eyvancı mısın
Ayı günü çarhı burcu var ettin
Ey mekân sahibi rahşancı mısın (DİLÇİN 1995: 352)
Kaygusuz Abdal'da bu tavır biraz daha cüretkârdır:
Kıldan köprü yaratmışsın
Gelsin kullar geçsin deyü
Hele biz şöyle duralım
Yiğit isen geç a Tanrı (DİLÇİN 1995: 353).

Şairler, şikâyet muhtevalı şiirlerinde genellikle doğrudan Yaratan'la muhatap olmaktan çekinip sakındıkları için mevhum ve meçhul bir kudretten şikayetle onu hicvederler. Bu mevhum kudret "felek"tir. Karacoğlan'ın "felek" redifli koşması bu mevzuya hasredilmiştir:

Şu yalan dünyaya geldim geleli
Şakıyıp da gülmedim hey zalım felek
Her ne tuttum ise aldın elimden
Nice bir divane dolanam felek (CUNBUR 1985: 205)

Mestî ise şöyle der:

Yâr bağına bağban olayım derdim
Attı felek bizi ihrâc eyledi (ONAY 1996: 319)

Gevherî de yardan ayıran, vücudu nara yakan "felek"ten şikâyetçidir:

Kime dâd eyleyim senin elinden
Sevdiğimden ayrı düşürdün felek
Yandı vücûdum nâr-hicran elinden
Kebap edip bağrım pişirdin felek (ONAY 1996: 319)

Buraya kadar halk şiirinde taşlama başlığı altında toplanabilecek manzumelerin hangi kişi, zümre, güç veya varlığa yöneldiğine dair bir kanaat oluşturulmaya çalışıldı. Üzerinde duracağımız siyâsî boyut, taşlamalarda önemli yer tutmaktadır.

b) Siyasî taşlamalar

Siyâset, önceki devirlerde yöneten ve yönetilenler; demokrasilerde ise bu iki kavramın yanı sıra iktidar ve muhalefeti de hatıra getirir. Osmanlı döneminde âşıkların taşlamaları daha çok şikayetnâme türüne örnek teşkil eder.

Siyâsî taşlamalarda yergi, siyâsî mekanizmada en alttan en üst kademeye kadar ulaşır. Padişah, sadrazam, vezir-i azam, vezirler, şeyhülislam, kazasker, kadı, ayan, şahna, Yeniçeri ağası, yeniçeri, mültezim, bey (derebeyi), ağa ve idareci mevkiindeki her şahıs âşıkların hiciv oklarından nasibini almıştır. Bu hicvin dozu bazen söyleyenin kellesine mal olacak kadar ağır olmuş, bazen de bir şikayet, bir sitem seviyesinde kalmıştır.

Âşık tarzının mahsulleri Osmanlı'nın zirve döneminde görülmeye başlar. Duraklama ve düşüş dönemleri, taşlama türü için daha fazla malzeme verdiğinden âşıklar da bunları bol bol kullanmışlar, özellikle Batı medeniyetinin üstünlüğünü kabul ettirdiği 19. yüzyılda konu sıkıntısı çekmemişlerdir.

Temeşvarlı Gazi Aşık Hasan'ın, Uyvar ve Estergon kalelerinin elden çıkması üzerine söylediği;

Ne çeker kulların serhad elinde
Bilinmez hünkârım görülmeyince
Bunca memleketin kâfir elinde
Kaldı, inanmadın ayrılmayınca
Kimi şehid oldu kimi giriftar
Kâfirin elinde inler zâr u zâr
Estergon'la Budin Eğre'yle Uyvar
Ele girmez şâhım yorulmayınca (KABAKLI 1990 C.II: 665)

mısraıyla başlayan şikayetnamesi bir anlamda padişahın tenkididir. Nitekim bu manzume II. Mustafa'ya ulaşmış ve Padişah ordunun başında sefere çıktığı gibi, Temeşvarlı Âşık Hasan'a emekli maaşı da bağlanmıştır (KABAKLI 1990, C.2: 666).

Girit Savaşı çok uzun sürer (1645-69). Askerler değiştirilerek savaşa devam edilir. Savaş esnasında maaşları biriken askerler bunları alabilmek için Şeyhülislam'dan da fetva alırlar. İslâm adlı bir âşık padişahı şöyle uyarır:

Yoluna ser koyup uğruna dönen
Adalet dururken zulm etmek neden
Gece gündüz düşman ile cenk eden
Gâzî kullarını sor padişahım (ÖZTELLİ 1976: 300)

Osmanlı döneminde Pir Sultan Abdal, Köroğlu ve Dadaloğlu'nun taşlamaları ilk bakışta Osmanlı idaresine bir baş kaldırıdır:

Yürü bire Hızır Paşa
Senin de tahtın devrilir
Güvendiğin padişahın
Onun da çarkı kırılır
.....
Mervan soyun vuralım
Padişahın öldürelim (Pir Sultan Abdal)
Köroğlu;
Benden selam olsun Bolu beyine
Çıkıp şu dağlara yaslanmalıdır

mısralarıyla başlayan manzumesinde zâlim derebeyine meydan okur:

Dadaloğlu'nun "*Ferman padişahın dağlar bizimdir*", "*Kaypak Osmanlılar size aman mı*" gibi mısraları yönetene yöneltilmiş birer taşlamadır.[3]

"İç çatışmaların, savaşların etkileri yaygınlaşıp Anadolu'nun yoksulluğu büyümeye başlayınca âşıkların, askerlik gibi, yargı organları gibi, vergi alma gibi, bürokrasi gibi toplum kurumlarına yönelik kınama ve taşlamaları yoğunlaşır. Bunlar en

yaygın hale 19. yüzyıldan sonra gelirler." (BAŞGÖZ 1986: 184) Bu yüzyılda en tanınmış örnekler Seyranî, Ruhsatî, Serdarî gibi âşıklarda, Sivastopol ve Yemen türkülerinde görülür.

Toynbee, Osmanlı'nın Doğu'da fetihlere düşkün olmadığını, Şah İsmail'in Safavî tahtına geçip kendi mezhebini yayma faaliyetlerine başladıktan sonra Osmanlı'da İran'a karşı ciddî bir siyaset geliştirildiğini belirtir.[4] Bunun ilk yansıması Yavuz Sultan Selim ile Şah İsmail arasında cereyan eden savaştır. Sonraki tarihlerde genellikle Bağdat'ın Osmanlı ile Safavî devleti arasında el değiştirmesinde ifadesini bulan bu olay, âşıklar için bir övgü ve yergi vesilesi olmuştur. Kayıkçı Kul Mustafa Osmanlı'daki idarî zaafları fırsat bilip 1623'te Bağdat'ı tekrar ele geçiren Şah Abbas'ı şöyle yerer:

Mustafa eydür, gel etme inadın
Nice kerre kendi kendin sınadın
Sultan Murad kırar kolun kanadın
Şah, ne akıl ettin, aldın Bağdad'ı (ÖZTELLİ 1976: 37) (Bağdat ancak 1638'de Sultan Murad komutasındaki orduyla alınabilmiştir.)

Padişahtan sonraki önemli makam sadrazamlıktır. Kul Mustafa, Abaza Hasan Paşa ayaklanmasını bastırırken çok kan döken Köprülü Mehmet Paşa'yı "Ahrette sorum versin Köprülü Vezir/Nâ-hak yere girdin bunca kanlara" diyerek yerer (ÖZTELLİ 1976: 157).

Genç Osman'ın boğdurulmasında baş aktörlerden biri olan Budin Beylerbeyi Derviş Paşa, ismini/mahlasını belirtmekten çekinen bir âşık tarafından padişaha şikayet edilir. Sadece o değil, kadı ve defterdar da bu taşlamadan payını alır:

Duam budur: Derviş Paşa ölmesün
Bu yaşında ma'zul olsun gülmesün
Böyle zâlim bu diyara gelmesün
Âhir zaman devri erdi, ağalar
Kadısında şeriat yok, nidelüm
Beylerbeyi zâlim, kime gidelüm
Defterdâra dahi lanet idelüm
Âhir zaman devri erdi, ağalar (ÖZTELLİ 1976: 492-4).

Toplumda huzur, adaletle mümkündür.Yönetici kadronun adaleti tevzi mekanizması mahkemelerdir. Dertli'nin aşağıdaki mısralarından asıl derdinin sazına söz dokunduranlar olduğunu ama aynı zamanda adalet çarkının da bozulduğunu anlıyoruz:

Abdest alsan aldın demez
Namaz kılsan kıldın demez
Kadı gibi haram yemez
Şeytan bunun neresinde (KUTLU 1988: 163)

Aynı yüzyıl şairlerinden Seyrânî de mahkemeden şikâyetçidir:

Meclis-i mahkeme icat olduğu
Çeşmi-i rüşvetin akmaklığından
Kazâ belâ ile âlem dolduğu
Kazların **kadı**ya uçmaklığından(YÜKSEL 1987: 103)

Devlet çarkının dönmesi için devlete bir gelir yolu olan vergi, şahsî suistimaller

sebebiyle fakire zulüm haline gelmektedir. Bunu Âşık Serdarî'nin şu dörtlüğünden anlıyoruz:

Tahsildâr da çıkmış köyleri gezer
Elinde kamçısı fakiri ezer
Yorganı döşeği mezatta gezer
Hasırdan serilir çulumuz bizim (BAŞGÖZ 1986: 185)

Altı asırlık Osmanlı tarihinde taşlamaya konu olacak birçok hadise yaşanmış ve âşıkların dilinde ifadesini bulmuştur.[5]

Cumhuriyetin kuruluşundan 1940'lara kadar taşlamadan ziyade yeni kurulan bir devletin neşv ü nema bulma şevkiyle övgüler söylenir. "II. Cihan Harbi"nin alt üst ettiği dengeler, şehirlileşme, farklı hayat tarzları, devletlerarası münasebetlerin yeni boyutları gibi sebeplerle yeniden hicve medar konular âşıkların/ozanların dilinde dörtlüklere dökülmeğe başlar ve günümüze kadar gelir.

Cumhuriyet döneminde müesseseler değişse de yöneten-yönetilen kategorisi değişmemiştir. Buna çok partili hayata geçtikten sonra iktidar-muhalefet ve Cumhuriyet idaresinin çeşitli kurumlarını da ilave etmek gerekir. Dolayısıyla demokrasinin de nimetlerinden istifade ile âşık-ozanların taşlayacağı konu yelpazesi alabildiğine genişlemiştir.

Devlet bir teşkilattır ve birçok teşekkülden meydana gelir. Cumhuriyetle birlikte en yüce kurum Millet Meclisi olmuştur. Ancak 1945'ten sonra Cumhuriyetin en dil uzatılmaz kurumları, siyasîleri ve iktidarları (hükümetler) âşıklar tarafından tenkit edilmiştir:

Cumhuriyet Atatürk'ün yıkılmaz
Haracoğlu huzuruna çıkılmaz (Başbakan Saraçoğlu)
Kese dolsun başka işe bakılmaz
Yeyip içip rahat yatar bu meclis (BAŞGÖZ 1985: 186)

diyen âşık Habip Karaaslan; "Halk Partisi halkı ezen/Parti değil baş belası" der. Önceleri desteklediği Demokrat Parti 1950'de başa geçince onun icraatlarını da beğenmez ve yermekten çekinmez:

Zengin Egeliyi bastı bağrına
Demokrat dediği lordlar partisi",
Bu davada boşa yandım
Kuru vaadlere kandım
Demokrat iş yapar sandım
Geleni gidenden beter (BAŞGÖZ 1985: 187).

Demokrat Parti'den umutlanıp da hayal kırıklığına uğrayanlardan biri de Âşık Ali İzzet Özkan'dır. Onun yergisi de şöyledir:

Demokrat Parti'yi taze kız sandık
Çirkin çıktı, kahpe çıktı, dul çıktı (BAŞGÖZ 1985: 187).

Osmanlı dönemindeki kadı, Cumhuriyet rejiminde hâkim olmuştur. Hâkim de âşığın yergisinden kurtulamaz:

Hâkimi davet et yedir yemekler
Kanun kitabına bir madde ekler
Zenginin suçunu fakire yükler ... (Habip Karaaslan) (BAŞGÖZ 1985: 187)

1960 Anayasası'nın getirdiği serbestlik ortamında sağ ve sol fikirler Anadolu'nun her tarafına yayılmaya başlar. Şehre yönelen âşıklar tarafından Âşıklar Derneği kurulur ve toplumu ilgilendiren hemen her konu dile getirilmeye başlanır. Bu mevzuların çoğu dışarıdan gelme kavramlarla anlatılır: Patron, komprador, sömürücü sınıflar, emperyalizm, banka kredisi, yabancı sermaye bunlardan birkaçıdır:

Yurda yabancı sermaye
Ecnebiye verdik pâye
Girdi nedir buna çâre
Demokrasi bu mudur ki (Âşık Veli)

Memleketi sardı USA şirketi
Hele kardaş hele şu işlere bak (Âşık Akarsu)

Emperyalizm bizden çok şeyler aldı
Bir kuru çapıda beledi bizi (Siyamî)

Ozanlar siyasette taraf olduklarını açıkça belli ederler. Feyzullah Çınar "düzen bozukluğu"nu eleştirirken çâreyi de -ismen- gösterir:

Bozuk düzen ortam kara
Köylü işçi düştü dara
Halk isterse iktidara
Gelir Karaoğlan gelir (BAŞGÖZ 1985: 187)

Sadece sol fikirlere mensup olan aşıklarda değil sağ görüşlü olanlar da şehre yönelir. Onlarda da yerilen hususlar hemen hemen aynıdır ancak çaresi farklıdır. Ozan Arif, 1980 ihtilali sonrasında taşlamalarındaki keskinlik sebebiyle yurtdışına gitmek zorunda kalır. Ancak mevcut idareye tenkitlerini oradan da devam ettirir:

(....) Şimdi siz söyleyin: Nasıl hürlüktür?
Ârif'çe görmemek, resmen körlüktür.
Bunun adı bizde: DİKTATÖRLÜKTÜR.
Demokrasi biraz role benziyor! 3 Ağustos 1982, Frankfurt.

Bir yergi şâiri denilebilecek Abdürrahim Karakoç, "İsyanlı Sükut", "Çarpık Çağ", "Hâkim Beğ", "Tohdur Beğ", "Vatandaşlık Türküsü I-II-III" adlı manzumeleri başta olmak üzere neredeyse eleştirmedik konu bırakmaz. Karakoç'un "Nakkaşî" mahlasını kullandığı "Hem Okudum Hem de Yazdım" başlıklı destanında halkın vekilleri şöyle tenkit edilir:

Nakkaşi'yem âlem nâçar bu ne hal
Vekil müvekkilden kaçar bu ne hal
Kuş sürünür, yengeç uar bu ne hal
İdrâkten mâlüldür benim vekilim (KARAKOÇ 2002:118)

16. yüzyılda âşık tabiriyle kendini duyurmaya başlayan eski dönemin ozanları, Cumhuriyetle birlikte tekrar eski adlarına dönmüş gibidirler. Ozan ve âşık her ikisi de yan yana hatta aynı anda kullanılır olmuştur. Bu en eskiye dönüşte sağ ve solun mutabakat içinde olduklarını da görürüz. Her iki kesim yeniden "ozan" hitabını tercih etmeye başlar.

Taşlamanın mizahî yönü olduğunu da belirtmiştik Kaygusuz Abdal'ın, "Biz kaz aldım ben karıdan/ Boynu da uzun borudan" mısralarıyla başlayan ve mânen eğitilmeye nâ-kâbil bir tipi, "kaz" alegorisiyle yerdiği mizâhî taşlamasının bir benzerini Aşık Veysel'de de görürüz:

Çarık söylüyor: Aman kardeş çok üşüdüm
Sen köşede ben dışa(r)da
Senin ile kardeş idim
Sen köşede ben dışa(r)da
Mes söylüyor: Elin yüzün çamur bu ne
Git ahırda kızınsene
Lâf istemem uzun çene
Ben köşede sen dışa(r)da (BAKİLER 1989: 156)

Âşık Veysel, çarık ile mes'i konuşturduğu bu deyişmesinde alegorik bir söylem ile yöneten yönetilen, zengin fakir arasındaki tezadı, çatışmayı birçok yönüyle resmeder. Mizah yönü ağır basan taşlamalar üzerinde ayrıca durmak gerekir.

Sonuç

Taşlama âşık tarzı halk edebiyatında bir türdür. Bu türün örneklerinde toplumsal yapının her tabakasına yönelik eleştiri vardır. Bu tür, eski ozan ve bahşıların bir devamı olan âşıkların yöneten ve yönetileni uyarıcı, özgür ve entelektüel kimliğini yansıtır. Muhtevasındaki mîzah ve hiciv unsurları sebebiyle anonim halk edebiyatı ve tasavvufî halk edebiyatı –özellikle şathiyeler- taşlama türü bağlamında yeniden ele alınmalıdır. Âşık tarzı halk şiirinde taşlama türü içinde değerlendirilebilecek manzumeler, Tanzimat öncesi, Tanzimat dönemi ve Cumhuriyet dönemi başlıkları altında ve mizâhî taşlamalar da farklı bir kategori olarak incelenebilir.

Tarihî hadiselere âşığın dilinden farklı bir yaklaşım ve bakış açısı sergilenen taşlamalarda sosyal-siyasî muhteva ağır basmaktadır. Taşlamalar, iktisadî, ailevî, ferdî açıdan da incelenmelidir.

Âşıklar tenkitlerinde çoğunlukla sadece yanlışı, olmaması gerekeni dile getiren şikayetçi pozisyonda olmakla birlikte çare de göstermektedirler.

Siyasî taşlamaya yol açan sebepler, başta yönetim zaafları olmak üzere adaletsizlik, zulüm ve fakirliktir. Taşlamanın yönetenler üzerindeki yaptırım gücünü tesbit ve tahmin etmek tam manasıyla mümkün olmasa da zaman zaman etkili olduğu anlaşılmaktadır.

KAYNAKÇA

AÇIKOTURUM, Siyaset ve Sanat 1984, Akabe Yay., Ankara.
Ehliman AHUNDOV 1983, 1984, Azerbaycan Aşıqları ve El Şairleri I-II, Bakü.
Yavuz Bülent BAKİLER 1989, Âşık Veysel, Ankara.
İlhan BAŞGÖZ 1985, Folklor Yazıları, İstanbul.
(BTK) Büyük Türk Klasikleri 1986, C.III, İstanbul.
Müjgan CUNBUR 1985, Karacoğlan, Ankara.

Özkul ÇOBANOĞLU 2000, Aşık Tarzı Kültür Geleneği ve Destan Türü, Ankara.
Cem DİLÇİN 1995, Örneklerle Türk Şiir Bilgisi, Ankara.
İslâm ELESGER 1991, Elesger Ocağı, Bakü.
Şükrü ELÇİN 1997, Halk Edebiyatı Araştırmaları, Ankara.
Kemal Zeki GENÇOSMAN 1972. Türk Destanları, İstanbul.
Umay GÜNAY 1986, Türk Halk Edebiyatında Tenkit Konusunda Düşünceler, III. Milletlerarası Folklor Kongresi Bildirileri, II. Cilt Halk Edebiyatı, Ankara.
Hece Dergisi Eleştiri Özel Sayısı 2003, Ankara.
Ahmet KABAKLI 1991, Türk Edebiyatı, C 4, İstanbul.
……1990, Türk Edebiyatı, C.2, İstanbul.
……1991, Yunus Emre, İstanbul.
Abdürrahim KARAKOÇ 2002, Alperen Yay., Ankara.
Şemseddin KUTLU 1988, Dertli, Ankara.
Âgâh Sırrı LEVEND 1960, Türk Dilinde Gelişme ve Sadeleşme Evreleri, II. b., Türk Tarih Kurumu Basımevi, Ankara.
Ahmet Talat ONAY 1996, Türk Halk Şiirlerinin Şekil ve Nev'i, (Haz. Cemal Kurnaz), Akçağ Yay., Ankara.
Cahit ÖZTELLİ 1976, Uyan Padişahım, Milliyet Yayınları, İstanbul.
Gennady Nikolayeviç POSPELOV 1995, Edebiyat Bilimi (Çev. Yılmaz ONAY), İstanbul.
Rasim ÖZDENÖREN 1986, Ruhun Malzemeleri, Risale Yay., İstanbul.
M. Kayahan ÖZGÜL 2003, Tenkidi Eleştirmek, Hece Dergisi Eleştiri Özel Sayısı, S.77-78-79 Ankara.
Ahmet Hamdi TANPINAR 1998, Edebiyat Üzerine Makaleler, İstanbul.
……1976, 19. Asır Türk Edebiyatı Tarihi, İstanbul.
Fevziye Abdullah TANSEL 1978, İyi ve Doğru Yazma Usûlleri-III, İstanbul.
Abdullah UÇMAN 2001, Rıza Tevfik'in Tekke ve Halk Edebiyatı İle İlgili Makaleleri, M.E.B, Ankara.
İsmail YAKIT 2002, Yunus Emre'de Sembolizm Çıktım Erik Dalına, Ankara.
Rene WELLEK, Augustin WARREN 1983, Edebiyat Biliminin Temelleri (Çev. Ahmet Edip UYSAL) Ankara.
Hasan Avni YÜKSEL 1987, Aşık Seyrânî, Ankara.

---

[1] Sebb ü şetm: Küfür, sövgü, azar

[2] Redif merkezli şiir yorumu için Dursun Ali TÖKEL'in "Anlama Götüren Kilometre Taşları" yazısı kapsamlı bir fikir verebilir. Yom Sanat Dergisi, S.11, Mart-Nisan 2003, Adana, s.39.

[3] Osmanlı döneminde Pir Sultan Abdal'ın taşlamaları ilk bakışta siyasî otoriteye âsî edada görünse de; diğer deyişleri dikkate alındığında bir başka otoriteyi -Şah'ı- yücelttiği görülecektir. Köroğlu da ilk bakışta zalim derebeyine baş kaldırsa da Bolu'ya (şehire) karşı dağı (Çamlıbel'i) koymakta; ancak temelleri topluma ve hukuka dayanmayan bir başka yolu tercih etmektedir. Dadaloğlu'nun taşlamaları padişaha meydan okurken aslında Osmanlı toplumunun tamamını kapsayan bir adalet isteğini değil, alışılmış hayat tarzının değiştirilmesine isyanı dile getirmektedir.

[4] Aktaran, Donald Edgar Pitcher, **Osmanlı İmparatorluğu'nun Tarihsel Coğrafyası**, (Çev: Bahar Tırnakçı), YKY., 2. baskı, İstanbul 2001, s. 117.

[5] Âşıkların Osmanlı döneminde yaşanmış olaylara tenkitçi yaklaşımını aksettiren diğer koşma ve destanlar için Câhit Öztelli'nin **Uyan Padişahım** ve Kemal Zeki Gençosman'ın **Türk Destanları** adlı eserlerine bakılabilir.

ALÂATTİN KARACA

TANZİMAT'TAN CUMHURİYET'E TÜRKİYE'DE SANAT/EDEBİYAT ve SİYASAL İKTİDAR

Sanat/edebiyat ve siyasal iktidar, ilk bakışta, her ne denli yöntemleri ve amaçları birbirinden oldukça farklı ve birbirine uzak iki kavram gibi görünüyorsa da, aslında çağlar boyunca, örtük ya da açık biçimde bu iki etkinliğin birbiriyle çift yönlü ve güçlü ilişkileri olduğu görülmektedir.

Sanat, en geniş anlamda, bir oluş/olgu, düşünce veya duyguyu çeşitli malzemelerle 'güzel bir biçimde', insanda 'heyecan' uyandırarak 'yansıtmak'tır diye tanımlanırsa, bir erk kullanma ve halkı yönetme yöntemi demek olan 'siyaset'in sanatla ilişkisi ilk bakışta garipsenebilir. Oysa sanat yapıtları, kurgusal dünyalarında –bunu amaç edinmeseler dahi- belli bir dünya görüşünü yansıtırlar ve böylece insanı bir yandan bağlı bulundukları dünya görüşüne yaklaştırırken, bir yandan da diğer dünya görüşlerinden uzaklaştırabilirler. Siyaset de belli bir dünya görüşünden yola çıkarak bir erk aracılığıyla halkı yönetmek, tıpkı sanat gibi bir toplumsal dünya/organizasyon kurmak demek olduğuna göre, bir dünya görüşüne dayanması bakımından siyasetle sanatın beslendiği kaynak aynıdır. Bu durumda her siyasal iktidar, gücünü pekiştirmek ve sürekli kılmak için, dayandığı dünya görüşünü, izleyeceği politikayı yönettiği topluma yansıtmak, kuvvetle benimsetmek ve yaymak ister. İşte bu noktada sanat/edebiyat yapıtları, insanı etkileme, iknâ etme, yönlendirme gücüne sahip en çarpıcı, büyüleyici bir araç olarak, toplumu yönetme amacı taşıyan siyasal iktidarların her dönemde ilgisini çekmiştir. Öte yandan siyasal iktidarların nimetleri de kimi sanatçılar (!) için her zaman cazip gelebilmiştir. Açıkçası sanatı yaymak ve sanatçıyı tanıtmak bakımından da siyasal iktidarların gücü göz ardı edilemez. Kısaca her dönemde siyasal iktidarlar, ideolojilerini yaymak, kamuoyu desteği sağlamak, dolayısıyla erklerini pekiştirmek, sanatçılar da siyasal iktidarın daha çok medyatik ve maddesel olanaklarından yararlanmak için birbirlerine gereksinim duymuşlardır. Son yıllarda siyasal partilerin propaganda aracı olarak kendilerine uygun müzik parçaları yazdırması ve besteletmesi sanatla siyasal iktidar arasındaki bu işlevin en popüler kanıtıdır. Bu çerçevede Haldun Taner'in "Yaşasın Demokrasi" adlı öyküsü, sanatın bir propaganda aracı olarak kullanılmasını, etkisini ve siyasal iktidara sahip olmadaki işlevini yansıtan güzel bir örnektir:

Halk Partisi ile Demokrat Parti, bir kasabada seçim çalışmalarını sürdürürler. Demokrat Parti, kasabadaki kahvede halka konuşmalar yaparken, Halk Partisi farklı bir taktikle diğer kahvede Âşık Mehmet adlı bir saz şairine partiye uygun "Atatürk güneşimiz/İnönü'dür şefimiz/Dünyada yok eşimiz/Biz Cumhuriyetçiyiz."[1] gibi sözler ezberleterek, müzik eşliğinde propaganda yaparlar. Doğallıkla kasaba halkı, Demokrat Partinin kahvesini boşaltıp Halk Partisinin kahvesine koşar. Durumun kötüye git-

tiğini gören Demokrat Parti yetkilileri, daha fazla para vererek Âşık Mehmet'i partilerine transfer ederler ve âşıklık sanatının halk üzerindeki etkisini kullanarak, ezici bir üstünlükle o çevredeki beş köyde seçimi kazanırlar.

Bu öykü, sanatçı ile siyaset arasındaki karşılıklı ilişkiyi anlatması bakımından önemlidir.

Bu uzlaşmacı tavrın yanında, sanat/edebiyatla siyasal iktidarın çoğu kez çatıştığı da bilinen bir gerçektir. Yazar, dünya görüşü bakımından veya politik anlamda siyasal iktidara ters düştüğünde, sanatsal yöntemlerle iktidara karşı bir tavır geliştirmeye, hatta onu eleştirmeye başlar. Buna karşılık, siyasal iktidar da eleştirildiğinde, sanatçıyı/yazarı kendi yöntemleriyle susturmaya veya yönlendirmeye çabalar. Bunda başvurduğu silâh da genellikle, hapis, sürgün, sansür veya dışlamadır[2]. Ancak bu iki güç arasındaki çatışma sürecinde hem sanat/edebiyat hem de siyasal iktidar üzerinde birtakım değişikler görülebilir. Sansürün yoğun biçimde yaşandığı dönemlerde, sanatçıların genellikle örtük/simgesel bir dil kullandıkları veya toplumsal sorunlardan çok bireysel temaları işledikleri gözlenmektedir. Örneğin çoğu araştırmacı, Servet-i Fünûncuların bireysel temalara ağırlık vermesini ve hatta kapalı bir dile doğru kaymalarını İkinci Abdülhamit döneminin sansürüne bağlamaktadır ki, bu yargı, dönemin yazar ve şairlerinin özel yaşamlarını ve mizaçlarını da katmak koşuluyla doğrudur.

Özetle birbirlerini biçimlendirme, onama/destekleme veya karşı çıkma bağlamında -hem olumlu hem de olumsuz olarak- sanat/edebiyatla siyasal iktidar arasında karşılıklı bağlar daima varolagelmiştir. Bu yazıda, sanat/edebiyatla siyasal iktidar arasındaki ilişkiler, Tanzimat'ın ilânı (1839)ndan Cumhuriyet'in ilk döneminin sonu (1938)na değin, "**Siyasal iktidarı onama ve destekleme aracı olarak sanat/edebiyat**" ve "**Bir muhalefet aracı olarak sanat/edebiyat**" başlıkları altında irdelenecektir.

1. Siyasal İktidarı Onama ve Destekleme Aracı Olarak Sanat/Edebiyat

Sanatsal yapıtların insan ruhundaki etkisinin çok büyük olduğu yadsınamayacak bir gerçektir. Bu bağlamda 'duyurma', 'gösterme', 'ikna etme', 'inandırma' ve dolayısıyla 'onama/destekleme' işlevi nedeniyle sanat, erke sahip olmak isteyenlerin başvurabilecekleri en etkili araçtır. Çünkü erk, varlığını ancak 'kendini duyurmak' ve bir teb'aya sahip olmakla gösterebilir. Bu bakımdan sanat, erkin varlığını gösterebilmesi için öncelikle gereksinim duyduğu 'kendini duyurmak', 'ikna etmek ve inandırmak' işlevini en etkili biçimde ifade eden bir araçtır. Bu bağlamda insanlığın varoluşundan beri insan tarafından oluşturulan bütün dinsel sanat yapıtları, örneğin Divan edebiyatındaki tevhitler, münacaatlar, naatlar, ilâhiler, evliya menkıbeleri, hatta mistik açıdan bakıldığında, Tanrı'nın sanatı olan bütün evren ve varlıklar, 'Kutsal Kudret'in varlığını ve gücünü duyurma, gösterme ve onama işlevi görürler. Nitekim Tanrı da, evreni ve tüm varlıkları, dolayısıyla bütün bu kozmik sanatı, kendi varlığını, güzelliğini (Cemal) ve gücünü (Kudret) göstermek ve bildirmek için yaratmıştır. Bu nedenle sanatın 'duyurma, gösterme ve onama' işlevi baştan beri vardır. Dolayısıyla siyasal erki ellerinde bulundurmak isteyenler de, tarih boyunca sanattan/edebiyattan bu anlamda yararlanmak istemişlerdir. Örneğin insanlığın ilk edebî ürünlerinden olan destanlar, ölmüş ve mum-

yalaşmış bir geçmişin anılarını korumakla kalmayıp bundan daha önemli olarak, 'şimdi'nin inşâ edilmesinde ve sürdürülmesinde sosyo-politik bir işlevi de yerine getirirler. Kimi araştırmacılar erkin onanması süreçlerinde, destanların aktif olarak araya girdiklerini saptamışlardır. Örneğin Afrika'nın çeşitli kabilelerinde –günümüz Mali'sinde- kralın tahta geçme töreninde 'onama/meşrulaştırma' aracı olarak, bir büyücünün Afrika hanedanlarıyla ilgili büyük destanlardan biri olan Souindiata (Mali İmparatorluğunun XII. yüz yıldaki kurucusu) destanını okuması ve bu destanda yeni kralı seleflerinin soy zincirine bağlaması, böylece yeni iktidarı onaması, sanatın/edebiyatın siyasal iktidarı onama/meşrulaştırma işlevini açıkça ortaya koymaktadır[3].

Mali'de kralın tahta geçmesi sırasında okunan destanlar gibi 'meşrulaştırıcı' bir işlevi olmasa da, Divan edebiyatında, din ve devlet adamlarını övmek amacıyla yazılan 'kaside'lerin ve padişahın tahta geçmesi münasebetiyle kaleme alınan 'culûsiyye'lerin, hatta sultanın fetihlerini anlatan tarih kitaplarının, gazavatnâme ve fetihnâme gibi yapıtların, evliya menkıbelerinin de bir anlamda dinsel erki veya siyasal erki destekleme ve pekiştirme işlevini yerine getirdikleri söylenebilir. Özellikle sultanı öven klasik kasidelerin çoğunda, erk sahibinin adalet, cömertlik ve kahramanlık gibi kişisel nitelikleri yüceltilirken, doğallıkla siyasal iktidarın sahibi hükümdârın erki de pekiştirilmektedir. Hem erki pekiştirme isteği, hem de hanedanlar arasındaki rekabet ve üstünlük yarışının etkisiyle Osmanlı padişahları, ünlü şair ve yazarları saraylarında toplamaya çalışmışlar, onlara 'hâmi' olmuşlardır.. Hatta Orta-Doğu'da bir hükümdarın, dönemin ünlü sanatçılarını sarayına gerekirse zorla getirtmesi oldukça olağandır. Bu bağlamda Timur'un istilâ ettiği yerlerden en ünlü sanatçıları toplayıp Semerkand'a götürdüğü, Yavuz Sultan Selim'in Tebriz ve Kahire'yi aldığında yüzlerce sanatçıyı İstanbul'a sürdüğü bilinmektedir[4]. Bu örnekler, geçmişte de siyasal erk sahiplerinin erklerini, üstünlüğünü göstermek veya pekiştirmek amacıyla sanatçıları yakınlarında bulundurmaya çalıştıklarını kanıtlamaktadır. Ancak tarihte karşılaşılan pek çok örnek, sanatçıların da kimi nedenlerle siyasal iktidarın yanında yer almak istediklerini göstermektedir. Bunun başlıca nedeni, Osmanlı Devleti'nde 'makbul, muteber ve meşhur' bir sanatçı sayılmak için her şeyden önce sultanın veya devlet ricalinin iltifatına gereksinim duyulmasıdır. Osmanlı mülkündeki ünlü şairlerin çoğunun devlet katında bir hâmiye sahip olmaları veya bir hâmi aramaları bu gereksinimle açıklanabilir. Divan edebiyatındaki kasideler, sanatçının erk sahibiyle bu anlamda ilişki kurmada başvurduğu en yaygın şiirlerdir. Bu bağlamda Fuzulî'nin şu beyti sanatçının erk sahibine yakın durma çabasını açıkça ifade eder[5]:

Arzû-yı devlet-i pâ-bûs-i huddâm-ı dârât
Mî-rubâyad rûz u şeb ez-dil karâr ez-dîde hâb

(Senin kapındaki hizmetlilerin ayağını öpme bahtına erişme arzusu, gece gündüz benim gönlümden huzuru ve uykuyu gidermiştir.)

Bütün bunlar, Osmanlı Devleti'nde siyasal iktidar sahibi sultanla sanatçı arasında birbirlerini onama, yüceltme ve değerini artırma açısından karşılıklı ilişkilerin var olduğunu göstermektedir. Ancak bu cümlelerden sanatçıların meşhur ve muteber olmak için erk sahibine 'yaltaklanma' yolunu seçtiklerini ve yapıtlarını bu amaçla yaz-

dıklarını, dolayısıyla sanatsal becerinin değil de sultana yakınlığın önemli olduğunu anlamamak gerekir. Çünkü erk sahibinin 'iltifatına nail olmak' için aranılan en önemli koşulun 'güçlü bir sanatçılık' olduğu ve sultanın bu sanatçıların 'muhteşem yapıtlar'ıyla üstünlük gösterisinde bulunduğu unutulmamalıdır. Örneğin Mimar Sinan'ın tanınmasında ve yapıtlarının ihtişamında elbette sultanın desteğinin önemli payı vardır; ancak bu payın yanında ve hatta ötesinde, sultanın erkinin pekiştirilmesinde ve duyurulmasında da Sinan'ın asıl sanat kudreti ve becerisinin önde geldiği yadsınamaz. Bu, 'yaltaklanma' ile değil de ancak sanatçı ile siyasal erkin ve ülkelerin birbirleriyle bütün olarak âhenkli biçimde kaynaşması ve 'intisab'ıyla açıklanabilir. Dolayısıyla 'intisap' da yalnızca sanatçının sultana bağlanması biçiminde anlaşılmamalıdır; çünkü sultan da üstünlüğünü göstermek için bir anlamda sanata/sanatçıya 'intisap' eder ya da buna gereksinim duyar. Asıl çatışma veya yaltaklanma ise, sultanla sanatçı arasındaki bu içsel, ülküsel birlik bozulduğunda, -üstelik çift yanlı olarak- başgösterir. Dolayısıyla Osmanlı Devleti'nde –en azından Tanzimat'a değin- sanatçı ile siyasal erk arasında, genelde -zorunlu veya yapay değil- doğal bir âhenk, ülkü birliği ve karşılıklı beslenmeden söz edilebilir. Eğer böyle olmasaydı, ne Mimar Sinan'ın yapıtları, ne de Kanuni Sultan Süleyman, muhteşem olarak anılabilirdi; daha doğrusu Mimar Sinan, yapıtlarını bir zorunluluk sonucu yapsaydı, herhâlde bu muhteşem yapıtlar ortaya çıkmazdı. Buna karşın her dönemde olduğu gibi, o dönemde de siyasal erkin nimetlerinden yararlanmak isteyen ve sanatı yalnızca bu yolda kullanan sahte sanatçılar elbette ki vardır ve bu tür sanatçılar (!) sultanın iltifatına da nail olamadan tarihin tozlu sayfalarında unutulup gitmişlerdir.

Tanzimat dönemi edebiyatında ise sanatçıların bir 'hâmi'ye sahip olma geleneği kısmen kırılmaya uğrarsa da esas itibariyle devam eder. Şinasi'nin 'hâmi'si, dönemin sadrazamı Mustafa Reşit Paşa'ya yazdığı kasideler de bu bağlamda değerlendirilebilir. Ancak yazılan onama nitelikli bu kasidelerde -klâsik kasidelere göre- içeriğin ve söylemin giderek değiştiği sultanın veya devlet adamlarının kişisel niteliklerinin değil reformcu politikasının övüldüğü dikkati çekmektedir. Örneğin Şinasi, Sadrazam Mustafa Reşit Paşa için yazdığı kasidelerinde, erk sahibinin kişisel özelliklerini övmekten çok, Tanzimat Fermanı ile uygulamaya koyduğu batılılaşma politikasını överek siyasal iktidarı onama/desteklemede 'geleneksel söylem'in dışına çıkmıştır. Ancak sonuç itibariyle Şinasi'nin bu kasideleri de siyasal iktidarı onama/destekleme işlevi görmektedir. Hatta bu şiirlerin asıl amacının –Divan şiirinin aksine- sanat yapmaktan daha çok siyasal erki desteklemek olduğu söylenebilir. Dolayısıyla Tanzimat edebiyatında sanat/edebiyat ve siyasal iktidar arasındaki ilişki, sanatın aleyhine bozulmuştur denilebilir.

Osmanlı Devleti'nde özellikle saltanatın zayıfladığı, siyasal bölünmelerin yaşandığı ve iktidar kavgası sürecine girildiği son dönemde edebî ürünlerin, sultana muhalif siyasal erkleri onamak/desteklemek için daha etkin biçimde kullanıldığı göze çarpmaktadır. Bu çerçevede İkinci Meşrutiyet'in ilân edilmesinden on beş gün önce, İttihat ve Terakki Cemiyeti'nin idareye el koyma girişimlerine koşut biçimde, Tevfik Fikret'in, İttihat ve Terakki'nin marşı olsun diye "Millet Şarkısı" adlı şiiri yazması, yeni erki onama/destekleme açısından sanat/edebiyat ve siyasal iktidar ilişkisine çarpıcı bir örnek-

tir[6]. Siyasal iktidarın el değiştirdiği bu İkinci Meşrutiyet döneminde, Jön Türkleri öven ve İkinci Abdülhamit dönemini yeren yapıtların çoğalması ve âdeta bir 'enkâz-ı istibdat edebiyatı'nın ortaya çıkması, özellikle siyasal erkin el değiştirmesi süreçlerinde edebiyatla siyasal iktidar arasındaki etkileşimin boyutlarını yansıtması açısından oldukça ilginçtir. Bu dönemde yazılan pek çok tiyatro, roman ve şiir gibi edebî yapıtın bir yandan eski iktidarı yererken, diğer yandan da İttihat ve Terakki iktidarını onama/destekleme işlevi gördükleri ve bu anlamda yeni siyasal iktidara kamuoyu desteği sağladıkları yadsınamaz. Recaizade Mahmut Ekrem "Nefrin", Abdülhak Hâmit Tarhan "Hürriyet Neşidesi" ve "İkinci Hürriyet Neşidesi", Ali Ekrem Bolayır "Kaside-i Askeriye", "Kırmızı Fesler", "Osmanlı İttihad ve Terakki Cemiyetine", Tevfik Fikret "Rücu", "Doğan Güneşe", Mehmet Âkif Ersoy "İstibdad" ve "Hürriyet", Fâik Âli Ozansoy "Ey Bu Âlemde En Büyük Mazlum", Celal Sahir Erozan "Kardeş Sesi", Ömer Seyfettin "Hedm-i İstibdad" ve "Müekkel-i Hürriyete", Ahmet Haşim "Evim" başlıklı şiirlerini İkinci Meşrutiyet'in ilânı üzerine yazmışlardır[7]. Söz konusu şiirlerin çoğunda eski siyasal iktidar (İkinci Abdülhamit) yerilirken, yeni iktidar (İttihat ve Terakki) coşkuyla karşılanmıştır. Dolayısıyla şiirlerin çoğunda, yeni iktidarı destekleyici bir söylem göze çarpmaktadır. Buna karşılık yeni siyasal iktidarın da erkini onayan ve pekiştiren sanatı, kendine özgü yöntemlerle beslediği ya da yönlendirmeye çalıştığı gözlerden kaçmaz. Fazıl Ahmet Aykaç'ın *Yarın* (S. 17, 9 Şubat 1338/1922, s.4) dergisinde yayımlanan "Edebiyatta İltimas"[8] başlıklı makalesi, İttihat ve Terakki döneminde, siyasal erkle edebiyat arasındaki bu tarz ilişkiler hakkında çarpıcı bilgilere yer vermesi bakımından önemlidir. Aykaç, söz konusu makalesinin başlarında *"Unutulmamıştır ki İttihatçılar zamanında Merkez-i Umumî'nin damga veya bandrolünü taşımayan her şey sahte addedilirdi"*[9] dedikten sonra, siyasal erkin kendisini destekleyen edebiyatı nasıl koruduğunu "*Ezcümle Mehmet Emin Bey amcamızın şiirlerine –edebiyat âleminde her türlü taarruz ve tenkitten masûn kalmaları için- âdeta jandarma muhafazası altında seyr ü sefer ettirirlerdi*."[10] cümlesiyle vurgular. İttihat ve Terakki'nin sanat üzerindeki bu egemenlik ve koruyucu çabasını gören yazar da bundan yararlanmak amacıyla partiye üye olmaya karar verir. Bunu niçin yaptığını ise şöyle açıklar:

"*Zira böyle yapmazsam, vücuda getirebildiğim yazıların muteber olması şöyle dursun, fikriyât âleminde hukûk-ı medeniyeden ıskât edilmemesi bile imkânsız görünüyordu.*"[11]

Söz konusu satırlar, sanatçının, yapıtlarının 'muteber' olmasını sağlamak için siyasal erke yakın durmaya çalıştığını ifade ettiği gibi, siyasal erkin kendisini desteklemeyen sanatı dışladığını ve kimi yöntemlerle kendisini desteklemeye zorladığını da göstermektedir.

Aykaç, makalesinin sonraki bölümünde İttihat ve Terakki'ye kabul edilmediğini belirtir. Partinin kurmaylarından Ziya Gökalp, yazarın kabul edilmemesini "*Senin bir maksadın var ki şu: Hükûmeti çimdikleyip halkı güldürmek!*"[12] sözleriyle açıklar. Bu sözler, hem siyasal erkin kendisine destek olmayan sanata/sanatçıya sırtını döndüğünü, onu dışladığını ortaya koymakta, hem de İkinci Meşrutiyet sonrasında edebiyatla siyasal erk arasındaki ilişkileri gözler önüne sermektedir.

İttihat ve Terakki ile birlikte, Türkçülük akımının, siyasal iktidarın politikası doğrultusunda güçlendiği, bu amaçla önce Türk Derneği (1908), Türk Yurdu Derneği (1911), Türk Ocağı (1912), Bilgi Derneği (1913) vb. derneklerin kurulduğu, aynı zamanda *Türk Yurdu*, *Yeni Mecmua*, *Bilgi Mecmuası*, *Millî Tetebbular Mecmuası* gibi Türkçü dergilerin yayıldığı gözlenmektedir. Kuşkusuz bunlar, yeni siyasal iktidarın kurduğu/desteklediği, sanatla siyasal iktidar arasında köprü işlevi gören kültürel kurumlardır. İşte bu kurumlar sayesinde siyasal iktidar, sanatçıya/edebiyatçıya ulaşmış, sanatçıyı/edebiyatçıyı kendi erkini pekiştirecek biçimde beslemiş ve hatta yönlendirmiştir. Bu bağlamda İttihat ve Terakki'nin önde gelen isimlerinden biri olan Ziya Gökalp'ın 'Millî Edebiyat' akımının doğmasındaki ve 'Beş Hececiler' üzerindeki etkisi unutulmamalıdır. Aynı çerçevede Halide Edip Adıvar'ın Türk Ocağı'ndaki çalışmaları ve *Yeni Turan* (1912) adlı romanı, yazar ile siyasal iktidar arasındaki karşılıklı destekleyici ve besleyici ilişkilere örnek olarak kaydedilebilir. Nitekim bu karşılıklı ilişkilerin sonucunda, İkinci Meşrutiyet döneminde yazılan edebî yapıtların çoğunda Türkçü, ulusçu düşüncenin işlendiği ve böylece siyasal iktidarın politikasına destek çıkıldığı söylenebilir.

Özellikle Atatürk'ün devletin başında olduğu Cumhuriyet'in ilk dönemi (1923-1938)nde, -Kurtuluş Savaşı'nda beraber hareket ettiği yeni yönetimin kendi dünya görüşüyle bağdaşmadığını gören, ancak bunu bir çatışmaya dönüştürmeyen Mehmet Âkif'in dışında- Sevr Antlaşmasını imzalayan şair Rıza Tevfik ile Kuvâ-yı Milliye'ye muhalefet eden Ali Kemal ve Refik Halit Karay gibi adları bir yana bırakırsak, sanat/edebiyatla siyasal iktidar arasında genelde bir 'dayanışma' göze çarpar. Yazar ve şairler, savaşı zaferle kazanan yeni siyasal erk sahibi Atatürk'ü öven ve destekleyen yapıtlar kaleme alırlar. Abdülhak Hamit'in, "Büyük Gazi'ye"[13], Mehmet Emin Yurdakul'un, "Mustafa Kemal"[14], Hüseyin Siret Özsever'in, "Atatürk'e"[15], Halil Nihat Boztepe'nin, "Gazi Hazretlerine Kudumiye"[16], Orhan Seyfi Orhon'un, "Gazimize"[17] başlıklı şiirleri, Cumhuriyet'in askerî ve siyasal lideri Atatürk'ü coşkuyla selâmlayan ve dolayısıyla, aslında siyasal erki destekleme işlevi gören şiirlere birkaç örnektir[18]. Kuşkusuz bu 'dayanışma'da öncelikle Kurtuluş Savaşı'nın 'birleştirici' etkisinin yanında, siyasal erkin sahibi Mustafa Kemal Atatürk'ün genç Cumhuriyet'in iktidarını ve politikasını pekiştirmek/yaymak için sık sık çevresine sanatçıları, yazar ve şairleri, gazetecileri toplaması ve onlara 'iltifat' etmesinin büyük rolü vardır. Nitekim kimi yazar ve şairlerin bu yıllarda milletvekili olarak Türkiye Büyük Millet Meclisi'nde kendilerine yer bulmaları da, Atatürk'ün hayatta olduğu Cumhuriyet'in ilk döneminde bir kısım sanatçı/edebiyatçılar ile siyasal iktidarın uzlaşma, dayanışma içinde bulunduklarını gösterir. Bu doğrultuda, Reşat Nuri Güntekin'in *Çalıkuşu* (1922) ve *Yeşil Gece* (1928), Halide Edip Adıvar'ın *Vurun Kahpeye*(1926), Yakup Kadri Karaosmanoğlu'nun *Yaban* (1932) adlı romanları, o dönemdeki siyasal erki ve Cumhuriyet'in politikasını onayan ve destekleyen başlıca örneklerdir. Aynı çerçevede başta *Kadro* dergisi olmak üzere, *Yedigün, Servet-i Fünûn Uyanış, Muhit, Akbaba, Hayat* vb. dönemin pek çok dergisi, yapılan devrimleri, siyasal iktidarın politikasını destekleyen yayımlarıyla dikkati çeker.

Bunun yanı sıra siyasal iktidarların kendi politikalarını destekleyecek bir kültür

oluşturmak amacıyla çeşitli kurumlar kurmaları da sık karşılaşılan bir durumdur. Nitekim Atatürk de Cumhuriyet'in ilk yıllarından itibaren yeni devletin politikası doğrultusunda birtakım kültürel kurumların kurulmasına ve bunlar aracılığıyla reformların yapılmasına ve yayılmasına hız vermiştir. Türk Tarih Kurumu (1931), Türk Dili Tedkik Cemiyeti (1932), Halk Evleri (1932) gibi kurumlar, yeni siyasal erkin kendi politikasına uygun bir kültür/sanat ortamı ve hatta bilimsel tezler oluşturmak için attığı önemli adımlar olarak görülmelidir.

Ayrıca bu dönemde, siyasal erkin yeni bir kültür oluşturmak için 'iknâ ve teşvik' yoluyla kimi kez edebiyat dünyasını yönlendirmeye çalıştığı, direktiflerle, siparişlerle yapıtlar yazdırdığı bilinmektedir. Örneğin Reşat Nuri'nin *Yeşil Gece* (1928)'yi, "*Atatürk'ün 'yobazlığı tenkit eden bir roman yazması' direktifi üzerine kaleme…*"[19] aldığı ve *Hülleci* (1933) adlı tiyatrosununsa, dönemin "*resmî ideolojisine uygun ısmarlama bir piyes…*"[20] olduğu yaygın bir kanıdır. Bunun gibi 1937'de dönemin içişleri bakanının, aynı zamanda partinin genel sekreteri sıfatıyla yazar ve kitapçılara gönderdiği bir tamimde kimi dinsel, tarihsel, kahramanlık, aşk ve macera konularını ele alan halk öykülerinin 'eski, bayat bir zihniyetin tekrarı', yaratılmak istenen 'yeni insan idealine aykırı bir ideolojinin ve an'anenin mahsulü' olduğu ve bunlar arasında 'hurafelerle dolu ve irticaı telkin edici kitapların da yer aldığı' belirtilerek, yazılacak ve yayımlanacak yapıtlarda bu konulara dikkat edilmesi istenmiştir[21]. Söz konusu tamim siyasal erkin sanat/edebiyat üzerinde egemenlik kurma ve kendi politikasını pekiştirme isteğini yansıtan çarpıcı bir örnektir.

Bu örnekler, Divan edebiyatından Cumhuriyet'e değin, edebî ürünlerin siyasal erki onamak ve desteklemek için kullanıldığını, siyasal iktidarların kendi erklerinin desteklenmesi için sanatçıları çeşitli yöntemlerle kendi yanlarında tutmaya çalıştıklarını, dolayısıyla sanatla siyasal iktidarın varlıklarını sürdürmek için birbirlerinden karşılıklı olarak yararlandıklarını göstermektedir. Ancak bu noktada çok ince bir ayrım yapmak gereklidir. Kimi sanat yapıtları, dolaylı olarak siyasal iktidarı desteklemişler, daha doğrusu siyasal iktidarlar tarafından desteklenmişlerse de asıl güçlerini yine kendilerinden, sanatsal değerlerinden alırlar. Bu durumda siyasal erk, değeri yüksek bu sanatçıları destekleyerek onları kendi yanına çekmeye çalışır; cazibe merkezi yine sanattır. Tersi durumda ise, amaç sanat yapmak değil, siyasal iktidarın nimetlerinden yararlanmaktır ve cazibe merkezi siyasal erktir. Böylece sanat, asıl işlevinden uzaklaşarak, siyasal iktidarın egemenliği altına girer ve sanat değeri zayıf olan güdümlü yapıtlar ortaya çıkar. Verdiğimiz örneklerde her iki duruma uygun yapıtlara da rastlanmaktadır.

2. Bir Muhalefet Aracı Olarak Sanat/Edebiyat

Sanatçının dünya görüşüyle siyasal iktidarın dünya görüşü birbirleriyle uyuşmadığı ve çeliştiği zaman ya da iktidarın koyduğu yasa ve buyruklar benimsenmediğinde sanatçıyla siyasal iktidar arasında çatışmalar çıkmaya başlar. Bu durumda her iki güç, kendilerine özgü yöntemlerle birbirleriyle çekişir. Sanatçı, sanatın kural ve yöntemleri içinde siyasal iktidarı eleştirmeye, siyasal iktidar da kendi yöntemleriyle sanatçıyı susturmaya çabalar. Örneğin edebiyatta söz, çeşitli tür ve tarzlarda bu kez si-

yasal iktidarı, liderini veya politikasını yıpratmak amacıyla kullanılır. Siyasal iktidarlar ise, çıkardığı yasaklar, sansür, sürgün ve hapse değin uzayan bir dizi cezalandırma yöntemiyle, kendisini eleştiren; hatta alternatif politikalar sunan sanata karşı önlemler alır. İşte bu çatışma süreçlerinde sanat/edebiyat, siyasal iktidara karşı etkin bir muhalefet aracı olarak devreye girmektedir. Tek bir gücün egemen olduğu monarşik ve baskıcı yönetimlerde -yazılı belge bırakmamak için olsa gerek- edebiyatta siyasal iktidara yöneltilen eleştirilerin genellikle sözlü gelenekte yaşatıldığı, üstelik 'popüler metis' türünde olduğu ve çoğunlukla 'nükte'ye dayandığı görülmektedir. "*Tabi/madun kesimlerin yasa karşısında geliştirdikleri heterolojik, saptırıcı pratikler repertuarı*"[22] diye tanımlanan 'popüler metis' kavramı daha anlaşılır bir biçimde, halkın, benimsemediği yasa ve buyruklara karşı, bunlardan kurtulmak amacıyla, iktidarı karşısına almaksızın kurnazca bulduğu kaçamak yollardır denilebilir. Popüler metis edebiyatı, halkın, benimsemediği yasa ve buyrukları, açık bir başkaldırı veya muhalefet olmaksızın ve iktidarla çatışmaya girmeksizin bertaraf etme isteğinden doğmuştur. Sözlü gelenekteki "Baş sallamakla kavuk eskimez", "Köprüyü geçene kadar ayıya dayı demek", "Osmanlının yanında gözünü, kâtip yanında sözünü sakın", "Bey çeşmesinden su içme" vb. ata sözü ve deyimler, iktidara karşı geliştirilen pasif bir direnişi yansıtan popüler metis örnekleridir. Bu bağlamda Nasrettin Hoca ile Timurlenk arasında geçen olayları konu edinen fıkraların çoğu, iktidarı 'nükte' yoluyla eleştiren 'muhalif edebiyat'ın ürünleri olarak değerlendirilebilir. Bunun yanı sıra Karagöz ve Hacivat'ta da Tanzimat döneminde çıkarılan gece fenersiz sokağa çıkma yasağı, genç kadınların erkeklerle peremelere binme yasağı (*Kayık* oyunu) ve sarhoş erkeklerin kadınlar hamamına girmesini engellemek için çıkarılan mahalle aralarında meyhane açma yasağı (*Hamam* oyunu) vb. yasalarla alay etme, dolayısıyla iktidarın buyruklarını nükteli bir biçimde eleştirme işlevi gören popüler metis örnekleri bulunmaktadır[23]. Bu tür yapıtlarda, "*Küfürbaz, akıl çelici ve çok anlamlı sözler, yanlış anlamalar, eğretileme, metonimik minyatürleştirme, aliterasyon, anıştırma vb. söz oyunları*"[24] grotesk bir tarzda kullanılarak iktidarla veya onun koyduğu yasayla baş edilmeye çalışılır. Sonuç olarak sözlü edebiyatımızdaki bu metisler, fıkralar, masallar vb türler, her ne denli açık bir muhalefet yansıtmasa da, pasif bir direnişi, esas itibariyle içinde iktidara veya koyduğu yasaya karşı 'gizli bir muhalef'i barındıran ve 'nükte'ye dayanan etkin ve yaygın bir muhalefet aracıdır. Tanzimat'tan önceki sanatsal muhalefette de daha çok sözlü gelenekteki bu tarzın yaygın olduğu söylenebilir. Tanzimat öncesinde 'nükte'ye dayanan bu muhalefet ürünleriyle beraber, 'hiciv' türünde şiddetli yergilere de -az olmakla birlikte –rastlanmakta ve hatta bu nedenle şairlerin ölümle cezalandırıldığı da görülmektedir. Figânî, Mantıkî ve Nefî gibi şairler, söyledikleri hicivler nedeniyle siyasal iktidarın gazabına uğramışlardır[25].

Toplumumuzda sanat/edebiyatın yaygın ve etkin biçimde bir muhalefet aracı olarak kullanılması, iktidarda çözülmelerin başgösterdiği ve siyasal çatışmaların gün yüzüne çıktığı Tanzimat'la başlar. Namık Kemal ve Ziya Paşa gibi Tanzimat şairlerinin, Yeni Osmanlılar Cemiyeti adlı, sultana muhalif gizli bir siyasal örgütte yer almaları da bunun en çarpıcı göstergesidir. Namık Kemal, gerek başta *İbret* olmak üzere, *T a s-*

vir-i Efkâr, Londra'da çıkan *Muhbir* ve *Hürriyet* gazetelerinde yazdığı pek çok makalede, gerek *Rüya* (bir bölümünün *Hayal* gazetesinde tefrika tarihi 1290)'da, gerekse "Hürriyet Kasidesi" adıyla ünlenen şiirinde ve kimi tiyatrolarında, meşrutiyet, halk, özgürlük, adalet, eşitlik vb. kavramları gündeme getirerek politik anlamda değişim isteklerini kuvvetle dile getirir ve dolaylı olarak rejime muhalefet eder. Bu tür yazı ve yapıtları nedeniyle siyasal iktidar (saray) tarafından kimi kez hapis, kimi kez sürgünle cezalandırıldığı ve yazdığı kimi gazetelerin kapatıldığı da bilinmektedir[26].

Tanzimat döneminde siyasal mücadelenin önde gelen bir başka şairi Ziya Paşa'dır. *Muhbir* (1866) gazetesinde dönemin kimi iç ve dış sorunlarını konu edinerek idareyi eleştirmeye başlayan şair, muhalefetinden dolayı Kıbrıs'a atanınca, Namık Kemal gibi, saraya muhalif bir yazar olarak Mustafa Fazıl Paşanın desteğiyle Paris'e kaçar. Yurt dışında çıkan *Hürriyet* gazetesinde idareyi eleştiren makaleler kaleme alır. *Zafernâme*[27] adlı hicivnamesi ve *Rüya*'sı her ne denli Âli Paşa ve Fuat Paşaları hedef alan şahsî intikam duygusuyla kaleme alınmış yapıtlarsa da, dönemin siyasal aksaklıklarını da yansıtan en ünlü siyasal muhalefet ürünleridir. Bir gazelinde "*Cihân nâmındaki bir maktel-i âmme yolum düşdü/Hükûmet derler anda bir nice salhâneler gördüm"*[28] diyerek siyasal iktidarı eleştiren şair Ziya Paşa da saraya ve kimi sadrazamlara karşı yürüttüğü bu muhalefet nedeniyle, sürülme ve İstanbul dışına atanma gibi cezalarla siyasal erk sahiplerince susturulmaya çalışılmıştır.

Siyasal muhalefetin en güçlü araçlarından biri olan mizah ise, Tanzimat döneminde her ne denli *Diyojen (*1869), *Hayal* (1871), *Çıngıraklı Tatar* (1872), *Çaylak* (1876) gibi dergiler yoluyla canlandırılmaya çalışılmışsa da, özellikle İkinci Abdülhamit'in başa geçmesinden sonra yasaklanmış; ancak Şair Eşref'in ünlü hicivleri el altından, kulaktan kulağa yayılabilmiştir[29].

Tanzimat döneminde Şinasi, Tanzimat Fermanıyla getirilmek istenen yeni düzeni onamışsa da kimi şairlerin buna karşı çıktığı da görülmüştür. Koniçeli Kâzım Paşa'nın şu dizeleri Sadrazam Reşit Paşa ve Serasker Rıza Paşa'ya, dolayısıyla Tanzimat'ın getirdiği reformlara şiddetle muhalefet eder:

"*Yarım sağ, yarım sol, yarım sağ ile*
Nice bir bahâdırlık oldu hebâ!..
Oyuncağa döndü gazâ vü cihâd
Bu hâle sebeptir Reşid ü Rıza!."
"Zamânenin şu tabib-i reşidine bak kim
Revac vermek içün kendi kâr ü san'atına;
Vücud-ı nazik-i devlet rehin-i sıhhat iken
Düşürdü re'y-i sakîmi frengi illetine!..."[30]

Yukarıdaki birkaç örnek, Tanzimat döneminde aydınlarla siyasal iktidar arasında politik çatışmanın giderek derinleştiğini, 'kalem'in muhalefet hareketlerinde daha etkin biçimde rol oynamaya başladığını, buna karşılık siyasal iktidarın da kendisine muhalefet edenleri çoğu zaman sert önlemler alarak susturmaya çalıştığını göstermektedir. Bu dönemde hapis, sürgün ve İstanbul dışına atama, siyasal iktidarın muhalefete karşı aldığı başlıca önlem biçimleridir. Bunun yanı sıra "Kararname-i Âli"

adıyla anılan, basın özgürlüğünü kaldıran ve *Muhbir* gazetesini bir ay kapatan ünlü sadâret emri (1283 /1867)[31], siyasal iktidarla yazarlar arasındaki çatışmayı gösteren önemli bir olaydır.

İkinci Abdülhamit'in tahtta bulunduğu otuz yılı aşkın uzun zaman dilimi, içerde ve dışarıda büyük bir karmaşanın yaşandığı, bunun sonucunda basın-yayın üzerinde büyük bir baskı ve denetlemenin sürdüğü bir dönemdir. O yıllarda yayımlanan pek çok dergide "Siyasetten maâdâ her şeyden bahseder" ibaresinin bulunması bu bakımdan dikkat çekicidir. Bununla beraber, çoğu gazete ve dergi o dönemde geçici veya süresiz olarak kapatılmış, ancak kimi yazar ve şairler muhalefet yapmaktan geri durmamışlardır. Tevfik Fikret'in "Sis" ve "Bir Lahza-i Teahhür"ü, o dönemde siyasal iktidara ve istibdada muhalefeti şiddetle dile getiren ünlü şiirlerdendir. Bu muhalefet nedeniyle kimi yazar ve şairler hapis ve sürgün gibi cezalara çarptırılmışlardır. Namık Kemal, Ziya Paşa, İsmail Safa, Hüseyin Siret, Ubeydullah Efendi vb. yazar ve şairler buna yalnızca birkaç örnektir.

İkinci Meşrutiyet'in ilânı (1908)ndan sonra ortaya çıkan nispî özgürlük havasının da etkisiyle, İkinci Abdülhamit dönemini kıyasıya eleştiren ve adına 'enkâz-ı istibdâd edebiyatı' denen edebî ürünler yayılmıştır. Bunlar genellikle, geçmiş dönemi eleştiren, hafiye ve jurnalcileri teşhir eden, sürgünlerin acı dolu günlerinden söz eden, Jön Türkleri öven, İttihat ve Terakki'yi alkışlayan sanat açısından fazla değeri olmayan popüler ürünlerdir. Hatta Ahmet Mithat Efendi bile İkinci Meşrutiyet'in ilânından hemen sonra *Jön Türk*[32] adlı bir roman kaleme almış ve gazetesi *Tercümân-ı Hakîkat*'te tefrika etmiştir. Ancak bu ve benzeri yapıtların bir bölümünün siyasal iktidara muhalefet etmekten çok, yeni iktidar olan İttihat ve Terakki'ye yakın durmak amacıyla yazılmış olabileceği hep akılda tutulmalıdır.

Bu dönemdeki bütün edebî ürünlerin yalnızca Abdülhamit'i yeren ve İttihat ve Terakki idaresini alkışlayan bir tutum içinde yazıldığını söylemek yanlış olur. Bir süre sonra yeni siyasal iktidar da özgürlükleri kısıtlamaya başlayınca, muhalefet oklarından kendini kurtaramaz. "Millet Şarkısı", "Doğan Güneşe", "Ferda" gibi şiirlerinde yeni iktidarı (İttihat ve Terakki) alkışlayan Tevfik Fikret, "Doksanbeşe Doğru" ve "Hân-ı Yağma" adlı şiirlerinde bu kez siyasal iktidara ateş püskürür.

Kuşkusuz İkinci Meşrutiyet döneminin sanattaki en etkili muhalefet silâhı yine mizahtır. İkinci Abdülhamit'in iktidarı sona erdikten sonra mizah dergilerinde büyük bir patlama göze çarpar. *Karagöz, Kalem, Boşboğaz ile Güllâbi, Geveze, Davul, Eşref, Laklak, Eşek, Cem, Cadaloz,* bu dönemin başlıca mizah dergileridir[33]. Bunlardan *Eşek*, Aziz Nesin'in *Markopaşa*'sının öncüsü gibidir. Siyasal iktidara yergi ve eleştirilerle yüklü olan bu dergi, her kapatıldığında ilk adını anımsatan adlar altında yeniden çıkar. *Kalem* ve *Cem* ise, İkinci Meşrutiyet'in en önemli mizah dergileridir. Bunlardan *Kalem*, Salâh Cimcoz ile Celal Esat Arseven tarafından çıkarılan ve kadrosunda Cemil Cem, Sedat Nuri (İleri) gibi ünlü adları bulunduran bir dergidir. Yarısı Fransızca yarısı Türkçe çıkan bu dergi, Abdülhamit'i yeren karikatürleri ile önemli bir siyasal muhalefet organıdır. Salâh Cimcoz'un Fransa'ya gitmesinden sonra karikatürist Cem, *Cem* adını verdiği dergiyle mizah yayıncılığını bir süre devam

ettirir. Bu dergide Refik Halit Karay da yazar. Her iki dergi, döneminde ödün vermez bir muhalif olarak göze çarpar. Başlangıçta İttihat ve Terakki'nin yanında yer alan bu mizah dergilerinin bir bölümü, yeni iktidarın da baskıcı ve özgürlükleri kısıtlayıcı uygulamalarıyla karşılaşınca hiciv oklarını bu iktidara çevirmekten çekinmezler. Şair Eşref, yazdığı hicivleriyle İttihat ve Terakki yönetimini yermekten geri durmaz. Eşref'e ait şu örnekler, hem İkinci Abdülhamit'e, hem de İttihat ve Terakkî hükûmetine yönelik yergilerle dolu olması bakımından dikkat çekicidir:

"***Abdülhamid'e Hitabı***
Padişahım bir dırahta döndü kim gûya vatan
Dâima bir baltadan bir şâhı hâlî kalmıyor
Cam değil amma bu mülkün böyle elden çıkması
Gitgide zulmetmeğe elde ahâli kalmıyor."

"Eşref ve Meşrutiyet İnkılâbı
Oldu 10 Temmuz'da palyaço gibi bir maskara
Giydirildi çıngıraklı bir külah hürriyete!
Bizden âlâ mı boyar eşşek acep Kayserililer?
Eski istibdâdı soktuk reng-i Meşrutiyete

Hân-ı sâbık ile sultân-ı zamân beyninde
Bilmiyorduk var imiş meslek ü meşrebde tezât
Farmason zümresine hasm-ı anûd idi Hamid,
Cah-ı fetvâyı acep farmasona verdi Reşat?" [34]

Mütareke ve Kurtuluş Savaşı yıllarında 'savaş'ın etkisi, sanat/edebiyatta da kendini kuvvetle hissettirir. Yazarlar, biri İstanbul hükûmeti, diğeri Ankara merkezli Kuva-yı Milliye olmak üzere iki siyasal erkin arasında bocalarlar. Nitekim bunun sonucunda basın da ikiye ayrılır. *Peyâm-ı Sabah* ve *Alemdar* gazetesi Milli Mücadele karşıtı tavırlarıyla dikkati çeker. *Peyam-ı Sabah* gazetesinin baş yazarı olan ve daha sonra linç edilerek öldürülen Artin Kemal lâkaplı Ali Kemal, kuşkusuz Kuva-yı Milliyeye muhalefet eden en şiddetli kalemdir. Onu bu muhalefette izleyen bir başka usta yazar Refik Halit Karay da *A y d e d e* adlı mizah dergisinde, karikatürist Ahmet Rıfkı ile beraber Milli Mücadele, Türk ordusu ve Atatürk aleyhinde yazılar ve karikatürler yayımlar. Nitekim bu yazılarından dolayı Refik Halit Karay, 'Yüzellilikler' listesine girmiş ve yurdu terk etmek zorunda kalmıştır (1922). Sedat Simavi'nin çıkardığı *Diken* ve sonra *Güleryüz* adlı dergiler ise, diğer siyasal erki, Atatürk'ü ve Kuva-yı Milliyeyi destekleyen, İstanbul hükûmetini yeren yayımlarıyla dikkati çekerler. Dolayısıyla Mütareke ve Kurtuluş Savaşı yıllarında, sanat/edebiyat ve basın, İstanbul ve Ankara merkezli iki siyasal erk çevresinde kümeleşerek, birbirlerine muhalefet etmişlerdir.

Savaş sonrası, Cumhuriyet'in ilân edildiği ve Atatürk'ün başta bulunduğu ilk dönemde (1923-1938), Kurtuluş Savaşı'ndan zaferle çıkılmasının ve yeni bir devlet düzeni oluşturma heyecanının da etkisiyle bu ilk dönemde sanat/edebiyatta etkili bir muhalefet göze çarpmaz. Bu bakımdan yazar ve şairlerin çoğu, Cumhuriyet'in ideolojisi-

ni ve bunu yürüten siyasal erki desteklemiştir denilebilir. Özde kuşkusuz yeni rejimi ve politikasını onaylamayan yazar ve şairler vardır; ancak onlar da bu dönemin toplumsal ve siyasal koşullarından ötürü, ülkeye zarar verebileceği endişesiyle siyasal iktidarla çatışmaya girmekten kaçınmış olmalıdırlar. İstiklâl Marşı şairi Mehmet Âkif'in politik anlamda muhalif olmasına karşı, yapıtlarında bu tür konulara girmemesi ve hatta Mısır'a giderek âdeta inzivaya çekilmesi her hâlde böyle açıklanabilir. Buna karşın kimi yazar ve şairlerin Cumhuriyet'in ana politikasını onaylamakla beraber, Atatürk'le anlaşmazlıklara düştüğü görülmektedir. Örneğin Halide Edip Adıvar'ın 1923'ten sonra bir süre yabancı ülkelerde kalmasının ardında Atatürk'le aralarındaki bu düşünce ayrılığının olduğu ileri sürülmektedir[35]. Ayrıca Sabahattin Ali'nin de siyasal iktidarın sahibi Atatürk'ü yeren bir şiiri nedeniyle hapis cezasına çarptırıldığı bilinmektedir[36]. Ancak bunlar, o dönemde sanatla siyasal iktidar arasındaki çatışmayı örnekleyen lokal olaylardır ve esas itibariyle etkin bir muhalefet örneği değildirler.

Sonuç olarak Cumhuriyet'in bu ilk döneminde sanat ve edebiyatın siyasal iktidara karşı etkin bir muhalefet yaptığı ve bu iki gücün çatıştığı söylenemez. Bu anlamda Türk edebiyatında asıl muhalefet ve çatışma İkinci Dünya Savaşı'ndan sonra başlamıştır.

Sonuç

Bu bilgiler, sanat/edebiyatla siyasal iktidarın, aslında genel anlamda iktidarın, geçmişten beri, bütün toplumlarda birbiriyle olumlu ya da olumsuz olarak sürekli bir ilişki içinde olduğunu göstermektedir. Görüldüğü üzere Osmanlıdan Cumhuriyet'e değin bu tür ilişkiler hep olmuştur ve olacaktır. Toplumda ülküsel birliğin, ideolojik gruplaşmaların gün yüzüne çıkmadığı zamanlarda, sanat/edebiyatın bir muhalefet aracı olarak fazla kullanılmadığı, siyasal iktidarla sanat arasında bir âhenk olduğu söylenebilir. Ancak bu düşünce ve çıkar birliği bozulduğunda, çatışmalar baş göstermektedir. Böyle durumlarda sanatçılar örtük veya açık bir dille siyasal iktidara muhalefet eder; iktidarlar ise kendi yerlerini korumak için genelde çıkarttıkları yasalarla veya medyanın gücüyle bu muhalefeti susturmaya, dışlamaya çalışırlar. Toplumda alternatif siyasal görüşlerin ve sanat anlayışlarının çıkmasının başlıca nedeni de bu tür çatışmalardır.

Bütün bunlardan sonra, sanatın siyasal iktidar karşısındaki tavrının ne olduğu veya olması gerektiği sorulduğunda, Platon'un kopyayı değil özü yansıtmak gerektiğini öne süren görüşünden hareketle, sanatın asıl işlevinin gerçek erki (Kudret) onamak ve Sâni'ini, Sâni'ine uygun bir tarzda göstermek olduğunu söyleyebiliriz. Çünkü sanat bir yansımaysa, sonuçta asıl Yansıyan'ı göstermekten ve onamaktan, dolayısıyla bir ERK'in varlığını kanıtlamaktan başka ana işlevi yoktur ve kaçınılmaz olarak sanat kendiliğinden, doğal olarak Kaynak'ına güdümlüdür. Bu durumda tartışılması gereken sanatın erkle ilişkisi değil, nasıl olması gerektiğidir.

[1] Haldun Taner, "Yaşasın Demokrasi", *Kızıl Saçlı Amazon*, Ankara 1988, s. 51.
[2] Bu konuda bkz. Ahmet Oktay, "Resmî İdeoloji Tarafından Dışlanan, Yazınsal iktidarı Dışlayan Bir Şair: Sezai Karakoç", *Şairin Kanı*, *Yazınsal Eleştiriler 1*, İstanbul 2001, s.239-250.
[3] Jean-Louis Joubert, *La Poesie*, Tunis 1997, s. 24.
[4] Bkz. Halil İnalcık, *Şair ve Patron*, Ankara 2003, s. 10-13.
[5] Bkz. İnalcık, *a.g.e*, s. 15-17, 55-71.
[6] Bkz. Mehmet Kaplan, *Tevfik Fikret*, İstanbul 1971, s. 137.
[7] Hakan Sazyek, "II. Meşrutiyet'in İlânı ve Şiirimizdeki Yankısı", *Türkoloji Dergisi*, C.XI, S.1, Ankara Üniversitesi, Dil ve Tarih-Coğrafya Fakültesi Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü, Ankara 1991, s. 263-281.
[8] Bkz. Alim Kahraman, *Mütareke ve Millî Mücadele Dönemi (188-1922) Edebiyat Dergilerinde Edebî Eleştiriler,* İstanbul Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Gazetecilik Bilim Dalı (Basılmamış Doktora Tezi), İstanbul 2000, s. 104-114.
[9] Kahraman, *a.g..e*, s. 105.
[10] Kahraman, *a.g.e,* s. 106.
[11] Kahraman, *a.g.e,* s. 106.
[12] Kahraman, *a.g.e,* s. 197.
[13] Mehmet Kaplan, İnci Enginün, Zeynep Kerman, Necat Birinci, Abdullah Uçman, *Atatürk Devri Türk Edebiyatı 1,* t.y, s. 1.
[14] Kaplan, Enginün…, *a.g.e*, s. 63.
[15] Kaplan, Enginün,… *a.g.e*, s. 119.
[16] Kaplan, Enginün,.. *a.g.e*, s. 140.
[17] Kaplan, Enginün… *a.g.e,* s. 503.
[18] Bu konuda pek çok örnek için bkz. Ahmet Oktay, *Türkiye'de Popüler Kültür,* İstanbul 1993, s. 46-51.
[19] M. Orhan Okay, "Cumhuriyet Devri Edebiyatı Üzerine Bazı Dikkatler", *Yeni Türkiye Dergisi*, C.IV, S.23-24, Eylül-Ekim 1998, s. 2896. Bkz. Birol Emil, *Reşat Nuri Güntekin*, Ankara 1989, s.79.
[20] Emil, *a.g.e,* s. 79.
[21] Okay, *a.g.m*, s. 2897. Emil, *a.g.e*, s. 79.
[22] Necmi Erdoğan, "Devleti İdare Etmek, Madun ve Düzenbazlık", *Toplum ve Bilim,* S.83, Ocak 2000, s. 8.
[23] Erdoğan, *a.g.m*, s. 23-24.
[24] Erdoğan, *a.g.m*, s. 24.
[25] M. Turhan Tan, "Şiir Kurbanları, Eza ve Cefa Gören Şairler", *Hiciv edebiyatı Antolojisi* (haz. Hilmi Yücebaş), İstanbul 1955, s. 34-37.
[26] Bkz. Ahmet Hamdi Tanpınar, *19uncu Asır Türk Edebiyatı Tarihi*, İstanbul 1982, s. 342-368, 425-432; Önder Göçgün, *Namık Kemal*, Ankara 1987, s. 1-17.
[27] Bkz. Mustafa Apaydın, "Türk Hiciv Edebiyatında Önemli Bir Aşama, Ziya Paşa'nın *Zafernâme*'si", *Toplumsal Tarih*, S.122, Şubat 2004, s.90.
[28] Göçgün, *a.g.e*, s. 14.
[29] Ferit Öngören, "Türk Mizah ve Karikatürü", *Cumhuriyet Dönemi Türkiye Ansiklopedisi*, C.5, İletişim Yayınları, s. 1426-1427.
[30] Abdurrahman Adil Eren, "Tanzimat Devri ve Bazı Hicviyeci Şairleri", *Hiciv Edebiyatı Antolojisi* (haz. Hilmi Yücebaş), İstanbul 1955, s. 54-61.
[31] Tanpınar, *a.g.e*, s. 225.
[32] Bkz. Alâattin Karaca, "Ahmet Midhat Efendinin Jön Türk Adlı Romanı", *Türkoloji Dergisi*, C.IX, S.1, Ankara Üniversitesi Dil ve Tarih-Coğrafya Fakültesi, Ankara 1991, s. 121.
[33] Bkz. Öngören, *a.g.m,* s. 1427-1428; Turgut Çeviker, "Ana Çizgileriyle Osmanlı Karikatürü", *Toplumsal Tarih*, S. 122, Şubat 2004, s. 74-75.
[34] *Hiciv Edebiyatı Antolojisi, (haz. Hilmi Yücebaş), İstanbul 1955, s. 207.*
[35] Ahmet Oktay, *Cumhuriyet Dönemi Edebiyatı* (1923-1950), Ankara 1983, s. 190.
[36] Çetin Yetkin, *Siyasal İktidar Sanata Karşı*, Ankara 1970, s. 97-98.

İSMAİL COŞKUN

ŞİMDİNİN ELEŞTİRİSİ:THOMAS MORE ve BİR İMKÂN/ÖNERİ OLARAK ÜTOPYALAR

Ütopyalar, örnek toplum önerileridir. Ütopyalarda edebiyatla siyaset iç içe geçerek başlı başına bir edebi türe dönüşür. İlk örneklerinden itibaren Batıda ortaya çıkmış ve oraya özgü kalmıştır. Ütopyalar eksik, sorunlu, yetersiz görülen toplum düzenlerini aşma arayışlarıdır. Bu nedenle de, içinde yaşanılan zamana ve toplumsal ortama karşı eleştirel bir yaklaşıma sahiptirler. Bir yanıyla özlenilen toplum düzenleri, bir yanıyla yeryüzü cenneti arayışlarıdır. Bu anlamda özlem ve ülküdürler. Gerçekleştirileceğine inanç duyulan birer kurgudurlar.

Ütopyalar karşıtlıklardan ve karşılıklı ilişkilerden doğar. Kendisini öteki üzerinden kurma, öteki üzerinden içeriye/topluma konuşmadır. Her koşulda öteki ile ilişki ve ötekine ait bilginin varlığı söz konusudur. Öteki üzerinden kendisini kurma ya da öteki üzerinden içeriye konuşma, önce ötekine ilişkin bilgiyi, bilgilenmeyi, dolayısıyla tanımayı, teması gerekli kılar.

Ütopyaların ilk örnekleri Yunan'da karşımıza çıkar. Yunan'ın toplum olarak kendisini üretmesi, inşası Doğu uygarlıkları ile ilişki içinde gerçekleşmiştir. Mısır ve İran'la ilişki ve çatışma içerisinde Yunan kendisini kurma imkânı elde etmiştir. Eflatun'un eserleri sonraki dönemde yazılan bütün ütopyalara hem esin kaynağı olmuş hem de üzerinde yükselecekleri düşünsel temeli sağlamıştır. Ütopyalara kaynaklık eden Atlantis uygarlığının öyküsü Eflatun'un olgunluk dönemi eserlerinden *Timaios*[1] ve *Kritias*[2] diyaloglarında yer alır. Öykünün kaynağı Mısır'dır. *Timaios* diyalogunda Kritias, Solon'un Mısırlı rahiplerden Atina ve Atlantis'e ilişkin olarak dinlediklerini aktarır. Anlatıcı yabancıdır. İster Atlantis'e, ister Atina'ya ilişkin olsun bilginin kaynağı ötekidir. Atlantis ve Atina karşıt güç ve uygarlıklardır. Diyaloglarda anlatılan öyküde Atlantis güçlü ve hayran olunacak bir devlet[3], örnek bir ülkedir. İyi yönetilen, zengin, mamur ve müreffeh bir ülke. Tanrısal bir düzendir. Zamanla, tanrısal özün yitimi ile Atlantis uygarlığı da yıkımı yaşar.[4] Atlantis, Eflatun'un devlete ve topluma ilişkin önerisini tarihsel kılma çabasıdır. Öykünün kaynağı Mısır olduğu gibi, örneğin kaynağı da Mısır uygarlığıdır.[5]

Ütopyalar bir kurgu olarak içeriye, Yunan'a ya da Yeniçağ başlangıcında İngiltere'ye/Batı'ya yönelik olmakla birlikte coğrafyası Batı-dışıdır. Batı'nın kendi dışında olan, toplumsal düzen olarak kendisine yeten, dışarıyla hiçbir ilişkisi olmasa da kendisini üreten bir öteki, yabancı ülkedir.

Ütopyalar Yunan örneklerinde olağanüstü özellikler gösterirler. Tanrısal ve zengin coğrafyaları, toplukları, yaşayış biçimlerini öykülerler. Atlantis örneğinde zenginlik, güç, tanrısallık, verimlilik söz konusudur. Her yönüyle hayranlık uyandırmaktadır. Atina ile karşılaştırıldığında güçlü ve erişilmez bir uygarlık gibi gözükmektedir. Eflatun me-

tinlerinde görülen bu özellikler, eski Yunan'da üretilmiş benzeri metinlerde de kendini gösterir. Euemeros (İ.Ö. 3.yy.)'un *Kutsal Efsaneler'*de sözünü ettiği Panchaia adlı ütopik ada, "doğu denizlerinde, Zeus ile öbür tanrılar soyundan gelmiş, dışa kaplılığını çağlar boyunca sürdürebileceği için tanrısal özü bozulmadan kalmış, bir örnek ulusun yurdudur."[6] Iambulos'un *Güneş Adaları* da bu olağanüstülüğü resmeder.[7] Ütopya ülkeleri sadece üzerlerinde yaratılan uygarlık olarak değil, doğa itibariyle de olağanüstü özellikler gösterir. Iambulos, *Güneş Adaları*nı gerçek bir ülkeyi anlatırcasına şöyle çizer:

"Eşi bulunmaz ılık bir havası vardır oraların, acı soğuktan yakıcı sıcaktan uzak. Yemişler her mevsimde olgundur... İnsanlar kırlarda yaşar, bolluk bağışlar yer ve gök; toprağın verimliliği havanın yumuşaklığı dolayısıyla ekinler kendiliğinden alabildiğine fışkırır topraktan... İnsanlar arasında çekememezlik olmadığından kardeş kavgası yoktur, bütün yaşayışları, sevgi, birlik içinde sürer gider."[8]

Bu adaları çevreleyen denizin suyu bile tatlıdır. Bu coğrafyada yaralar kendiliğinden sağalır, acılar kendiliğinden diner. Kopan bir kol bacak bile, sıcağı sıcağına yerine yapıştırılabilir. Büyülü bir iyileştirme gücü vardır bu adaların.[9] Yeniçağdan itibaren bu olağanüstü özellikler ütopyalarda yerlerini daha nesnel çizilmiş düzen ve toplumsal yaşayış örneklendirmelerine bırakır.

Roma döneminde ütopyalar görülmez. Roma İmparatorluğu ile birlikte Batı, toplumlararası ilişkilerde etkinlik kurabilmiştir. Bu etkinliğe bağlı olarak Roma'nın uygarlıkla doğrudan ilişki ve beslenme imkânını yakalamış olması, bu dönemde ütopyaların sahneden çekilmesinin belirleyici nedenini oluşturmuştur. Güç ilişkilerinde kazanılan konum, Roma'yı uygarlık bölgesine, Mısır'a taşımış, İran'la hemhudut kılmıştır. Bu gelişme ile birlikte, Batı öteki ile, uygarlıkla işgal ilişkisi biçiminde de olsa bir temasa geçmiştir. Ona dahildir ve onunla birliktedir. Bu konum içeriyi, Roma'yı beslemiş, bir düzen kurmanın imkân ve dayanaklarını sağlamıştır. Uygarlıkla/ötekiyle kurulan ilişki ve içerde yakalanan toplumsal düzen ve denge durumu, ötekine ulaşma, benzeri bir düzen kurmaya yönelik ütopyacı arayışları gereksiz kılmıştır.

Ortaçağda ütopyalar yeniden uç verir fakat, ortaçağın daralmışlığına bağlı olarak sınırlıdırlar. Roma'nın çöküşü, ütopyaya dönüşü getirmiştir. Bu dönemin ütopyacı metinleri, ilkçağ örnekleriyle karşılaştırıldığında son derece cılız nitelikler gösterirler. Yoklukla varlık arasında, neredeyse görülmezler. Somut, canlı anlatımlar söz konusu değildir. Mekân görünen, bilinen, anlatılabilen canlı coğrafyalar olmaktan çıkmış, sisler arasından gözüken bir ötekine dönüşmüştür. Bu anlamda ilkçağ ütopyalarının Hıristiyanlaşmış[10] soluk kopyalarına dönüşürler. Gücün ve zenginliğin, toplumsal yaşayış özelliklerinin ayrıntılı somut tasvirleri ortaçağ ütopyalarında görülmez. Daha çok öteki alemde kavuşulacak, Hıristiyanlığın cennet anlayışının yansıdığı *St. Brendan Adası* gibi ütopyalar söz konusudur. Ortaçağ ütopyalarının biçimlenmesinde Hıristiyanlıktan ziyade dönemin Batı'sında görülen daralma belirleyici olmuştur. Öteki ile ilişki en alt düzeye inmiştir. Bu dönemde Batı'nın kendisinin dışındaki uygarlık ya da yaşayış biçimlerine ilişkin bir bilgisi en sınırlı düzeydedir. Bu sınırlılık içinde eskiden intikal etmiş ne varsa onun Hıristiyanlaşmış örnekleri ile kar-

şılaşılır. Bu anlamda ortaçağ ütopyaları düşüş koşulları ile belirlenmiştir. Bu nedenle de Yunan dönemi örnekleriyle karşılaştırıldığında bir tasarıdan, bir önermeden çok kavuşulmak istenen bir özlem ülkesi niteliği gösterirler.

Batıda 1330'larda ortaya çıkan *Cokaygne Ülkesi*[11] ortaçağ ütopyasından farklılaşan özellikler gösterir. *Cokaygne Ülkesi*nin anlatımı, somut ve dünyevidir. Anlatım canlanmış, zenginlik ve bolluk tasvirleri ütopyaya girmiştir. Akşit Göktürk'e göre, Hıristiyanlıkla belirlenmiş ortaçağ ütopyalarına karşılık, *Cokaygne*, yaşanan dünyanın tatlarının, kıvançlarının yüceltildiği mutlu bir adadır[12]. *Cokaygne Ülkesi*, bir değişim ve kırılma döneminin ürünüdür. Haçlı Seferleri ile öteki ile ilişki kurulmuştur. Zengin, şehirli, gelişmiş sanayie sahip uygarlıkla tanışılmıştır. Rönesans yaşanmaktadır. İslâmiyet'in hem Yakındoğu'daki hem de Endülüs'teki medeni birikimi ile temasa gelinmiştir. Bir temas ve ortaçağla mukayese edildiğinde karşılıklı ilişkilerde görece bir etkinlik de kazanılmıştır. *Cokaygne Ülkesi* ile birlikte görülen farklılaşma biraz da öteki ile kurulmakta olan ilişkilere ve bu ilişkilerde kazanılan etkinliğe bağlı olarak ortaya çıkmıştır.

Batıda uzun süredir ortaçağ koşullarını aşma arayışları söz konusudur. Bu arayışlar Haçlı Seferleri, yeniden fetih, Amerikanın keşfi ve yeni Hindistan yolunun bulunuşu ile sonuçlanır. Bu gelişmeler, ortaçağ boyunca yitirilmiş ya da en alt seviyeye inmiş olan öteki ile olan ilişkilerin yeniden kurulmasını, ötekine ilişkin bilginin edinimini getirmiştir. İlişkilerin bu yönde gelişmesinin iki temel sonucu olmuştur: Toplumsal yeniden üretimin medeni araç ve imkânları ile beslenme ve yeni zenginlik kaynaklarına ulaşma, bunlara bağlı olarak da güçlenme. Güç kazanma ve toplumsal yenilenme süreçleri, geleneksel siyaset etme biçim ve anlayışlarının hızla erozyona uğramasını getirmiştir. Bütün dengeler, bütünlükler sarsılmaktadır. Eşitler arasında birinci olan feodal krallar merkezi iktidarlarını güçlendirme, topraklarını genişletme, sömürgeci serüvene etkin bir biçimde katılma çabasındadırlar. Avrupa coğrafyası feodal bütünlüğünü ve dini birliğini yitirmektedir. Aragon ve Kastilya, İspanya olmak yolundadır. Fransa, Hollanda, İngiltere ulusal merkezler haline gelmektedir. Ulusal merkezlerin Roma'yla/Papalıkla çekişmesi, mezhep çatışmalarına dönüşmektedir. Sömürgeci girişimlerinin beslediği yeni ticaret ve mülkiyet anlayışlarının gelişmesi toplumsal dokuda yıkıcı sarsılmalara yol açmaktadır. Yoğun bir şiddet yaşanmaktadır. Alt üst oluşlar, çözülmeler, şiddet, baskı iç içe geçmiştir. Yeniçağ başlangıcında değişimin hızlı ve her şeyi silip süpüren bir hercümerce dönüşmesi, varolan bütün dengeleri zorlaması ve bunu yarattığı toplumsal sonuçların acımasızlığı, hem bir eleştiriyi hem de eski denge durumunu özlemeyi beslemiştir. Ütopyalar bu çözülme dönemine eleştirel bir karşılık olarak doğmuştur. Ütopyalar, içinde yaşanılan tarihsel zamanın, şimdinin eleştirisine yönelmişlerdir. Eleştiri yeni ülkelerde karşılaşılan toplulukların yaşama biçimi ve düzenleri üzerinden, öteki üzerinden gerçekleştirilirken, kamucu yaşayış ve denge arayışı yitip giden denge ile özdeş hale de gelir.

Thomas More(1477/78-1535) ve Ütopyası

Başarılı ve verdiği kararlar dolayısıyla, sevilen bir hukukçu olan Thomas More, Londra kent tacirlerinin avukatlığını üstlenmiş, baş yargıçlık makamında bulunmuş,

kralın danışma kurulunda yer almıştır. Dönemin İngiltere'sinin önde gelen entelektüellerinden biridir. Erasmus, Pierre Giles, G. Budé, Hans Holbein, J. Buisleden yakın dostları arasındadır. Gündelik hayatında neşeli ve şakacı bir mizaca sahip olan More, rahip olmak istermiş. Gereklerini yerine getiremeyeceği kaygısıyla bu isteğinden vazgeçmiş. Mina Urgan, çileci diyebileceğimiz bir din anlayışına sahip[13] olan More'un aşırı dindarlığı yüzünden ömrünün sonuna kadar kendisine eziyet ettiğini düşünmektedir.[14] Yoğun bürokratik görevlerine karşılık üretken bir yazardır. *Utopia*'dan başka eserler kaleme almış, tercümeler yapmıştır. Dönemin mezhep çatışmalarının, bölünmelerinin karşısında olmuş, Katolikliğin safında yer tutmuştur. 1528'de Luther yanlılarına karşı *Dialogue*'u, 1531'de Protestan Tyndale'e karşı, *Confutation of Tyndale*'i kaleme almış; Savanarola'nın etkisinde kalarak dünyadan el etek çekmiş olan İtalyan hümanisti Pico Della Mirandola'nın hayatını konu edinen bir eseri İngilizce'ye tercüme etmiştir.

More, *Utopia* isimli eseri ile içinde yaşadığı zamanın eleştirisini gerçekleştirirken İngiltere'de, daha adil, eşitlikçi ve mutlu bir toplumun imkânlarının ne olabileceğini araştırır. More'un önerileri Eflatun'un toplumcu ve her şeyden çok dengeyi öne çıkaran toplum ve devlet anlayışıyla Hıristiyanlığı telif ekseninde gelişmiştir. Döneminin mülkiyet ilişkilerine, yeni ticaret ve ekonomi anlayışına, kamuya ait işlerin görülmesine, kilisenin tutumlarına yönelik eleştirileri ile More, modern, yüzü "yeni çağa dönük" ve ona "en çok inanmış"[15] bir düşünür olarak değerlendirilmiştir. Önerilerinde Hıristiyanlıktan beslenmesi ise bir kavrama güçlüğüne, çelişkilerle dolu bir zihne sahip olduğu değerlendirmelerine yol açmıştır.[16] Mina Urgan benzer yöndeki bir değerlendirmesi ile More'un hümanist gelenekle ilişkisine karşın, Reformasyon karşısındaki tavrını, tarihsel yanılgı olarak görür.[17] Oysa, bugünden ve modernliğin kendini anlatırken haklılaştıran söylemlerinden bakıldığında tarihsel yanılgı gibi gözüken tutum ve açıklamalar, More'u More kılan, bugüne taşıyan değer ve kanaatlerinin birer yansımasıdır. Luther, köylü ayaklanmaları sırasında prenslerin yanında saf tutup yoksul köylülerin mülk sahipleri ve prenslerce kılıçtan geçirilmesinin kitapta yerini bulurken[18], More yaşanmakta olan alt üst oluşun yoksul kesimler üzerindeki tahrip edici tesirlerini ve sürecin aktörlerini, zengin sınıfları, bürokratı ve kilise adamını keskin bir dille eleştirir. Akılcı ve yararcı bir tutumla akıştan yana olmayı seçmek yerine, hak ve adaleti merkeze alarak, şimdinin eleştirisine yönelmiştir. Luther, yaşanmakta olanın haklılaştırılmasına yönelik bir tutum takınırken, More cereyan eden süreçlerin yıkıcı sonuçları karşında eleştirel bir tavır geliştirir.

Thomas More, bir yanda sosyalist akımların öncü ismi, diğer yanda Hıristiyan Sokrates olarak anılır. İsmi, Moskova'da bulunan bir anıtta, sosyalizmin gelişmesine katkıda bulunan düşünürler arasında yer alırken, 1935'te Katolik kilisesi ermişleri arasına kabul edilir. More paylaşılamamaktadır. Paylaşılamamasında önerilerinin toplumcu yönelimleri kadar dini özellikler de taşıması ve görüşlerinde ısrarlı oluşu belirleyici olmuştur. Hıristiyanlıktan doğan toplumcu yönelimleri öncü sosyalistler panteonunda yer almasını sağlarken, görüşlerinde ısrarlı ve inançlı tutumu onu azizliğe taşımıştır. More'un görüşlerinde ısrar etmeye yönelik bu tutumu, yeniçağın şid-

detine maruz kalmasına neden olmuştur. More, VIII. Henri'nin Roma Kilisesine karşı İngiliz Kilisesinin bağımsızlığına yönelik olarak ilan ettiği *Act of Supremacy*'yi kabul etmediği için idam edilir.

Yeniçağ başlangıcında birbiri arkasından gelen keşif haberleri bütün Batı Avrupa'ya yayılmaktadır. Yeni coğrafyalar, yeni ülkeler, yeni ticaret yolları bulunmaktadır. Zengin, iyi düzenlenmiş kentsel uygarlıklar, yeni yaşama biçimleri ile karşılaşılmaktadır. Bu toplulukların çekişmeden uzak siyasi düzenlerinin kamucu özellikleri, mülkiyete ilişkin tutumları, ortakçı yaşayışları Batı'da ilgi uyandırmaktadır. Bu keşif girişimleri sırasında karşılaşılan sadece yeni uygarlıklar ve yaşama biçimleri değildir. Avrupalı güçler muazzam zenginliklere de ulaşmaktadırlar. Yeni zenginlikler yeni bir ticaret anlayışını getirirken kurulu feodal dengeyi de çözmektedir. Çözülmenin toplumsal maliyetleri yersiz yurtsuzların, yoksulların artışında kendisini göstermektedir. Çitleme olarak adlandırılan girişimlerle köyler boşaltılmakta, tarım arazileri koyun beslemek amacıyla meralaştırılmaktadır. More bu gelişmeyi koyunların insanları yemesi olarak tanımlayacaktır.[19] Tarımsal nüfus hızla topraksızlaşmaktadır.[20] Bu olgu giderek artan sayılarda insanın, yoksulluğa, buradan da hırsızlık ve dilenciliğe doğru itilmesini neden olmaktadır. Hırsızlık, dilencilik baskın olgu olarak toplumsal sorunların merkezine oturmuştur. Yönetimin bu soruna ilişkin cevabı ise daha fazla baskı ve şiddetle, hırsızlığın dilenciliğin idamla cezalandırılması biçiminde olmaktadır.

Sömürgeci girişimler Hıristiyan birliğini de çözmektedir. Yeni mezhepler ortaya çıkmakta, birlik parçalanmaktadır. Mezhep çatışmaları yoğun bir şiddeti beslemektedir. Köylü ayaklanmaları, sapkın hareketleri, sapkınlara karşı sürdürülen sürek avları, gelişmekte olan ulusallıkların etkinlik arayışları, İtalya örneğinden başlayarak işgal ve toprak genişletme savaşları, sömürgeci girişimler savaş ve şiddeti merkezi bir olgu haline getirmiştir. S. Zweig bu dönemi "şiddet dolu yüzyıl" olarak adlandırır.

More, yeni gelişmeleri izleyen merak eden biridir.[21] Girişimleri izlemekte, yolculuk metinlerini okumaktadır. Okudukları arasında Amerigo Vespucci'nin yolculuk notları da bulunmaktadır. *Utopia*'da anlatıcı Raphael Hytloday da Amerigo Vespucci'nin seferlerine katılmış biridir. More, *Utopia*'sını bir görev dolayısıyla bulunduğu (1515) Felemenk'te bir liman şehrinde, Anvers'te tasarlar, kitap 1516'da yayınlanır. Metin iki kitaptan oluşmaktadır. İlk kitap anlatıcının bilinmeyen ülkelere ve topluluklara ilişkin serüvenleri ile deneyimlerinden hareketle günün, Batı'nın sorunlarına ilişkin değerlendirmelerini konu edinir. Kitap uzak ülkelere ait bir anlatı gibi gelişirken, More'un yeni coğrafyalara, uluslara, yaşama biçimlerine ilişkin bunca bilgi sahibi birinin kamuda görev almasının yararlı olacağı düşüncesini kaptana açmasıyla birlikte başlayan tartışmalar hızlı bir biçimde günün eleştirisine yönelir. Eleştiri yeni ticaret anlayışından, mülkiyete, yoksulların cezalandırılmasından yönetimin tavrına, kilisenin aynı sürecin parçası haline gelmesine dek uzanır.

More, Utopia'da öteki üzerinden konuşur. Öteki üzerinden içeriye yönelik bu konuşma, bir gizlenme, saklanma sütre gerisinden ateş etme özelliği göstermez. Keskin, açık ve yalın bir dille konuşur More. Kendi hayatındaki gelişmeler, deneyimler

metne doğrudan örnekler biçiminde yansır. Dostlukları, ilişkileri, toplumca bilinen deneyim ve tutumları metinde yer alır. Bu anlamda açıktadır. Müdahildir ve eylemektedir. Bu yönüyle dönemin entelektüellerinden, ki çoğu More'un dostları arasındadır, ayrılır. Dönemin entelektüelleri, hümanistler kapalı kapılar arkasındadırlar, konuştuklarında görülmezler. Vardırlar ve yokturlar. Stefan Zweig dönemin entelektüellerinin bu konumunu çok berrak bir dille resmeder:

hümanistler gerçeği bilseler bile bu uğurda mücadele etmeyi göze alamamaktadırlar. Bilenlerin eylememesi, eyleyenlerin bilememesi, her zaman dünyanın yazgısı olmuştur. Bütün bu trajik ve hüzünlü hümanistler, birbirlerine dokunaklı ve sanat dolu mektuplar yazar, kapalı kapılar ardında, çalışma odalarında sızlanırlar, fakat hiçbiri ortaya çıkıp Deccale karşı koymaz. Zaman zaman bir Erasmus'un gölgelik bir yerden birkaç ot attığı görülür; Rabelais hiddetli gülüşüyle kamçısını vurur yere, üzerinde soytarı giysileri vardır; asil ve bilge filozof Montaigne eserlerinde en etkili sözcükleri bulur, fakat hiçbiri ciddi bir müdahalede bulunma, bu baskıları ve idamları engelleme yönünde çaba sarfetmemektedir.[22]

Thomas More, Zweig'ın görmüş geçirmiş, dolayısıyla temkinli olmayı öğrenmiş olarak tanımladığı bu insanlardan farklılaşır. Gölgeden konuşmayı, sıkıntılı "zamanlarda, yakalanıp kurban edilmemek için gölgeye çekilme"[23]yi seçmez. Hayatı, dili ve yaşadıkları bunu seçmediğine tanıklık ediyor. Aziz ve Kurban mıdır? Eylemeyi seçenlerden olduğu muhakkak. More, bütün görmüş geçirmişliğiyle birlikte, eski ve yeni soruların bilincinde olarak seçimlerinde ya da görüşlerinde ısrarlı olan bir entelektüeldir: Bir gelecek umudu vermekten, ütopik olmaktan çok şimdi üzerine yoğunlaşan bir entelektüeldir.

Utopia'da anlatıcı Raphael Hytloday bir denizcidir. Yeniçağı besleyen bütün keşiflerden haberdardır. Yolculuklara bizzat katılmış biridir. Bilinmez ülkeler ve insanlar üzerine etraflı bilgi sahibi, Portekizli bir denizcidir. Kaptan, gemiyle gezmesine gezmiştir ama Palinurus[24] gibi değil, Odysseus gibi, daha doğrusu Eflatun gibidir.[25] Mitolojide Palinurus başarısızlığı, bir anlamda tamamlanmamışlığı temsil eder. Bir yeri keşfetmiş, ancak orada öldürülmüştür. Kurnaz, her tuzaktan, engelden kurtulan, bin bir badireden sonra, neredeyse bütün Akdeniz'i dolaşıp gelen Odysseus'un tam tersi. Odysseus, gezmiş, görmüş, dolaşmış, tanımış, heybesinde bütün görüp tanıdıklarının bilgisi ile memleketine dönmüş, bir girişimi başarı ile tamamlamış kahramandır. Kaptan, Eflatun gibi yabancı coğrafyalarda kalmıştır, ötekine ilişkin bilgi sahibidir ve ihtiyar Avrupa'ya Utopialılarınki gibi bir düzen önermektedir. Gittiği coğrafyalarda, birçok uluslar, iyi ve düzenli şehirler, güçlü devletler görmüştür.[26] Buralarda gördüğü yasaların Avrupa'nın şehirlerini, uluslarını yeniden yaşatabileceğini düşünmektedir.[27] Öteki'nin, Utopia'nın ya da benzer beldelerin düzeni ikinci kitabın konusunu oluşturacaktır.

More göre, krallar yalnızca savaşı düşünmektedirler. "İş yeni ülkeler kazanmaya geldi mi, bütün yollar iyidir onlar için: Din iman akıl dinlemezler, ne günaha girmekten çekinirler ne kan dökmekten. Buna karşılık kazandıkları memleketlerin hakkını iyi yönetmekle pek uğraşmazlar."[28] More, savaştan yana değildir. Çekişmeden yana

değildir. Daha özelde Hıristiyan aleminin kendi içinde bölünmesinden, çatışmasından yana değildir. Yeni ülkeler kazanmaktan çok içerde, mevcut olan ülkede, toplumda, devlette işlerin bir denge içinde çözülmesinden yanadır.

Cezadan çok toplumun üyelerine yaşama olanaklarını kazandırmayı önceler. Ortada bir yoksulluk, buna bağlı olarak ortaya çıkan hırsızlık ve dilencilik varsa bunun kaynağı toplumsal düzendir, mülkiyet ilişkileridir, zengin sınıflardır, aristokratlardır. Şimdinin, içinde yaşanılan tarihsel zamanın eleştirisinde More oldukça açık bir tutum sergiler. Bu açık ve doğrudan eleştiriden aristokratlar da rahipler de payını alır:

Halkın yoksulluğa düşmesinin baş nedeni aristokratların çokluğudur. Bu yararsız, bu bal vermez arılar başkalarının alın teriyle geçinmekte, topraklarında çalışanları daha fazla kazanmak için derisine kadar yüzmekte, bunun dışında başka gelir kaynağı bilmemektedir.[29] Zenginler hatta pek sayın rahipler bile toprak için birbirine giriyorlar. Bu zavallılara iratları, türlü kazançları, toprak gelirleri yetmiyor; işsiz güçsüz oturup keyif çatmak, devlete bir yarar getirmeden halkın sırtından geçinmek gözlerini doyurmuyor adamların. Geniş tarım topraklarını boşaltıp otlak yapıyorlar./Evleri yıkıp kiliseyi bırakıyorlar yalnız, onu da ağıl olarak kullanıyorlar.[30]

Sorumlulara yöneltilen eleştiri keskindir: Asma zevkini tadabilmek için hırsızlar yaratmaktasınız.[31] Toplum her insana eşit bir güvenlik sağlamadığı sürece bir insanı para çaldığı için öldürmek doğru değildir.[32] Bu sistem hırsızı/yoksulu caniliğe itmektedir. More, özel mülkiyet ve paranın her şeyin ölçüsü olmasını sorunların kaynağına yerleştirir: Malın mülkün kişisel bir hak olduğu, her şeyin parayla ölçüldüğü bir yerde toplumsal adalet ve rahatlık hiçbir zaman gerçekleşemez.[33]

Ne yapmalı? Eleştiri öneri ile tamamlanır. More, somut önerilerde bulunur. Bir veba haline gelmiş sorunlardan kurtulmanın yolu, yeni yasalar çıkarmak suretiyle köylerin, çiftliklerin yeniden kurulması, tarımın, yün işliklerinin geliştirilmesi yoluyla üretim ve istihdam imkânlarının yaratılması, en temelde de zenginlerin cimri bencilliğinin frenlenmesidir.[34] More, kamucu, adil ve eşitlikçi bir toplumdan yanadır:

İşte bütün bunlar beni kesin olarak şu inanca götürdü ki, mülk sahipliğini ortadan kaldırmak memleketin zenginliğini eşitçe, doğrulukla dağıtabilmenin/ve insanlığı mutluluğa kavuşturmanın biricik yoludur. Mülkiyet hakkı toplumsal yapının temeli oldukça en kalabalık ve en işe yarar sınıf, yoksulluk, açlık, umutsuzluk içinde yaşayacaktır.[35]

Öneri, gerçekleştirilebilir olduğuna ilişkin bir temellendirme çabası içinde öteki üzerinden gerçekleştirilir. Adil, eşitlikçi, yasa hakimiyetinin olduğu, özel mülkiyetin olmadığı, çalışmanın, üretmenin toplumsal hayatın merkezinde yer aldığı ülkeler vardır. Her gün bir yenisinin duyulduğu keşif haberleri bu yönde topluluklara, yaşama biçimlerine ilişkin haberler taşımaktadır. Anlatıcı denizci bu toplulukları görmüş, tanıklık etmiş, onlarla birlikte yaşamıştır. *Utopia*'nın ikinci kitabı, şimdinin eleştirisinin, öteki üzerinden gerçekleştirilen bir öneri ile tamamlanmasıdır. Utopialıların kurdukları devlet, İran'a bağlı bir ulus olan Polyleritlerin toplumsal düzenleri,[36] Utopialıların komşusu Makaria beldesi More'un önerilerinin yaşandığı coğrafyalardır. Bütün bu anlatımlar, benzeri düzenlerin gerçekleştirilebilir olduğuna inancı sağlama-

ya yöneliktir. Anlatımlar bir kurgu olmaktan uzaktır. Batı, uzun süredir, Haçlı Seferlerinden, Polo'dan beri kendi dışındaki uygarlıkları tanımaktadır. Şehri, endüstriyi, yasanın etkinliğini, üretim düzenlerini görmektedir. Eski bilgilere Amerika uygarlıklarını tanıma tecrübesi de eklenmiştir. More'un anlatımları, kurguları bu tanıma üzerine gerçekleşir, temellenir. More, Hıristiyanlıktan ve dindar kişiliğinden gelen bir tutumla çözülme süreçleri karşısında duyarlı ve eleştirel bir tutum takınır. Kamucu bir yaşam biçiminin gerçekleştirilebilirliğini Utopia ile bize sunar.

KAYNAKÇA

Eflatun, *Timaios*, MEB yayınları, İstanbul, 1943

Platon, *Kritias*, Sosyal Yayınlar, İstanbul, 2001

Karl MARX, *Kapital*, c.I, Sol yayınları, Birinci Baskı, Ankara,1975

Akşit GÖKTÜRK, *Edebiyatta Ada*, Sinan Yayınları, İstanbul, 1973

Thomas MORE (trc. S. Eyüboğlu, M. Urgan, V. Günyol), *Utopia*, Çan Yayınları, İstanbul, 1964

Mina URGAN, *Edebiyatta Ütopya Kavramı ve Thomas More*, Adam Yayıncılık, İstanbul, 1984

Friedrich ENGELS (tercüme:Okay Gönensin), *Köylüler Savaşı*, Payel yayınevi, İstanbul, 1978

Gerhard FINK, *Antik Mitolojide Kim Kimdir*, Kabalcı yayınevi, İstanbul, 1995

Stefan ZWEIG, *Calvin'e Karşı Castellio Ya Da Köleliğe Karşı Özgür Düşü*nce, Çivi Yazıları yayınevi, İstanbul, 1998

---

[1] Eflatun, Timaios, MEB yayınları, İstanbul, 1943

[2] Platon, Kritias, Sosyal Yayınlar, İstanbul, 2001

[3] Atlantis adasında, hükümdarlar, hakimiyetini bütün adaya, öteki adalara, hatta kıtanın bazı parçalarına kadar uzatan büyük, hayranlığa değer bir devlet kurmuşlardı. Bundan başka boğazın iç tarafında, bizim tarafta, Mısır'a kadar Libya'nın, Tyrhenia'ya kadar da Avrupanın hakimi idiler. Bkz. Eflatun, Timaios, MEB yayınları, İstanbul, 1943, s.18

[4] Platon, Kritias, Sosyal Yayınlar, İstanbul, 2001, s.30, 31

[5] "Eflatun'un Cumhuriyeti, işbölümü devletin biçimleniş ilkesi olarak ele alındığı ölçüde, Mısırlıların kast sistemlerinin Atina tarafından idealleştirilmesinden başka bir şey değildir. Mısır, bir sanayi ülkesinin/modeli olarak, Eflatun'un pek çok çağdaşına ve bu arada İsokrates'e hizmet ettiği gibi, Roma İmparatorluğu'ndaki Yunanlılar için de bu önemini korumaya devam etmiştir."Karl Marx, Kapital, c.I, Sol yayınları, Birinci Baskı, Ankara,1975, s.393/394

[6] Akşit Göktürk, Edebiyatta Ada, Sinan Yayınları, İstanbul, 1973, s.21

[7] Akşit Göktürk, Edebiyatta Ada, Sinan Yayınları, İstanbul, 1973, s.22

[8] Akşit Göktürk, Edebiyatta Ada, Sinan Yayınları, İstanbul, 1973,s.22

[9] Akşit Göktürk, Edebiyatta Ada, Sinan Yayınları, İstanbul, 1973, s.22

[10] İlk çağ ütopyalarının hristiyanlaşması ile ilgili olarak bkz. Akşit Göktürk, a.g.e., s.23

[11] Cokaygne Ülkesi, İspanya açıklarında bir ülkedir. Bkz. Akşit Göktürk, a.g.e., s.26

[12] Akşit Göktürk, Edebiyatta Ada, Sinan Yayınları, İstanbul, 1973, s.28

[13] Damadı Roper'e göre, çok sıkı perhizler tutar, sabahın ikisinde uyanır, ya kuru toprağın ya da şil-

tesiz bir sıranın üstünde yatar, yastık olarak da başının altına bir odun parçası koyarmış. Yine aynı kaynaktan, "kamçılarla, düğümlü iplerle bedenini zaman zaman cezalandırdığını" öğreniyoruz. Hatta More, bedeninin isteklerini iyice sıkı altına alabilmek için, sert kıldan yapılmış bir gömlek giyermiş tenine. J. Bouge adında bir rahip, More'un ölümünden sonra yazdığı bir mektupta, bu yüzden ara sıra More'un vücudunun Kanadığını, kanının elbiselerine kadar sızdığını belirtir. Thomas More (trc. S. Eyüboğlu, M. Urgan, V. Günyol), Utopia, Çan Yayınları, İstanbul, 1964, Mina Urgan'ın önsözü, s.8

[14] Thomas More (trc. S. Eyüboğlu, M. Urgan, V. Günyol), Utopia, Çan Yayınları, İstanbul, 1964, Mina Urgan'ın önsözü, s.8

[15] Akşit Göktürk, Edebiyatta Ada, Sinan Yayınları, İstanbul, 1973, s.73, 39

[16] Bu yöndeki görüşler için bk. Thomas More (trc. S. Eyüboğlu, M. Urgan, V. Günyol), Utopia, Çan Yayınları, İstanbul, 1964, Mina Urgan'ın önsözü, s.45

[17] Mina Urgan, Edebiyatta Ütopya Kavramı ve T. More, Adam Yayıncılık,İstanbul, 1984, s.13

[18] Köylü ayaklamaları sırasında Prenslerin safında yer alan Luther, "kudurmuş köpekleri gebertir gibi bunları parça parça etmeli, boğmalı, boğazlarını kesmeli! diye haykırmakta ve prensleri kutsamaktadır: Bu mücadelede ölseniz de, bundan daha kutsal bir ölüm olmaz. Bkz. F. Engels (tercüme:Okay Gönensin), Köylüler Savaşı, Payel yayınevi, İstanbul, 1978, s.72

[19] Thomas More (trc. S. Eyüboğlu, M. Urgan, V. Günyol), Utopia, Çan Yayınları, İstanbul, 1964, s.63

[20] Tarımsal nüfusun topraksızlaştırması ve bunun toplumsal sonuçları için bkz. Karl Marx, Kapital, c.I, Sol yayınları, Birinci Baskı, Ankara,1975, s.77 vdd.

[21] Thomas More (trc. S. Eyüboğlu, M. Urgan, V. Günyol), Utopia, Çan Yayınları, İstanbul, 1964, s.53

[22] Stefan Zweig, Calvin'e Karşı Castellio Ya Da Köleliğe Karşı Özgür Düşünce, Çivi Yazıları yayınevi, İstanbul, 1998, s.25

[23] Stefan Zweig, Calvin'e Karşı Castellio Ya Da Köleliğe Karşı Özgür Düşünce, Çivi Yazıları yayınevi, İstanbul, 1998, s.26

[24] Palinurus için bkz. Gerhard Fink, Antik Mitolojide Kim Kimdir, Kabalcı yayınevi, İstanbul, 1995, s.250

[25] Thomas More (trc. S. Eyüboğlu, M. Urgan, V. Günyol), Utopia, Çan Yayınları, İstanbul, 1964, s.53

[26] Thomas More (trc. S. Eyüboğlu, M. Urgan, V. Günyol), Utopia, Çan Yayınları, İstanbul, 1964, s.54

[27] Thomas More (trc. S. Eyüboğlu, M. Urgan, V. Günyol), Utopia, Çan Yayınları, İstanbul, 1964, s.55/56

[28] Thomas More (trc. S. Eyüboğlu, M. Urgan, V. Günyol), Utopia, Çan Yayınları, İstanbul, 1964, s.58

[29] Thomas More (trc. S. Eyüboğlu, M. Urgan, V. Günyol), Utopia, Çan Yayınları, İstanbul, 1964, s.61

[30] Thomas More (trc. S. Eyüboğlu, M. Urgan, V. Günyol), Utopia, Çan Yayınları, İstanbul, 1964, s.63/64

[31] Thomas More (trc. S. Eyüboğlu, M. Urgan, V. Günyol), Utopia, Çan Yayınları, İstanbul, 1964, s.66

[32] Thomas More (trc. S. Eyüboğlu, M. Urgan, V. Günyol), Utopia, Çan Yayınları, İstanbul, 1964, s.67

[33] Thomas More (trc. S. Eyüboğlu, M. Urgan, V. Günyol), Utopia, Çan Yayınları, İstanbul, 1964, s.86

[34] Thomas More (trc. S. Eyüboğlu, M. Urgan, V. Günyol), Utopia, Çan Yayınları, İstanbul, 1964, s.66

[35] Thomas More (trc. S. Eyüboğlu, M. Urgan, V. Günyol), Utopia, Çan Yayınları, İstanbul, 1964, s.87/88

[36] Thomas More (trc. S. Eyüboğlu, M. Urgan, V. Günyol), Utopia, Çan Yayınları, İstanbul, 1964, s.69

MUSTAFA AKSOY

DEVLETİN GÜCÜ VE DESTAN

Bu gün bize basit görünen tabiat hadiseleri ilk insanlar için sebebini bilemedikleri bir olağanüstülük taşıyordu ve onlar bu hadiselere kendi hayallerine göre bir izah getirmeye çalışıyorlardı. Onların yapmış oldukları bu izahlardan Mitolojinin malzemesi olan mitler meydana geldi. Önceden eşyayı tanıma arzusundan ortaya çıkan mitlere lüks ve yaratma arzusundan doğan mitler de eklenmeye başladı. "Bedîî faaliyet"in tezâhürleri bu lüks ve yaratma arzusundan doğan mitlerde ortaya çıkmaya başlayarak bu gitgide "edebî icad"a kadar ilerleme gösterdi. Bunun neticesinde "epope"ler meydana geldi.[1] Bu türe çeşitli Türk şivelerinde değişik isimler verilmiştir. Yakutlar "olongho veya olong", Kırgızlar "comok", Kazaklar "ölöng" kelimelerini bu tür için kullanmışlardır[2]. Anadolu ve Azerbaycan'da ise bu tür için "destan" kelimesi kullanılmıştır. Destan kelimesi Farsça "dâstân" kelimesinden gelmektedir. Bu kelime Şehnâme'de geçen ünlü İran milli kahramanı Rüstem'in babasının adıdır[3]. Bu ünlü kahramanın ismi, Anadolu ve Azerbaycan'da kahramanlık hikayelerinin anlatıldığı epik türün adı olmuştur.

Destanlar millî mücadelelerin anlatıldığı eserlerdir. "Destan cemiyetin kendi dışındaki cemiyetlerle mücadelesi devrinin mahsulüdür. Destan kahramanları, bu mücadeleyi en iyi temsil eden şahsiyetler, reisler, büyük işler başaran kişilerdir. Şiir lisanı bu nevin hakim ifade vasıtasıdır." [4]

Destanların en önemli vasıflarından ikisi onların milli ve tarihi olmalarıdır. Türk Destanları üzerinde ilk ciddi araştırmaları yapan Z. Velidi Togan destanların tamamen veya az çok tarihe dayanan bir ideal alemi gösterdiklerini ve tarihî olayları tasvir etmekten ziyade bu olaylar karşısında milletin yüksek milli duygularını yansıttığını belirtir.[5] Biz destanlarda tarihî olayların millet vicdanında algılanışını ve yansımalarını buluruz. Bu sevgi, saygı, nefret gibi çeşitli duygular şeklinde ortaya çıkar. "Bir başka söyleyişle destanlar, halk gözüyle görülen, halk ruhuyla duyulan ve halk hayalinde masallaştırılan tarihlerdir[6]

Destanların bir vasfı da onların içtimai, yani toplumun malı olmalarıdır. Bu bakımdan destanlar bir milletin bütün kültür birikimini içlerinde taşırlar. Türk destanları üzerinde çalışan A. İnan şu değerlendirmede bulunur: "Eski Türk destanı, çağdaşları olan başka uluslarda olduğu gibi, milletin kozmoganisini, inanışlarını, tarihini, edebiyatını, hatta yasalarını içinde toplayan bir dergi mahiyetinde olmuştur."[7]

Tarih öncesinden tarih devirlerine geçişten itibaren Asya'da Türkler'in savaşçı ve teşkilatçı bir yapıya sahip oldukları bilinmektedir. Asya'daki devlet teşekküllerinde ve idarede hep etkili olmuşlardır. Bu etkinlik, hem devirlerinin en iyi savaş araçlarını üretmeleri ve en iyi şekilde kullanmaları, hem de kendi aralarında teşkilatlanmaya dayalı bir hukuk sistemi oluşturmalarından kaynaklanmaktadır. Türkler için özellikle ok ve yayın hem silah hem de hukukî sembol olarak önemi, onların devleti ve hâkimiyeti temsil etmelerinden anlaşılmaktadır. Çünkü yay kendisine tâbi olunan hü-

kümdarlığı ok hükümdara tâbi olan beyleri ve kabîleleri sembolize eder. İkisi bir devletin ve hakimiyetin sembolü olurlar.[8]

Türkler'in devrin en önemli savaş aracı olan atı çevrelerindeki topluluklardan önce ehlileştirdikleri, onu en iyi şekilde yetiştirip savaşlarda etkili bir şekilde kullandıkları bilinmektedir. Asya'daki at yetiştiriciliği ve biniciliği üzerinde araştırma yapan Prof. Dr. W. Eberhard'a göre at çok eski tarihlerden beri Asya kavimleri tarafından yaygın olarak gerek binmek gerek araba çektirmek için kullanılmıştır. Kuzeyde yer alan Türk ve Moğollar önce atı ehlileştirip yetiştirerek savaşta binek olarak kullanmışlardır. Sonra at kullanımı ve binicilik bu topluluklardan Çin'e ve diğer Asya kavimlerine geçmiş ve yaygınlaşmıştır.[9]

Türkler tarihin en eski devirlerinden beri çevrelerinde bulunan demir ve bakır madenlerini işlemişler ve bunlardan çeşitli silahlar üreterek etkili bir şekilde kullanmışlardır. Eldeki bulgular Hunlar'dan beri Türkler'in kendilerine has kılıç ve hançer yaptıkları ve bunları savaşlarda maharetle kullandıklarını göstermektedir. Tarih içinde devletler kurmuş bütün Türk toplulukları menşei Altay'a dayanan kendilerine has eğri kılıç ve hançerleri yapıp kullanmayı sürdürmüşlerdir.[10]

Yukarıda kısaca belirteme çalıştığımız özellikleri taşıyan Türkler Asya'da hakimiyeti elinde tutan, bu hakimiyeti zaman zaman Japon denizine, Anadolu'ya ve Avrupa içlerine kadar yayan büyük hükümdarlar ortaya çıkarmışlardır. Bu hükümdarların idaresinde cihana hakim olma ülküsüyle büyük mücadeleler vermişlerdir. Verdikleri bu mücadeleleri yetiştirdikleri büyük hükümdarların hayatları ve mücadeleleri çevresinde destanlaştırmışlardır. Bu destan geleneği tarihin akışı içinde süregelmiştir.

Araştırmacılara gere Türkler'in ilk büyük destanı Sakalar'ın efsanevî hükümdarı Alp Er Tonga'nın hayatı ve mücadeleleri çevresinde söylenmiştir. İran rivâyetlerinde Turan Hükümdarı olarak gösterilen Efrâsiyâb'dan bir kısım eski Çin, Arap ve Türk kaynaklarında da bahsedilmektedir. Ayrıca eski Türk kaynaklarında bu hükümdara Türkler arasında "Alp Er Tonga" veya "Tonga Alp Er" denildiği belirtilmektedir. Başta Zeki V. Togan olmak üzere bir kısım tarihçilere göre Efrasiyâb Sakalar'ın efsânevî hükümdarıdır.

Zeki Velidi Togan verdiği bilgilerin tam manasıyla kesinlenemeyen fakat yine de bir kısım kaynaklara dayanılarak temellendirilen muhtemel bilgiler olduğu kaydını koyarak Sakalarla ilgili bize şu bilgileri verir: Sakalar devrinin başlangıcı "tarih öncesi" devirden "ön tarih" devrine geçişte yer alır. M.Ö.8. yüzyılda merkezi Ortatiyanşan'da olan kudretli bir Saka devleti mevcuttu ve bu devlet Çin sınırından Tuna'ya kadar geniş bir alanda, parçaları arasında gevşek bağlarıyla büyük bir teşekkül oluşturuyordu. Bu milletin bir kolu tıpkı Hunlar, Göktürkler ve Moğollar zamanında olduğu gibi Doğuavrupa'yı istila etti. Yunan müellifleri Sakaları bir çok kavmi ihtiva eden "Skit" camiasının en kudretli zümresi biliyorlar. "Skit" ismiyle Doğuavrupa'yı istila eden zümreleri, "Saka" ismiyle de Ortaasya'ya hakim olan ve Önasya bugünkü Azerbaycan'a doğru yayılan zümreleri anıyorlar. Eldeki muhtelif bilgi ve deliller muhtelif kavimlerden oluşan bu zümrelerde hakim unsurun Türk kavimleri olduğunu göstermektedir.[11]

Doğuavrupa'yı işgal eden bu zümreler hakim zümre oldukları hâlde kendilerinden

medeniyetçe daha yüksek olan İran ve Slav kavimleri arasında erimeye başladılar. Bununla birlikte Sakalar bir ara Anadolu'yu bile ele geçirdiler. Anadolu'daki hakimiyet kavgası esnasında M.Ö. 626-25 yıllarında İranî Medler Zile yakınlarında Sakalar'a büyük bir darbe indirdiler. Çinliler' de bundan istifade ederek Saka ülkesinin doğu bölgelerini işgal ettiler. Bu hadise cihanşümul Türk devletinin tarihine ait Yunan, İran, Asur ve Çin kaynaklarında geçen ilk büyük hadisedir. Bu hadise Önasya bölgesindeki İrânî kavimleri güçlendirip canlandırdı ve İrânî kavimler M.Ö. 6. yüzyıldan 1. yüzyıla kadar Güneydoğuasya'dan Ortaasya'ya doğru hücum ve taarruzlarda bulundular.[12]

Anadolu'da yenilen darbeden sonra Sakalar buradan çekildilerse da Azerbaycan taraflarında uzun süre mücadeleye devam ettikleri ve hakimiyetlerini sürdürdükleri çeşitli kaynakların verdiği bilgilerden anlaşılmaktadır. Gerek Anadolu gerek Azerbaycan'da yapılan mücadelelerde iki taraf da büyük kayıplar vermiş, bu hadiselerin izleri halk arasında uzun sürü görülmeye devam etmiştir. İranlılar Efrasiyab'ın kardeşi Barsgan tarafından Beykend'de öldürülen İran prensi Siyavuş için uzun süre senenin belirli günlerinde yas tutukları gibi Türkler'de Anadolu veya Azerbaycan'da İranlılar tarafından öldürülen Alp Er Tunga'nın yasını uzun süre tutmuşlardır.[13]

İran kaynaklarında "Efrâsiyâb" Türk kaynaklarında "Tonga Alp Er" ismiyle geçen kahraman, bu büyük Saka devletine hem en güçlü şevketli devrini hem de çöküş devrini yaşatmıştır. Onun ölümünden sonra oğulları tarafından Ortaasya'da Saka hakimiyeti uzun süre devam ettirilmiştir. Daha sonda da Türk hükümdar ailelerinin büyük atası kabul edilmiştir.[14]

Yusuf Has Hâcib 1069'da yazıp Karahanlı hükümdarı Tabgaç Buğra Han'ı sunduğu siyâsetnâme türündeki Kutadgu Bilig isimli eserinde dünya beyleri içinde en iyileri olarak Türk beylerini gösterir ve onlar içinde adı meşhur olanın Tacikler'in Efrâsiyâb dedikleri "Tonga Alp Er" olduğunu kaydeder. Yine bu yıllarda Kaşgarlı Mahmud H.464/M.1068'de başlayıp H.466/M.1070 de bitirdiği, büyük ihtimalle Bağdad'da yazıp halife Muktedi'ye sunduğu Dîvânü Lügâti't-Türk isimli eserde Efrâsiyâb'dan bahseder, bu kişinin Alp Er Tonga olduğunu belirtir. Onun ölümü üzerine söylenen sagudan bazı dörtlükleri örnek olarak verir. Bütün bu bilgilerden onun hatıralarının XI. Yüzyılda bile yaşadığını görürüz.

Türkeler'in yetiştirdikleri büyük kahramanlar idaresinde verdikleri mücadeleler sadece Türk destanlarında anlatılmamış mücadele ettikleri komşu milletlerin destanlarına da yansımıştır. Bu yansımayı biz en geniş olarak İran milli destanı Şehnâme'de görmekteyiz. Biz hayatı ve mücadeleleri çevresinde ilk Türk destanı oluştuğu bilinen (Alp Er Tunga) Efrâsiyâb hakkındaki en geniş bilgiyi bu kaynaktan edinebilmekteyiz. İran milli kahramanları en büyük mücadelelerini, sürekli ilerlemek ve hakim olmak ülküsüyle üzerlerine gelen Turan hükümdârı Efrâsiyâb'a karşı verirler. Şehnâme'deki İran hükümdar veya kahramanları, Efrâsiyâb aralarında tabii sınır kabul ettikleri Ceyhun'nun doğusunda kaldığı ve intikama sebep olacak bir hadise meydana gelmedikçe Türkler'le savaşmazlar. Fakat Efrâsiyâb zaman zaman yenilip geri çekilse bile fırsatını bulduğu ilk anda ilerlemek ve hâkim olmak için hemen mücadeleye girişir.[15]

Efrâsiyâb'da görülen bu cihan hakimiyeti düşüncesi ve bunun destanda yansıması daha sonra Türklerin cihan hakimiyeti ülküsü güdebilecek bir devlet gücüne sahip

oldukları devrelerde oluşturacakları bütün destanlarda görülecektir. Alp Er Tunga (Efrâsiyâb)'ın hükümdar olduğu dönemde Türklerin kurdukları devletin gücü cihan hakimiyeti ülküsü güdebilecek bir kuvveti oluşturduğu için devrin destanında bu ülkü görünür. Türklerdeki bu cihan hakimiyeti ülküsü Şehnâme'de Türklerle yapılan mücadelelerin anlatıldığı yerlerde gayet açık bir şekilde yansır.[16]

Saka hakimiyeti devresinden sonra Türklerin Asya'da kurdukları diğer güçlü devletler Hun devletleridir. Hun devletlerinin Asya hakimiyetleri devresinde en parlak dönemi Mete'nin hükümdarlığı dönemi oluşturur. M.Ö. 209 tarihinde Hun tahtına çıkan Mete önce Asya'daki siyasi birliği sağlama mücadelesi vermiş yaklaşık 26 tane büyüklü küçüklü devleti ortadan kaldırarak Türkler'i Hun siyasi birliği altında toplanmalarını sağlamıştır. Bu birlik içinde bir millet olma bilinci oluşturmuştur. Devrinin en büyük gücü Çin'i vergiye bağlamış. Altay dağlarından Aral gölüne kadar bütün alanı kaplayan bölgede dünyanın en güçlü ve varlıklı devletini meydana getirip yaşatmıştır. Mete M. Ö. 174'de vefat ettiğinde Hun Devleti güç ve kudretinin doruk noktasını yaşıyordu.[17]

Alp Er Tunga'nın hayatı ve mücadeleleri çevresinde ilki söylendiği bilinen kahraman hükümdarların hayatı çevresinde destan söyleme geleneği devam etmiştir. Bu gelenekte ikinci büyük halkayı Oğuz Kağan'ın hayatı ve mücadeleleri çevresinde söylenen destan geleneği oluşturmuştur. Oğuz Kağan destanının oluşum çekirdeğini ünlü Hun hükümdarı Mete'nin hayatı ve mücadeleleri oluşturduğu çeşitli destan araştırmacıları tarafından dile getirilmiştir. Bu görüş başta Ziya Gökalp olmak üzere birçok araştırmacı tarafından ileri sürülmüş ve tutarlı bir görüş olarak kabul edilmiştir.[18]

Tarihin bilinen en eski devirlerinden beri Türk kahramanlarının taşıdığı cihan hakimiyeti ülküsü Uygur harfleriyle yazılmış Oğuz Kağan destanında da görülür. Destan kahramanı Oğuz bu ülküyü taşır ve bütün hayatını bu ülküye göre düzenler. Oğuz bu ülküyü gerçekleştirmek için önce bütün beylerini ve halkı toplar onlara büyük bir ziyafet verir ve sonra onlara şu çağrıda bulunur: "Ben sizlere oldum Kağan; alalım yay ile kalkan; nişan olsun bizi buyan; kurt olsun (bize) uran (savaş bağırışı); demir kargı olsun orman; av yerine yürüsün kulan; daha deniz daha müren (ırmak); güneş bayrak, gök kurıkan (çadır)—dedi. Ondan sonra Oğuz Kağan dört yana emirler yolladı, tebliğler yazdı ve ilçilere verip gönderdi. Bu tebliğlerde şöyle yazılmıştı: "Ben Uygurların kağanıyım ve yer yüzünün dört köşesinin kağanı olsam gerekir. Sizden itaat dilerim. Kim baş eğmezse, gazaba gelirim; düşman sayarak, ona karşı asker çıkarır ve derhal baskın yapıp onu astırır ve yok ettiririm."[19]

Alpler bu ülküyü gerçekleştirmek için büyük gayret göstermeyi Tanrıya karşı bir borç olarak görürler. Oğuz'un müşaviri Uluğ Türük bir gün rüyasında gün doğusundan gün batısına kadar uzanan bir altın yay ve kuzeyi gösteren üç ok görür. Bu rüyayı Oğuz'a anlatıp Tanrı'nın bütün dünyayı onun uruğuna bağışladığını söyler. Bunu dinleyen ve bu yolda ömür boyu durmaksızın çalışan Oğuz Kağan bu ülküyü gerçekleştirme gayretini oğullarına devreder, ülkeyi onlar arasında bölüştürdükten sonra onlara bütün hayatı boyunca yaptıklarını şöyle özetler: "Ey oğullarım ben çok aştım; çok vuruşmalar gördüm; çok kargı ve çok ok attım; atla çok yürüdüm; düşmanları ağlattım; dostlarımı güldürdüm. Ben Gök Tanrıya (borcumu) ödedim. Şimdi yurdumu size veriyorum."[20]

Bu sözleriyle Oğuz Kağan oğullarına nasıl bir hayat yaşamaları gerektiği hususunda öz bir nasihatte bulunmuştur.

Oğuz destanının İslâmiyet'ten sonra oluşmuş varyantı Reşideddin Oğuznâmesi'nde de Oğuz babasından hükümdarlığı aldıktan sonra cihangirliğe güvenle girişebilmek için önce memleketin dört bir yanında olan yakınlarından baş kaldıranları dize getirir ve anlaşmaları yeniler, sonra dört bir yana seferlere girişir. "Biz cihanı fethetmek gâyesiyle dünyanın her tarafına gideceğiz." der.[21]

Büyük Hun hükümdarı Mete cihan hakimiyeti ülküsünü güdebilecek bir devlet yapısı ve gücü oluşturmuş ve onun hayatı ve mücadeleleri çevresinde oluşan Oğuz Kağan Destanı'nda temel ideal olarak cihan hakimiyeti ülküsü ortaya çıkmıştır.

Gök Türk Devleti'ni yıkarak Türk dünyasında hakimiyeti ele geçiren Uygurlar'ın yıkılmasından sonra X. ve XI. yüzyıllarda Oğuzlar, Hazar ile Sirderya arası bölgede ve daha kuzeydeki bozkırlarda yabguların idaresinde yaşadılar. Bu dönemde doğularındaki Karluklar ve kuzeylerindeki Kimekler'in Kıpçak boyuyla savaşlar yaptılar. Bu bölgedeki Peçenekler'i yenerek Karadeniz'in kuzeyine sürdüler. Bilinmeyen sebeplerle yabgular idaresinin ortadan kalkmasından sonra Oğuz gurupları Selçuklu idaresinde toplandılar. XI. yüzyılda küçük bir Oğuz kolu Karadeniz'in kuzeyinden Avrupa'ya ilerlemekle birlikte Selçuklular idaresinde Oğuz kitleleri İran, Irak, Suriye ve Anadolu'ya yayılarak buralarda yeni beylikler, devletler kurup buraları kendilerine yeni yurt edindiler.[22]

Yukarıda belirtilen Oğuzlar'ın yeni bir yurt edinme maceraları destânî bir eser olan Dede Korkut Kitabı'nda işlenmiştir. Bu hikayelerde kahramanlar Türk Destan geleneğinde olduğu gibi sürekli mücadele halindedirler. Yine Dede Korkut Kitabı'nda alplik en büyük değer olmasına rağmen cihangirlik ülküsü görülmez. Kahramanlar daha çok kendilerini korumak, mallarını, yerine göre namuslarını muhafaza için mücadele ederler.[23] Bunun sebebi geldikleri yeni toprakları vatan edinme mücadelesinden kaynaklanmalıdır. Bu vatan edinme mücadeleleri bir süre cihangirlik idealini unutturmuş olmalıdır.

Türkler'in Anadolu ve Balkanları yurt edinme mücadelesini anlatan üç ünlü destânî eser Battal-nâme, Danişmend-nâme ve Saltuk-nâme'dir. Battal-nâme ve Danişmend-nâme'de Anadolu fethi anlatılırken Saltuk-nâme'de 16. yy. 'a kadar devam eden batıda Balkanlar'a ve Avrupa içlerine, kuzeyde Kırım'a ve Kıpçak bozkırlarına, güneyde Kuzey Afrika'ya ve Afrika içlerine yapılan fütühat işlenir.[24] XIII yüzyıl alperenlerinden olan Sarı Saltuk'un hayatı etrafında Anadolu'da oluşmuş Saltuk-nâme'de Sarı Saltuk'un karşılaştıklarından temel istekleri şunlardır: Eğer onlar kâfirse iman getirmeleri, bunu kabul etmezlerse Müslümanlara haraç vermeleri ve memleketlerindeki zulmü gidermeleri.[25] Sarı Saltuk, dünyanın dört bir yanında yardıma muhtaç olan Müslümanlara veya Müslüman olmadıkları hâlde herhangi bir şekilde zulme uğrayanlara Hızr gibi yetişip yardım eder. Bu sebepten olsa gerek Sarı Saltık'ın asıl adının Hızır olduğu belirtilir.[26] Sarı Saltuk, Sinop ve çevresinde, Balkanlarda, Kırım tarafında buralardaki gâzîlerle fütühatlara katılsa da çoğu zaman tek başına mücadele eder. Habeşistan'dan Kıpçak bozkırlarına, Çin Maçin, Hindistan'dan Endülüs'e kadar zorda kalanların yardımlarına koşup sürekli bir mücâdele içinde yaşasa da cihan hakimiyeti ülküsü taşımaz.

Gerek Dede Korkut Kitabı gerek Saltuk-nâme'de cihan hakimiyeti ülküsünün olmamasının sebebi bu destanların oluştuğu devrelerde Azerbaycan, İran, Irak, Suriye ve Anadolu coğrafyasını vatan tutmaya çalışan Türkler'in cihan hakimiyeti ülküsünü yürütecek güçte bir devleti oluşturamamalarında aranmalıdır. Bu devrede bu bölgelerde genellikle Türk beylikleri hakim olmuş, onlar da çoğu zaman birbirleriyle mücadele etmişlerdir. Gerçi bu devrede Selçuklular büyük devlet kurusalar da Haçlı Seferleri, Asya'dan gelen Moğol akınları, ülke içindeki Babâî isyanları vb. büyük problemlerle sürekli boğuşmak zorunda kaldıklarından cihan hakimiyeti ülküsünü taşıyamamış olmalılar. Bu dönemde cihan hakimiyeti ülküsünü gerçekleştirme gücünü taşıyan bir devlet yapı ve gücünün bulunmaması devirde oluşan ve anlatılan destanlarda bu ülkünün bulunmamasına yol açmıştır.

Anadolu ve Balkanlar coğrafyasına yerleşmeye çalışan Türk toplulukları Osmanlı Devleti idaresinde Murad II.'devrinde ülkenin birliği ve bütünlüğünü sağlamak için hızlı bir fetih faaliyetine girişirler. Anadolu'da Candaroğuları, Aydınoğulları, Menteşeoğulları, Hamitoğulları beyliklerinin toprakları Osmanlı Devleti topraklarına katılır. Balkanlarda Sırbistan, Bosna, Arnavutluk bölgesi fethedilir. II. Kosova zaferiyle Türkler'in Balkanlar'dan atılamayacağı düşüncesi Balkan ve Avrupa devletlerine kesin bir şekilde kabul ettirilir. Bu zaferden sonra Avrupa devletleri birleşerek Osmanlı Devleti üzerine sefer yapamazlar. Ordu güçlendirilirken donanma da geliştirilir. Murad II. Devrinde eğitim, kültür ve sanat faaliyetlerine de büyük önem verir. Bu sahalarda da önemli gelişmeler görülür.[27]

Babası Murad II. den sonra tahta çıkan Mehmet II.'öncelikle İstanbul'u fetheder. Ardından devletin birliği ve bütünlüğüne zarar veren Amasra, Mora, Trabzon, Sinop gibi alınması zor kaleleri geliştirilen yeni toplarında yardımıyla alır. Karaman Beyliği problemini çözüp Otlukbeli Savaşı'nda Uzun Hasan'ı yenerek Anadolu'daki birlik ve bütünlüğü tesis eder. Boğazlarda tam bir hakimiyet oluşturur. Ege ve Karadenize hakim olmak için mücadelelere girişir.[28] Ünlü Osmanlı tarihçisi Halil İnalcık'a göre Mehmet II. İstanbul meselesini çözerek imparatorluğu hakiki surette kurmuştur.[29] Osmanlı Devleti'nin cihan hakimiyeti ülküsünü gerçekleştirme gücüne ulaşmasıyla Mehmed II. nin dünya hakimiyeti düşüncesiyle hareket etmeye başladığı bilinmektedir. Bu durum devrin edebi eserlerine özellikle destânî edebiyat ürünlerine hemen yansımıştır.

XV. yy. müelliflerinden Uzun Firdevsî veya Firdevsî-i Rûmî olarak bilinen Firdevsî Anadolu'da anlatılan Hz. Süleyman kıssaları çevresinde kendisinin tarih adını verdiği destanî efsânevî bir eser yazmıştır. Firdevsî'nin yazılması için ömrünü adadığı ve bir çok eserinin sebeb-i teliflerinde "ömrümün kırk yılını harcadım" dediği bu temel eseri Süleyman-nâme'dir. Müellif Süleyman-nâme'yi yazmak için Fatih Sultan Mehmed'in teklif ve teşvikiyle H. Rebîülevvel 876=M. Ağustos 1471'den itibaren gerekli hazırlıklara başlamış ve eserin ilk altı veya on altı cildini Mehmed II. ölmeden tamamlamıştır.[30] Yazar bu eseriyle Ünlü İran Şehnâmesi'ni yazan Firdevsî'yi geçmek amacındadır. Bunun için çok hacimli ve geniş bir eser tasarlar. Eser Hz. Süleyman'ın şahsında bir nevi Müslüman hükümdarlığın tarihi olacaktır. Eseri sistematik olarak 366 cilt, her cilt beş meclis olmak üzere 1830 meclis olarak yazmayı tasarlar. 81. cilde kadar olan ciltleri ve 82. cildi II. Bayezîd'e, 81. cildi de Yavuz Sul-

tan Selim'e takdim eder. Ya eserinin gerekli ilgiyi görememesinden veya yaşlanmasından dolayı eseri tasarladığı gibi tamamlayamasa da yine de her biri ortalama 100 sayfa civarında olan 80 ciltlik dev bir eser yazar. Eserin içinde devre ait pek çok tarihî, destânî, efsanevî ve ansiklopedik bilgi bulunmaktadır. Yazar eserin içinde özellikle 39 – 45 ciltlerde yer alan Hz. Süleyman'la Efrâsiyab-ı Türk arasında süren cihan hakimiyeti kavgasını anlatır. Bu bölüm tamamen mücadele savaş anlatımı şeklindedir ve destânî özellik göstermektedir.[31]

Özellikle destânî mücadelelerin anlatıldığı bu ciltlerde Cihan hakimiyeti mefkûresi olarak da isimlendirilen "âleme hükümrân olma" ideali Süleyman-nâme kahramanlarının temel idealidir. Eserde yapılan savaşların ana nedeni "âleme hükümrân olmak"tır. Hz. Süleyman'a âleme hükümrân olması için Allah tarafından "hâtem" ve "kudret tahtı" verilir, ateş, su, rüzgar, toprak, bütün mahlukât ve cinler, periler, devler emrine memur kılınır. O da bunlardan aldığı güçle çevresindeki hükümdarlardan başlayıp bütün âlem hükümdarlarını kendine tabi kılarak âlem hükümdarı olmaya yönelir. Fakat aynı dönemde diğer bütün hükümdarlar, destanda kendilerine rol verilen şeytan, cazular da âleme hükümrân olma sevdâsındadırlar. Hatta daha önce Hz. Süleyman'a yenilerek ona tabi olmuş hükümdarlar bile bu arzudan vazgeçmezler, fırsat bulduklarında isyan ederek yine bu arzularına ulaşmaya çalışırlar.[32]

Esirin belirtilen ciltlerinde Hz. Süleyman'la mücadelesi anlatılan Türk hükümdarı Efrâsiyâb da kendi çevresindeki hükümdarları yenerek İran ve Turan'a hakim olmuş, Kaysar-ı Rûm'u yenerek Sinop kalesi ve çevresindeki bakır madenlerini almış "âleme hükümrân olma" ülküsünü taşıyan bir kahramandır. Onun da tek amacı âlem hükümranlığı yani cihan hakimiyetidir. Eserdeki bütün kahramanlar gibi cihan hakimiyeti düşüncesi taşıyan Hz. Süleyman, Efrâsiyâb'a gönderdiği namede kendi gücünü övüp kendisine tabi olmasını ister.[33] Efrâsiyâb bu nâmeye çok kızar, kendi kahramanlığını uzun uzun överek asıl âleme hükümrân olmaya kendisinin layık olduğunu belirtir:

"Mûrçesin sen heft ser-âverân özüm — Sen Süleymân ben de Şeh Tûrân özüm
Cemù iderseñ nola ùAnkâ şâhibâz — Taçgıdam devletle ursam tablubâz
Nola eger çok olsa koyun sürüsi — Biñine yiter kassâbuñ birisi
Nola ùasker dirse aùdâ key cihân — Leşkerinden tola tâ milk-i cihân
Sayd idem Sîmurçg'unı sayyâd-veş — Kayd idem çok leşkerüñ cellâd-veş
Yâ kefen tak gerdenüñe gel baña — Kim ùArab milkini virem girü saña
Ta'htıñile 'hâtemüñ vir armaçgan — Kılıcımda virmeyesin tâ ki cân
Yo'hsa leşker çeke vardum üstüñe — Kim uram düşmân kılıç dostuña
Okuyup nâmem iderseñ ger ùamel — Devletüñe gelmeye hergiz 'halel
Ger nasîhat tutmaziseñ yâ ùArab — Tâc u ta'htuñla ilüñ kılam 'harâb"[34]

Yurarıda verilen metinde Hz. Süleyman'a meydan okuyan Efrâsîyâb onu karıncaya kendisini yedi başlı ejderhaya benzetir. Efrâsiyâb askerinin ve kendisinin gücünü överek hakimiyet sembolleri olun "hâtem ve taht"ı ister. Buradan anlaşılacağı üzere Efrâsiyâb'ın gayesi mülk ve servet kazanmak değil "âleme hükümrân olmak"tır. Çünkü âlem hükümrânlığını temsil eden "taht ve hâtem" kendisine verildiğinde o Arap mülkünü geri verecektir.

Tarih içinde Türk milletinin kurmuş olduğu devletlerin gücüyle milletin ortak deha

ve idealinin ürünleri olan destanlar incelendiğinde belirli bir paralellik hemen dikkati çekmektedir. Eğer devlet, cihan hakimiyeti sağlayabilecek bir güce erişmişse o devirde meydana gelen destanlarda en temel ideal olarak cihan hakimiyeti ülküsü görülmektedir. Eğer güçlük bir devlet kurulamamış veya devlet kendisini böyle bir idealden engelleyen problemlerle boğuşuyorsa böyle devirde oluşmuş destanlarda yine mücadele ve kahramanlık görülmekle birlikte cihan hakimiyeti ülküsü görülmemektedir.

---

[1] Ali Canip (Yöntem), Epope, İstanbul 1930, s. 2-3.
[2] Doç. Dr. Şükrü Elçin, "Türk Dilinde "Destan" Kelimesi ve Mefhumu", Türk Kültürü, Ocak 1968, IV, 63, s. 158
[3] A.Sırrı Levend, Divan Edebiyatı,2. Baskı, İstanbul 1943, s. 165
[4] P.Naili Boratav,Folklor ve Edebiyat (1982) 2,İstanbul 1983, s. 70.
[5] Z.Velidi Togan, "Türk Destanının Tasnifi", Atsız Mecmua, 15 Mayıs 1931, I, 1, s. 4.
[6] N.Sami Banarlı, R.Türk EdebiyatıTarihi I.cilt., İstanbul 1971, s. 3.
[7] Abdülkadir İnan, Makaleler ve İncelemeler, 2. Baskı, Ankara 1987, s. 223.
[8] Dr. Osman Turan; "Eski Türklerde Okun Hukukî bir Sembol Olarak Kullanılması", Belleten, Cilt:IX, Sayı: 35, Temmuz 1945, s. 313-315.
[9] Prof. Dr. W. Eberhard; Çin Kaynaklarına Göre Ortaasya'daki At Cinsleri ve Beygir Yetiştirme hakkında Malumat., Ülkü, Cilt XVI. Sayı: 92, Birinciteşrin 1940. s. 161-172.
[10] Dr. Bahaeddin Ögel; "Türk Kılıcının Menşe ve Tekâmülü Hakkında" A. Ü. DTCF. Dergisi, Cilt: VI, Sayı: 5, Kasım Aralık 1948, s. 431-460.
[11] Ord. Prof. Dr. A. Z. Velîdî Togan, Umûmî Türk Tarihi'ne Giriş, 3. Baskı, İstanbul 1981, s. 33-34.
[12] Ord. Prof. Dr. A. Z. Velîdî Togan, a. g. e. s. 44-45.
[13] Ord. Prof. Dr. A. Z. Velîdî Togan, a. g. e. s. 167.
[14] Ord. Prof. Dr. A. Z. Velîdî Togan, a. g. e. s. 36.
[15] Mustafa Aksoy, Uzun Firdevsî'nin Süleyman-nâme'sindeki Destan Unsurları Cilt I-II, (Basılmamış Doktora Tezi) İzmir 2000, s. 51
[16] Mustafa Aksoy, a. g. e., s. 60 – 74.
[17] Prof. Dr. Salim Koca, "Büyük Hun Devleti" Türkler, Cilt: 1, s. 687 – 708., s. 703.
[18] Prof. Dr. Bahaeddin Ögel, Türk Mitolojisi (Kaynakları ve Açıklamaları ile Destanlar) I Cilt. 3. Basıkı, Ankara 1998, s. 10-11; Rıza Filizok, Ziya Gökalp'in Edebi Eserlerinde Halk Edebiyatı Tesiri Üzerinde Bir Araştırma, Ankara, s. 90-91.
[19] W. Bang, G. R. Rahmeti; Oğuz Kağan Destanı, s. 17.
[20] W. Bang, G. R. Rahmeti; a. g. e., s. 30-33.
[21] Ord. Prof. Dr. A. Zeki Velidî Togan; Oğuz Destanı, s. 20-24.
[22] Faruk Sümer, "Oğuzlar", İslâm Ansiklopedisi, 9. cilt, İstanbul 1988, s. 378-383.
[23] Prof. Dr. Mehmet Kaplan; Türk Edebiyatı Üzerine Araştırmalar I., İstanbul 1976, s. 14.
[24] Yrd. Doç. Dr. Kemal Yüce, Saltuk-nâme'de Tarihî, Dinî ve Efsanevî Unsurlar, Ankara 1987.
[25] Ebü'l-Hayr Rûmî; Saltuk-nâme I. Hazırlayan: Dr. Şükrü Haluk Akalın, Ankara 1988, s. 345.
[26] Ebü'l-Hayr Rûmî; Saltuk-nâme II. Hazırlayan: Dr. Şükrü Haluk Akalın, İstanbul 1988, s. 60.
[27] Halil İnalcık, "Murad II", İslâm Ansiklopedisi (1971), c. 8, s. 598 – 615.
[28] Halil İnalcık, "Mehmed II", İslâm Ansiklopedisi, s. 7, s. 506 – 535.
[29] Halil İnalcık, "Murad II", s. 611.
[30] Firdevsî, Süleyman-nâme, 81. cilt, Fatih Millet Kütüphanesi, Ali Emîri Ef. Tarih 317, v. 25b, 26b
[31] Mustafa Aksoy, a. g. e. s. 29 – 42.
[32] Uzun Firdevsi, Süleyman-name, 39. cilt, Topkap_ Saray_ M. Kütüphanesi Hazine K. 1529., v. 205a-207b.
[33] Uzun Firdevsi, a. g. e., v. 188b-189b.
[34] Uzun Firdevsi, a. g. e., v. 200b.

FİKRET USLUCAN

TANZİMAT'TAN CUMHURİYET'E SİYASAL YÖNÜYLE HİCİV

Eylemem ölsem de kizbi ihtiyâr,
Doğruyu söyler, gezer bir şâirim;
Bir güzel mazmun bulunca, Eşrefâ!
Kendimi hicv eylemezsem kâfirim...[1]
Şâir Eşref

Giriş

İnsanoğlunun yeryüzündeki macerasının başladığı ilk günlerden bu yana gerçekleştirilen her eylemi, oluşturulan her teşekkülü muhtelif sebeplerle beğenip övgüler düzenlerin yanında, yine değişik sebeplerden dolayı bu eylem ve teşekküllerden hoşnut olmayanlar ve bunlara yönelik eleştirilerde bulunanlar, hatta bunlara hakaret edenler de bulunmuştur. Herkesin her şeyden memnun olmasını beklemek imkânsızdır. Herkesi memnun etmek ve bütün eylemlerini buna göre düzenlemek isteyenleri bekleyen tek şey hayal kırıklığıdır. Bu durum bugüne kadar böyle olmuş, bugünden sonra da bu şekilde devam edecektir. Eleştiriler ve övgüler sürüp gidecektir. Bu övgü ve eleştiriler sözlü veya yazılı olabileceği gibi mensur ya da manzum da olabilmekte ve bu yönüyle de edebiyatın kapsamına dahil edilmektedir.

Mensur ya da manzum eleştiri yazılarına genel olarak **hiciv** denilmektedir.[2] Sözlüklerde ve ansiklopedilerde **hiciv** kelimesinin anlamları, kapsamı ve kökeni hakkında verilen bilgiler neredeyse birbirinin aynıdır.[3] Bu tanımların birleştirilmiş şekli Atilla Özkırımlı'nın ifadesiyle şöyledir: "*Bir kimseyi, bir nesneyi ya da yeri, bir inancı ya da düşünüş biçimini yermek, toplumun ya da düzenin aksayan, kusurlu yanlarını iğneleyici, alaycı bir dille eleştirmek amacı taşıyan manzum ürünler...*"[4] Yapılan tanımlara göre **hiciv** bir saldırı vasıtası olup hedef alınan varlığı, sistemi, kavramı veya insanı yıkmayı, küçük düşürmeyi ve hatta mümkünse yok etmeyi amaçlayan, çoğunlukla şiir şeklinde ifade edilen sözlerdir.

Hicvin hem "zemm" yani "yerme ve kınama" hem de "şetm" diğer bir deyişle "küfrederek taciz etme" yönü vardır. Hiciv şairleri, var olan gerçeğin kendilerince ideale, kanuna veya düzene uygunsuzluklarını gördüğünde hicve başvurmuş, ekseriyetle de kişileri hedef almıştır.[5] Hiciv hakkında bilgi veren kaynaklar, hiciv şairlerinin bu tür eserlerinde kaba kelimelerin, galiz küfürlerin olduğu hususunda hemfikirdir. Agâh Sırrı Levend, hicvin bu yönünü şu şekilde ifade eder: "*... kişileri amaç tutan yergide, deyiş sertleşip keskinleşir. Yalnız dokunmakla kalmaz, yerine göre tırmalar, yaralar, sataşır, saldırır. Sertliği ve acılığı oranında kırar, sövmeye dek varır.*"[6] Levend'den başka, Ferit Öngören ve Kenan Akyüz de divan edebiyatındaki

hicvin bir küfür edebiyatı[7] olduğunu söylemektedir. Öngören[8] ve Apaydın'ın verdiği örnekler de bu hükmü doğrular mahiyettedir. Kenan Akyüz, Divan Edebiyat'nda mizah türünden eserlerin yok denecek kadar az olduğunu söyleyip[9] Türk Halk Edebiyatı'nda mizah türüne daha çok rastlandığını, buna karşılık Divan Edebiyatı'nda hiciv türünün çok rağbet gördüğünü de ilave eder. Akyüz'e göre bu hiciv genellikle şahıslara yönelik olup çok defa fikrî bir değere ve ifade zarafetine sahip olamamış, ağır hakaretlerin ve âdi küfürlerin sıralanmasından öteye geçememiştir.[10]

Mustafa Apaydın, divan şâirlerinin hangi amaçla hicve yöneldiklerini araştırmış, bunları örneklerle uzun uzun açıklamıştır. Bu açıklamaları maddeleştirdiğimizde, bir hiciv gerekçeleri listesi karşımıza çıkmaktadır.[11] Buna göre divan şairi şu sebeplerden hicve başvurmaktadır: Beğenilmeyen bir kişiye saldırıp onu küçük düşürmek, mümkünse yıkmak, sosyal sorunları ve siyasi anlaşmazlıkları vesile bilip kurulu düzene karşı işlenen suçları ve şeriata aykırı davranışları yermek, idare makamında bulunan insanların adalete aykırı davranışlarını ve haksızlıklarını göstermek ve onları rezil etmek, hiciv şairinin kendisini üstün görmesinden veya göstermek istemesinden kaynaklanan sebeplerle hasmını veya kendisine hasım kabul ettiği kimseleri insanî kusurlarını da ön plana çıkararak yermek ve onlara hakaret etme arzusu, yazılan bir şiiri beğenmeyip kendisinin ondan daha güçlü bir şair olduğunu dolayısıyla eleştirilen kişinin şiirinin bir kıymetinin olmadığını gösterme arzusuyla girişilen sataşmalar[12], kişilerin fizikî özürlerinin alay ve eğlence mevzuu hâline getirme ve bu yolla yıpratma arzusu, rakiplerin cinsel hayatlarını tahkir etme ve bu şekilde aşağılama arzusu, sirkat yani bir şairin yazdığı şiiri mana veya söz olarak başkasından ya da hicvi yazan şairden çalması, bir şairin şiirinin değersiz gördüğü bir başka şair tarafından tanzir edilmesi, rakip kabul edilen kişilerin beceriksizlikleri veya eserlerini tamamlayamamaları ya da eserlerinin sanat kıymetinin olmadığını gösterme arzusu, bir şairin şiir üslubunun veya tekniğinin halk şairlerine benzemesi, etnik kökenleri aşağılayıp küçük düşürme ve Osmanlı tebaasını oluşturan milletlerin umumî zaaflarını gösterme isteği, İstanbul Türkçe'sini iyi kullanamama ve kişinin kendi memleketinin ağız özelliklerinden kurtulamaması, ekonomik zorluk çeken şairlerin özellikle kaside sundukları makam sahiplerinden umdukları yardımları veya bahşişleri alamamaları, yaşanan ekonomik zorluklar ve çekilen maddî sıkıntıları dile getirme arzusu, toplumdaki ahlâk normlarının bozulması sebebiyle ortaya çıkan yolsuzlukları, ahlâksızlıkları ve manevî çöküntüyü dile getirme isteği, şeriatın sunduğu idealler dünyasına karşı gelen veya karşı geldiğine inanılan kişileri ve dinin emirlerini yerine getirmede gevşek davrananları aşağılama isteği, zâhid tipini ve çeşitli tarikat mensuplarını, sünnî itikada aykırı davranışları sergileyenleri alaya alma isteği...

Yukarıya aldığımız hiciv yazma amaçlarına bakıldığında Türk hiciv edebiyatının bir kısım sosyal meseleleri sanılandan çok daha fazla ele almakla beraber siyasî konulara fazla rağbet etmediği görülmektedir. Bu durum, monarşik yapıya bağlansa[13] da, biz bunun ayrıca araştırılması gereken bir husus olduğuna inanmaktayız. Siyasî hicvin ise Tanzimat'tan sonra geliştiği bilinmektedir.[14]

Tanzimat'tan Cumhuriyet'e Siyasal Hiciv

Kenan Akyüz, "Fikir inceliğine ve ifade zarafetine dayanan gerçek mizah ve hiciv de Tanzimat devrinde görülmeye başlar. Bazı şair ve yazarlar daha çok mizaha ve bazıları da daha çok hicve yönelmekle beraber, esasta, yani hedef aldıkları şahsı veya olayı hırpalamakta birleşirler."[15] demektedir. Hedef alınan şahsı veya olayı hicivleriyle hırpalamakta en mâhir olan şâir ise Ziya Paşa'dır.

Asıl adı Abdulhamid Ziyaüddin olan Ziya Paşa (1829-1878), Türk edebiyatında Batılı anlamda hicvin öncüsü olarak görülmektedir. Ziya Paşa'nın heccav yönünün en güzel yansıması **Zafernâme**'dir. Zafernâme'nin Türk hiciv edebiyatında Batılı anlamda yazılmış ilk satir örneği olduğu Batılı araştırmacılar tarafından da kabul edilmiştir.[16] Kasîde, tahmis ve şerhten meydana gelen eserin bu yapısal özelliği; yazılışı ve yayımlanmasıyla ilgili olarak farklı ve çelişkili görüşlerin ortaya çıkmasına yol açmıştır.[17]

Zafernâmeler, zaferle neticelenen savaşları hamâsî bir üslupla anlatan eserlerin genel adıdır.[18] Ziya Paşa'nın, eserinin adını bu şekilde seçmesinin sebebi, daha eserin adıyla hicve, saldırıya başlama arzusudur. Zira bilindiği gibi eser, Girit meselesinin halli üzerine kaleme alınmış ve bu "hall", sonucu itibariyle Yeni Osmanlılara göre tam bir mağlubiyettir. Zafernâmeler, geniş anlamda birer methiyedir ve kaside tarzında yazılırlar. Ziya Paşa da eserinin ilk bölümünü kaside şeklinde yazmıştır. Ziya Paşa, eserinde hasmını övüyormuş gibi görünüp onu acımasızca yerer.

Kaside, tahmis ve şerh[19] bölümlerinden meydana gelen **Zafernâme**'nin ilk 58 beyti methiyeye, 59'uncudan 63'üncü beyte kadar olan kısım dilek bölümüne, kalan üç beyit ise duaya ayrılmıştır. Hedef şahsa yönelik bütün hiciv unsurları methiye kısmında bulunmaktadır. Dilek bölümünde sözde şairi kendi diliyle teşhir eder. Dua kısmı ise Âli Paşa'yla ilgili bir bedduaya dönüşerek önemli bir hiciv unsuru olur.[20] Tahmiste, kasidede fazla açılamayan konular abartılı bir dil kullanılarak ilavelerle daha anlaşılır kılınmıştır.[21] İlk iki bölümün aksine nesir olarak kaleme alınan şerh, **Zafernâme**'nin en hacimli kısmıdır. Şerh kısmında hiciv unsurları artırılarak devam ettirilmiş, klasik şerh geleneğinde kullanılan teknik kalıplar taklit edilmiştir. Önce şerh edilecek bentler verilmekte, sonra bu bentteki kelimeler seçilerek açıklanmakta ve en sonra da "Hulâsa-i ma'na" başlığı altında açıklama yer almaktadır. Bazen açıklamalarla yetinilmeyip hicvedilen şahıslarla ilgili anekdotlara da yer verilmiştir.

Âli Paşa'nın siyasî kimliği sebebiyle siyasal hicvin de serpiştirildiği **Zafernâme**'de, Âli Paşa'nın politik tercihleri sorgulanırken Yeni Osmanlıların dünya görüşleri de gündeme getirilmektedir. Toplumun yaşadığı sorunlar, bu sorunları çözmekten aciz olduğu düşünülen Âli Paşa'yı hicvetmek amacıyla da olsa dile getirilir.

Zafernâme'de hicvedilen şahısların isimleri yukarıda verilmişti. Hiciv bu şahıslardan başta Âli Paşa olmak üzere Fuad Paşa, Mustafa Fazıl Paşa, Bosnalı Fazıl Paşa, Hayri Efendi ve Hüsnü Paşa üzerinde yoğunlaşmıştır. Âli Paşa'nın dışındakiler sadece Âli Paşa'ya yakınlıkları derecesinde hicivden nasibini almıştır. Âli Paşa fırsat düştükçe vücut özellikleri (çirkinliği, iğrençliği, gözleri, boyunun kısalığı), ailesi ve ailesinin geçmişiyle ilgili hususlar, özel hayatı (eğlenceye düşkünlüğü, cinsel hayatı, arkadaş çevresi), kişiliği (zekası, cehaleti, sanatçı kişiliği, söz söyleme yetene-

ği, hırsı, kendini beğenmişliği, şöhret düşkünlüğü, kindarlığı, cimriliği), yöneticilik yönü (tembelliği, adam kayırması, yolsuzlukları, adaletsizliği, despotluğu), dünya görüşü, idarî icraatları (azınlıklar ve toprak sorunlarıyla ilgili icraatları; Girit, Sırbistan, Karadağ, Memleketeyn, Şam, Lübnan, Mısır problemleriyle ilgili icraatları), malî icraatları (borçlanma politikası ve vergiler) bakımından hicvedilmiştir.[22]

Okuyucumuza Ziya Paşa'nın heccavlığına örnek teşkil etmesi bakımından **Zafername**[23]'den seçtiğimiz bazı kısımları (tahmis ve şerhiyle birlikte vermeyi uygun gördük:

Sıcacık halvet iken cariyeler ile yeri,
Turfegûyalık ederken geceler bendeleri,
Bisebeb terkederek böyle huzuru hazari,
İhtiyar eyledi bu kışta şu müşkil seferi,
Yoksa kim etmiş idi kendisini istiskal.

Sıcacık halvet: Hamamlarda olur malûmdur. Nitekim soğuk halvet bazı tekkelerde bulunur.

Cariyeler: Bundan birkaç sene evvel, çerkeslerin Memâlik-i Osmaniyeye hicret ve dehaletleri ve vükelâ-yı devletin hüsn-ü tedbiri ile Samsun ve Trabzon'da aölıktan ve çıplaklıktan ve hastalıktan ve sefalet ve zilletten kırıldıkları esnada Âli Paşa Efendimizin göndermiş oldukları bendegânı vasıtasıyla anasız babasız kalmış ve beş on kuruşa alınıp harem dairelerine doldurulmuş olan biçareler manasınadır. (Kış mevsiminde daima mabeyn dairesindeki hamam sıcacık olduğundan velinimet efendimiz orada gâh delikanlı gâh bıyıklı bendeleri ve bazan dahi cariyeleri ile eğlenirler.)

Turfe: Burada kış mukabili değildir. Âciz selefi İsmail Paşa iyisinden anlar.

Gûya: Sanki manasına olmayıp söyleyici demektir.

Bendeleri: Vehbi Molla, Saib Bey, Billûri Mehmed Efendi, Ömer Faiz Efendi, Halil Bey, Mustafa Fazıl Paşa ve emsâli bendegândır ki ekser geceleri Hazret-i Veliy-ün niam'ın bezm-i hassında sedirlere oturup yer içerler ve külâhlar kızdıkta külhanbeylerinin hicap edeceği edepsizlikleri irtikap ile Zât-ı Âli'yi eğlendirirler.

Huzur-u hazar: Sefer zahmetleri mukabilidir.

İhtiyar: Burada genç mukabili değildir.

Müşkil sefer: Devletin vapuruyla kış mevsiminde Girit'e gitmektir.

İstiskal: Bir adamı sakil addedip ref'ini arzu etmek manasınadır. Zira istif'al bab'ının sin'i taleb içindir.

Hülâsa-i mâna: Ol vücud-u nezâketâlud ekseriya hamamın sıcacık halvetinde cariyeleriyle zevk ü sefaya alışmış ve her gece birtakım dalkavukların tuhaf sözlerine gülüp eğlenmeyi mutad etmiş ve hiç kimse kendisini istiskal etmemiş ve bir sebeb dahi görünmemiş iken bu kadar huzur ve rahatı bırakıp da kış günü Girit'e azimet buyurdular. Ne fedakârlık.[24]

Ne yazarsa olur ıtrasına mecbur cihan,
Ne yaparsa eder elbette taaccub insan.
Ya nasıl olmasın âsarına âdem hayran:
Yazdığı şeylere Mümtaz ü Fuad alkışhan,
Gçrdüğü işlere Takvim-ü Ceride dellâl.

Itra: İcra vezninde, bir şeyi öğe öğe göklere çıkarmak mânasına. Takvim-i Vakâyi ve emsali gazetelerin meslekleri gibi.

Mecbur: Zorlanmış mânasına.

Taacub: Şaşmak mânasına. Bu hal bizim devletin hâline nazar-ı dikkatle bakanlara daima vâki olur.

Hayran: Ayran vezninde. Şakın şaşkın bakıp kalan kimse demektir. Bu da, Anadolulardan İstanbul'a ilk defa gelen ayran şişkinlerinde çok bulunur.

Mümtaz: Mümtaz vezninde. Hüsn-ü kitâbet, namus, iffet ve dindarlığıyla meşhur eski devlet ricalinden, hâlâ Deavi Nezâretine sâye bahşa-yı ma'delet (adalet bağışlayıcı) olan Zat-ı muhterem'dir.

Fuad: Kubad vezninde. Geçen sene Avrupa'da Nis şehrinde vefat eden malûm zat'tır.

Alkış: Bayram alayları zamanında Vükelâ-yı Saltanat (vekiller) Padişah'ın kundurasını öperken bir sürü çavuşların bir ağızdan "Allah yardımcın ola, devletinle bin yaşa" diye bağrışmalarına denir.

Hân: Galiba bağırıcı mânasına olmalı.

Takvim: Müneccim başının her sene nevruz'unda çıkardığı risale değil. Burada Devlet-i Âliye-i Osmaniye'nin resmî lisânı olan mahud gazetedir ki devlet memurları asla okumadıkları hâlde, para verip alırlar ve gazetenin parasını Maliye hazinesi nizamınca müddet itibariyle selef-halef arasında taksim ile memurların maaşından kesilir.

Ceride: Aside vezninde. İngiltere devleti tebaasından Çörçil namında birinin Türkçe bilmediği hâlde yirmi-otuz yıldan beri İstanbul'da çıkarmakta olduğu bir gazetedir. Bu gazete gâh resmi lisan, gâh gayr-ı resmi lisan kullanıp ma'hud deve kuşu gibi ikisinden biri dahi değildir. Fakat Bâb-ıâli, Takvim'de ilânına cür'et edemediği vakayii, gayriresmi şeklinde buna yazdırır ve maliye hazinesinden beşbin kuruş maaşı vardır. (Fıkra: Müteveffa Fuad Paşa'nın ilk sadâretinde, hazineye menfaat ve medar olmak için, memurların mütekâidlerin ve muhtaçların maaşları kesilirken, Mâbeyn-i Hümayun'da memur bulunanlardan birisi münâsib kelam ile Çörçil'in maaşını açar ve bundan ne kadar kesildiğini sorar, Fuad Paşa hemen telâşlanıp, maazallah hiç ona dokunulur mu? Sonra darılıp Londra'daki Taymis gazetesine muhabir olur; burada ne var ne yok her ayıbımızı yazar, diye cevap verir. Yani, Ceride, Bâb-ıâli'ce mühim gazetelerdendir. Öteki müslüman gazeteleri gibi "sen şunu yazdın, haydi bir ay matbaanı tatil et" yahut "bütün gazeteni çıkarmayacaksın" gibi cezaların cümlesinden masundur.)

Hülâsa-i mâna: Âli Paşa Efendimiz her ne yazarsa (velev deli saçması) onu öğe öğe göklere çıkarmaya bütün cihan halkı mecburdur. (Mübalağa olursa böyle olmalı Aferin nâzım-ı nahrir) ve her ne yaparsa insan taaccub eder amma, yaptığı şeylerin fena yahut münasebetsiz olmasında dolayı değil. İmdi, bu zâtın seçilmiş eserlerine, adam nasıl olmasın ki, Mümtaz Efendi ve Fuad Paşa gibi hüsn-ün kitabetiyle şöhrezen-i âfâk olan iki yegâne-i devrân, onun yazdığı şeylere alkış çekerler ve Takvim-i Vekâyi ile Cetride-i Havadis gibi sıdk-ı zeban ve istikâmet-i lisan ile maruf olan iki kitab-ı sâdıkül meal dahi, yine o zatın gördüğü işlere dellal olup memleket memleket gezdirirler.

Bu beyt'te müraat-ı nazîr olarak, Takvim'in Mümtaz'a ve Çörçil'in gazetesinin Fuad'a tekabül etmesi, birinin emr-i diyanette sebatına diğerinin dinsizlikle şöhretine işarettir. Devlette hüsn-ü kitabetle meşhur olup ve Âli Paşa'ya alkış eyleyecek daha bir çok zat'lar varken, Nâzım-ı nahrir'in yalnız Mümtaz ve Fuad'ı birlikte zikretmesi, ma'hud tabib Baloğolos vakıasında hemhal olmalarını dahi ima eder.[25]

Va'd-i ıslâha dahi eylemeyip emniyet,
Hikmetâmiz olan ef'ali sanırlar cinnet.
Her belâyı sana bizzat ederler nisbet,
Müslümen lânet eder gayrımüselman lânet,
Kimseler kıymetini bilmedi hâlâ, bu ne hâl!

Emniyet: İnanmak mânasına.

Hikmetâmiz: Hikmetle karışık demektir.

Cinnet: Minnet vezninde, delilik mânasına.

Belâ: Dahiye ve musibet mânasınadır. Meselâ, halkın yiyeceği yok iken ve yorganını satıp vergisini verirken, yine vergiye, a'şar ve rüsumat'a zam etmek, hristiyan ahalinin evlâdı evlerinde ve işlerinde bulunurken yalnız İslâm'ın evlâdını askere almak, herkes aylığını alamadığından akşam çoluk çoluğunu ne ile besleyeceğini düşünürken yolları düzeltmek için evini yıkmak gibi şeyler halk'a belâdır. Memleketeyn, Sırbistan, Karadağ kıt'alarının istiklâl imtiyazları, Belgrad kalelerinin Sırb'a verilmesi, her yıl bir milyon keseden fazla hariçten istikraz alınması ve devlet vâridatının takım takım bu borçlara karşılık verilmesi gibi icraat dahi devlete, yani milletin hey'et-i umumiyesine belâdır.

Müslüman: Mezheb-i Muhammedî üzre bulunanlara denir. Maddiyeci fikirlere sahip olduklarından müslümanlığı tahkir eden alafranga beyler, paşalar müslüman sayılmazlar.

Gayrimüselman: Müslümandan maada başka mezhebde bulunanlara ıtlak olunur. Rum, Ermeni, Yahudi, Kıpti, hep dahildir.

Kıymetini: yani, fazl ve muhassenatını ve değerini demektir.

Hâlâ: Şimdiki hâlde mânasına.

Bu ne hâl: bu ne şaşılacak hal takdirindedir.

Hülâsa-i mâna: Şaşılacak garip hallerindendir ki, vaad buyurduğumuz ıslâhata asla emniyet eylemeyip, hikmetle karışık olan ef'al-i devletinizi delilik sanırla, ve daha garibi budur ki, devletin ve milletin başlarına gelen her belâyı temiz zatınıza iftira ve isnad ile müslim ve gayrimüslim herkes size lânet eder. Hey ne acayiptir ki hâlâ kimseler sizin fazl ve muhassenatınızı ve hakiki kıymetinizi idrak edemedi. Yani herkesin size lânet etmesi her belâyı sizden bildiklerinden ve hareketlerinizi delilik sandıklarındadır. Yoksa peyderpey vaad buyurduğunuz ıslâhata inansalar ve hareketlerinizin ne hikmetlere mebnî olduğunu bilseler, belâları size nisbet eylemezler ve lânet etmek şöyle dursun, duanıza dillerini hasrederlerdi.[26]

Yukarıda da değinildiği gibi, Batılı anlamda ilk hiciv olması sebebiyle Zafernâme'ye fazlaca değinildi. Ziya Paşa'nın muâsırı Edhem Pertev Paşa'nın (1824-1872)**Av'ava-nâme**'si[27] mizah yönü daha ağır basan ve siyasî yönü de bulunan bir hiciv örneğidir. Eserde, İstanbul'da sayıları gün geçtikçe artan sokak köpeklerinin

toplattırılması üzerine Şinasi'nin **Tasvîr-i Efkâr**'da yayımladığı bir yazı üzerine köpekleri korumak maksadıyla yazılmış, bir köpekle bir filozofu esprili şekilde konuşturan bir yazıdır.[28]

Namık Kemal'in Âli Paşa'nın ölümünden sonra yerine geçen Mahmud Nedim Paşa'nın yolsuzlukları sebebiyle, sadaretten azlinden sonra onu hicvetmek amacıyla **Diyojen** gazetesinde yazdığı "*Kedimi gaflet ile fare-i idbâr yedi/Buna yandı yüreğim ah kedi vah kedi*" nakaratlı[29] **Hirre-nâme**, Türk hiciv edebiyatının siyasal özellik gösteren örneklerindendir.[30] Namık Kemal, İbret gazetesinin başına geçince muhalif yazılarından dolayı onu ve arkadaşlarını birer memuriyetle İstanbul'dan uzaklaştırmak isteyen ve bunda da muvaffak olan Mahmut Nedim Paşa'yı önceki hicviyle yetinmeyip **Köpek Mersiyesi**'ni yazar.[31] Şairin, Zaptiye Nazırı Şefik Paşa'nın bekçilere düdük vermesini hicveden, ölümü üzerine Âli Paşa'yı aşağılayarak hicveden, Sultan II. Abdulhamid'i hicveden manzumeleri[32] de vardır. Bunlar siyasal hicvin başarılı örnekleri arasında sayılmaktadır. **Hürriyet Kasidesi** ise "hürriyet"e methiye olması yanında,

Muîni zâlimin dünyada erbâb-ı denâettir
Köpektir zevk alan sayyâd-ı bî-insafa hizmetten
.....
Ne gam pür-ateş-i hevl olsa da gavga-yı hürriyet
Kaçar mı merd olan bir cân için meydân-ı gayretten
Kemend-i can-güdâz-ı ejder-i kahr olsa celâdın
Müraccahtır yine bin kerre zencîr-i esâretten
.....
Civanmerdân-ı milletle hazer gavgadan ey bidad
Erir şemşîr-i zulmün âteş-i hûn-i hamiyetten
.....
Kilâb-ı zulme kaldı gezdiğin nâzende sahralar
Uyan ey yâreli şîr-i jiyân bu hâb-ı gafletten[33]

gibi beyitleriyle de siyasî unsurlar bulunduran bir "istibdat" hicviyesidir.

Namık Kemal, yalnızca devlet adamlarını değil, bilerek ya da bilmeyerek memleketin zararına çalışanlara da hicivlerini yöneltir. "*Ne utanmaz köpekleriz*" nakaratlı manzûmesi bunun güzel bir örneğidir:

Gitme vatan gavgasına — *Biz bakmadan sağ u sola*
Yetiş rütbe yağmasına — *Düşman girdi İstanbul'a*
Daldık dünya safasına — *Vatanı sattık bir pula*
Ne utanmaz köpekleriz — *Ne utanmaz köpekleriz*[34]

Tanzimat devrinde doğrudan doğruya hicivle uğraşan ve eserlerinin de büyük çoğunluğu siyasal içerikli olan tek şâiri Mehmed Eşref (Şâir Eşref/1847-1912)'dir. Kenan Akyüz onu şu şekilde değerlendirir: "*Çok zeki, çok nükteci, sözünü sakınmaz ve büyük bir medenî cesaret sahibi olan Eşref, kendi kendine okuyarak edebî kültürünü geliştirmiş ve hicivlerinde nazmı tercih etmiştir. Aruzla yazılmış olan bu şiirlerin büyük kısmı kıt'a şeklindedir. Dili ise zamanının genel şiir diline uygundur. Devrinin siyâsî ve sosyal olaylarını II. Abdulhamîd'i ve hükümet adamlarını şiddetle tenkit eden Eşref'in bu hicivlerinde (...) genellikle objektiflik hâkimdir.*"[35] Yazımızın başı-

na epigraf yaptığımız kıtasında görüldüğü gibi, "yanlışlıklar" için hiciv yazmayı neredeyse bir hayat tarzı hâline getiren Eşref'in eserlerinin ismi bile hiciv tadındadır. Siyasî sebeplerden ötürü bu eserlerinin bir kısmını yurt dışında bastırmıştır: **Deccal** I. Kitap (Mısır 1902), **İstimâd** (Mısır 1905), **Şâh ve Padişâh** (Mısır 1906), **Deccal** II. Kitap (Mısır 1907), **Hasbihâl yahut Eşref ve Kemal** (Mısır 1908), **İran'da Yangın Var** (Mısır 1908), **Sultan Abdulhamid'in Devr-i Evâil-i Saltanatı** (Rusçuk 1908). Bunlardan başka Eşref'in kitap hâline gelmemiş gazetelerde tefrika olarak kalmış siyasal hiciv içerikli eserleri de vardır. **Meclis-i Mebusân Yahut Mahsul-i Hayali**, **Bergüzar**, **Kuyruklu Yıldız**, **Rüya**, **Köy Düğünü**, **Deccal** III. Kitap, **Tercümân-ı Millet yahut Kaside-i Hürriyet**, **Dayaklı Çavuş**.[36]

Zulm-i Sultan'a sükût etmemek isyan gibidir.
Cop yiyip "of" dememek ni'mete şükran gibidir.
Etmeli hapse girüp nefye giderken de duâ
Çünki Sultan'a dua bâ'is-i gufrân gibidir.
Hep duâ eyleyelim, Rabb'im akıllar versin!
Yılda yüz bin kişi bir vehmine kurban gibidir.
Vech-i maymununu bir kere görenler bayılır
Kafası balkabağı, burnu badılcan gibidir.
.....
Vükelâyı sıraya çeksen eğer zâhir olur
Kimisi hırsız, uğursuz kimi nâdân gibidir.[37]

gibi mısraların şâiri olan Eşref, aynı zamanda Namık Kemal'in de hayranıdır. Onun **Hürriyet Kasîdesi**'nin üslup ve kafiyesiyle **Hasbihal yahut Eşref ve Kemal** isimli eserine

Otuz yıldan beri biz kestik ümmîdi selâmetten
Rezaletle çekilmek üzereyiz artık hükûmetten
Gelir elbet nakîsa şânına millet hakî roldu
Silik beşlik gibi düşdükçe düştü kadr u kıymetten
Hafiyye oldu millet fârig oldu başka hizmetten
Kuru bir iftira etmezse evlâdır i'ânetten
Hamîr-i mâyesi bir semm-i kâtildir cevâsisin
Halâs olmaz hamiyyet-mend olanlar zehr-i mihnetten
Mu'înı pâdişâhoın birtakım ehl-i cinâyettir
Ocak söndürmeği şimdi sayarlar hüsn-i hizmetten
Olur ehl-i fesâda iltihâk etmiş diye mahkûm
Mükâfâtı budur erbâb-ı azmin hüsn-i şöhretten[38]

beyitleriyle başlamaktadır.

Servet-i Fünûn devri bir istibdat devri olduğundan, dönemin şartlarının sosyal ve siyasal içerikli eserlerin kaleme alınmasını zorlaştırması, hükümetin baskıları, hafiyelerin kovuşturmaları ve sansür uygulamaları; siyasal hicvi hemen hemen imkânsız kılmışsa da, gizlice yazılan ve elden ele gayr-ı matbu olarak dolaşan manzûmeler, istibdâdın sona ermesiyle nispeten daha serbest bir şekilde neşredildi ve bu güne kadar ulaştı.

Tevfik Fikret'in **Sis**, **Bir Lahza-i Taahur, Doksan Beş'e Doğru**, **Rubâbın Cevabı**, **Hanı Yağma** isimli şiirleri de Servet-i Fünûn devrinin siyasî ve sosyal hiciv örneklerindendir.

Fikret, bütün olumsuzlukların ve istibdâdın baş sorumlusu olarak gördüğü II. Abdulhamid'e karşı Ermeni komitacılarının düzenlemiş olduğu bombalı süikastın başarısızlığından duyduğu üzüntüyü **Bir Lahza-i Taahhur** isimli şiirinde dile getirir. Komitacılara "*Ey şanlı avcı, dâmını bîhûde kurmadun!/Atdın... Fakat yazık ki, yazıklar ki vurmadın!*" diye seslenen Fikret, aynı manzûmenin sonunda da padişaha şöyle seslenmektedir:

Kurtuldu; hakkıdır, alacak şimdi intikam
Lâkin unutmasın şunu târih-i siflekâm
Bir kavmi çiğnemekle bugün eğelnen... denî
Bir lahza-i te'ahhura medyûn bu keyfini![39]

Bugünkü âmiyâne tabirle milletin kanını emen hortumcuları ise **Han-ı Yağma** isimli şiirde "*Yiyin efendiler, yiyin; bu hân-ı iştiha sizin;/Doyunca, tıksırınca, patlayıncaya kadar yiyin!*" mısralarını tekrarlayarak hicveder.[40] **Doksanbeş'e Doğru**, **Sis** isimli şiirler onun kendi milletini tarihiyle, biraz da içinde bulunduğu dönemin getirdiği bedbinlikle, hesaplaşması ve bu tarihi bir yerde hicvetmesidir.

Servet-i Fünûn devri şâir ve yazarlarından olan Hüseyin Suad Yalçın'ın da siyasî hiciv içerikli yazıları vardır. İlk siyasî hicvi, 1920'de milletvekili olan ve aynı zamanda bir gazeteci olan Yunus Nadi'yi, Ziya Paşa'nın Âli Paşa'ya yaptığı gibi, övüyormuş gibi görünerek yerdiği bir manzumesidir.[41]

1908-1918 yılları arasında meclis doktorluğu yapmış olan Hüseyin Suad, bu görevi vesilesiyle siyasetle de yakından ilgilenme imkânı bulmuştur. İmparatorluktan millî devlete geçiş sürecinde yaşanan çalkantılı ve sancılı yılları, biraz da ironiye kaçan menfî bir bakışla değerlendirerek manzumeler yazmıştır. Bazıları bugün için bile oldukça cesur sayılabilecek eleştirilerin bulunduğu bu şiirlerinde küfürden uzak, yumuşak bir üslup kullanmıştır. Yıkıcı olmaktan uzak ve yapıcıdır. Ülkenin kötü idare edilişi, milletvekillerinin ehliyetsiz kimselerden seçilmesi, hırsızlık ve haksız kazanç yollarının yaygınlaşması ve bazı sosyal meseleleri dile getirmiştir.[42] Hiciv ve mizah anlayışını,

Severim nükteyi, mazmûnu lâkin,
Olmamalı asla mânâsı çirkin.
Bulunursa şâyet yazımda bir kîn,
Yırtıp artmanızı vasîyet ederim.[43]

mısralarıyla ifade eden Hüseyin Suad, 1908'den sonra kaleme aldığı bu tür manzumelerini ve Kurtuluş Savaşı yıllarında yazdıklarını **Gâve Destanı** (1923)'nda toplamıştır.[44] Eserin ilk manzûmesinde, Ankara'daki millet meclisini dolduran vekillere ayrılmıştır. Bu binada oturan vekillerin değişik yerlerden gelmiş kaçaklardır. Her mesleğin mensubunu ve değişik suçlardan hüküm giymiş insanları burada bulmak mümkündür. Şâir bu düşüncelerini şu mısralarla dile getirir:

Hangi yerden başlasam bir kahkaha peydâ olur,
Evvelâ göz gezdirin bu Taş Han'ın sükkânına.
Her diyarın bir kaçak insanı gelmiş yanyana,
Hancının her künye geçmiş defter-i nâlânına.
Nâzır u vâlî veya tüccar ve şâir, serseri,
Her ne istersen bulursun gir de gör Taş Han'ına.[45]

Bu ve daha sonraki dönemlerde eser veren sanatçıların bazıları Cumhuriyet döneminde de mizah ve hiciv türünden eserler kaleme aldılar. Bunlar arasında Fazıl Ahmed Aykaç (*Divançe-i Fâzıl fî Vasf-ı Efâzıl*, *Harman Sonu*, *Kırpıntı*, *Şeytan Diyor ki*), Neyzen Tevfik Kolaylı (*Hiç*, *Azâb-ı Mukaddes*), Halil Nihad Boztepe (*Sihâm-ı İlham*, *Âyine-i Devran*, *Maytab*), İhsan Hamâmî (*Dîvân-ı İhsan*, *Hamsinâme*), Refik Halid Karay (*Kirpinin Dedikleri*, *Sakın Aldanma İnanma Kanma*; *Ago Paşa'nın Hatıratı*, *Guguklu Saat*), Orhan Seyfi Orhon (*Fiskeler*, *Asrî Kerem*, *Kulaktan Kulağa*), Yusuf Ziya Ortaç (*Şen Kitab*, *Beşik*, *Ocak*, *Sarı Çizmeli Mehmed Ağa*, *Gün Doğmadan*),

İbrahim Alâeddin Gövsa (*Şen Yazılar*). Faruk Nafiz Çamlıbel (*Tatlı-sert*) anılabilir. Bu sanatçıların bazıları ve eserleri hakkında yapılmış detaylı araştırmalar olmakla beraber, hiciv edebiyatı bağlamında da ayrıca araştırmalar yapılması gerekmektedir.

Sonuç

Her mekânda ve her dönemde beğenilen, sevilen kişiler, icraatlar ve uygulamalar övülecek, aksi ise eleştirilecek, hırpalanacak, zemmedilecektir. Bu şimdiye kadar böyle olmuş, bugün böyle olmakta ve bundan sonra da böyle olmaya devam edecektir. Bunların dile getirilmesinde de farklı yollar ve vasıtalar kullanılmaktadır. Biz bu dile getirmenin edebî yönüyle ilgileniriz. Fakat bu yoldaki edebî eserler sadece edebiyat araştırıcısının değil edebiyat bilimine akraba olan disiplinlerin de ilgi alanına girmektedir. Çoğunlukla manzum olmakla beraber mensur hiciv örnekleri de görülmektedir. Hiciv amaçlı romanlar bile yazılmaktadır. Hiciv içerikli eserlerin üslup ve şekil bakımından da incelenmeleri faydadan hâli olmayacaktır. Siyasal amaçlı hicivlerin muhatapları yöneticiler ve sistem olduğu kadar sosyal problemlerin ve bunlara sebep olanların da (ki bunlar da yine çoğunlukla idareciler olarak gösterilmekte) hicvedildiği görülmektedir. Bu noktada yoğunlaşmış araştırmacılar malzemeler incelendikçe başka hiciv hedefleri de bulabilirler.

Bir makalenin sınırlarını aşmak bir yana, başlı başına tezler hazırlanabilecek bu konuyu "efrâdını câmî ağyârını mânî" bir şekilde bir derginin sayfalarına sıkıştırmak elbette mümkün değildir. Bu yazının amacı bâkir bir alanın varlığını meslektaşlarımıza duyurmak, arşiv taramalarında daha başka eserlerin de bulunabileceğini düşündürmek, bir özet sunmak ve mümkünse "Hiciv Edebiyatı Özel Sayıları"nı akla düşürmektir.

---

[1] Önder Göçgün, **Şâir Eşref**, KTB Yay., Ankara 1988, s. 27.

[2] Türk Edebiyatı'nda hiciv türündeki eserlerin çoğunlukla manzum olmasının sebebi gelenekle ve Arap, Fars edebiyatlarında da hicivlerin manzum eserler olmasına bağlanmaktadır. Batı'da ise hicve bütün edebî türlerde rastlanmaktadır. Türk Edebiyatı'nda Fuzûlî'nin Şikâyetnâmesi ve Kânî'nin bazı mektupları dışında mensur hicve pek rağbet edilmemiştir. Ziya Paşa'nın Zafernâmesi'nin mensur kısımları bu yönüyle de önem arz etmektedir. Mustafa Apaydın, **Türk Hiciv Edebiyatında Ziya Paşa**, KB Yay., Ankara 2001, s. 43.

Sözlükler de **hiciv** kavramını açıklarken manzum olma özelliğini özellikle belirtmektedir. Osman Nuri Ekiz, **Ansiklopedik Edebiyat Bilgileri Sözlüğü**, Zümrüt Yay., İstanbul 1984, s. 105; L. Sami Aka-

lın, **Edebiyat Terimleri Sözlüğü**, Varlık Yay., İstanbul 1984, s. 135-136; İskender Pala, **Ansiklopedik Divan Şiiri Sözlüğü**, LM Yay., İstanbul 2003, s. 219; Orhan Okay, **Hiciv**, TDV İslâm Ansiklopedisi, C. 17, İstanbul 1998, s.447; Türk Dili ve Edebiyatı Ansiklopedisi, **Hiciv** mad., Dergâh Yay., C. 4, İstanbul 1981, s. 223; Atilla Özkırımlı, **Türk Edebiyatı Ansiklopedisi (Hiciv mad.)**, Cem Yay., İstanbul (t.siz), s.634; Tâhir-ül Mevlevî, **Edebiyat Lügati**, Enderun Kitabevi,İstanbul 1994, s. 53.

[3] Mustafa Apaydın, Age, ss. 11-12. Mustafa Apaydın, bu eserinde Kâmus Tercümesi, El-Mevarid, Arabic-English Dictionary, Yeni Tarama Sözlüğü, İslâm Ansiklopedisi, Türk Edebiyatı Ansiklopedisi'nden **hiciv** kelimesinin anlam ayrıntılarını alarak aralarındaki benzerlik ve aynîlikleri göstermiştir.

[4] Atilla Özkırımlı, **Türk Edebiyatı Ansiklopedisi**, C.III, Cem Yay., İstanbul (t.siz),s. 634.

[5] Mustafa Apaydın, Age, s. 12.

[6] Agâh Sırrı Levend, **Türk Edebiyatı Tarihi**, C.I, TTK Yay., Ankara 1988, s. 148.

[7] Apaydın, yukarıda anılan çalışmasında, küfürlü hiciv şiirlerinin sadece Divan Edebiyatı'na özgü olmadığını söylemektedir: "*Aslına bakılırsa hicivde küfrün yeri sadece Divan edebiyatına özgü bir özellik değildir. 17. yüzyılın sonlarına kadar Batı edebiyatlarında da "satir" "küfürlü şiir" olarak tanımlanmıştır. ... Satirin ilk örneklerini veren Aristophanes'in komedilerinde küfür ve kaba sataşmaların bolca yer aldığı bilinmektedir*." Mustafa Apaydın, Age, s.13.

[8] Ferit Öngören, **Cumhuriyet'in 75. Yılında Türk Mizahı ve Hicvi**, Türkiye İş Bankası Yay., (t.siz), s.142-147.

[9] Kenan Akyüz, **Modern Türk Edebiyatının Ana Çizgileri**, s. 63, (t.siz), 4. bsk.

[10] Akyüz'ün bu hükümlerinin üzerinde düşünülmesi gerektiği kanaatindeyim. Divan Edebiyatı'nın bütün eserlerinin en azından büyük çoğunluğunun metin tespit ve tetkiki tamamlanmadan bu tür hükümlerin gerçekleri yansıtmadığını düşünüyorum. Nitekim Mustafa Apaydın yukarıda künyesini verdiğimiz eserinde divan edebiyatında sosyal tenkide yönelik hiciv örneklerini de vermiştir. Divan Edebiyatı'nın bu yönden ayrıca tetkik edilmesi gerekmektedir.

[11] Mustafa Apaydın, Age, ss. 13-40.

[12] Bu gibi durumlarda hicvedilen kişinin hicivde söylenen kusurlara sahip olması da şart değildir, abartmalarla kusurlar da icat edilebilir ve bu arada kişinin namusuna ve ailesine de dil uzatılabilir.

[13] Mustafa Apaydın, Age, s. 40.

İngiltere'de saraya mensup şairler, daha saraya intisap etmeden önce o güne kadar kralı, yönetimi ve devleti eleştirmemiş olanlar arasından seçilir; seçildikten sonra da o günden itibaren de bu türden bir mısra bile yazmayacaklarına dair yemin ederlerdi. Murat Belge, "Türkiye'de Kanon", *Kitap-lık*, Ocak 2004, S. 68, ss. 54-59.

Tabii ki bu şairlerin kaliteli sanatçılar olduklarını söylemek mümkün değildir. Divan şairi denilince sanki bütün divan şairleri saray mensubuymuş gibi onların monarşik yapı içinde görülen yöneticileri eleştir/e/medikleri hemen hemen her eserde tekrarlanmaktadır. Halbuki bütün Divan şairleri içinde çok büyük sayıdaki saraya mensup olmayan divan şairleri bir kenarda dursun bizzat sarayda padişahın yanında ve onun sohbetinde bulunan Nef'î, Şeyh Gâlip... gibi büyük şairler yönetimi, sadrazamı, padişahı, uygulamaları hicvedebilmişlerdir.

[14] Mustafa Apaydın, Age., s. 49.; Orhan Okay, Ag. mad.

[15] Kenan Akyüz, Age, s. 64.

[16] E.J.W. Gibb, **Osmanlı Şiir Tarihi**, Terc.: Ali Çavuşoğlu, Akçağ Yay., C. III-V, s.553.

[17] Bu farklı ve çelişkili görüşler; eserin tamamının bir seferde yazılıp yazılmadığı, bütün bölümlerinin birlikte tasarlanıp farklı zamanlarda yazıldığı gibi hususlardadır. Hangi kısmın hangi tarihte yazıldığıyla ilgili olarak da çelişkili bilgiler vardır. Bu çelişkilerin ve farklılıkların sebebi ise eserin ilk baskılarının tarihsiz olmasıdır. Mustafa Apaydın, bu farklı görüşleri ve çelişkileri ayrı ayrı zikrettikten sonra çelişkileri uzun uzun tartışmış, eserin kendi içinden tespit ettiği ipuçlarıyla elden geldiği kadar bir neticeye ulaşmaya çalışmıştır. Mustafa Apaydın, Age. s. 61-70.

Biz bu çalışmanın ilgili kısımlarında yazarın tespit ve değerlendirmelerinden geniş ölçüde yararlandık. Mustafa Apaydın'ın araştırma ve tespitlerine göre eserin manzum kısımlarının 1868'de yazıldığı kuvvetle muhtemeldir. Bununla beraber **Zafernâme**'nin bütün bölümlerinin tamamının ilk kez nere-

de basıldığı da bugün için aydınlatılması zor bir meseledir. Ebuzziya'nın bildirdiğine göre, II. Meşrûtiyet'in ilanına kadar basımı yasaklanan eserin daha o zamanlarda korsan baskısı yapılmış ve bu baskılar defaatle tekrarlanmıştır.

[18] E.J.W. Gibb, Age., s. 554.

[19] **Zafernâme**'nin tamamı Ziya Paşa tarafından yazılmış olmasına rağmen, şair, kaside kısmını Boşnak Fâzıl Paşa'ya, tahmis kısmını Türk Hayri'ye yazdırmış, şerhini ise Hüsnü Paşa'ya yaptırmıştır. Daha doğru bir ifadeyle Âli Paşa'nın yakın adamlarından olan bu kişilerin ağzından eseri kaleme almış, bu şekilde sadece Âli Paşa'yı değil onun çevresindekileri de hicvedip küçük düşürmeyi amaçlamaktadır.

[20] Mustafa Apaydın, Age., s. 107.

[21] Mustafa Apaydın, Age., s. 113.

[22] Âli Paşa'ya yönelik bütün bu hicivler Mustafa Apaydın'ın anılan eserinde (ss. 126-139) ayrı ayrı ve oldukça geniş bir şekilde tahlil edilmiştir.

[23] Ziya Paşa, **Ziya Paşa**, Haz.: Fikret Şahoğlu, Tercüman 1001 Temel Eser, İstanbul (t.siz). Yaptığımız alıntılarda yayıncının imlâsına sadık kaldık.

[24] Ziya Paşa, **Zafernâme**, ss. 58-60.

[25] Ziya Paşa, **Zafernâme**, ss. 74-76.

[26] Ziya Paşa, **Zafernâme**, ss. 167-168.

[27] Edhem Pertev Paşa'nın biyografisi ve **Av'ava-nâme** için bkz. Türk Dili ve Edebiyatı Ansiklopedisi, İstanbul 1977, Dergâh Yay., C.2, s. 449,

[28] Kenan Akyüz, Age. s. 64.

[29] Hilmi Yücebaş, **Hiciv ve Mizah Edebiyatı Antolojisi**, LM Yay., İstanbul 2004, s. 283.

[30] Kenan Akyüz, Age., s. 64.

[31] Hilmi Yücebaş, Age., s. 284.

[32] Hilmi Yücebaş, Age., ss.285-286.

[33] Mehmet Kaplan, **Şiir Tahlilleri**, C II, Dergâh Yay., İstanbul 1984, ss. 37-39.

[34] Hilmi Yücebaş, Age., s. 282.

[35] Kenan Akyüz, Age. s. 65.

[36] Şair Eşref'in bu eserlerinin içerikleri ve bazı örnek şiirler için bkz.: Önder Göçgün, **Şâir Eşref**, KTB Yay., Ankara 1988.

[37] Önder Göçgün, **Şâir Eşref**, KTB Yay., Ankara 1988, s. 70. Şâir Eşref'in bütün eserlerinin tanıtımı ve bu eserlerden örnekler için Göçgün'ün anılan eserine bakılabilir.

[38] Önder Göçgün, Age., s. 92.

[39] Tevfik Fikret, **Rubâb-ı Şikeste**, (Yayına haz.: Fahri Uzun) İnkılâp Yay., İstanbul 1985, ss. 34-36.

[40] Tevfik Fikret, Age., s. 36.

[41] Belkis Altuniş Gürsoy, **Hüseyin Suad Yalçın, Hayatı ve Eserleri**, Akçağ Yay., Ankara 2001, s. 76.

Nâdi ki bu sahrâda bugün şîr-i jiyândır
Her hamle-i şirânesi bir tîğ-ı beyândır
Nâdi ki bütün dînini imanını hattâ
Efkârını ihvânına veren bir babacandır
Derkâr-ı tevekkülde yatar secdeye lâkin
Bir kıblesi yok minberi yok merd-i vatandır.

[42] Belkis Altuniş Gürsoy, Age., s. 251-257.

[43] Belkis Altuniş Gürsoy, Age., s. 252.

[44] Kenan Akyüz, Age., s. 113.

[45] Belkis Altuniş Gürsoy, Age. s. 253. Hüseyin Suad'ın diğer sosyal ve siyasal hicivleri için bu eserin ilgili sayfalarına bakılabilir.

MEHMET DURSUN ERDEM

TÜRK DİLİNDE SADELEŞMENİN KISA TARİHİ ÖZLEŞMENİN "ÖNÜTÜ" YAHUT YENİ BİR HAYATI YENİ BİR DİLLE KURMAYA ÇALIŞAN ADAM: NURULLAH ATAÇ

Dil, toplumda anlaşmayı sağlayan; hayat, siyaset, sanat ve edebiyat gibi insana has bütün eylemlerin en önemli aracıdır.[1] Dolayısıyla toplumdaki bütün değişiklikler derhal dile, dildeki değişiklikler de topluma yansır. Bir bakıma dil üzerinden toplumların kültürel ve sosyal geçmişleri hakkında birçok bilgi edinebiliriz. Tarih boyunca Türk dilinde birçok sadeleşme devresi yaşanmış ve bu durum kendisini hemen dilde ve edebiyatta göstermiştir. Tanzimat'tan sonra, dilde sadeleşme toplumsal dönüşümün bir aracı olmuştur. Cumhuriyetle beraber özleşmeye dönüşen sadeleşme hareketi, edebiyatı, sanatı ve hayatı çok büyük oranda etkilemiş, Türkiye'nin bir medeniyetten başka bir medeniyete çizdiği yolda köprü olmuştur. Böylece medeniyet kavgalarının mekânı da dil sahası olmuştur. Bu özleşme hareketine 1940'tan sonra katılan ATAÇ ise bu anlamda bir simgedir. Dil üzerine yapılan kavgalarda bir taraf için baş kahraman olduğu gibi, bir taraf için de baş hedef durumundadır. Bu bakımdan, bu makalede Türkçenin tarih boyunca karşılaştığı sadeleşme, özleşme hareketleri, bunların başta edebiyata olmak üzere hayata ve siyasete yansıması ortaya konulmaya çalışılacaktır.

Türk Dilinde Sadeleşme ve Özleşme Hareketleri

Günümüze kadar Türkler ve Türk dili, tarihin erken devirlerinden bu yana birçok yabancı dille karşılaşmış ve bunlarla etkileşim içine girmiştir. İki toplum kütlesi karşı karşıya geldiği vakit, kültürler ve bu kültürlerin taşıyıcısı olan diller arasında büyük mücadeleler başlar. Kültürü gelişmiş olan dil daha güçlü olarak diğer dili etkiler. Bu durum etkilenenler açısından genellikle tepkiyle karşılanır. Az veya çok Türklerde de tarih boyunca bu tepkilerin var olduğunu görmekteyiz. Sistemli bir tepki olmasa da ilk ses Orhun Abidelerinde karşımıza çıkar. Ulu Türk kağanları Türk milletinin başındaki hükümdarların Çinli kızlarla evlenip Çin adlarını aldıklarından bahseder ve çöküşün sebeplerinden biri olarak da bu durum gösterilir.[2] Tâ o dönemlerde dahi isim değiştirmenin sadece bununla kalmadığı ve dilin kültürü taşıyan en önemli unsurlardan ve ihmal edildiğinde toplumu yıkıma götüren sebeplerden birisi olduğu sosyolojik gerçeği kaydedilmiştir.[3]

Toplumsal tecrübeyle sabit olan dil yabancılaşmasının feci sonuçlarına karşı cemiyetler sürekli bir tepki mekanizmasını kendi içinde geliştirmiş ve dilde yabancılaşmaya karşı sürekli mücadele etmiştir. Birçok toplumda olduğu gibi Türk tarihi de yer yer bu mücadelelerle doludur.

Köktürk dönemi Türkçenin en bakir ve temiz olduğu dönemdir. Bu dönemde Türkçenin kısmî olarak özellikle Toharcadan etkilendiğini görmekteyiz (TEKİN 2001, 247-261). Uygur dönemine geçildiğinde Türklerin Mani ve Buda dinine girmeleri ve bu dini öğrenmek için yoğun çeviri faaliyetlerine başlamaları, Türk dilinin ilk yoğun etkilere maruz kalmasına sebep olmuş, bu dönemde Türk dili sadece kelime boyutunda değil, söz dizimine sızacak kadar etkilere maruz kalmıştır.[4] Ancak Uygur Türkçesindeki meydana gelen etkileşim sonraki devirlere nazaran çok azdır.

Türkçenin yabancı dillerle mücadelesinde önemli çıkışlar 10. yüzyıldan sonra meydana gelmiştir. Bu yüzyıldan sonra Türkler İslâmiyeti benimsemiş, dinin öğrenilmesi için Arapçadan Türkçeye yüzyıllar boyu çeviriler yapılmıştır. Bunun yanında daha önce Soğdca ve bunun devamı olan Farsçayla meydana gelen sıkı edebî münasebet, Türk dilinin bu dillerden çok fazla etkilenmesine sebep olmuştur. Cumhuriyet dönemine kadar Farsça edebiyatta, Arapça da bilimde Türkçenin üzerindeki etkilerini sürdürmüşlerdir. Bu süre içerisinde 11. yy'da Kaşgarlı Mahmut Divânû Lûgati't-Türk adlı eseriyle, Türkçenin Arapça kadar zengin bir dil olduğunu ispat etmeye çalışmış ve Türkçenin en önemli sözlüklerinden birini ortaya koymuştur (bk. ATALAY 1998). Yine Ali Şîr Nevâyi Muhakemetü'l-Lugateyn adlı eseriyle Türkçenin Farsçadan güzel olduğunu kanıtlamaya çalışmış ve Türk diliyle şiirler yazmıştır.[5]

Dilde yabancılaşmaya karşı devlet eliyle ilk tepkiyi Karamanoğulları döneminde görmekteyiz. Karamanoğlu Mehmet Bey, beyliğin sınırları dahilinde Türkçeden başka bir dille konuşulmasını fermanla yasaklamıştır. Tabiî bu sırada Âşık Paşa gibi Türkçeyi seven ve onunla unutulmaz eserler veren insanları da hatırlamak gerekir. Bu süre içinde Türkçeye yönelen teveccüh 17. yy.a kadar devam eder. Ancak diğer taraftan da Arapça ve Farsçanın güçlü etkisi Türk dili üzerinde belirgin olarak hissedilmektedir. Bu arada Anadolu'ya gelen Türkler; buradaki Rumlar, Ermeniler, Süryaniler gibi birçok toplumla ilişkiye girmişler, o toplumların dillerinden birçok unsuru Türk dili içine almışlardır. Özellikle 16. ve 17. yüzyılda Türk yazı dili tamamen Arapça ve Farsçanın istilasına uğramıştır. Ancak bu istilanın edebî dille sınırlı olduğu, edebî dil içerisinde de bir kısım aydının diliyle sınırlı olduğunu söylemek gerekir. Bu aşırı duruma 16. yüzyılda Aydınlı Visalî, 17. yy'da Tatavlalı Mahremî ve Edirneli Nazmî tepki gösterirler ve edebiyatımızda *Türkî-i Basit* veya *Yerlileşme* hareketi olarak adlandırılan akımı başlatırlar. Buna rağmen bu şairlerin sanatta ve edebiyatta çok güçlü olmamaları, başlattıkları hareketin dar bir çevreyle sınırlı kalmasına sebep olur. Bundan sonra 19. Yüzyıla kadar Arapça ve Farsçadan birçok unsur Türkçeye girmeye devam eder. Bu dillerden Türkçeye sadece kelimeler değil, birçok ses, şekil ve söz dizimine ait unsurlar girmiştir. Ancak bu yoğun etki, her zaman dar bir çevreyle sınırlı kalmıştır. Aynı dönemlerde sade Türkçeyle yazılan yüzlerce eser vücuda getirilmiştir. Halkın dili ise, bu gelişmelerden oldukça az etkilenmiştir. Zaten çok ileri düzeyde bir etki olsaydı, bugün Türk dili bu kadar sadeleştirilemezdi. Özellikle 17. yüzyıldan sonra süslü nesirle yazılan eserler kendi dönemlerinde dahi okunmamış, hemen unutulmuşlardır. Antolojilerde yer almaktan başka etkileri de olmamıştır.

Dilde sadeleşme hareketi Tanzimat'la beraber yeniden bir uyanışa geçer ve bu tarihten sonra kesintisiz bir şekilde devam eder. Günümüze kadar devam eden dilde sadeleşme ve daha sonra da özleşme, köklerini Tanzimat'tan alır. Cumhuriyet sonrası dilde sadeleşme ve özleşme hareketini kendi başına değerlendirmek bu yönüyle eksik kalır. Tanzimat döneminde Şinasi, Namık Kemal ve Ziya Paşa dilde sadeleşmeyi savunmuşlarsa da bunu uygulayamamışlardır. Tanzimatçılar içerisinde sade dili en fazla kullanan edebî şahsiyet olarak Ahmet Mithat karşımıza çıkar. DİLAÇAR, bu dönem dil hakkında ilk sızlanışların göze çarpmasına karşın örgütlü bir hareket hâline gelmediğini söyler (1969;11). Tanzimat dönemindeki fikirlerin uygulanamayışının örgütlü bir hareketin kurulamayışında aramak gerekir.

Servet-i Fünun döneminde ise bu sadeleşme hareketinin tam tersine bir edebî hareketin olduğunu görmekteyiz. Bu dönem yazarlarında bırakın sade Türkçe kelimeleri, normal edebî dilde var olan Arapça ve Farsça kelimeleri dahi kullanmak yerine sözlüklerin kıyı köşelerinde buldukları ve hiç kimsenin anlamını bilmediği kelimeleri tercih etmişlerdir. Bilinmeyen kelimeleri, ağır Arapça ve Farsça yapıları kullanmayı bir meziyet saymışlardır. TİMURTAŞ, bu dönem sanatçılarının halk diline dayanan bir yazı dili kullanma gibi bir meselelerinin olmadığını, münevvere, yüksek tabakaya hitap eden bir edebiyat görüşüne sahip olduklarını belirtir (1981;30). Ancak bu dönemde bir tepki olmak üzere tamamen tasfiyeci görüşler de ortaya çıkar. Özellikle Fuad Kösearif ve Ahmed Hikmet Müftüoğlu Arapça ve Farsça kelimelerin dilden tamamen atılması gibi uç noktada fikirleri savunmuşlardır.

Sade dil meselesi, yani halkın konuştuğu dille yazma anlayışı, sistemli olarak 1908'den sonra görülmeye başlar. Avrupa'daki milliyetçilik akımları kendisini yavaş yavaş Osmanlı topraklarında da göstermeye başlamıştır. Bir kısım milliyetçi aydınlar bu konuya önemle yaklaşırlar. 1898'de Mehmet Emin'le beraber dilde ve edebiyatta Türklük düşüncesi belirir. Meşrutiyetten (1908'den sonra) Ziya Gökalp *dil onarımı* yasa tasarısını gündeme getirir. Ali Canip, Ömer Seyfettin ve Ziya Gökalp dilde sadeleşmenin temsilcisi ve hareket kaynağı olurlar. Ömer Seyfettin ve arkadaşlarının kurduğu Genç Kalemler dergisinde sade dille yayınlara başlanır. Bununla beraber *yeni lisan* ve *milli edebiyat*ın ilk tohumları burada atılmıştır. Sadeleşme konusunda Genç Kalemler dergisinin önemli bir yeri vardır. Bu dergi ile *milliyetçilik* akımı edebiyatta başlamış olur. Ömer Seyfettin, Akil Koyuncu, Râsim Haşmet, Ali Cânib gibi gençlerin çıkardıkları bu dergi *milli edebiyat* deyimini ortaya atarak, bu edebiyatı oluşturma görevini de üstlenirler (bk. AKYÜZ 1982;161). Genç Kalemler dergisi, Edebiyat-ı Cedide ve Fecr-i Ati'nin Arapça ve Farsça dolu, anlaşılması son derece zor dillerine tepki olarak doğmuştur. Bu dergi etrafında toplanan gençler *Yeni Lisan* hareketini benimsemişlerdir. Onlar bazı istisnalar dışında Arapça ve Farsça gramer kaidelerinin kaldırılmasını, Arapça kelimelerin asıllarına göre değil, söylendiği şekilde yazılmasını, ilmî terimlerde Arapça kelimelerin kullanılmasını, diğer Türk lehçelerinden kelime alınmamasını, konuşmada İstanbul ağzının esas alınmasını savunurlar (AKYÜZ 1982;161). Bu şekilde kökleşen ve daha sonra milli edebiyata dönüşen akımının, bir-

çok yazarı etkilemesi sonucu, dilde sadeleşme, Türk tarihinde olmadığı kadar taraftar ve uygulama sahası bulur. Artık konuşulan Türkçeyle hemen hemen aynı, birçok edebî eserler meydana getirilir. 1911'den sonra sırayla Türk Ocağı, Türk Yurdu ve Genç Kalemler gibi dergiler, edebî alanda sade dil akımını iyice güçlendirmişler, halkın diline yakın başarılı sayılabilecek onlarca eserler vermişlerdir.

Dilde sadeleşme akımını bu yıllarda sistemli ve örgütlü hâle getirmeyi başaran GÖKALP, bu akımın sınırlarını da çizmeyi ihmal etmemiştir. GÖKALP'e göre ulusal dil oluşturulmalı, bunun için Osmanlı dilini bir kenara bırakıp İstanbul hanımlarının konuştuğu dil yazı dili olarak benimsenmelidir. Halk dilinde eş anlamlısı bulunan Arapça ve Farsça kelimeleri atmak gerekir, ancak aralarında nüans olanlar atılmamalıdır. Ayrıca galatat olan bozulmuş Arapça ve Farsça kelimeler atılmamalı, söylenildiği gibi yazılmalıdır. Kullanımdan kalkan eski Türkçe sözcükler diriltilmemelidir. Terim arandığında ilk olarak halk diline bakmak, sonra Türk dilinin ekleriyle türetmeye çalışmak, bu da olmuyorsa tamlama olmamak kaydıyla Arapça ve Farsçadan yararlanmak gerekir. Arapça Farsça çekim ve yapım ekleri ile tamlamaları Türkçeye kesinlikle sokulmamalıdır. Bununla birlikte başka Türk şive ve lehçelerinden ek, kelime ve tamlama alınmamalıdır (bk. GÖKALP 1978;120-121).

GÖKALP'in bu sistemli yaklaşımı birçok edebî şahsiyeti etkilemiş ve dilde sadeleşme artık çok bilinçli bir şekilde yürütülmeye başlamıştır. Ancak yine de bu hareketler birkaç yazarın desteklediği, küçük gruplara münhasır hareketler olarak kalmıştır. Dilde sadeleşmenin toplumu yönlendirme anlamında uygulandığı dönem Cumhuriyetle başlar.

Cumhuriyet'in ilanıyla dilde sadeleşme devlet eliyle yürütülür ve toplumsal bir proje hâlini alır. Dilde sadeleşme Batılılaşmanın, ilericiliğin, medenîleşmenin, en önemlisi de ulusallaşmanın bir parçası olarak görülür. Bu anlamda devlet eliyle ilk sistemli adımlar atılmaya başlar. 1926'da ticaretin Türkçe yapılması kanunla karara bağlanır, 1927'de sokak adları Türkçeleştirilir. Ancak bu sıralar en köklü değişiklik 1 Kasım1928'de harf inkılabıyla yapılır. Harf inkılabı 1928 öncesiyle sonrasının bağlantısını kesen bir devrimdir. Türk dilinde şikayet edilen Arapça ve Farsça kelimeler yazı diline has kullanımlar olduğu için, harf inkılabıyla eskiye ait olan ve halkın kullanmadığı bu yazı dili unsurları böylece ortadan kaldırılmış olur. Latin harflerine geçiş bu durumu perçinler, özellikle yeni neslin eski yazı dilini okuyamayacağı için onun kelime, terkip ve eklerinden de haberi olmayacaktır. Bu anlamda harf devrimi, dilin sadeleştirilmesindeki en önemli olay ve sadeleşme hareketinin başarıya ulaşmasındaki en büyük etken olarak nitelendirmiştir. Tabii ki yeni harf sisteminin yararları olduğu gibi zararları da olmuştur. Çünkü yazı bir toplumun kültürünü, geçmişini, o zamana kadar meydana gelen bilimsel, felsefî ve sosyolojik birikimini muhafaza eden bir araçtır. Bu değişimin topluma elbette bir faturası olacaktır. Ancak bu konuyla ilgili bir tartışma makalenin boyutlarını aşacağı için yazımızı sadeleşme hareketiyle sınırlıyoruz. Bununla birlikte şunu kesinlikle söyleyebiliriz ki, sadeleşme hareketi başarısını büyük ölçüde harf inkılabına borçludur. Yine öğrenim birliği (tevhid-i tedrisat) kanunu ve

bütün eğitim kurumlarının tek çatı altında toplanması da, sadeleştirilen dilin yeni nesillere benimsetilmesini sağlamıştır. Harf inkılabından bir yıl sonra okullardaki Arapça ve Farsça dersler kaldırılmıştır. Bu uygulamayla, bu dillerle olan bağlantılar iyice koparılmış olmaktadır. Ancak kelimelere karşılık bulmak ve yeni ihtiyaçlara cevap vermek için bir kuruma ihtiyaç vardı. 1932'de Türk Dili Tetkik Cemiyeti kurularak bu ihtiyaca cevap verilmeye çalışıldı. Bu cemiyet hem Türk dili üzerine araştırmalar yapacak hem de yeni kelimeler türeterek Türk dilinin sadeleşmesinde büyük rol oynayacaktı. Nitekim öyle de oldu. Başta Mustafa Kemal Atatürk olmak üzere devlet erkanı bu işle çok yakından ilgilenmiştir. Onun geometri terimlerini hâlâ kullanmaktayız. Bu anlamda Atatürk'ün dile yaklaşımını ölçülü ve dengeli olarak tanımlayabiliriz, ancak onun çevresindekiler bu kadar itidalli olamadılar.

Türk Dili Tetkik Cemiyeti'nin kurulması ve dilde sadeleşmenin devlet eliyle desteklenmesi, bu işi yürütenler arasında büyük bir heyecan yarattı. Bu heyecan o dereceye vardı ki, mesele sadeleşmeden çıkıp, halkın kullandığı dile yerleşen kelimelere müdahale etme ve onları değiştirmeye kadar vardı. Bu dönem dili çok iyi bilen insanlar az olduğu için birçok yanlışlıklar olmuştur. LEVEND bu konuda şöyle der: *"Cumhuriyet devrinde dil devrimiyle birlikte bir özleşme seferberliği başlamış buluyor. Öyle ki Türkçe kelimelere bile Türkçe karşılık bulanlar oluyor... Ama bu hareket çok samimidir"* (TDK 1962;13). Aynı hususta AKSOY, *"Kurumun ilk yıllarında, çok ileri gidilmiş, fakat bilimsel hazırlıklar tamam olmadığı için bu atılışlardan birçokları olduğu yerde kalmıştır"* demektedir (TDK 1962;14). Birkaç yıl süren bu hareket, kısmen başarısızlıkla sonuçlandı. Özellikle Güneş Dil Teorisi bu hareketin bitmesi için bir çıkış veya kurtuluş kapısı oldu. Bu teoriye göre bütün diller Türkçeden türemişti, o hâlde zaten Türkçe kökenli olan bu yabancı kelimeleri dilden atmanın bir anlamı da yoktu. Böylece çok büyük bir hızla başlayan özleşmeci ve tasfiyeci hareket birkaç yıl içinde bu hızını kaybetti. Ancak bu hareket 20. yüzyıl boyunca etkisini bazen artırıp bazen yitirerek devam etti. Atatürk, bu dönemde, özellikle okul kitaplarındaki terimlerin sadeleştirilmesi ve anlaşılır olması için büyük çaba sarf etmiştir.

Dilde özleşme akımı 1950'lere kadar devam etti. Bu süre içerisinde dilde büyük sadeleşmenin gerçekleştirildiği görülür. Ayrıca uydurulan veya türetilen birçok yeni kelime de dile yerleşmiş bulunmaktadır. 1950'den sonra çok daha büyük bir özleşme ve tasfiye hareketi ortaya çıkar. Özleşme hareketinin başında Nurullah Ataç, Konur Ertop, Aziz Nesin gibi sanatçı, şair ve yazarları bulabilirsiniz. Bu arada dile duygusal yaklaşmayan, dile ilmî ölçülerde bakan akademisyenler de yetişmiştir. Bu dönem dildeki sadeleşmenin ideolojilere ve siyasal düşüncelere bulaştırıldığını görmekteyiz. Dildeki sadeleşme hareketi siyasal ideolojilere alet edilmiştir. ERTOP'un, TDK açık oturumundaki konuşması bunun bir göstergesidir: *"1950-60 yılları arasında Atatürk devrimine bağlı aydınlar devrim düşmanı bir yönetim karşısında devrimi bölünmez bir bütün sayıp özleştirmeciliği titizlikle savunmuşlar; böylece hızlana yavaşlaya, dilimizin özleşmesi yıllar boyunca pek önemli gelişmeler göstermiştir"* (TDK 1962;23). Dilde özleşme taraftarları, o dönem Menderes hükümetine karşı dilde özleşmeyi yap-

tıklarını söylerler. Bazıları hükümetten hınçlarını dilde özleşmeyle almaktadırlar. Bu durum dilde özleşme hareketinin tam anlaşılmasına engel olmuş, dil millilikten çıkarılarak, belli ideoloji ve siyasî görüşlerin savaş alanı hâline getirilmiştir. Dilde özleşme hareketiyle ilgili o dönem yapılan açık oturum, toplantı ve tartışmalara baktığımızda, *ilerici-gerici, çağdaş-irticacı, batılı-doğulu, devrim taraftarı-devrim düşmanı, Atatürkçü-devlet düşmanı, vatansever-hain* gibi birçok kavramın ortalıkta dolaştığını görmekteyiz. Bu durum, sağlıklı düşünceyi maalesef engellemiş, o dönem dil üzerine yapılan lehte veya aleyhteki hareketlerin aşırılıkla sonuçlanmasına sebep olmuştur.

Cumhuriyet öncesi dönemlere bakıldığında dildeki hareketler sadeleşmeye yöneliktir. Yani asıl amaç, yazılı dili halkın diline yaklaştırmaktır. Ancak 1932 yılında başlayan ve zaman zaman alevlenerek devam eden özleştirme hareketi halkın dilini yazı dili yapma amacından öte, halktan uzaklaşan, halka mal olmuş kelimeleri dahi dilden atan bir yapay dil anlayışına doğru gitmiştir. Dolayısıyla özleşme hareketi tarih boyunca devam eden sadeleşme hareketlerinden oldukça farklıdır. Bu hareket dilde özleştirme aşamalarını doğru ayarlayabilseydi günümüzde daha olumlu sonuçlara ulaşabilirdi. İlk olarak dildeki terimler, sonra dile tam olarak yerleşmemiş kelimeler ve en son olarak da yanlış olmasına rağmen halkın diline yerleşen kelimeler Türkçe köklerden türetilebilseydi daha iyi olurdu. *Mecburî* yerine *zorunlu* gibi kökü dahi Türkçe olmayan kelimeleri ikame etmeye uğraşırlarken, Arapça ve Farsçaya biraz da ideolojik düşmanlıklar yapılmış, Anadolu halkının diline yerleşmiş kelimeler ayıklanmaya çalışılırken, Batı dillerinden on binlerce kelime ve terim dile yerleşmiştir. Özellikle 1950'lerden sonra Batı'da baş döndürücü hızla gelişen teknoloji, edilirken Batı kökenli sözcükler de dile dolmuştur. Yabancı dil etkisine, daha doğrusu Arapça ve Farsçadan geçen ek, kelime ve cümle yapılarına düşman kesilen insanlar, batı dillerinde olduğu için, daha doğrusu batılılaşmak adına, yabancı bir yapı olarak gördükleri devrik cümlenin Türk diline girmesi uğrunda mücadele vermişlerdir. Bunun adına da modernleşmek ve Batılılaşmak denilmiştir. Oysa devrik cümle Türkçenin öz malıdır ve en eski metinlerden bu yana kullanılır.[6] Bu kişilerin dili de maalesef yeterince bilmedikleri anlaşılmaktadır. Bu dönem dilde özleşme hareketini yürütenlerin içinde dilde uzman, bilim adamı olmayanlar çok fazladır. Bilinçsizce bir tavır vardır. Ancak şunu belirtmek gerekir ki samimidirler ve bir hedefleri vardır. Dönemin Türk Dil Kurumu ve Milli Eğitim Bakanlığı da bu akımın en büyük destekçisi olmuşlardır.[7] Sonuçta bu hareketin büyük ölçüde başarılı olduğunu görmekteyiz. 1962 yılında Türk Dil Kurumunda yapılan bir toplantıda BANGUOĞLU'nun şu sözleri, Dil Kurumunun özleştirmecilere verdiği desteği göstermesi ve dili bilen akademisyenleri dışlaması, bilimselliği ikinci plâna atması bakımından oldukça ilgi çekicidir: *"Meydana çıkan gerçeklerden biri de şudur: Çalışmalarımızda bize bilim önder olacaktır, ama önümüze geçmeyecektir, bizi önlemeyecektir bilim; bize yol gösterecek, önder olacaktır, eskisinden daha çok. Çünkü şimdi bu alanda yetişmiş iyi hocalarımız, elemanlarımız vardır; Türkçeleştirmede onların ortaya koydukları gerçeklerden daha çok faydalanacağız, daha az yanlış yapacağız. Ama bir gerçek ortaya çıkmıştır ki, bu iş sadece bilimle ol-*

maz, heyecan ister. Millî davaları yürütmek yolunda kuru bilim yetmez arkadaşlar! .... Onun için ben şahsen Türk Dil Kurumu'nun bir akademi hâline getirilmesine karşı koydum. Çünkü bir akademi duruk (statik) bir çalışma takip eder. Türk Dil Kurumu ise bir aksiyon kurumudur, bir dili ileri götürme, yepyeni bir dil yaratma yolunda heyecanla çalışacak bir kurumdur, onu bir akademi hâline çevirip donduramayız" (TDK 1962;51). Bu sebeple dil üzerine ihtisas yapmış, dili en iyi tanıyan insanlar, dildeki bu şuursuz ilerlemenin önüne geçerler de bu hızlı hareketi ağırlaştırırlar diye Türk Dil Kurumuna alınmamışlardır. Bu durum bile dildeki özleşmenin ne kadar bilgisiz ellerde yapıldığını çok açık olarak bize gösterir. Evet, o insanların hepsi heyecanlıydılar, samimiydiler; ancak yeterli bilgi donanımına sahip değildiler.

1932 yılından bu yana ısrarla devam eden özleştirme hareketi, eksikliklerine rağmen Arapça ve Farsça kelimelerin atılmasında başarılı olmuştur. Ancak bu durumun aynısı Batılı dillere ve özellikle terimlere karşı da yapılsaydı dilde özleşme günümüzdeki kadar yıkıcı olmazdı. Evet, Türkçe büyük oranda özleşmiştir, ancak Atatürk'ün Nutku'nu bırakın, bizzat *Gençliğe Hitabe'*sini dahi anlayamayan, *İstiklal Marşını* -her yıl açıklanmasına rağmen- bir türlü kavrayamayan bir gençlikle karşı karşıyayız. Cumhuriyetin kurucuları ile, o rejimin nesilleri birbiriyle anlaşamamaktadır. *Dilin en önemli işlevi kişiler arasındaki anlaşmayı sağlamasının yanında, geçmişle günümüz nesilleri arasında bağ kurmaktır. Dil bir milletin kültürünün, benliğinin yani o milletin benine ait ne varsa, milleti millet yapan her şeyin taşıyıcısıdır. Dil bu anlamda geçmişle günümüz arasında bir köprüdür, milletin köküdür*. Bunun için dilin üzerine yapılacak projeler bazen topluma pahalıya mal olmaktadır. Gençlik, 70 yıl öncesinin edebî eserlerini dahi okumaktan ve anlamaktan acizdir. Dilimiz sadeleşti, özleşti, ancak bunun bazen gönlümüzü sızlatan sonuçları olmuştur.

Bu arada özleşme hareketini destekleyenle desteklemeyenler arasında aslında dilin sadeleşmesi bakımından bir görüş ayrılığı yoktur. Dilde özleşmeye karşı çıkanlar, ki bunlar sadeleşme taraftarları olarak isimlendirilebilir, aslında dilin sadeleşmesi ve halkın dilinin yazı dili olması gerektiğini savunurlar. Özellikler terimlerin ve dile yerleşmemiş yabancı kelimelerin Türkçeleştirilmesi gereğine en az özleştirmeciler kadar inanırlar. Ayrıca bu özleşmeye karşı olanlar, sadeleşme hareketinin belli bir sıra dahilinde, nesiller arasındaki bağları koparmadan yapılması gerektiğini söylerler. Halkın diline yerleşen, fonetik uyuma girmiş ve yeni anlamsal özellikler kazanmış yabancı kökenli kelimelere dokunulmaması gerektiğine inanırlar. Sadeleşme taraftarları, özellikle diğer Türk topluluklarıyla ortak kullandığımız kelimelere kesinlikle dokunulmaması gerektiğini savunurlar. Yine sadeleşme taraftarları, özleşme hareketinin dilin işlevselliğini yitireceği, binlerce yıldır işlenen kelimelerin dilden atılmasının, dil içerisinde anarşi doğuracağını savunurlar.

Buna karşın özleştirmeciler, dilde sadeleşmenin sınırı olmaması gerektiğine inanırlar. Gidilebildiği kadar ileri gidip öz Türkçenin oluşturulması gerektiğini söylerler. Bunun ulusal devletin kurulabilmesinin mecburî şartlarından birisi olarak görürler. Ayrıca dilde özleşme, Batılılaşmanın, medenîleşmenin ve Atatürkçülüğün bir

şartı olduğunu ve bunun karşısındaki fikirlerin gerici, yobaz, devrim düşmanı olduğunu savunurlar. Özleşmeciler ilk olarak halkın diline yerleşmiş kelimeleri değiştirmekle işe başlamışlar, ancak aynı mücadeleyi terim konusunda verememişlerdir. Aslında sadeleşme ve özleşme taraftarlarına ideolojik konumları açısından baktığımızda istisnalar haricinde garip bir durum karşımıza çıkar. Dilde sadeleşmeyi savunan kesim genellikle milliyetçi fikirlere sahipken, dil noktasında enternasyonaldırlar. Buna karşılık hemen her konuda enternasyonal fikirlere sahip özleşmeciler dile gelince milliyetçi, hatta ırkçı diyebileceğimiz bir tavır takınırlar. Bu nokta dünyadaki benzer ideolojiler açısından değerlendirildiğinde çelişkili bir durum arz eder.

Dilde özleşme hareketi başarıya ulaşmış mıdır, diye bir soru sorarsak, yukarıda da söylediğimiz gibi büyük oranda başarılı olmuştur. Daha 1962 yılında AKSOY'un verdiği şu istatistikler bu konuyu gayet iyi açıklamaktadır. AKSOY, Türkçe Sözlük'teki kelime kadrosuyla, Kâmus-ı Türkî'deki kelimeleri karşılaştırmış ve şu sonuçlara ulaşmıştır: *"Türkçe Sözlük'ten 60 yıl önce yazılmış olan bu eserde, yani Şemseddin Sami Kamusu'nda Türkçe kelimelerin yüzde oranı 43'tür; 43'ten yüksele yüksele 58'e yükselebilmişiz. %15 lehimize; Arapça kelimeler altmış yıl önce %38 görünüyor, şimdi %23; Arapça kelimelerin aleyhine olarak %15 eksilme vardır. Fakat %23 hâlâ duruyor; Farsça kelimeler Şemseddin Sami'de %15 oranındadır, bu düşmüştür %4'e, yani Farsça kelimeler %11 eksilmiştir; Batı dilerinden olan kelimeler, Şemseddin Sami'de %4 oranında iken bugün %15'e yükselmiştir."* (TDK 1962;49). Bugün bu rakamlar Türkçe kökenli kelimelerin lehine olarak çok fazla değişmiştir. Ancak bu defa da Batı kökenli kelimeler çok fazla artmıştır. Maalesef dil devrimi tarihi boyunca Arapça ve Farsça kelimelerin atılması için harcanan çaba, Batı kökenli kelimelerin dile girmemesi ve yerleşmemesi için yapılmamıştır. Bu durum AKSOY'un verileriyle 1962 yılında da ortaya konmuştur. Teknolojinin çok daha hızlı geliştiği 1960 sonrasında ise yabancı kökenli kelimeler dile akın etmiştir. Özleşme hareketine 2004 yılı itibariyle bakıldığında çok şeylerin başarıldığını görmekteyiz. Özellikle dil üzerinde büyük bir dönüşümün gerçekleştiğini rahatlıkla görebiliriz. Bu dönüşümün lehte ve aleyhte birçok yönlerinin olduğu açıktır. Ancak günümüzde yeni Türkçenin artık çok işlek olarak kullanıldığını görebilmekteyiz. Bir dilin zenginliği kelime sayısıyla olduğu kadar, ifade güçüyle de ölçülür. Bu noktada Türkçenin ifade gücünün çok ileri düzeye çıktığını son yıllarda yayımlanan roman, hikaye, şiir gibi bir çok edebiyat ve sanat eserlerinde görmek mümkündür.

Özleşmenin "Önüt"ü Yahut Yeni Bir Hayatı Yeni Bir Dille Kuran Adam: ATAÇ

1898 yılında İstanbul'da doğan ATAÇ, 1957 yılında Ankara'da ölmüştür. Hem Osmanlı dönemini hem de Cumhuriyet dönemini yaşayan bir insandır. Yazılarında her iki dönemi de iyi bilen ve anlayan bir kişi olarak karşımıza çıkar.

Ataç düşüncelerinde ılımlı değil, aşırıdır (AYDIN 1997;3). Heyecanlı bir yapıya sahiptir ve idealleri, doğruları uğruna her şeyi göze alır. Bu sebeple bazı konularda

hedef olmuştur. O, Günce'sinde şöyle demektedir: *"Bunlardan başka ne yapacağım? Günler ne getirirse... Ama büsbütün de bilmiyor değilim günlerin ne getireceğini. Dil için savaşacağım, Arapça, Farsça sözlerden, bütün yabancı sözlerden biraz daha kurtulup Türkçenin kendi kendini bulmasına çalışacağım. Türkçe sözleri beğenmeyenlere, kaba bulanlara, onların güzelliğini anlatmaya çalışacağım" (ATAÇ 1960;5).* ATAÇ'ın özellikle dil konusunda ne kadar aşırı olduğu bu sözlerinden anlaşılır. O, dil için normal bir mücadeleden öte, savaşmayı göze alır ve ömrünün sonuna kadar da bütün mesaisini bu meseleye vererek savaşır da.

1940 yılından sonra ATAÇ, yavaş yavaş dille ilgilenmeye, tilciklerini (kelimelerini) kullanmaya başlar. 1945'li yıllardan sonra Anayasa dilinin özleştirilmesiyle dilde özleşmeye hemen hemen bütün mesaisini harcar. ATAÇ, eleştirme, deneme ve tiyatro yazılarıyla bilinir. Ancak onun asıl ünlenmesi, daha doğrusu hakkında bir kütüphane dolusu yayın yapılmasının sebebi olarak, sanatçı kişiliğinden daha çok dilde özleşmenin yılmaz savunucusu olması gösterilebilir. 1957 yılına, yani ölene dek, yazılarında dil yanlışlarını düzeltmek, yazı dilindeki yabancı kökenli kelimelere Türkçe karşılıklar bulmak için uğraşmıştır. ATAÇ, bu işe geç girmesine rağmen, dilde özleşmenin en büyük taraftarı ve savunucusu olmuştur. Bu sebeple, dil devriminden sonra gelişen özleşme hareketine karşı yapılan bütün saldırıları da ATAÇ göğüslemiştir. Onun sanatçı kişiliği bu anlamda geri plânda kalmış, sanatçı kişiliğinden fazla dille ilgili düşünceleri tartışılmıştır. 1960 sonrası dilde sadeleşme ile ilgili yazılan bütün yazılarda dönemi temsil için ATAÇ gösterilmiştir.

ATAÇ'ın yazıları, günlükleri gibi birçok eseri okunduğunda onun yaptığı her işte gayet samimi olduğu görülür. O, dilde özleşmenin gereğine gerçekten inanmış ve bunun için en samimi dostları olan Yahya Kemal ve Ahmet Hamdi Tanpınar'la dahi bozuşmuştur. ATAÇ'ın kızı Meral Hanım bu hususta şunları söyler: *"Benim kanıma, sezişime göre babam Beyatlı'ya da Tanpınar'a da babamın yazı dilini eleştirdikleri için darılmıştı. Öyle bir şeyler anımsıyor gibiyim, ama gene de tam bilemiyorum. Bildiğim babam ikisine de hem çok kızgın hem de dargındı. Bir zamanlar çok sevdiği bu iki insanın ne yüzünü görmek ne de adını anmak istiyordu (1998;80)."* Aynı eserde Arapça olduğundan dolayı kendi adını bile sevmediğini öğreniyoruz (1998;50)

ATAÇ, yaşamının son yıllarına doğru, yazılarında çok yoğun olarak dil konularını işlemeye başladı. Öteki konuların hepsi, bu dil konusu çevresinde oluşuyordu. (bk. TOLLUOĞLU 1998;111) O dönem birçok sanatçının korkulu rüyası oldu. Dil yanlışı yapıldığında, kimseye acımaz doğru bildiğini söylerdi. Ancak, yazılarından ATAÇ'ın dili çok iyi bilmediğini, bazı hususlara bilmeden duygusal olarak yaklaştığını görmekteyiz. Bu sebeple bazı durumlarda hatalara düştüğü olur. Zaten kendisi de bu durumun farkındadır. *"Sınırsız benim bilisizliğim, bu yaştan sonra da kolay kolay giderilemez"* der. Ancak dile sevgisi gönüldendir. Zaten bu işe başlamak için geç kalmıştır. Bu geç kalma duygusu onu dilde özleşme işinde sürekli kamçılamakta, belki de bu duygu arkadaşları içinde en aşırı davranmasına sebep olmaktadır. O, dil için, *"Bir **öd**en beklediğim için mi bu yola girdim ben? Sevgim sürükledi, düşün-*

cem sürükledi beni: artık gülseler de, emeklerimin büsbütün boşa gidip unutulacağını bilsem de dönmem. Vurulmakla utanılacak ne var ki? Ben de dile vuruldum işte ..." (DİZDAROĞLU 1962;17-18) demektedir. Bütün doğruları ve yanlışlarıyla ATAÇ, dili çok sever ve dilde özleşmeye gönülden bağlıdır.

ATAÇ, dille ilgili eleştiri yazılarında belli başlı dört konu üzerinde durur. Bu anlamda, *gereksiz kullanılan öğeler, eş anlamlı öğeler, birbirine karıştırılan sözler, yabancı dillerden çeviri yoluyla dile sızan yapılar,* ATAÇ'ın başlıca eleştirdiği konuları oluşturur (bk. AYDIN 2002).

ATAÇ'ı dilde özleşmeye yönelten sebepler biraz gariptir. *"Ben"* adlı yazısında, *"Öztürkçeye özenişim duygularımın etkisiyle değildir. Latince, Yunanca öğretilmeyen bir ülkede tek doğru yolun, tek akla uygun yolun, öz dile gitmek olduğunu düşüncemle anladım, onun için o yolu tuttum" der (ATAÇ 1970;18).* Bu durum ATAÇ adına izah edemediğim bir konudur. Onun Latince ve Yunancanın okullarda zorunlu olarak okutulmasının gerektiği görüşünü biliriz. ATAÇ, diğer özleşme taraftarı arkadaşları gibi, özleşmeyi, batılılaşmanın şartı olarak görür. Batı medeniyetini anlamanın yolu da Doğu medeniyetine kapıları kapamak, Latince ve Yunancayı okuyup Batı Klasikleriyle yetişmekle olur. Dolayısıyla, Latince ve Yunanca okutulamıyorsa, en azından Doğu ile bağlantıların kelimeler ve kavramlar dünyasında tamamen kesilmesi gerekir. Belki dilde özleşme bunu sağlayacaktır.

ATAÇ, toplumsal ve ekonomik birçok sorunun da dille aşılabileceğini söyler. O, bir yazısında, *"Barış dâvâsına mı katılmak istiyorsunuz? Çok iyi! Önce dille uğraşın. Köylünün kalkınmasını mı istiyorsunuz? Çok iyi! Önce dille uğraşın. Veremin kalkmasını mı istiyorsunuz? Çok iyi! Önce dille uğraşın... Önce dil. Dil düşüncenin aracıdır da onun için. Dilsiz düşünülemez. O sizin söylediğiniz davaların hepsi de düşünceye dayanır, demek ki dile dayanır" (ATAÇ 1954;40)* der. Toplumsal birçok meselenin altında dilin yattığına inanır. Dili özleştirmek anlaşmayı sağlayacak ve böylece sorunların ilk düğümü çözülmüş olacaktır. Ancak oluşturulan bu yapay dilin nasıl bir anlaşma sağlayacağı, halkın bu dili anlayıp anlamayacağı günümüzde dahi tartışmalıdır. Ayrıca dil üzerine yapılan çalışmalar yeni bir aydın dili doğurmaktadır ve bu aydın dili halktan çok uzaktır.

ATAÇ, ayrıca dilde özleşmenin ortak bir yazı dilinin kurulmasını sağlayacağını söyler. Ona göre, *"Bizim şimdi düşündüklerimizi söylemeye yetecek, bize düşünmemize yardım edecek ortak bir yazı dilimiz yok, kurulmaktadır" (ATAÇ 1980;220).* Ancak, bu tespit belki dilde özleşmeyle bozulan ortak yazı dili için söylenebilir, ancak daha önceki yüzyıllarda ortak bir yazı dili mevcuttur.

ATAÇ, dili uygarlık anlayışına göre değerlendirir. ERTOP, bu konuda ATAÇ için, *"Bir uygarlığın kurduğu dilin başka bir uygarlığa bağlı düşünceleri çok güç anlatabileceğine inanır. Batı uygarlığının getirdiği kavramları Osmanlıcanın deyimlemeye yetmediğini görür (ATAÇ 1967;66)* der. Nasıl ki, daha önce Arapça ve Farsçayı öğrenmiş ve o dillerden alınan yapılarla Türkçeyi Doğu uygarlığı sınırları içine sokmuşsak, şimdi de Batı uygarlığına girmekteyiz ve Türkçe Batı klasiklerini çevi-

rirken yetersiz kalmaktadır. Osmanlıca Doğu uygarlığı için yeterli bir dildi, ancak Batı uygarlığı için yeterli değildir. Bu nedenle dil yeniden yapılandırılmalı, daha önce Arapça ve Farsçanın okullarda öğretilmesi gibi Latince ve Yunanca da okullarda öğretilmeli, dil özleşerek Batı dillerinin ifade gücüne ulaşmalıdır. Ancak ATAÇ'ın son çevirilerine kadar, dil olarak Osmanlıcayı kullandığını görmekteyiz. Bunun sebebi uydurulan yeni dilin öncekinden daha da yetersiz olmasıdır. ATAÇ, herhâlde bu sebeple çevirilerinde öz Türkçeyi değil, Türkçeyi kullanmıştır.

ATAÇ'ın eleştirileri okunduğunda, okuduğu ve eleştirdiği eserlerin diline çok önem verdiğini görürüz. Eserin ilk olarak diline bakar, eserin dili öz Türkçe değilse ve ifade yanlışları varsa, başka değerlendirme yapmadan o eseri kötü bulur. Onun eleştirel yaklaşımlarında genellikle beğenme duygusu büyük rol oynar. Batılı teknik ve metotlarla bir eseri eleştirmez. Onda Berna Moran, Mehmet Kaplan ve A. H. Tanpınar'da olduğu gibi bir edebî eleştiri göremezsiniz. Çok öznel (subjektif) bir yklaşımla bir eseri beğenmişse o eser güzeldir, beğenmemişse o eser güzel değildir. Ancak şu da bir gerçektir ki, onun metodolojik bir eleştiri tekniği yoksa da beğenisi epeyce güçlüdür. Özellikle özleştirme hareketine kendisini tam olarak kaptırmadan, yani beğeni duygusunu özleştirme bilinci yönlendirmeden önceki eleştirileri, beğenileri daha yerli yerindedir, ancak onların bile edebî bir eleştiri olduğu tartışmalıdır.

ATAÇ, *Günlerin Getirdiği* adlı eserinin birçok yerinde eski şiiri ve eski edebiyatı çocuklarımıza okutmamız gerektiği, güzellik anlayışının ancak böyle öğretilebileceği, dilimizi iyi öğretmek istiyorsak eski eserleri, divanları çocuklarımıza okutmamızı önerir. Nitekim *Günlerin Getirdiği* adlı eserde toplanan yazılarının büyük bir kısmında divan edebiyatından mısralar vardır ve onları beğenip sevdiğini defalarca söyler. Buna rağmen 1953 yılından sonra ATAÇ, bütün sevdiği, beğendiği şair ve yazarların artık okutulmaması gerektiğini, bunlar okundukça eskiye dönüleceğini söyler. Hatta bu konuda *Günce*'sinde şöyle demektedir: *"Haşim'i de kapatacağız, Tevfik Fikret'i kapatacağız, yazık, ama ne yapalım?*[8] *Tevfik Fikret'in şiirini, Ahmet Haşim'in şiirini anlayalım diye eskiye dönemeyiz ya! Yenilikte büyük payı vardır onların ama yenilik, yeni düşünce önce onları uzaklaştırdı bizden" (ATAÇ 1960;10).* ATAÇ'taki dil aşkı, onu Türk milletinin eskiye ait, eski dille yazılmış kültür miraslarının reddine kadar götürür bu zamanlarda.

ATAÇ'ın dilde özleşme konusunda bazı ölçüleri vardır. O, çok eski çağlarda Türkçeye yerleşen, halkın diline yerleşmiş yabancı kökenli kelimelerin dilden atılmaması gerektiğini söyler. Ancak bu konuda günlük dildeki birçok kelimeyi atmaya çalıştığını görebiliriz. Günümüz Türkçesinde karşılığı bulunan yabancı kökenli kelimelerin kullanılmamasını istemiştir. Yeni kavramlara ise Türkçe köklerden kelimeler bulunması gereğine inanır. Bunun için kendisi de bizzat çalışır ve kelimeler türetir. Ürettiği sözler arasında *anıltı, anlatı, ayrıcalık, eleştirme, öğreti, örneğin, yapıt* gibi birçok kelime vardır. ATAÇ, özellikle yabancı dillerdeki yapısal unsurların asla dile sokulmaması gerektiğine inanır. Ancak devrik cümlenin batı dillerinde çok kullanıldığı için Türkçede de sıklıkla kullanılması gerektiğini savunur. Ancak daha

önce de belirttiğimiz gibi devrik cümle en eski Türkçe yazılı metinlerden bu yana kullanılmaktadır.

ATAÇ'ın dildeki görüşlerinin yanında eski ve yeniye dair edebî konularda da birçok görüşleri mevcuttur. O, her meseleyi medeniyet değişimi çerçevesinde değerlendirmiştir. Eskiyi de yeniyi de çok iyi bilen bir yazardır. ATAÇ, Doğu medeniyetini de aynı ekilde Batı medeniyetini de tanımaktadır ve gençlik yılları Batı'da geçmiştir. O, savunduğu ve inandığı herşeyi bu medeniyet çerçevesinde değerlendirir. Türkiye, Cumhuriyet'in ilanıyla yüzünü artık Doğu'dan Batı'ya dönmüştür. Bu sebeple eski medeniyetin edebiyatıyla, sanatıyla, hatta diliyle dahi Batılı olunamaz. Dolayısıyla kendimizi Batı medeniyetine sokacak yeni bir edebiyat, yeni bir sanat ve Doğu'nun izlerini taşımayan yepyeni bir dil oluşturmalıyız. Dil, bir medeniyetin aynasıdır. Eskiye ait ne varsa dil bunları şifreleyerek gelecek nesillere taşır. Geçmişle gelecek arasında sağlam bir köprü kurar. ATAÇ, dilin bu özelliğini çok iyi sezmiştir. Bu sebeple Doğulu olmaktan kurtulmanın en önemli yolunun en başta dilimizi onun etkisinden kurtarmakla mümkün olduğuna inanır. Batılı olabilmak için ilk olarak eskiyle yani Doğu ile aramızdaki köprüyü yıkmak gerekir. Daha sonra yeni bir dille Batı medeniyetiyle aramızda köprü oluşturulması gerektiğine inanır. Medeniyete bakışını iyi anlamadan ATAÇ'ı anlamak mümkün değildir.[9]

KAYNAKÇA

AKSOY Ömer Asım 1964. **Dil Üzerine Düşünceler Düzeltmeler**, TDK Yayınları, Ankara.

AKSOY Ömer Asım 1968. **Gelişen ve Özleşen Dilimiz**, TDK Yayınları, Ankara.

AKSOY Ömer Asım 1975. **Gelişen ve Özleşen Dilimiz**, TDK Yayınları, Ankara.

AKYÜZ Kenan 1982. **Modern Türk Edebiyatının Ana Çizgileri I**, Mas Matbaacılık (yayın evi ve yayınladığı şehrin ismi yok).

ARISOY M. Sunullah 1962a. **Arı Dile Doğru 1**, TDK Yayınları, Anakara.

ARISOY M. Sunullah 1962b. **Arı Dile Doğru 2**, TDK Yayınları, Anakara.

ARISOY M. Sunullah 1962c. **Arı Dile Doğru 3**, TDK Yayınları, Anakara.

ARISOY M. Sunullah 1963a. **Arı Dile Doğru 4**, TDK Yayınları, Anakara.

ARISOY M. Sunullah 1963b. **Arı Dile Doğru 5**, TDK Yayınları, Anakara.

ATAÇ Nurullah 1954. **Ararken**, Varlık Yayınları, İstanbul.

ATAÇ Nurullah 1960. **Günce**, Varlık Yayınları, İstanbul.

ATAÇ Nurullah 1967. **Günlerin Getirdiği-Karalama Defteri**, Varlık Yayınları, İstanbul.

ATAÇ Nurullah 1970. **Diyelim Söz Arasında**, Varlık Yayınları, İstanbul.

ATAÇ Nurullah 1980. **Dergilerde**, TDK Yayınları, Ankara.

ATALAY Besim 1998. **Divnü Lûgat-it-Türk Tercümesi I-II-III-IV**, TDK Yayınları, Ankara.

AYDIN Mehmet 1997. **Taşra Yazıları**, Yedi İklim Yayınları, İstanbul.

AYDIN Mehmet 2002. *Nurullah Ataç'ta Ana Dili Bakımı*, **Türk Dili**, S. 610, Ekim, Ankara.

BARUTÇU ÖZÖNDER F. Sema 1996. **'Alî Şîr Nevâyî, Muhâkemetü'l-Lugateyn**, TDK Yayınları, Ankara.
BRENDEMOEN Bernt 1990. *The Turkish Language Reform and Language Policy ın Turkey,* **Handbuch Der Turkischen Sprachwissenschaft**, Teil I, Budapest.
DİLAÇAR Agop 1962. **Devlet Dili Olarak Türkçe**, TDK Yayınları, Ankara.
DİLAÇAR Agop 1969. **Türkiye'de Dil Özleşmesi (Language Reform In Turkey)**, TDK Yayınları, Ankara.
DİZDAROĞLU Hikmet 1962. **ATAÇ**, TDK Yayınları, Ankara.
ERGİN Muharrem 1994. **Orhun Abideleri**, Boğaziçi Yayınları, İstanbul.
GABAIN A. Von 2000. *Eski Türkçenin Grameri* (çev. Mehmet AKALIN), TDK Yay., Ankara.
GÖKALP Ziya 1978. **Türkçülüğün Esasları**, İnkılap ve Aka Kitabevleri Yayınları, İstanbul.
GÖMEÇ Saadettin 1999. *Kök Türk Tarihi*, Akçağ Yay., Ankara.
KARAMANLIOĞLU Ali 1986. *Türk Dili*, Dergah Yay., İstanbul.
LEVEND Agah Sırrı 1973. **Dil Üstüne**, TDK Yayınları, Ankara.
ÖZDEMİR Emin 1969. **Dil Devrimimiz**, TDK Yayınları, Ankara.
ÖZERDİM Sami N. 1962. **Harf Devriminin Öyküsü**, TDK yayınları, Ankara.
TDK 1962. **Dilde Özleşmenin Sınırı Ne Olmalıdır?**, TDK Yayınları, Ankara.
TDK 1967. **Dil Devrimi Üzerine**, TDK Yayınları, Ankara.
TDK 1991. **Harf Dveriminin 50. Yılı Sempozyumu,** TDK Yayınları, Ankara.
TEKİN Şinasi 1989. "Uygurcada Yardımcı Cümleler Üzerine Bir Deneme", *Türk Dili Araştırmaları Yıllığı – Belleten 1965*, TDK Yay., Ankara.
TEKİN Şinasi 2001. "Eski Türk Yazı Dillerinin Özellikleri Üzerine Düşünceler ve Bunların Teşekkülü ile Türk Siyasi Birlikleri Arasındaki İlişkiler", *İştikakçının Köşesi*, Simurg Yay., İstanbul, 121-149
TEKİN Şinasi 2001. "Eski Türkçede Toharca Unsurlar", *İştikakçının Köşesi*, Simurg Yay., İstanbul, 247-261.
TEKİN Şinasi 2001. "Türklerin Kullandıkları Alfabeler Hakkında Eski Dilin Rüzgâriyle Birkaç Söz", *İştikakçının Köşesi*, Simurg Yay., İstanbul, s. 85-90.
TİMURTAŞ Faruk Kadri 1981. **Dil Dâvâsı**, Yeni Asya Yayınları, İstanbul.
TOLLUOĞLU Meral Ataç 1998. **Babam Nurullah Ataç**, YKY Yayınları, İstanbul.
ÜLKÜTAŞIR M. Şakir (tarih yok). **Atatürk ve Harf Devrimi**, TDK Yayınları, no:384.

---

[1] Bu makaleyi yazarken görüş ve düzeltmeleriyle bana yardımcı olan sayın Doç. Dr. Şaban SAĞLIK ve Dr. Şahin KÖKTÜRK'e teşekkür ederim.

[2] Orhun Abidelerinde bu durum şöyle anlatılır: *Türk beyler Türk adını bıraktı. Çinli beyler Çin adını tutup, Çin kağanına itaat etmiş* (ERGİN 1994;21).

[3] Buna mukabil Köktürkçe Türk dilinin yabancı etkilerden en uzak olduğu dönemdir. Çünkü bu dönem Türklerin kendilerine ait bir dinleri ve yazıları vardı ve tam olarak yerleşik olmadıkları için dilleri yabancı unsurlarla fazla bir etkileşime girmiyordu. (bk. TEKİN 2001, 85-90, 121-149; GÖMEÇ 1999, KARAMANLIOĞLU 1986,35). Bu dönemden sonra Türklerin tarih boyunca, başka dinleri benimsediklerini ve bu dinlerle beraber başka kültür ortamlarına girdiklerini, sonuçta dilin de bundan büyük ölçüde etkilendiğini görmekteyiz.

[4] Bu dönem Türkler, Tohar, Sanskrit, Soğut, Çin ve Tibet dillerinden çeviriler yapmıştır (DİLAÇAR

1962;8). Türkler, ilk defa Uygur döneminde tam anlamıyla yerleşik hayata geçmişler, Budizm, Maniheizm, az da olsa Hristiyanlık gibi dinleri benimsemişlerdir ve bu dinlerin öğrenilmesi için başka dillerden yoğun çeviri faaliyetleri başlamıştır. Çeviriler sonucu birçok yabancı unsurun Türkçeye girdiğini görmekteyiz. Türklerin Tarım havzasında ilk karşılaştıkları kavim, Hint-Avrupa ailesine ait bir dile sahip olan İranlı kavimler ve Toharlar'dır. Özellikle bu dillerdeki yan cümle bağlayıcıları, Türkler tarafından kısmen taklit edilmiş ve Türkçede öte *kanyu, kim, ne* gibi kelimelere, yabancı dillerdeki yardımcı cümle bağlayıcılarını karşılamak üzere yepyeni anlamlar ve görevler verilmiştir (TEKİN 1989:62). GABAIN bu etkileşim hususunda; *"İster tercüme yoluyla, ister geçiş yolları üzerinde bulunan Türkistan ahalisinin çok dilliliğinden olsun, muhtemelen yabancı tesirle, gitgide, daima genişleyen bir çerçevede soru kelimelerinin kaideye uygun nisbet cümlelerinde, yani yan cümlelerde kullanıldığı görülür"* demektedir (GABAIN 2000).

[5] Bu eser bir sözlük olma özelliğinden başka iki dilin mukayesesini de yapar. Bununla birlikte Muhâkemetü'l-Lugateyn, Divanü Lûgat-it-Türk'ün yazılış gayesi olan Türkçenin Arapçayla *at başı gittiğini* ispatlamak için değil, çok daha iddialı olarak dillik delillerle Türkçenin Farsçaya üstünlüğünü gözler önüne sermek için kaleme alınmıştır (bk. BARUTÇU ÖZÖNDER 1996;4).

[6] Burada kasdedilen şiir dili değildir. Şiir dilinde doğal olarak devrik yapılar yoğun olarak kullanılır. Ancak en eski yazılı metinlerden bu yana mensur eserlerde de devrik cümlenin kullanıldığını görmekteyiz.

[7] O dönem Türk Dil Kurumu'nda bulunan ve hareketleri yönlendiren insanların düşüncelerini TDK'da basılan birçok yayında görebiliriz. Dilde özleşme konusunda 1950'den sonra başlayan TDK'nın birçok yayını vardır. Benim ulaşabildiğim bazı eserler şunlardır: ÖZERDİM 1962, AKSOY 1964, 1968, 1975, ÖZDEMİR 1969, TDK 1967, ARISOY 1962a, 1962b, 1962c,1963a, 1963b, LEVEND 1973, ÜLKÜTAŞIR (TDK no:384), TDK 1991. Bunlardan başka yurt içinde ve yurt dışında onlarca yayın yapılmıştır. Özellikle yurt dışındaki çalışmalar çok fazladır. Yurt dışında dil devrimi ve özleşme ile ilgili yazılar için bk. BRENDEMOEN 1990.

[8] Bu cümle eksik, bozuk kurulmuştur. Dili bu kadar seven ve yazılarına önem veren bir yazarın böyle cümle kurmayacağı inancındayım (?). Belki Varlık yayınlarının baskısından kaynaklanan bir yanlıştır. Cümlenin doğrusu *"Haşim'i de kapatacağız, Tevfik Fikret'i* ***de*** *kapatacağız,.."* şeklinde olmalıdır.

[9] Bu makale yayımlanacağı dergini şartları sebeiyle sınırlandırılması gerekmekte ve bu durum ATAÇ'la ilgili onlarca konuya değinmemizi engellemektedir. Bu sebeple biz, ATAÇ'ın dille ilgili görüşlerini kısaca tanıtmaya ve dilde özleşme hareketi içindeki yerini ortaya koymaya çalıştık Bu yazı, görebildiğim kadarıyla ATAÇ üzerine ne ilk ne de son yazı olacaktır. Dil devrimi konusunda yazılar yazıldıkça, ATAÇ hakkında da yazılar yazılmaya devam edecektir. Yirmi birinci yüzyılda artık dil devriminin ve dilde özleşmenin tam olarak başarıya ulaştığını söyleyebiliriz. Ayrıca bu başarının Türk milletine kazandırdıkları ve kaybettirdikleri hakkında da günümüzde tarafsız ve orijinal yazılar yazılabilir. Çünkü son yıllarda dilde özleşme süreci neredeyse tamamlanmış, faydası ve zararı yeni nesiller üzerinde tam olarak tespit edilebilir duruma gelmiştir.

CELÂL FEDAİ

1960-1980 ARASI TÜRK ŞİİRİNDE SİYASET; *EĞRİSİYLE, DOĞRUSUYLA*

"…şiirinin kendi ciddiyetin ve yüksek duygularınla kurtulacağını sanma yanılgısına düşebilirsin."
İsmet Özel'den Ataol Behramoğlu'na

Ölüm ve Hayat ile Bir *Hâl*'e Taşınmak

Bu günden bakınca daha iyi gözükmektedir ki 1960'lı yıllar, kuruluşuyla birlikte çeşitli nedenlerden ve çeşitli amaçlar için kendi içine kapanan Türkiye'nin, kuruluşunun hemen öncesinde bir Dünya savaşının içinde olduğunu fark ettiği yıllar olmuştur. Bu fark edişte, ne kadar uzak durmak istense de aslında hoşa da giden 'vaktiyle üç kıtada hüküm sürmüş olma'nın verdiği güvenle karışık bir halde, kendini yeniden bir misyonun içinde büyük ve önemli hissetme duygusu iç içe ve ayrı ayrı birer dinamik olarak anılabilir. II. Dünya savaşı sonrasında Dünya'da yaşanan değişmeler ve şu meşhur jeopolitik konumumuz, kaçtığımız tarihimizden bize rağmen gelen kimliğimize, az kalsın yakalanır durumda bırakmaya başlamıştır artık bizi. O gün bu gündür yerküre içinde yerimizin peşinde onu kovalayan mı yoksa ondan kaçan mı olduğumuzun ayırdına varamaz halde olsak da dünya gündemi, her nasılsa bizim etrafımızda bizim zafiyetlerimizden şekillenmeye devam ediyor. Oysa 1960'lı yılların Türk aydının ve şairinin, 1950'li yıllarınkinden ve bu gününkinden farklı olarak, sadece içinde yaşadığı ülke sınırlarını kapsayan değil yerküre çapında andığımız türden bir sorumluluk duygusunu yeniden içinde hissettiğini ve bundan kaçmadığını söylemek mümkündür. Böylesi yerli olduğu kadar da enternasyonel bir sorumluluk, imparatorluk çocukları olan Tevfik Fikret'in, Mehmet Akif'in ve Nazım Hikmet'in harcı olabilirdi. 1940 kuşağı toplumcuları da bu bağlamda ancak 'Nazım'a bakanlar' olarak anılabilir. Garipçiler ile Sait Faik'in hümanizmi bu duygunun ucundan ancak tutar. Bireyselleşmiş, tek insanın şiiri İkinci Yeni'nin sözünü bile etmeyelim. İkinci Yeni şairleri, başlarının derdine düşmüş insanlardır; hem de öyle bir düşmüşlerdir ki, onların yanına şiirimizin şu son elli yılından bir onlar kadar isim ya konulur ya konulamaz. Bu konulanlar da, kuşkusuz, 1960'lı ve 1970'li yıllar boyunca kendi başlarının derdini, başka başların derdinden gerektiğinde ayırmayı bilenlerdir. Çünkü mahşerde değil belki ama şiir mizanında sorumluğumuz kendi şiirimiz olacaktır.

1960'lı ve 1970'lı yıllarda yazılan şiirler üzerinde yapılacak şöyle bir göz gezdirme, bu yıllar şiirinde en çok tekrar edilen kelimelerden birinin ölüm ise diğerinin hayat olduğunu gösterecektir. Durum böyle olunca kendi kendime şunu soruyorum: 'Yaşam ile ölüm arasında bunca salınmak, bu yılların şairlerini ne hâle taşımıştır?' Ben kendi payıma o yıllardan *'bir hâl'e taşınan'* iki isme aşinayım: **İsmet Özel** ve

Cahit Zarifoğlu. Elbet aklımda taşınır, taşınmaz varlıklarıyla bir 'hale' elde eden pek çok isim var ama onlar için soruyu değiştirmem gerekiyor: 'Yaşam ile ölüm arasında salınmak, bu yılların şairlerini ne hale getirdi?' Öyle gözüküyor ki onlar bir şairin kendisine sık sık sormak zorunda olduğu şu soruyu ya önemsemiyorlardı ya da önemseseler de sorudaki ağırlığı yüklenecek bir şiirsel donanımdan yoksundular: *"Böyle bir şiir yazmaktan mazur görülebilirsin, mazeretlerin haylice ama ya yazmadığın şiir için ötekinden hiç de az olmayan mazeretlerin; bundan kendini nasıl mazur görebilirsin?"*

İnsan eylemlerini anlamlı kılan, değişen dünyanın, hayatın içinde gelişme yönünde bir ilerleme kaydetme zorunluluğu söz konusu olduğunda, asıl olanın değişmeyen olarak kalmasıdır. 1960'lı ve 1970'li yılların Türk şairleri, İkinci Yeni şairlerine karşı bir kuşak hareketini kazanıp iktidar olmak için mi reel politik içinde yer almışlardır? Eğer öyleyse reel politik, şiir için bir kullanım alanı olmalıydı. Oysa bunu, bu şairlerin şiirlerine, iktidarlarına bir katkısının olduğu söylenemez. Kuşkusuz, bu şairleri reel politiğe iten, bu toprakların geçmişi, bu günü ve geleceği için bir endişe taşıyor olmalarıdır. Batı Kapitalizminin tüm dünyaya ettiğine her vicdan sahibi aydının vereceği karşılık içinde Sosyalist ya da İslamcı bir bağlanma içinde olmaları, birer aydın olarak onları saygıdeğer kılsa da bunun şiirlerine bir katkısının olamayacağı açıktır; kaldı ki o yıllardan bu günlere değişen dünyada, hayatta değişirken aynı kalması gereken asıl olanı mumla aramaktayız bu gün. Yaşam ile ölüm arasında salınmak, şiirin verdiği o çok özel siyaset olmayınca yalpalanmadan ibaret kalmaktadır. İsmet Özel'in, Ataol Behramoğlu'na yazdığı bir mektubundaki şu tespiti, bu dönemim tüm şairlerinin yanılgısının resmidir: *"…şiirinin kendi ciddiyetin ve yüksek duygularınla kurtulacağını sanma yanılgısına düşebilirsin."*[1] Bu yanılgı, bana kalırsa, bir bağlanmanın gerek ve yeter şartlarıyla yetinme, bağlanmanın bizatihi kendisindeki şiirselliğe erememekle ilgili ve bu da bir özel yeti meselesi: " Acı çekmek de bir yerde sevda gibidir, her kula nasip olmaz." diyen Ahmet Arif'in haklılığını, **I Ching**'ın 'Evlenen Genç Kız' bölümünden Richard Wilhelm'in yorumuyla birlikte aldığım şu satırlarıyla pekiştirirsem, sadece 1960'lı ve 1970'li yılların şairleri, aydınları için değil tüm zamanların kişioğulları için de 'bir hâle taşınma' durumuna erme yetisine ve ondaki şiirselliğe, hiç olmazsa kendimi odaklayabilirim diye düşünüyorum: *"Kadın sepet taşıyor ama içinde meyve yok. Adam koyun kesiyor ama kan akmıyor. İlerlemeye etki eden bir şey."(…) "Atalara kurban verildiğinde kadınlar sepetlerde meyve sunar, erkekler ise, kurbanlık hayvanı kendi elleri ile boğazlarlardı. Burada ise tören yüzeysel biçimde yerine getiriliyor. Kadınlar boş sepetlerle geliyor, erkek önceden kesilmiş bir koyun kurban ediyor. Salt görünüşü kurtarmak için. Bu inançsız, ilgisiz tutumun iyi bir evliliğe bir yararı olmaz."*[2]

Manzara Resimlerine Can

Miladi takvimle 1960-1980 yılları arasını kapsayan bir zaman kesitinde Türk şiirinde neler olup bittiğine ilişkin epeyce yazılıp söylenilmiş ve özellikle o yıllar arasında şiirin siyasete koşut giden seyri gösterilmiştir. Daha çok eleştirmenlerin kale-

minden çıkmış olsa da edebiyat tarihi bakışıyla çizilen bu tablolara bakmak, ağaçları, toprağı, kuşları yaz tatilinde manzara olarak seyredenler için son derece faydalı, hatta öğretici. Bunlara bakıp siz de bir başkasına "Bak burası ölü deniz!"; bu da Evet, İsyan'ın kapağı vs. diyebilirsiniz. İnandırıcı da olur; çünkü doğrudur gösterdiğiniz. Resmedilen manzarada, insanın kendi ile çevresinden başlayıp giderek tüm dünyayı, evreni kapsayan insanca soluk alma çabası yok. Öyle ki o yılların dergileri, sanki bu güne şiirsel ya da toplumsal herhangi bir sorun aktarmamış… Yirmi yıllık bir zaman diliminde, üç darbe arasında, yüz yıllardır yüklendikleri sorumlulukların niteliği kimi zaman değişse de sonuçta sorumluluk yüklenmekten kaçmayan bu toprakların genç insanları, gene bu toprakların genç insanlarına gök ekinler gibi biçtirilmemiş… Şiir kitaplardaki hurufat, hafriyat kamyonlarıyla 'moloz dökmek yasaktır' tabelasına aldırmayarak balkonumuzun güzelim manzarasını berbat edip dibimize dökülmüş olmalı ki o balkonumuzu yok sayıyoruz… Geçmişi, eğer manzara resmi yapan bir fil değilsek, natürmort bir tablo boyar gibi resmedemeyiz. Söz konusu zaman dilimi Fecr-i âti dönemi de olsaydı durum farklı olmazdı. O halde bir yöntem güçlüğü ile karşı karşıyayız. Şiirimizin gelişim süreci içindeki seyrini, bu topraklar üzerinde yaşayan insanların başına gelenlerden ayıramayacağımızı bilmek bize bir yöntem sunmasa da misafir odalarımız için bir manzara resmi yapmaktan olsun alı koyabilir. Ama madem ki yapmak zarureti var bari şöyle alacalı bulacalı olsun:

27 Mayıs 1960, 12 Eylül 1980 ve arada 12 Mart 1970. Bu ülkede yaşayan insanların ülkeleriyle tam bir uyum içinde kendi zamanlarını yaşamadıklarını söylemenin en kestirme yolu sanırım bu üç tarihi böyle anmak. Doğumdan çok düşük yapan bir acılı annenin, tedavi yoluyla değiştirmeye pek de çaba sarf etmediği yazgısını anımsamasına benziyor. Bu yazgının öncesinden ve sonrasından Dünya şiiriyle boy ölçüşebilecek nur topları çıkmasını bir şeylere bağlamak istersek, doğanların düşenler için de yaşadığını söylemenin doğruluk payının az olduğu kabul etsem de, bu yargı, şiirselliğinden olsa gerek bana pek tercihe şayan geliyor.

1960'lı yıllar bir askeri müdahale ile açılıyor, hani şu kiraz ve sevişme vakti olan ayın 27'sinde. Bir yıl sonra da pek çok hukukçu tarafından bu gün de beğenilen bir anayasa hazırlanıyor. Özgürlüklere görece bir rahatlama sağlandığından söz ediyor, o günleri ananlar. Bu rahatlık, yakın geçmiş kadar Cumhuriyet öncesine, Dünya'da olup bitenlere kadar uzanabilme elastikiyeti sağlıyordu aydınlar için. Şiir atmosferi ise, 1960'lı yıllarda şiire başlayanlar için öldürülmesi gereken 'babalar'la dolu.. Garip şiiri işlevini yitirmiş; 1940 kuşağı şairleri donmuş, kemikleşmiş bir şiiri muhafaza ve müdafaa etmenin hantallığını dahi taşıyamıyorlar; fakat İkinci Yeni diye adlandırılmış, bu gün de ne mene bir şeyse ağırlığını hissettiren anlayışın şairleri başları boranlı birer zirve. Onların eteklerinde eğlenmek kaçınılmaz. Garip'in hayattaki iki ustasından biri Oktay Rifat bile, **Perçemli Sokak**'taki şiirlerinden ötürü parasız yatılı taifesinden Ece Ayhan'ın hışmına bakın nasıl uğruyor: *"Bay Horozcu (Oktay Rifat), mahalleye yeni gelen kiracıların çocukları gibi süregelmekte olan bir oyunun başından başlamak istiyor, üstelik bu oyunun kurallarını bilmeden, salt öykünerek,*

dün dediğinin tam aksini söyleyerek, acemice yapıyor bunu. Mahallenin asıl ele başlarıyla bir anlaşmazlık çıkacağı doğaldı. En iyi, annesi (Hüsam) onu sokağa bırakmamalıydı. Perçemli Sokak, bayramlarda çocukların salt patlatmak için ağlaya, tepine annelerine satın aldırttıkları düdüklü balonlara benziyor, o kadar." [3]

1960'ların özellikle ilk yarısında Evrim, Devinim LX, Yordam, Şiir Sanatı, Papirüs, Yeni Dergi gibi dergiler; Turgut Uyar, Ece Ayhan, Sezai Karakoç, Cemal Süreya gibi zirveler ve İsmet Özel, Ataol Behramoğlu, Güven Turan, Cahit Zarifoğlu gibi, eteklerde kendince eğleşmeyi bilebilen isimler için birer yer yurt. Ece Ayhan'ın deyişiyle 'mahallenin asıl ele başlarıyla' henüz bir sorun yok. Cemal Süreya, Süreyya Berfe'ye adını koyacak kadar yakın; Edip Cansever ve Turgut Uyar, İsmet Özel'e apayrı bir değer biçiyor. Memet Fuat'ın yönetiminde çıkan Yeni Dergi'de her ay İkinci Yeni'nin ustaları genç kuşaktan bir kaçının şiirini seçip yayınlıyor. Sloganvari tutumuyla sivrilen Özkan Mert, naif içtenliğiyle popülizme yaklaşan Süreyya Berfe, kentlerin kıyısında kalmış insanların dünyalarına ilişkin geliştirdiği dille dikkat çeken Refik Durbaş, bu yıllardan adı anılabilecek diğer bazı isimler. 1964'ün Ekim'inde Nazım Hikmet'in şiirlerinin yeniden yayınlanması bile, 1960'lı yılların başında şiire girenler için fazla bir şey ifade etmiyor; çünkü İkinci Yeni'nin şiire getirdiği teknik açılımların beslerliği kaybedilecek gibi değil. 1966'da yayımlanan ilk şiir kitabı Geceleyin Bir Koşu'da bu imkânları, kendi imge dünyası için sonuna kadar kullanan, o yılların ve öncesinin en yakın şahidi İsmet Özel'in, 1950'lerin ve 1960''lı yılların Türkiye'sinin toplumsal, siyasal ve şiirsel durumuna ilişkin yorumları bu noktada anılmalı*: "Hayat o kadar kısa sürede 'bobstil' olmuştu ki şiirin garipliği ilginçliğinden çok şey yitirdi. Türkiye'de yeni yeni imal edilmeye başlanılan bir güzellik sabunu reklamlarında 'yüzünüz çamaşır değildir' gibi bir sözdizimi kullanınca şiirin bu bağlamda yükleneceği görev de ortadan kalktı. Çarık yerine lastik giyen, hidrojene (katılaştırılmış) bitkisel yağı 'satın alan' köylünün belirmesiyle birlikte Bedri Rahmi'nin motifleri çöküntüye uğradı, 'folklor şiire düşman' sayıldı. Köyden kente göçün hızlandığı, kentlerin her sınıftan, her yöreden insanın zevkine yer vermeye başladığı bir Türkiye'de şair 'herhangi biri' olmanın da ötesinde artık uyumsuzluk konumuna itilmiş bireydir. (…) Bir çok şeye 'yeniden' başlamanın gerekli sayıldığı bu ortamda sosyal konulara ilgi birden arttı. Nazım Hikmet yeniden yayımlanmaya ve yaygınca okunmaya başlandı. Şiirlerini yayımladığı yıllarda seçkin edebiyat ortamının dikkat bile etmediği Ahmet Arif çok okunduğu gibi, kendisine yüksek değer biçilen şairlerden sayıldı. Şiirlerinin temek yönelişini 1960 öncesi duyarlılığıyla belirlemiş birçok şair, yazdıklarını bu yeni 'ideolojiler dönemi' beğenisine uygun kılmaya çabaladı. Avrupa'nın kenar mahallesinde yaşadığının bilinciyle şiir yazılamazdı artık. Bütün çeşitliliği, bireysel, toplumsal, felsefî, estetik bütün meseleleriyle dünyada olduğunun derin bilgisi ve bilinci gerekliydi şair için. Daha da acısı Türkiye'de olduğunun sorumluluğundan kaçılamazdı. Hem şair olmak, hem de Türk şairi olmak: Littéraire (edebî) bir olayın boyutlarını aşıyordu."*

Özel'in sözünü ettiği 'edebi bir olayın boyutunu aşan' şey, Halkın Dostları'nın bir

duyurusuna şöyle yansıyordu: *"Halkın Dostları emparyalizme karşı kültür cephesi kurmak amacındadır. Bu amacı gerçekleştirmek için Halkın Dostları'yla ilişki kurunuz."*

***Halkın Dostları* Çerçevesinde**

Halkın Dostları'nın öncesinde, Eylül 1967'de, İkinci Yeni şiirine ilk karşı çıkış hareketi gerçekleşmişti. Kendilerini toplumcu gerçekçi birer sanat eylemcisi sayan A. Aydın Hatipoğlu, Zühtü Bayar, Nihat Behram, Ömür Candaş, Afşar Timuçin gibi isimler **Yeni Gerçek** dergisinde gerçekleştirmişlerdi bu tepkiyi. Ulusal bileşimi, gerçekçilik anlayışına yeni bir yorum getirmeyi isteyen Yeni Gerçek, 11 sayı çıktıktan sonra Ekim 1968'de kapandı. Dergi, Halkın Dostları için bir deneyim olsa da şiirsel, entelektüel ve etkinlik bakımlarından onunla kıyaslanamaz. 1960-1980 arası Türk şiirinin seyrinde Halkın Dostları'nın apayrı, başat bir yeri vardır. 1960'ların ikinci yarısında Dünya'da artan Sosyalist eğilimlere paralel olarak Türkiye'de olağanüstü bir hareketlilik olmaktadır ve Halkın Dostları, bu hareketliliğin şiirsel, düşünsel kanadında durmaktadır. Edebiyatımızda bildiğim kadarıyla hiçbir dergi Halkın Dostları kadar çok doğurgan olmamıştır. 1975'te Militan, 1978'de Sanat Emeği, 1987'de Edebiyat Dostları gibi dergiler, bu derginin gündeme getirdiği sorunlarda ikamet etmeyi sürdürmüş; Nar dergisinden Edebiyat Dostları'na kadar farklı platformlarda Halkın Dostları'nın yapmak istedikleri, yaptıkları enine boyuna tartışılmıştır.[4]

Halkın Dostları'nın yıkıcı eylemi, Türkiye'de ve Dünya'da olup bitenler karşısında duyarsız kalan İkinci Yeni şiirine yöneliktir. Dergi çıkmadan önce, şiir tutumları farklı olmakla birlikte düşünsel dinamiklerinde yakınlıklar bulunan Ataol Behramoğlu, İsmet Özel, Özkan Mert ve Süreyya Berfe haftalık **Ant** dergisinin düzenlediği bir sanat soruşturmasına katılırlar. Ant'ın 2, 9, 16 Aralık 1969 tarihlerini taşıyan üç sayısında yer alan, Osman Saffet Arolat'ın düzenlediği bu soruşturmada, adı geçen dört şair, *"Türkiye'de son yıllarda kavganın içinden gelen, yaşadığı olaylarla soluklanan genç sanatçılar güçlü sesleriyle sesini duyurmaktadırlar"* şeklinde sunulur. Sanatın 1969 sonlarında ulaştığı durumlardan söz edildikten sonra, Halkın Dostları'nın çıkışına gerekçe olan noktaların altı çizilmektedir. Hedef, 'gerici sanat' anlayışları olarak nitelenen sağcı, idealist anlayıştan çok 1954-1959 arası palazlanan ve 1960 sonrasında da etkinliği sürdüren 'İkinci Yeni gericiliği'dir. Bu dört şair bir ağız olup şöyle demektedir: *"Bizler, açık, seçik, toplumcu bir sanat anlayışının temsilcileri olarak, birlikte, kıyasıya bir kavgaya girişmeye karar verdik. Yapacağımız çıkışla, bizden sonra yazmaya başlayan genç kuşakları etkilemek, onları zararlı etkilerden arındırmak istiyoruz."* Halkın Dostları, Ant dergisindeki bu çıkışın ardından Mart 1970'de 'Gerici Sanata Hücum' sloganıyla yayın hayatına girdi. Bir çıkışın altına imza atan dört şairden ikisinin, Süreyya Berfe'nin ve Özkan Mert'in, daha derginin ilk sayısında, Halkın Dostları'yla Ataol Behramoğlu ve İsmet Özel gibi bir organik bağa yanaşmayacakları belli olmuştu. Dergi, daha çok Cemal Süreya'nın dediği gibi bir İsmet Özel kişiliği olarak 18 sayı çıktıktan sonra 1971'de sıkıyönetimce kapatıldı. İlk sayısında, İsmet Özel'in 'Tanrı Mezarını Isıtsın' başlıklı, İkinci Yeni şiirine yönelik eleştiriler içeren

yazısı, aslında İkinci Yeni deneyimin ne yanıyla benimsenip ne yanıyla ötelendiğini netlikle göstermekteydi.[5] Fakat 1960 sonrasının ve 1970 kuşağının pek çok şairi, Özel'in yaptığı benimseme – öteleme tutumunu gereğince yapmaktan ziyade kolaycılığı seçerek, işi slogancı bir şiire vardırmamaya yönelememiş; devrimciliği bir delikanlılık süsü olarak taşımanın ötesine geçememişlerdir. Özel, hem şiirsel yanlarıyla hem de reel politiğe ram olmayıp hatta onun rağmına ve ona rağmen var olabilen siyasal bir yükü üstlenmiş bir şiir estetiği kavrayışını Waldo Sen Neden Burada Değilsin'de şöyle dile getiriyor: *" Bu iş bakır bakırlığından, mermer de mermerliğinden hangi ölçüde vazgeçebilirse o ölçüde başarılabilecekti. Dolayısıyla çözümü politik anıştırmaları durdukların yerden çıkarmak, 'saf şiir' söylemini de günlük hayat içinde teşhis ettiğimiz gerçeklere bulaştırmakta buldum. Böylece şiir aracılığıyla toplum olarak büyük beklentimizin beklenmedik özgür serpilişlere açık olduğunu kavrayabilirdik."*[6] Özel'in bu deneyini bir şiiri üzerinde göstermek, bunca söylenenleri somutlaştırmak bakımından yararlı olacaktır. Bir günlük gazeteden basitmiş gibi görünen bu örneklemede, görünenin ötesinde, kendi başının derdi ile başka başların derdiğin kesiştiği, ayrıldığı yerler hem ayrı ayrı hem de iç içe anlamlı durmaktadır.

1965 yılının 12 Mart'ında Zonguldak Kozlu'da maden işçileri ile güvenlik görevlileri arasında çıkan olaylar, ertesi gün yayınlanan günlük gazetelerden, sosyalist görüşün ağzı sayılabilecek Akşam gazetesinde şöyle yer almaktadır: "*Zonguldak'ta zabıta ile grevciler çarpıştı. İşçilere ateş açıldı. (…) Kozlu havzasında maden işçilerinin Perşembe gecesi vardiyaya girmemesinden doğan olaylar sonunda iki işçi ölmüş, 10 jandarma, 20'den fazla işçi ve iki deniz piyadesi yaralanmıştır."*[7] **Akşam** gazetesi, haber ve yorumunu, öldürülen bir işçinin başında ağlayan ve dua eden arkadaşlarının fotoğrafıyla tümlemiştir. Aynı haberi resmî ağızdan veren **Cumhuriyet** gazetesi*: " Kanunsuz grev büyüdü. Bir mühendis linç edilmek istendi, iki işçi de yaralandı. Kozlu'da ayaklanma. 6 bin işçi Kozlu'ya kimseyi sokmuyor. Asayişi temin için olay yerine bir tümen sevk edildi."*[8] şeklinde bir manşete yer verdikten sonra, haberi şöyle açmaktadır*: "Ayaklanma baş gösteriyor. Gelik ocağında başlayıp Karadon, Kilimli ve Çaydamar ocaklarına sirayet eden huzursuzluk, Kozlu ocaklarında da baş göstermiş ve saat 24 vardiyası işçileri ocaklarına inmemişlerdir (..)"*[9]

İsmet Özel'in 1966 yılında yayınladığı, Hazreti Ali'nin cenklerinden birinin adını taşıyan **Kan Kalesi**[10] şiirinde , 'şehrin içinde gizemli bir dehliz gibi dolaşan' ve böylelikle şehirde olan bitenden kendini koruyan şairin, sorumluluk duygusunu harekete geçiren şu mısralar ile yukarıdaki iki gazeteye yansıyan olaylar beraber düşünüldüğünde, Özel'in Waldo'dan aldığımız alıntıda vurguladığı deneyin esaslılığı sanırım netleşmektedir:

"Şehri sarıyor, bir dehliz olan ban ulaşamıyor ama
herkesin içinde iğdiş bir bahar
bacakları eriyor memurların, ev kızlarının
ve saat 24 vardiyasının işçileri
inmiyorlar ocaklarına"

İsmet Özel, o yıllarda bir Sosyalist ve bir şair olarak duyarlığını böylece şiirselleştirme yolunu titizlikle seçerken, bir kez daha söyleyelim ki pek çok şair, bırakın titizlenmeyi, artan devrimci dalganın üstünde bir şiir sörfü yapmakla taşıdığı sorumluluğa ve şiire zarar verdiğinin farkında bile değildir. 1984'ün Nisan'ında Varlık dergisinde yapılan ve sonradan **'70 Kuşağı Şiirimizi Tartışıyor'** adıyla kitaplaşan soruşmaya katılanlardan Veysel Çolak'ın tespitleri, içerden etraflıca bir bilgi gibi*: "1970 ve sonrası şairleri yaşananı yazdılar başlangıçta. Gazete haberleri, gördükleri, duydukları ve insan olarak etkilendikleri tüm olayları şiirleştirmeye giriştiler. Yaşanan olayların tarihsel boyutunu kavrayamayışları, estetik sorunlar üzerinde hazırlıksız olmaları belirgin hatalı bir sonuca götürdü onları. Yanılgılar, ideolojik/estetik çerçevede belirginleşti. Ülkenin politik yaşantısındaki öbekleşmeler, fraksiyonel çıkışlar, olumsuzu geliştiren etkenlerden biri oldu. Mitler, olağanüstülükler yaratıldı."* [11]

Özel'in andığımız titizliklerini taşıyan bir başka şairin, Cahit Zarifoğlu'nun deneyimi ise, üzerinde uzunca eğleşilmesi gereken, pek çok bakımdan eşsiz bir deneyim. Bir Müslüman duyarlığı ile Türkiye'de ve Dünya'da olup bitenlerin sorumluluğunu üstlenen Zarifoğlu, İkinci Yeni'nin kimi deneylerindeki zihinsel takılmaların şiire verdiği pütürleri kolaylıkla alabilmiş bir şair. Kendinden önceki mistik edanın ardından, onların şiirsel tekniklerine yönelmeyip İkinci Yeni deneyinin imkânlarına varmış, oradan da kendine haslığını bulmuş. Zarifoğlu, siyasal anlamda duyduğu sorumlulukları, Necip Fazıl'ın düştüğü hitabet havasına düşmeden şiirleştirmeye başarabilmiştir. Olağanüstü bir imgelem gücüne sahip olan Zarifoğlu'nun, 1960'ların hengamesinden imgelemini anlığıyla hiç mi hiç zedelemeden çıkabilmiş olması, kendisinden sonra gelen tüm şairler için cesaret verici bir serüven olarak durmaktadır. Zarifoğlu, kendisiyle yapılan bir konuşmada, kendiliğindenlik, sorumluluğun zorunluluğu ve siyasal duyarlığın şiirleşmesi bağlamlarında şunları söylüyor: *" Kendi kendime soruyorum, niçin yazdım, bilmem. Peki yazacak mısın? Galiba. Bu defa neden? Bilmem. Ama dikkat ederseniz bütün bu bilmemler o gizli mecburiyetle ilgili birleşiveriyor. Bu karmaşık görünüşlü diyalogla o mecburiyetin öyle kesin ve bilinçli olmadığını söylemek istiyor olmalıyım. Sorumluluk diye tutturduğunuz şey de burayla ilintili. O muğlak ama mevcut zorunluluğun, o mevcut ama muğlak sorumluluğu (…) Şiiri başka şeylere indirgemekte, başka bir şeyle onu açıklamakta fayda yok. (…) Afganistan şiirleri yazdım. Hama diye bir şiir yazdım. Bunları ben yazmayacaktım da kim yazacaktı? Bazılarının zannettiği gibi bunlar sırf bir bildiri sunmak için yazılmadı. Bu olay benim şair kişiliğimde şiire dönüştü."* [12] Olan şaşırtıcı şekilde budur: Cahit Zarifoğlu'nun kaprissiz artistliği, duyarlığı, titizliği, **Korku ve Yakarış**'ın, **Savaş Henüz Burada Şuramda** şiirinin dizelerine, reel politiğin şiirselin içinde eriyişi olarak akar:

"Bak şairin yarım kalmasın
isyan etmedi
kabul etmedi
biliyordu yürüyen tam kaldı ölürken de diri"

Halkın Dostları sonrasında, Sosyalist yönelimlerini ön plana çıkaran başka dergilerden de söz edilebilirse de bunlar silik kalmışlar, Halkın Dostları'nda savunulan

görüşlerden öte bir görüş, duruş geliştirememişlerdir. 1975 yılında Ataol Behramoğlu ve kardeşi Nihat Behram'ın çıkardığı Militan ve 1978'de Ataol Behramoğlu'nun bu defa Barış Pirhasan ve Turgay Fişekçi ile birlikte çıkardığı Sanat Emeği dergileri bu dergiler arasında sayılabilir. Sanat Emeği dergisi, 1960'lı ve 1970'li yılların toplumcu gerçekçi şairlerini geniş bir kadro halinde bir araya getirebilmiş olması bakımından dikkat çeker. Enver Gökçe, Hüseyin Ferhad, Abdulkadir Bulut, Nihat Ziyalan, bu isimlerden bazıları olarak sayılabilir.

Bu adlar aslına bakılırsa herkesin kuşak dayanışması zoruyla duyduğu, bildiği, 1970'li yılların popülizmi içinde anıla anıla handiyse birer tekerlemeye dönmüş, biri anılınca yanında öbürünü getiren adlar. Oysa 1970'li yılların içinden günümüze, kendi şiir siyasetini güderek uzanan isimler de az sayılmaz: Ebubekir Eroğlu, Mehmet Taner, Enis Batur, Arif Ay, Turan Koç, Alaaddin Özdenören, Kamil Eşfak Berki gibi isimler, bana göre şiirimizin 1980'li yıllarda yeniden kavuştuğu dinamizmde ağırlıklarınca duruyorlar.

Uyurken ya da Rüyada Dünyayı Değiştirmek

İnsanca, pek İnsanca'nın bir yerinde, *"Uyurken ve rüya görürken"* diyor Nietzsche, *"bizden önceki insanlığın tüm düşüncelerinin içinden geçeriz."* İnsanlığın yerküre üzre geçirdiği zamanlar gösteriyor ki şiir ve siyaset, hayatı dolayısıyla giderek dünyayı değiştirmenin iki yolu olarak görünmüş, görünecek. Kendiliğine eğilerek orada gördüğü asıl olanı koruyup kendini durmadan bir gelişme içinde kaybedip kaybedip bulan şair, kaçınılmaz olarak aynı kalana karşı, bulduğu her yolla bir mücadelenin içine girecektir. Bu şair 1960'lı ve 1970'li yıllarda şiire başlamış ise, o yıllardan kendine uğrayana karşılığını yine o yıllardan aldıklarıyla verecektir. 1950'li yıllar ve öncesi için de, durum, şartların değişmesine göre formunu bulsa da değişmeyip aynı kalan şey, söz konusu mücadeledir. Bugünün ve geleceğin şairleri için bu temel sorun değişmeyen olarak kalacak. 1960'lı ve 1970'li yılların şairleri belki düzen insanı olarak şiir yazmak istemediler ama birkaç istisna dışında, uykuluydular ya da rüyalarının gerektirdiği ayılmayı yaşamamışlardı. Onları özel kılan o yıllarda hem yaşadıkları ülke coğrafyasına hem de tüm yerküreye ilişkin bir sorumluluk duyabilmeleriydi. Bu gün bu özel yanlarının, şiirleriyle birlikte eylediği ahvali yeterince değerlendiremezlerse, onları bir natürmort ya da manzara resmi içinde görmekten rahatsızlık duyan kimse kalmayabilir. Bu günün şairi için de aynı döngü işlemekte. Ne fazla ne de eksik.

---

[1] İsmet Özel-Ataol Behramoğlu, Genç Bir Şairden Genç Bir Şaire Mektuplar. İst., 1995, s.141.

[2] Richard Wilhelm, I Ching, (Çev: Leven Özşar), Bursa-2003, s. 197.

[3] Ece Ayhan, Şiirin Bir Altın Çağı, İst., 1993, s.14.

[4] Edebiyat Dostları dergisinin, 7. sayısında (Kasım 1987), Halkın Dostları üzerine hazırlanan 'otopsi'nin bir benzerinin bir başka dergi için yapıldığından ben haberdar değilim. Ataol Behramoğlu, İsmet Özel, Murat Belge ve Cemal Süreya ile yapılan etraflı konuşmaların yanında, derginin okurlarına yöneltilmiş kişisel izlenim, etkilenim soruları, Veysel Çolak'ın değerlendirmesi ve elbette Akif Kurtuluş'un kendi yazısına da koyduğu içtenlik ve emek övgüye değer.

[5] Özel'in İkinci Yeni'ye ilişkin değerlendirmeleri, sanıldığının aksine, bu akıma ilişkin sonraki değerlendirmeleriyle çelişik gelmiyor bana; hele de şu değerlendirmeleri bir kez daha okuyunca*: "İkinci Yeni şiir akımı ve bunun hikayedeki uzantısı edebiyatımız için bir yüz karası değildir. Tersine gerek şiirin gerekse hikayenin anlatım olanaklarını çoğaltmış, dilimizin inceliklerine eğilmemizi hızlandırmış, Cumhuriyet edebiyatımızın yabancı olduğu bir duyarlığı getirmiştir. (…) İkinci Yeni zengin çağrışım tekniği, takıların dilimizdeki önemi, kelimenin gücünün anlaşılması bakımından edebiyatımıza hizmet etmiş bir akımdır."* Bkz., 'Tanrı Mezarını Isıtsın', Halkın Dostları, S:1, s.7.

[6] İsmet Özel, Waldo Sen Neden Burada Değilsin?, Çıdam Yay., İst.,1991, s. 48.

[7] Akşam, 13 Mart 1965.

[8] Cumhuriyet, 13 Mart 1965.

[9] Cumhuriyet, aynı tarih.

[10] Papirüs, Temmuz 1966, S:2, s. 28-30.

[11] Mehmet Yaşar Bilen, '70 Kuşağı Şiirimizi Tartışıyor', Ank., 1985, s. 134. Bilen'in gayretleriyle yürütülen bu soruşturma, 1970 kuşağının, 1980'li yılların ortalarında dahi belli oranda bir öz eleştiriye yanaşmalarını göstermesi bakımından ayrıca ibretli.

[12] Cahit Zarifoğlu, Konuşmalar, Beyan Yayınları, s.40, 41.

KURTULUŞ KAYALI

HAYATIMIZIN ŞEKİLLENDİRDİĞİ ROMAN BİR BAŞKA MECRAYA YÖNELİRKEN…

Hayatımızı belirleyen şey edebiyat mı, siyaset mi diye düşünüldüğü zaman insanın kafası karışır. Yaşadığımız hayat edebiyatla içiçe, bir ölçüde içiçe gelmiştir, ama çok derinden ilintili de değildir. Ancak bu noktanın başka işaretlerine de göz atmak gerekmektedir. Örneğin, bizim sinemamız, şu zaman zaman hiç önemsemediğimizi söylediğimiz sinemamız hayatımızla daha çok içiçe geçmiştir. Ancak, siyaset, işte onun hayatımızla kesişme noktaları belki de hiç yoktur. Hayatımızı bir biçimde alt üst etse de, bir zaman sonra muhtemelen hayatımızda hiçbir iz bırakmadan çekip gitmiştir. Siyaset ancak olumsuz anlamda hayatımızla derin izler bırakmıştır. Bu hususları şöyle bir derleyip, toplayıp bütünlüklü olarak anlamayı denemek gerekecektir.

Siyaset biraz daha başka bir şey. Siyaset, hele günceli hayatı iyice daraltan bir şey. İster buna parti siyaseti diyelim, ister belirgin bir şekilde bir miktar daha geniş siyaset. Bu durum hayatı siyasete indirgemeye çalışıyor. Gündelik politikayı, siyaseti ön plana çıkarıyor. Şunu da söylemek mümkün. Edebiyat insanı biraz daha esnekleştiriyor. Değişik siyasal konumlardaki insanlar toplum sorunlarına daha esnek bakıyorlar. Bunun sürüsüne bereket örneğini görmek mümkün. Aslında Tarık Buğra'nın metinlerini okumak bir şeyi anlamayı olanaklı kılar. Tarık Buğra'nın bir dönemde **Tercüman** gazetesinde, bir dönem önce de **Yeni İstanbul** gazetesinde yazdığı zaman insanda uyandırdığı imaj bayağı farklı. Oradaki yazılarında başka bir imaj ortaya çıkıyor. Romanlarında başka. Örneğin, özellikle de Demokrat Parti ve Serbest Fırka'yı anlatan **Yağmuru Beklerken** ve **Dönemeçte** romanlarında. Aslında gündelik hayata oldukça mesafeli bakan bir yazarla karşılaşılıyor. Köşedeki fıkra yazarı çok farklı. Zaten kendi de ah hayat biraz rahatlaşsa da şu köşeden kurtulsam diyor. Fakat **Gençliğim Eyvah** romanı gündeme geldiğinde bambaşka bir durumla karşılaşılıyor. Ha köşe yazısı yazmış, ha bir roman. Birbirini andırıyor. Tabiî bir büyük romancının gene de mesafeli denecek bakış açısıyla. Demek ki Türk insanının tarihten gelen birikimine dikkat etmek koşuluyla farkı, farkları da anlamak mümkün.

Ancak siyasetin bu tarz sınırlılıklarına bir başka açıdan da olsa işaret etmek gerekiyor. O da siyasetin darlığının özgün bazı yaklaşımlar nedeniyle aşılması, aşılabilmesi. Belki iki şey önemli, hem de çok önemli. Belli bir dönemde dar sayılabilecek bir siyasal anlayış çerçevesinde şekillenen eğilim, başka bir noktaya doğru seyrediyor. Yasaklamalar ve çekilen acı ya iyice insanı zıvanadan çıkarıyor ya da olağanüstü gerçekçi yapıp ölümüne gerçekçi bir kimliğe dönüştürüyor. Belli bir dönemin noksanlarını ciddi bir şekilde yaşayanlar ileriki dönemlerin darlıkları hususunda o kadar kabullenici olmuyorlar, olamıyorlar. Bu noktada en ilgi çekici, en gelişkin ve de en

eleştirel nitelemelerde bulunanlardan biri Kemal Tahir. Kemal Tahir'in bir dönemler, her dönemler net komünist kimliği onun 1960'lı yılların ortamına köklü bir eleştirellik çerçevesinde bakmasının vasatını yaratmıştır. Kendi ifade ettiği ve ona izafe edilen kimlik ile 1938-1950 yılları arasındaki hapishane deneyimi onun söylediklerine karşı tepkiyi belirli bir sınırda tutmuştur. Dolayısıyla düşünce adamı ve romancı olarak Kemal Tahir günde yirmi dört saat roman düşünmesinin de etkisiyle siyaset ilgisine rağmen, ona karşın eleştirel mahiyetteki düşüncelerini de rahatlıkla telaffuz etmiştir. Bu tarz bir siyaset ilgisinin kazanımları olarak telakki etmek gerekmektedir bu durumu. Demek ki, en azından bir dönemin siyasal ilgisi hayat gerçekliklerinin öne çıkarılmasının ve anlaşılmasının yollarını açabilecek gibi görünmektedir.

Bir diğer husus da başka bir noktada seyreder görünmektedir. Bazı dönemler açısından sözkonusu edilebilecek yasaklar bazı düşüncelerin rahatlıkla tartışılmasının önünde ciddi engeller oluşturmuştur. Bazı düşüncelerden biri de sosyalizmdir. Örneğin, sadece 1960'lı yıllardaki edebi metinler değil, ondan önceki edebi metinler de tabiri caizse sosyalizmin bilinmediği bir dönemde gündelik hayat bağlamında sosyalizmi anlamaya ve anlatmaya dönük edebi metinler olarak anlaşılmıştır. Bu çerçevede belki de 1960'lı yılların ortalarına kadar gerçekleşen gerçekçilik tatışmalarını bir başka bağlamda anlamak ve anlamlandırmak gerekmektedir. Ülke gerçeğine belki de bu sınırlamalar nedeniyle daha doğru nüfuz edilmiştir. Sonradan bir biçimde sosyalizme gelse de Türk edebiyatçılarının yazarlık serüveni bazı meseleleri en azından popülistçe yorumlamalarının vasatını yaratmıştır. Bu süreç de sözü edilebilecek bazı yazarların meseleyi daha doğru kavramalarının ortamının oluşmasına yol açmıştır. Türkiye'de özellikle otobiyografik metin yazanların bu tarz bir deneyim yaşadıklarını söylemek anlamlı gibi görünmektedir. Demek ki naiflik de bu meselenin gerçekçi bir mecrada gelişmesinin önşartlarını oluşturmaktadır. İlkine örnek olarak başta Kemal Tahir olmak üzere köy romancılarını, ikincisine de Sevgi Soysal'ı göstermek mümkündür.

1960'lı yılların başlarında edebiyat ilgisi de genel anlamda, siyaset anlamında kuramsal bilgiyle beraber gitmemiştir. Bu somut ilginin göstergeleri iki alanda da yanlış sinyal vermektedir. Bunlardan biri Lukacs okumalarına ilişkindir. Ve bu anlamda siyaset ve edebiyat ekseninin ne ölçüde ayrı ayrı mecralarda seyrettiği görülmektedir. İlk dönemde Türkiye'de sadece **Çağdaş Gerçekliğin Anlamı** başlıklı kitap, Lukacs'tan Cevat Çapan'ın çevirdiği kitap vardır. Eskinin de etkileri olmakla beraber Türkiye'de eleştirel gerçekçilik ve toplumcu gerçekçilik gibi kavramlar ağırlıklı olarak bu kitabın çevrilmesi sonucu kullanılmıştır. Eleştirel gerçekçilik kavramın sosyalist içerikli olmayan metinlerin de belli ölçüde tolere edilmesini, onlara da olumlu yaklaşılmasını beraberinde getirmiştir. Daha sonraki dönemde **Avrupa Gerçekçiliği** ve **Estetik** kitaplarının, özellikle bu ikincisinin iki-üç cildinin yayınlanmış olmasına karşın bunlardan yararlanılmamıştır. Aslında çok daha teknik kitabı **Roman Kuramı** oldukça geç çevrilmiş, çevrilen metinlerden en sonuncusu, sosyal bilimle, sınıf ve tarih konusuyla doğrudan ilgili olan **Tarih ve Sınıf Bilinci** kitabı olmuştur. Hele hiçkimse bu metne yönelik bir değerlendirme yapmamıştır. Ancak zaman içinde Lu-

kacs'a izafe edilen konum ondan belirgin bir şekilde uzaklaşmayı beraberinde getirmiştir. Fakat gerçekçiliğe yönelik değerlendirmelerin biraz da tarihin geçmişinden kaynaklanan dayanakları vardır. Bir temel eğilimin her zaman temel tarihsel dayanakları vardır. Bunlardan biri hayatımızdan gelen, diğeri de roman tarihimizden gelen hususlardır. Bunların bir tarz yarattığını, edebiyatımızı derinden etkilediğini söylemek gerekmektedir.

Edebiyatımızın yakın tarihini incelemeye çalışırken iki husus üzerinde durmak anlamlı olabilir. Bunlardan biri bizim sol edebiyatımızdır. Bunun anlaşılması anlamında sosyal gerçekliğin etkisinden bahsetmek gerekecektir. Bunun çok belirgin bir şekilde kitabi tarzda gerçekleşmediği görülebilir. Çünkü, Türkiye'de edebiyat bazı konuları siyasal metinler gündeme getiremezken getirmiştir. Türkiye'de sosyalizmin temellerinin rahatlıkla anlatıldığının, anlatılabildiğinin düşünüldüğü dönemlerde, 1960'lı yıllarda bile sosyalizm anlaşılış biçimi itibariyle hemen hep romanlarda somutlaşmıştır. 1960'lı yıllardan önce bu zaten hep böyledir. Türkiye'de çok sayıda sosyalist roman yazarının bulunmasının bir açıklaması olmalıdır. Roman yazarının sosyalist olmasından daha çok onların ayrıca, romandan ayrı olarak sosyalizm hakkında düşünce beyan etmelerine dikat etmek gerekmektedir. Bu eğilim bir biçimde sorgulanmalıdır. Bir de bu dönemde Türkiye'de yaygın olarak okunan yabancı romanlara Jack London'dan Gorki ve İsmail Kadere'ye kadar okunan yabancı romanlara dikkat edilmelidir. Bunların benimseniş biçimi dönemin haleti ruhiyesini gösterebilir. Sözü edilen romanların o dönemdeki yorumu topluma bakış biçimini anlaşılır kılabilir. Bunun yanında dönemin özellikle homojen köy eksenli edebiyatının da etkileyiş tarzı üzerinde durulabilinir. Dönemin köy değerlerinin yüceltilişi bu edebiyatın genel doğrultusu çerçevesine de yorumlanabilir. Bir de köy edebiyatına mesafeli duran edebiyat da o dönemdeki hayat anlayışımız üzerine etkili olmuştur. Bu edebiyat bir ölçüde, önemli ölçüde şehirli bir edebiyattır. Sosyal, kültürel sorunlarımızla, daha doğrusu hayatımızla bağlantısını daha sahih bir şekilde kurmuştur. Daha doğrusu bu üç mecrada akan edebiyat döneminde, edebiyatla yaygın olarak ilgilenildiği zamanda bizim hayatımıza içselleşmiştir. Teorik mahiyetteki kitaplar, herşeyi, hemen herşeyi ekonomiyle, ekonomik nedenlerle çözümleyen yaklaşımlar işin biraz daha rasyonel yanıyla ilgilidir. Gündelik hayatla bağlantılı değerleri de dönemin sanatının, bu arada edebiyatının doldurması kadar da olağan, normal bir şey yoktur. Doğal olarak bu alanda boşluk olmayacağı, olamayacağı için de bu alan sanattaki üretimle doldurulmuştur. Tabii bu üçlü etkinin çapraşık bir bileşimi, flu bir bileşimi vardır. Dönemin zihniyetinin apaçık anlaşılmasının da haliyle sınırlılıkları bulunmaktadır. 1960'lı yılların insanını kitabî metinlerden daha çok sanatsal üretimin şekillendirdiğini düşünmek gerekecektir.

Daha bütünlüklü düşünmek mümkün. Tabii nüanslara da dikkat ederek. Cumhuriyet döneminin ilk kuşağını etkileyen romanların 1960'lı yıllarda da yansımalarını yakalamak olası. Bundan öte muhafazakâr romanların, muhafazakâr kültürel çerçeveli romanların da köy romanlarıyla dünyaya bakış tarzları itibariyle çakışma nokta-

ları bulunmaktadır. Ondan öte neredeyse her temel eğilimi bir noktada buluşturmak imkanı vardır. Bu anlama gelmek üzere **Çalıkuşu**'nun, **Çalıkuşu**'nun Feride'sinin belki de 1980'li yıllara kadar her tür yaklaşım sahibinin gündelik yaşamında yankı bulduğunu söylemek anlamlı olabilir. Aynı yağmurun ıslattığı insanların aynı coğrafyada benzeri etkiler altında haleti ruhiyelerinin örtüşmesi kadar doğal bir şey yoktur. Tabii siyaset insanları ayrıştırıyor. Edebiyatımız, 1960'lı yıllardaki edebiyatımız ve daha önemlisi hayatımız insanları birleştiriyor. Son dönemdeki edebiyat incelemeleri de bunun en somut kanıtları. Değişik siyasal doğrultudaki edebiyat olmadık başka doğrultudaki edebiyata eklemleniyor. Son dönemdeki gelişmelerin sebeplerini incelemeye çalışmak denenmeli.

Bu örtüşme eylemi belirgin bir şekilde romanımızın hayatımızdan kaynaklanmasından dolayı. Cumhuriyet'in ilk döneminden şimdiye kadar yaşanmış hayattan etkilenen bir edebiyat var. Bu edebiyat zaman zaman, hatta çoğu zaman yaşanan hayattan kaynaklanıyor ve otobiyografik özellikler arzediyor. Türkiye'nin çok önemli edebiyatçılarının metinlerinde hayatlarından parçalar bulmak mümkün. Hatta en kritik metinlerin, en önemli metinlerin hayat öyküleri olduğu görülüyor. Ondan öte Selim İleri'nin **Her Gece Bodrum** ve sonraki metinlerini bir dönem aydınlarının gerçekçi bir tarzda anlatımını yansıtan romanlar olarak da görmek, yorumlamak denenmeli. Bizim her tür edebiyatımız romanımızla belirgin bir şekilde içiçe geçmiş. Bir dönem Türk edebiyatı Türkiye'nin kültür hayatını çözümlemek için engin bir malzeme. Ancak bir dönem sonra bu bitiyor. Hem de neredeyse bütünüyle. Bu bitme tarihi de 1980.

1980'li yıllardan sonraki gelişmeler üzerine iki tespit konuyla ilgili yorumları çok güçlü temellere oturtuyor. Tespitlerinden ilki olağanüstü kritik ve geniş kapsamlı. Tabii her yanına değinmek mümkün değil: "Bizi folklorizm tuzağına düşürmek isteyen kültür komiserliği Mustafa Kutlu'yu bu yüzden görmezlikten gelmeye mecbur. Üç Kemallerin Orhanını da Tahirini de bu yüzden lokalleştirip yalıtma gayreti içinde. Bu yüzden Cemal Süreya'nın Folklor Şiire Düşman tespiti bir putu devirmiştir ve bu yüzden de bu müthiş tespitin içini boşaltıp anlamını halk düşmanlığına kadar genişletmek kültür komiserinin yerli işbirlikçilerinin başlıca ödevlerinden biridir."[1] Burada işin boyutunun, sürecin, halktan kopukluğa, halk düşmanlığına kadar gitmesinin söylenmesi önemli. Aynı yazıda bir de tercüme salgınından bahsediliyor ve bu salgında kimsenin Oğuz Atay'ı fark edemediği söyleniyor. Bu tercüme salgını tercüme romanı da gündeme getiriyor ve Türkçe roman da tercüme romandan etkileniyor. Daha doğrusu insanlar, okurlar da Türkçe'de de okuyabilecekleri metinleri tercüme kitaplarda okuyorlar. Bazı konuların Amin Maalouf'tan okunmasının sadece tesadüf olarak nitelenmesi mümkün değil. Son dönemdeki romanlarda Türkiye'nin son elli yıllık tarihinin bütünüyle çizilmesi, muğlaklaşmayıp hiç görünmemesi tümüyle kendiliğinden gelişen bir süreç değil. Aynı şey tarihsel romanlar için de sözkonusu. Eskiden tarihsel romandan ürküp kaçanlar, şimdilerde tarihsel romana yöneliyorlar. Tabii bir biçimde her zaman yazılanın tarihsel gerçek olmadığını altını çize çize belirterek. Son dönemin metinleri tarihten kaçmak amacıyla tarihe sığınmak şeklinde te-

zahür ediyor. Netice olarak gündelik hayattan, hayatın gereğinden kaçmak amacıyla tarihe sığınıyor. Aslında bu tutum sanat konusunda yeni oluşan düşüncelerden kaynaklanıyor. Fakat konuyu sadece bu meseleyle açıklamaya çalışmak yanlış. Sosyal bilim çalışmaları da belirgin bir şekilde son elli yıllık tarihi hepten yok saymaktadır. Demek ki, hafızamızdan son elli yıllık hayatımız hepten silinmiştir. Bu ameliyeyi sadece edebiyata inhisar ettirmek haksızlık olacak gibi görünmektedir.

Sözü edilen süreç ister istemez her şeyi etkilemiş olmaktadır. Toplumuna yabancılaşma edebiyatı olmadık noktalara doğru götürmektedir. Yazılan edebi metinlerin bu toplumla ilgili olmaması 1980'li yılların süreci olsa da bunun geçmiş dayanakları bulunmaktadır. Ancak süreç 1980'li yıllardan itibaren güçlenmiş ve tarih ve coğrafyadan soyutlanmış edebiyat başat bir görünüm almıştır. Bunun tümüyle bu coğrafyadan soyutlanması tipik bir durumdur. 1980'li yıllarda itibaren sosyal bilim alanlarında da benzeri bir süreç yaşanmıştır. Yaygın olarak yapılan tespitlere yeni katılan bir yazar bana göre durumu iyi özetlemektedir: "Daha önceleri de görülen ama 1980'de bu yana çok artan bir eğilim ise, edebiyatta yerli olandan uzaklaşma, yazarın dil, kültür ve dünya görüşünden yerli unsurların dışlanması, dünyanın her yerinde bir yazarın yazabileceği evrensel ölçekli bir yazarlığa yönelinmesidir. Bu eğilimin bir nedeni, başka dillere çevrildiğinde o dillerin okurlarına yakın gözükmek, yadırgıtıcı gelmemek olabilir. Bir başka nedense, yerli olmayı küçümsemek, yalnızca Batılılar gibi yazarak yazar olunacağına inanılmasıdır."[2] Bu noktada önemli olan husus 1980'li yıllardan itibaren artık daha evrensel boyutlarla, boyutlarda meseleyi düşünmektir. Yerli olmayı küçümsemek Türkiye ekseninden uzaklaşmak kadar, belki de en az o kadar Türkçe düşünmekten vazgeçmek anlamına gelmektedir. Elif Şafak boşuna konuşmuyor: "Araf'ın şansı İngilizce yazılmış olması oldu. Ama İngilizce yazılan o kadar çok eser var ki. Kitabı Amerika'da okunsun diye İngilizce yazmadım. Bana bu kitap İngilizce geldiği için, rüyalarıma İngilizce girdiği için İngilizce yazdım."[3] Bir ölçüde genel anlamda teorik metinlere yaslanmayı da gerektirmektedir. Türkiye'de bu tarz yazmanın yaşadığımız hayatla bağlantısı üzerinde düşünülmelidir. Sözü edilen süreç bizi neredeyse tümüyle hayatımızdan koparmış gibi görünmektedir.

1960'ların belki daha eskilerin temel ekseni, temel düşünsel doğrultusu ulusaldan evrensele ulaşmak şeklinde tezahür etmiştir. Evrensele yönelmenin yolunu insanlar burada bulmaktadır. O dönemde ulusal tiyatronun tartışılmasının mantığı üzerine düşünülmelidir. Herkesin evrensele giden yolda bu coğrafyanın derinliklerini fark etmek gibi bir amacı vardır. Doğan Avcıoğlu'nun Roger Garaudy'yi çevirirken söylediği gibi kendi ülkemiz hakkındaki bilgimiz çok sınırlı, Batı hakkındaki birikimimiz ise olağanüstü fazladır. Şimdilerde Doğan Avcıoğlu'nun bu duyarlılığına sahip olağanüstü sınırlı aydınımız bulunmaktadır. Bu anlamda bazı İslâmî muhafazakârlarla, bazı sosyalistlerin frekansları tam tekmil uyuşmaktadır. Artık evrensel olanla Türkiye'ye dönmeden sorunlarımızı anlayabileceğimiz şeklinde bir anlayış yerleşmiştir. **Araf** romanının İngilizce olarak yazılışına dikkat etmek ve bu konuda derinikli olarak düşünmek gerekecektir. Belki bununla evrensele ulaşmanın kafi olduğu şeklinde

bir anlayış belirmiş görünmektedir. Belki de toplum gerçeklerine yönelmenin yolu buradan geçmektedir. Muhtemelen de metinler Batı için yazılmaktadır. Bunun da bütünüyle folklorik roman yazmak eylemiyle ne ölçüde farklı olduğu konusunda düşünülmelidir.

İnsan bir an Halide Edip'in de **Sinekli Bakkal**'ı İngilizce yazdığını düşünmektedir. 1936 yılındaki bu yazma eylemi ile 2003'teki yazma eylemi arasında bazı farklar olmalıdır. Vardır da. 1930'larda ve 1960'larda Batı düşüncesini yazarın özgün sesini bastırmasa da bugün bastırmaktadır. Bunun en bariz göstergesi Halide Edip Adıvar'ın bu ve başka metinlerdeki özgün sesidir. Vaktiyle çoğu yazara belirgin bir şekilde haksızlık edildiği zaman içinde daha rahat, daha açıklıkla anlaşılabilir. Bir zamanlar Sabahattin Eyuboğlu'nun yeni Türk sanatkârı hakkında yazdıkları belki bugün için daha bir gerçekçilik taşımaktadır.

Bırakın edebiyat artık siyaset bile yaşadığımız somut hayatın gündeminden çıkmıştır.

Ancak bir mecrada sürüp giden edebiyatımızın bir kolunu bu özelliklerden tenzih etiğimizi söylemek hakbilirlik gereğidir.

---

[1] Hakan Arslanbenzer, "Türkiye'de Kültürel İktidar Solda mı?" **Atlılar**, No: 11, (Mayıs-Haziran 2004), s. 5.

[2] Turgay Fişekçi, "Yerlilik", **Cumhuriyet**, 5 Mayıs 2004.

[3] Nuriye Akman, "Hep Deliliğe Yakın Oldum" (Elif Şafak'la Konuşma), **Zaman**, 16 Mayıs 2004.

VEYSEL ÇOLAK

1950 İLE 1955 ARASINDA EKONOMİ POLİTİKA, ŞİİR (SOSYOLOJİK BİR YAKLAŞIM)

Şiir, bireysel olduğu oranda tarihsel bir içerik de taşır. Bu yaklaşım benimsenerek entelektüel yaşama uygulanmadığı sürece, her şair kendi şiirini teorize ederek yadsıyacaktır diğerlerini. Bu da, şairi, bütün anlamlarda, köksüzleştirecektir. Oysa şair, öncelikle kullandığı dile, bu dille yaratılmış ürünlere, üretim ilişkilerine ve politik belirlenişe bağımlıdır. Kendiliğinden bile olsa, böyledir bu. Düşünsel boyut kullanılan dilde barındığı için; şairin estetik ve ideolojik kavrayışı, ister istemez, şiirlerinde içkinleşir, içkindir daha doğrusu. Bu da sanatsal yaratıların incelenirken toplumbilime gereksinme duyduğunu ortaya koyar. Bunun yoksunluğu, Türkiye'de materyalist bir kavrayışla yazılan şiirin; hep idealistçe okunmasına neden olmuştur. Nedense, şiirin; siyasi iktidarların uygulamalarından, toplumun sınıfsal yapısından, ideolojik savaşımlardan, günlük pratik yaşantıdan bağımsız olduğu düşünülür. Böyle olması gerektiği dayatılır üstelik. Giderek, dile; bir dil oyununa indirgenmek ister şiir. Şiire (sanata) zarar ürkütücü bir yanılgıdır bu. **"Dil, bilinçtir**." çünkü. Sözcükler, sözdizimleri, tarihsellik içinde toplumsal göstergelerdir her zaman.

Bir şiir serüvenini anlamak; onun, ürünü olduğu tarihsel kesitin ekonomik ve politik göstergelerini kavramakla bağıntılı ve olanaklıdır. Bu şiirin önerdiği estetik'e toplumsal ve bireysel bir karşılık bulmak bir hayli zorlaşacaktır yoksa. 1950'li yılların ilk yarısında **Garip** şiirine yapılan saldırıları açıklayabilmek; o yılların tarihsel açıklamasını gereksinir. Bu nedenle, **"İkinci Yeni, bir kaçış şiiridir**." demek yetmez. Görünen o ki her şiir, toplumsal bağlamına oturtularak değerlendirilmek ister. Bu, şiirlerin yazıldıkları tarihsel süreç içinde estetik ve içerik bakımından anlamlandırılmalarını sağlayacaktır kuşkusuz. Şiirlerdeki gizli tarihin açığa çıkmasının biricik olanağıdır bu.

Önerdiğim bu yaklaşım; 1950-1955 arasında Türk şiiri içerisinde kendine yer bulmuş tüm şairlerin yapıtının irdelenmesinde uygulanabilir kanısındayım. Toplumsal, ekonomik, politik koşulların ortaya konması;, **Garip şiirini, Toplumcu şiiri, Gelenekçileri**, **İkinci Yeni**'nin oluşumunu ve sonrası gelişmeleri de dönemsel olarak, açıklayacaktır.

1950 ile 1955 ARASINDA EKONOMİ ve POLİTİKA

Stefanos Yerasimos, "1950 ile 1955 arasında geçen süre, hemen hemen mutlak bir liberalizm dönemidir."(1) diyor. Tarihe bakıldığında, bu saptamanın doğru olduğu görülür. 1950'de siyasi iktidarı ele geçiren **DP;** Liberal Devletçilik anlayışını egemen kılmak için hummalı bir çalışmaya koyulmuş; sermaye birikimini gerçek-

leştirmek için de; **CHP'**nin önerdiği toprak reformunu engelleyerek, büyük toprak sahiplerini korumaya yönelmiş; ayrıca, buna paralel olarak da özel girişimciyi sonuna kadar desteklemiştir. Yabancı sermaye da, en az şimdiki kadar, teşvik edilmiştir bu dönemde.

DP'nin gelişiyle, o güne dek süren "**Tek parti, tek şef**" sisteminin sona ermesi; dar anlamda, demokrasiye geçilmesi; özgürlük savaşımı veren aydınları kazanmak için bir araç olarak kullanılmıştır. **Mahmut Makal**, **Bizim Köy** (1950) adlı kitabı yüzünden **CHP** iktidarının son yıllarında; kendi deyimiyle "**30 Mart 1950 günü kuşluk vakti emniyete, oradan savcılığa, oradan mahkemeye ve oradan da deliliğe…**(2) gidecektir. **Makal, DP**'nin seçimi kazanmasıyla rahatlar gibi olduysa da, pek uzun sürmez bu. **DP**'nin özgürlük getirdiği yalanı kısa sürede açığa çıkar. **Mahmut Makal**'ın pasaport alması engellenir, giderek memuriyeti bırakmak zorunda kalır. Bu durum bile **DP'**nin siyasi yüzünü açıklamaya yeter.

DP'nin 1950'deki başarısı, "**kitlelerin isyanı**" olarak sunulur. **DP**'nin güler yüzlü olduğu; **CHP'**nin ise jandarma gücüyle halkı, özellikle köylüyü canından bezdirdiği vurgulanır sürekli. Gerçekte; halk eleştirel düşünceden yoksun, doğru ya da yanlış olduğunu düşünmeden, **CHP**'ye karşı olan her öneriyi benimsemektedir. Popülist yaklaşımlarla aldatıldığının farkında değildir hiç. Bunun farkında olan **DP** üstyapı kurumlarında değişikliklere girişir hemen. İlk iş olarak da Türkçe okunan ezanın**, Arapça okunması için 14 Haziran 1950'de hemen bir yasa hazırlanır.** Bu süreçte Kemalist Devrimler kategorize edilerek; "tutanlar", "tutmayanlar" diye ikiye ayrılarak, onlardan ödünler verilmeye başlanır. Buradan bakıldığında, **"1950-1960 arasının mücadelesi, genel çizgileriyle 'ilericilik-gericilik' şeklinde beliren kısır ve sunî çekişme halinde geçecektir. Kavga 'rejim' sorunları, üstyapı kurumları üzerine gider. Batılılaşmanın görüntüsünden yana olanlar 'ilerici, karşı olanlar gericidir."** (3) O günlerde yaşanan tartışmalarda yaşanan ekonomik yapı, üretim ilişkileri tamamen unutulmuş gibidir. Böylece, siyasal ilişkilenmeler de iyice yüzeyselleşir. Edebiyata da yansır bu. Batı edebiyatı taklit edilmeye başlar Romancı ve öykücülerin bir kısmı eksistansiyalizme tutunmaya çalışır. Gelenekçiler, Osmanlı hayranları, Turancılar… atağa kalkar. Batının sürrealist şiiri, özümlenmeden, taşınmak istenir…

DP, 1954'te seçimi yeniden kazanarak, yerini daha bir sağlamlaştırır. O güne kadar ekonomik göstergeler iyiyken; Kore savaşından sonra tarım ürünlerini satamaz hale gelen Türkiye, iyice yoksullaşarak ekonomik krize girecektir. Bu günlerde **ABD**'nin gıda yardımı, Türkiye'nin tam bağımlılığına dönüşecektir. Bu ekonomik ve siyasi kriz, giderek, 1960 ihtilâlini getirecektir.

1950'li yılların aydınlarla ilişkilenmesine de bakmak gerekiyor: 1930 yılında **Mussolini**'nin 'faşist devletini' korumak için çıkarttığı İtalyan Ceza Kanunundan alınan 141, 142. maddeler; aydınların başına düşmek üzere olan **Damoklesin Kılıcı** gibidir.(4) **CHP** bu yasa maddelerine yaslanarak aydınlara, sanatçılara büyük kıyımlar uygulanmıştır 1950 öncesinde. 1930'lu yıllarda ders kitaplarına girmiş **Nâzım Hikmet**; onca ulusçu olmasına karşın, şiirleri yasaklanacak ve kendisi hapsedilecek-

tir. Kitaplarından **Simavna Kadısı Oğlu Şeyh Bedrettin Destanı** 1936'da basılacak; kendi dilinde yasaklanışı otuz yıl sürecek; ancak ölümünden sonra, 1965'te **Kurtuluş Savaşı Destanı** ile yeniden Türk okuyucusuyla buluşabilecektir. Bu siyasi olumsuzluk, göle atılmış taş gibi halkalanarak sürecektir: **Orhan Kemal, Kemal Tahir, Kerim Korcan, Sabahattin Ali, Hasan İzzettin Dinamo, A.Kadir, Rıfat Ilgaz, Aziz Nesin, Ahmet Arif, Enver Gökçe, Nail V., Mehmet Kemal…** 141, 142'nin hışmına uğrayacaktır. Aydınların, sanatçıların kıyımı, burada kalmayacaktır elbette. 1950'den sonra, **DP** iktidarları zamanında da sürecektir bu baskı; pekişerek hem de: **Şabih Şendil, Cahit Irgat, Suat Taşer, İlhan Berk, Arif Damar (Barikat), Melih Cevdet Anday, Fethi Naci, Şükran Kurdakul, Attila İlhan, Mahmut Makal, Fakir Baykurt…** 1950-1956 yılları arasında yazdıklarıyla kovuşturmaya uğrayacak, sürekli izlenecek, tutuklananlar olacaktır aralarında. Sanatsal verimleri, şairlerin şiirlerini geliştirmeleri baskılar, sürgünler nedeniyle engellenecektir. Bu incelenmenin bağlamı nedeniyle hep edebiyatçıları örnek alarak gösterdim. Elbette onlarla sınırlı değil bu politik zulüm. Tiyatro, karikatür, sinema, resim sanatçıları da aynı kaderi paylaşacaktır onlarla.

CHP'nin bir ürünü (sonucu) olan **DP**; "**Tek parti, tek şef**" dönemini sona erdirdiğini söyleyerek işaretlediği özgürlük konusunda hiç de içten olmadığını 141, 142'yi acımasızca uygulayarak ortaya koymuştur bu dönemde. (5)

1950 ile 1955 ARASINDA TÜRK ŞİİRİ

1950'li yıllara gelindiğinde Türk şiiri tam bir kaosa girmiş durumdadır. Bir yanda politik dayanak bulanların gerici, gelenekçi, Osmanlıcı, tutucu saldırıları; öte yanda sanatın içini boşaltma çabasında olanlar; 141-142'nin dayanılmaz baskısı, solda olanların içsel çekişmeleri; şiiri kendi için değil, kendiliğinden oluşan bir sürece sokmuştu.

Orhan Veli'nin ölümüyle (14 Kasım 1950) **Garip** şiiri çözülme sürecine girmişti, denilebilir. **Melih Cevdet Anday, Oktay Rifat** biçimde **Garip**'e bağlı kalırken; özde tamamen ondan uzaklaşmaya koyulmuştu. **Garip Akımı** bu çalkalanmayı yaşarken, karşıt poetikaların saldırısına uğrayacaktır. **Beş Hececiler, Mavi Hareketi, Hisarcılar** (1950-1957), **Toplumcu 1940 Kuşağı, İkinci Yeni** şiirin ilk temsilcilerinden **Ece Ayhan, Cemal Süreya, Turgut Uyar, Edip Cansever** şiddetle karşı çıkacaktır **Garip** şiirine. Bu, farklı ideolojilerin ve estetik anlayışların önerildiği anlamına gelecekti doğal olarak.

Ayrıştırılarak bakıldığında görünen şudur: **Attila İlhan, Garipçiler**i "**bobstilistler**" diye sıfatlandıracak ve "… **öncülerin, taklitçi olmaları; batı estetiğini metod olarak değil, şekil olarak kavramaya çalışmaları, onları yanlış yollara sürüklemiş; kendileri terkip (birleşim) yapmadıkları gibi, kendilerinden sonra gelenlerin de taklide sürüklenmelerine, taklidin taklidi olmalarına yol açmıştır.** (6) yargısına varacaktır. **Garipçiler**in folklordan, türkülerden, tekerlemelerden… yararlanmalarını kanıt göstererek; **Garip** şiirinin tutarsızlığını açıklamaya çalışacaktır. **Ah-**

met Oktay, Mavi Hareketi çevresinde gelişen bu anlayışa katılarak; **"Orhan Veli, eksik bir öncü ve eksik bir şairdi."** (7) diyerek, olumsuzlayacaktır **Garip** şiirini.

Öte yandan **Behçet Necatigil;** "**Orhan Veli kuşağı, şiiri gündelik hayatın gürültüsünde ayağa düşürdü.**" diyecektir. (8) Toplumcu 1940 Kuşağı şairlerinden **Enver Gökçe** de; "**Garip Akımı, şiiri toplumsal çığırdan saptıran bir akımdı. Bu yüzden bu akıma hiç ilgi duymadım. Üstelik benim şiirim bir yerde bu akıma bir tepki olarak ortaya çıkmıştır."** (9) diyerek; özde biçimde iyice ayrıştıklarını belirtecektir. Bu dönemde **Gelenekçilerin, Beş Hececilerin, Turancıların, Hisarcılar'ın, Garip** şiirine karşı çıkışları da tamamen ideolojikti. Kısaca kültürel üstyapıda çatışma sürüp gitmektedir bu dönemde.

Behçet Necatigil'in, **Fazıl Hüsnü Dağlarca**'nın, **Cahit Külebi**'nin **Attila İlhan**'ın, **İlhan Berk**'in **Celâl Sılay**'ın, **Salah Birsel**'in, **Ceyhun Atuf Kansu**'nun, **Garip** şiirinin dışında kaldıklarını vurgulamaları da bu günlere rastlar. Bu adlara, **Enver Gökçe**'yi, **Niyazi Akıncıoğlu**'nu, **Ömer Faruk Toprak**'ı, **A. Kadir**'i, **Ahmet Arif**'i, **Şükran Kurdakul**'u, **Arif Damar**'ı… eklemek yanlış olmayabilir. Çünkü hep **Garip**'in uzağında bir şiirin izini sürmüşlerdir.

Böylesine bir karmaşa sonunda, ister istemez, bir ayrışma yaşanacak; poetikalar belirginleşecektir. Öyle de olmuştur. Bu süreçte **Beş Hececiler** ve **Hisarcılar** tamamen etkilerini yitirirken; **Toplumcular** 1940'lı yıllardan beri süregelen 141,142 dayanaklı baskılar sonucu şiirlerini istedikleri gibi geliştiremeyeceklerdir. **Garip** şiiri de "**yaratıcıları tarafından yazılmaz olacak**" ; **Behçet Necatigil**'in deyimiyle "… taklitçileri elinde kalıp yozlaşacaktır."

Bir şairi anlamak, onun çağdaşlarıyla birlikte düşünülmesini gerektiriyor. Böyle olduğu için 1950-1956 yılları arasında yayımlanan diğer şiir kitaplarına bir göz atmak, daha bir açıklayıcı olacaktır. Bir genelleme yapılırsa dört öbekte toplanabilir bu şairler:

1. Garip şiirine karşı olanlar ve yayınladıkları kitaplar:

Fazıl Hüsnü Dağlarca, bu süreçte, **Toprak Ana** (1950), **Aç Yazı** (1951), **İstiklâl Savaşı-Samsun'dan Ankara'ya** (1951), **İstiklâl Savaşı (İnönüler)** (1951), **Sivaslı Karınca** (1951), **İstanbul Fetih Destanı** (1953), **Anıt Kabir** (1953) ve **Asu** (1955) adlı kitaplarında Anadolu gerçeklerine eğilmiş, vatan sevgisini ve savunmasını öne çıkartarak, Kurtuluş Savaşını dayanak alan şiirler yazmakla yetinmiştir.

Ceyhun Atuf Kansu, Yanık Hava (1951), **Haziran Defteri** (1955) adlı yapıtlarında Anadolu'yu yaşadığı, sosyal çevreyi şiirinin odağına koyarak, bir yapılanma içerisine girmiştir. Önceki şiirlerine göre, dili daha bir önemsediği görülür bu şiirlerinde. Toplumcu bir içerik yansır şiirlerinden. Amacı, "**Halkçı gibi değil, halk gibi**" katılmaktır Anadolu insanının yaşamına.

Cahit Külebi, ise **Atatürk Kurtuluş Savaşında** (1952); **Yerleşen Otlar** (1954) adlı yapıtlarında, şiiri Anadolu insanının yaşamından ve onun yaşadığı coğrafyadan devşirir. Halk edebiyatına yaslanır. Kısaca, **Karacaoğlan**'ın bacanağı olmaya özen gösterir. Kendini yineleyen, değişime kapalı bir şiirdir bu.

Salah Birsel, bu dönemde yayımladığı, **Hacivatın Karısı** (1955) adlı yapıtında; bağımsız, tek başına bir şair tavrı koyar ortaya. İroniktir. Sıradan insanın sıkıntısını yazar. Sözcükler üretir. "Sözcüklerle şaka eder gibidir." Yergiciliği bir hırçınlık taşır.

İlhan Berk, henüz toplumcu bir şairdir o günlerde. **İkinci Yeni**'ye eklemlenecek şiirlere uzaktır iyice. Öykülenmeye yaslanan, halktan şiirlerin toplandığı **Günaydın Yeryüzü** (1952) kovuşturmaya uğrayacaktır. **Türkiye Şarkısı** (1953) ve **Köroğlu** (1955) bu dönem ürünlerini kapsar.

Behçet Necatigil de, **Çevre** (1951), **Evler** (1953) ve **Eski Toprak** (1956) adlı şiir kitaplarını yayımlamıştır. Bireysel kaygıların öne geçtiği şiirler yer alır bu kitaplarda. **Necatigil**; ev, çevre, küçük insan bağlamında geliştirir şiirini. Türk Halk şiirinin olanaklarıyla, Batı şiirinden yola çıkarak yeni bir şiire varma çabasına girer.

Attilâ İlhan, **Sisler Bulvarı** (1954) ve **Yağmur Kaçağı** (1955) adlı yapıtlarını yayımlar. İlk kitabı **Duvar**'ı dışta bırakarak, amaçladığı şiire vardığı dönemdir bu. Toplumculuk, yeni bir kavramla yansıtılmaktadır onun şiirlerinde. İmge anlayışı iyice belirginleşmiş, zengin çağrışımlar yaratabilmiştir.

Sabri Altınel, İnsanın Değeri'nde (1955) kuşağından farklı bir titizlik göstererek toplumsallığın içinde bireysel olanı irdelemeye koyulacaktır. Araştırdığı; yalnızlık içindeki bir halkın acısıdır. Bu arada, şiiri bir yaşam anlayışı olarak algılayacaktır. Estetik olana büyük değer verecek, dize işçiliğinde bunun olabilirliğini araştıracaktır.

Ömer Faruk Toprak, Dağda Ateş Yakanlar'da (1955) insan sevgisini önceleyen, savaşa karşı şiirlerini ortaya koyar.

Hasan İzettin Dinamo, Deniz Feneri (1957) adlı yapıtından hareketle, şiire "özgürlük, barış, faşizme karşı duruş" öğelerini soktuğunu söyleyecektir. Estetik değil, ideolojik olacaktır şiirinin açıklaması.

Şükran Kurdakul, Giderayak'ta (1956) ideoloji içinde sanatı anladığını söyleyecektir. Sınıf bilincinden yoksun bir toplumculuk egemendir bu şiirlerde. Gene de 142'nin gazabına uğramaktan kurtulamayacaktır.

Arif Damar (Barikat), Günden Güne (1956) adlı kitabında **"sevgi, kardeşlik, barış"** temalarını işler. Biçimi daha bir önemser, yapıyı gözetir. Elbette 142'den kovuşturmaya uğrar.

Bu süreçte toplumculardan **Enver Gökçe,** 1953'te '**TKP** Tevkifatı' nedeniyle içerdedir. Bu günlerde yazdığını söylediği otuz şiirden oluşan **'Yusuf ile Balaban'** adlı kitabı kaybolmuştur.

1952'de 142'den kovuşturmaya uğrayan **Niyazi Akıncıoğlu** şiiri bırakma sınırındadır. **A. Kadir** sürgünde; **Ahmet Arif** ise içerdedir.

2. Biçimde Garip, İçerikte Toplumcu Olanlar:

Melih Cevdet Anday, iki şiir kitabı yayımladığı bu yıllarda: Biri **Telgrafhane** (1952) ; diğeri ise **Yan Yana** (1956) adını taşıyor; ve 142'lik olmaktan kurtulamıyor. **Anday**, bu döneminde **Garip** şiirinin biçimsel değerlerine yaslandı; ama içerikte ondan iyice ayrıştırdığını iyice belirginleştirdi. **"Bu şiirlerinde, imge, yergi, coşku, li**rizm" belirleyici öğeler olarak öne çıktı, denilebilir.

Necati Cumalı ise, **Güzel Aydınlık** (1951) ve **İmbatla Gelen** (1955) adlı yapıtlarında kendi yaşantısından çıkarttığı şiirlere yer verecektir. Öykü konularını şiirine yansıtmaktan çekinmeyecektir. Aşk kırgınlıkları, geleceğe güvensizlik, toplumsal eşitsizliğin rahatsız ediciliği, taşra-büyük kent arasında kalışın bunalımı yansıyacaktır bu şiirlerinde.

Mehmet Kemal, Dünya Güzel Olmalı (1954) adlı kitabını yayımlayacaktır. Güncel ama kalıcı bir şiirin peşine düşecektir. **Orhan Veli, Oktay Rifat, Bedri Rahmi Eyüboğlu** ve **Nâzım Hikmet**'in kaynaklarından beslenmeye yönelecektir. Bu özelliklerinden ötürü, kendinden sonraki şiiri beslediği söylenecektir. **Garip** şiirinden etkilenmesine karşın imgeyi önemseyecek, yapısal bütünlüğe önem verecektir. Birbirini tamamlayan dizeler yazacak, tema zenginliğini gözetecektir.

Cahit Irgat, 1952'de yayımladığı **Irgat** adlı kitabıyla 142'ye çarpılacaktır. Bu kitabında, "sömürünün, savaşın, faşizmin yaraladığı, kişiliğinden kopardığı insanı arar." **Cahit Irgat, Garip** şiirine olan yakınlığını sürdürür ama içerikte ondan tamamen farklı bir şiiri yazar. Aşar onu. İdeolojik ve ironiktir.

Suat Taşer, Merhaba (1952) ve **Haraç Mezat** (1954) adlı kitaplarında şiiri ideolojik bir araç olarak görmeye devam eder. İnsani değerlerin ideolojik savunusunu yapar. **Garip** şiirini olumlar; tek eksiği olarak kavgacı olmadığını söyler. **Enver Gökçe**'nin aksine, toplumcu şiiri yozlaştırdığına inanmaz.

Metin Eloğlu, Garip'ten uzaklaşan bir başka şair olarak çıkar karşımıza. 1951'de yayımladığı **Düdüklü Tencere**'de öykülemeye yaslanır. Başlangıçta **Nâzım Hikmet** şiiriyle **Garip** şiiri arasında bir fark görmez. Bu nedenle **Garipçilere** eklenir. **Horozdan Korkan Oğlan**'la (1960) **İkinci Yeni**'ye yönelir.

Nevzat Üstün, Cüceler Çarşısı'nda (1955) **Garip** şiirine bağlı kalmış, toplumcu kalmaya özen göstermiş; ama, bir şiir bilinci oluşturamamıştır.

Fethi Giray'ın **Alaca Karanlık**'ı **Seçilmiş Hikâyeler** dergisinin özel sayısı olarak çıktı. (1951) "**Barışsever, insancıl, yerli**" bir şiirin sürdürücüsü olduğunu ortaya koydu.

Orhan Murat Arıburnu, Garip şiirine hep bağlı kalanlardan. En güzel şiirlerini bu anlayışla yazdı, denilebilir. 1940'tan sonra yayımladığı şiirleri 1983'te kitaplaşmıştı.

3. Biçimde Garip, İçerikte İdealist Olanlar:

Sabahattin Kudret Aksal da başlangıçta benimsediği **Garip** şiir çizgisini terk eder. Ama **Gün Işığı**'nda günlük yaşantı hâlâ belirgindir. (1953) Varoluş sorunsalına eğilir iyice. **"… derunî ve melankolik bir şiirdir."** yazdığı. Şiiri, çağını yaşamaz. Donuk, coşku öldürücüdür. Baskıları hiç yaşamamaktadır sanki. Ama yadsınamayacak, estetik bir özeni vardır.

Cahit Sıtkı Tarancı, Düşten Güzel (1952) adlı yapıtında **Mehmet Kemal**'in deyimiyle "evlilikle biten bir aşkın şiirlerine" yer verir. "**Türkçe'nin anasını s..keceğim**." diyen **Cahit Sıtkı Tarancı;** bu kitabında da dilsel bir kırılma oluşturamaz, şiirini aşkınlaştıramaz.

Celâl Sılay, toplumsal sorunlara eğildiğinde etkileyici şiirler yazar. Ama onun şiirinin belirleyici özelliği, içerikte düştüğü ikilemdir.yanıtlanması zor sorular sorar şiirlerinde. Bilimden uzaklaşarak mistisizmin öne çıkmasına izin verir. Sözcüklerin anlamlarından kuşkuya düşer. Bu, onu metafizik olana taşır. Biçimsel açıdan özgün olmayı, yaratıcılığı hep gözetti şiirlerinde. Şiir dilinin çarpıcı olmasına hep özen gösterdi. Bu dönemdeki kitabı; **Zaman ile Yarış** adını taşıyor.(1956)

Ziya Osman Saba, 1957'de **Nefes Almak** adlı kitabın yayımladı. **Yedi Meş'âle**'ye hep bağlı kalmasına karşın **Garip** şiirinden etkilendi. Bilinen temaları; "**çocukluk özlemi, anılara düşkünlük, ev-aile sevgisi, yoksul yaşamalara karşı utanç ve acıma, Tanrıya kulluk, kadere boyun eğiş, küçük mutluluklarla yetinme, ölüme yakınlığı, öte dünya özlemi gibi…**" temaları işledi. (**Behçet Necatigil**) Bu döneminde, serbest biçimlerle yazdı.

4. Kendi Adlarını Oluşturan Şairler :

Mehmet Başaran, Ahlat Ağacı'nı yayımlar.(1953) bu kitabında köyün dilini ve köylünün beğenisini yazdığı için övgüyle karşılanacaktır. Ama bu kitapta şiir bulmak oldukça zordur.

Gülten Akın ilk kitabını yayımlayacaktır bu günlerde: **Rüzgar Saati** (1956) Anadolu kadınının konumu, bireysel açmazları gündeme getirecektir bu şiirlerde. Şiir öznenin baskın olduğu da gözlenmektedir bu ürünlerde.

Bedri Rahmi Eyüboğlu, **Tuz**'da (1952) folklorik bir şiirin peşindedir gene; resimlerinde olduğu gibi. "Şiirin hassını" köy türkülerinde, bir kilimin deseninde aramaktadır. Dili, türkü dilidir.

Turgut Uyar, ise ikinci kitabı **Türkiyem**'de (1952) dile, dizeye özen gösteren, çevre izlenimlerini şiirleştiren bir tutum sergiler.

Rıfat Ilgaz, Üsküdar'da Sabah Oldu'da (1954) sınıf tavrını sürdürür. **A. Kadir** gibi anti-faşist bir şiire yönelir. Şiirden ödün vermekten çekinmez. **Devam** (1953) adlı yapıtıyla bu süreçte baskılara, faşizan uygulamalara karşı çıkmaya devam eder.

Özdemir Asaf ise, **Dünya Kaçtı Gözüme** (1955) ve **Sen, Sen, Sen,** (1956) adlı kitaplarında bireysel çizgisini sürdürür. Alaycı, nükteli şiirler yazmaya devam eder.

Ümit Yaşar Oğuzcan ise, dört kitabıyla ortalıktadır: **Dillere Destan** (1954), **Dolmuş** (1955), **Aşkımızın Son Çarşambası** (1955) ve **Bir Daha Ölmek** (1956). Hep bilinen çizgisini korudu. Heceye yaslandı. Zaman zaman **Orhan Veli**'ye yakınlaştığı gözlendi. Geniş bir okuyucu tabanı edinirken güzel şiirin dışında kalmaktan kurtulamadı.

Ve **Oktay Rifat, Aşağı Yukarı** (1952), **Karga ile Tilki** (1955) kitaplarında **Garip** şiirinden iyice uzaklaştığı görülür. **Ahmet Oktay**'ın saptamasıyla; "Oktay Rifat, halk ağzı ve halk şiiri formu ilgisini giderek kendi diline yedirir ve günlük yaşamın pratikleri düzeyinde kullanmaya başlar; üstelik bu ilgi **Aşağı Yukarı** ve **Karga ile Tilki** adlı yapıtlarıyla düpedüz sınıfsal/siyasal düzeye bitişir." (10)

Asaf Halet Çelebi ise **He** (1942) ve **Lâmelif** (1945) adlı kitaplarını ve daha son-

ra yazdıklarını **Om Mani Padme Hum** (1953) adıyla kitaplaştırır. Doğu kültürüyle, Batı modernizmini örtüştürerek yeni bir şiire varmaya çalışır. Mistik bir içeriğin peşindedir hep.

Bunca adın dışında başka şairler de vardır kuşkusuz: Gelenekçi bir tavrı sürdüren, lirizmi gözeten **İlhan Gencer**, **Büyüyen Eller**'i (1954); **Halil Kocagöz, Adamlar'**ı (1952) ; **Sabri Soran, Küçük Şiirler**'i (1950) ve **Güzellik**'i (1954) ; **İlhami Bekir Tez, Birinci Seans**'ı (1956) **İlhan Demiraslan, İncir Ağacı**'nı (1952) **Edip Cansever, Dirlik Düzenlik**'i (1954); **Arif Nihat Asya, Rubabiyyat-ı Arif**'i (1956) yayımlayacaktır.

Bu arada **Necip Fazıl Kısakürek**'in on dokuz yıl aradan sonra 1955'te **Sonsuzluk Kervanı** adlı kitabını yayımladığı; önceki şiirlerinden bir kısmını yadsıyarak; bir şair olarak değil **"dinî bir müşit"** olarak geri döndüğünü belirtmek gerekiyor.

Görüldüğü gibi Türk şiiri tam bir karmaşa içindedir. **Garip** şiiri çözülmüş; kurucuları **Melih Cevdet Anday** ve **Oktay Rifat** başka bir şiirin peşine düşmüştür. Toplumculardan **Nâzım Hikmet**'in **A. Kadir**'in, **Niyazi Akıncıoğlu**'nun, **Enver Gökçe'**nin, **Ahmet Arif**'in şiirleri dolaşımda değildir. Direnen diğer toplumcular ise sürekli 141 ve 142'nin baskısı altındadır.

1950 ile 1956 arasında yayımlanan dergilere ve onlarda yazan şairlere bakıldığında; yukarda verilen istatikî bilgiler ve açıklamalar, daha bir doğru gibidir. (11) **Mavi Hareketi**'nin çıkardığı **Mavi** (1 Kasım 1952 - 15 Mart 1952) ve **Beraber** (1 Eylül 1952 – 1 Ocak 1953) adlı dergiler aynı anlayışta buluşan şairlerin ürünlerine yer verirken; diğer onca dergi, her türlü anlayışa açık, serbest bir kürsüye dönüşmüş durumdaydı. Bu arada **Hisarcılar'**ın toplandığı **Hisar** (16 Mart 1950 - Ocak 1957) dergisi de geleneksel şiirin ve idealizmin sözcülüğünü yapıyor; kendi içinde ideolojik olarak tutarlı davranmaya çalışıyordu.

1950'li yılların başında, **İkinci Yen**i'in kurucularından sayılan **Cemal Süreye, Ece Ayhan, Sezai Karakoç** henüz birkaç şiir yayımlamış durumdadır. **İkinci Yeni** 1955'ten sonra ürünlerini vermeye başlayacak; 1965'e kadar etkinliğini sürdürecektir. (12)

---

[1] **Stefanos Yerasimos;** Az Gelişmişlik Sürecinde Türkiye (1. Dünya Savaşı'ndan 1971'e) Çeviri: **Babür Kuzucu**; Cilt: 3 sf. 1353 Gözlem y. Bilim / Araştırma Dizisi, İst. 1977

[2] **Mahmut Makal**, Zulüm Makinası, Aktaran: **Dr. Çetin Yetkin**, Siyasal İktidar Sanata Karşı, sf. 163, Bilgi y. Kasım 1970

[3] **İsmail Cem,** Türkiye'de Geri Kalmışlığın Tarihi, sf. 384, Cem y., 3. Baskı, İst. 1973

[4] **TCK'nunun ilgi maddeledini anımsamak ilginç olabilir;**

Madde 141 – (5844-11.12.1951) 1 – Sosyal bir sınıfın diğer sosyal sınıflar üzerinde tahakkümünü tesis etmeye veya sosyal bir sınıfı ortadan kaldırmağa veya memleket içinde müesses iktisadi veya sosyal temel nizamlardan herhangi birini devirmeye mâtuf cemiyetleri her ne suret ve nam altında olursa olsun kurmaya tevessül edenler veya kuranlar veya bunların faaliyetlerini tanzim veya sevk ve idare edenler veya bu hususlarda yol gösterenler sekiz yıldan on beş yıla kadar ağır hapis cezası ile cezalandırılır. (Ağır Ceza)

Bu kabil cemiyetlerin bir kaçını veya hepsini sevk ve idare edenler hakkında ölüm cezası hükmolurnur.
2 – Devlet siyasi ve hukuki nizamlarını topyekûn yoketmek gayesini güden cemiyetleri her ne suret ve nam altında olursa olsun kurmaya tevessül edenler veya kuranlar veya bunların faaliyetlerini tanzim veya sevk ve idare edenler veya bu hususlarda yol gösterenler sekiz yıldan on beş yıla kadar ağır hapis cezası ile cezalandırılır. (Ağır Ceza)
3 – Amacı Cumhuriyetçiliğe aykırı olan veya demokrasi prensiplerine aykırı olarak devletin tek bir fert veya bir zümre tarafından idare edilmesini hedef tutan cemiyetleri kurmaya tevessül edenler veya kuranlar veya bunların faaliyetlerini tanzim veya sevk ve idare edenler veya bu hususlarda yol gösterenler sekiz yıldan on beş yıla kadar ağır hapis ile cezalandırılırlar. (Ağır Ceza)
4 – Anayasanın tanıdığı kamu haklarını ırk mülâhazaları ile kısmen veya tamamen kaldırmayı hedef tutan veya milli duyguları yoketmeye veya zayıflatmaya matuf bulunan cemiyetleri kurmaya tevessül edenler veya kuranlar veya bunların faaliyetlerini tanzim veya sevk ve idare edenler veyahut bu hususlarda yol gösterenler bir yıldan üç yıla kadar ağır hapis cezası ile cezalandırılırlar. (Ağır Ceza)
5 – 1, 2 ve 3 üncü fıkralarda yazılı cemiyetlere girenlere beş yıldan on iki yıla kala kadar ağır hapis ve dördüncü fıkrada yazılı cemiyetlere girenlere altı aydan iki yıla kadar hapis cezası verilir. (Asliye)
6 – Yukarıki fıkralarda yazılı fiilleri devlet daireleri, belediyeler veya sermayesi kıs- veya tamamen devlete ait olan iktisadi teşekküller, sendikalar, işçi teşekkülleri, okullar, yüksek tahsil müesseseleri içinde veya bunların memur, müstahdem ve mensupları arasında işleyenler hakkında verilecek ağır hapis ve hapis cezaları üçte bir nisbetinde artırılır.
7 – Bu maddede yazılı suçları işleyenlerden biri suçu ve diğer failleri son tahkikat açılıncaya kadar yetkili makamlara ihbar ettiği ve bu ihbarın doğruluğu anlaşıldığı takdirde hal ve şartlara ve hadisenin hususiyetlerine göre ölüm cezası yerine on yıldan aşağı olmamak üzere ağır hapis cezası ve ağır hapis ve hapis cezaları da dörtte bire kadar indirilerek hükmolunabilir.
8 – Bu maddede yazılı olan cemiyet iki veya daha ziyade kimselerin aynı amaç etrafından birleşmeleriyle vücut bulur. (ACK. M. 54, 138)

Madde 142 (5844 – 11.12.1951) 1 – Sosyal bir sınıfın diğer sosyal sınıflar üzerinde tahakkümünü tesis etmek veya sosyal bir sınıfı ortadan kaldırmak yahut memleket içinde müesses iktisadi veya sosyal temel nizamlarından herhangi birini devirmek veya devlet siyasi ve hukuki nizamlarını topyekûn yoketmek için her ne suretle olursa olsun propaganda yapan kimse beş yıldan on yıla kadar ağır hapis cezası ile cezalandırılır. (Ağır Ceza)
2 – Cumhuriyetçiliğe aykırı veya demokrasi prensiplerine aykırı olarak devletin tek bir fert veyahut bir zümre tarafından idare edilmesi için her ne suretle olursa olsun propaganda yapan kimse aynı ceza ile cezalandırılır. (Ağır Ceza)
3 – Anayasanın tanıdığı kamu haklarını ırk mülâhazasiyle kısmen veya tamamen kaldırmayı hedef tutan veya milli duyguları yoketmek veya zayıflatmak için her ne suretle olursa olsun propaganda yapan kimse bir yıldan üç yıla kadar hapis cezasiyle cezalandırılır. (Asliye)
4 – Yukarıki fıkralarda yazılı fiilleri övenler, birinci ve ikinci fıkralarda yazılı hallerde beş yıla kadar ağır hapis ve üçüncü fıkrada yazılı hâlde altı aydan iki yıla kadar hapis cezaları ile cezalandırılırlar. (Asliye)
5 – Yukariki fıkralarda yazılı fiilleri 141 nci maddenin 6 ncı fıkrasında yazılı kimseler arasında veya aynı fıkrada tasrih edilen yerler içinde işleyenlere verilecek ceza üçte bir nisbetinde artırılır.
6 – Yukarıki fıkralarda yazılı fiiller neşir vasıtası ile işlendiği takdirde verilecek ceza yarı nisbetinde artırılır.
7 – Bu maddede yazılı suçları işleyenlerden biri suçu ve diğer failleri son tahkikat açılıncaya kadar yetkili makamlara ihbar ettiği ve bu ihbarın doğruluğu anlaşıldığı takdirde hal ve şartlara ve hadisenin hususiyetlerine göre ağır hapis ve hapis cezaları dörtte bire kadar indirilerek hükmolunabilir. (TCK. M. 161; ACK. M. 54, 15 Sk. m. 3)

[5] **Dr. Çetin Yetkin,** a.g.e.**Ömer Faruk Toprak**, Duman ve Alev (Günlük – Anı) May y. 1968
Mehmet Kemal, Acılı Kuşak, Toplum y. Aralık 1969
Yazarlar Sendikası Yayınları- 2, 1977

Papirüs, Özel Sayı, Kendileri (Otobiyografiler), Aylık Dergi, Sayı: 46 – 47, Mayıs 1970

[6] **Attila İlhan,** Sosyal Rejimin Münasebetleri yahut Başlangıç, **Mavi** dergisi, Sayı: 21, Temmuz 1954.

[7] **Ahmet Oktay,** a.g.d., Sayı: 26, Ocak 1955.

[8] **Behçet Necatigil,** Bütün Eserleri–6, Düzyazılar–2, sf.623, Basıma Haz.; Ali Tanyer–Hilmi Yavuz, Cem y., İst. 1983.

[9] **Hikmet Altınkaynak,** a.g.e., **Enver Gökçe İle Söyleşi**, sf. 207

[10] **Ahmet Oktay,** Şair ve Kurtarıcı, sf. 102, Korsan y., Ekim 1992

[11] 1950–1955 sürecinde yayınlanan dergilere bakıldığında, şiir ortamında yaşanan kaos daha bir netleşmektedir. **Hisarcılar,** şiiri geri çekmeye çalışırken, **Mavi Hareketi** bireysel tutkuları yansıtmanın ötesine geçmemektedir. Toplumcular ise cılız aranışlar içindedir. Büyük bir kesimi de içerde ya da sürgündedir zaten. Şairler, hemen hemen, her dergide yazmaktadır.

İlginç olan şu: Bu dönemde **Nahit Ulvi Akgün** sadece **Kaynak**'ta görünüyor. **Behçet Necatigil, Ceyhun Atuf Kansu** gibi ona da özel bir bölüm ayırılıyor **Kaynak**'ta.

Dergileri ve bu dergilerde yazan şairleri belirlemek de açıklayıcı olacaktır kuşkusuz:

Aile, (Nisan 1947 – Kasım 1952)

Şairler: Ahmet Hamdi Tanpınar, Y. Kemal, Cahit Sıtkı Tarancı, Ahmet Muhip Dıranas, Oktay Rifat, Orhan Veli, Bedri Rahmi Eyüboğlu, Attila İlhan…

Beraber, (1 Eylül 1952 – 1 ocak 1953)

Sosyalist gerçekçilerin çıkarttığı bir dergi. Davalar, baskılar nedeniyle kapandı.

Şairleri: A. Kadir, Cahit Irgat, Ömer Faruk Toprak, Sabri Soran, Ahmet Arif, Şükran Kurdakul…

Beş Sanat, Nisan 1950 – Mart 1953)

Şairleri: Sabahattin Kudret Aksal, Şinasi Özdenoğlu, Salah Birsel, Metin Eloğlu, Celâl Sılay, Halil İbrahim Bahar (İlk şiirleriyle)…

Doğu – Batı, (1 Ağustos 1952 – Nisan 1956)

Şairleri: Celâl Sılay, Asaf Halet Çelebi, Sabahattin Kudret Aksal…

Güney, (1 Nisan 1954 – Mayıs 1955)

Şairleri: Ümit Yaşar Oğuzcan, Metin Eloğlu, Halim Uğurlu, Orhon Murat Arıburnu, Halil Kocagöz… şairlerin yazdığı bu derginin sonraki yıllarda çıkması yeniden sağlanacaktır.

Hisar, (10 Ocak 1948 – Haziran 1956)

Şairleri: İlhan Geçer, M. Necati Karaer, Feyzi Halıcı, Ümit Yaşar Oğuzcan, Bekir Sıtkı Erdoğan, O. Seyfi Orhon, H. Nusret Zorlutuna, Ahmet Muhip Dıranas, Arif Nihat Asya, Cahit Külebi, Ziya Osman Saba, Selahattin Batu, Behçet Kemal Çağlar, Halit Fahri Ozansoy, Şinasi Özdenoğlu, Fazıl Hüsnü Dağlarca, Sezai Karakoç ve ilk şiirleriyle Gülten Akın…

Kaynak, (10 Ocak 1948-Haziran 1956)

Şairleri: Behçet Necatigil, Ceyhun Atuf Kansu, *Nahit Ulvi Akgün,* (özel bölüm olarak) ; Osman Atila, İ. Zeki Burdurlu, Ercümet Uçarı, Özdemir Asaf, Ayhan Hünalp, Ümit Yaşar Oğuzcan; sonraları Ahmet Muhip Dıranas, Cahit Sıtkı Tarancı, Attila İlhan, Ömer Faruk Toprak, Turgut Uyar, Edip Cansever, Berin Taşan, Nevzat Üstün…

Küçük Dergi, (Nisan 1952 – Ağustos 1952)

Şairleri: Sabahattin Kudret Aksal, Başaran, O.Murat Ariburnu, İ. Zeki Burdurlu, Kamuran Yüce, Tahsin Yücel, İlhan Berk, Nevzat Üstün, Sanullah Arısoy, Attila İlhan…

Küçük Dergi, (Ekim 1952 – Nisan 1953)

Şairleri: Ahmet Hamdi Tanpınar, Kamuran Yüce, Özdemir Asaf, Hilmi Yavuz, Attila İlhan…

Mavi, (1 Kasım 1952 – Nisan 1956)

Şairleri: Ömer Faruk Toprak, Suat Taşer, Ahmet Oktay, Tahsin Yücel, Yılmaz Gruda, Ece Ayhan, Attila İlhan…

Nokta, (15 Ocak 195–15 Kasım 1991)

Şairleri: Ö. Edip Cansever, Nevzat Üstün, Salah Birsel, Behçet Necatigil…

Seçilmiş Hikayeler Dergisi, (1 Ekim 1947 – Temmuz 1957)

Şairleri: Cahit Sıtkı Tarancı, Fazıl Hüsnü Dağlarca, Attila İlhan, Celal Vardır, Suat Taşer, Mehmet Kemal, Cahit Külebi, Salah Birsel, Behçet Necatigil, Fethi Giray, İlhan Berk, Metin Eloğlu, Can Yücel, Ahmet Arif…

Türk Dili (1951 -)

Şairleri: Behçet Kemal Çağlar, Cahit Külebi, Salah Birsel, Fazıl Hüsnü Dağlarca, Behçet Necatigil, Cahit Sıtkı Tarancı, Selahattin Batu, Ceyhun Atuf Kansu, Turgut Uyar, Metin Eloğlu, Sabahattin Kudret Aksal, Gülten Akın, Nevzat Üstün, Ali Püsküllüoğlu…

Türk Düşüncesi, (1 Aralık 1952 – 1 Nisan 1960)

Şairleri: Behçet Kemal Çağlar, Fazıl Hüsnü Dağlarca, Osman Attila…

Ufuklar (1 Şubat 1952 – Eylül 1953)

Şairleri: Başaran, Attila İlhan, Melih Cevdet Anday, Oktay Rifat, Fazıl Hüsnü Dağlarca, Kâmuran S. Yüce, İ. Zeki Burdurlu…

Varlık (15 Temmuz 1933 -)

1950 – 1955 arasında yazan şairler: Sabri Esat Siyavuşgil, Ahmet Muhip Dıranas, Cahit Sıtkı Tarancı, Ziya Osman Saba, Orhan Veli, Oktay Rifat, Melih Cevdet Anday, Necati Cumalı, Sabahattin Kudret Aksal, Berin Taşan,Ceyhun Atuf Kansu, Attila İlhan, Başaran, Tahsin Yüce, Gülten Akın…

Yenilik, (15 Aralık 1952 – Aralık 1957)

Şairleri: Behçet Necatigil, Cahit Külebi, O. Murat Arıburnu, Fazıl Hüsnü Dağlarca, Cahit Sıtkı Tarancı, Salah Birsel, Necati Cumalı, Sabahattin Kudret Aksal, Cahit Irgat, Ö. Edip Cansever. Ercümend Behzat Lav, Kâmuran S. Yüce, Özdemir Asaf, Selahattin Batu, İ. Zeki Burdurlu, Turgut Uyar, Kemal Özer, Nevzat Üstün, Ercümet Uçarı…

Yeryüzü, (15 Eylül 1951 – 15 Mart 1952)

Şairleri: A. Kadir, Rıfat Ilgaz, Cahit Irgat, Ahmet Arif, İlhan Berk, Şüran Kurdakul, Arif Damar (Barikat), Mehmet Kemal, Sabri Altınel…

Bu parçaları birleştirme çalışması 1950–1955 döneminin şiir ortamının günlük pratik yaşantıda nasıl belirlendiğini; estetik ve politik arayışları; politikleşmeleri çok net ortaya koymaktadır.

[12] **İkinci Yeni,** 1955'e kadar yazılan şiirden ciddi bir kopuştur. Böylesine kökten bir değişime girişin temel nedenlerinden biri, hiç kuşkusuz, **DP** iktidarının 141, 142'ye dayalı siyasi baskısı olduğu, kesindir artık. Bu değişimi bu nedene bağlamak da yetmez ama. Dünyadaki diğer gelişimlerle de ilişkilendirmek daha sağlıklı olur gibi. **İkinci Yeni** ile birlikte resimde soyutlaşma gündeme gelmiş, müzikte atonal araştırmalara girişilmiştir. Gen bu dönemde Marksçılık etkinliğini sürdürürken varoluşçuluğun ve gerçeküstücülüğün de iyiden iyiye taraf bulması; bağlamlarında teorik düşünsel ve estetik yapıtlar ortaya koymaları gerçeği yadsımaz. Bu bütün içinde açıklamak gerekir **İkinci Yeni** şiiri.

1955'e gelindiğinde **İkinci Yeni**'ye kaynaklık edecek şiirler birkaçı geçmez. İlk patlama 1956'da gelir. 1960'a gelmeden ilk yapıtlar yayımlanır; şiir yeni bir süreçte tartışılmaya başlar.

İkinci Yeni'nin ilk yapıtları:

Perçemli Sokak, Oktay Rifat**, 1956**

Yerçekimli Karanfil, Edip Cansever**, 1957**

Üvercinka, Cemal Süreya**, 1958**

Galile Denizi, İlhan Berk**, 1958**

Dünyanın En Güzel Arabistanı, Turgut Uyar**, 1959**

Körfez, Sezai Karakoç**, 1959**

Gül Yordamı, Kemal Özer**, 1959**

Soğuk Otların Altında, Ülkü Tamer**, 1959**

Kınar Hanımın Denizleri, Ece Ayhan**, 1959**

Et, Ercümet Uçarı**, 1960**

RAMAZAN GÜLENDAM

DEMOKRAT PARTİ İKTİDARINDA EDEBİYAT-POLİTİKA/SİYASET İLİŞKİSİ VE EDEBİYATÇILARIMIZIN BU SÜREÇTEKİ YERİ

1950'li yıllar, Cumhuriyet devri Türkiye'sinin siyasî çatışmalar ve edebî tartışmalar açısından oldukça hareketli geçen yıllarıdır. Bu yıllar, bir yandan demokrasiyi hâkim kılmaya çalışmak diğer yandan da siyasî platformda tepkilerden zarar görmemek için edebiyat ve basın-yayın çevrelerini göz hapsinde tutan Demokrat Parti'nin iktidar yıllarıdır. Bu süreç içerisindeki edebiyat-politika ilişkileri temelde iki şekilde kendini göstermiştir. Bunlardan birincisi, basın-yayın dünyasındaki hareketlilik; ikincisi ise, edebiyatçılarımızın politikaya aktif olarak katılıp siyasî partiler ve parlamento içerisinde görev almalarıdır. Çalışmamızda o günkü basın-yayın hayatına fazla değinmeden,[1] şair ve yazarlarımızın bahsedilen dönemde, 1950-1960 yıllarında, politika ve politikacılarla olan ilişkilerini hem eserlerinde işledikleri şekliyle hem de aktif olarak politika sahnesinde yaptıklarıyla ele alacağız. Bunu yaparken de "*Sanat ve sanatçılar tüm politik gerçekler karşısında nereye kadar olayların dışında kalabilir? (Ya da siyasî atmosferden sanatçı kendini ne kadar uzak tutabilir?), Sanat ve politika nereye kadar birbirinden ayrı durabilir?*" gibi karışık ve çelişkili bir durumu sergileyen ve üzerinde çok tartışılan sorular hep kafamızda olacak.

Dönemin Politik Havasının Edebiyata ve Edebiyatçılara Yansıması

Edebiyat tarihimiz söz konusu olduğunda edebiyatçılarımızın ve edebiyat araştırmacılarının çoğunun hem-fikir olduğu konu, edebiyata ideoloji, politika, taraf, muhalif vb. önyargılarla yaklaşmamak gerektiğidir. Ancak bu durum, gerçek hayatta hiç de böyle değildir. Gazeteler, dergiler veya ödül veren bazı kurumlar aracılığıyla edebiyat ortamını etkileyen belirli kişi ve çevreler, sanat kamuoyunu yanıltarak kendileri gibi düşünmeyen sanatçıları, özellikle görmezden gelirler ki bu da onlara göre bir yok etme yöntemidir.

Cumhuriyet devri Türk edebiyatında edebiyat-politika ilişkisi farklı şekillerde daima karşımıza çıkar. İlk olarak, Meclis'in kuruluşunda Mustafa Kemal'in devrin kalem erbabını Meclis'e aldığı ve 1940'lara kadar, üne kavuşmuş edebiyatçılarımızın Atatürk'ün desteği ve himayesinde (bu durumu 'patronaj' kelimesiyle karşılayalım) başarılı çalışmalara katıldıkları görülür. Aslında gücü elinde tutanların -iktidarın-, kendine yakın edebiyatçıları desteklemesi, edebiyat gibi toplumu yönlendirme ve bilgilendirmede kullanılabilecek en önemli gücü elinde tutma isteğinden kaynaklanır. Diğer bir deyişle, sanatçı ve iktidarı elinde tutan (Halil İnalcık'ın ifadesiyle 'patron')[2], birbirlerinin varlığına muhtaçtır. İktidardaki (patron), asaletinin ve yapmak istedikle-

rinin halk arasında yayılmasını birinci derecede yazarlar ve şairler aracılığıyla sağlayacaktır. Sanatçılar da patronun beğenisiyle hem iltifat görecek, hem de halk arasında kendi ününü artıracaktır. Günümüzdeki gibi eserlerini çok sayıda bastırıp geniş kitlelere yayma imkânının bulunmadığı ve sanatçılığın tek başına geçim kaynağı olamadığı bir ortamda devleti, ekmek kapısı ya da ikbâle ulaşmak için bir araç olarak gören sanat erbabı, gücü elinde bulunduranların desteğine muhtaçtır. Zayıf olanın güçlü olana sığındığı/intisap ettiği böylesi bir yapılanmada yer yer ideolojik kıstaslarla hareket edilse de, bu karşılıklı ilişkinin Atatürk döneminde sanata olumlu katkılar da yaptığını söylemek mümkündür. Ancak Atatürk'ün ölümünden sonra gelen İnönü devri ve çok partili hayatın başlamasından sonraki süreçte bu durum, partizanlığa dökülmüştür. Artık yeni patronların beğenisini, estetik ölçüler değil, ideoloji ve belli bir zihinsel kalıp belirlemektedir. Atatürk döneminde de şahit olunan *yöneticilerin beğenisine göre eser verme* anlayışı bu dönemde daha da artarak devam etmiştir. Kalem erbabının desteklenmesi ve ödüllendirilmesi bu dönemlerde de vardır ancak Atatürk'ten sonra bu destekler yandaşlara ve taraftarlara kaymıştır. İsmet İnönü 1940'lı yıllarda kendisine yakın olan edebiyatçıların eserlerini CHP ödülleri adı altında ödüllendirmiştir. 1946'da yapılan çok partili seçimlerde ve sonrasında bazı edebiyatçılarımızın aktif olarak politikaya atılıp partiler içerisinde görev aldığını, bazı edebiyatçılarımızın ise politik ya da ideolojik olarak belli noktalarda odaklandığını görmekteyiz. Demokrat Parti'nin iktidar yılları ise sağ-sol tartışmalarının had safhada olduğu bir dönemdir. Bu siyasî tartışmalar, edebiyat topluluklarının oluşmasında da etkili olmuştur. Bu dönemde edebiyatın politika ile münasebeti en fazla, şair ve yazarların bir partinin çatısı altında ya da bağımsız olarak meclise girmesi şeklinde karşımıza çıkar.[3]

Edebiyatın politikayla ilişkisi ikinci olarak edebiyatçılarımızın basın içerisinde söz sahibi olup politika ile ilgili yazılar yazması sonucunda politikayı etkilemesi ya da politikadan etkilenmesi şeklinde olmuştur. Edebiyatçı-gazeteciler özellikle 1939-1965 yılları arasında çok fazla karşımıza çıkmaktadır. 1950'den sonra iktidara gelen DP, Türkiye tarihinde basınla en çok mücadele eden partidir. 1950-60 yılları, basının toptan iktidara yüklendiği ve basın-iktidar ilişkisinin çığırından çıktığı bir dönem olarak tarihe geçmiştir: "*1950 sonrasına gelince, bu devre çok partili bir demokrasi eğilimi devridir. Bir muhalefet partisi 27 yıllık tek parti iktidarını yıkarak iktidara gelmiştir. Ve demokrasinin aksaksız uygulanması görevini omuzlarına yüklenmiştir. Fakat bu yeni iktidarın hele son yıllarında nasıl bir basın baskısı içine sürüklendiği, sekiz yüzü aşkın basın davasının mahkemelere getirildiği, 1908'den beri gazeteci olan Hüseyin Cahit'in sekseninci yılını bir cezaevinde geçirdiği, büyük Türk edibi Yakup Kadri'nin mahkemeye verildiği bilinen bir şeydir.*"[4]

Demokrat Parti bu dönemde basının aşırı muhalefetine karşı tepkisini yasaklamalarla ortaya koymuştur: "*Basın mahkemelerini harekete geçirmek, basın suçları üzerinde işlenecek ve muhalif veya arzu edilmeyen neşriyatı basın suçu olarak almak, yazarlarını mahkemeye vermek, hapsetmek, bu türlü mahkeme ve suçlama veya hapis işlerinin sayısı 27 Mayıs'tan önce ve yekun olarak 1900'e yaklaşmıştır. Tabiî hepsi mahkumiyetle neticelendi. Bu tertiplere gazete kapatmalarını da eklemelidir.*

Mesela CHP'nin tek yayın organı olan Ulus gazetesi bu şekilde kapatılan gazetelerdendir."[5] Bilindiği üzere, 27 Mayıs darbesinin yapılmasının en büyük sebeplerinden biri de, DP'nin basın, sanat ve eğitim çevreleri üzerinde yoğunlaştırdığı baskılardır.

1950'li yılların bu siyasî ortamından edebiyatçılarımız oldukça zarar görmüştür. Basın suçlarından ya da çeşitli siyasî karmaşalar yüzünden cezaevine girmiş, 27 Mayıs darbesiyle Yassıada'da tutulmuş veya susturulmuş şair ve yazarlarımızdan çalışmamızın devamında bahsedeceğiz.

Genel anlamda edebiyat ve özel anlamda şiir; "*yol açan, huzur verici ve ılımlı bir duygudur. İktidarsa, bu ılımlı duyguyu, kendisi için gerekli olan farklılıkların dışında başka bir farklılık arayışı olması nedeniyle ortadan kaldırmak ister. Bireyselliği belirlemeye yalnız kendini yetkili gördüğü için, bireyleri birer kimliğe bağlar. Hem onun kendisini hem de başkalarının onu, yalnız bu kimlikle tanımasını zorunlu kılar*."[6] Bu noktada iktidar-şiir ilişkisi, iktidarın şekli ile doğrudan ilgilidir. Çünkü edebiyatın şekli bellidir. Onda söz, her şeyin üzerindedir. İktidarın sanat ve edebiyat karşısında "*işleyiş şekli itibariyle bazılarını başkalarının eylemleri üzerinde eylem sahibi kılması*"[7] sanatçı üzerinde potansiyel ya da fiilî, dahası şiddet içeren bir tavır uygulaması, etkileşimin başlangıç aşamalarından biridir. Bunun yanında sanatçının da iktidarın (grup, parti, ideoloji) tek bir kanadına yakın ya da muhalif uygulamalar içerisine girmesi sanatın politik çevrelere etkisini meydana getirir. "*İktidarların şiir kitaplarını toplatması, basımını yasaklaması, şairleri hapsetmesi başka ülkelerde yaşamaya zorlaması ya da sürgüne göndermesi bilinen eylem kipleridir. Bu cezalandırma biçimleri elbette başka faillere de uygulanmaktadır; ama, şair ya da yazar için doğurduğu sonuçlar daha ağır, daha sancılıdır. Çünkü, şair ya da yazar dediğimiz özne, söyleyebildiği ya da yazabildiği oranda vardır. (…) Öte yandan, her dönem ve devirde iktidarların nasıl mal, mülk, unvan, makam, vesaire vermek sûretiyle sanatçıları ödüllendirdikleri de malumdur. Dikkat edilirse burada iki husus öne çıkıyor; ceza ve ödül*."[8] Bu durumda ortaya iki uç çıkmaktadır: taraftarlar ve muhalifler. Genelde görev verilenler ve ödüllendirilenler taraftar; kitabının basımı yasaklanan, hapse atılan, ceza verilen sanatçılar da muhalif oluyorlar.

Cumhuriyet dönemi Türk şiirinde Faruk Nafiz, Orhan Seyfi, Yusuf Ziya, Enis Behiç, Kemâlettin Kâmi Kamu, Ömer Bedrettin, Ahmet Kutsi Tecer, Behçet Kemal Çağlar'ın isimleri *taraftarlar* tabelasındadır. Nazım Hikmet, Rıfat Ilgaz, Cahit Irgat, İlhan Berk, A. Kadir gibi adlar ise *muhalifler* olarak anılırlar. Ancak hakkında karar verilemeyenler de mevcuttur: "*Yahya Kemal, kimilerine göre bir 'devlet şairi', kimilerine göreyse kaybolmuş bir devleti (Osmanlı'yı) özleyen bir muhalif. Necip Fazıl da öyle, kimilerine göre muhalif bir şair, kimilerine göre ise DP'yle maaş ilişkisine girmiş bir taraftar. Bu arada, Ahmet Haşim, Asaf Halet, Tanpınar ve Dıranas gibi her iki kategoriye girmeyen şairler de söz konusu. Bir de, bazen taraftar bazen muhalif olan şairler var; Orhan Veli, Melih Cevdet, Cahit Külebi, Atilla İlhan, Dağlarca gibi*."[9]

Şiirde olduğu gibi, Cumhuriyet devri Türk romanında da siyasetin ve toplumsal olayların dönüm noktasını oluşturan darbeler, savaşlar ve seçimler, baskı dönemleri ve çalkantılı dönemler konu/malzeme olarak kullanılmıştır. Özellikle Cumhuriyetin

ilk yıllarında millî mücadele ruhu ile Türk milletinin tarih sahnesine gurur duyarak aksettirdiği kahramanlık konuları romanlara malzeme olurken sonraki yıllarda 27 Mayıs, 12 Eylül, 28 Şubat gibi darbeler de romanlarda konu olarak işlenip irdelenmiştir: "*Cumhuriyet dönemi romanının 1960'lara kadar siyasal, dolayısıyla sınıfsal soruna özel bir önem verdiği söylenebilir. (…) İçinde yaşadığı toplumda, resmî ideoloji ile ihtilafa düşen her romancı, ister istemez, siyasal olanla karşılaşır. (…) Cumhuriyet dönemi romanında bu durumun yetkin bir örneği Yakup Kadri Karaosmanoğlu'nun Ankara'sıdır (1934). Yakup Kadri'nin de Falih Rıfkı gibi saf kan Kemalist olduğu, 1950 demokrasisine sıcak bakmadığı biliniyor. Ankara öne sürdüğü ütopya ile Cumhuriyete ve rejime bir övgüdür. Ama romancı, (...) halk kesimleriyle yönetici kadrolar arasındaki karşıtlığı vurgularken alabildiğine eleştireldir.*"[10] Yakup Kadri, *Panorama*'da da (1953-1954) aynı yolu takip eder. 1956'da yayınlanan Kemal Tahir'in *Esir Şehrin İnsanları* da (1956) dönemin siyasal ve toplumsal sorunlarını ele alan romanlardan biridir. "*Romanın, daha genelinde sanatın siyasetle ilişkisi her zaman gerilimli olmuş, indirgemeci tavır alışlar, romanın siyasal soruna yönelik ilgisinin propaganda sorununa eklemlendirilerek konumlandırılmasına yol açmıştır.*"[11]

Çok partili dönemdeki Türk romanı, konu bakımından dönemin siyasî, ekonomik ve sosyal şartlarına paralel olarak büyük bir zenginlik ve çeşitlilik gösterir. 1946-50 yıllarında kaleme alınan eserlere geniş ölçüde bir yaşanmışlık duygusu hâkimdir. Bu dönem romancıları, çoğunlukla toplumsal gerçekçiliğe bağlı kalarak eserlerini sosyal endişelerle yazmışlardır. 1950'lerden itibaren romanlarda, kasaba ve kentlerin varoşlarında yaşayan yoksul ve sıradan insanlar tasvir olunmuştur. Bu ezilmişlik duygusu, iktidara olan tepkinin romanlara olan yansımasıdır. Daha sonraki yıllarda da Tarık Buğra *Dönemeç*'te, Samim Kocagöz *Yılan Hikayesi*'nde ve *İzmir'in İçinde*'de, Sevinç Çokum *Karanlığa Direnen Yıldız*'da, Vedat Türkali *Bir Gün Tek Başına*'da ve Atilla İlhan *Sırtlan Payı* ile *Kurtlar Sofrası*'nda vs. Demokrat Parti'nin iktidarda olduğu yıllarda Türkiye'nin içinde bulunduğu durumu ve 27 Mayıs darbesini konu alırlar.[12] Zaten 27 Mayıs İhtilâli ile Türk edebiyatı siyasal içeriğe daha önceki bütün dönemlerden daha geniş bir biçimde açılır. Siyasal edebiyat 27 Mayıs'ı izleyen dönemde daha öncesiyle kıyaslanamayacak ölçüde zenginleşir. Bu dönemde toplumsal konular ve siyaset, edebiyatı hızla ikinci plana iter.

Dönemin Politik Atmosferinde Edebiyatçılarımızın Durumu: Siyaseti edebiyat sayfalarına yansıtanlar veya siyasî hayatta aktif rol alanlar

1950-60 yıllarının önde gelen şairlerinden olan, benimsediği düşünce sisteminden dolayı belli çevreler tarafından görmezden gelinen ve önceleri romantik bir Turancılık havasında iken Anadolu'yu tanıdıkça onun ruh ve şiir kaynağına yönelip eserleri ve sanat görüşü ile Türk şiirinde Türkçü, milliyetçi, memleketçi, Anadolucu olarak nitelenen şairlerimizden biri olan **Arif Nihat Asya** (1904-1975), toplumsal olaylara ve politikaya daima ilgi duymuştur. Hayatında önemli bir dönüm noktası olan Millî Mücadele döneminde Anadolu'da bulunmuş olması, onun karakterindeki politik düşüncenin temelini oluşturur.

Onun siyasî tercihi hem meslek hayatını hem de sanat hayatını etkilemiştir. Söz-

gelimi, askerlik görevinden sonra tayin edildiği Malatya Lisesi müdürlüğünden zamanın Maarif Vekili Hasan Âli Yücel'le aralarında geçen sert bir tartışma sonucu alınır. 1946 seçimlerinde Adana halkının ısrarı üzerine, milletvekilliğine aday olur. Bağımsız (DP listesinden) aday olduğu hâlde seçilemez. Şairin bu yılları onu politikaya daha çok yaklaştırır ve 1950'de DP'den milletvekili seçilir.[13] Doğru bildiğini her şart ve ortamda söylemeye alışmış biri olan Arif Nihat, Meclis içerisinde de bu alışkanlığını devam ettirir ve Meclis'te açık bir üslup kullanır. Politikanın kendine mahsus kıvraklığına adapte olamaz, zaman zaman kendi partisine ve onun hükümetine karşı da sert çıkışlar yapar. Politikaya pek ısınamamış; siyasete atılmış sanat ve bilim adamlarımızın çoğunda olduğu gibi bir politikacı gibi değil de eğitimci ve fikir adamı gibi davranır. Milletvekilliği yıllarında herhangi bir eser yayınlamaz. Ancak şiirlerinde ve nesirlerinde sürekli savunduğu milliyetçilik, Türkçülük, memleketçilik çizgisindeki fikirlerini politik hayatından sonra da değiştirmez. Diğer bir deyişle, onun bütün eserleri mutlaka bir noktasından az da olsa politikaya dokunur.

Şairin politik yönünü biraz olsun gösterebilmek için onun *Onlar Bu Dilden Anlar* adlı eserine bir göz atalım. Bu eserde Arif Nihat Asya; özlü sözleri, fıkraları ve hikâyeleri memleket politikalarıyla özdeşleştirerek anlatmıştır. Arif Nihat'ın 1961-64 yıllarında yazdığı yazılardan oluşan bu eserin dili ve üslûbundan şairin 1950'li yıllarda politika ile zihnini çok fazla meşgul ettiği kolayca anlaşılıyor. Sanatçı, 1950'li yılların birikimi 60'lı yılların başlarında yazdığı bu esere olduğu gibi yansımıştır. Eser, ayrıca Asya'nın 1950'li yıllardaki sağ-sol çatışmasında taraf olduğunu açıkça ortaya koyar: "*Biz solcuların ikna ile yola geleceğini zannederek kaleme sarılır, söze davranırken göle yoğurt çalmaktayız. Onlar bu memleketin komünist olabileceğini umarak hücreler kurar, gazeteler, dergiler çıkarırken uzaktan getirdikleri zehirli mayayla memleket gölüne yoğurt çalmaktadırlar. Bilirler ki tutmaz. Fakat "bir tutarsa, yok mu?" derler.*"[14]

Aynı eserde, siyasî cephesi için "biz gericiler"[15] ifadesini kullanarak bir yandan döneminde sağcıların bu şekilde suçlandığını hatırlatırken bir yandan da inandığı siyasî fikirlerin savunuculuğunu her şeye rağmen kabul ettiğini gösterir. Şair, eserde "*gerici, küflü sağcı, dinci, inkılap düşmanı*" gibi ifadelerle itham edildiğini söyleyerek –ki buradan hem o dönemin siyasî tartışma ortamının seviyesi hem de sanatçının siyasî ve fikrî tartışmaların ne kadar içinde olduğu hakkında rahatlıkla bilgi sahibi olabiliyoruz- bu ifadeleri açıklayıp suçlamalara cevap verir. Burada bir noktaya dikkat çekmek gerekir ki; Arif Nihat Asya'nın politik eserleri ve politik söylemleri güncel politikaya bir noktasından temas ediyor olsa da şiirlerinde olduğu gibi politik eserlerinde de sanatçı, felsefî, dinî, tarihî ve edebî bağlamda Türk kültüründen uzak değildir. Onun politik hayatını bu şekilde değerlendirmek doğru olacaktır. Milletvekili olduğu yıllarda da, basında politik yazılar yazdığı dönemde de, daha önceki yıllardaki edebî çizgisinden hiç dışarı çıkmamıştır. Çünkü onun şiiri zaten Türk kültürünün fikrî mücadelesini veren şiirdir. Arif Nihat Asya, Türk kültürünü, İslâm dinini, millî duyguları iyi bildiği, bunları fikriyâtına ve edebiyatına başarılı bir şekilde yansıttığı için politik söylemler onun eserlerinin niteliğini düşüren bir etken olmamıştır. Aksine eserlerine ruh ve heyecan

katmıştır. Sonuç olarak, Arif Nihat Asya'nın politika hayatının edebî hayatına tek olumsuz etkisi, milletvekili olduğu dönemde eser verememesidir.

Hem ele aldığımız dönemin hem de genel anlamda Cumhuriyet devri Türk edebiyatının önde gelen isimlerinden biri olan ve hayatı, eserleri ve fikirlerinin tarih, edebiyat, felsefe, musîki, estetik, psikoloji ve politika ile çok sıkı bağlar kurduğuna ve hatta hepsinin üzerinde bir yapı olarak karşımıza çıktığına inandığımız **Ahmet Hamdi Tanpınar** (1901-1962) da, bahsettiğimiz dönemde politikadan çok fazla uzak kalmamış ve güncel politikayı fikirleriyle daima etkilemiş sanatçılarımızdandır. Ancak sanatçımız, hiçbir zaman politikaya malzeme olmamış, fikrî ağırlığını her zeminde korumuştur. "*Tanpınar'a göre toplumun hemen her tabakasında kendisini gösteren kültür ikiliğinin ortadan kaldırılması, ancak ona yeni bir yaşama tarzı ve değer sisteminin getirilmesiyle mümkün görünmektedir. Ancak bu da, sadece fikir planında veya insanların manevî dünyasında gerçekleşebilecek bir şey değildir. Tanpınar, memlekette, belli bir program dahilinde yeni çalışma şartlarının ve bunlardan doğacak yeni yaşama şeklinin mevcut ikilik ve çatışmayı ortadan kaldırabileceğine inanır.*"[16]

Tanpınar, bu yöndeki düşüncelerini siyasî platforma taşımış ve hayata geçirebilmeyi tasarlamıştır. Ancak, bunu başaramamıştır. Çünkü o, particilik yapmamıştır. 1943-46 yılları arasında parlamentoda bulunmuş ancak "Meclis'te aktif çalışmıyor" denilerek 1946 seçimlerinde tekrar aday gösterilmemiştir. Tanpınar için politik alanda çalışmak, meclis içerisinde bulunmak değildir. O, toplumu görüyor ve kendini fikrî planda toplumla paylaşıyordu. Ancak güncel politika bunu bir başarı saymamıştır. Bunu, "Tanpınar, o gün için, parlamentonun içinde değil, üzerinde düşünen biriydi" şeklinde değerlendirmek mümkündür. Bu konuda Tanpınar'ın hatıralarından aktarılan şu satırlara dikkat edelim: "*Türkiye'de her şey politika mücadelesi. Ben ise eserimde Türk politikasını, hakiki Türk politikasını görüyorum. Sağ taraf beni kâfi derecede kendilerinden, kâfi derecede inhisarcı, kâfi derecede cahil görmüyor. Sol bana düşman. Benim kültür seviyemde olanlar ise frenklerde benden iyisini buluyorlar. Bütün bunlar Yahya Kemal'in gazele hicretini çok iyi anlatıyor. (...) Sağcılar yalnız Türkiye, gözü kapalı, ezberde kalmış ve geçmiş bir Türk tarihi, yalnız iç politika ve propaganda diyor. Sol, Türkiye yoktur ve olmasına da lüzum yoktur diyor; yahut benzerini söylüyor. (...) Ben ise dünya içinde, ileriye açık, mâzi ile hesabını gören bir Türkiye'nin peşindeyim. İşte memleket içindeki vaziyetim.*"[17] Tanpınar'ın Türk politikası içerisindeki yerini bu satırlar açıkça ortaya koymaktadır. Türkiye'de 1940-60 yılları arasında iç politikanın üzerinde düşünen ve ülkeyi kısır çekişmelerden kurtararak millî birliğine ve kuvvetine yeniden kavuşturmayı amaçlayan, üç büyük edebiyatçı ve fikir adamı dikkat çekmektedir. Bunlar Ahmet Hamdi Tanpınar, Yahya Kemal ve Necip Fazıl'dır.

Tanpınar'ın düşünceleri, bir çeşit aydın fantezisi olarak değerlendirilmiş ve pek tehlikeli görülmemiştir. Çünkü o bir kavga adamı değildir.[18] Yahya Kemal de, Tanpınar gibi, aynı sebep yüzünden iç politikada aradığını bulamamıştır. Ancak Necip Fazıl böyle değildir. O tam bir kavga adamıdır ve düşünceleri, idealleri karşısına alabilecek cesarete sahiptir. Bu yüzden politikada, milletvekilliği yapan Yahya Kemal ve Tanpınar'ın adı, milletvekilliğini hiç düşünmemiş olan Necip Fazıl'dan daha az geçer.

Ahmet Hamdi Tanpınar'ın parlamentoda bulunduğu yıllar bir başka açıdan onun farklılığını gözler önüne seriyor. Milletvekili olduğu zaman edebiyatla uğraşmaya vakit bulamayan onlarca edebiyatçımızın aksine Tanpınar, milletvekili iken daha çok yazmış, eserleriyle daha çok ilgilenmiştir: "*Tanpınar, 1942 yılı ara seçimlerinde Maraş milletvekili seçilerek fakülteden ayrıldı. 1943 yılındaki seçim ile altıncı devrede de milletvekilliğini muhafaza etti. Bu devrede sanatla daha fazla uğraşmak imkânına kavuşan muharrir, muhtelif edebî eserler meydana getirir. Hikâyelerini 'Abdullah Efendinin Rüyaları' adı altında toplayarak edebî sahada ilk kitabını neşreder (1942). Uzun zamandan beri üzerinde uğraşmakta olduğu 'Mâhur Beste' adlı ilk romanını da Ülkü mecmuasında tefrika halinde neşre başlar (1944). Milletvekilliği süresince hemen sadece Ülkü ve İstanbul mecmualarında yaz*(ar)."[19] Milletvekilliği sırasında ünlü eseri *Beş Şehir*'i de yayınlar (1945).

Tanpınar 1946 büyük seçimlerinde CHP tarafından aday gösterilmeyince bir sene Millî Eğitim Bakanlığı müfettişliği yaparak tekrar Edebiyat Fakültesi'ne döner. Bu yıldan başlayarak 1957'ye kadar edebî alanda çok büyük başarı sağlayarak en önemli eserlerini yayınlar. Politikada yenilmiş olmak ona fikrî planda çok büyük kazançlar sağlamıştır. Çünkü milletvekilliği sırasında pek önemsenmeyen alternatif düşünceleri, eserleri aracılığıyla Türk kültür, sanat ve fikir hayatının vazgeçilmezleri hâline gelmiştir. *Huzur* romanı ile Türk kültür hayatına, *Saatleri Ayarlama Enstitüsü* ile de "*bizim içtimaî hayatımızın gizli noktalarına kuvvetli bir projektör çevirmiştir*."[20]

Demokrat Parti ve Menderes muhalifi olan Tanpınar[21] 1950'li yılarda particilikten uzaktır ancak fikrî anlamda politikanın içindedir. Çünkü o, politikayı eserlerine taşımıştır. *Huzur*'u, *Saatleri Ayarlama Enstitüsü*'nü, *Sahnenin Dışındakiler*'i göz önünde bulundurursak, Tanpınar'ın Tanzimat'tan Cumhuriyet'e kadar yaşanan süreçte ideolojiyi resmîyetten bilimsele taşıyarak doğu-batı farkını, kültürlerin çatışmasını, iç politikanın kısır döngüsünü ortaya koyup Türk insanını millî şahlanışa davet ettiğini görürüz. Tanpınar'ın politika ile olan ilişkisini Oğuz Demiralp'in şu tespitleriyle noktalayalım: "*Tanpınar'ın büyük bir gecikmeyle ancak 1970'lerde gündeme gelmesi rastlantı değildi elbette. Altmışların sonunda, yetmişlerin başında (...) Osmanlı'yla olumlu yönden ilgilenmeyi Cumhuriyet'in karşıtı gören kalıplaşmış bakış, daha doğrusu önyargılar Türk solunda özellikle o yıllarda sarsılmaya başladı. (...) Görüldü ki, okunması uzun süredir 'milliyetçi/muhafazakâr' kesime bırakılmış Tanpınar aslında modern bir kültür adamıdır. (...) Doğal olarak akla gelen soru: Tanpınar'ın siyasal duruşu, konumu neydi? Bu sorunun açık yanıtı yok. Kırklı yıllarda milletvekilliği yapmış (...) Tanpınar'ın bizim anladığımız anlamda siyaset yapmak istemiş olduğunu söylemek güç. 'Meb'us olmak istiyorum. Ve benim tarzımda olmak istiyorum' demiş.(..) 'Meb'usluğumda da anladım ki ben yalnız şairim ve şair olabilirim.' Bu sözden, milletvekili olmanın ona yazınla ilgilenmek için beklediği gibi olanak yaratmadığı da anlaşılıyor. Günlük politikanın, Tanpınar'ın ilgi ve yaşama alanı olmadığını kesinleştirebiliriz bu bilgilerin ışığında*."[22]

Adı 1943'ten 1978'e kadar çeşitli aralıklarla yayınladığı, devrin kanunî mevzuatına göre sık sık Bakanlar Kurulu veya mahkeme kararıyla kapatılan, polis veya savcılıkça toplatılan ancak yüksek bir tirajı yakalayan *Büyük Doğu* dergisiyle 1950'li

yılların siyasî arenasında sıkça anılan önemli edebiyatçılarımızdan biri de **Necip Fazıl Kısakürek** (1905-1983)'tir. *Büyük Doğu* dergisinin adı altında ve onun sloganları etrafında bir de siyasî cemiyet (o yıllarda hukûkî olarak siyasî parti kavramıyla eş anlamda) kuran Necip Fazıl, bu vesile ile memleketin hemen her tarafını gezip büyük ilgi gören ve kitleleri arkasından sürükleyen konferanslar verir. Gerek bu dergideki yazılarından gerekse de siyasî faaliyetlerinden dolayı, değişik iktidarlar devrinde adlî takibâta uğrayarak hakkında birçok kez tutuklama, beraat ve hapse mahkûmiyetle sonuçlanan kararlar verilmiştir.[23]

Edebiyat tarihimize 74 adet eseri ve çıkardığı üç adet dergi (*Ağaç*, *Borazan*[24], *Büyük Doğu*) ile bir fikir ve edebiyat otoritesi olarak geçmiş olan şairin, politikaya en yakın yayını kuşkusuz *Büyük Doğu*'dur. *Ağaç* dergisinde, "*yeni rejimin sözcüleri*"[25] dediği Falih Rıfkı ve Yakup Kadri ile birlikte çalışır ve 1935'ten sonra Varlık ve Kadro dergisindeki odaklanmalara karşı Ağaç dergisinde şair, içinde Tanpınar, Ahmet Kutsi Tecer ve Cahit Sıtkı'nın da bulunduğu renkli bir kadro oluşturmuştur.

1943-1978 yılları arasında 35 sene aralıklarla günlük, haftalık, aylık olarak toplam 512 sayı çıkan ve Türk basın tarihinde polemikleri, çok değişik sahalardaki çok değişik çevrelerden gelen yazıları, sansasyonel etkileri ile en uzun süreli yayınlardan biri olan Büyük Doğu dergisi 1949'a kadar kapaklarını savaşlara ayıran sanat, fikir, felsefe, politika ve edebiyat dergisi hüviyetindedir. 1950'den sonra ise kapağını güncel politikaya ayıran, daha çok "siyasî ve dinî bir görünüştedir."[26] Onun özellikle Büyük Doğu'nun 1950-54 yılları arasındaki sayılarında İsmet İnönü'ye karşı açıkça tavır aldığı görülür.

Necip Fazıl ile ilgili olarak; dönemin siyasî partileri olan CHP ve DP'den rüşvet teklifleri aldığına, onları desteklemesi veya onlara muhalif olmaması için açıkça para teklif edildiğine dair söylentiler de vardır. Büyük Doğu'nun bazı zamanlar Menderes ve hükümetini desteklemesinin sebebinin de, bu rüşvet olduğu söylenir. Sözgelimi Sırrı Yüksel Cebeci, bu rüşvet söylentilerinden birini şöyle aktarır bir yazısına: "*Sabah saatleridir. Erenköy'deki ahşap köşkün kapısı çalınır. Köşkte oturan Necip Fazıl Kısakürek açar kapıyı. Genç bir postacı 400 liralık havale ihbarnamesi uzatır. 400 lira o devirde büyük paradır. (...) Necip Fazıl paranın kimden geldiğini de öğrenmiştir. Başbakanlık özel kalem müdürü Fuat Bayramoğlu, yani Başbakan Recep Peker. (...) 1946 yılıdır ve o yıl kurulan Demokrat Parti yine o yıl yapılan baskın seçimde meclise 60 küsür milletvekili sokmayı başarmıştır. Necip Fazıl, kökünün CHP'de olduğuna inandığı Demokrat Parti'ye de pek sıcak bakmamakta, ama iktidardaki Cumhuriyet Halk Partisi'ne ve cumhurbaşkanı İsmet İnönü'ye adeta kök söktürmektedir. (...) Bayındırlık Bakanı, Recep Peker'in kendisini Ankara'ya beklediğini, gönderilen paranın da yol harçlığı olduğunu söylemektedir. Gider Ankara'ya Necip Fazıl...*"[27] Recep Peker, Necip Fazıl'ı önce yargılanmakla tehdit etmiş, sonra rüşvet teklif etmiştir. Necip Fazıl'a yapılan bu rüşvet teklifi onun basın içerisinde ne kadar güçlü olduğunu açıkça göstermektedir. Ancak, "*Ne çetin cevizle karşı karşıya olduğunu bilen Recep Peker, ani bir manevra ile taktik değiştirmeye karar vermiştir. Çekmecesini çekip içinden, Merkez Bankası'nın bandajıyla sarılı bir deste binlik çıkarır ve masaya ko-*

yar. 100 binlik desteye yumruğunu dayayarak mırıldanır: Her şeye rağmen size bir yardımda bulunmak isterim. Bu parayla günlük gazeteye de gidebilirsiniz. Karşılığında sizden bekleyeceğim davanızın dışında bir şey değildir. Demokrat Parti'nin aleyhinde olduğunuzu biliyorum. Bir an için bizi unutup onlarla uğraşmanızı tavsiye edeceğim.'[28] Necip Fazıl, önündeki desteye iğrenerek bakar. Karşısındaki bir başbakandır ve kendisine rüşvet teklif etmiştir. Necip Fazıl'ın bu teklife cevabı şu şekilde olur: "*Ben size ne yaptım, ne gibi ümit verdim ki böyle bir teklifte bulunabiliyorsunuz? Sadece bunları söyleyebildi ve yürüyüp gitti. Zindanı saraya tercih etmişti.*"[29] Bu olay yaşanmamış veya abartılı anlatılıyor olabilir ancak bu konuda kesin olan bir şey vardır ki, Büyük Doğu'da Necip Fazıl'ın her iki partiye de tepkisi ve muhalefeti değişmemiştir. CHP'yi ve İnönü'yü her şart ve ortamda eleştirmiş, onların adeta kâbusu hâline gelmiş; DP'yi ve Menderes'i de yapılan konuşmalar ve icraatlara bakarak bazen övmüş, bazen de yerin dibine batırırcasına eleştirmiştir.

Necip Fazıl'ın 1950'li yıllardaki bu sert muhalefet anlayışını Mustafa Miyasoğlu şu şekilde tanımlıyor: "*CHP'nin en keskin muhalifi ve muvazaaya yanaşmayan tek münekkidi...*'[30] "*Yalnız günlük politikayı değil, Tanzimat'tan beri sürdürülen taklitçi politikaları, tepetaklak ehram'ı ilk kez dile getiren ve sorguya çeken bir büyük şairdir.*"[31]

Necip Fazıl, 1950'li yıllarda politika ile en çok ilişkisi olan ve belki de politikayı en çok etkileyen şairimizdir. Nurullah Ataç, siyasî arenadaki bu aksiyonunun onun sanatını yok edeceğini beklemiş ancak aksiyonu Necip Fazıl'ı hem kültür-sanat hem de politika alanında vazgeçilmez bir şahsiyet hâline getirmiştir.

Necip Fazıl, "*hiç bir devirde körü körüne muhalif olmadığı gibi hiç bir dönemde de iktidar yanlısı olmamıştır. DP'nin bazı icraatlarını alkışlaması, DP'yi ve de Menderes'i tam olarak tuttuğu ve benimsediği anlamına gelmez. Kaldı ki bu konudaki görüş ve tutumunu Benim Gözümde Menderes adlı eserinde açık seçik anlatmaktadır. İnönü'yü ve Bayar'ı çileden çıkaran yazılar ve karikatürler en çok Büyük Doğu'da yayınlanmıştır.*"[32]

Profesörlükten emekliye ayrıldıktan (1943) sonra politikaya atılarak Demokrat Parti'nin kurucuları arasında (1946) yer alan ve DP hükümetlerinde Dışişleri (1950), Devlet (1956) bakanlıkları görevlerinde bulunan ve 1957 seçimlerinden sonra istifa ettiği DP'yi 27 Mayıs'tan sonra Yeni Demokrat Parti (1961) adıyla kurmasına izin verildiyse de ilgi görmeyince parti amblemi Kırat'ı AP ye devrederek politikadan çekilen **Mehmet Fuat Köprülü** (1890-1966) de siyasetle içli dışlı olan yazar ve bilim adamlarımızdan biridir. Ziya Gökalp'in Türkçülük anlayışını benimseyerek araştırmalarında bu görüşü temel alan Köprülü 1935'te siyasî hayata atılarak Kars'tan milletvekili seçilir ve 1943'e kadar İstanbul ve Ankara üniversitelerindeki hocalıklarını da bırakmayarak siyasî hizmetlerde bulunur. Belli bir süre sonra Türkiye Cumhuriyeti'nin tek parti siyasetiyle idare edilemeyeceğine inanan Fuat Köprülü, 19 Eylül 1945 tarihli Vatan gazetesinde çıkan "Demokrasi Ruhu" başlıklı makalesinde totaliter rejimlerin yaşayamayacağı, memleketimizde demokrasi rûhu yaratmak için, siyasî ve başka sahalarda yapılması lazım gelen şeyler olduğu fikrini savunur. Özellikle bu ve daha önceki siyasî yazılarından dolayı CHP'den ihraç edilir. 1946'da İstanbul'dan

milletvekili seçilmiştir. 7 Ocak 1946'da aynı fikirde olan üç arkadaşıyla Demokrat Parti'yi kurarak memleketin çok partili hayata geçmesinde büyük rol oynar; partisi, 14 Mayıs 1950 seçimlerini ezici bir çoğunlukla kazanır. Bunda, Köprülü'nün 1945-50 arası gerek Meclis kürsüsünden yaptığı eleştirilerin, gerekse değişik günlük gazetelerde yayınladığı tek parti rejimi aleyhindeki yazılarının da önemli etkisi olmuştur.[33]

Fuat Köprülü, DP'de 1957 yılına kadar kalır. Üstelik Dışişleri Bakanı olarak. Türkiye'nin 1952'de NATO'ya kabulünde büyük rol oynamış olan Köprülü, DP'nin en önemli üç adamından biri olmasına rağmen 1957'de kendi kurduğu parti ile arası açılır ve politikadan çekilir: "*Köprülü iktidara geçtikten sonra iki-üç yıl sonra vaadlarını unutan, programını takip etmeyen kendi partisini, takip ettiği politikadan uzaklaştırma hususundaki gayret ve mücadelelerden sonra, 5 Temmuz 1957'de Demokrat Parti'den resmen istifa ile siyasî fikir ve tenkitlerini günlük gazetelerde, makaleleri vasıtasıyla neşretmeye başla*(r)."[34] Şevket Süreyya Aydemir, onun başarılı bir politikacı olmadığı ve bu yüzden partiden tasfiye edildiği görüşündedir: "*Fuat Köprülü, bir hariciyeci değildi. Hatta gerçek bir devlet adamı ve politikacı da değildi. Tarihçilik alanındaki ünlü çalışmaları bir tarafa bırakılırsa, biraz hafif, biraz mütelevvin mizaçlı ve hiçbir konunun üstünde ciddiyetle durmayan, derinliğine inemeyen, fevri karakterli bir insan olarak tanınıyordu. DP'nin dört kurucusundan biri olunca Demokrat Parti kabinesinde ona verilmemesi gereken vazifeler kabul etti. Fevzi Lütfi Karaosmanoğlu da dahil olduğu hâlde birçok arkadaşlarını Menderes, Fuat Köprülü'nün eli ve kararı ile partiden tasfiye ettirdi. Ama ona bu işler yaptırıldıktan sonra da bir gün tasfiye sırası kendisine geldi. Fuat Köprülü DP'den ömrünün sonuna kadar bir kırgınlık ve haysiyet yarası teşkil edecek bir muamele ile tasfiye olundu*."[35] Zaten onun siyasete ilk girişi de siyasete olan yatkınlık ve hevesinden kaynaklanmamıştır: "*Atatürk'ün bir grup ilim ve fikir adamını kendi yakın çevresinde ve TBMM'nin çatısı altında toplamak istemesinin bir sonucu olarak Köprülü de o zamana kadar politika ile uzaktan yakından bir ilgisi olmadığı hâlde, 1935'te yapılan bir ara seçimi ile Kars'tan milletvekili seçilmişti*."[36]

Fuat Köprülü ilk milletvekilliği döneminde, ilmî ve edebî çalışmalarından uzaklaşmamıştır. Hatta 1943 yılına kadarki siyasî hayatı "*şeklî bir milletvekilliğinden ileri gitmemişti*(r)."[37] Ancak 1950 sonrasında siyasetin en üst kademesinde görevler alması onun hem ilmî ve fikrî çalışmalarının azalmasına sebep olmuş hem de Türkiye'de ve yurt dışında ilmî çalışmalarıyla kazandığı itibarı politik olaylar yüzünden gölgelenmiştir. Özellikle hayatının son dönemlerine denk gelen, DP'den tasfiyesiyle oluşan kırgınlığı, dargınlığı onu yıpratmış; en olgun dönemindeki edebî verimliliğini azaltmıştır. Köprülü, 1960'lı yılların başlarında siyasî faaliyetlerini sürdürmek istemiş ancak başarılı olamamıştır. 1950'li yılların sonu ve 1960'lı yılların başlarında siyasî çekişmeler, toplumsal olaylar, 1960 ihtilali ve benzeri olaylar neticesinde birçok aydınımızın büyük hayal kırıklıkları yaşadığını biliyoruz. Fuat Köprülü'nün de bunlardan biri olduğunu söylemek yanlış olmaz. 1957'deki istifasından sonra iki yıl Amerika'da üniversitelerde çalışmış; "*1959 yazı ortalarında Türkiye'ye dönen Köprülü, yeniden ilmi çalışmalarına başlamışken,(...) tevkif edilmiş, (...) kesin beraatına kadar dört ay süre ile Yassıada'da tutulmuştur*."[38]

1950'li yıllarda hayatının önceki yılları kadar olmasa da yine siyasetle uğraşan ve çok partili dönemde yıllarca Halk Partisi'nin *baş sözcüsü* olan edebiyatçılarımızdandır **Hüseyin Cahit Yalçın** (1874-1957). Atatürk'ün ölümünden sonra politikaya atılarak İstanbul ve Kars'tan milletvekili seçilen (1939-50) ve 1945'te getirildiği Ulus gazetesi başyazarlığını ölümüne kadar sürdüren ve asıl önemli yanı gazeteciliği olan yazar, saltanattan cumhuriyete Türk fikir, kültür, basın ve edebiyat hareketlerinin içinde sesi gür çıkan, kalemi kuvvetli bir Türk mütefekkiridir. Kaleminin keskinliği yüzünden sürgünler ve hapisler görmüş, yazdığı dergiler çok defa kapatılmıştır. Edebiyatımızda Edebiyat-ı Cedide hareketinin öncülerinden biri olarak bilinen Hüseyin Cahit, aslında hayatı boyunca iktidar taraftarlığı yapmıştır. Ancak bu sabit çizgisi bile onu cezalardan kurtaramamıştır. Çünkü o, "*geniş umumî kültürüne rağmen yazılarında infiallerine mağluptur. Üslubu sert ve kırıcıdır. Ele aldığı mevzularda akıldan ve mantıktan çok hislerinin tesiri altındadır.*"[39] Meşrutiyetin ilânına kadar yalnızca edebiyatla meşgul olan yazar 1908 de çıkarmaya başladığı *Tanîn* gazetesiyle siyasî hayata da katılmış; 1957'ye kadar da bu çizgiyi terk etmemiştir.

"*Daima iktidarın adamı ve taraflısı olmayı tercih eylemiş, bütün sert muhalefetlerini de iktidarı müdafaa, yahut onu tekrar iktidara geçirmek sadedinde kullanmış*"[40] olan Hüseyin Cahit'i, Malta'da sürgünde kalması, mecmualarının kapatılması, Çorum'a sürülmesi, İstiklâl Mahkemesi'nde yargılanması çok kısa süreli ümitsizliklere düşürse de o, her defasında yeniden fikrî bir mücadeleye girişmiştir. Hüseyin Cahit, fikrî mücadelelerinde aslında iktidar-muhalefet ayrımı da yapmaz. Fikirlerine ters düşen herkese karşı durur. İsmet İnönü onun öldüğü gün şu satırları yazmıştır: "*Hüseyin Cahit, siyasî hayatımızda kudretlinin elinden vatandaşın hürriyet hakkını kurtarmak için mücadelenin timsaliydi. Bizim iktidarımız zamanında Hüseyin Cahit, bizimle amansız bir şekilde uğraşmıştır. Hesapsız tehlikeleri göğüslemiştir. Onun ideali olan medenî ve demokrat idare imkânı belirince bütün kuvvetiyle buna yardımcı olmuştur.*"[41]

Hüseyin Cahit gibi azimli, kararlı ve kalemi çok kuvvetli bir şahsiyet politikaya atılmak yerine edebî çalışmalarına devam etseydi çok büyük edebiyat şaheserleri meydana getirebilirdi. Ancak, siyasî alandaki varlığında da memlekete hizmet etmeye çalışmıştır. Onun kaleminin kararlılığı ve keskinliği 80 yaşındayken bile aynıdır. Hüseyin Cahit, "*Halkçı gazetesinde çıkan bir yazısından dolayı 26 Aralık 1954'te Üsküdar Paşakapısı Cezaevi'ne gönderilmiş, 80'inci doğum yılını hapishanede geçirmiş ve rahatsızlığı sebebiyle Mart 1955'te de tahliye edilmiştir.*"[42]

Kalemiyle hayatını kazanan yazarlarımızdan biri olan ve bu yüzden de yazdığı gazetelerin dünya görüşlerini de göz önünde bulundurarak yazılarını kaleme alan **Peyami Safa** (1899-1961)[43], 1950'den önceki yazılarında biraz daha ılımlı ve suya sabuna dokunmayan bir havadayken ve Cemil Meriç'in Jurnal'deki ifadesiyle, "rejime kur yapar fakat rejimle de bağdaşmaz"ken 1950'deki seçim mağlubiyetinden sonra CHP'den ayrılıp DP'ye geçince yazılarının içeriği ve havası da değişir. Onun siyasî yönü özellikle sosyalist *Kadro* dergisine karşı 1936'da kendisinin çıkardığı *Kültür Haftası* ve 1953'te çıkardığı *Türk Düşüncesi* dergilerindeki yazılarında belirginleşir.

Gazetecilik ve edebiyatın yanında siyasetle de ilgilenen Peyami Safa, 1950'de CHP'nin yayın organı olan Ulus'ta başyazarlık yaparken CHP listesinde Bursa'dan milletvekili adayı olur ama partisiyle birlikte siyaset hayatında yenilgiye uğrar ve kazanamaz. 1950'den sonra ise, ölünceye kadar anti-komünist politikasını benimsediği DP'nin bir taraftarı olur. 27 Mayıs 1960 ihtilali onu da etkiler. "*Hatta 26 mayıs gecesi Eskişehir'de Menderes'le birlikteyken, ruhî hadiselere çok inanan ve bunu yazdığı romanlarına da yansıtan (...) Peyami Safa, çok sıkılır ve kimseye haber vermeden trenle İstanbul'a gider. Eğer orada kalsaydı büyük ihtimalle o da Yassıada'ya gidecekti. İhtilâlden sonra [da] solun gayretleriyle yıllarca emek verdiği Edebiyatçılar Birliği ile bir ara kuruluş amacından saptırılan Türk Dil Kurumu'ndan çıkarılır*."[44] 27 Mayıs sonrasında girdiği tartışmalar daha da sertleşmiş, kendine karşı olanlar ona ağır suçlamalarda bulunmuşlardır. Örneğin Cevdet Kudret onun için: "*İkinci dünya savaşı yıllarında kendini faşizm akımına kaptırdı; savaş sonrasında çalıştığı parti gazetelerine göre ağız değiştirerek siyasal bir dengesizlik içinde bocaladı. Genellikle gerici birtakım görüşlerin savunuculuğunu yaptı*."[45] diyor. 27 Mayıs sonrasında "*Babıali bütünüyle ve bilhassa solcularıyla Peyami Safa'ya karşı ayaklanmıştı. Her gazetede onun karikatürleri çıkıyor, aleyhinde haberler konuyordu. Gazetesinden atılmıştı. Maişet derdi yine başında idi. Ve elinde sadece kalemi vardı*."[46] Fakat, Peyami Safa bunlara rağmen kavgasına devam etmiştir. Peyami Safa, polemik alanında da basın tarihinin en güçlü kalem kavgalarına giren yazarlarımız arasında ilk sıralarda gelir. Onun basındaki en büyük ve ilk mücadelesi, Moskova'dan dönen Nazım Hikmet'le olur. Nazım Hikmet'in ve Kemal Tahir, Kerim Sadi ve Suat Derviş gibilerin "Putları Deviriyoruz" sloganıyla eski Türk büyüklerine saldıran yazılarına aynı şiddetle cevap vermiştir.[47] O dönemin fikrî mücadelelerini alevlendiren solun güçlü şairi Nazım Hikmet ve sağın fikir ve edebiyat öncüsü Peyami Safa'dır. Bu tartışmalar hem siyasî hem de edebî açıdan kırklı ve ellili yılları hareketlendirmiştir. Bu tartışmaların Peyami Safa'nın edebî verimlerine fikrî bir olgunluk getirdiği kesindir ancak bu polemikler, beraberinde toplumsal kavgaları da alevlendirip o dönemde birçok sosyal olaya zemin hazırlamıştır.

Peyami Safa'nın üzerindeki politika etkisi veya politikayla ilişkisi için son olarak şunları söyleyebiliriz; Peyami Safa'nın daha küçük yaşlardan ölümüne kadar kalemini kuvvetlendiren ve destekleyen iki özelliği vardır. Birincisi, geçim derdi; ikincisi ise, fikrî tartışmalar. Bu iki unsur Peyami Safa'yı yazmak, daha iyi yazmak konusunda daima kamçılamış ve bu sayede ardında yüzlerce eser bırakmıştır. Bu açıdan tıpkı Necip Fazıl'ı olduğu gibi Peyami Safa'yı da bir fikrin savunuculuğunu yapması ayakta tutmuştur.

Gençlik ve öğretmenlik devrelerinde içerisinde sürekli bir milletvekilliği hevesi taşıyan sanatçılarımızdandır **Faruk Nafiz Çamlıbel** (1898-1973). Siyasî hayata karşı duyduğu bu heves sanatçımızın hayatını iki farklı devreye ayırır: heyecan devresi ve sükûn devresi (1932'den önce ve sonra). İstanbul'un işgalinin o boğucu havası içinde ümitsizliğe düşen Faruk Nafiz 1922'de Anadoluya geçerek Anadolu gerçeği ve Millî Mücadele ruhunu yakından görür. Anadolu'daki hayat gerçekleriyle yoğrulması onu

Ankara'ya doğru itmiştir. 1929-35 yılları arasında şairin bir sükûn içine girdiğini görüyoruz. Bu yıllarda sanatçımızın yayımladığı şiir sayısı oldukça azdır. Çünkü, bu yıllarda Faruk Nafiz'de milletvekili olma hevesi artmıştır. Faruk Nafiz'in bu yıllarda şahit olduğu gerçekler (Millî Mücadele, Cumhuriyet'in kurulması, Anadolu insanının hayat zorlukları) onun milletvekili olma arzusunun ana kaynağıdır. O, 1935 şubat ayında yapılacak milletvekili yenilenmesinde seçilebileceğini ve Kayseri'den meclise girebileceğini düşünür. Adı da milletvekili adayları arasında geçmektedir. Şiirleri ile inkılâbın ihtiyaçlarına cevap veren genç şair, milletvekilliğine kendisi için kazanılmış hak olarak bakar ancak listeler açıklanınca kazanamadığını görür. Milletvekili olma isteği 1935 yılında gerçekleşmeyince yeniden edebiyata döner.[48] Devletçi bir mantığa hakim olan ve resmî ideolojinin hizmetinde ve güdümünde eser verdiği hâlde yeterince el üstünde tutulmadığını düşünen Faruk Nafiz bu ilk milletvekilliği teşebbüsünün başarısızlığını bazı şiirlerinde iğneleyici bir ifade ile anlatmıştır. Meclis yolu Faruk Nafiz'e 1946'da Demokrat Parti'nin kurulmasıyla açılır. Bu partiye katılır ve aynı yıl yapılan seçimlerde İstanbul'dan milletvekili seçildi. 27 Mayıs 1960 askerî darbesine kadar milletvekilliği aralıksız devam eder. İhtilalde bütün Demokrat Parti milletvekilleriyle birlikte tutuklanarak Yassıada'ya gönderilir. Haziran 1960'dan Eylül 1961'e kadar orada kalır ve Yassıada mahkemesinde suçsuz bulunarak beraat eder.

Türk edebiyatçılarının, hayat sürecinde edebiyat hayatı ile siyasî hayatı birbirinden en derin çizgilerle ayrılan sanatçısı herhâlde Faruk Nafiz olacaktır. Faruk Nafiz, milletvekili olduğu yıllarda yazmayı büyük ölçüde bırakmıştır. Edebiyat çevreleri ile ilişkisi devam eder ancak 14 yıllık milletvekilliği süresince eser yayınlamaz. Meclis içerisinde de alçakgönüllülüğü ile kendini gösteren şairin eşi Azize Hanım onunla ilgili şunları söyler: "*Eşim 1946'da DP'ye arkadaşlarının teklifiyle girdi. Yine arkadaşlarının teşviki ile milletvekili oldu. Milletvekili olduktan sonra da pek yazmadı. Gelen mektupları ancak okuyor.(...) Milletvekili iken meclis kürsüsüne bile çıkıp konuşmazdı.*"[49]

Yassıada'da kaldığı bir yıl onun hayatını çok değiştirmiş, adeta o yıldan sonra hayattan çekilmiştir. Yassıada'da kaldığı bir yıl içerisinde de birçok şiir yazmıştır. Büyük bir ümitsizliği ve hayal kırıklığını yansıtan bu şiirlerini *Zindan Duvarları* adı ile kitaplaştırılmıştır: "*Eserde her biri Yassıada hapis hayatını, bu hayat sırasında çekilen ıstırapları, yaşanılan sıkıntıları, uğranılan haksızlık karşısında takınılan tavrı, kısaca bir devrin maddî ve manevî acılarını dile getiren 86 dörtlük vardır. Bunlardan her biri Han Duvarları'ndaki Maraşlı Şeyhoğlu Satılmış'ın duvara kazıdığı ıstırabı kadar derin ve samimî duyguları anlatır.*"[50]

Şairin hayatını *heyecan* ve *sükûn* devrelerine ayırırsak, 1929'a kadar aralıksız şiirle ilgilenmiş, çok kaliteli eserler yayımlamıştır. Ancak, 1929-35 yılları şairin edebî açıdan ilk sükûn devresidir. Bu sükûn, milletvekili arzusunun getirisidir. 1935-46 yıllarında yine edebî heyecanı artmıştır. 1946'da DP'ye katıldığı günden 1960'a kadar meclis içerisinde başarılı bir milletvekili olarak kalmıştır. 1960 ihtilali onun edebî sükutunu beraberinde getirmiştir: "*Bu hâdiseden sonra sadece siyasetten değil, âdeta hayattan da çekilen şair Arnavutköy'deki evinde ve bazı Boğaz semtlerinde bir münzevî hayatı sürmeye başladı. Onu çok sevdiği Boğaz semtlerinden birinde görmek mümkündü. Bu*

sessiz Boğaz gezilerini 1964 yılından itibaren, Yassıada sıkıntılarını paylaştığı Ord. Prof. Dr. Fuat Köprülü ile birlikte oturup sohbet ettikleri Balta limanı'ndaki Kapri kır kahvesi saatleri renklendirdi. Ancak o artık eski coşkun ve heyecanlı Faruk Nafiz değildi. Yassıada'ya ait acı hatıralardan bir türlü sıyrılamıyordu."[51]

Cumhuriyetten sonra Mardin (1923-31) ve Manisa (1931-34) milletvekillikleri yapan, bir yandan edebî çalışmalarını sürdürürken bir yandan da Cumhuriyet (1923-25), Hakimiyet-i Milliye (1923-25) ve Milliyet (1926-29) gazetelerinde yazan ve resmî ideolojiyi benimsetmek ve yönlendirmek amacıyla çıkarılıp siyasette devletçiliği, sanatta inkılapçılığı ve realizmi benimsemiş bir dergi olan *Kadro* dergisinin yayımcıları arasına katılıp derginin imtiyaz sahipliğini yapan **Yakup Kadri Karaosmanoğlu** (1889-1974) da politika ile yakından ilgilenen edebiyatçılarımızdandır. *Kadro* dergisinin Atatürkçülüğü Marksist bir yorumla anlattığı gerekçesiyle Tiran elçiliğine atanan (1934) yazarımız, çeşitli elçiliklerde görev yaptıktan sonra 1955'te CHP yanlısı olan *Ulus* gazetesinin başyazarlığına getirilir. 27 Mayıs ihtilalinden sonra kurucu meclis üyesi, 1961-65 arası ikinci defa Manisa milletvekili olur. 1962'de Atatürkçü çizgiden uzaklaştığı gerekçesiyle CHP'den istifa eden Yakup Kadri'nin, dünya görüşünün oluşmasında çocukluğunun ve yaşadığı olayların yoğun etkisi vardır. Mısır gibi hür bir ülkede doğup sonradan İstanbul'a gelmesi, II. Abdülhamit devrinin havasından olumsuz yönde etkilenmesi, arkasından gelen Millî Mücadele onun fikriyâtında derin izler bırakır. Muhayyilesi, ruhunu farklı dünya görüşleriyle daima meşgul etmiştir. Nietczhe'den etkilendiği düşünülen yazarın ruhunu, Darwinizm ve benzeri felsefeler daimî bir sallantıda tutmuştur. "Varlığının hayat ile ölüm arasındaki yerini tayine çalışan yazar"[52], bu mücadelesini edebî ve siyasî hayatına yansıtmıştır. Yazarın romanlarının ve hikâyelerinin hareket noktasını toplumsal kurumları tenkit, Millî Mücadele, Balkan Savaşı, I. Dünya Savaşı, Anadolu halkı, Osmanlı devletinin çöküşü ve bu devredeki politika gibi konular oluşturur. Bu olaylar yazarın hayatına aynen yansımakla beraber onu büyütmüş ve olgunlaştırmıştır: "*1923'ten sonra hayatının bir kısmını Büyük Millet Meclisi'nde, bir kısmını da hariciyeci sıfatıyla yurt dışında geçiren yazar, yurdun mukadderâtına dokunan meseleler üzerinde toplu bir görüş ve hükme ulaşacak duruma gelmiştir.*"[53]

Yazarın 50'li yıllardaki hayatına baktığımızda; İsmet Paşa'yı savunan, destekleyen, onun çevresinde politik işlerle meşgul olan, bir yandan da kendi içinde edebiyat çalışmalarını yürüterek edebiyat dünyasındaki önemli yerini koruyan, meclis içinde ve dışında "ediplik" sıfatıyla herkesin saygı duyduğu ve fikirlerine kıymet verdiği bir edebiyat ve politika adamı durumundadır. Yakup Kadri, CHP zihniyetini uzun yıllar savunmuş ve 1942 yılında *Yaban* romanı ile CHP roman ödülünü kazanmıştır.

TBMM'ye girmiş edebiyatçılarımızın ortak özelliği olan "az konuşmak ve hatip olmamak" özelliği Yakup Kadri'de de vardır. Bu konuda Şevket Süreyya Aydemir şunları söyler: "*Yakup Kadri, ikinci devre millet meclisinden beri zaman zaman parlamentodadır. Atatürk'ün ve İnönü'nün yakın dostlarından biridir. Ama bir parlamento tartışmacısı ve kürsü adamı değildir.*"[54]

1923'teki ilk milletvekilliğine "*Atatürk'ün ısrarı üzerine*"[55] seçilen ve politik ha-

yatında Atatürk'ün ve İnönü'nün özel ilgisine mazhar olan ve daima Atatürk'ün ve İnönü'nün yanıbaşında bulunan Yakup Kadri, on yıllık DP iktidarı döneminde muhalefette olduğu hâlde çok fazla yıpranmamıştır. "*Ulus gazetesinde yazdığı yazılar nedeniyle DP iktidarı zamanında sık sık basın savcılığına gidiyor*"[56] olsa da Adnan Menderes'i yakınen tanıması onu CHP içerisinde farklı bir yere koymuştur. "*Bu arada Menderes'i tanıması nedeniyle iktidar ile muhalefet arasında arabuluculuk yapması yolunda başvurular da almış ve bazı toplantılarda bulunmuştur.*"[57] 27 Mayıs İhtilâli sonrası Millî Birlik grubu ona kendi adayları olarak meclise girmesini önermiş, o CHP'li olduğunu ve bu yüzden tarafsız davranamayacağını söylese de bu meclise alınmıştır. Son milletvekilliğini ise 1961 seçimlerinde Manisa'dan kazanmıştır.

"*Atatürk'ün yakın sohbetlerine katılmaktan hoşlanan ve tam bir Atatürk hayranı olan (...)* [ve] *sadece Atatürk'ü sevdiği için politika*"[58]ya atılan Yakup Kadri, politika ile meşgul olmuş edebiyatçılarımızın en şanslılarından biridir. Toplumsallık onun eserinin can damarıdır. Ve politika içinde Atatürk'ün, İnönü'nün yanında olması, devletçilik politikalarını daima desteklemesi, sert tartışmalarda ağırbaşlılığını koruyup uyum taraftarlığı yapması hem siyasî hem edebî alanda başarılı olmasını beraberinde getirmiştir. En sert tartışmaların yaşandığı dönemlerde bile sabit dünya görüşünü ve olgunluğunu koruyan Yakup Kadri, politik hayatı edebî hayatına pozitif etki yapan ender yazarlarımızdan birisidir.

Milletvekilliği ve dışişleri görevlerinde bulunarak siyasî atmosferden etkilenen ve hatta İsmail Çetişli'nin ifadesiyle "hayatında politika[nın] her şeyden önce gel[diği]"[59] sanatçılarımızdan bir başkası da **Memduh Şevket Esendal**'dır (1883-1952). Çeşitli dönemlerde milletvekilliği [Elazığ (1930-32), Bilecik (1932-38)] ve elçilikler yapan Esendal, 1941-50 arası CHP genel sekreterliğini üstlenir.[60] Çok partili sisteme karşı olan Esendal, Serbest Fırka olayından sonra Atatürk'e danışmanlık yapar ve çok partili sisteme girilince de politikayı bırakır. Aslında 1941 yılında milletvekili seçildiği günden sonra daima bir fırsatını bulup politikayı tam olarak bırakmanın çarelerini aramış ancak bunu bir türlü başaramamıştır. 1950 seçimlerinde tekrar aday olmuş ancak bu defa seçilememiştir.

Daha yirmi yaşlarında bir genç iken, o zamanlar gizli bir dernek halinde çalışan İttihat ve Terakki Cemiyeti'ne giren sanatçımız (1906), politikanın içinde büyümüş ve aldığı görevler sayesinde Anadolu'yu tanıma fırsatı bulmuştur. Memduh Şevket'in edebî verimliliği bu hareketli siyasî süreç yüzünden hayatının son yıllarına kadar pek gün yüzüne çıkmaz. O, hayatının iki döneminde edebî açıdan verimlilik sağlamıştır. Birinci dönemde, Millî Mücadele'nin sonunda Azerbaycan dönüşünde çıkardığı *Meslek* gazetesi (1925-26) sayesinde o güne kadar ortaya çıkmayan hikâyelerini yayımlama fırsatı bulur. "*Onun hayatının ikinci verimli devresi politika hayatından kesin olarak ayrıldığı 1946-1952 yılları arası olmuştur.*"[61] Sanatçı, sanat alanındaki çalışmalarını politikaya karıştırmak istememiştir. Bu yüzden onun politik ve edebî hayatı birbirinden net bir şekilde ayrılır. Genç yaşta politikaya atılmış olması ve politik çalışmalarını edebî çalışmalarından ayırması onun edebî faaliyetlerini oldukça kısıtlamıştır. Çünkü, "*hayatının ancak 9 yılını verimli bir ölçüde sanatına verebilmiştir (1923-1926 ve 1946-1952).*"[62]

Kısa hikâyelerle hikâyeciliğimizde farklı ve önemli bir yeri olan Memduh Şevket için "politikaya hiç karışmasa edebiyat çalışmalarına daha çok vakit ayıracak, daha güzel eserler verecekti" şeklinde bir yargıyı kesin olarak söyleyemesek bile onun için şu cümleyi kurmak asla yanlış olmayacaktır: Politikaya daha çok vakit ayırdığı hâlde günümüzde en çok edebiyatıyla hatırlanıyor.

Sanatını politika ve benzeri etkilerden kurtarması onun başarısıdır. 1942 yılında *Ayaşlı ile Kiracıları* adlı romanının CHP'nin açtığı yarışmada ödül alması o güne kadar takma ad kullanan Memduh Şevket'in edebî alanda tanınmasında önemli bir merhaledir. Bir anlamda siyasî düşüncesinin ve resmî ideolojiye hizmetinin de karşılığını böylece almış olan Memduh Şevket, politika için, "Siyasî işler benim görüşümle çok iyi değil! İstanbul da şişirdikleri kadar kötü değil"[63] der.

Bir dönem (1938-42) CHP genel merkezinde Halkevleri kültür ve sanat yönetmenliği yapan **Ahmet Muhip Dıranas** (1908-1980) da bu dönemde siyaset ile ilgilenen sanatçılarımızdandır. Dıranas, 1950 seçimlerine DP listesinden milletvekili adayı olarak katılır ama seçimi kazanamaz. Gölgeler adlı oyunu ile 1947'de düzenlenen CHP piyes yarışmasında ikincilik ödülü kazanan ancak "*1949 yılı 1 Mayısından itibaren sanat hayatına, özellikle şiire ara veren şair Zafer Gazetesi'nde günlük yazılar yazmaya başlamıştır. 1949 yılı şairin hayatında bir değişim ve dönüm yılı olmuş, şair Dıranas yazılarıyla memleketimizde hürriyet ve demokrasinin yerleşmesi mücadelesine soyunmuştur*."[64] Ancak Dıranas, sanat hayatını politikaya bulaştırmak istememiştir. Bu, onun en büyük prensibidir. Bu yüzden, 1949 yılında *Zafer* gazetesinde yazmaya başlamış ve şiiri tamamıyla bir kenara bırakmış, tam sekiz yıl bir mısra dahi yazmamış ve yayınlamamıştır. Böylece, Dıranas'ın da sanat hayatı ile politika hayatı birbirinden çok kesin çizgilerle ayrılabilir: "*Toplum hürriyetinin gerçeğine vardığım için fıkralar ve makalelerle hürriyet mücadelesine atıldım. Bu yüzden de şiirimi bir yana bıraktım. Çünkü şiirime dedikoduyu ve siyasî hayatın münakaşalarını sokamazdım.*"[65] diyerek memleketin sorunlarıyla yakından ilgilenmeye başlamıştır. 1949 yılından sonra ise Dıranas, sanat disiplini almış, çok disiplinli ve prensipli, makul ve makbul edebî tenkitler yapan bir fikir adamı olarak karşımıza çıkar.

Dıranas'ın edebî hayatı ile politik hayatının ilişkisine baktığımızda Yahya Kemal'in ve Tanpınar'ın etkisini rahatlıkla görebiliriz. Her üç sanatçı da edebiyat ve sanat eserlerini politikanın ateşinden oldukça yüksekte tutmuş ve politikaya güncel polemiklerin çok üzerinde aydın fikir adamı tavrıyla katılmışlardır.

Dıranas, *Zafer* gazetesinde başladığı köşe yazarlığını Sinop'tan milletvekili adayı olduğu zaman geçici olarak bırakmış, kazanamayınca da tekrar gazeteye dönmüştür. Ancak 1940 yılında kirletmemek için bir kenara bıraktığı şiirine bir daha geri dönememiştir. 1960'lı yıllara kadar çeşitli resmî görevler de yapmış olan Dıranas 1958 ve 1960 seçimlerinde milletvekilliğine adaylığını tekrar koymuş ancak yine seçilememiştir. "1960 devriminden sonra bir çokları gibi yön değiştirmeyi beceremeyen şair, bir köşeye atılmış ve unutulmuş gibidir."[66]

Politika konusunda Yahya Kemal, Tanpınar, Faruk Nafiz gibi Dıranas'ın da bir hayal kırıklığı yaşadığını görüyoruz. Özellikle hayatının son dönemlerindeki unutul-

muşluk politikada pek başarılı olmamasına ve ülkemizde sanata değer verilmediği düşüncesine dayanır.

Politikaya atıldığı zaman sanatı bir kenara bırakması bir açıdan çok faydalı olmuşken diğer yandan onun sanat hayatını olumsuz etkilediği de bir gerçektir. İyi olmuştur; çünkü, şiirleri çocukluğundan kalma hoş tabiat manzaralarının sadeliğiyle kalmıştır. Ancak 1940'ta da şairin sanat hayatını bitirmiş, üretkenliğini kısıtlamıştır. Bizim edebiyatçılarımız memleket meselelerine eğildiği zaman çok fazla iş yapacaklarını zannediyorlar. Ancak 1950'li yılların kaosu buna müsaade etmemiştir. Bu sebeple politikaya atılan edebiyatçılarımızın birçoğunun edebî hayatları çok fazla yıpranmış, susmuş ve zarar görmüşlerdir. Dıranas'ın politika üzerine çok başarılı fikirleri vardır. Zafer gazetesindeki yazıları politika dersleri gibidir. Ancak ne fikirleri politik hayatımıza yansımasını bulmuş ne de kendisi Meclis'e girebilmiştir. Ahmet Muhip, 1949 yılında politikaya atılıp şiiri bir kenara bırakınca mutlaka şiire tekrar dönebileceğini ve kaldığı yerden devam edebileceğini düşünüyordu. Ancak 1960'lı yıllarda politikadan el etek çekmiş olsa bile üzerindeki hayal kırıklığı ve bitkinlik şiire geri dönmesine izin vermemiştir. 1949'a kadar yazdığı şiirlerle antolojilerimizin baş köşesine oturmayı başarmıştır ancak ya sonrası... Şair, politikaya heveslenmeyip de bir ömür aynı şiir heyecanıyla devam etseydi kim bilir daha nice klasikleri önümüze serecekti.

Politik hayata atılan bir başka sanatçımız da dergicilik ve yayıncılıkla uğraşırken bir ara (1946) CHP'den Ordu milletvekili seçilen **Yusuf Ziya Ortaç**'tır (1895-1967). Beş Hececilerin etkili şairlerinden biri olan ve çeşitli gazetelerde yazılar yazan Yusuf Ziya, bir dönem Sular İdaresi'nde meclis üyeliği görevi yapar ve bu sırada siyasetçilerle daha içli dışlı olur. 1946'daki seçimlerde de CHP'den Ordu milletvekili seçilir ve 1950'ye kadar milletvekilliğine devam eder. 1950 seçimlerinde de aday olmasına rağmen seçilemez ve aktif politikayı bırakır.

Diğer Hececiler gibi Yusuf Ziya da Ziya Gökalp'i önder sayar ve kafasında "millî olma" idealini daima taşır. Yusuf Ziya, *Türk Yurdu* dergisinde şiirlerinin yayınlanmaya başladığı günden sonra bu ideali taşımaya başlar. Cumhuriyetin kuruluşundan sonra hece ile şiir söyleyen Millî Edebiyat sanatçılarının cephedeki askerin okuması için şiirler yazmasına o da katılır ve böylece o da hükümet tarafından ısmarlanan kahramanlık şiirleri yazanlar kervanına katılır.

Yusuf Ziya'nın politik hayatı aslında milletvekilliğinden ziyade Beş Hececiler'in karakteristik "millî olmak" özelliğini daha çok üzerinde taşır. Çünkü o, milletvekilliği döneminde çok fazla ön plana çıkmamıştır. Milletvekilliği onun hayatını renklendiren bir unsur olmaktan başka bir şey değildir. Yusuf Ziya'nın da parlamentoda bulunduğu dönemde eser yayınlamadığını görüyoruz. O da diğer birçok şair gibi en kaliteli eserlerini gençlik döneminde yayınlayanlardandır.

Yusuf Ziya Meclis içerisinde politik olarak çok fazla aktif değildir. Milletvekili olduğu Ordu iline hizmet etmek dışında göze çarpan bir faaliyeti yoktur. Mehmet Önal, onun Meclis kürsüsünde 1946-50 arasında sadece yedi adet konuşma yaptığını söylüyor.[67] Meclis içinde çok fazla ön plana çıkmaması onun politik olarak da pek tanınmamasında etkili olmuştur. Edebî çalışmaları noktasında tutarlı bir yol izlemiş olan Yusuf

Ziya'nın milletvekilliği politik tartışmaların en yoğun olduğu yıllara rastlar. Bu tartışmalarda aslında onun milliyetçi görüşüyle bir taraf olduğu da biliniyordu. Ancak hem CHP'den milletvekili olması hem de edebî sahadaki zarif ve renkli yaşamı onun politik tartışmalarda milliyetçi görüşlerini çok fazla dillendirememesine sebep olmuştur.[68]

Millî Mücadele'yi, yazdığı çeşitli dergi ve gazetelerdeki yazılarıyla sürekli destekleyen ve Lozan Konferansı'na katılan heyette yer alan **Yahya Kemal Beyatlı** (1884-1958) da siyasete atılan şairlerimizdendir. Beyatlı, hiç görmediği Urfa'dan 1923'te milletvekili seçilir ve daha sonra diplomatik görevler alarak Polonya (1926), İspanya (1929), Portekiz (1931) orta elçilikleriyle Yozgat, Tekirdağ ve İstanbul milletvekillikleri yapar; ardından da Pakistan büyükelçiliği (1947) görevinde bulunur. Yahya Kemal, hayatı boyunca birçok resmî görevi yerine getirmesinin yanında Türk edebiyatının da en güçlü şairlerinden biri olmayı başarmıştır. Onun edebî hayatını politik hayatından kesin tarih çizgileriyle ayırmak mümkün değildir. Aslında Yahya Kemal'in iç politikayla doğrudan bir bağlantısı sanki yok gibidir. Uzun yıllar milletvekilliği yapmış olmasına rağmen onun politik yaşamından hiç bahsedilmez. Çünkü Yahya Kemal de, politikada pek konuşmayan bir şairdir. Çok düşünen ama konuşmayan...

Paris'te bulunduğu yıllarda çeşitli ideolojileri tanımış ancak hayatı boyunca hiçbir ideolojinin lehine sesini yükseltmemiştir. Pek fazla derin izler bırakmadığı politikayla 1903'te Paris'te Jöntürkler aracılığıyla tanışmış, 9 yıl boyunca Jöntürkler etrafında faaliyetler yürütmüştür. Sonra Jöntürklerin çekişmelerinden sıkılır ve İstanbul'a döner. 1912'den 1922'ye kadar Paris'te edindiği edebiyat ve tarih bilgilerini çevresiyle paylaşır. Öğretmenlikler yapar, dergi ve gazetelerde yazar. Bir yandan da Osmanlı'nın yıkılış sürecini ta içinden seyreder. Gezmeye, görmeye, tanımaya çok meraklı olan Yahya Kemal, 1922'de Ankara'ya gelip Mustafa Kemal, İsmet İnönü, Fevzi Paşa ve daha başkalarıyla buluşup görüşür. 1922'deki bu Ankara seyahati onun memleket meseleleriyle yakından ilgilenmesini sağlamıştır. Atatürk'ün isteği üzerine Lozan murahhas kuruluna atanır. Lozan'daki görevi bitip yurda dönünce Türkiye Büyük Millet Meclisi'nin 1923'teki ikinci döneminde Urfa milletvekili seçilir. Yahya Kemal, daha sonra 1934'te Yozgat ve 1935'te de Tekirdağ milletvekili olur. 1939'daki seçimi de kazanır ve milletvekilliği 1943'e kadar sürer. Yahya Kemal'in milletvekilliği ile ilgili yorumlar oldukça kısadır: "Bildiğimiz kadarıyla bu görevde yararlı hizmetleri olmamıştır."[69] "*Milletvekilliği sırasında üniversitedeki görevini 12 Mart 1924'e dek sürdürür. Sonra istifa ederek ayrılır. (...) 1943'teki seçimi yitirdikten sonra CHP'nin estetik danışmanı olur. 1946 yılındaki ara seçimlerde İstanbul'dan milletvekili seçilirse de üç ay sonraki seçimi yine kazanamaz.*"[70]

Yahya Kemal'in politikadaki suskunluğunun sebebi belki de tek parti yönetimidir. Çünkü Yahya Kemal yeni fikirleri olan, daima düşünen, üreten bir kişiliktir. Siyaset ona yeni alternatifler çıkarmak için imkân vermemiştir. Çok partili hayat başladığında da karşımızda oldukça yaşlı bir Yahya Kemal vardır. Ona göre, "politikada doğru daima biraz geç söylenir." Bu yüzden siyaset alanında biraz temkinli hareket etmiştir diyebiliriz. Bir yazısında, Albert Sorel'in "siyasette hiçbir zaman vesileleri nedenlerle karıştırmamalı" sözünü alır ve vesilelerin aldatıcı özellikleri olduğu görüşünü savunur. Öğrenciliğini yaptığı Sorel'in bu sözleri onu, yaşamı boyunca etkilemiştir.[71]

1951'den başlayarak uzun yıllar gazetelerde yazması açısından **Oktay Akbal**'ı (1923-) da o dönemde politika ile ilgilenen edebiyatçılarımızın arasına katabiliriz. Oktay Akbal, 1950'den sonra gazetecilikte önemli bir isimdir. Çok partili hayatla gazetenin önemi oldukça artmış ve 1950'de DP iktidarı ile gazete tartışmaları had safhaya ulaşmıştır. Bu yıllarda gazete köşelerini dolduran yazarların birçoğunun edebiyatçı olması dikkat çekicidir. O dönemde Necip Fazıl, Peyami Safa, Hüseyin Cahit, Haldun Taner, Falih Rıfkı Atay, Oktay Akbal ve daha birçok şair ve yazar gazetelerde yazılar yayınlar. Bunlar, gerek dönemin politikasını gerek edebî hayatını ve sanatını eleştirerek yönlendiren, renklendiren ve ayakta tutan kişilerdir.

1950'li yıllardaki edebiyatçı-gazetecilerin çokluğu, o dönemin sadece parlamenter edebiyatçılar ile değil de gazetecilik yapanlarla da ele alınmasını gerekli kılar. 1950'den sonra Oktay Akbal ve diğer edebiyatçı-gazeteciler güncel politikaya yoğun olarak değiniyorlardı. Siyasette CHP ve DP'nin (sadece iki partinin) olması çekişmeyi arttırıyordu. Necip Fazıl, bilinçli ve sert bir şekilde CHP'yi suçlayan ve DP'yi destekleyen yazılar yazıyordu. Haldun Taner, siyasî olaylara pek girmek istemese de sessiz kalamamış; 1950'den sonra genelde Nazım Hikmet taraftarlarını savunmuştur. Oktay Akbal, her kesimden edebiyatçı dostları olması yüzünden 1950'ye kadar birçok yerde yazmış; önceleri Necip Fazıl ile birlikte görünmüştür. Ancak, Büyük Doğu ikinci kez çıkmaya başladığında Necip Fazıl'ın sesi daha gür çıkınca Oktay Akbal adeta bu sesten ürkerek politik yazılardan olabildiğince uzak kalmaya çalışmıştır. 27 Mayıs ve 12 Eylül dönemleri Oktay Akbal'ın en sıkıntılı dönemleridir. 12 Eylül'de bazı yazıları yüzünden yargılanan Oktay Akbal, edebiyatçıların politik söylemlerle zarar gördüğünü düşündüğünden şimdilerde edebiyatçıların gazetecilikten uzak olmalarını iyiye yormuştur. O, siyasî hareketlerin edebiyatına olumsuz etki etmesinden daima çekinmiştir. Bu yüzden onun polemikleri ve savunmaları sürekli değildir. Aktif gazetecilik çok sayıda eseri olan yazarın edebiyatını etkilememiş, eserlerinin daha da artmasını (içerik sorunu ayrıca düşünülebilir!) sağlamıştır.

Sanatını ideolojisinin emrine veren sanatçılarımızın başında gelen **Nazım Hikmet Ran** (1902-1963), bu dönemde politik atmosfere en çok etki eden edebiyatçılarımızdandır. 1938'de komünizm propagandası yapmaktan yargılanan ve 28 yıl 4 ay hapis cezasına çarptırılan sanatçı, İstanbul, Çankırı ve Bursa cezaevlerinde on iki yıl kadar hapis hayatı yaşadıktan sonra beğenmediği DP iktidarının 1950'de çıkardığı af kanunundan yararlanarak ideolojik olarak yakın olduğu CHP tarafından mahkum edildiği hapis hayatından kurtulur. Kendisine sağlam raporu verilip askerlik yapması istenince son kez Moskova'ya kaçar ve aynı yıl T.C. vatandaşlığından çıkarılır. Nazım Hikmet, 1940'dan sonra politik basında adı en çok geçen isimlerden biridir. Nazım Hikmet ve etrafında aynı dünya görüşünü paylaşarak faaliyet yürüten birçok yazar 1940'lı ve 1950'li yıllarda hükümetlere çok sert eleştiriler yaparak kamuoyunu günlerce meşgul eden polemikler yaratmıştır.

Nazım Hikmet'in uzun yıllardan beri yasadışı faaliyetler içinde olduğu biliniyordu. Bu faaliyetleri yüzünden çok defa yargılanan yazar ve çevresinin (Aziz Nesin, Kemal Tahir vs.), başarılı edebiyat ürünleri olduğu muhakkaktır. Bu yüzden Nazım her

yargılanmada "Bu hükümet sanata ve edebiyata karşıdır" diyebiliyordu. Bu sebepledir ki, Nazım Hikmet ve onunla aynı görüşü paylaşan yazarlar tek parti dönemini ve çok partili hayatın ilk yıllarındaki yönetimleri sanat faaliyetlerine müsaade edilmediği gerekçesiyle daima eleştirmişlerdir. 1950 yılında cezasının affı için kampanyalar başlatılmış; bu kampanya, adından sıkça bahsettiğimiz gazeteci edebiyatçılarımızın ellili yıllarda kutuplaşmalarına sebebiyet vermiştir. O dönemde Nazım Hikmet'le Peyami Safa ve Orhan Seyfi'nin sıkı kalem kavgaları göze çarpar. Nazım Hikmet 1950'de Rusya'ya kaçmıştır. Ancak Aziz Nesin, Rıfat Ilgaz, Orhan Kemal, Melih Cevdet ve Kemal Tahir gibi yazarlar, Sabahattin Ali ve Nazım'dan kalan polemikleri ve münakaşaları devam ettirirler. Demokrat Parti'nin bu yapılanmalara tepkisi sert olmuştur. Aslında hem CHP'nin hem DP'nin yapılan sanatsal ve edebî faaliyetleri pek umursamadığı ortadadır. CHP döneminde özgürce yazmak zaten mümkün değildir. Ancak DP döneminde de iktidara muhalif sesler daima susturulmuştur. Ellili yıllarda DP'nin muhalif basından çok çekindiğini biliyoruz. Muhalif seslere karşı tepkili hareket eden DP, bu tepkisini çeşitli cezalandırmalarla göstermiştir. Sert muhalefeti yüzünden Necip Fazıl da cezaevinde girmiştir. Bu dönemde Necip Fazıl'ın muhalefeti bilinçli ve objektiftir; o, yeri gelince hükümetin icraatlarını da över. Ancak Nazım Hikmet, her şeyi toptan reddeder, kural tanımaz. Bu özelliği Nazım'ın toplam 18 yıl cezaevinde kalmasına ve sonucunda T.C. vatandaşlığından çıkarılmasına neden olmuştur. Nazım Hikmet'in ideolojik ve politik faaliyetleri onun edebiyatına gölge düşürmüş, şiirlerinin siyasî içerik kazanmasına sebep olmuş; eserlerinin yasaklanması ve Türkiye'de çok geç şekilde gün yüzüne çıkmasına neden olmuştur. Nazım Hikmet'in yaşamı, 1950'de bir devlet meselesine dönüştürülmüştür. Nazım Hikmet'in 1950'de affedilmesi için başlatılan kampanyaya imza atan Oktay Rıfat, Cahit Sıtkı, Cevdet Kudret, Melih Cevdet, Bedri Rahmi, Halide Edip, Falih Rıfkı, Refik Halit, Nurullah Ataç, Yaşar Nabi, Sabahattin Eyüboğlu, Orhan Veli, Neyzen Tevfik, Ahmet Hamdi Tanpınar ve diğerleri Nazım Hikmet'in aynı yıl Rusya'ya tekrar kaçması ile hayal kırıklığına uğrarlar. Çünkü onlar, Nazım'ın bir edebiyatçı olduğu için affedilmesini istemişlerdir. Onu Türk milletine kazandırmak isteyen edebiyatçılarımızın karşısına, sanatını ideolojisine adayan bir Nazım Hikmet çıkmıştır. Bu hayal kırıklığı ellili yıllarda Menderes'in edebiyatçılara verdirdiği cezalara tepkiyi de azaltır. Sonuç olarak Nazım, politik hayatını edebî hayatından ayırmayı başaramayan/başaramadığımız bir şairimizdir.

Politik hayatın içinde gördüğümüz, yaşadığı olayları ve dönemin siyasî-sosyal sürecini eserlerine taşıyan bir diğer edebiyatçımız da **Halide Edip Adıvar**'dır (1884-1964). Aldığı eğitim ve çocukluğunun yetişkinler arasında geçmesi, onun dinî ve millî meselelere büyük bir hassasiyet kazanmasını sağladı. 31 Mart olayı sırasında yurtdışına kaçmak zorunda kalması, 1. Dünya Savaşı'nın Osmanlı'nın aleyhine sonuçlandığını görmesi onu siyasî olaylara daha da yaklaştırır. İzmir'in işgalini *Türkün Ateşle İmtihanı*'nda bütün yoğunluğuyla anlatan sanatçımızın işgal sırasında katıldığı mitinglerde etkili konuşmalar yapması, onu o günlerin zorlu siyasî olaylarının içine iyice çekmiştir. Sakarya Savaşı'ndan sonra "*Yunanlıların çekilirken yakıp yıktıkları Anadolu köy ve kasabalarında meydana gelen zarar ve tahribatı incelemek için kurulan*

Tedkik-i Mezalim Komisyonu'nda Yakup Kadri ve Yusuf Akçura ile çalışır. (...) Yakup Kadri ve Halide Edip bu gözlemlerini sanatkârane bir şekilde roman ve hikâyelerinde işlemiştir."[72] Halide Edip'in sanatında toplumsal ve politik unsurların eserlerini besleyen en önemli kaynaklardan biri olduğu bilinmektedir. 1950-54 yılları arasında İzmir milletvekili olarak TBMM'ye girmesi onun üretkenliğini etkilememiştir. Bu dönemde de yeni eserler verdiğini görüyoruz. 1954'te milletvekilliğinden çekilir ancak hayatının sonuna kadar toplumsal meselelere ve politikaya olan ilgisini kaybetmez. Fikrî ve toplumsal politika onun hayatının bütününde vardır. Millî Mücadele yıllarında ve sonrasında çok defa 'feminist, hain, gericiler tarafından kullanılıyor' gibi suçlamalara maruz kalmışsa da genel olarak bir halk kahramanı olarak tanınmış ve sevilmiştir. Milletvekilliği de ona kendisini onurlandırmak için verilmiştir. Kurucuları arasında eşi Adnan Adıvar Bey'in de bulunduğu Terakkiperver Cumhuriyet Fırkası'nın kurulduktan kısa bir süre sonra kapatılması ve bazı memleket meselelerinde Mustafa Kemal'le düştüğü fikir ayrılıkları yüzünden kocasıyla birlikte Türkiye'den ayrılmak zorunda kalan Halide Edip, Atatürk ölünceye kadar da yurda dönmez.

Sonuçta Halide Edip, politikanın içinde en iyi tarafıyla bir 'fikir adamı' olarak yer almıştır. 1950'de İzmir milletvekili seçilmesi, İzmir için bir kadirşinaslık örneğidir. Resmî ideolojiyle yakınlığının de etkisiyle 1942'de *Sinekli Bakkal* romanıyla CHP roman armağanını kazanan sanatçı, milletvekilliği süresince Meclis kürsüsünde zaman zaman asıl hüviyetiyle, öğretmen ve profesör olarak konuşmuş, dikkatle de dinlenmiştir.[73]

İttihatçılardan Talat Paşa ve Cemal Paşa ile yakınlığı olan, Mütareke yıllarında (1918) arkadaşlarıyla birlikte kurduğu *Akşam* gazetesinde Millî Mücadele aleyhinde tavır alanları eleştiren yazılar yazan ve bu nedenle idama mahkum olan ancak İnönü Savaşı'ndan sonra bu cezadan kurtulan **Falih Rıfkı Atay** (1894-1971) da politikanın içerisinde gördüğümüz yazarlarımızdandır. 1922'de Bolu milletvekili olarak TBMM'ye giren Atay, 1950'ye kadar süren milletvekilliğinin yanı sıra resmî görüşün yayın organları olan Hakimiyet-i Milliye, Milliyet, Ulus ve Bedîî Faik ile birlikte kurduğu Dünya gazetelerinde siyasî içerikli yazılar kaleme alır. Usta bir polemikçi, gazeteci ve yazar olan Falih Rıfkı, Atatürk'ün yakın çevresinde sürekli bulunmuş ve ömrünün sonuna kadar batılılaşma ve Kemalist devrimlerin savunuculuğunu sürdürmüş ancak önceleri savunduğu öztürkçecilik anlayışına sonraları karşı çıkmıştır.

Atay ilk siyasî yazısını, 1912'de İttihat ve Terakki partisinin iktidardan düşmesi üzerine gelişen siyasal olaylardan etkilenerek Tanin'de yazar. Sonraları Hüseyin Cahit'in teşvikiyle "gerici düşünce ile mücadele" anlayışıyla sert politik yazılar yayınlar. Balkan savaşlarına da katılan Atay, 1920'lerde dönemin Türkçülük ve Türkçecilik akımına destek vererek Millî Mücadele'yi ve Mustafa Kemal'i savunur ve Cumhuriyet'in kurulmasıyla 1923'te Meclis'e girer. Atatürk'ü çok seven ve onu tanıtmaya çalışan Atay, 1923-27 Bolu, 1935-1950 Ankara CHP milletvekili olarak parlamentoda bulunur. Hakimiyet-i Milliye, Milliyet ve Ulus gazetelerinde yıllarca inkılapları savunan yazılar yazan Falih Rıfkı, edebiyattan ziyade politikaya ve gazeteciliğe daha yatkın bir kişidir. Ancak gençlik yıllarında edebiyat çevrelerinde bulunma-

sı ve iyi bir edebiyat eğitimi alması, onun politikanın içinde olduğu 1923'ten 1960'a kadar üretken bir yazar olmasını sağlamıştır. Ellili yıllarda Dünya gazetesi sahibi ve başyazarı olarak karşımıza çıkan Falih Rıfkı'nın siyasî içerikli birçok eseri bulunmaktadır: Falih Rıfkı, "*ana çizgileriyle ele alındığı zaman, karşımıza bir dâva adamı olarak çıkar. O nedenle, ona yazar kimliğiyle baktığımızda, edebiyat adına aradığımızı tam anlamıyla bulmakta güçlük çekebiliriz. Zira, F. Rıfkı, Türkiye'nin yeniden inşası için çaba gösteren ve bu gayretleri destekleyen biridir. Sanatı, edebiyatı ve edebî türleri, savunduğu dâvaya yardım için kullanır*."[74]

Politikaya aktif olarak katılmasa da 1952'den 1960 yılına kadar Tercüman gazetesinde yazdığı fıkra yazıları ile ve 1953 yılında yazdığı *Günün Adamı* adlı oyununu yüzünden çıkan ve bir yıl süren tartışmalar sebebiyle burada adından söz etmeyi uygun bulduğumuz o dönemle ilgili bir başka edebiyatçımız da **Haldun Taner**'dir (1915-1986). Sanatçının babası Selahattin Bey Osmanlı Meclis-i Mebûsân'ında milletvekilliği yapmış, meşhur Sultanahmet mitinginde konuşmuş, Saltanat Şûrası'nda bulunmuş bir politikacıdır. Ancak Haldun Taner'in, hayatı boyunca parlamentoya girmek gibi bir hevesi olmamıştır. Onun 1952 sonrasında Tercüman gazetesinde yazdığı fıkra yazıları, hem edebî hem politik bağlamda değerlendirilmesi gereken yazılardır. 1952'den itibaren yazdığı Tercüman gazetesindeki fıkralarında çok aşırı olmasa da politik tartışmalara girmekten kendini alamaz ve dönemin idarecilerini ciddî ve seviyeli bir üslûpla eleştirir. Edebî açıdan çok tutarlı olan ve yazdıklarını son derece önemseyen, yazdıkları arasında fark gözetmeyen, hepsinin mükemmel olmasını isteyen sanatçı, bu tavrına rağmen *Günün Adamı* adlı oyununun oynanmasına izin verilmemesine kızmış ve çok uzun süre oyununu savunarak birçok fikrî tartışmaların içine bu sebeple girmiştir. Bu oyun 1953-60 yılları arasında devrin büyüklerine çatıyor gerekçesiyle Fahrettin Kerim Gökay tarafından provadan indirilip yasaklanır: "*1949 yılında yazdığı hâlde, ancak 1953 yılında Şehir Tiyatroları'nın repertuarına alınan Günün Adamı, provalarına başlanmışken oynanmaktan vazgeçildi. O dönemde hem vali, hem de belediye başkanı olan Prof. Dr. Fahrettin Kerim Gökay, bir ilim adamı politikaya atılırsa başına neler gelir türünden bir fanteziyi konu edinen oyunun oynanmasına izin vermedi. Böylece Haldun Taner, piyesinin oynanmasıyla değil, oynanmamasıyla 'günün adamı' olmuş, hemen her çevrede adından söz edilir hâle gelmişti*(r)."[75] Bu eser ancak 27 Mayıs sonrasında sahnelenir.

Milletvekilliğinin yanında devletin çeşitli kademelerinde görevler yapan bir başka edebiyatçı da **Behçet Kemal Çağlar**'dır (1908-1969). 1941-47 yılları arasında Erzincan milletvekili olarak Meclis'te bulunan Çağlar, 1948'de Atatürk devrimlerinden ödün verildiği gerekçesiyle milletvekilliğinden ve partisinden (CHP) istifa eder. Bu istifa, onun eser vermesini hızlandırmaz. 1950'li yıllarda Vatan gazetesinde yazılar yazan Çağlar'ın, 1960'tan sonra daha fazla eser verdiği görülür. 27 Mayıs askerî darbesiyle işbaşına gelen generallerin seçtiği kurucu meclis üyeleri arasında yer alan sanatçı, Atatürk'ün sağlığında 'Görmeye Geldim' adlı şiirini beğenen Mustafa Kemal'den geniş himaye görür. Resmî ideolojinin emrinde çalışan şairlerin önde gelenlerinden olan '10. Yıl Marşı şairi' Behçet Kemal, Atatürk'ü abartılı biçimde öven şiirleriyle ta-

nının. Onun edebî değeri olan destan ve şiirlerini Atatürk'ün ve Tek Parti iktidarının desteğini gördüğü yıllarda yazdığı görülür. Behçet Kemal, particilik tartışmalarına çok fazla girerek kendini yıpratmamıştır. 1948'deki istifası da bu sebepledir. Destek gördüğü zaman, destek gördüğü yerde ve destek verenlere destek olacak şekilde yazmıştır.

Hocası Faruk Nafiz'in desteği ile edebiyat dünyasına giren Behçet Kemal, daima çevresindeki insanları överek onların sevgisini kazanıp yüksek kademelere gelmiş bir şairdir. 1930'lardan sonra, devrimleri destekleyen ve millî heyecanı artırmak için çaba sarf eden şairlere ihtiyaç doğar. Bu sırada sahneye çıkan Behçet Kemal, Atatürk'ü öven şiirleriyle onun dikkatini çekip kendini ona sevdirmeyi başarır ve bu sayede de ondan daima destek görür. Diğer bir ifadeyle Behçet Kemal, şiirini birçok hedefine ulaşmak için basamak olarak kullanmış; ilgi çekmeyi bilmiş ve Cumhuriyet'in 'devrim şairi' veya 'sofra şairi' olarak tanınmıştır. Bu yüzden, onun politik hayatını da bu açıdan değerlendirmek gerekir.

Behçet Kemal, milletvekili olduğu yıllarda çok daha az yazmıştır. Aslında o, millî kavramları ateşli bir şekilde savunurken bir yandan da kendine yatırım yapar ve edebiyatın faydasını düşündüğü kadar kendi ikbalini de düşünür. Atatürk'ün kendini koruması ve gözetmesi sayesinde Türk Ocağı ve Halkevleri içerisinde önemli çıkışlar yapan sanatçının şiirlerinin önemi de böylece artar. Çevresindeki destek olmasa belki de sanatçı, edebiyat adına hiçbir şey yapamayacaktı. Ona destek verip millî şair veya Atatürk şairi yapanlar elbette ki politikacılardı. Kısacası Behçet Kemal, politik hayatı sayesinde tanınıp bilinmiştir.

Varlık ve Yücel dergilerinde yayımladığı hikâyelerinden çok siyasî konuları içeren anı ve incelemeleriyle tanınan **Samet Ağaoğlu** (1909-1982) da bu dönemde politikayla uğraşan yazarlarımızdandır. Demokrat Parti'nin kurucuları arasında yer alan Ağaoğlu, 1950'den 27 Mayıs ihtilaline kadar DP'den Manisa milletvekilliği ve iki kez de bakanlık (Çalışma ve Devlet bakanlıkları) yapar. İhtilal yönetimi tarafından yargılanarak Yassıada'da müebbet hapse mahkum edilen yazar, beş yıl sonra affa uğrar. Edebî açıdan, hayatının her döneminde belli aralıklarla eserler yayınlayan ve hikâyeleriyle tanıdığımız Samet Ağaoğlu, politikaya girmeden önce bir tane, Demokrat Parti milletvekili ve bakanken üç tane, Yassıada hayatı sonrasında da iki tane hikâye kitabı yayımlanmıştır.

Politikanın kaygan zeminini göstermesi açısından en iyi örneklerden biri Samet Ağaoğlu'nun hayatıdır. Onun siyasî hayatında çok büyük dalgalanmalar görülür. Serbest bir avukatken bir anda Demokrat Parti'nin en yüksek kademesine sıçramıştır. On yıllık DP iktidarından sonra siyasî çöküşü de aynı şekilde hızlıdır.

1950 sonrasında Demokrat Parti'nin yüksek oy potansiyeliyle iktidara gelmesi ve yıldızının bir anda parlaması bu partiye olan ilgiyi artırdı. Çalışmamızda ele aldığımız edebiyatçılarımızın birçoğu aslında bu rüzgârla politikaya atılmış ve o günün zorlu şartlarında sonu Yassıada'yla biten bir serüvenin/büyünün içine girmişlerdir. Bu noktada şunu söylemek yanlış olmasa gerektir, 1950'li yılların politik hayatının hareketliliği; fikrî bir altyapısı olmayan, bir hevesle aniden politikaya atılıp sıçramalar yapan in-

sanlarda derin yaralar açmış ve onların hayat süreçlerini olumsuz etkilemiştir. Faruk Nafiz'in ve Samet Ağaoğlu'nun Yassıada serüvenleri bu durumun birer örneğidir.

Bu iki sebep Samet Ağaoğlu'nun politikada en üst kademeye çıkmasını sağladı. Ağaoğlu'nun edebî eserlerinin politik konulardan oluşması bunun bir sonucudur. Bu açıdan Samet Ağaoğlu'nun da siyasî hayatının edebî hayatını olumsuz etkilendiğini söyleyebiliriz.

Ölümüne kadar çeşitli nedenlerle, edebî anlamda olduğu kadar siyasî anlamda da, adından sık sık söz ettiren bir başka sanatçımız da **Aziz Nesin**'dir (1915-1995). Görev ve yetkisini kötüye kullanmak iddiasıyla subay olarak bulunduğu askeriyeden atılınca gazeteciliğe başlayan Nesin, Yedigün, Karagöz ve Tan gazetelerinde çalışır (1944-45); Cumartesi adlı magazin gazetesini ve Sabahattin Ali ile birlikte Marko Paşa adlı mizah gazetesini çıkarır (1946-47). Birkaç defa kapatılan bu dergiyi Malum Paşa, Merhum Paşa, Ali Baba, Bizim Paşa gibi isimlerle devam ettiren sanatçı, bir broşürden dolayı 10 ay hapis cezası alır. Daha sonra Baştan ve Yeni Baştan dergilerini çıkarır ve bu son dergide çıkan bir yazıdan dolayı 16 ay hapis cezası alır (1951). Kemal Tahir'le birlikte Düşün Yayınevi'ni kuran (1956) yazar, Yeni Gazete (1957), Akşam (1958), Tanin (1960), Öncü, Yeni Tanin ve Günaydın gibi gazetelerde de fıkra yazarlığı yapar. Onun çeşitli gazetelerdeki fıkraları da politik olarak değerlendirilmesi gereken polemiklerin çok üst seviyede olduğu yazılardır.

Aziz Nesin, özellikle 1945-60 yılları arasında Babıali kavgalarının taraf olan, eleştiren, savunan sert kalemlerindendir. Aşırı derecede muhalif ve alaycı olan yazar, 1950 öncesinde CHP'yi ve hükümetini, 1950'den sonra da DP ve hükümetini sürekli eleştirir. Sosyalizm düşüncesiyle ve siyasî hareketiyle ortaya çıkan ve özellikle 1939'dan sonra Resimli Ay etrafında gelişme gösteren toplumcu hareketin içinde yer alan Nesin, hayatı boyunca siyasî fikirlerinden dolayı birçok kez tutuklanır. Onun, yazılarında çok fazla takma ad kullanmasının bir sebebinin de yargılanmalardan kaçmak olduğu iddia edilir.

1960'dan sonra da birçok kez yargılanan yazar ve onun gibi düşünenler, bu yargılanmaları edebî özgürlüğü kısıtlamak olarak algılarlar. Bir kısım eleştirmenler de Aziz Nesin'in bu mahkumiyetlerin hepsini hak ettiğini çünkü asla kural tanımadığını düşünürler. Aslında o, her ne kadar siyasî iktidarların sanatına değer vermeyip zarar verdiğini düşünse de kendisi sanatını bağımsızlaştıramadığı için zarar görmüştür.

Şunu rahatlıkla söyleyebiliriz ki, Aziz Nesin politik işlere girmese de sadece edebiyat ile uğraşsaydı çok daha kaliteli bir edebiyatçı olabilirdi. Uzun yıllar Peyami Safa, Orhan Seyfi, Hüseyin Cahit, Hamdullah Suphi ve diğer birçok yazarla kalem kavgasına girişmiş olan yazarın çok sayıda eseri olmasına rağmen içlerinden çok fazla başarılı eser çıkaramayışımızın en büyük sebebi, ideolojik işlerle çok meşgul olup sanatını ihmal etmesidir.

1940 ile 1960 arasında şiirleri, yazıları, eserleri yüzünden yargılanan ve hüküm giyen çok sayıda edebiyatçımız olduğunu daha önce ifade etmiştik. Bu yıllarda cezaevinde yatmış olan yazarlarımızın ve şairlerimizin çoğunluğunun Nazım Hikmet'in açtığı yolda giden toplumcu görüşe sahip kişilerin olduğunu açıkça görmek mümkün:

Nezihe Meriç, Sabahattin Ali, Hasan İzzettin Dinamo, Orhan Kemal, A. Kadir, Aziz Nesin, Samim Kocagöz, Şükran Kurdakul, Mahmut Makal, Fethi Naci, Fakir Baykurt, Hasan Hüseyin Korkmazgil, Rıfat Ilgaz vs. Çetin Yetkin *Siyasal İktidar Sanata Karşı* adlı eserinde bu edebiyatçıların faaliyetlerinin kısıtlandığını, dolayısıyla hem kırklı yıllar CHP'sinin hem de ellili yıllar DP'sinin edebiyata karşı olan iktidarlar olduğunu iddia ediyor. Ancak bu isimlerin etkin ideolojik veya politik hayatlarının onları bu kıskaca sürüklediği de unutulmaması gereken bir gerçektir. O dönemde yargılanan veya hüküm giyen edebiyatçılardan olan **Rıfat Ilgaz** (1911-1993), öğretmenlik yaptığı yıllarda (1944) çıkardığı *Sınıf* adlı kitabından dolayı 142. maddeden yargılanıp hüküm giyer. Hapisten çıkınca öğretmenlikten ayrılıp (1948) kurucuları arasında yer aldığı Marko Paşa, Malum Paşa, Merhum Paşa dergilerinin yazı işleri müdürlüğünü yapar. 1952'de Adem Baba adlı mizah dergisini çıkaran Ilgaz, *Devam* adlı şiir kitabından dolayı da 5.5 yıla yakın hapis yatar (1953). Şiir, hikâye ve gülmece yazıları Kastamonu dergilerinde (Nazikler, Açıkgöz, 1927-28), Çığır, Oluş, Varlık, Hamlet (1930-39), Beraber (1951-53), Türk Solu, Yeni Dergi, Gelecek, Yansıma gibi dergilerde yayımlanan Ilgaz, Marko Paşa, Malum Paşa, Merhum Paşa dergilerinin müdürü iken de baskılara maruz kalmasını şöyle yorumlar: "Zaten 1950'de iktidara geldikleri gün, hükümet programında Menderes, mizah dergileriyle uğraşacağız, demişti."[76]

Rıfat Ilgaz dönemin politik ya da sosyal olaylarını ve kişilerini eserlerinde mizahî yönden başarılı bir şekilde yansıtmış; giriştiği ideolojik mücadeleler ona yeni konular ve malzemeler çıkarmıştır. Bu açıdan içinde bulunduğu politik ortam bir mizahçı olarak ona faydalı olmuştur diyebiliriz. Ancak diğer toplumcu edebiyatçılarımızda da görüldüğü gibi bu durum çok özensiz, abartılı bir alaycı üsluba neden olmuştur.

Demokrat Parti iktidarında yazı hayatındaki bir başka isim olan **Melih Cevdet Anday** (1915-2002), Ankara'da gazetecilik ve çevirmenlikle (1942-51) başladığı yazı hayatını İstanbul'a geldikten sonra Akşam (1953-54), Tercüman (1958), Büyük Gazete (1960), Yaşar Tellioğlu takma adıyla Tanin(1961), Cumhuriyet (1961-64) gazetelerinde sürdürür ve son yıllarda da haftalık yazılarını Cumhuriyet gazetesi ile 2000'e Doğru dergisinde yayımlar. Yan Yana (1964) adlı kitabı 142. maddeye aykırı görülerek toplatılan Anday'ın, bu çalışmamızda, politik alanda etkili olan 1942-64 yılları arasındaki gazete yazılarını değerlendireceğiz: "*Akşam gazetesinde iç sayfa sekreteri olarak basın yaşamına giren Anday, solcu olduğu için işine son verilince Doğan Kardeş Yayınları'nda çalışmaya başlamış, ancak aynı nedenle bu işten de çıkarılmıştır. Daha sonra Cihad Baban'ın yönettiği Tercüman gazetesine girmiş (1958), Yaşar Tellidede adıyla fıkralar yazmış, bir ay kadar da kendi imzasıyla görülmüş ama yine solcu olduğu için gazete işine son verilmiştir*."[77]

1941'de Garip hareketinin başlamasından sonra edebiyat adına çok söz söyleyen şairlerimizden biri olan Melih Cevdet, 1950'li yıllarda gazete köşelerinde hükümetleri çokça eleştiren bir gazeteci, toplumcu bir fikir adamı olarak karşımıza çıkar. 1960'a kadar şiiriyle birlikte politik ve toplumsal fikirleri de ön plana çıkan şairin poetikası 1960'tan sonra değişir. Tek partili dönem ve çok partili hayatın ilk yıllarında polemikler, edebiyatçıların vazgeçilmezidir. Özellikle gazete köşelerini tutmuş ede-

biyatçılarımız Türk politik hayatının nabzını günbegün tutup eleştiriler kaleme alır. Melih Cevdet de bu yıllarda Akşam, Tercüman ve Büyük Gazete'de politik yazılar yazmıştır. 1960'tan sonra şairin saf ve yalın, tarihî ve fikrî derinliği olan şiirleri artmıştır. Bu da ellili yıllardaki gazeteci-edebiyatçılarımızın politik hareketlerden 'yüzeyselleştirmek ve günlük olaylardan etkilenerek basitleştirmek' anlamında etkilendiğini görüyoruz. Melih Cevdet de bunlardan biridir.

Siyasî hayata aktif olarak girmeyi hedefleyen bir başka sanatçımız da 1950 seçimlerinde CHP'den Çorum milletvekili adayı olan ancak seçilemeyen **Mithat Cemal Kuntay**'dır (1885-1956). Gençliğinde İttihat ve Terakki cemiyetine katılan ve Mehmet Akif'le çeşitli faaliyetler yapan Mithat Cemal'in Namık Kemal'in şiirleri gibi coşkulu şiirleri vardı ve bu şiirler TBMM'de Cumhuriyet'in kuruluş yıllarında okunuyordu. Mithat Cemal'i politikaya çeken, yazdığı şiirlerin toplumsal özellik göstermesiydi. Hayatı boyunca hem edebiyat, hem siyaset çevrelerinden uzak kalmamış ve bu çevreler onun ününün artmasını sağlamıştır. Cumhuriyetin kuruluş yıllarında Atatürk, değerli görülen bütün şairleri Meclis'e alırken Mithat Cemal, o yıllarda Meclis'e girmeyi istememiştir. Bu konu bir diyalogda şu şekilde anlatılır:

"-Atatürk, zamanında millete ihanet etmemiş bütün şair ve yazarları mebus yaparak meclise aldı. Acaba Mithat Cemal'i neden yapmadı? (...)

M. Ş. Esendal, çok kısa ve soğuk bir cevap verdi. Hayrette kaldım: -Talebi yoktur efendim."[78]

Cumhuriyetin ilk yıllarında milletvekili olmayı istemeyen Kuntay, 1950 yılına gelindiğinde CHP'den aday olur ancak seçilemez: "*Mithat Cemal Kuntay, ne bir arzu gösterdi, ne de önemli bir kişiyi araya soktu. Parti genel merkezi ile hiçbir yoldan bağlantı kurmadı. Ama içindeki o emel, nihayet onu siyaset sahnesine boylu boyunca fırlatıp atıverdi. (...) O amaçla 1950 seçimlerinde aday gösterildi. Çorum'dan...*"[79]

Mithat Cemal Kuntay'ın edebî hayatı, politik yaşamından ya da politikacı çevresinden zarar görmemiştir. Çünkü o kendini politikaya pek bulaştırmadan siyasî kişiliklerle diyalog kurmuş, bunun da faydasını görmüştür.

Demokrat Parti döneminde ve sonrasında siyasî hayata aktif olarak katılan bir başka sanatçımızdır **Orhan Seyfi Orhon** (1890-1972). Yazı hayatına gazetecilikle başlayan Orhan Seyfi, Akbaba (1919), Papağan (1924), Resimli Dünya (1924), Güneş (1926), Edebiyat Gazetesi (1932), Ayda Bir (1935), Çınaraltı (1941) gibi mizah ve edebiyat dergilerini çıkarır. İstanbul Erkek Lisesi edebiyat öğretmeni (1941-44) iken görevine son verilince politikaya atılıp CHP'den Zonguldak (1946-50), 27 Mayıs'tan sonra katıldığı AP'den İstanbul (1965-69) milletvekili olur. Milliyet, Tasvir-i Efkar, Cumhuriyet, Ulus, Zafer, Havadis ve Son Havadis gazetelerinde de fıkra yazarlığı yapan sanatçının, en iyi şiirlerini politikaya atılmadan önce yazdığını görmekteyiz. 17 eserinden hepsini de politika ile uğraşmadığı dönemlerde yazan sanatçı, CHP milletvekili olduğu 1941-44 ve AP milletvekili olduğu 1965-69 yıllarında herhangi bir edebî eser yayınlamamıştır. Bu bilgiler ışığında, onun politik hayatının edebî hayatını olumsuz yönde etkilediğini söyleyebiliriz. Orhan Seyfi Orhon, Türk ga-

zeteciliğinde de önemli bir yere sahiptir. Onun milletvekili olduğu dönemlerdeki zamanları hep gazetecilikle ve dergi yayıncılığıyla geçmiştir. Gazete yazılarının bir çoğu güncel politika ile ilgilidir. Bu yazılarda Türkçülük akımının savunuculuğunu yaparak 'komünist basın'la sıkı münakaşalara girişmiştir.

Orhan Seyfi'nin politikaya atılması, 1944 yılında Ankara'da yapılan 'Komünizmi Tel'in' mitinginde yaşanan olaylarla ilgili olarak Millî Eğitim Bakanlığı'nın emriyle öğretmenlik görevinden alınmasıyla başlar. Bu yıla kadar gazeteciliği kendine esas meslek edinmiş olan Orhan Seyfi, 1950 seçimlerini kaybedince yeniden gazeteciliğe döner. Orhan Seyfi'nin şiiri aslında 1922'de gazeteciliğe başladıktan sonra bir durgunluk sürecine girer. Onun bu yıla kadar yazdığı şiirler, onu Hece'nin en iyi şairleri arasına dahil etse de bu yıldan sonraki şiirleri başarısızdır.

1950'den sonra Yeditepe, Ataç, Yön, Türk Dili, Varlık ve Yeni Ufuklar gibi dergi ve gazetelerde yazılar yayımlayan, hikâye ve romanlarıyla çok sayıda ödül alan ancak yine edebiyat-politika ilişkisinin ya da edebiyatçıların politik hayatlarının ilginç görüntüsü olarak hikâye ve romanları sebebiyle yargılanan bir sanatçımızdır **Samim Kocagöz** (1916-1993). Sanatçı, 1946 yılında bir hikayesi yüzünden yargılanmış; 1957'de de bir romanı yüzünden soruşturma geçirmiştir: "*Halk Partisi bu! Hem de demokrasi denemesine yeni çıkmış o zamanlar!. Bir sanat yapıtı içinde olsa bile eleştiriye hoşgörü ile bakamayan CHP. (...) 1950'de CHP gitti, DP geldi. DP döneminde Kocagöz 1957'de 'Onbinlerin Dönüşü' adlı romanını yayınladı. Savcılık bu roman hakkında soruşturma açtı. 1960'da DP gitti, yeni bir dönem başladı. Yeni bir dönem başlamıştı ama 1964 yılında Kocagöz'ün 'Bir Karış Toprak' adlı romanı için gene soruşturma yapıldı.*"[80]

Samim Kocagöz ve diğer toplumcu edebiyatçıların ellili yıllar iktidarından ve diğer hükümetlerden memnun olmadığını belirtmiştik. 1950'li yıllarda basının edebiyatçıların tekelinde olması veya yönlendirilmeye müsait olması, o zamanki DP iktidarının en büyük korkusudur. Çünkü bir yandan yapılan sert eleştirilere karşı ayakta durmak, öbür yandan iktidar gelirken vaad ettikleri demokrasiyi hakim kılmak istekleri, basın yüzünden DP'yi çok zor durumda bırakmıştır. Bu yüzden, bu dönemde hükümetin edebiyatçıları koruyup kollayamadığı ortadadır. Öyle ki birçok çevrenin DP'den rüşvet aldı dediği Necip Fazıl bile o dönemde yargılanıp cezaevine girmekten kurtulamamıştır.

İlk romanını 1949'da yayınlayan ve eserlerinde sosyal çevreyi, ezilen insanları, işçileri, cezaevlerini anlattığı için toplumcu görüşü benimseyen kişilerin sevgisini kazanan **Orhan Kemal** (1914-1970) de siyasî fikirlerinden dolayı mahkum olan sanatçılarımızdandır. Sanatçının, Adana'da kurduğu (1930) Ahali-i Cumhuriyet Fırkası'nın kapatılması üzerine Suriye'ye kaçan babası Abdülkadir Kemalî yüzünden küçük yaşta siyasî faaliyetlerle tanışmış olması hayatı boyunca onu etkilemiştir. Askerliği sırasında yabancı bir rejimi övdüğü iddiasıyla yargılanarak beş yıl hapse mahkum olan ve Kayseri, Adana, Bursa cezaevlerinde kalan sanatçının, Bursa Cezaevi'nde iken Nazım Hikmet'le tanışması sanat hayatında bir dönüm noktası olur. 1950'den sonra hayatını tamamen kalemiyle kazanmayı seçmiş ancak bazı eserleri yüzünden yargılanmış olan Orhan Kemal'in mahkumiyetleri için Çetin Yetkin, şu

yorumu yapar: "*Beş yıllık mahkumiyetinin nedeni CHP'nin faşizmi ve Orhan Kemal'in kitapçılarda satılan kitapları ve günlük gazeteleri okumuş olmasıdır.*"[81] 1966'da da bir eseri yüzünden tutuklanan sanatçının sadece CHP ve DP hükümetleriyle sorunlu olmadığı anlaşılır.

Hakkında en çok tartışılan ve siyasî hayatı ile edebî hayatı birbirinden kesin çizgilerle ayrılamayan bir başka sanatçı da **Sabahattin Ali**'dir (1907-1948). Siyasî görüş ve hicivleri nedeniyle, öğretmenlik yaptığı Aydın'da üç ay, Konya'da bir yıl hüküm giyen sanatçı, Resimli Ay çevresindeki Nazım Hikmet ve arkadaşlarının etkisiyle sosyalizmi benimser. Şüphesiz, cezaevi yılları da Sabahattin Ali'yi politikaya ve sosyal olaylara daha da yaklaştırmıştır. 1933 yılında Cumhuriyetin 10. yıldönümü nedeniyle affedilerek Milli Eğitim Bakanlığı'nda memur olan ve 1948 yılında öldürülen Sabahattin Ali'yi, ellili yıllarda basın ve edebiyat dünyasında adı daima zikredildiği için 1950'den önce ölmüş olmasına rağmen konumuza dahil ettik.

Sabahattin Ali, politikadaki sıkı eleştiriler ile dergi ve gazetelerdeki sert tartışmalarda daima dikkat çekmiştir. Hasan Ali Yücel ve Nihal Atsız ile uzun süren polemikleri oldu. 1946'da Aziz Nesin'le birlikte Marko Paşa adlı mizah dergisini çıkarmış, yine yazılarından dolayı 1947'de üç ay hapis yatmıştır. Aziz Nesin ve Rıfat Ilgaz'la birlikte çeşitli gazete ve dergilerde çalışmış, bu süreçte daima politikanın içinde olmuştur. Tan baskını ve siyasî davalarda da adı geçmiştir.

Sabahattin Ali'nin giriştiği siyasî mücadeleler, onun edebî hayatını çok etkilemiştir. Salt sanat adına iş yapması zorlaşmıştır. Çok başarılı hikâyeleri olan Sabahattin Ali'yi giriştiği siyasî ve ideolojik meseleler sınırlamış ve etkilemiştir.

1950'li yıllarda parlamentoya milletvekili olarak giren bir başka şair ve yazarımız da **Vasfi Mahir Kocatürk**'tür (1907-1961). Yıllarca öğretmenlik yapan sanatçı, 1950-54 yılları arasında Demokrat Parti'den Gümüşhane milletvekilliği de yapar. Milletvekili olarak parlamentoda bulunduğu dört yıllık dönemde hiçbir eser yayınlamamıştır. Çok sayıda şiir, inceleme, çocuk kitabı ve çevirisi olan Vasfi Mahir'in politika yılları eser yayımı açısından belirgin bir fetret devridir. Politika ile ilgilendiği süre çok kısa da olsa Vasfi Mahir gibi çok gayretli ve üretken bir edebiyatçımızı duraksatmış ve etkilemiştir. Vasfi Mahir'le ilgili dikkati çeken bir başka nokta, politikaya girdiği yıldan sonra pek fazla şiir yazmamış olmasıdır. Bu özelliği, birçok şairimizde net bir şekilde görüyoruz. "Politika, şiir yazma isteğini azaltıyor mu?" sorusunu, "Evet" şeklinde cevaplatacak birçok örnek var önümüzde.

Hem sanatçılık yönüyle hem de devlet adamlığı/siyasîliği ile tanınan bir şahsiyettir **Hasan Âli Yücel** (1897-1961). Millî Eğitim Bakanlığı bünyesinde çeşitli görevler yapan sanatçı, 1935'te İzmir milletvekili seçilerek Celal Bayar'ın kurduğu kabinede Millî Eğitim Bakanlığı'na getirilir (1938). 1950 seçimlerini kaybedince İstanbul'a yerleşen Yücel, 27 Mayıs ihtilalinden sonra kurucu meclis üyeliğine seçilir (1961).

Hasan Âli Yücel'in politikacı yönünün gölgesinde kalan şairliği ve yazarlığı öğrencilik yılları ve sonrasında edebiyat dergilerinde yazdığı yıllarla sınırlıdır. Aslında o bir siyasetçidir. Ancak, 1932'den başlayarak 1950'ye kadar süren görevleri ve bakanlıkları süresinde Türk dili ile edebiyat ve eğitim hayatını en çok etkileyen isim ol-

muştur. Bazı çevreler onun yaptığı çalışmaları "milleti eski kültüründen koparmak" olarak değerlendirmiştir. Kırklı yıllarda edebiyat çevrelerinde yapılan sert tartışmalara bizzat katılmıştır. Devletin üst kademesinde olup edebiyat çevrelerini iyi biliyor olması, onu eğitim ve edebiyat faaliyetlerinin yaygınlaşmasında etkin kılmıştır. Dönemin edebî ve siyasî odaklanmaları üzerinde de etkileri olan Hasan Ali Yücel, İnönü döneminin çok tartışılan eğitim programının baş kişisidir. Döneminde Türk eğitim, edebiyat ve basın hayatı birçok 'yasak'la karşılaşmıştır. Bu sebeple, resmî ideolojinin temsilcisi olarak okları üzerine çekmiştir.

Sonuç

Sanat ile politika veya iktidar arasındaki bağlar/sınırlar, neredeyse her dönemde yoğun bir şekilde tartışılmış ve tartışılmaya da devam edecektir. Edebiyat-politika ilişkisiyle ilgili olarak, edebiyatın ve politikanın zemini üzerine felsefî sonuçlar ortaya koymak istediğimizde her ikisi arasında birçok benzerlik olduğunu görüyoruz. Edebiyat ve politika, belli bir olgunluk süreci geçirmesi gereken uğraşlardır. Politikanın zemini ne kadar ürkütücü ve kaygan ve bir o kadar da cezbedici ise, edebiyatın zemini de o kadar hassas ve istek uyandırıcıdır. Edebiyatın politika ve ideolojilerle ilişkisi, edebiyatın toplumsallaşması ile doğrudan ilgili olmakla beraber hayatın beklenmedik bir cilvesine de dönüştüğü görülür.

Şair ve yazarlarımızı politikaya katılmaya, politik yazılar yazmaya, ideolojilerin destekleyicileri olmaya iten başlıca sebep, onların halk, millet, devlet ve kültür üzerine ortaya koydukları fikirlerini daha yaşanılabilir bir dünya için fiiliyata dökmek istemeleridir. "Güzel ülkemin inşasında benim de bir katkım olsun" diyerek politikaya atılıp memlekete hizmet etmek gayesi ile hareket eden edebiyatçılarımızın sayısı oldukça fazladır. Cumhuriyetin ilk yıllarında Mustafa Kemal'in sanat, edebiyat ve fikir adamlarını Meclis'e çağırıp politikayı teşvik etmesi, iyi niyet gösterip politikaya girişen edebiyatçılarımız için sevinç kaynağı olmuştur. Ancak, 1946'da çok partili hayatın başlaması ile partizanlık faaliyetleri ve hem sanat alanında hem de siyaset alanında kutuplaşmalar artmıştır. Bu kutuplaşmalar bazı zamanlar iç çatışmalara, darbelere, yasaklamalara, cezalandırmalara dönüşmüştür. Bu beklenmedik hadiseler, büyük umutlarla politikaya atılan edebiyatçılarımızın çok defa edebî hayatlarını da olumsuz etkilemiştir. Politikada savunulan görüşün resmî ideoloji ile yakınlığı nispetinde edebiyat-politika münasebetleri şekillenmiştir. Devlet/İktidar, Tek Parti döneminde tek tip insan yetiştirme arzusundadır. Bu dönemde patrimonyal yapıdaki devlet, hayatın diğer alanlarında olduğu gibi sanat alanında da belirleyici bir rol oynar. Her şey, devlet etrafında şekillenir. Sosyal onur, statü ve mertebeler, mutlak egemen bir güç tarafından belirlenir. Bu tutum, ne yazık ki, çok partili demokrasiye geçiş hamlesinin taşıdığı anlamın ('çok seslilik'in) aksine 1950-60'lı yıllardaki DP iktidarında da -azalarak da olsa- devam etmiştir. Politikadan fayda gören edebiyatçılarımız olmakla beraber hayal kırıklığına uğrayan, yargılanan, yazmayı bırakan, edebî çizgisinde olumsuz değişmeler olan edebiyatçılarımızın sayısı da çoktur.

Ortaya çıkan sonuçlar, kişilerin karakterleri ve politikadaki duruşlarıyla da doğ-

rudan ilgilidir. Burada çalışmamızda ele aldığımız edebiyatçılarımız üzerine bazı sınıflamalar yaparak daha gerçekçi sonuçlara ulaşabiliriz. Konu ettiğimiz edebiyatçılarımızdan parlamentoda milletvekili olarak görev almış olanlar şunlardır: Ahmet Hamdi Tanpınar, M. Fuat Köprülü, Hüseyin Cahit Yalçın, Faruk Nafiz Çamlıbel, Yakup Kadri Karaosmanoğlu, Memduh Şevket Esendal, Yusuf Ziya Ortaç, Yahya Kemal Beyatlı, Halide Edip Adıvar, Falih Rıfkı Atay, Behçet Kemal Çağlar, Samet Ağaoğlu, Hasan Âli Yücel, Orhan Seyfi Orhon, Vasfi Mahir Kocatürk.

TBMM çatısı altında çalışan bu edebiyatçılarımızdan kiminin sanatı, bu siyasî hayattan fayda; kimininkiyse zarar görmüştür. Bu durum, sonuçların kişilerin karakterleri ve politik konumları ile doğru orantılı olduğuna dair tezimizi doğrulamaktadır. Behçet Kemal Çağlar ve Yakup Kadri Karaosmanoğlu politikadan fayda gören, edebî hayatları da bu fayda ile zenginleşen, ünü artan edebiyatçılarımızdandır.

Konu ettiğimiz dönemde günlük gazetelerde politik yazılar yazan, güncel politika üzerine polemiklere katılan ve politikayı yazılarıyla etkileyen edebiyatçılarımız ise şunlardır: Necip Fazıl Kısakürek, Hüseyin Cahit Yalçın, Peyami Safa, Yakup Kadri Karaosmanoğlu, Ahmet Muhip Dıranas, Yusuf Ziya Ortaç, Oktay Akbal, Nazım Hikmet, Halide Edip Adıvar, Falih Rıfkı Atay, Haldun Taner, Aziz Nesin, Melih Cevdet Anday, Hasan Âli Yücel, Orhan Seyfi Orhon, Samim Kocagöz, Sabahattin Ali.

Gazetelerde fıkra yazarlığı yaparak politik yazılar kaleme alan edebiyatçılarımızın da o dönem için Meclis içerisindeki politikacılar kadar politika üzerinde etkili olduğunu da bir sonuç bilgisi olarak hatırlatalım. Bunlardan Sabahattin Ali, Orhan Kemal, Aziz Nesin, Nazım Hikmet ve kısa bir süre için Necip Fazıl, siyasî sebeplerle hüküm giymiş olanlardır.

Eserleri toplatılan, yasaklanan, eserlerinden dolayı yargılanan edebiyatçılarımız ise şunlardır: Sabahattin Ali, Orhan Kemal, Samim Kocagöz, Rıfat Ilgaz, Aziz Nesin, Haldun Taner, Nazım Hikmet, Oktay Akbal, Hüseyin Cahit Yalçın.

Milletvekilliğine aday olup da kazanamayan Mithat Cemal Kuntay, Ahmet Muhip Dıranas ve Peyami Safa'dan Dıranas ve Peyami Safa seçimleri kazanamadıkları hâlde kısa süreli politik yaşamlarından azamî olumsuz etkiyi görmüşlerdir.

Faruk Nafiz, Yusuf Ziya, Orhan Seyfi, Ahmet Muhip Dıranas ve Vasfi Mahir politikaya girdikleri dönemde edebî çalışmalarını tamamen bırakmıştır. Hele Dıranas bir daha geri dönüş yapamamıştır.

Sabahattin Ali, Melih Cevdet Anday, Orhan Kemal, Samim Kocagöz, Aziz Nesin, Samet Ağaoğlu, Nazım Hikmet, Ahmet Muhip Dıranas, Memduh Şevket Esendal, Faruk Nafiz ve Fuat Köprülü, genel itibariyle, siyasî ve ideolojik çalışmalarından edebî hayatları zarar gören edebiyatçılarımızdır. Bunlardan 27 Mayıs sonrası Yassıada'da tutulan Samet Ağaoğlu, Fuat Köprülü ve Faruk Nafiz'in hayatları ilgi çekicidir. Bunlar, politikanın bu dönemde edebiyatçılar üzerindeki olumsuz etkisini en güzel örnekleyen isimlerlerdir.

Politika konusunda bunlarla birlikte Tanpınar, Yahya Kemal ve Dıranas da büyük hayal kırıklıkları yaşamıştır. Ancak özellikle Tanpınar ve Yahya Kemal'i bu konuda farklı bir değerlendirmeye tâbi tutmak gerekir. Tanpınar ve Yahya Kemal, uzun süreli milletvekilliklerine rağmen politikanın edebî hayatlarını etkilemesine müsaade

etmeyen, politikanın üzerinde düşünen, partizanlığa bulaşmamış, toplumun faydası için çalışan, topluma demokrasi, özgürlük ve millî birlik, beraberlik konularında yön vermek, toplumun sözcüsü olmak isteyen, bunu başaramayacaklarını anlayınca da politikadaki sessizliklerini sessizce terk eden müstesna şahsiyetlerdir. Necip Fazıl da aynı fikir üzerine hareket etmiştir. Ancak Necip Fazıl'ın sesi diğerlerinden gür çıkar. O, sanatının yanında, çok yönlülüğü ile her işin üstesinden gelebilmiştir. Mücadelesinde hiçbir zaman hayal kırıklığı yaşamamıştır.

Halide Edip de Cumhuriyet devri kadınının öncüsü olarak edebiyat ve politika içinde farklı bir yere oturur. Onun sosyal hayatı edebiyatından ve politikasından üstün durumdadır.

Yakup Kadri de politika ile ilgisine rağmen diğer birçok edebiyatçıdan ayrılır. O, özellikle ellili yıllarda meclis içerisindeki saygıdeğer konumu ile fikirlerine herkesin kıymet verdiği bir muharrir ve milletvekilidir.

Genel olarak, edebiyat-politika ilişkilerinin diğer yıllara göre daha hareketli ve daha etkili olduğu 1950'li yıllardan hareketle, edebiyatın politika ile aynı zemin ve zaman içerisinde tam anlamıyla başarılı bir şekilde devam ettirilmesinin mümkün olmadığı sonucuna ulaşıyoruz. Şair ve yazarlar yazdıkları ile birlikte yürüyen kimselerdir. Gittiği yere kalemini götürmek zorundadır. Kalemini bırakıp gitmesi kayıptır. Kalemiyle gitmesi de edebiyatın ince dokusuna leke getireceği ihtimali olduğu için risktir. Ellili yıllarda, Necip Fazıl gibi başarılı, Tanpınar gibi olgun, Yahya Kemal gibi tecrübeli olamayanlar için politika kısa sürede içinden çıkılamaz hâle dönüşmüştür. Ne yazık ki siyasî oluşumlar, birçok kültürel unsuru olduğu gibi, edebiyatı da kendi faydaları yönünde kullanmaktadır.

---

[1] 1950-1960 yıllarında faaliyet gösteren gazete ve dergiler hakkında ayrıntılı bilgi içeren ve bu yazıyı yazarken bizim de faydalandığımız bir çalışma için bakınız: Hüseyin İlhan, *Edebiyat-Politika İlişkileri*, Bitirme Tezi, Çanakkale Onsekiz Mart Üniversitesi, Fen Edebiyat Fakültesi, Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü, 2003. Bu konuda ayrıca bakınız: M. Orhan Bayrak, *Türkiye'de Gazeteler ve Dergiler Sözlüğü (1831-1993)*, İnkılâp Kitabevi, İstanbul, 1994.

[2] Divan şairlerinin sosyolojik açıdan ele alındığı ve o dönemdeki devlet-sanat ilişkilerini irdeleyen nitelikli bir eser için bakınız: Halil İnalcık, *Şair ve Patron (Patrimonyal Devlet ve Sanat Üzerinde Sosyolojik Bir İnceleme)*, Doğu Batı Yayınları, Ankara, 2003.

[3] Cumhuriyet'in kuruluşundan bugüne milletvekilliği yapmış edebiyatçılarımızın sayısı oldukça fazladır. Bu konuda ayrıntılı bilgi için bakınız: Feyzi Halıcı, *Parlâmenter Şairler*, TBMM Kültür, Sanat ve Yayın Kurulu Yayınları, Ankara, 1990.

[4] Şevket Süreyya Aydemir, *İkinci Adam*, *Cilt: 3 (1950-1964)*, Remzi Kitabevi, İstanbul, 1993, s. 172.

[5] Aydemir, a.g.e., s. 174.

[6] Faruk Uysal, "İktidarın Kimliği, Şairin 'Kimse'liği: Şiir-İktidar İlişkisi", *Hece, Türk Şiiri Özel Sayısı*, 53-54-55, Mayıs- Haziran-Temmuz, 2001, s. 425.

[7] Uysal, a.g.y, s. 425.

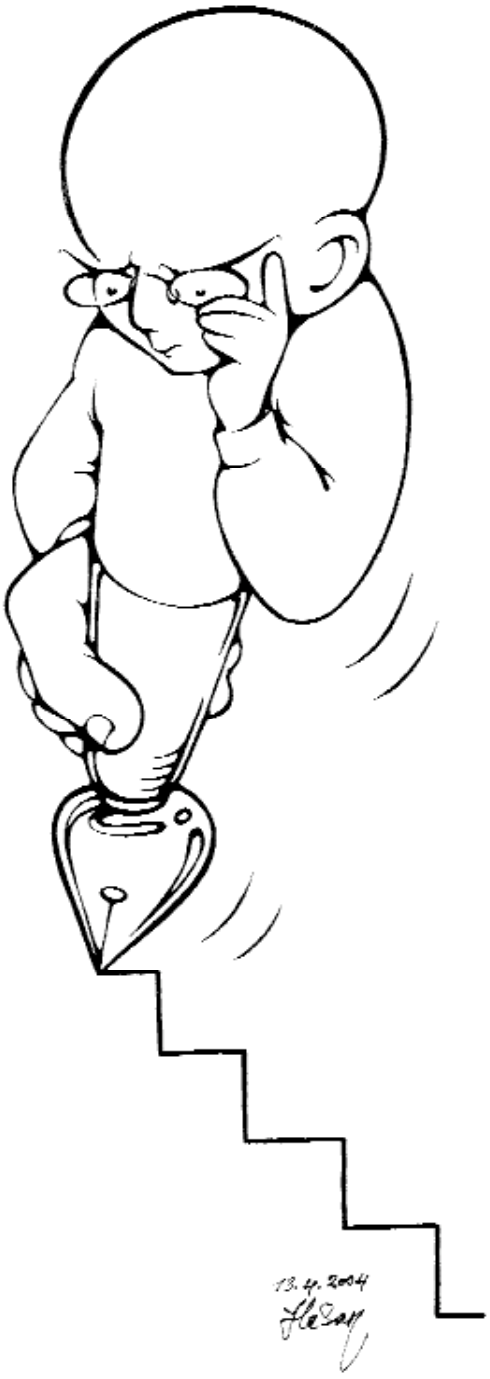
[8] Uysal, a.g.y, s. 426.

[9] Uysal, a.g.y., s. 426.

[10] Ahmet Oktay, "Siyasal Roman Üzerine", *Hece, Türk Romanı Özel Sayısı*, 65-66-67, Mayıs-Haziran-Temmuz, 2002, s. 268.
[11] Oktay, a.g.y., s. 267.
[12] Darbeleri konu alan romanlarla ilgili bir yazı için bakınız. Ahmet Kekeç, "Darbe Romanları", *Hece, Türk Romanı Özel Sayısı*, s. 82-96.
[13] Saadettin Yıldız, *Arif Nihat Asya'nın Şiir Dünyası*, MEB Yayınları, İstanbul, 1997, s. 24-26.
[14] Arif Nihat Asya, *Onlar Bu Dilden Anlar*, Didakta Yayınları, Ankara, 1970, s. 13.
[15] Asya, a.g.e., s. 30.
[16] Abdullah Uçman-Handan İnci, *Bir Gül Bu Karanlıklarda: Tanpınar Üzerine Yazılar*, Kitabevi Yayınları, İstanbul, 2002, s. XI.
[17] İnci Enginün'den aktaran: Uçman-İnci, a.g.e., s. XIII.
[18] Uçman-İnci, a.g.e., s. XIII.
[19] Ömer Faruk Akün, "Ahmet Hamdi Tanpınar", içinde Uçman-İnci, a.g.e., s. 12.
[20] Mehmet Kaplan, "Saatleri Ayarlama Enstitüsü", içinde Uçman-İnci, a.g.e., s. 123.
[21] Tanpınar'ın, Demokrat Parti iktidarını ağır bir dille eleştirdiği ve 27 Mayıs ihtilâlini yapanlara övgüler yağdırdığı, *Cumhuriyet* gazetesinde 14.06.1960 tarihinde yayımlanan çok önemli bir mektubu için bakınız: Ahmet Hamdi Tanpınar, "Suçüstü", *kitap-lık*, Sayı: 40, Mart-Nisan 2000, s. 85-89.
[22] Oğuz Demiralp, "Aydaki Adam", içinde Uçman-İnci, a.g.e., s. 586-587.
[23] M. Orhan Okay, *Necip Fazıl Kısakürek*, Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları, Ankara, 1987, s. 6.
[24] Necip Fazıl'ın 1947'de kısa bir süre çıkardığı *Borazan*'da da hemen hemen bütün yazıları siyasî ve sosyal hiciv karakterlidir.
[25] Okay, a.g.e., s. 13.
[26] Okay, a.g.e., s. 17.
[27] Sırrı Yüksel Cebeci, "Necip Fazıl", *Dünden Bugüne Tercüman Gazetesi*, 21 Mart 2003, s. 13.
[28] Cebeci, a.g.y.
[29] Cebeci, a.g.y.
[30] Mustafa Miyasoğlu, *Necip Fazıl Kısakürek*, Akçağ Yayınları, Ankara, 1992, s. 115.
[31] Miyasoğlu, a.g.e., s. 18.
[32] Miyasoğlu, a.g.e., s. 124-125.
[33] Fevziye Abdullah Tansel, "Memleketimizin Acı Kaybı Prof. Dr. Fuat Köprülü", *Belleten*, Cilt: XXX, Sayı: 120, Ekim 1966'dan ayrı basım, Türk Tarih Kurumu, Ankara, 1966, s. 627-628.
[34] Tansel, a.g.y., s. 628-629.
[35] Aydemir, *İkinci Adam*, *Cilt 3*, s. 301.
[36] Orhan F. Köprülü, *Fuat Köprülü*, Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları, Ankara, 1987, s. 5.
[37] Köprülü, a.g.e., s. 7.
[38] Köprülü, a.g.e., s. 8-9.
[39] Hilmi Yücebaş, *Büyük Mücahit Hüseyin Cahit*, Kültür Kitabevi, İstanbul, 1960, s. 5.
[40] Yücebaş, a.g.e., s. 5-6.
[41] Yücebaş, a.g.e., s. 15.
[42] Yücebaş, a.g.e., s. 4.
[43] Bilindiği üzere yazarlık, o dönemde ve çok yakın dönemlere kadar, profesyonel bir meslek olmadığından ve yazarlar ekonomik bağımsızlıklarına kavuşamadığından veya çoğu devlet memuru olduğundan bu tür durumlar ortaya çıkmıştır. Onun *Cumhuriyet*'e yazdığı fıkranın konusu ve işlenişi ile *Tercüman*'a yazdığı fıkraların konusu ve işlenişi arasında az çok tutum farklılıkları görülür.
[44] Ramazan Gülendam, "Safa'yla tanışmayan Peyami", *Zaman Gazetesi*, 15 Haziran 1997, s. 13.
[45] Osman Nuri Ekiz, *Peyami Safa*, Toker Yayınları, İstanbul, 1984, s. 15.
[46] Ergun Göze, *Peyami Safa*, Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları, Ankara, 1987, s. 15.
[47] Peyami Safa ile Nazım Hikmet arasındaki polemiğin ayrıntısı ve Peyami Safa'nın diğer kavga yazıları için bakınız: Ergun Göze, *Peyami Safa-Nâzım Hikmet Kavgası*, Selçuk Yayınları, 4. baskı, İstanbul, 1981; Peyami Safa, *Kavga Yazıları*, Boğaziçi Yayınları, İstanbul, 1989.

[48] Necat Birinci, *Edebiyat Üzerine İncelemeler*, Kitabevi Yayınları, İstanbul, 2000, s. 346.
[49] Vahap Kabahasanoğlu, *Faruk Nafiz Çamlıbel*, Toker Yayınları, İstanbul, 1988, s. 12-13.
[50] Birinci, a.g.e., s. 348
[51] Birinci, a.g.e., s. 319.
[52] Niyazi Akı, *Yakup Kadri Karaosmanoğlu, İnsan-Eser-Fikir-Üslûp*, İstanbul Matbaası, İstanbul, 1960, s. 30.
[53] Akı, a.g.e., s.123. O, politik hayatını *Politikada 45 Yıl* (1968) adlı eserinde ayrıntısıyla kaleme almıştır.
[54] Şevket Süreyya Aydemir, *İkinci Adam*, *Cilt: 3 (1950-1964)*, s. 532.
[55] Muzaffer Uyguner, *Yakup Kadri Karaosmanoğlu*, Bilgi Yayınevi, İstanbul, 1993, s. 20.
[56] Uyguner, a.g.e., s. 28.
[57] Uyguner, a.g.e., s. 28.
[58] Şerif Aktaş, *Yakup Kadri Karaosmanoğlu*, Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları, Ankara, 1987, s. 42.
[59] İsmail Çetişli, *Memduh Şevket Esendal*, Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları, Ankara, 1991, s. 17.
[60] Esendal'ın Meclis'teki hayatıyla ilgili ayrıntılı bilgi için bakınız: İsmail Çetişli, *Memduh Şevket Esendal, -İnsan ve Eser-*, Kardelen Kitabevi, Isparta, 1999, s. 18-21.
[61] Tahir Alangu, *Cumhuriyetten Sonra Hikâye ve Roman*, *Cilt: 1*, İstanbul Matbaası, 2. baskı, İstanbul, 1968, s. 125.
[62] Alangu, a.g.e., s. 126.
[63] Muzaffer Uyguner, *Memduh Şevket Esendal*, Bilgi Yayınevi, İstanbul, 1991, s. 21.
[64] Mustafa Kırcı, *Ahmet Muhip Dıranas*, Akçağ Yayınları, Ankara, 1997, s. 22.
[65] Erdal Öz'den aktaran Kırcı, a.g.e., s. 22.
[66] Mehmet Çınarlı'dan aktaran Kırcı, a.g.e., s. 27.
[67] Mehmet Önal, *Yusuf Ziya Ortaç*, Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları, Ankara, 1993, s. 71.
[68] Mehmet Önal tarafından hazırlanan *Yusuf Ziya Ortaç* biyografisinde şairin 1950-54 arasında da milletvekili olduğu yazılıdır. Ancak başka kaynaklar şairin 1950 seçimlerinde aday olduğu hâlde kazanamadığını söylüyor. Şairin 1950-54 arasında milletvekili olduğunu yazan Önal, şairin milletvekilliği ile ilgili meclis tutanaklarını dahi incelemiş ancak 1950'den sonraki Meclis yaşamı ile ilgili hiçbir bilgi bulamadığı hâlde onun 9. dönemde de milletvekili olduğunu ısrarla söylemeye devam etmiştir.
[69] Muzaffer Uyguner, *Yahya Kemal Beyatlı*, Bilgi Yayınevi, İstanbul, 1992, s. 28.
[70] Uyguner, a.g.e., s. 28.
[71] Uyguner, a.g.e., s. 47.
[72] İnci Enginün, *Halide Edip Adıvar*, Toker Yayınları, İstanbul, 1975, s. 18.
[73] *Yeni Asır*'dan aktaran Hilmi Yücebaş, *Bütün Cepheleriyle Halide Edip Adıvar*, İnkılap ve Aka Kitabevleri, İstanbul, tarihsiz, s. 11.
[74] Hüseyin Tuncer, *Cumhuriyet Devri Türk Edebiyatı-2*, Ders Kitapları A.Ş., İstanbul, 2001, s. 810.
[75] Mustafa Miyasoğlu, *Haldun Taner*, Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları, Ankara, 1988, s. 8.
[76] Çetin Yetkin, *Siyasal İktidar Sanata Karşı*, Bilgi Yayınevi, Ankara, 1970, s. 139.
[77] Ahmet Oktay, *Cumhuriyet Dönemi Edebiyatı (1923-50)*, Kültür Bakanlığı Yayınları, Ankara, 1993, s. 297-298.
[78] Halil İbrahim Göktürk, *Mithat Cemal Kuntay*, Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları, Ankara, 1987, s. 83-84.
[79] Göktürk, a.g.e., s. 90.
[80] Yetkin, a.g.e., s. 159.
[81] Yetkin, a.g.e., s. 112.

HASAN AYCIN



VEFA TAŞDELEN

YAZMA EYLEMİ: VAROLUŞUN KENDİNE DÖNÜŞÜ

"Tat katmadık mı
İçinde eriyip gittiğimiz evrene bizler
... Fakat dile getirmekle anla bunu
Dile getirmekle nesnelerin kendileri bile
Varoluşu içlerinde duymamışlardı böylesine."
Rainer Maria Rilke
(*Duino Ağıtları*, 49, 95)

Yazı

Yazı, baştan sona öznesini taşır içinde. Yazar, yazının her bir sözcüğünde, her bir cümlesinde kendisini koyar ortaya. Sözcük seçiminden düşüncelerin dile getirilmesine varıncaya değin yazsının öznesidir. O, yazıyı istemiş ve öyle olması için çabalamıştır Yazıda yazarın tercihi, istenci, özgürlüğü ve öznel bakışı vardır. Yazar o şekilde görünmeyi, dünyayı o şekilde okumayı, o şekilde anlamayı ve o şekilde yorumlamayı istemiştir. O yazıyı ancak kendisi yazabilir. Başkası o şekilde yazamaz. Başkası, ancak kendi yazısını yazabilir çünkü. Her yazı kendi yazarını taşır içinde. Her yazıdan kendi yazarı bakar. Yazar olmasaydı, yazı olmazdı. Bir başka yazar yazabilirdi aynı konuyu, ama ayrı yazardı. Çünkü insan farklıdır birbirinden. Benzer de olsa hiç kimse bir diğerinin aynısı değildir. Parmak izi gibidir bu nedenle yazı. Ve her yazar kendi parmak izini basar kağıdın üzerine.

Bilimsel yazılar (özellikle de doğa bilimsel yazılar), sözünü ettiğimiz yazının özelliklerini taşımazlar. Onlar "öznesiz yazılar"dır. Bir bilimsel yazı, bir başka bilim adamı tarafından da yazılabilir. Bilim adamı, mümkün olduğu kadar kendini paranteze almalıdır yazısında. Söyledikleri, evrenselliği ve nesnelliği ile bağlayıcı olmalıdır. Dünyanın her yerinde geçerli olmalıdır. Nesnel veriler, nesnel bir ifade ile verilmelidir onda. Bu nedenle öznelliği dışarıda bırakmalıdır. "Bana göre", "bence" gibi ifadelerler doğasına yabancıdır onun. Söz konusu olan kendi bakış açısı değildir çünkü, bilimin bakış açısıdır. "Dile getirdiği şey, bilgi içeriği, amacı ne olursa olsun konuşucu insandan yoksun bir yazıdır bilim yazısı. İnsan açısı neredeyse kalkmıştır böylesi yazıdan. Her çeşit duyguyla, duygusallıkla, çıkarla, sevgi ve değerlemeyle ilgisini kesmiş gibidir bu yazılar. ... Bu yazılarda (bir benzetmeyle) nesneler kendisini konuşuyor, diyenlerin hakkı var bence" (Uygur, 16).

Bilimsel yazılarda yazarın yaşam deneyimleri, duyguları, heyecanları, düşünceleri ve ümitleri yer almaz. Onlar nesnel verileri nesnel ifadelerle sunarlar. Bunu şu kişi değil de bu kişi de söyleyebilir. Oysa, Dostoyevski'nin bir romanı başkası tara-

fından yazılamaz. Rilke'nin bir şiiri, ancak Rilke tarafından yazılabilir. Bu husus resim, müzik ve sinema gibi sanat dalları için de geçerlidir. Yazı, kendisini ortaya koyan kişinin imzasını taşır. İmzada, yazarının kişiliği ve dünya algısı vardır. İmza, yazının kendi yazarına ait olduğuna, bir başkasının yazıyı o şekilde yazamayacağına delalet eder. Sanatsal yazılar imzalı ve "yazarına ait" yazılardır. Bilimsel yazılar evreni, sanatsal yazılar ise insanı, yani varoluşu bulgular. Bilimsel yazılar, yazarı öyle olmasını istediği için öyle değildir. Öyle olmasında yazarının isteği ve beğenisi hemen hemen hiç rol oynamaz. Kurallar gereği öyledir. Özneli yazılarda yazar yazısının ölçütüdür. Onu var kılan yazarıdır. Bu nedenle yazı, bir "ben algısı" üzerinden ortaya çıkar ve varoluşu bu ben algısı dahilinde seyreder.

Özneli yazılar daha çok sanat ve edebiyat yazılarıdır. Bu kategoriye belirli ölçüde felsefî yazıları da dahil edebiliriz. Ama, filozof yazıdaki güzelliği arayan kişi değildir. O deneyimlerini ve duygularını çoğu kez belli bile etmez yazılarında. Kendisini aklın işleyişine bırakır ve varlığı aklın gözüyle seyreder. "Duyguların, en güzelleri dahil felsefede yeri yoktur. Duygular, söylendiği gibi akıl dışı (irrational) bir şeydir. Buna karşın felsefe sadece rasyonel (akla uygun) bir şey değil, ayrıca ratio'nun (aklın) asıl yöneticisidir" (Heidegger, 27). Evreni akılla okunma, akılla anlama ve akılla açıklama çabasıdır felsefe. Peki öyleyse, sanat ve edebiyat akıl dışı mıdır? Bunu söyleyemeyiz. Ama onlar varlık gerekçelerini "akılsal" oluşlarından almazlar. İnsan yazıda bir bütün olarak otaya çıkar. Bu bütünlüğün içinde akıl da vardır akıl dışı da. Varoluş içinde mümkün ve muhtemel olan her şey yazının konusu olabilir.

Yazının İnsancıllığı

Yazma bilinciyle baktığımızda, dünyanın edilgen bir nesnesi olmaktan çıktığımızı hissederiz. Bu bize, sanki dünyayı evirip çevirme, yeniden kurma ve bu şekilde tüm insanlık için iyi bir dilekte bulunma fırsatı verir. İnsanlığın varsıl deneyimlerinin ve binlerce yıllık kazanımlarının, öncelikle onu toptan yok edebilecek savaş teknolojisi olarak denendiği bir dönemde, yazıda ifade bulan iyi dileğin fazlaca bir anlamının olmadığı düşünülebilir. Ama dikkat edilmeli: kalem yalnızca yazan bir nesne değildir, düşünen bir akıl, şaşmayan bir sağduyu, hisseden bir yürek, kaygılanan bir vicdanıdır da. İyi niyetle yazarken, dünya sanki kendi ürünümüz, sanki ellerimizde büyülen ve kendisine canımızdan can kattığımız bir varlık olmaya başlar. Yabancılığımız azalır ve orayı sanki kendimize ait bir yermiş gibi duyarız. Bu, yeryüzüne savrulmuş kaygılı yüreğimizi dinginleştirir birazcık, gündelik yaşamın gaileleri arasında dağılıp gitmiş dikkatimizi geri çağırır. "Nereden geldik ve nereye gidiyoruz, yeryüzünde bulunuşumuzun anlamı nedir" kadim soruları daha net bir ifadeye kavuşur. Yazarken, bir gözün varoluşumuzun üzerinde gezindiğini hissederiz. Kalemin gözüdür o. Bu bakışla dünyanın edilgen bir nesnesi olmaktan çıkarız ve varoluş bizim için bir anlam ifade etmeye başlar. Dünyayı yorumlama ve bir şekilde anlama gücünü buluruz kendimizde. Yaşarken içindeyizdir onun, ama yazarken karşımıza alırız. Bir zamanı iki kez yaşamak gibi bir şeydir bu. Yazılan zaman, yaşanan zama-

nın tanıklığını yapar. Yazmak, hasta bile olsak bir esenlik duygusu uyandırır içimizde, bir sonsuzluk havası gelir ondan. Yazmak bizi iyileştirir.

Peki, yazarken bunu, bu esenliği ve sonsuzdan esen havayı hak edecek ne yaparız biz? Şunu söyleyebiliriz: Yazmak bizi kendimiz yapan öze bakışımızı sağlar. Dumura uğrayan insancıllığımızı yeniden canlandırır. İçimizde iyiyi istemenin neşesini, bilgeliğini ve arınmışlığını duyarız. Yazı anı, insan olmaya en çok yaklaştığımız andır: Yüreğimiz en çok yazı anında iyi için atmaya başlar. Sağduyu en çok yazarken bizimledir. İnsan sevgisi en çok yazarken işler içimize. Evreni var eden uyumu en çok yazının büyülü anında hissederiz. Varoluş en çok yazarken yar olur bize. En çok yazarken yaşarız. Varoluşu içimize, içimizi varoluşa çekeriz; varoluşu yazıya, yazıyı varoluşa katarız. Yazarken nefes alırız, nefes alırken yazarız. Bu nefes diriltir insanlığımızı. Dünyayı sadece kendimiz için istemeyiz; insanlığın yurdu da yapmak isteriz orayı. Yalnız kendimiz için almayız karşımıza, tüm insanlık adına sorarız ona, tüm insanlık adına omuzlarız, tüm insanlık adına kurarız. Yazmaktan farklı bir hava geliyor. Ölümsüzlüğü solumak gibi bir şey bu. Dünyayı karşısına almanın gerilimini yaşayan bilinç, bu derin nefes ile dinginleşiyor, ümitleniyor. Yazı, sözcüklerle de olsa insanlığın kendi yurduna dönüşünü mümkün kılıyor. İnsanlığın kendi yurduna, yani iyiye, yani güzele, yani ötekine. Yazı öteki-sevgisidir, ötekine kavuşma isteğidir.

Yazının Varoluşsallığı

Çok eskilerden beri, insanı diğer varlıklarla kıyaslama içinde anlamak ve onun neliği konusunda bu şekilde bir sonuca varmak adet olmuştur. Kimisi aklını, kimisi konuşmasını, kimisi toplum yaşamını öne çıkararak insanın yeryüzünü paylaştığı diğer varlıklardan, özellikle de hayvanlardan farklılaştığını söyler. Bu tür bir yazıda da benzer bir tutum sergilemek ve insanın yazma özelliği ile diğer varlıklardan farklılaştığını söylemek belki tuhaf karşılanabilir. Ama biz burada yalnızca şu soruyu sormakla yetineceğiz: İnsan varoluşunda, insana özgü olmayan ve onu diğer varlıklardan ayırmayan ne vardır ki? Yeme içme, giyinip kuşanma, ekip biçme gibi en sıradan varoluşsal edimler bile insanı diğer organizmalardan ayırmaz mı? İnsan, varlığını sürdürebilmek için kendine özgü bu edimleri gerçekleştirmek, ekip biçmek, giyinip kuşanmak ve yemek içmek zorundadır. Onun yemesi ve içmesi bile varoluşsal bir edimdir. Beslenme, insanın kendisine kattığı anlamla salt organizmal bir devinim olmaktan çıkar, bir bilinç, kültür ve uygarlık göstergesi haline gelir. İnsanın en basit, en sıradan ve en fiziksel hareketleri bile tinsellik özelliği taşır. Bu şekilde, fiziksel devinim "eylem"e ve "davranış"a dönüşür. Yemeğin pişirilmesi, çeşitli baharatlarla çeşnilendirilmesi, bir "mutfak kültürü"nün eseridir. Bu insana özgü bir davranıştır. İnsana özgü her şey, insanın özünü yansıtan her davranış, varoluşsal bir edimdir. İnsan bu edimle, bir yandan kendi varoluşunu sürdürürken, diğer yandan da varoluşun anlamlar dünyasına katkıda bulunur. Başka deyişle, hem varoluş tarafından üretilir, hem de varoluşu üretir. Varoluştan bir katkı alır ve varoluşa bir katkı bırakır. Böylece varoluşsal dünya salt şimdide yaşanan bir an olmaktan çıkar, geçmiş ve gelecek

karşısında insanlığın tüm acıları ve sevinçleri, korkuları ve ümitleri, neşeleri ve kaygılarıyla anlamı gelişmekte olan bir dünya haline gelir. Bir şeyin varoluşsal olması tarihsel, kültürel ve geleneksel olduğu, bir bilinç ve özgürlük ürünü olduğu anlamına da gelir. Yazı (yani sanat ve edebiyat eserleri), insan davranışlarının, duygusal, zihinsel, toplumsal ve ruhsal deneyimlerinin en yoğun biçimde açığa çıktığı bir alanıdır. Bu galerilerde olası insanlık durumları, ruh halleri, davranış biçimleri ve varoluş imkânları sergilenir. İnsan yazarken, varoluş da varoluşsallaşır. Bunun tek nedeni, yazının varoluşa ilişkin bir edim olması değildir, aynı zamanda insan varlığının temelini kuran tinselliğin en açık şekilde yazıda ortaya çıkıyor oluşudur da.

Peki yazma edimindeki varoluşsallığın özelliği nedir? (bu soru, diğer bütün varoluşsal durumlar için de sorulabilir). Yazının varoluşsallığı, şu ya da bu nesnenin varoluşsallığı gibi değildir. Sözgelimi, bir taş ya da ağaç kendisini adlandırarak varoluşsal hale getirdiğimiz bir şeydir.[1] Taşı ya da toprağı varoluşsal kılan insandır. Yazıdaki varoluşsallık diğer edimlerin varoluşsallığından ayrılır. Yazı, insanın yalnız dış nesneleri varoluşsal kılması değil, bizzat kendi varoluşunu da varoluşsallaştırmasıdır. Taş ya da ağaç kendi kendini varoluşsallaştıramaz, insanın her bir eylemi hem kendisini, hem de içinde yaşadığı evreni varoluşsal hale getirir. Yazı hem varoluşsal bir edim, hem de varoluş üzerine bir edimdir. Yazı varoluşun anlamını irdeler, varoluş üzerine çalışırken bir varoluş bilinci oluşturur. Bu varoluş bilinci yalnız kuramda ortaya çıkmaz, pratiğe de yansır. Bu anlamda yazı yalnız varoluşu anlamının değil, onu yaşamanın, üretmenin ve yeniden biçimlendirmenin de aracıdır. Bu özellik, bir değer karmaşasının yaşandığı, iyi ve kötü, doğru ve yanlış, güzel ve çirkin, haklı ve haksız arasındaki çizgilerin belirsizleştiği ve insanın her zamankinden daha çok kendisi için bir sorun haline geldiği çağımızda daha da belirgindir. Bu nedenle sanatın ve edebiyatın varoluşu gerçekleştirmenin, yeniden üretmenin ve özgürleştirmenin aracı olarak görülmesi bir aşırılık olarak değerlendirilmemelidir. Çağımızdaki sanat anlayışları esinini önemli ölçüde, peş peşe yaşadığı yıkımlarla tüm değerlere karşı güvenini yitiren, bunun sonucunda aklın karşısına akıl dışıyı, ölçünün karşısına ölçüsüzlüğü, düzenin karşısına kaosu, mantıksalın karşısına absürdü koyarak evrendeki yerini ve anlamını yeni baştan sorgulama ihtiyacı hisseden çağdaş insanın ruhsal durumundan alır. Artık bu sanatın mantığını yalnızca hoşlanma duygusu ve güzele duyulan sevgi oluşturmaz, yaşamı "kurtarmak" da onun içindedir. "Bu anlamda, yeni sanat, yalnız insansal bir sanat olmakla kalmaz, aynı zamanda insanı özgür bir varlık yapan ve insanı özgür bir yaşama götüren bir eylem de olur" (Tunalı, 133). Sanatın bu işlevini, çağın acısını derinden hisseden Camus'nün cümlelerinde bulabiliriz. "Geleceğe el atmayan, gelişme ve iyileşme ümidi olmayan bir hayatın ne değeri olabilir? Aşılmaz bir duvarın önünde yaşamak, köpekçe yaşamaktır. Doğrusunu isterseniz, benim kuşağımdakiler köpekçe yaşamış ve yaşamaktalar. ... İlk yazılarımdan en son kitabıma kadar en çok, hatta gereğinden fazla sürüklendiğim şey, yaşadığımız günler, nerede olursa olsun ezilen, alçaltılan insanlar oldu" (Camus, 60, 74). Sanata yüklenen işlev, dada ve gerçeküstücülük gibi çağdaş sanat akımlarının eylemciliği ve devrimciliği temele alan bildirile-

rine de yansır. "Başkaldırı" pratik, kuramsal ve sanatsal açıdan çağın temel eğilimini özetleyen bir sözcük haline gelir, ama en çok da insanın kurtuluşu uğrunda verilen mücadeleye işaret eder. Sanata ve edebiyata yüklenen "kurtarıcılık" görevi, yazıdaki iyi dileğin, iyi niyetin ve insancıllığın açık belirtisi olarak görülebilir.

Yazı, hem varoluşsal bir edimdir, hem de varoluş üzerine bir edimdir. Bu nedenle her sanat eseri, şu ya da bu yönüyle varoluşa eğilir, varoluşu düşünür, varoluşu yorumlar. Yazı, kendisiyle kendimi ve içinde yaşadığım dünyayı anladığım ve anlamlandırdığım bir edimdir. Yazı, bir "ben bilinci"nin ifadesidir. Yazan özne kendi bilincinden hareket eder, dünyayı ve varoluşu bu bilinçle algılar. Yazan özne yalnız kendi bilinciyle değil, varlığın bilinci olduğu düşüncesiyle de hareket eder. Çünkü kendi varlığında varlığı temsil eder. Varlık, yazan öznenin dilinden seslenme ve onun kişiliğinde temsil edilme imkânı bulur. Yazar, yazdığı sözcüklerin temsil ettiği tüm nesnel ve varoluşsal geçeklikler adına konuşur. Yazan öznenin varlığın bilinci veya varlıktaki bilinç olması, varlığı düşünüyor ve hatta onun için kaygılanıyor oluşundan kaynaklanır. Yazan özne, varlığın dili, gözü, kulağı, aklı, vicdanı, kalbi ve bilincidir. Bu anlamda yazar, varlıktaki uyumun bir parçası olabilen ve bu uyumu hissedebilen kişidir. Bu uyumun en önemli göstergesi, kuşkusuz onun insancıllığıdır. Yazan özne, yazma edimi esnasında ancak insan için bir şey isteyebilir ve onun için bir temennide bulunabilir. Kötü niyet, yazma ediminin özüne aykırı düşeceğinden varlıktaki uyumu bozar ve yazar kötüyü isteyen özne olarak "kötü bilinci" temsil etmeye başlar. Yazar gerçek anlamda tüm insanlar için iyiyi ve güzeli isteyen, yazarken bu dileğini ortaya koyan kişidir. Yazarlık, ortak bir yürek, istenç ve akıl olmanın verdiği duygudaşlık biçimidir. O insanlığın tüm acılarını hissettiği ve insanlığın iyiliğini istediği için insancıldır. Onun insancıllığını yalnız insanlar için değil, kendi varlığında varlıklarını temsil ettiği tüm varlıklar için iyiyi istemesi oluşturur. Hissederken varlık adına da hisseder, düşünürken varlık adına da düşünür, kaygılanırken varlık adına da kaygılanır, yazarken varlık adına da yazar. Hiçbir varoluşsal edim, yazı kadar varlığa ve varoluşa ilişkin değildir. Yazı, varoluşu varoluşa getirir, varoluşu varlığa, varlığı varoluşa getirir. Yazan öznenin iyi istemi, Schiller'in şu ifadesiyle özetlenebilir: "Üzerinde çalıştığın dünyaya iyiye doğru olan yönü ver" (Schiller, 40).

İnsan eylemi, evrendeki nesneleri varoluşsallaştırır. Sözgelimi, inşa eylemi taşı, demiri ve kumu varoluşsal kılar. Fidanı aşılamak, dallarını budayıp bakımını yapmak, ağacı varoluşsallaştırır. Bu varoluşsallaştırma, bir anlama ve yorumlama edimini gerekli kılar. Varoluşsallaştıran insan, bununla anlam da katar. Yazı, bu anlamın anlaşılması ve yorumlanması açısından hermeneutik bir edimdir. Şair, şiirinde varoluşsal bir durumu yorumlar. Romancı ve öykücü varoluşu anlatır. Ressam tablosunda, bir bakışın varlığa ve olaylara kattığı anlamı yansıtır. Her varoluşsal edim anlamı olan bir şeyi ortaya çıkarır, yazı ise bu anlamı bulgular, kendi açısından anlar ve yorumlar. Kendi içinden kendi dışına doğru taşan, bu uzaklaşma ile bir anlamda kendine de yabancılaşan varoluşun yeniden kendine dönüşüdür yazı. Varoluşun kendisine dönmesi ve kendisini kendi bakışının nesnesi haline getirmesidir. Varoluşun varoluşa bakışıdır,

varoluşun varoluşa katılışıdır. Varoluşsal edimde dünya ile ilişki kurarız, varoluşsal bir edim olarak yazma eyleminde ise doğrudan varoluşla ilişki kurarız. Varoluşsal eylem, nesnel evreni varoluşsallaştıran ve varoluşa getiren bir eylemdir. Yazma eylemi ise varoluşun varoluşa dönmesi, varoluşun varoluşsallaşması, varoluşun varoluşa katılmasıdır. Bir şiirde, bir öyküde veya herhangi bir edebiyat ürününde bunu hissederiz. Bu eylem içinde varoluşumuz, kendisiyle ve başka varoluşlarla karşılaşır. Yazının varoluş üzerine bir bakış ve bir yansıma oluşu, onu öteki varoluşsal eylemlerden ayırır. Yazıda, varoluşun kendisi aklın, bilincin, yüreğin ve vicdanın konusu haline gelir. Yazı varoluştan çıkan ve varoluşa dönen bir edimdir. Diğer varoluşsal edimler ise yalnızca varoluştan çıkarlar, ama bir bilinç, bir vicdan ve bakış olarak varoluşa geri dönmezler. Yazı, varoluşun kendine dönmesi, varoluşun kendini kendisi için öncelikli bir sorun haline getirmesidir. Bu şekilde, diğer edimlerle dış evrende, nesnel evrende kendinden uzaklaşan bilinç, yazma edimi ile yeniden kendine dönme, kendini dinleme, kendini seyretme, kendine bakma, kısaca kendini anlama fırsatı bulur. Bu, kişinin başlıca kendisini bilme ve anlama biçimlerinden biridir.

Eğer sanat varoluşun içindeyse, onu herkes yaşamaktadır. Bu doğrudur. Sanat, yaşamın boyanmış, perdelenmiş, maskelenmiş yüzünden değil, yüreğinden ve içtenliğinden çıkar. Bu anlamda, varoluşu örten bir hal değil, onu açan ve ifşa ederek bilince çıkaran bir tutumdur. Şiir ve sanat varoluşta vardır, varoluşa içkindir. Zaman zaman, herkes, en sıradan, sanata en uzak insan bile yaşar onu, ama şair fark eder, farkına vardığı şeyi söyler.

Yazının Dinamikleri

İnsan yazan varlıktır. Peki ama bunun anlamı nedir? İnsan niçin yazar? En yüce, en derin, en anlamlı şeyleri söyleyebiliriz burada. Ama önemli olan yazıyı bir ilkeye bağlayıp bu şekilde sorudan kurtulmak değil, yazı gerçeğine erebilmektir. Açıkça söylemek gerekirse, bir kişi pek çok sebepten yazabilir? Sözgelimi Dostoyevski, yazmayı seven bir kişi olmasına karşın, pek çok eserini para için, üstelik çoğu kez yazmadan aldığı paralar karşılığında yazmıştır. Tolstoy ve Turgenyev ise oldukça varlıklı kişilerdi ve buna karşın yazmışlardı. Sait Faik'in, "yazmasaydım çıldıracaktım" sözü de yazarın niçin yazdığı sorusuna verilmiş ilginç bir cevaptır. Psikanalistlerin ve sürrealistlerin, bilinçaltı ve yazma edimi arasında kurdukları ilgi de dikkate değerdir. Öte yandan, daha Platon'dan beri "güzelde doğurma"yı bir tür ölümsüzleşme olarak görme eğilimi de vardır.[2] Kişi, yazarak ölümsüzlüğe kavuştuğunu düşünür. Ölümlü olmanın acı bilgisi karşısında, ölümsüz bir şey olarak görür üretmeyi. Ama insan yazarak ne kadar sonsuza edebilir, ne kadar ölümsüz olabilir? Camus, yazmayı yaşamı anlamlandıran bir edim olarak görür. Dünyayı topyekûn savaşa sürükleyen tarihçi görüşlerin karşısına sanatçı görüşü koyar ve tarihçi görüşün yok ediciliği karşısında sanatın insancıl yönünü öne çıkarır."Tarihçi ve sanatçı görüş, dünyayı yeniden kurmak istiyorlar. Ama sanatçı yaratılışı gereği sınırlarını bilir, öteki bilmez. Onun için de tarihçi görüşün sonu zorbalık, sanatçının tutkusu ise özgürlüktür. Bü-

tün özgürlük için savaşanların hepsi, eninde sonunda güzellik için savaşıyorlar." "Sanatçı, hiçbir şeyin basit olmadığını ve kendisinden başka insanların yaşadığını bilir. Fatihse kendisinden başkasının yok olmasını ister. Onunki bir efendi-köle dünyasıdır; yani bizim yaşadığımız şu dünya, sanatçının dünyası, diri bir çatışma ve anlaşma dünyasıdır" (Camus, 30, 31, 51). Sartre, sanatın yaşamı anlamalı kılabileceği yönündeki görüşü "budalalık" olarak niteler ve "güzel sanatlarla avunmaya kalkan nice budalalar var. Güzelliğin, acılarını dindirdiğine inanırlar" der (Sartre, 276). Bu şekilde, Platon'dan beri, yazmanın ve üretmenin ölümsüzlük verebileceği, yaşamı değerli ve anlamlı kılabileceği yönünde ortaya çıkan görüş, Sartre'ın bu sert (ve belki de dürüst) tutumu karşısında sarsıntıya uğrar.

Sahi, niçin yazar insan? Bunca yazının, bunca kitabın, bunca şiirin, bunca öykünün, bunca romanın ortaya çıkış nedeni ne olabilir? Niçin yazılmıştır onlar? Şunu söyleyebiliriz: İnsan niçin türkü söylerse, aynı nedenle yazı da yazar. Türkü söylemenin çeşitli nedenleri olabilir: İçinden gelir, canı sıkılır, bir mesaj vermek ister, bir duyguyu yansıtmak ister, yeteneğini ortaya koymak ister, caka satmak ister, dikkat çekmek ister, kendisini kanıtlamak ister, para kazanmak ister, meşhur olmak ister, acısını ve sevgisini dile getirmek ister; hani öylesine söylediği de olur. Bu söyleyişte varoluşa içkin bir şey vardır. Bunu bir ilkeye bağlamak, yanıltıcı olabilir. Ama şu kadarı söylenebilir: İnsanın niçin türkü söylediği veya niçin yazdığı sorusunun cevabı, onun yaşamında içkin olarak bulunur. Yazı pek çok nedene bağlı olabilir, hatta bu nedenler çelişebilir de. Yazı bir empati, sempati ve hatta antipati edimdir. Çünkü, yazıda her haliyle ötekine yönelme vardır. Yazan varlık, ötekini bulmak ve ona kavuşmak isteyen bir varlıktır. O, yazısında iki kez ötekine yönelir: İlkinde yazısının konusu, ikincisinde ise amacı olarak. Ötekine ulaşma sevgisi, yazma ediminin temelini oluşturur. Bu ise ona bir şey söyleme ve bir dilekte bulunma fırsatı verir. Konuşma ile yazma arasında özce bir fark yoktur. Yazının aslı sözdür, yazmanın aslı söylemedir. İnsanın "yazan varlık" oluşunun temelinde, "konuşan" ve "dinleyen varlık" oluşu bulunur. İnsan yazar, çünkü konuşan, çünkü dinleyen, çünkü anlayan, çünkü anlamak isteyen bir varlıktır. İnsan konuşarak varolur. Yazı, tüm insanlara bir şey söylemenin, bir mesaj bırakmanın aracıdır. Yalnız şunun ya da bunun konuşmaz yazar, yalnız şu ya da bu gün için konuşmaz. Tüm insanlar için konuşur, gelecek için konuşur. Bu nedenle onda insancıllık ve gelecek duygusu vardır. Yazı, bir faninin varoluşa ilişkin üretebileceği en uzun soluklu ifade biçimidir. Aradan onca zaman geçmesine karşın Sokrates derin düşüncenin, Dostoyevski sarsılmış benliğin ve bulanık ruh halinin tanıklığını yapmaya devam eder.

Aristoteles, *Poetika*'da "sanatça güzelleştirilmiş dil"den söz eder. "Sanatça güzelleştirilmiş dil deyince, harmoniyi, yani şarkı ve mısra ölçüsünü içine alan dili anlıyorum" der (Aristoteles, 22). Bu demektir ki, yazma edimi, yalnızca söz söyleme sanatı değil, sözü güzel söyleme, adabına ve usûlüne uygun söyleme sanatıdır. Bu söyleme her haliyle "güzel" olmalıdır. Edebiyatın bütün anlamı, sözü güzel söylemede ortaya çıkar. Burada, sözün estetik değeri kendini belli eder. Ama bu güzel, aynı zamanda iyidir. Söz, salt estetik bir olgu değildir, onda iyi, güzelin yanındadır, hatta güzel iyi, iyi de güzeldir. Burada antik felsefede olduğu gibi bir "güzel-iyi" özdeşliği (*kalokagathia*)

vardır. Edebiyat güzel sözdür (*güzel* değeri), ama aynı zamanda "edep"tir (*iyi* değeri). Güzel söz, yalnız söyleyişteki güzelliği içermekle kalmaz, yaşayıştaki güzelliği de içerir. Aristoteles'in bir kavramı ile konuşacak olursak, güzel söz kişiyi duygusal ve ruhsal marazlardan arındırır (*katharsis*)(Aristoteles, 22). Bu anlamda, edebiyat güzel sözle iyi sözü, estetik değerle etik değeri eşit derecede içerir. Bilimle ve pratik gereksinimlerle evrene açılan insan merakı, yazının gücüyle varoluşa döner. Bu, varoluşa ve varoluş bilincinin oluşumuna katkıdır. Bu katkı yalnız kuramsal açıdan gerçekleşmez; edebiyattaki etik ve pratik boyut, güzel sözden iyi davranışa, iyi davranıştan güzel söze geçişi olanaklı kılar. Güzel söz söyleyen kişi, erdemsel güzelliği yaşamış biridir. Bu edebiyatın iki boyutundan birini, pratik boyutunu (eylemdeki hakikati) oluşturur. Öte yandan, söz konusu dönüş, kendini bilme anlamında yazının içeriğini bir bilgi ve bilgelik olarak oluşturur. Bu da hakikatin zihinsel (felsefî veya hikemî) yönünü ortaya çıkarır. "Edebiyat" kavramının içeriği bu iki hakikatten meydana gelir.

Yazı: Varoluşu Anlamanın Organonu

Hegel'e göre sanatın doğuşunu hazırlayan en önemli gerekçe, insanın "düşünen bilinç" oluşudur.[3] Sanat da, tıpkı kuramsal ve pratik edimleri gibi insanın kendi bilincine varmasının, kendi kendini anlamasının bir yoludur. Temel özelliği dış şeylere, yani doğal alana, insanın kendi varlığına özgü niteliklerin işlenmesi, yansıtılması ve bu yolla "dış alemin" insanî olana dönüştürülmesidir. İnsan dış gerçekliğe, kendisinden bağımsız olan bu doğal alana, kendi içselliğinin damgasını vurur, kendisini ekler. Taşa ve ağaca şekil verir, renklere, seslere ve sözcüklere kendi tinselliğini katar. Bu şekilde evreni kendi mekânı haline getirir. Dış gerçekliğe kendi imzasını atarken kendini tanır, kendisiyle yüzleşir. Bu nedenle, sanat eserinde yer alan doğa da insanı anlatır. Çünkü insan doğayı varoluşsallaştıran bilinçtir.

İnsanın yeryüzünde bir varoluş serüveni vardır. Bu serüven içinde onu kendisiyle yüzleşmekten alıkoyan, benliğini sahte örtüler altında gizleyen engelleyiciler hep olagelmiştir. Kendi varoluş gerçeği ile yüzleşmesinin gerçekleştiği ender tecrübe anları, hayatı ve varoluşu sarıp sarmalayan örtülerden arınmadan gerçekleşmez. Varoluşsal yaklaşım, insanın kendi "çıplak gerçekliği" ile yüzleşmesini ister. Bu gerçek insanı rahatsız eder. Kendimizi çıplak varoluşumuzun özünde olmayan örtüler içinde görmek ve o şekilde tanımak işimize gelir. Oysa insanın yeryüzüne gelişi ve yeryüzünden ayrılışı bütün kazanımların, bütün örtülerin, bütün çıkarların, bütün sahteleşmelerin ötesindedir. Yaşarken, "asıl mesele" hep göz ardı edilir ve böyle bir sorun yokmuş gibi davranılır. Kendimizle aramıza mesafeler koymayı, çıplak varoluş gerçekliğimizi göz ardı etmeyi severiz. "Asıl meseleyi" mesele yapmayız, onu yok saymaya çalışan bir havamız vardır hep. Bu çıplak kişilik dışında, ikinci, üçüncü, hatta onuncu benlikler ve kişilikler buluruz kendimize. Özellikle, sosyal ilişkilerin, benlik algısının, meslek ve statülerin daha karmaşık hale geldiği çağımızda, kişinin kendi varlığına ulaşabilmesi iyice zorlaşmıştır. Bu yol ince ve uzundur; üstelik cazip teklifleri ve farklı eğlence fırsatları ile bir karnaval yeri gibidir. Bu fırsatları bir yana bırakıp "asıl meseleyi" varoluşun merkezi haline getiren zorlu bir yolda yürümek, ço-

ğu kez bir seçenek olarak bile görülmez. Kendi varlığımızla aramıza koyduğumuz aşılmaz duvarlar yüzünden bir türlü kendimize ulaşamayız. Olduğumuzdan farklı ve daha fazla görünmeyi severiz. Bir şey olmasak bile, olmuş gibi görünmek bizi hoşnut eder. Ünvanlar, kazançlar, mevki ve statüler, bu bağlamda oluşan ilişkiler, kendimize ulaşma imkânını zayıflatır. Çıplak varoluş gerçekliği, bir yerlerde yaşamadan ve gelişmeden kalır. Benliğimizin sahte katmanları, bizi ondan uzaklaştırır. Varoluşu bizden uzakta bir yere koyar. Ve biz kendimizle kendi aramıza koyduğumuz bu mesafede mutlu gibi, sanki hiçbir şey olmamış gibi yaşarız.

Kişinin kendisi ile varoluşu arasına yerleştirdiği bu boşluğu paranteze alacak bir etkinlik alanının olması gerekir. Geniş anlamda sanat ve özel anlamda edebiyat, bu etkinlik alanlarından biri olmaya uygun görünmektedir.[4] İnsanın kendi varoluşu ile yüzleşmesi, sanat ve edebiyatla yeniden olanaklı hale gelir. Bu iddianın en önemli gerekçesi, tüm sanat eserlerinin baştan sona insanı ve varoluşu betimliyor ve bunu içtenlikle yapıyor oluşudur. İnsan; filozofların, ahlâkçıların, hukukçuların, öğretmenlerin, hocaların, bilginlerin, hekimlerin, vaizlerin ele aldıklarından daha fazla bir şeydir. Onlar bize, sağlıklı ve sağlıksız, ahlâklı ve ahlâksız, normal ve anormal, haklı ve haksız, mücrim ve salih insanın kimler olduğunu ve ülküsel (ideal) insan tipinin nasıl olması gerektiğini anlatırlar. İnsan olmanın gerçekliği, sevinci ve ıstırabı, en iyi şekilde ancak sanat ve edebiyat eserlerinde ortaya çıkar. İnsanı anlama konusunda felsefeciler, eğitimciler, vaizler ve ahlâkçılar insanın önüne hep ülküsel insan tipini koyarlar. Olanı değil olması gerekeni anlatırlar, insan gerçekliği içinde yaşamalarına karşın ülküsel insan tiplerinden söz ederler. Ancak, insan gerçekliği olması gerekende değil, olanda ortaya çıkar. Sanatçılar ve edebiyatçılar olanla olması gereken arasındaki farkı da gösterirler. Sanat, insanı anlamada bilim, felsefe ve ahlâk kadar önemlidir. Çünkü bütün bu yönelimler insan denilen cumhuriyetteki farklı öğelerin açılımı ve ifade bulmasıyla varlık kazanırlar. Dönüp geriye baktığımızda sanat ve edebiyat eserlerinde insan varoluşunun değişik yüzleri ve katmanlarıyla karşılaşırız. Sanat ve edebiyat bize varoluşu farklı yüzleriyle tanıma ve anlama imkânı sunar. O, insan gerçekliğini anlamanın en güvenilir yollarından biridir. Dilthey'ın dediği gibi, "insanlık sanatta bizzat kendisini bulur" (Dilthey, 34). Sanat, insanın ve yaşam gerçekliğinin yabancılaşmaya uğramadan anlaşılmasına aracılık eder. Varoluş hiçbir bilimde sanatta olduğu kadar kendisi olamaz, kendini veremez. Sanat bize varoluşu anlama fırsatı verir. Her sanat eseri, varoluşun bir yüzünün ifşası biçiminde ortaya çıkar. Sanatın dili, bu hususu vurgulamada bilim, felsefe ve diğerlerinden daha etkilidir. "Sanat eserinde kendimi buldum" deyişi, sanatın varoluşu anlamanın organonu olduğunun en yalın ifadesidir. Sanat eserinde insan olarak kendimizi buluruz. Çünkü, her sanat eseri, ne kadar imge ve tasarım yüklü de olsa, varoluştan türer ve varoluşa döner. Orada yalnızca kendimizi bulmayız, insanlığı da buluruz.

Varoluşu, dolayısıyla insanın neliğini ve nasıllığını, bilimin ve felsefenin aksine doğrudan ve yabancılaşmaya uğramadan veremeye çalışan sanat, bilimden daha alt değerde değildir. Bize kendi varoluş gerçekliğimizi sunmaya çalışan sanat, fiziksel dünyanın gerçekliğini sunmaya çalışan bilimden neden daha alt değerde olsun? Bilim sa-

nat karşısında üst bir etkinlik alanı değildir, ancak bu konuda ortaya çıkan eğilim, bilimin mutlak üstünlüğü konusunda bir önyargıya neden olmuştur. "İnsanlar bugün, bilim adamlarının kendilerine bir şeyler öğretmek için; şairlerin, müzisyenlerin, vb. ise hoşça vakit geçirtmek için varolduklarını sanıyorlar. Berikilerin kendilerine öğretecek bir şeyleri olduğu akıllarına gelmiyor hiç" (Wittgenstein, 31). Bilimi ve sanatı bir karşıtlık içinde ortaya koymak ve bu şekilde ele almak gereksiz ve yanıltıcı olabilir. Bu ikisi arasında bir karşıtlık oluşturması açısından değil, ama karşılaştırma açısından bakılacak olursa şu söylenebilir: İnsana kendi varoluş gerçekliğini sunan bir etkinlik alanı, fiziksel dünyanın gerçekliğini sunan bir etkinlik alanından alt değerde olamaz. "Bilimdeki hiçbir ilerleme, sanatın yaşamın içeriği üzerine ifade yoluyla ortaya koyduğu şeyle boy ölçüşemez. Sanat yaşamayı anlamanın organonudur." (Dilthey, 32)

Yazının Önündeki Engeller

İnsan tinselliği en açık şekilde yazıda ortaya çıkıyorsa, yazı varoluş üzerine ve varoluşa dönen bir edimse, doğa içinde dağılan dikkati varoluş üzerine odaklıyorsa, o zaman yazının her çeşidi varoluşu anlamak için en büyük fırsat olmalıdır. Bu nitelik bilimsel yazılarda düşer, fakat sanatsal ve felsefî yazılarda, özellikle de edebiyat yazılarında yoğunlaşır. Açıkça söylemek gerekirse, varoluşun en somut, en belirgin ortaya çıktığı alan, sanat ve edebiyat alanıdır.

Ne var ki, yazının da kendine yabancılaştığı, içtenliğini yitirdiği, ama içtenliği ile birlikte varoluşu anlama fırsatını da yitirdiği durumlar vardır. Bu durumlardan en önemlisi, yazının sahteleşmesidir. Yazının sahteleşmesi nedir? Onun insana kendi varoluşunu ve ötekini unutturan bir ayrıcalığa ve gaileye dönüşmesi, içtenlikten ve insancıllıktan yoksun yüreksiz, iyi niyetsiz bir üretim haline gelmesidir. Bu sahteleşme kendisini kimi zaman bir "dedikodu" ve "gevezelik", kimi zaman ideolojik "propaganda", kimi zaman da siyasi bir "slogan" olarak dışa vurur. Düşünen aklın, hisseden yüreğin ve kaygılanan vicdanın yerini insancıl duyarlılığını yitirmiş, öfkesi ve nefreti ileri boyutlara ulaşmış bir "bağnazlık" alır. Bağnazlık, aklı, sağduyuyu, yüreği ve vicdanı yok eden bir tutumdur. Bağnaz, yazıdaki hakikati bulgulayacak denli özgür düşünemez, ötekinin acısını hissedecek denli empatik değildir, insanlık için iyi bir dilekte bulunacak denli iyi niyetli değildir. Dünya algısı, siyasi ve ideolojik bağnazlıkla sınırlıdır. Zihinsel bir koşullanmışlık içindedir. Ötekinin kötülüğünü ister. Hatta elinden gelse onu yok eder. Bu nedenle yazıdaki bağnazlık, çıkar gözeticilikten daha tehlikelidir. Çıkar gözeticilikte bencillik vardır, ama en azından ötekine karşı düşmanlık yoktur. Bağnazlık, her zaman ötekinin yok olmasını isteyen düşmanca bir tutumdur. Çıkar gözeticilik ise, kendi çıkarları için de olsa ötekinin yaşamasını ister, hatta bunun için uğraşır bile.

Yazının, siyasetin ve ideolojinin hizmetine sokulması, sanatı ve edebiyatı bir slogan ve bir propaganda aracı haline getirir. Yazı, bu yolla varoluşu anlama ve yorumlama imkânını yitirir. Bu onun kendi zeminini ve içtenliğini (yurdunu) yitirmesi anlamına da gelir. Burada şöyle bir soru sorulabilir: Sanatçının ve edebiyatçının siyasi ve ideolojik tercihleri ne olacak? Onlar yazıda yansıma bulmayacak mı? Sanatçının bir dünya görüşü olabilir, olması da gerekir. Bu onun varoluşu anlama ve yorumlama ça-

basının koşuludur. Ancak bu "dünya görüşü"nü, sıradan anlamıyla siyasi ve ideolojik bağnazlık olarak anlamamak gerekir. İdeoloji, dünya ölçeğinde yaşanan deneyimlerle yer yer olumsuz bir çağrışıma sahiptir. Bu olumsuz anlam, en çok bağnazlık ve dar görüşlülük olarak kendini gösterir. İdeoloji bir dünya görüşü, bir felsefe ve düşünce sistemi anlamında kullanıldığında, bu ancak sanatı ve varoluşu anlamayı besleyen bir kaynak olabilir. Yazarın bir dünya görüşü olması, kendisini bir takım değerlerle ifade etmesi ve bunun yazısında yansıma bulması kaçınılmazdır. Burada ısrarla vurgulanmak istenen düşünce, sanatın ideolojik ve siyasi bir bağnazlığın egemenliğine girdiğinde kendi yaşam, gelişim ve özgürlük alanını yitireceği hususudur.

Yazının önündeki sahteleşmelerden biri de, "tıkızlık"tır. Varoluşa ilişkin her şeyin, hiçbir etik ve estetik değer tanımaksızın yazının içine sokuşturulması, yazıdaki tıkızlığı oluşturur. Kişinin, yazıyı olur olmaz duyguların ifşa aracı haline getirmesi, yazı ve varoluş arasındaki estetik ve etik dengeyi sağlayamadığını gösterir. Oysa bu denge, yazının karakteridir. Duygular alanı, mahremiyeti ve kişiye özgülüğü olan bir alandır. Her varoluşsal durumu yazının konusu haline getirmek, iyi bir yazı adamı olmanın koşulu değildir. Rilke, bir yazısında, yazılarında duygularını oluk oluk akıtan kişilerden tiksindiğini söyler. Bu konu sanat ve edebiyat dünyasının hassas yönlerinden birini oluşturur. Yazmak duygularımızı oluk oluk akıtmak mıdır gerçekten? Bizi, olur olmaz duygularımızı sınır tanımaksızın paylaşmaya iten şey nedir? Buna gerek var mıdır? Böyle bir paylaşım, iyi midir? Bir gün, duygularını oluk oluk akıtmaktansa, yazmaktan büsbütün vazgeçen kişi, bu davranışı ile artık gerçekten bir yazar olduğunu da kanıtlamış olacaktır.

Yazıyı mutlaklaştırmak da yazının önündeki en büyük engeldir. İnsanlarda kendi söylediklerinin "en son söylenen" olması arzusu vardır. Ama her mutlak, kendisi dışındakileri yok etmek ister. Yazı, beraberinde bir mutlağı, bir yasağı ve sınırlamayı getiriyorsa, getirdiği yasakla insanın düşünce ve his dünyasındaki kapıları kapatıyorsa, yazının önündeki en büyük engellerden biri daha ortaya çıkmış demektir. Bu nedenle, yazmanın zararlı olabileceği durumlar da vardır. Her yazı bir varoluş içinden çıkar. Ancak diğer varoluşları sınırlayıcı ve yok edici olduğunda, zihinsel bir hastalığın mikrobunu da taşır. İnsanlar, nasıl ki bedenlerini soğuktan ve sıcaktan koruyorlarsa, aynı şekilde ruhlarını ve zihinlerini de mutlağı ifade etmek iddiasındaki her türlü yazıdan korumalıdırlar. Ama bu o kadar kolay değildir. Çünkü yazı, en tehlikeli ve en bulaşıcı mikroptur aynı zamanda. Bu nedenle yazar, yazmanın en ağır sorumluluklardan birini almak olduğu unutulmamalıdır. Çünkü yazmak, üç beş kişinin karşısında değil, bütün bir insanlığın, bütün bir geleceğin karşısında konuşmaktır. Bu nedenle yazar söz söylemenin sorumluluğunu kendi vicdanında hissetmelidir. Bunu da "yazı etiği" ile ilgili bir sorudur.

Yazının sahteleşmesi konusunda şunu da vurgulamak gerekir: bu sahteleşme durumları, yalnızca yazının sahteleşmesi değildir; bundan önce varoluş sahteleşir. Bu sahteleşme ile edebiyatın iki hakikati (estetik ve etik hakikat) dedikoduya, propagandaya, slogana ve bağnazlığa dönüşür. Yazıdaki sahteleşme, beraberinde varoluştaki

sahteleşmeyi de getirir. Yazı insanın özünden türer; insanın kendisiyle kendi benliği arasına engeller koymadığı, varoluşunu sahteleşmenin örtüleri altında gizlemediği bir içtenlik alanından türer. İçtenliğini yitiren sanat, kendi özünü ve biricik varlık gerekçesini de yitirmiştir

Sonuç

Pratik, bilimsel ve felsefî ilgileri ile kendi varoluşundan uzaklaşarak dış evrene dağılan insan dikkati, yazma eylemiyle yeniden kendi varoluşuna dönme imkânı bulur. Bu anlamda sanat ve edebiyat, kişinin kendisi ile varolmuşu arasındaki boşluğu paranteze alacak etkinlik alanlarından biri olmaya uygun görünmektedir. Onda böyle bir içtenlik vardır. Sanatın ve edebiyatın önündeki bu imkân, siyasi ve ideolojik bağnazlık uğruna feda edildiğinde, yazıdaki sağduyu, akıl, yürek, vicdan ve insancıllık işlerliğini yitirmeye başlar. Yazı (sanat ve edebiyat), bize varoluşu anlama ve yorumlama fırsatı verir. Bu işlevi başka hiçbir varoluşsal etkinlik alanı yazı kadar yerine getiremez. Ama sahteleşmeye uğradığında, yazı da insanla varoluşu arasındaki engellerden biri olur. Yazı, bir "içtenlik" mesleği olduğunda, bir katkı olarak varoluşa döner. İşte o zaman benliği işleyen, geliştiren, varoluşu anlayan ve yorumlayan bir etkinlik alanı haline gelir.

KAYNAKÇA

Aristoteles. (1983). *Poetika* (Çev. İsmail Tunalı). İstanbul: Remzi Kitabevi.
Camus, A.1969). *Denemeler* (Çev. V. Günyol – S. Eyüboğlu). İstanbul: Çan Yayınları.
Dilthey, W. (1999). *Hermeneutik ve Tin bilimleri* (Çev. Doğan Özlem). İstanbul: Paradigma Yayınları.
Foulquie, P. (1991). *Varoluşçuluk* (Çev. Yakup Şahan). İstanbul: İletişim Yayınları.
Hegel, W. (1982) *Estetik* (Çev. Nejat Bozkurt). İstanbul: Say Yayınları.
Heidegger, M. (1995). *Nedir Bu Felsefe?* (Çev. Ali Irgat). İstanbul: Afa Yayınları.
Platon. (1995). *Şölen* (Çev. A. Erhat – S. Eyuboğlu). İstanbul: Remzi Kitabevi.
Kierkegaard, S. (1987). *Philosophical Fragments* (Tr. Howard V. Hong – Edna H. Hong). Princeton - New Jersey: Princeton University Press.
Rilke, R. M. (1987). *Duino Ağıtları* (Çev. Süha Ergand). İstanbul: BFS Yayınları.
Sartre, J.-P. (1973). *Bulantı* (Çev. Erdoğan Alkan). İstanbul: Antın Kitaplar.
Schiller, F. (1990). *İnsanın Estetik Eğitimi Üzerine Bir Dizi Mektup* (Çev. Melahat Özgü). İstanbul: M.E.B. Yayınları.
Tunalı, İ. (1991). Kurtarıcı Olarak Çağdaş Sanat. (K. Gürsoy, A. Açıkgenç (Ed.) *Türkiye I. Felsefe, Mantık, Bilim Tarihi Sempozyumu Bildirileri)*, 129-133. Ankara: Ülke Yayıncılık.
Uygur, N. (1985). *İnsan Açısından Edebiyat*. İstanbul: Remzi Kitabevi.
Wittgenstein, L. (1999). *Yan Değiniler* (Çev. Oruç Arıoba). İstanbul: Altıkırkbeş Yayınları.

[1] Adlandırma, insanın yeryüzündeki en eski ve en temel edimidir. Taş ya da toprak demek, basit anlamda taş ya da toprak demek değildir; onlara "sizi dilde var kılıyorum" demektir. Hegel, "Adem, hayvanlar üzerindeki ilk egemenliğini onlara birer isim vermekle kurdu" derken, insanın doğayı ken-

dine dönüştürmesine ve varoluşsallaştırmasına da işaret eder (Hegel, 43). Adlandırma, doğanın varoluşsallaştırılmasının en açık ifadesidir. Bu insanın yeryüzündeki basit bir davranışı değil, kendisiyle kendi özünü ortaya çıkardığı bir etkinliktir.

[2] "Bedenlerinde bereket taşıyanlar daha çok kadınlardan yana gider; onların sevme yolu, çocuk üreterek ölümsüzlüğü sağlamaktır. Adlarını yaşatarak, gelecek bütün zamanlar boyunca mutluluğa ereceklerini sanırlar. Ama canlarında bereket olanlara gelince; -çünkü böyleleri de var- onlar, bedenden daha çok, daha bol verirler can ürünlerini. Nedir canın ürünleri? Düşünce ve daha ne varsa. İşte bütün yaratıcı şairler ve sanatlarına yenilik getiren işçiler bu canı bereketli insanlardır. Düşüncenin en güzel, en üstün şekli, küçük büyük insan topluluklarının düzenini kuran düşüncelerdir: Ona da ölçü ve doğruluk derler. Bu insanlardan biri içinde bu değerlerin tohumunu bir tanrı gibi taşıyorsa, olgunluk çağında canı doğurmak, yaratmak arzusuyla yanar. İşte asıl o zaman bence sağa sola başvurup, hangi güzellik içinde doğuracağını araştırır. Çirkinlik içinde doğuramaz hiçbir zaman. Bu arzuyla yüklü oldukça, çirkin bedenlerden çok, güzel bedenlere yönelir, onlar arasında güzel, cömert, soylu bir cana rastladı mı, bu iki güzelliğe birden vurulur, böyle bir varlık karşısında dili çözülüp, ona erdemi, iyi insanın nasıl olacağını, neler yapacağını anlatır, kısacası onu geliştirmeye çalışır. Güzelle düşüp kalkma, ona çoktan beri canında taşıdığı tohumu geliştirmek, filizlendirmek olanağını verir; yanında, uzağında hep onu düşünür, aralarında doğan birlik, baba ile çocukları arasındaki bağdan, sevgiden daha üstün, çok daha güçlüdür, çünkü o ikisi, daha güzel, daha ölmez varlıklar yaratmak üzere birleşmişlerdir. Kim olsa böyle varlıklar yaratmayı çocuk yetiştirmekten üstün görür, bir baksa yeter Homeros'a, Hesiodos'a, bütün büyük şairlere. Onların bıraktığı ölmez çocukları kim kıskanmaz? ... Bu tür çocuklar babaları için tapınaklar kurdurmuştur. Bedenden doğan çocukların hangisi bunu yaptırabilmiş? (Platon, 65-66).

[3] "Bilimsel görüş açısından bakıldığında, sanatın doğuşunu hazırlayan salt ve genel gereksinme, insanın düşünen bir bilinç olmasından kaynaklanır; böylece insan, ne olduğunu ve kim olduğunu yine kendisi için açıklığa kavuşturmaya çalışır. ... Sanatın doyurup giderdiği salt ve genel gereksinme, kaynağını düşünen ve bilince sahip bir varlık olan insan olgusunda bulur; yani sanat kökeni, varolanı, varlık biçimi nasıl olursa olsun, kendi için bir varlık yapan insanda bulur. Doğadaki nesneler yalnızca dolaysız olarak ve tek bir biçimde varolurlar; insana gelince, Tin olması nedeniyle çifte bir varoluşa sahiptir; önce insan, bir yandan doğanın şeyleri ile aynı ad altında varolur; ama öte yandan da kendisi için varolur, kendi kendisini seyreder, kendisini yine kendisine tanıtır, kendisini düşünür ve kendisi için varlığı kuran bu etkinlik nedeniyle de Tin'den başka bir şey değildir. ... Sanata duyulan genel gereksinim demek oluyor ki, iç ve dış dünyanın bilincine varmak için insanı iten ussal bir gereksinmedir ve bu durum insanı, söz konusu olan her iki dünyadan kendisini yeniden tanıyacağı bir nesne yapmaya iter..." (Hegel, 73, 75, 76).

[4] Varoluş kavramına felsefî bir içerik kazandıran Kierkegaard, geleneksel felsefenin ifade biçiminin varoluşu karşılamakta yetersiz kalacağını, karşılamaya çalıştığında ise varoluşun doğasını bozacağını ve artık varoluş olmayan bir şeyi ele alacağını, dolayısıyla varoluşun ifade ve ele alınış biçiminin geleneksel felsefenin anlatım ve ele alış biçiminden farklı olması gerektiğini düşündüğü için, varoluş alanlarını temsil edebilecek örnek tiplerden yararlanmış, bir çok eserinde öyküleyici ve betimleyici bir söylem tarzı benimsemiştir. Bu tutum, felsefenin edebiyatsallaşması ve edebiyatın felsefileşmesi gibi bir sonuç doğurmuştur. Kierkegaard şöyle der: "Felsefenin tüm gizleri açıklama görevini yerine getirme durumuna, tarihinin hiçbir döneminde bu kadar yaklaşmadığını düşünen kişi, benim seçmiş olduğum öyküleyici tarzın (narrative form) kesinlikle ucube, yapmacık ve skandal bir şey olduğunu düşünecektir" (Kierkegaard, 117). Sanat, edebiyat ve varoluş arasında yakın bir akrabalık vardır. Öyle ki, sanatın ve edebiyatın dili, varoluşun ana dilidir. Onlar, konuştukları zaman varoluşun ana dilini konuşurlar. Yazının hiçbir çeşidi, sanat ve edebiyat kadar varoluşu ifade etme gücüne sahip değildir. "Kierkegaard der ki: 'Varoluşçunun istediği, düşüncelerin, ilk coşkunluğun göbek bağı ile ortaya çıkıp görünmesidir. Soyut zeka, somutu soyut bir biçimde anlamaya çalıştığı hâlde, öznel düşünür tersine soyutu somut olarak kavramak ister.' Bu nedenle, varoluşçu düşünce, öğretilerden çok, roman ve piyeslerde daha iyi anlatılır; nitekim Simone de Beauvoir şöyle der: 'Felsefe özün betimini yapsa bile, varoluşun ilk fışkırışını, tam, tek ve geçici gerçekliği içinde ancak roman canlandırabilir" (Bkz. Foulquie, 35).

HİLMİ UÇAN

YAZI'NIN, YAZAR'IN, EDEBİYAT'IN İŞLEVİ VE OKUYUCU

R.Barthes'ın özgün yanlarından biri, herkesin dil'den, dilbilimden, göstergebilimden söz ettiği bir dönemde "yazı"dan söz etmesidir. Bir "ak yazı" arar R.Barthes, "yazı'nın sıfır derecesi"nden söz eder. Nedir yazı, "ak yazı"? Niçin yazarız? Nasıl yazmalı? Yazınsal ürünlerin toplum içinde algılanışı, yorumlanışı, eleştiri vb. sorular da bu arayışın içindedir. Peşinden de "yazar" ve "yazman" ayrımı yapar.

Yazınsal akımlar, bir bakıma yazıya verilen biçimle tanımlandılar desek yanılmış olmayız. Sözgelimi, hece vezniyle yazılmazsa, aruz kullanılmazsa, dile coşumcu (romantik) ya da "gerçekçi" bir giysi giydirilmezse ortaya konulan ürün yazınsal kabul edilmiyordu. Rus kuramcılarına, Jacobson'a göre, Fransız yapısalcılarına göre edebiyat bir yabancılaştırmaydı, dilin yabancılaştırılmasıydı, dile verilen yeni biçimdi. Eleştiriye, edebiyat bilimine düşen görev de bu "yabancılaştırmayı", bu "yazınsallığı", bu biçimi, bu işçiliği ve emeği saptamaktı: Yazar âdeta bir heykeltıraştır, dili yontar; dile bir şekil verir, baştan çıkarır, etkiler. Dilin, yazının bu anlamda buyurgan, yaptırıcı bir gücü vardır: İnandırır, ikna eder, zorla kabul ettirir, sevdirir, acıtır, üzer, yönlendirir.

Yazı, her şeyden önce bir düşünme ve ifade etme biçimidir. Hayal dünyasında uçuşup duran sözcüklere bir düzen, bir nizam verip bir derdi, bir düşünceyi, bir sıkıntıyı, bir üzüntüyü ortaya koyma edimidir. Dile, sözcüklere bu biçim verilirken bir sancı, bir emek de söz konusudur. İnsan görür, gözler, belleğine alır ya da not eder. Gün olur, kimsenin zorlaması olmamasına rağmen gördüklerini, hissettiklerini, düşüncelerini yazar. Sonuçta söylenmek istenenleri yine tam anlamıyla anlatamaz. "Yazı bir özgürlük ve bir anı arasındaki anlaşmadır. (...) Yazı bulanık bir gerçekliktir. Bir yandan söz götürmez bir tarzda yazar ile toplumun yüzleşmesinden doğar"[1].

Yazının bir "emek" değeri vardır, bir de "kullanım" değeri. Yazıya verilen emek, yazarın kişiliğini, alın terini, düşünce ufkunu belirtirken, kullanım değeri toplumsal yarar, kalıcılık, içtenlik vb. değerleri belirtir.

Kimilerine göre yazı, verilen, harcanan emeğe göre, dile verilen düzene göre, işçiliğe göre değer kazanır. Yazar bir zanaatçıdır, yalnızlık, sessizlik içinde, kapalı bir uzamda çalışan bir işçidir. Flaubert, *Madame Bovary* romanı üzerinde 53 ay çalışır. "Dostoyevski, kendisine acilen para lâzım olmasına rağmen *Suç ve Ceza*'yı yakıp yeniden yazar"[2]. Okur kitlesinin niteliğine göre de "efsanemsi bir yere kapanan zanaatçi-yazar imgelemi gelişmeye başlar. Bu yazar, biçimini inceltir, yontar, terbiye eder, yerine oturtur. Bir cevahir ustası gibi. Gautier, Flaubert, Valéry. Gide, bir çilingir tezgâhının önündeymiş gibi masasının başında ayaktadır. Burada, biçim çalışması, bir loncanın göstergesi ve özelliği olur"[3]. Flaubert, Valéry, Gide, Refik Halit, Cemil Meriç bir dil işçisidir. Flaubert yazısı bir "büyü"dür. "Bugün de Flaubert'i okur-

ken, göstergelerin dile getirmekten çok inandırdıkları ikincil seslerle dolu bir doğa içindeymiş gibi kendimizi unutmamız olanaklıdır"[4]. Patronu da yoktur bu zanaatçının. Başkaları onu konuşur. Belki başkaları, kendi dışındakiler patronudur onun, yazdıklarını başkaları değerlendirecektir, okurları bir yargı ortaya koyacaktır. Bu noktada da okur kitlesinin niteliği devreye girer.

Vurgulu, etkili yazmak, betimleme yapmak istenirse "sıfat"lar çokça kullanılacaktır. Bir bakımı abartma aracıdır sıfatlar. "Salt betimleyici niteliği ile iç karartıcıdır sıfat"[5]. Bir olguyu, olduğu gibi gösterebilmek, dile getirebilmek, hissettirebilmek, yaşatabilmek öncelikli amaçtır. Anlatı abartılıyorsa, bu bir "lüks"tür. "Lüks, hiçbir zaman suçtan arınmış değildir"[6]. İçinde aşırı sıfat kullanılmış bir yazı güdümlü veya söylediğini kabul ettirmek isteyen buyurgan bir yazı hâline gelebilir. Yazar, sanki, "inanın böyledir bu" der gibidir. Böyle bir tutum yazı'da, yazınsal eserde "gerçeğimsi"liği, inandırıcılığı da yok edebilir.

Eleştirmen/okuyucu tarafından yazıdaki emek ve işçilik gereğinden fazla öne çıkarılırsa, yazının büyüsü gözleri boyarsa, yayıncı için en önde gelen ve biricik kaygı ticaret ise, bu durumda reklâmlarla mitos hâline gelen bir yazar ortaya çıkarılabilir. Yazarın da bir insan olduğu; çalışan, düşünen bir insan olduğu unutulur. Ya da tersi: Önyargılı bir yaklaşımla yazar mahkum edilebilir, "sükût ihaneti"ne uğrayabilir.

İşte bu noktada R.Barthes bir "ak yazı"dan, "sıfır derecede" bir yazıdan, "yansız bir yazı" dan söz eder ve bu yazıya örnek olarak Camus'nün *Yabancı*'sını gösterir. *Yabancı*'daki biçem ise, abartmalardan, gereksiz betimlemelerden uzaklaşmış bir biçemdir. Yalın bir dil kullanımı vardır, eğretilemelere pek fazla yer yoktur bu anlatımında ve etkilidir.

Yazar vardır, inanmadığı, içinde yaşayıp duyumsamadığı şeyleri yazar; biçim, vitrin önemlidir onun için. Dili kullanarak "yaşıyormuş gibi" gösterir kendini, görünür; "dil" ile, "dil"in gücü ile inandırır, etkiler. Yazar vardır, düşünür, hisseder, sezer, yaşar, yazar ve yaşatır. Abartmasına, dil oyunlarına, gereksiz eğretilemelere başvurmasına gerek yoktur bu yazarın. Camus'nün dilini böyle görür, değerlendirir Barthes. "Burjuva kalıtının içinde yer alan işçiliğe dayalı yazı hiçbir düzeni bulandırmaz; başka kavgalardan uzak olan yazarın, kendisini haklı çıkarmaya yeten bir tutkusu vardır: Biçimi doğurmak. Bu büyük geleneksel yazı Gide'in, Valéry'nin, Montherland'ın, hatta Breton'un yazıları biçimin, ağırlığı ve olağandışı bürünüsü içinde, rahiplerin törensel dili gibi, Tarih'i aşan bir değer olduğunu belirtir"[7]. Camus'nün *Yabancı*'sında kullanılan dil "saydam bir dil"dir, süslü bir dil değildir, abartma yoktur. Bu "saydam dil, neredeyse ülküsel bir biçem yokluğu olan bir yokluk biçemini gerçekleştirir." Bu yazının, "duyarsız bir yazı olduğu söylenemez, daha çok suçsuz bir yazıdır"[8] bu yazı. R.Barthes'ın "ak yazı" dediği yazı da bu yazıdır.

Kabul etmek gerekir ki biçim, yazıda, yazınsal eserde önemlidir. Hiç şüphe yok ki biçim okuyucuda bir etki uyandırır. Valéry "bütün canlılar ölür; ama iskeleti olanlar daha geç çürürler" der. Ne var ki biçim "her şey" demek de değildir. Biçim kadar, söyleme şekli kadar, söylenen de önemli. Biçimi "yeni" veya "eski" diye, yazarı ünlü diye ortaya sürülen nice eser vardır ki yazınsal değerinin yanında kullanım değeri tartışılabilir; on-yirmi yıl sonra unutulur gider.

Yazınsal bir metindeki biçim ve içerikten çok, yazarın yaşamöyküsü, kimliği, kişiliği, ne yiyip ne içtiği, nerede tatil yaptığı; özel, sıra dışı davranışları gündemde fazlaca tutulduğu zaman da yazar efsaneleştirilir, mitleştirilir. Artık bu yazar, ne yazarsa doğrudur, "güzel"dir. Böyle bir ortamda olan, okuyucuya olur. Okuyucu, "bu berzahta çoğunlukla 'aldatmak' istenilen ve ne gam, nihayet aldatılan bir figürandır"[9]. Belki de böyle bir anlayışı yıkmak, metinde söylenene dikkat çekmek için yapısalcılar, "yazarın ölümü"nden söz ederler. Bir uç noktadan başka bir uç noktaya geçilir böylece. Barthes, Foucault, P.M. Rosenau yazarı sürgüne gönderirler; sadece metni, yani metinde söyleneni dikkate almak gerektiğini vurgularlar. Bunlardan Barthes'a göre, yazarı, "literatürde pozitivizm olarak anılan kapitalist ideoloji doruğa ya da zirveye" çıkarmıştır[10]. Rosenau ise kurumlardan destek alarak üretilen metinlerin yazarının, aslında kurumlar olduğunu, "çünkü yazarlığın koşullarını bu kurumların belirlediğini"[11] söyler. Rosenau'nun düşüncesinde bir özgürlük, bir özgünlük sorunu da var, çıkarlara göre vitrine oynamak da söz konusu. Barthes bunlara "yazman" der. Bu anlamda "yazman" çok. "Yazar" ise, "Nesnelerin anlamı nedir?" "Dünyanın anlamı nedir?" sorularından kopmaz; nesneleri de dünyayı da anlamlandırmaya çalışır. Bir bakıma yaşamasının hikmeti, varlık nedeni budur. Yazar için "söz, ne bir âlettir ne bir araçtır. Yazar için yazmak geçişsiz bir fiildir"[12]: İçtenliktir, vitrine oynamamaktır; dil ile kalbin, dil ile beynin tutarlılığıdır; sorgulamaktır, inanarak yazmaktır. 'Muhalif' olan, sorgulayan, doğru olanı arayan, düşünce namusu olan yazarı dışlamak, sıradanlaştırmak hepten sürgüne göndermek de bir başka uç noktadır.

İnsan niçin yazar? Bu soru çokça soruldu. Kimileri yazmadan edemez. "Yazmasaydım çıldıracaktım" der Sait Faik. Kimileri yazarak yaşamı anlamlandırmaya, yaşama bir anlam vermeye çalışırlar. Kimileri için yazmak, düşünmektir, içten bir itiraftır. Kimileri için de bir ideolojinin piyasaya sürümüdür, bir protestodur, bir manifestodur, inancını düşüncesini yaymaktır. İnsan vardır, derdini, sevincini, düşüncesini paylaşmak için yazar... Her ne için olursa olsun, sanırım, yazıda asıl olan, içtenliktir, samimiyettir; bu içtenliği bir biçim altında sunabilmek, sanata dönüştürebilmektir. "Yazar" bu olsa gerek. Uzaktan uzağa kitlelerin sevgisini kazanan yazarların, Necip Fazıl'ın, Sezai Karakoç'un, Kemal Tahir'in... sevilmesinin nedeni sadece "dil"leri değil, dil kullanımları değildir; dillerinin yanında içtenlikleridir; bu "yazar"lar; inanıyorlardı ve yazıyorlardı. Barthes ve yapısalcılar yazı'nın, yazar'ın kutsallığını kırmak, metne yönelmek için "yazar"ı öldürürler, ama bu tür yazarlar, öldükten sonra da etkindirler. Biçim de içerik de yazıda önemlidir, sunumun da anlamın da içten, doğal olması gerekir. İnsan yazmalı. Yazarken içten olmalı. Konuşurken olduğu gibi, insan, yazarken de suç işleyebilir; yazmaması da bir suç olabilir. Adliyenin sorup soruşturacağı suçlar değildir bunlar; insanın içinde hissettiği bir suçtur. "Yazar yalnız görüneni, somut olanı, deneyseli, hesaplanabiliri değil, bilinmezi, geleceği, olabileceği de vermeyi amaçlar. Şimdinin ötelerine uzanan bir sezgisi, dili, kavrayışı vardır yazarın"[13]. Bu süreçte yazar, itilip kakılabilir, hor görülebilir de. Ama o yazar; içtenlikle, inanarak yazar.

Kimileri için okumak ve yazmak bir tutkudur: "Cemil Meriç gözlerinin rahatsızlığı pahasına okumuş. (...) Odanın ışığı okumasına yeterli olmayınca, odanın ortasına sandalyesini çeker ve ampulün tam altında okumasına devam eder. Rahatsızlığı

ilerleyince ortaya bir masa koyar ve onun üzerine bağdaş kurup okumasına devam eder. Ancak bir süre sonra bu tedbir de yeterli olmayınca, masanın üzerine bir sandalye yerleştirirler ve koca insan masanın üzerindeki sandalyede okumasına devam eder. (...) Gözlerin ışığı kaybolunca, dostları yine ona kitap okur"[14] ve O yazar.

Bir kısım insanın "okumaz-yazmaz; bir kısmının okur-yazmaz (yazma tembeli); bir kısmının çok hayret edecek bir şekilde "okumaz-yazdırır! (asistanlara ders kitabı ya da makale yazdıran hocaları bu kategoriye koyuyorum!) olduğunu çok iyi biliyoruz. Ne yazıktır ki "okur-yazar" insanlarımızın sayısı çok azdır"[15].

Okuyan insanların da metin karşısında farklı tutumları var. Kimi okuyucu "metinde beni doğrulayan düşünce ve duygular var mı? diye okurken, kimi okuyucu "farklı bir şey söylenmiş mi? diye okur. Kendi düşüncesinin tersini söylese de doğru olana, doğru diyebilmek, okuduğu üzerinde düşünebilmek olgunluktur. Yapılması gereken de budur. Yazarın büyüklüğü de okurun büyüklüğüne bağlıdır biraz. Nitelikli bir okur kitlesi yoksa, yazar da bu durumdan etkilenecektir. Ahmet Mithat Efendi okuyucusunun beklentisini karşılamak için yazar, okuyucularını dikkate alır. Sadece okuyucusunu dikkate alan bir yazar da okuyucunun seviyesinde bir eser ortaya koyacaktır. Yazı'nın, yazar'ın en önemli işlevi bir bilgi kazandırması, düşünülemeyenleri düşündürmesi, hissedilemeyenleri hissettirmesi, farklı dünyaların varlığını insanda yaşatmasıdır. *Kaldırımlar*'da, yalnızlığı iliklerinize kadar hissedersiniz. Dostoyevski'de acımasızlığı, *Fatih-Harbiye*'de sadece romandaki *Neriman*'ı değil, "nerimanlaşan" insanları yanı başınızda görebilirsiniz. Bir yazar, aynı zamanda iyi bir okuyucu değilse çok fazla derdi de yoktur. Okuyucu da bu açıdan bir bakıma yazara benzer: Dinler, yaşamaz, hissetmez, kulaktan dolma bilgilerle de "biliyormuş" gibi görünebilir.

Okurun önünde tuzak da çoktur. Kitaba gerek yoktur. Her şey gösterilmektedir. Görsel bir okur-yazarlıktan söz edebiliriz günümüzde. Görsel yayınların alt yapısını, vurgusunu, ideolojik kurgusunu da gözden kaçırırız, yutarız, yuttururlar; tükettirirler, tükeniriz: "Sahip olmak", "istemek" kipliğinin dışında dünyanın bir anlamı yoktur bu okuyucu için. Annemiz "eski"dir, öyleyse onun yaptığı yağ yenmez, margarin yenir. Fruko içerken kadın tüketilir. Hangi kitabın reklâmı çoksa o kitap "güzel"dir sıradan bir okuyucu için. Bu tür bir okuyucu, görsel, işitsel okumalarla, duyumlarla rahatlar. Bir başka deyişle okuyucu da yazar gibi vitrinlere oynayabilir.

Okur vardır, anlamak için, bir başka dünyayı kavramak için değil, sadece yargılamak, yok etmek için okur, anlatmak için okur. Özenli bir okuyucu önce anlamak için okur, sonra değerlendirir ve anlatır. Öncelikli olan anlamaktır.

Dil, söz, yazınsal ürün toplumu sessiz sedasız yönlendirir, bazen ayağa kaldırır, bazen susturur. "Edebî esere yansıyan kültür, milletlerin iyiye ve kötüye yönelmesinde çok etkili bir güçtür"[16]. Tanzimat bunun örneğidir, Cumhuriyet bunun örneğidir. Namık Kemal'in *Vatan Yahut Silistre*'si toplumda bir gürültü çıkarır. İçten söylenen güzel söz toplumda yankısını bulur. Okuruz, haberimiz olur; okuruz etkileniriz. Bizde roman var mı yok mu tartışmaları, Tanzimat döneminde yapılabilir. Bugün roman var ve toplumu yönlendiriyor. "Okuyanlar ya romanda, yaşadıkları hayatı bir kere daha yaşarlar yahut romancının sunduğu ideal hayatı yaşamaya çalışırlar"[17]. Dilin cirmi küçük, cürmü büyüktür. Söyleriz, yazarız, ya suç işleriz, ya bir "güzellik"e ara-

cı oluruz. "Halit Ziya romanların sosyal ve ahlâkî hayat üzerindeki tesirlerine dair Fikret'le konuşurken, biraz da kurumlanarak, 'Evet, hiç şüphe yok! Hayat romanları değil, romanlar hayatı yapıyor' der"[18]. Edebiyat, masum değildir. Bir uygarlık, edebiyat ile birlikte topluma kabul ettirilir. Kabul ettirilen "iyi", "güzel" de olabilir, "kötü", "çirkin" de olabilir. Edebiyat, yazı kullanılan dile göre "muzır" da olabilir, yararlı da olabilir. Tartışılmaz bir gerçek var: Dil, edebiyat, yazı, yazar topluma bir şekil verir. Bu şekil "iyi" ya da "kötü" olabilir. "Çirkin" olanı "Güzel" olandan ayırmak da eleştirinin, edebiyat tarihinin görevidir.

"Söz varlığın ontolojik cevheridir. Kur'an varlık âleminin "ol" sözüyle başladığını haber verir. İnsan, toplum dil ile şekillenir. "İnsanın duygu, düşünce ve hayallerini, daha tesirli ve canlı bir şekilde cemiyet birimlerine ulaştırma ihtiyacından doğan edebiyat, malzemesi dile dayanan bir yüksek haberleşme sanatı"dır[19]. Toplum, yazınsal ürünler aracılığı ile, duygusal, düşünsel, kurgusal bir boyutta 'gerçek' ile karşı karşıya getirilirler. "Romanın, gerçeği gösterme, açıklama, öğretme ya da eğlendirme tutkusu var. (...) Roman sadece toplumun zevklerini yansıtmaz, bu zevkleri yaratır"[20].

Roman, öykü, şiir, genel olarak söylersek edebiyat, "gözardı edilemeyecek bir etkileme gücüyle –artık adını iyi dileklerle andığımız- E.Said'in tespitiyle" söylersek, "bir uygarlaştırma görevlisi (mission civilatrice) olarak kullanılmıştır"[21].

"Güzel söz" insanda, toplumda, Tanrı'da karşılığını bulur.

---

[1] R.BARTHES, **Yazının Sıfır Derecesi** (Le Degré Zéro de l'Ecriture), Metis Yay. s.20-21.

[2] M.TEKİN, "**Dünden Bugüne Batı'da ve Ülkemizde Romanın Serüveni**", Dergâh Dergisi, Mart, 2004, sayı: 169.

[3] R.BARTHES, a.g.y. s. 64.

[4] R.BARTHES, a.g.y. s. 68.

[5] R.BARTHES, **R.Barthes (Yaşantı)**, YKY, İstanbul, 1998.

[6] R.BARTHES, **Yazının Sıfır Derecesi**, s. 82.

[7] R.BARTHES, **Yazının Sıfır Derecesi**, s. 73.

[8] R.BARTHES, a.g.y. s.75.

[9] M.TEKİN, "**Dünden Bugüne Batı'da ve Ülkemizde Romanın Serüveni**", Dergâh Dergisi, Mart, 2004, sayı. 169.

[10] R.BARTHES, "Yazarın Ölümü", (Çev.Hüsamettin Çetinkaya), **Edebiyat-Eleştiri**, Yazarlık Kurumu Özel Sayısı, Güz, 1993, Sayı:4. s.140.

[11] P.M.ROSENAU, **Postmodernizm ve Toplumbilimler** (Çev.Tuncay Birkan), Ark Yay. Ankara, 1998.

[12] R.BARTHES, **Essais Critiques**, Seuil, Paris, 1964, s.148-149.

[13] A.GÖKTÜRK, **Sözün Ötesi**, İnkılâp Kitabevi, İstanbul, 1989, s.44.

[14] H.YILMAZ, http://fildisikule.8m.com/donkisot.htm

[15] http://www.canaktan.org/egitim/universite-reform/aka_tipoloji.htm

[16] Ş.ÜNALAN, **Dil ve Kültür**, Nobel Yayın Dağıtım, Ankara, 2004, s.101.

[17] C.MERİÇ, **Kırk Ambar**, Ötüken, İstanbul, 1980, s.84.

[18] M.FATİH ANDI, **Roman ve Hayat**, Kitabevi, İstanbul, 1999, s.11.

[19] S.TURAL, **Zamanın Elinden Tutmak**, Yeni Avrasya Yayınları, Ankara, 2002, s.26.

[20] R.BOURNEUF et R.OUELLET, **L'Univers du Roman**, Presses Univ. De France, Paris, 1972, s.12.

[21] E.SAID'den aktaran M.TEKİN, "**Dünden Bugüne Batı'da ve Ülkemizde Romanın Serüveni**", Dergâh Dergisi, Mart, 2004, sayı:169.

CEMAL ŞAKAR

HAYAT SÜRECİNDE YAZI

Alfabe Öncesi: Sözün Uçması

Bilimin bugün bize sunduğu verilere göre her şey güneyinde Sümer'lerin, kuzeyinde Akad'ların yaşadığı Mezopotamya'da başladı. M.Ö. 3500'lerde, sosyal ihtiyaçların kayda geçirilmesi için 'yapay bir belleğe' ihtiyaç duyulmasıyla ilk piktogramlar (resimyazılar) kil tabletler üzerine kazınmaya başlanır. Piktogramlar yan yana getirilince bir düşünce ifade ediyorsa ideogram (düşünce yazısı) adını alır. İdeogramda yazı için kullanılan simge, piktogramdaki gibi sadece nesneye işaret etmez. Simgeler belli bir kodla bir araya getirilerek bir kavramı, düşünceyi temsil eder. M.Ö. 2900'lere gelindiğinde piktogramlar yerini, resimleri canlandırmak için çivi biçimli kalıp çizgiler çekilmeye başlanmasıyla çivi yazısına bırakır. Bu yazıda göstergeler bağlamına göre değişik anlamlar alabilmektedir. Georges Jean'a göre göstergeler yalnızca kendilerini göstermeye başladıklarında sayıları 600'e kadar iner. Bundan sonra yazının temelini oluşturacak bir gelişme olur: *"Göstergeler konuşulan dilin sözcüklerine gönderme yapmaya başlar."* (G. Jean) Bilmece yazı diyebileceğimiz bu sistemde nesneyi doğrudan doğruya canlandıran resim değil de ses açısından ona en yakın nesneden yararlanılır. Sosyal ihtiyaçların zorlamasıyla başlayan yazı arayışları, bu sistem sayesinde yakarıları ve edebiyat ürünlerinin de kayda geçirilmesine olanak sağlar. Örneğin Sümerler, Gılgamış Destanı'nı yazıya geçirirler. Fonogram'dan, hiyeroglif'e; hiyeroglif'ten, hiyeratik sisteme doğru yola çıkan yazı, Mısır'da demotik sisteme doğru gelişerek seyreder.

Aslında bu tarihten önce de toplumlar çubuklarla, taşlarla, çomaklara bağlanan iplerle kimi hesaplarını tutuyor hatta kozmik olayları kayda geçiriyorlardı. Ancak bu işaretler herhangi bir sesi, sözceyi temsil etmediği için uzmanlar tarafından bugünkü anlamıyla 'yazı' olarak kabul edilmemiştir. *"Elbette her tür anlamsal işareti, yani insanın çizdiği ve bir anlam yüklediği her tür görünen veya algılanan işareti 'yazı' saymak mümkün değildir."* (Walter J. Ong) Yazıda esas olan okurun, yazarın anlatmak istediğini belirli kodlar yardımıyla göstergelerden çıkarabilmesidir.

Alfabe: Sözün Nesneleşmesi

Alfabe öncesi yazı sistemleri kelime ya da heceye dayalı olduğu için yazıdaki göstergeyi tanımadan/bilmeden, okumak mümkün değildi.

M.Ö. 1500'lerde Sami'ler tarafından geliştirilen alfabeyle bu göstergeler 30 civarında bir sayıya inmiş ve böylece okur-yazar sayısı hızla artmaya başlamıştır.

Alfabe öncesi yazı sistemlerinde kelime ya da hece yerine kullanılan simgeler doğrudan anlatılmak isteneni işaret ederken, alfabeden sonra kelimeler anlatılmak is-

teneni işaret etmeyip bölünebilir, sınıflandırılabilir bir nesneye dönüşmüştür. Aslında alfabe de önceki sistemler gibi sesi ya da nesneyi simgelemek iddiasında olsa da nesneyle hiçbir bağı kalmamıştır. Dahası ancak 'şimdi'de varolabilen sesi, harflerin değişmez dünyasına ve zamana hapsederek nesneleştirir. Artık ses bir biçime indirgenmiş ve görsel bir mekana taşınmıştır.

Kelimelerin görülebilir, bölünebilir, sınıflandırılabilir bir nesne olarak zamana ve mekana raptedilerek önümüze konulmasıyla söz/düşünce de üzerinde 'inceleme' yapılabilir, bölünüp parçalara ayrılabilir bir hâle gelmiştir. Kimi araştırmacılar 'analitik düşünce'nin doğuşunu alfabeyle birlikte yaşanan bu değişime bağlarlar.Erick Havelock: *"Düşünce dünyasının disipline sokulmasının yazı sayesinde değil, yazının harflerden oluşan bir alfabeye bağlanması sonucu"* gerçekleştiğini söyler. Çünkü sözü/düşünceyi temsil etmek niyetiyle yola çıkan harflerin kendisi, beyaz kağıt üzerinde önümüzde dokunulabilir nesnelere dönüşmüştür. Bu dönüşümle birlikte, 'bilen'le, 'bilinen' arasına bir mesafe girer ve böylece bilgi de harf aracılığıyla nesneleşir.

Lévi Strauss: *"Bir yazı sistemi olmadan düşünceyi parçalamak –yani çözümlemek- çok riskli bir"* iştir der.Ona göre, *yabanıl akıl bütünleştirir*. Çünkü, *"söze dayalı düşünce ve anlatım unsurları, tek başına pek bir anlam taşımaz; eş veya karşıt anlamlı terimler, deyişler ve cümlecikler kümelenince, tanımlayıcı söz niteliği kazanır. Yazıdan habersiz insanlar, özellikle belirli bir düzene göre yapılan konuşmalarda asker yerine kahraman asker, prenses yerine güzel prenses, çınar yerine ulu çınar denmesini tercih eder."* (Walter J. Ong) Anlamın ya da bilgilerin kuşaktan kuşağa ancak bellek aracılığıyla aktarılabildiği bu yazısız toplumlarda hatırlamayı kolaylaştıran bir işlevi vardır kümelemenin. Kümelemeyle bellek, yazı gibi kullanılmaktadır. Böylesi bir toplumda düşüncenin parçalanması demek toplumsal deneyimin heba olması demektir. Artık bu deneyimsel birikim hatırlanabilir olmaktan çıkar çünkü.

Matbaa öncesi yazı, insan bilincinde böylesi temel bir değişime yol açmakla birlikte, ilk insanla başlayan 'sözlü düşünce'nin etkisinden kurtulamaz. Masallar, halk hikayeleri, destanlar hatta mesneviler söylendiklerinde, dolaşıma girdiklerinde; sözlü düşünme biçiminin ritmik, belirlenmiş kalıp ifade, ünlü ünsüz uyumu, sıfatların çokça kullanımı, metin içi tekrarlar gibi yöntemlerinden yararlanırlar. Saydığımız türlerin hiçbirinin 'yazılmamış' olması da yine aynı etkinin sürmesindendir. Bugün artık bu türlerin 'söylenemiyor' olmasını da sözlü kültürün etkisini yitirmesine ve yerine yazılı kültürün ikame edilmesine bağlayabiliriz.

Matbaa: Beyaz Boşluk

Başlangıçta el yazısının devamı olarak görülen matbaanın, insan üzerinde nasıl köklü bir değişime neden olduğu çok sonraları anlaşılacaktır.

Matbaayla birlikte kitabın hızla üretilmesi, zorunlu olarak yazıyı yeni okurlara açtı. Bu yeni açılımla birlikte bir büyü, bir sır gibi kitapla; sadece seçilmişler arasında tedavül eden bilgi fâş oldu. Bu sırra sahip olanların iktidarı ellerinden kayıverdi ya da başkalarıyla paylaşmak zorunda kaldılar.

Ancak böylesi bir yayılmayla birlikte insanların zihninde temel değişimler yaşanmaya başlandı. Yukarıda sözünü ettiğimiz 'sözün nesneleşmesi' olgusu matbaayla birlikte daha da görünür bir hâl aldı. El yazmalarında yazıcıların kendi yetenekleri oranında harfe biçim verme özgürlükleri, müzehhiblerin hünerleri, mücellitlerin ustalığı gibi 'insan eli'nden çıkan kitap birden matbaanın harflerinin'değişmez'liğine mahkum olmuştur. *"Her harfin ayrı bir metal parçasına dökülüp şekillendirildiği alfabe baskısı, ruhsal açıdan yepyeni bir çığır açmıştır. Kelime, üretim sürecinin ayrılmaz bir parçası olmuş, bir tür metaya dönüşmüştür. (…)Göstergebilimci yapısalcıların iddialarına karşın, kelimeyi ve zihinsel etkinliği tam anlamıyla eşyalaştıran yazı değil, matbaa olmuştur."* (Walter J. Ong) Bunun sonucunda kelimeler, nesne gibi görsel düzeyde algılanmaya başlandı.

Bu görsel algı, nesneyi -kelime-, mekana –kağıt- güzelce hapsetmenin yöntemi olarak tipografiyi doğurdu. Artık kelimelerin yer alacağı görsel yüzey yazının önemli bir öğesi durumuna geldi. Birçok harf karakteri bu tipografik kaygıyla bulundu. Ancak bu kaygı metni gittikçe insan elinden uzaklaştırarak sıkı bir denetim altına soktu. Hele bilgisayarla birlikte metnin bloklanması, satır aralarının açılması, paragrafların girintisi, harf karakterlerinin şaşmazlığı öylesine kusursuzlaşmaya başladı ki, bunu ancak bir makine yapabilir izlenimini doğal olarak doğurdu.

Bu 'beyaz boşluğu' doldurma kaygısı, edebiyatçıların da hayal dünyalarını etkileyince onların anlatma biçimlerine yansıdı. Örneğin İlhan Berk'in, Şeker Ahmet Paşa ve G'si; İhsan Deniz'in, Meryem ve Doping'i; Sevim Burak'ın, Afrika Dansı ve On Altıncı Vay'ı; Rasim Özdenören'in Çarpılmışlar'daki öyküleri. Böylece artık kelimelerin sesiyle birlikte beyaz boşluktaki görünür hâlleri de önem kazandı. Onların beyaz boşluktaki görselliği de içeren kullanımları gittikçe şiirin, anlatının bir unsuru durumuna geldi; o şiir ya da o anlatının başka türlü anlatılamaz duygusu okurda da pekişti. Tipografik heyecanın metnin bir unsuru haline gelmesini gittikçe alıştığımız 'sessiz okuma' da destekledi. Çünkü metinler artık sesli okunmak üzere 'söylenerek' kurulmuyor; sessiz okunmak üzere 'yazılı'yordu. Bugün birçok metni ancak görerek okuyabiliyoruz; dinlemeye kalktığımızda metinle aramızda bir bağın kurulması güçleşiyor. Metinlerin kurulması ve okunması konusundaki bu temel değişimi elbette yalnızca tipografik heyecana ve sesli kelimelerin gittikçe görselliğin egemenliğine girmesine bağlayamayız.

Walter J. Ong: "*Tipografi kelimeyi meta haline getirmişti. Bir zamanlar herkesin paylaştığı sözlü kelime dünyası, matbaayla özel mülkiyetlere bölündü. İnsan bilincinin daha geniş bireyciliğe yöneldiği akımda, matbaanın katkısı çok büyüktü."* der. Matbaayla birlikte cebe sığabilecek kadar küçük kitaplar üretildi. Bu kolaylık sayesinde okurlar 'özel mülk'iyetindeki bu kitapları diledikleri yerlere götürmeye; ve gittikçe kazandıkları sessiz okuma alışkanlıklarıyla yalnızlaşmaya başladılar. Bu yalnızlaşmanın nedenlerini, sadece kitapların özel mülkiyete geçirilebilir olmasında aramamak lazım. Yazıyla birlikte analitik düşünme biçiminin doğduğundan ve bilginin nesneleşmesinden söz etmiştik. Sözlü toplumlarda bilgi yaşanılarak, tecrübe edilerek

ve tevatüren ediniliyordu. Yaşanmışlığa yaslı bu bilgi; bilginin tanımından ya da öğrenmeye yönelik kavramlarından daha değerliydi. Yazıyla birlikte bilgi ve kavramlar insanın etrafındaki herhangi bir nesne gibi yer almaya başladı; görülebilen, dokunulabilen, tekrar tekrar okunup üzerinde düşünülebilen bir nesne gibi. Bu durum insanı, yaşamın dayattığı bilgileri edinmek yerine yaşamdan koparıp kitaplardan kesbetmeye yöneltti. Artık okur, kimsenin rahatsız edemeyeceği 'özel' hayal dünyasına sahipti. Bu özel dünyasına kapanan okur ve yazar bilgiyi; sözlü toplumlardaki gibi 'yaşayarak', 'kümelenerek' öğrenmek yerine; 'tek başına', 'kitap'lardan öğrenmeye başladı. Ve ilk kez yazının bunca etkisiyle insan kendi içine yönelmeye, kendisi hakkında söz söylemeye başladı.

Kelimelerin esası sesli dünyaya gönderme yapmak olsa bile, matbaayla birlikte bu 'ses' gittikçe kısıklaşmıştır. Oysa yazıdan önce kelimeler, konuşan kişinin fikirlerinin işaretleriydi ve kimse bu işaretleri konuşucunun murat ettiği bağlamdan koparıp başka bir bağlamda kullanamazdı. Kelimelerin esastan, yani insanî olandan uzaklaşmasıyla, nesnemsi bilgi de insanîlikten uzaklaşmaya başlamış ve herkesi yansız olmaya zorlamıştır. Oysa insanların kimliklerini tanımladıkları ve yeryüzündeki duruşlarını belirledikleri bilginin zorunlu olarak onların tarafını belirlediğini bu yüzden de yansız olamayacağını biliyoruz. Yazının temel zaaflarından biri olan bu çelişkiyle birlikte yazının 'bağlamsız' olmasını da zikretmeliyiz. Çünkü sözün/sesin esas olduğu bir ilişkide konuşanın/söyleyenin cümleleri o andaki olaya, duruma ve ortama birebir bağlıdır. Anlaşılmadığını sezdikçe meramını başka cümlelerle açarak anlatma şansı vardır ve beden dili de o an, onun en büyük yardımcılarından biridir. Oysa yazıda, hiçbir zaman okur, yazarla birebir muhatap olma şansına sahip değildir. Ona soru soramaz, konuyu biraz daha açmasını isteyemez. Yazar ileri sürdüğü iddialarının anlaşılabilir olması için metin içi tutarlılığı ve iddialarının bağlamını mutlaka yazısında kurmak zorundadır.

Matbaayla birlikte kitapların kapak arasına alınması ve yaftalanması, onların tamamlanmış olduğu izlenimini doğurur. Bu tamamlanmışlık duygusu okurun metni haşiyelerle, derkenarlarla 'kendileştirmesi'ni engeller. Çünkü, artık orada son söz söylenmiş, metin son şeklini almıştır. Bu kesinlik metni diğer metinlerden de ayırır ve onu tek başına bırakır. *"Tek bir yapıtı öbürlerinden daha da uzaklaştıran, yapıtın özü ve anlamını, en azından ideal olarak, dış etkenlere bağlamayan 'özgünlük' ve 'yaratıcılık' türünden romantik kavramlar, matbaa kültürünün ürünüdür."* (Walter J. Ong)

Olay örgüsünün düz bir çizgide ilerlemediği; giriş bölümünden sonra gelişme bölümüyle olayın doruğa çıktığı, sonuç bölümüyle de sağlam bir kurguya bağlandığı anlatıların matbaa kültürünün ürünü olduğunu belirtelim. Ancak matbaanın getirdiği kapak altına alınmış, tamamlanmış metinselliğin içselleştirilmesi 19. yüzyıla kadar sürmüştür. Bu içselleştirme sürecinde yazar; anlatıda kahramanla, kendi sözü arasında konumunu belirlemekte güçlük çekmiştir. Anlatıcı sesin bulunması için 19. yüzyılın yarısını beklemek gerekmiştir. Çünkü o ana kadar anlatan ve dinleyen biçiminde temellenmiş ilişkinin yapısı değişmeye başlamıştır. Daha önceleri yazar, kelimelerin sese yaptığı göndermenin bir sonucu olarak metinlerinde rahatlıkla 'ey kârî',

'sevgili okur', gibi; okuru ikna edecek ve metnin gerçekçiliğini destekleyecek müdahalelerde bulunabiliyordu. Zaten metin de sesli okunabileceği düşünülerek kaleme alınıyordu. Ama kelimelerin göndermesi sese değil de görselliğe mahkum olunca ortaya çıkan yazı bilinci sözünü ettiğimiz metinselliği doğurdu. Bu yeni anlayışla birlikte her kitabın bir dünya kurduğu söylenmeye başlandı ve yazar sözlerini hep hayalî bir muhatap için kurar oldu. Bizde, örneğin Ahmet Mithat'ın anlatılarında görülen yazarın metne müdahil olması, kendini bir kahraman olarak metne sokması meddah geleneğini çağrıştırır. Berna Moran'ın Dünya Edebiyatında bir ilk olarak gördüğü bu anlatma biçimi, bence metinselliğin içselleştirilememesinin getirdiği yazarın, metinde kendine 'yer arama' çabasıdır.

Metinsellik: Kendine Yeter Bir Dünya

Ana hatlarıyla macerasını özetlemeye çalıştığımız yazının matbaa sonrası kuşandığı bugünkü anlamı bizi öylesine kuşattı ki, savunmasız bir şekilde onu içselleştirmek zorunda kaldık. Bu zorunluluk zihnî algılarımızda köklü değişikliklere neden oldu. İnsanın dille düşündüğü yargısına hemen hiç kimsenin itirazı yoktur. Ancak mekana hapsedilmiş kelimeleri 'görmeye' öylesine alıştık ki, onları yazılı biçimlerinden soyutlayarak düşünemez olduk. Düşünürken ya da yazarken kelimeler hep bu görünür hâlleriyle gelmeye başladı aklımıza. *"Dile hâkimiyetimiz, dilin görsel dönüşümleriyle iç içedir; sözlükler, dilbilgisi ve yazım kılavuzları ve kelimeleri 'açıp bakılabilecek' nesnelere dönüştüren diğer araçlar olmasa, biz okuryazarlar nasıl yaşarız?"* (Walter J. Ong) Kelimelerin, böylesi bir görünürlükle algılanması dili düzgün, yanlışsız kullanma zorunluluğunu da getirdi. Tamamlanmış bir dünya kurma iddiasındaki metin; 'açılıp bakılabilecek' kelimeler sayesinde denetlenebilir, çözümlenebilir bir malzemedir artık. Yazarın kelimeleri, acemice kullanma hakkı yoktur. Çünkü yanlışını ya da acemiliğini örtmek için 'beden dili'ni kullanacağı şimdiki zamana seslenmemektedir. Ve sözlerinin anlaşılmadığını görerek başka kelimelerle yeniden açmak; kelimelerin o andaki olaya, duruma yaslı bağlamsal gücünü kullanmak gibi bir şansı yoktur. Yukarıda da belirttiğimiz gibi muhatabı hayalîdir ve yazı, niteliği gereği gelecek zamana seslenmektedir. Analitik düşünme biçimini besleyen yazıda kelimeler ardı ardına gelirken anlamın netleşmesi için bir sonraki kelimeden beklenti hep artarak devam eder. Üstelik, az önce söylediğimiz gibi bu beklentiyi kolaylaştıracak beden dilinden de mahrum olunması kalem sahibini zorunlu bir titizliğe iter. Kayda geçirilmek istenen düşüncenin 'yazıya dayalı mantık' içinde verilebilmesi için sadece dilbilgisine dayalı bu titizlik de yetmez. Çünkü yazının söylemi; dinamik, akışkan, olaylara bağlı ve 'o anki duruma' göre anlam yüklenebilen söze dayalı iletişimin tersine, soyuttur, durağandır, bizatihi bağlamı yoktur. Yazar söylemek istediği düşüncenin bağlamını ve mantığını metinde kendisi kurmak zorundadır.

İsimler: Eşyanın İlmî Suretleri

Daha önce değindiğimiz gibi yazı, sözü nesneleştirmesine bağlı olarak bilen ile bilinen arasına mesafe koyar. Yazının yapısı gereği getirdiği bu mesafe isimle, isim-

lenen arasına da yansır. Zaten var olan ama bilinmeyen bir nesne ancak insanın onu tanımasıyla birlikte, ona verdiği isimle anlamlanır. Bu isimlendirme yetisi M. Hamdi Yazır'a göre insanın yeryüzündeki hilafetinin nedenidir: *"Yani lisan, Âdem'in hilafetinin eseri değil, hilafetinin sebebidir."*

Kuran-ı Kerim'de, Âdem'e isimlerin öğretildiği bildiriliyor. Âdem'le tüm insan soyunun kastedildiği konusunda müfessirler hemfikir. İsimler konusunda da farklı görüşler olmakla birlikte varılan yer: *"kat'î olan nokta, Hz. Âdem'e –az veya çok- lisan öğretilmiş ve onun ilim ve kelâm sıfatlarına mahzar kılınmış olması"* dır. (M. Hamdi Yazır) Muhammed Esed de, bunun kavramsal düşünme yetisi olduğunu söyler. Yine M. Hamdi Yazır'a göre, isimlerin asıl medlûlleri, eşyanın ilmî suretleridir: *"Kelimelerin mevzuu lehi asıl bunlardır. Demek Âdem'e önce eşyaya ve bilhassa nesilleriyle ilgili ilim verilmiş ve bundan başka bu bilgilere ait isim ve dile ait suretler de öğretilmiştir. (…) Bunlar takdir edilmiş ve yere inişten sonra da Hz. Âdem bunların yapılışlarını yerde görmüştür."*

Geleneksel İslâm düşüncesine göre yeryüzüne inen Hz. Âdem, 'şey'leri görüp tanıdıktan sonra isimlendirerek onlara güç kattı. İsimlendirilenler 'şey' olmaktan çıkıp insan soyu için anlamlı hâle geldi, bir anlamda 'şey'ler, Hz. Âdem'in ilmiyle nitelendirilmiş oldu. *"İlmin aslında hakikatin bizzat bir vechi vardır. İsimde, kelâmda ise o vechin ancak bir vekili vardır. Çünkü ismin asıl manası bir şeyi zihne yükseltmek için âlamet ve delil olan şey demektir ve ıstılâhî mânâsı bundan alınmıştır. Şu hâlde isim kendisi de bir şey olmakla beraber, isimliği diğer bir şeye vekil ve alâmet olması bakımındandır."* (M. Hamdi Yazır)

'Şey'lere isim koymanın, onun hakikatle arasındaki bağı tesis etmek anlamına geldiğini söyleyebiliriz. Aslında burada andığımız sorunsal yazıyla değil daha çok dille ilgilidir. Ancak bu bölüme kadar yazının bilincimizde neden olduğu temel değişime değinirken onun bilenle, bilinen arasına mesafe koyduğundan ve bilgiyi nesneleştirmesinden söz ettik. Bu sorun sonuçta birer 'kelime' olan, 'isim'leri; sadece kendini imâ eden, göstereni hep kendine dönük olan bir etikete, logoya dönüştürerek devam etmektedir. Dahası günümüzde imajların kaçınamayacağımız bir şekilde etrafımıza yığılmasıyla kelimelerin işaret ettikleriyle olan bağı da zayıflatılmaya çalışılmaktadır. Postmodern akla göre; her şey, sadece değerlerden bir değerdir, mutlak olan, belirleyici olan yoktur. Ve şeyler arasında herhangi bir bağ da yoktur. *"İmajlar bize, herşeyin gördüğümüz gibi gerçekleştiği hissini verirken, aynı zamanda bize bir objektiflik hissi de verirler."* (Jacques Ellul)

Hat: Sözün Özgürleşmesi

Tipografide esas olan siyahların -harf-, beyaz boşlukta -kağıt- ne şekilde yer alacağıdır. Hat ise boşluğu kabul etmez. *"Hat sanatı beyaz sayfanın beyaz yüzeyini plastik açıdan değiştirir. Bakışa ve düşünceye sunulan bir ifade biçimidir. Bir hattatın istifinde boşluk olmamalıdır. Yalnızca siyah ve beyaz yüzeyler vardır, ve siyah olsun beyaz olsun her alan kendi gücünü bulmalıdır. (…) Hattatlıkta alan, değerini si-*

yah harflerle ilişkisinden alır ve bunun tersi de doğrudur." Hasan Mesudî'nin belirlediği gibi, harflerle yüzey arasında bir boşluktan değil tam tersine birliktelikten söz edebiliriz. Harf ve yüzey birbirini değiştirir ve belirler. Kendini bu birlikteliğe göre kuran hattın 'önce' görsel/estetik bir imge olarak varolması onu plastik sanatların bir kolu haline getirir. Hattı sanatın dalı yapan sadece metnin güzelce yazılması değil, bir dünya görüşünün soyut bir düzenlemeyle dile getirmesidir.

M. Bedreddin Yazır'a göre hat ile plastik sanatların diğer kollarından olan resim ve heykel arasındaki fark, hattın, resim ve heykel gibi tabiatta varolan asla veya misale intibak için değil de: *"maddî hendese içinde ruhî hendeseyi sağlayıp âhenkleştirmek ve bu âhenk ile tecelli edecek sureti, ruhî hendesedeki fıtrat meşkine intibak ettirmek için"* olmasındadır. Maddî ve ruhî hendesedeki ahengi layıkıyla üzerinde taşıyan bir hat; *"bütün bedâati ve hüviyetiyle dışta bedîî bir realite olarak tahakkuk eder. Arzettiği suret, artık kainatta tabiî ve sun'î bir şeye tekabül etmez. Başlıbaşına bir fıtrat gibi varlıkta yer alır."* (M. Bedreddin Yazır)

Hat sanatına böylesi ulvî anlamlar yüklenmesindeki belirleyici neden; o harflerle Allah'ın ayetlerinin yazılmış olması ve Hz. Peygamber'in bu ayetlerin en güzel biçimde söylenmesi ve yazılmasını buyurmasıdır. -Hatta bir dönem, Kuran-ı Kerim'deki harflerin de kutsal olup olmadığı tartışılmış olduğunu anımsayalım.- Harflere değen bu yücelik hattatı besler, ona ilham kaynağı olur: *"Hattat, yazarken, bu hayat ve kainatın üstünde gibi esrarengiz bir âlemin feyizlerinden nasip almaktadır."* (M. Bedreddin Yazır) Hat sanatını besleyen bu dinî heyecan; Müstakimzade'nin, her harfi bir meleğin beklediğini söylemesinde tecessüm eder. *"Harfler meleklerini yitirmişse, yani ardındaki dünya görüşü, heyecan, estetik ortadan kalkmışsa, yazı, asil bir hendese olmaktan öteye geçemez."* (Beşir Ayvazoğlu)

Tamamen metafizik bir kaynaktan ilham alan hattat, yaşadığı heyecanı dışlaştırırken harfleri araç olarak kullanmaktan çekinir. Harfler bizatihi kutsal olmasa da, kutsal olanı yazdığı için, az önce zikrettiğimiz tartışmanın etkisini hep hisseder. Harfleri araç mesabesine indirgemekten kurtarmanın yoluysa; onlarla Allah'ın güzelliğini imâ edecek bir 'fıtrat' ortaya koyabilmektir. *"İbdasındaki amacın güzel yazı, aracın harf olması bakımından, araçla-amaç bir merkezde toplanmaktadır, dolayısıyla güzel yazma, hem söz hem de eylem olarak sıfata göre varlık kazandığından ibda da aynı doğrultuda gerçekleşebilmektedir."* (Ömer Lekesiz) Araçla, amaç arasındaki bu tenasüp hat sanatını, sanatsal estetiğin özünde olan güzeli imâ edecek, güzeli temsil edecek bir dile dönüştürür. *"Geleneksel hattat, sanatını kusursuz bir biçimde icra ettiğinden, yazılan sözcükleri gerçek anlamlarına ulaştıracak köprüyü kuran, duygu ve düşünce yüklü, güçlü bir istif yaratacaktır."* Hasan Mesudî'nin vurguladığı 'köprü' de bu dille mümkün olmaktadır.

Michel Tournier, heykeltıraşın zaten taşta gizli olan heykeli, taşı fazlalıklarından arındırarak özgürleştirdiğine atıfta bulunarak: *"İmlerin tümü, mürekkebin ve hokkanın tutsaklarıdır. Hattatın kalemi onları mürekkep ve hokkadan kurtarıp sayfanın üzerine bırakır. Hat sanatı dediğin özgürlüktür"* der. Hat sanatının işaretleri özgür-

leştirmesi aslında; işaretle, işaret edilen arasındaki köprüyü kurmasıdır. Yazımız boyunca bu özgürleştirici niteliği barındırmayan alfabelerin işaretle, işaret edilen; bilenle, bilinen arasına mesafe koyduğundan, dolayısıyla bilgiyi/işareti nesneleştirmesinden söz etmiştik. Oysa hat sanatında durum tam tersidir. Aslında hat sanatı için bu bir zorunluluktur. Çünkü Allah'ın ayetleri hattın aracı olan bu harflerle ifade bulmuş; ve bu ayetlere muhatap olanlar da, Allah'ın evreni donattığı sayısız ayet/işaret arasında bir ilişki, bir anlam bulma gayreti içinde olmuşlardır. Hat sanatı da bu gayretin 'dil'lerinden biridir.

KAYNAKLAR

Walter J. Ong, Sözlü ve Yazılı Kültür, Ayrıntı/1995
Georges Jean, Yazı İnsanlığın Belleği, Y.Kredi/2001
Michel Tournier, Altın Damla, Ayrıntı/1996
Roland Barthes, Yazı Nedir, Hil/1987
Jan Assmann, Kültürel Bellek, Ayrıntı/2001
Jacgues Ellul, Sözün Düşüşü, Paradigma/1998
C. Levi-Strauss, Yaban Düşünce, Y. Kredi/1994
M. Hamdi Yazır, Hak Dini Kur'an Dili, Azim/?
Muhammed Esed, Kur'an Mesajı, İşaret/1996
İsmâil Râci- Luis Lâmia el Fârûkî, İslâm Kültür Atlası, İnkılâp/1999
Mahmut Bedreddin Yazır, Kalem Güzeli DİB/1972
Rasim Özdenören, Yazı, İmge ve Gerçeklik, İz/2002
Ömer Lekesiz, Çizgi Sanatında Dil ve Mesaj, YediGeceKitapları/1995
Beşir Ayvazoğlu, Aşk Estetiği, Ötüken/1993

SAİT MERMER

"HİLELİ SÖZ"ÜN HAYAT VE SİYASETE DÜŞEN PAYI ÜZERİNE BİR DERKENAR

Söz (kelam/edebiyat)'ün yürüdüğü zemin ile hayat ve siyasetin yürüdüğü zemin arasında hile bağlamında ne tür bir ilişki vardır?

Bu sorunun cevabına geçebilmemiz için önce "söz"ün kendi iç ve dış dinamiklerinden sözetmemiz gerekecek. Herşeyden önce "söz", insan fiillerinin hakikatini içinde barındırması bakımından tüm varlığın temelidir ve edebiyat kavramının dışında mütala edilen söz, söz değil söz(cük) tür. Öyle ya, edebiyat, ifade edilme muradına erişmiş şeyin, nasıl kemal derecesinde ifadesi gerekiyorsa o şekilde kelam suretine girmiş haline denilmiyor mu? Şu hâlde edebiyatın hakikati ile sözün hakikati arasında bir fark olmaması gerekir. Biz edebiyatı murad ederek "söz" üzerinde ilerlemeye devam edelim… Söz, kaynağı itibariyle ilahi kelama bağlıdır ve Allah'ın kelam sıfatının Hakk'ın gayrısı (masivallah) olan herbir varlığın kendi varoluşlarına özel suretlerinde tecelli etmesiyle istidatlara uygun biçimde çoğalır ve çeşitlenir. Sözün lisanlara bölünmüşlüğü de bu durumdan kaynaklanıyor olmalıdır.

Latif (azyoğun) durumdan kesif (yoğun) konuma inme yoluyla ilahi mertebeden gelip dünya aleminde yerini alan söz, varlıksal olarak da iki yön kazanmış oldu: Mana ve suret.

Mana, sözün anlam boyutuna işaret eder. Anlam ise sözün ruhunda gizlidir. Ruh, öz ve biçimin katışmasından müteşekkil söz varlığının Hakk'a dönük tarafına bağlıdır. Biçim de "halk"a bağlı. Şu hâlde sözün suretini diri tutan şey, onun manasıdır. Mana ebedidir; suret ise fanidir. Suret uçar, mana kalır. Manasız, sadece surete bağlı söz, söz olmak bir yana zaten varlığı olmayan, yokluğa karışmış bir şeydir. Sureti olmayan söz de, söz olma hüviyetini kazanamaz. Çünkü, manalar suret kazanmadıkça yani insanların idrakine inmedikçe bilinemezler. İnsanların idraki, sınırlı olmayanı, kayıtlı alemin kuralları içinde bulmadıkça fark edemezler. Bu alem fark alemidir ve idrak, ancak bir şeyi tefrik (ayırma) edebiliyorsa o şey hakkında bilgi sahibi olabilir.

Cem alemine (farkın olmadığı ve her bir varlığın zatının belirgin olmadığı alem) ait bilgiyi bu alemi algılayabilecek meleklere sahip olduğumuz zaman elde edebiliriz. Bu meleklerin net algılayabilmesi için de cem aleminin üzerine perde olmuş, şehadet (görünürler) aleminin şartlarına göre faal olan özelliklerimizin tamamen ortadan kaldırılması gerekir. Mevlana'nın "ten" diye tabir ettiği, manamızın ve manayı direk algılayabilecek meleklerimizin üzerindeki örtünün yüzdeyüz fani kılınması (yok edilmesi) gerekir ki biz mana aleminin (cem aleminin) bilgisine dolaysız ulaşabilelim. Fakat, bu dünyada suretlere bağlı yaşamamak mümkün değildir. Öyleyse yaşadığımız süre içinde "saf mana"yı kavrayabilmemiz imkansız olacaktır.

Burada kısaca değinmiş olduğumuz saf mana, sözün suretinin hemen arkasındaki mana değildir. Bu manaya gelinceye kadar bütün varlığın ve tüm varlığın kapsamı içindeki çeşitli sözlerin tek kökü olan mutlak / saf mananın, surete girmiş sözün ardındaki –yukarıdan aşağıya doğru tertibe göre- ilk manaya gelinceye kadar bir takım varlıksal (ontolojik) hiyerarşik aşamalardan geçtiğini belirtmemiz gerekir. Mesela, "Edebiyat çalışması, kelam sanatında zirveye erişme çabasıdır." sözünün ilk ve saf manası Hakk'ın mertebesinde –ki Hakk'ın mertebesi kesinlikle ikilik bile kabul etmeyen tam ve mutlak bir tevhid (birlik) mertebesidir- gizlidir. Böylece bu sözün bu mertebedeki manasını kavramamız imkansızdır. Çünkü bizde bu mertebeye ait bir algı faktörü yoktur. İnsanlar ancak fark kabul eden düzeylerin bilgi imkanlarına uzanabilirler.

Peki ilk fark nerede tezahür ediyor? Hakk ile masiva arasında bir ontolojik prensibe bağlı olan, Muhyiddin-i Arabi'nin "Ayan-ı Sabite" diye tabir ettiği düzeyde. Bu mertebede mutlak mana, cüzlerine ayrılır ve her varlık kendi hakikatine uygun ara suretlerde bulunurlar. Burada yine zahiri (maddi) vücut konusu yoktur. Sadece madde planında doğmaya hazır latif biçimler halinde bir yönü Hakk'a, bir yönü yaratılmışlara dönük bir kıvamdadırlar. İnsan ayan-ı sabite'nin bilgisine ulaşabilir. Çünkü artık suret sözkonusudur ve insanda suretlerin bilgisine ulaşabilecek hem latif hem de kesif melekeler vardır. Latif suretlerle, latif algı melekesi ve yöntemi; kesif suretlerle, kesif algı melekesi ve yöntemi kullanılarak muhatab olunabilir. Şimdi "söz"ün, "maddi suret – latif mana" terkibinde birbirlerine en yakın durumda iki yön barındırdığı, faaliyet alanı insanın tasarrufuna geçtiği konuma gelmiş bulunuyoruz. Bu konum örtüsü madde olan şu dünya alemidir ki, bizim üzerinde yürüyeceğimiz asıl platformdur. Söz, burada, maddi varlıklar içerisinde en mükemmel mevkiini insanda kazanmıştır. Dolayısıyla insan, sözün hem sureti, hem de hemen ardındaki manası üzerinde güç sahibidir ve sureti de manayı da istediği gibi kullanmaya mâliktir. Doğrusu buna "oynamak" desek daha isabetli olur. Eğer böyle bir şey olmasaydı, yalan diye bir kavram yeryüzünde geçerli olmazdı. Yalan varsa sözün ya bizzat kendisiyle ya da mana (anlam) ve suretiyle oynanabiliyor demektir.

Sözde hile iki çeşittir.

Birincisi, yalın hiledir ki, bütün insanların rutin olarak başarabildikleri, basit düzlemde hareket sahası bulan, olmamış bir şeye olmuşluk veya olmuş bir şeye olmamışlık iddia ederek sözün yatay planda yerini değiştirmeye yönelik girişimin gerçekleştirildiği ifade kaymasıdır.

Bu tip yalanın ortaya konulmasında "söz"ü edebi sanat libasına büründürmek gibi üstün bir meziyete sahip olmak gerekmez. Her ne kadar edebi şahsiyetten yoksun olsa da, bu yalan biçiminde kullanılan söz(cük) bütününün anlam köküne (imanî boyuta) inildiği takdirde görülecektir ki, ifadenin dikey varış noktası riskli bir görüntü verecektir. Mesela, "Ben şu işi yaptım." diyen bir kişi, eğer o işi gerçekten yapmamış ise, bu fiile dönük sahte söz, yapılmamış bir şeyi yapılmış ilan etmekle, esasen yaratılmamış bir şeyi yaratılmış göstermek suçu işlemiştir. Bilindiği gibi Ehl-i Sünnet'in kader-cüz'i irade ilişkisi konusunda ittifak ettiği son karar şu şekilde özetlene-

bilir: "Kul, fiilin yapıcısı, Allah ise o fiilin yaratıcısıdır." Yani kul, fiili yaparken hakikatte Allah o fiili, yapılıyor olduğu zaman dilimi içinde yaratıyordur. Şu hâlde yapılmamış bir fiile yapıldı iddiası, içinde, yaratılmamış bir fiile yaratıldı iddiasını da taşır. Hatem-i Enbiya (A.S), mü'minin akla gelebilecek şirk dışındaki büyük günahları işleyebilme potansiyelini nefsinde taşıdığını (örn. Zina) fakat yalanı asla söyleyemeyeceğini "Mü'min yalan söylemez." ifadesini üç kere tekrar ederek geri dönülmez bir kesinlikte açıklamıştır. Bunun böyle olmasının sebebi, yukarıda açıkladığımız nedenlerden dolayı yalan sözcüğünün imani olan izdüşümünün mayınlı bir zemin taşıması olmalıdır.

"Söz"de hilenin bir diğer uygulama biçimi de, sözün suret veya manası ile oynanarak oluşturulan biçimidir. Buradaki kayma, dikey bir kayma gösterdiğinden edebi bir yön kazanmıştır.

HALLAC-I MANSUR ÇEVRESİNDE

Sözün suretiyle oynanarak muradı ifade etmek nasıl olur? Buna en çarpıcı örnek Hallac-ı Mansur'dur. Hallac, sadece söylemiş olduğu iki kelimelik bir cümle nedeniyle bir bedel ödemiş ve bu cümle O'nu yüzyılları aşan bir şöhrete kavuşturmuştur.

Hallac-ı Mansur'un şöhretini kazandığı cümle "Ene-l-Hak" cümlesiydi. O'nun şöhreti bir yana asıl nam, sözün kendisinin oldu. "Ene-l-Hak", tam olarak "Ben Hakk'ım" demekti. Bu sözden dolayı Hallac, ağır şekilde öldürülerek sözün hayata malolan yüzünü göstermiş oldu. Biraz da dikkatlerin Hallac'da yoğunlaşmasının sebebi Hallac'ın bu söz dolayısıyla ölüme çarptırılmasıdır. Ben bu sözün ölüm getirmesinin sebebinin sözün dış yüzüne bakılarak verilen hukuki karardan ziyade, sözün iç yüzündeki varlıksal anlamın hayata bedel bir ağırlığa sahip olmasından kaynaklandığını düşünüyorum. Çünkü Hallac, "Ene-llah/Ben Allah'ım" dememişti. Eğer "Enellah" deseydi, söz doğrusal değerlendirilecek ve basit yalan kategorisine tabi tutulacak, üzerinde durulmayacaktı bile.

"Ene-l-Hak" sözünde her sözde olduğu gibi bir mana bir de suret vardır. Fakat bu ifadenin ortaya konulmasında mana – suret ilişkisi bakımından diğer normal sözlere nazaran bir fark vardır. Bu fark, suretin mananın tam karşılığı olmamasıdır. Aslında söz Hakk'ın mertebesinde ifade olunduğu takdirde mana – suret çatışması yaşanmaz. Çünkü Hakk'ın "Ben Hakk'ım" demesi kadar normal bir şey olamaz. Şu hâlde söz için kim tarafından söylendiğine bağlı bir durum değişmesi yaşadığı söyleyebiliriz. Büyük Veli, "Hakk'ım" demekle, Allah'ın "Hakk" ism-i şerifine tam mazhar olduğunu ifade etmek istemiştir. Hallac'da "Hakk" ismi öyle saf tecelli etmişti ki, O bu tecellinin bilincine ulaşmakla kendisinde "Hakk" tan başka birşey görmemişti. Bilince ulaşmak, nefsi terbiye ederek faniliğin şuuruna ermek ve Allah'ın insanın benliğinde taayyün eden (beliren / ortaya çıkan / doğan) bir özelliğini fani / batıl varlık perdesini benliğin üzerinden kaldırarak dolaysız görmekle mümkündür. Mansur da süfî usulüyle nefsini terbiye etmiş (suretlerin fani / batıl olduğunun şuuruna varmış) ve Hakk'ı kendi benliğinde net olarak görmüş ve bu sözüyle Hakk'ın bekasını ispat etmiştir.

Böylece gördüğü kendisi değil Hakk idi. Bir yandan da kendi varlığının aslında var olmadığını bildiğinden, var olanın da Hakk'tan başka bir şey olmadığını ilan etmiştir.

O, ölümünden önce, kendisine yapılan "özür dileme" çağrısına, "Söyleyen özür dilesin" diyerek aslında Hallac'ın suretinde konuşanın "Hakk" olduğunu ima etmiş oldu. Yani mana, Hakk'a ait bir manaydı. Büyük Sufi, O'nun dili olmak istemişti. Hallac'ın suretinde "Ene-l-Hak" diyen "Hakk" olunca, sözün sureti de Hakk'a ait olur. Fakat, ne var ki, bu alem, fark alemidir ve insanlar yargılarını fark perspektifinden bakarak ortaya koyarlar. Hallac'ın bu paradoksu aşması mümkün değildi. Hakikatte mana ve suret Hakk'a aittir yani Hakk'ın tecellisinden bir cüzdür. Böylece, onun sureti de Hakk'a ait cüz'i bir suretti. Sonuçta ortada varlık itibariyle "Hallac" diye ikinci bir varlık yoktur. Hallac'ın varlığı vehmi bir varlıktır. İnsanların bakışı da vehmi bir bakış olduğundan Hakk'tan gayrı bir varlığı var zannederler; varlığı çiftleştirirler. Halbuki varlık tektir ve o da Hakk'ın varlığıdır. Varlık tek olunca söz için de, mana ve suret ayrılığı ortadan kalkmış olur. Suret mananın "zahir"i, mana da suretin "batın"ı olur. Şu hâlde "Ben Hakk'ım" diyen kim ise, mana ve suret "tek"lik içinde O'na ait olur. Hallac, hakikatte var olmayınca söylediği söz de hakikatte Hakk'a ait olmuş olur. Yalnız yanılgı şuradadır: "Ben Hakk'ım" sözü görünür alemde kimden çıkmış ise söz ona ait olarak değerlendirilir. İnsanlar "çokluk içinde teklik" prensibini vehmi akılları sebebiyle anlamak zorunda değildirler. Ancak onu Hallac gibi arifler çözebilir. Arifler hakikate dair manaları ifşa etme durumunda kalırlarsa, onu mecburen bu dünya aklının kategorilerine göre şekillenmiş bir dil nosyonuyla ifade etmek zorundadırlar. Çünkü saf mananın açıklanmasında kullanılabilecek bir söz kalıbının sureti ancak mananın algılanabilirliğinin geçerli olduğu ontolojik düzeyde hayatiyet bulabilir. Aksi takdirde cemî varlık düzlemine ait bir mananın fark düzleminde tam kendisini tecelli ettirebilecek yani zahire çıkarabilecek bir sureti imkan dahilinde değildir. Sonuçta bu dünyanın aksesuarlarıyla donanmış varlık imkanına sahip bir insan böyle bir manayı ifade etmek isterse söz, mananın asıl sahibine değil, manaya bu dünyanın varlıksal şartlarına uygun serpilip gelişmiş bir dilin semboller elbisesini giydiren kişiye ait olur ve böyle algılanmak mecburiyeti vardır. Böylece Hallac-ı Mansur "Ben Hakk'ım" demekle bu sözün manasının Hakk'a ait olduğunu "Söyleyen özür dilesin" savunmasıyla açıklamaya çalışmış ise de, sözün "Ben Hakk'ım" şeklindeki sureti / zahiri Hallac'ın ağzından çıktığı için söz, Hallac'a ait olmuş oldu.

Hallac, sözün manasına tam mukabil bir suret giydirmedi. Manayı sabit tutarak, suretin konumu ile oynadı. Hatta manaya tam zıt gelebilecek bir suret giydirdi. "Ben Hakk'ım" sureti, "Ben Hakk'ım" manasına tam zıt bir surettir. Halbuki Hallac, yönünü insanlara yani mahluka değil de Hakk'a yani Hâlik'a dönüp "Sen Hakk'sın" deseydi bu, "Ben Hakk'ım" manasının tam mukabil sureti olacaktı. Çünkü yönünü Hakk'a dönüp "Sen Hakk'sın" demek, diyenin, kendi dış benliğini iptal edip yani Hakk'tan gayrı varlığı olmadığını Hakk'a doğru ilan edip, varlıktaki ikiliği (düaliteyi) ortadan kaldırarak aslında tek var olanın Hakk olduğunu ispat etmesi demek olur ki, bu da "Ben Hakk'ım" manasının tam mukabil suretinin "Sen Hakk'sın" sureti ol-

duğunu ilan etmek olur. Fakat O, yönünü insanlara dönerek "Ben Hakk'ım" demiş, böylelikle Hakk'ı arkasına / batınına alarak kendi dış benliğini insanların karşısında çıkarmış ve insanlar da, O'nun dış benliğini ve bunun devamı olarak da "Ben Hakk'ım" suretini muşahade ettiklerinden, insanlara dönük olarak söylenen "Ben Hakk'ım" suretinin manasını direk Hallac'ın benliğine mal etmişlerdir. Çünkü, insanlara dönük olarak söylenen "Ben Hakk'ım" suretinin manası, "Siz benim kulumsunuz"un anlamına denk düşer. Böylece Hallac aslında Hakk'ın açığa çıkarmak yerine Hakk'ı örtmüş oldu. Kaldı ki, insanlara karşı "Ben ve sizler hakikatte yokuz, Hakk olan O'dur" demiş olsaydı bu da insanlara yönelik sözün "Ben Hakk'ım" manasının tam sureti konumuna yerleşecekti. Demek ki, "Ben Hakk'ım" sözünün manasının sureti, Hakk'a dönük yönüyle "Sen Hakk'sın" sözüdür; insanlara dönük yönüyle "O Hakk'tır" sözüdür.

Hallac, bu söz eylemiyle yanlış sureti vasıta kılarak doğru manayı açıklamak istemiştir. Bu da, sözün suretinin dikey planda yerini değiştirerek manayı murat etme anlamına gelir ki, "yanlışı doğruda kullanma" metoduna en çarpıcı örnektir. Burada mana sabit, suret oynaktır.

HARİCİLER ÇEVRESİNDE

Şimdi gelelim "söz"ün suretinin sabit kılınıp manasıyla oynanan "hileli söz" biçimine... Buna da en çarpıcı örnek, Sıffin savaşı sıralarında Haricilerin Hz. Ali'ye yapmış oldukları bir çağrıya Hz. Ali'nin vermiş olduğu cevapta gizlidir. Hz. Ali'nin cevabına sebep olan olay şöyle gelişti: Hz. Osman'ın şehit edilmesi üzerine bu kanın temizlenmesi ve dolayısıyla ümmetin böyle bir acı olayı bir kez daha yaşamaması için mü'minler arasında çözüme dair ihtilaf belirmeye başladı.

Hz. Ali, Hz. Osman'ın katillerinin bulunması ve cezalandırılması için hemen organize olup topyekün üzerlerine gitme yolunun ümmet için bir takım sakıncalara ve yeni yaralara sebebiyet vereceğini düşündüğünden, hemen hareket fikrine karşı çıktı. Öncelikle yaşanan şokun atlatılması ve ortalığın durulması gerektiğini ve sonra da katl olayına sebep olan siyasi ve sosyal krizin sebepleri üzerinde tenkid ve tahlillerin yapılması gerektiğini düşündü. Hz. Ali, bütün bunlar gerçekleştirildikten sonra olayın fikri ve toplumsal sebeplerinin tesbit edilmiş olacağını ve bir mutabakat çerçevesinde katillerin yakalanmasının da doğal olarak rahatlıkla mümkün olabileceğini ve bu esnada suçlular dışında kimsenin burnunun dahi kanamayacağını öne sürdü.

Buna mukabil, Hz. Ali'nin bu fikrine katılmayan Hz. Muaviye ise, bu şekil bir toplumsal mutabakatın mümkün olamayacağını çünkü, ümmetin Hz. Peygamber (A.S) zamanındaki saflığının bozulduğunu savundu. Hz. Muaviye, Hz. Ali'nin bu önerisinin kabul edilmesi durumunda her şahıstan bir ses çıkacağını ve ümmetin yeni fitnelere maruz kalabileceğini, bunun önüne geçmek için de hemen bir siyasi organizasyona gidilerek olayın üzerine gidilmesi gerektiğini düşündü.

İhtilaf büyüdü ve iki öneriden birisinin uygulanması noktasında iki taraftan biri kontrolü ele almak zorundaydı. Hz. Ali'nin başını çektiği gurup ile Hz. Muaviye'nin

başını çektiği gurup Sıffin'de karşı karşıya geldiler. Krizin daha da büyümesi üzerine iki taraf da kontrolü ele alma işini hakemlere bırakmaya karar verdiler. Taraflar kendilerini temsilen birer hakem çıkaracak, olayı bu iki hakem taraflar adına çözümleyeceklerdi. Bir sürpriz onları bekliyordu: Hakem olayını kabul etmeyen Hz. Ali'nin saflarından ayrılmış Hariciler isimli gurup, her iki tarafı da bu olaydan dolayı dalaletle ilan ettiler ve onları "Allah'ın hükmüyle hükmetmeye" davet ettiler. Hz. Ali, Haricilerin zahiren cazip gelen bu çağrılarını "Maksadı batıl olan hak bir söz" olarak nitelendirdi ve onların aslında doğru bir söz üzerinde bulunmadıklarını açıklamış oldu.

Hz. Ali'nin bu sözü, kelam'ın manası ve sureti bağlamında üzerinde yürüdüğümüz konu noktasında neyi ifade eder?

Hariciler bu çağrılarıyla sözün suretine "Allah'tan başka hüküm koyucu yoktur." lafzını çıkararak yapılabilecek en büyük hileyi yaptılar. Aslında sözün arkasına yerleştirdikleri mananın "Allah'ın hükmüyle hükmetme" cümlesinin arkasında gizli olan ebedi mana ile hiçbir ilgisi yoktu. Peygamber damadı ile Peygamber'in vahiy katibi'ni kafir ilan etmeleri de öne sürdükleri itikadi savunmaya uygundu. Onlara göre iman, alemden yatay anlamda bir cüz'dü. Yani iman ile ameli bir ekmeğin parçaları gibi tasavvur ettiler. Amelde yapılan bir yanlış, imandan kopardığı için iman eksiliyor ve iman bir bütünlük ifade ettiğinden eksik iman da imandan sayılmıyordu. Böylece Hariciler, Hz. Ali ile Hz. Muaviye'nin karar vermiş oldukları Hakem olayını Kur'an'a aykırı bir eylem olarak nitelendirdiler ve onlara göre yapılan bu yanlış amel her ikisini de imandan etmişti. Bundan dolayı topyekün Allah'ın hükmüne ancak kafirler davet edilebilirdi. Öyle de yaptılar. Fakat çağrıları gerçekten "Allah'ın hükmüyle hükmetme"nin arkasındaki manaya mıydı? Hz. Ali'ye göre değildi. Aksine sözlerinin zahiri ne kadar Kur'an'a yakınsa, batını (içyüzü) o kadar Kur'an'dan uzaktı. Gerçekte "Allah'ın hükmü", tamlamasının ardında, hükümden muradın ne olduğu adına ne varsa, o vardır. Halbuki Hariciler Hz. Ali'ye göre Allah'ın hükmünden muradın tersine ne varsa onu kasdetmişlerdi. Sureti sabitleyip, mana ile oynamışlardı.

Hariciler hakem uygulamasından dolayı niçin Hz. Ali'yi Allah'ın hükmüyle hükmetmeye çağırdılar? Bu sorunun cevabı, Haricilerin Allah'ın hükmü ile hükmetmekten ne anladıklarına bağlıdır.

Hariciler uçuk bir mantıkla, Hz. Ali ve Hz. Muaviye'yi, hakem tayin ederek hüküm koyma yetkisini insanlara devretmekle suçladılar. Onlara göre Hakem tayin etmek, egemenliği Allah'tan alıp insanlara vermek demekti. Onlar, bu hareketleriyle, Allah'ı mutlak anlamda tenzih etmeye kalkıştılar. Allah'ı mutlak olarak tenzih ederseniz Allah'ın yeryüzü ile irtibatını mutlak olarak koparmış olursunuz. Böylece Allah mekan ve zaman itibariyle insanlardan tamamen uzaklaştırılmış olur. Elbette Allah, zaman ve mekandan münezzehtir fakat zaman ve mekana da her an yaratışla müdahale eden bir "İlah"tır. Alemi tertip ve düzene sokan bir "Rab"tir. Bu bakımdan Allah'ın somut alemle mutlak bir irtibatı vardır. Şu hâlde Allah'ı tamamen maddeden ve özelde insandan uzaklaştırırsanız hükmünü nasıl icra edecektir? Hüküm işte

o zaman Allah'ın elinden alınıp, maddenin ve insanların eline devredilmiş olur. Halbuki hakem tayin etmek demek, Allah'ın hükmünü bilen ve Allah'ın hükmüne uyan, insanlar arasındaki ihtilafları Allah'ın hükmüne göre çözen insan tayin etmek demektir ki bu, Allah'ın hükmü ile hükmetmekten başka nedir?

Hz. Ali de, muhtemelen bunu bildiğinden, Haricilerin, Allah'ın hükmüne çağırmakla aslında Allah'ın hükmüne karşı çıkmayı kastettiklerini ifade etmiştir.

Böylece Hariciler, bu tavırlarıyla müslümanlar arasında sosyal ve siyasi laikliğin gelişmesine zemin açmış oldular ve İslâm dünyanın ilk laik hareketini başlattılar.

Peki Laiklik neydi? Laiklik, Allah'ın kozmik egemenliğini tanırken –ki, kozmik egemenlik, insanların elinin ulaşmadığı alanlardaki egemenliktir. Dahası, bir takım felsefî/bilimsel mekanistik bakışa göre Tanrı, kainatı yaratmış ve yarattığı hâlde kendi mekaniği içinde hareket etmeye müsait olarak serbest bırakmıştır. Buna göre, Tanrı, şu anda bile oluşan tabii olaylara müdahale edememektedir. Çünkü O, başta irtibatlı olduğu maddeyle sonradan bağını kopardığından, ayrılan madde de kendi deterministliği içinde kendi kendini yaratıp durmaktadır.– insan elinin ulaştığı alanlardaki egemenliğini tanımaz. Böylece bu alanlarda ancak insan aklı / hükmü, hükmünü icra edebilir. Bu alanlardan birisi de toplumsal alandır ve insan ilişkilerini düzenleme görevi laikliğe göre Allah'a değil, insanlara aittir. Hariciler, "Hüküm ancak Allah'ındır" lafzını sözün suretine / zahirine çıkardılar ve sözün içşekline ise "Hüküm ancak insanındır" manasını yerleştirdiler. Eğer, Allah'ın hükmünü uygulayacak vesileyi inkar ederseniz, "uygulama" diye bir şeyi ortadan kaldırmış olursunuz ki, o zaman yeryüzünde hüküm koyma ve uygulama yetkisini tamamen beşere havale etmiş olursunuz. Halbuki "Hüküm ancak Allah'ındır" lafzının manası, "Allah, insanı vasıta kılarak hükmünü icra eder" şeklindedir. Bunu da Haricilerin karşı geldiği şekilde "vasıta hakem" tayin ederek uygulayan Hz. Muaviye ile Hz. Ali'ydi. Hatta Hz. Ali Allah'ın hükmünü uygulama noktasında ideal bir kişiliktir.

Ayrıca, Hariciler, sureti sabitleyip, mananın yerini değiştirerek insanlara sahte söz ile siyasetin nasıl yürütülmesi gerektiğine dair kötü bir miras da bırakmış oldular.

HZ. HÜSEYİN ÇEVRESİNDE

Haricilerden sonra söz-siyaset bağlamında pratiğe yansıtılagelen hileye çok çarpıcı bir örnek daha... Hz. Hüseyin çevresinde... Daha çok sözden ziyade siyasi pratiğe yönelik. Ama bu da bir zihniyet kaymasıyla ilgili... Olay şöyle: Hz. Hüseyin, zalim Yezid'e biat etmeyince, Yezid, Hz. Hüseyin'in kendisine biat etmesi için O'nun üzerindeki baskılarını artırdı. Çünkü, hilafet artık Hz. Hüseyin'in yoluna dönmeli ve O yoldan yürümeliydi. Bu yüzden Hz. Hüseyin de biat alıyordu.

Iraklılar, Hz. Hüseyin'e haber göndererek kendisini Halife olarak tanıdıklarını ve biat edeceklerini bildirdiler. Irak'a gelirse hem kendisini güvenli bir yerde hissetmesi hem de Irak'ı hilafetin merkezi kılması için O'na yardım edecekleri konusunda Hz. Hüseyin'e söz verdiler ve Resul torunu'nu topraklarına davet ettiler.

Hz. Hüseyin daveti kabul etti ve Irak'a doğru yola çıktı. Yol üzerindeyken ilginç bir

olay yaşandı. Yolda Şair Ferezdak ile karşılaşan Hz. Hüseyin, Ferezdak'a Iraklıların ve Irak'ın durumunu sordu. Ferezdak da şairane bir üslupla Hz. Hüseyin'e Iraklılara niçin güvenmemesi gerektiğini "Iraklıların kalpleri senden, kılıçları Yezid'den yanadır." ifadesiyle özetledi. Bu cümle, Iraklıların hadiselere bakışını enfes bir şekilde tarif etmiştir.

Hz. Hüseyin verdiği sözden dönmeyerek Irak'a doğru harekete devam etti. Kerbela'ya ulaştığında İbn-i Ziyad komutasındaki Yezid birliği O'nu durdurdu. Ve malum katliam gerçekleşti. Hz. Hüseyin şehid oldu. Hz. Hüseyin az bir aile efradıyla İbn-i Ziyad güçleriyle savaşırken kendisini Irak'a davet edenlerin hiçbir yardımı O'na ulaşmadı. Belki de Iraklılar tarafından ihanete uğramıştı.

Şair Ferezdak'ın sözü gerçekçi bir şekilde zaman geçmeden doğrulanmış oldu.

Iraklılar Hz. Hüseyin'e Ferezdak'ın sözünde olduğu gibi "Ey Hüseyin! Gönlümüz senden yana ama kılıçlarımız maalesef Yezid'den yana" diye bir mesaj göndermiş olsalardı, hem doğru söylemiş olacaklardı hem de Hz. Hüseyin'in öldürülmesinin önüne geçmiş olacaklardı. Fakat onlar Fatıma'nın oğlu'na kılıçlarının kendisinden yana olduğu mesajını göndermişlerdi.

Iraklılar davet mektubuyla kalplerindeki "mana"yı söze dökerek ona bir suret giydirdiler. Eğer Kerbela'da Hz. Hüseyin'e yardım etselerdi sözlerindeki mana ile suret -birbirine tecelli etmeleri açısından- tevhid (birlik) etmiş olacaktı. Yani sözün içşekli ile dışşekli birbirini tamamlayan tarzda seyredecekti.

Gerçekte Iraklılar çift kişilikli idiler. Kalpleri ile amelleri birbirini tutmuyordu. Bu özelliklerini, davet ederken gizlediler. Hz. Hüseyin'in karşısına manalarına mutabık bir suretle çıktılar. Manayı sabit tutarak suretin yerini değiştirdiler. Suret manaya göre değilken manaya uygun hale getirdiler. Böylece Hz. Hüseyin'ne farklı görüntü vererek hile yaptılar. Peygamber torunu onların kalplerindekiyle amel edeceklerini zannetti; ta ki Şair'le karşılaşıncaya kadar. Ve olan oldu.

SONUÇ OLARAK

Hallac-ı Mansur'un "söz"ün "suret"iyle zorunlu da olsa oynaması, edebiyatın hayata malolan yüzünü açığa çıkardı.

Hariciler'in "mana", Iraklıların "suret" ile hileye başvurması, edebiyatın siyasete yönelik pratik düzlemdeki korkunç neticelere sebep olabilecek yönünü gösterdi.

İşte size "edebiyat – hayat – siyaset" üçgeninin tarihin kaydettiği hile düğümündeki cilveleri.

Ya günümüzde... Bunlardan daha olumsuz "söz" hileleri ve bunun kötü sonuçlarıyla karşılaşmıyor muyuz?

SADIK YALSIZUÇANLAR

‘ÜSTADIM KİTAP, KİTABIM HAYATTIR’

Sophokles, Ödipus Kolonos’ta, ‘en iyisi dünyaya gelmemiş olmak. Eğer bir kez gelmişsen, yapabileceğin en iyi şey, bir an evvel geldiğin yere geri gitmektir’ der. Yargının ilk cümlesine katılmamak imkansız, ama, bir kez gelmişse insan, yapabileceği başka şeyler olduğu aşikar. İnsanın dünyaya ‘inişi’, bir irtifa kaybı olduğu için, indiği yerde olup bitenleri anlamlandırmadan yaşaması halinde bu inişin sürekli olacağı da kesin. Sufiler, insanın dünyaya inerken ‘hastalıklı bir ruh hali’yle geldiğini söylerler. Bununla şu yargı çelişir gerçi; insan, dünyaya gelirken saf, ağırlıksız bir şeydir. Yaratıcısı’yla ahdi yenidir, O’nun ruhunun kokusuyla tüter. Ve zaman geçtikçe bu saflığını yitirmeye başlar. Ahdi eskir ve üzerindeki koku yavaş yavaş yitip gider. Bir gün Elçi (asm), yağmur yağarken evinden çıkar ve bir zaman altında ıslanır. Niçin böyle yaptığı sorulunca da, ‘suyun Rabbiyle ahdi bizimkinden daha tazedir’ der. Ne var ki, insanın dünyaya inişiyle birlikte bir ebulhevl ormanına girdiği açıktır. Tanımadığı nesnelerin adlarını, içeriklerini ve anlamlarını bilmesi, bu yaban ormanında niçin bulunduğunu kavraması ve yolculuğunun bundan sonraki uğraklarını idrak etmesi sanıldığından daha güçtür. Bu bakımdan ‘hayat’ bir rahmet eseri olduğu kadar bir çetin sınav ve ıstırap kaynağıdır. İnsana kitap verilmiştir, öğreticisi kitaptır ama, kitabı da hayattır aynı zamanda. Böyle olunca, insanın kitabın üstatlığında hayatı okuması halinde şeylerin düzenini keşfedebileceği söylenebilir. Sanatın hayat ve siyasetle ilişkisine bu girizgahla bakmanın beni nereye sürükleyeceğini tam olarak bilmiyorum. Bildiğimi sandığım bir şey varsa o da, sanatın damarlarının hayatta olduğudur. Bir yandan ruhumuz mütehayyir bir gezgin olarak yaşamın katlarında gezinirken, bir yandan da bu gezinin notları olarak önümüze çeşitli metinlerin çıktığını görürüz. Bu metinlerin yaşamla ilişkisi, bizim bu yolculukta nasıl bir yerde durduğumuzu da söyler. Bu duruşun ise siyasi bir şey olduğunu söylemek mümkün. Bugünlerde sanatın hayatla ilişkisini gösteren damarların hayli kesildiği söyleniyor. Özellikle İkinci Yeni diye adlandırılan şairlerin zamanında da bu türden yargılar daha yaygın idi. Onların dillerinin üzerindeki örtünün daha kesif ve kalın olduğu söyleniyordu. Divan şairleri için de benzer bir iddiaya rastlarız. Bu edebiyatın yaşamla ilişkisinin neredeyse hiç olmadığı yönünde bir yargı dolaşıp durur ortalıkta. Divan şairinin yaşamla arasındaki kordonların kesik olduğu düşüncesi beylik olması bir yana, bilgisiz ve anakronik bir zihin durumuyla da üretilmiş bir düşüncedir. Edebiyatın hayat ve siyasetle ilişkisi dendiği zaman, bugün özellikle kültürün aşırı biçimde siyasileşmesi ve kitleselleşmesinden de söz ediliyor. Özgül bir gramerin, ortalama bir zihin durumuna tekabül etmesi gerektiği önyargısından besleniyor. Edebiyatçı yaşamla bağlarını koparmıştır, yaşamın gerçekliklerini göremeyecek denli körleşmiştir,

'siyaset' denilen o tuhaf kavram da içeriksizleşmiş ve bu alanlar ayrışmıştır. Bu, modernleşme denilen durumun bir sonucudur vs türünden yargılar. Bunların netameli bir tartışma olduğunu sanıyorum. Bu yüzden başlığa Bediüzzaman'ın, Lemeat adlı ilginç eserinin sunuşunda söylediği cümleyi aldım, 'kitabım hayattır.' Bu yargı, edebiyat-hayat-siyaset ilişkisini düşünürken değerli bir ipucu sunabiliyor. Ben, yaşamdan besleniyorum, bu yaşamın özsuyunu emiyorum, hayatın hayatı olan şeyi ise bana 'Kitap' sunuyor. Kitap, bana, yaşamın anlamına ilişkin esas noktayı veriyor. Oraya bağlıyım, oradan yola çıkıyorum. Hayat, aslında, kendi yaşamımdan ibarettir. Bu yolculukta ben, Kitap'ın bana verdiği ışıkla yürüyorum. Çünkü bir sfenks ormanındayım. Korku ve kuşkularımdan kurtulmak için buna ihtiyacım var. Onsuz yürüyemem, boğulurum. Yol tehlikelerle dolu. Adım başı bir sfenks kesiyor yolumu. Bu gezide yazdığım sözcükler, yola bıraktığım ve benden sonra o yolu yürüyecek olanlar için birer işarettir. Bu imgeleri ben, bu tümüyle ters yüz edilmiş yaşamda ruhumu korurken yaptığım savaşta kazanıyorum. Onlar aynı zamanda bir zafer belirtisi. Aynı zamanda onlar, benim dünyada duruşumu da yansıtıyor. Bu ise siyasettir. Bu kurgu bana ait gerçi. Siyaset dendiği zaman zihnimde canlanan resmi anlatmaya yetmiyor. İnsanın kendi asli doğasına ihanet etmeye başladığı bir yerde, siyasi alan da çürüyor. Bu kurguyu yenibaştan düşünmem gerekiyor. Bediüzzaman bu yüzden, 'Şeytan'dan ve siyasetten Allah'a sığınırım' diyor. Orada insan çürümeye yüz tutuyor. Siyaset, geleneksel sözlükteki gibi çıkar için işlenen 'katllerin meydanı'na dönüşüyor. Bir savaş ortamı. Orada her şey mübah. İbahiyyun mezhebi bir tür. Menfaat ekseninde dönen siyaset canavardır, her şeyi yutar. Besini insan kanıdır. Burada bir çürüme var, bir kokuşma. Bu koku, edebiyata nasıl yansıyor? Kafka'nın 'Kanun Önünde' öyküsünü hatırlıyorum. Kanun önünde bir kapıcı durmaktadır. Taşradan bir adam gelir, Kanun'dan içeri girmek ister. Ama kapıcı, onu şimdi içeri koyveremeyeceğini söyler. Adam düşünüp taşınır, ileride girip giremeyeceğini sorar. 'Belki' der kapıcı, 'ama şimdi giremezsin.' Kapı, her zamanki gibi açık durduğundan ve kapıcı o sırada kenara çekildiğinden, adam eğilir ve kapıdan içeri bakmak ister. Kapıcı bunu farkedince güler ve, 'madem bu kadar istiyorsun, olmaz dememe aldırma, bir dene bakalım7 der, 'ancak unutma ki, ben güçlü bir kapıcıyım ve kapıcıların da sadece en küçüğüyüm. Ama her salonun başında bir başka kapıcı vardır, biri de ötekinden güçlüdür. Daha üçüncüsünü görmeye ben bile katlanamam.' Taşralı adam böylesi güçlüklerle karşılaşacağını beklememiştir. Nihayet kanun kapısının herkese ve her vakit açık olması gerektiğini düşünür. Ama üzerindeki kürk paltoyla kapıcıyı daha bir dikkatle süzüp onun iri ve sivri burnunu, uzun ve seyrek kara, tatar sakalını görünce, en iyisi giriş iznini koparınyacaya değin beklemeye karar verir. Kapıcı bir tabure uzatır adama ve onu kapının yanıbaşına oturtur. Günler ve aylar boyu burada oturur adam. Pek çok kez içeri koyverilsin diye uğraşır, yalvarıp yakarmalarıyla usandırır kapıcıyı. Kapıcı adamı sık sık küçük çapta sorgulamalardan geçirir. Ona yeri yurdu ve daha başka pek çok şeyle ilgili sorular yöneltir, ama büyük kişilerin ilgisizlikle soracağı sorulardır bunlar ve her sorgulama sonunda kapıcı, adama, kendisini henüz içeri

koyvermeyeceğini yeniden açıklar. Sözkonusu yolculuğa çıkarken yanına bir sürü şey alan taşralı adam, kapıcıyı rüşvetle kandıracağım diye, değerli olmalarına bakmaksızın, bunların tümünü çıkarır elden. Hani kapıcı verilenlerin hepsini alır, ama bir yandan da, 'bunları alıyorum ki, baş şu yola da başvuracaktım, unuttum sanmayasın' der. Taşralı adam, yıllar yılı, neredeyse aralıksız izleyip durur kapıcıyı. Öteki kapıcıları unutur da, bu ilk kapıcıyı kanundan içeri girmesine tek engelmiş gibi görür. Onu karşısına çıkaran uğursuz talihe, ilk yıllar, yüksek sesle, kıyasıya lanetler savurur, derken yaşlanır, kendi kendine homurdanıp söylenmeye başlar; zamanla çocuklaşır ve yıllar yılı kapıcıya bakıp dururken, onun paltosunun kürk yakasındaki pireleri de keşfettiğinden, pirelere bile kendisine yardım etmeleri, kapıcının gönlünü yapmaları için dil döker. Sonunda gözlerinin feri zayıflar, çevresinin gerçekten mi karanlığa gömüldüğünü, yoksa sadece gözlerinin mi kendisini yanılttığını bilemez olur. Ama buna karşılık bir parıltı farkeder karanlıkta, öylesine güçlü bir parıltı ki, tüm görkemiyle kanun kapısından dışarı vurmaktadır. Artık pek bir ömrü kalmamıştır adamın. Kapı önünde geçen tüm zaman içindeki yaşantıları toplanıp bir soruya dönüşür. Artık taşlaşmış vücuduyla doğrulup kalkamadığından, kapıcıya el eder. Aradaki boy farkı zamanla taşralı adamın aleyhinde bir hayli değiştiğinden, adama doğru eğilmek zorunda kalır kapıcı, 'hala öğrenmek istediğin nedir bakalım?' diye sorar, 'amma da açgözlüymüşsün' diye ekler ardından. Adam bunun üzerine, 'benim bildiğim, herkes kanuna ulaşmak için didinip çabalar. Peki nasıl oluyor da bunca yıl benden başkası girmeye kalkmadı bu kapıdan?' diye sorar. Onun giderek sağırlaşan kulaklarına sesini işittirebilmek için, kapıcı vargücüyle bağırır: 'Senden başkası giremezdi, çünkü yalnızca senin içindi bu kapı. Gideyim de kapayayım artık.' Böylece Kafka, bize, eşiğinde beklenmeye değer bir kapının olmadığını anlatır. Orada bir ömrü beyhude geçirmek aptallıktır. Kapılar daima kapalıdır ve kapanmak için, orada ardında bir ömrün boşa çıkması için yapılmıştır. Kanun önünde herkes eşittir doğru, herkes beklemek ve bu beklentinin boşa çıkmasında eşittir. Devlet duvarlar örmektir ve kapılar yapmaktır. Bu kapılarda kör ve sağır kapıcılar bekletmektir. Kanun, bu kapıların ve kapıcıların toplamıdır. Taşralı adamın yerine yazıcıyı koyduğumuzda, durum daha da aydınlanır: Edebiyat siyasetin parametleriyle düşüp kalkınca edebiyat olmaktan ve bir şey söylemekten çıkar. Edebiyat, yaşamın üzerinde ve siyasetin uzağında, bir dağdan bakabildiği zaman görür. Kalbini dağa çıkarmadan kenti anlamlandıramaz. Çağın kötümser düşünürlerinden biri, 'devlet, herkesin ağır ağır kendi canına kıydığı yere denir' der. Devlet, üzerinde her gün bir kurbanın verildiği bir sunaktır. İnsanoğlunun, dünya yaşamındaki işlerini kolaylaştırması için 'keşfettiği' söylenen siyaset ise, Bediüzzaman'ın 'şeytanla birlikte kendisinden Allah'a sığındığı' bir kötülüktür. Peki altmışlı yıllardan itibaren adım adım her gün biraz daha siyasallaşan 'kültürümüz'ün bugün baktığımızda akıbeti ne durumdadır? Sanatın yaşamın uzaklarına savrulduğu söylenirken, hayat, ne kadar insanın varoluşsal gerçekliğiyle ilgilidir? Siyasetin sahte ve içeriksiz 'dil'i, yaşamın 'esas nokta'sıyla ne ölçüde alakadardır? Kültürümüz siyasileşirken, edebiyatın yaşamın kıyılarına doğru sü-

rüklendiği doğrudur. Ama bunun bir yönü de, yaşama ilişkin esaslı şeyler söylemek üzere aşırı biçimde soyutlama çabasına girişmesindendir. Yoksa edebiyat-yaşam ilişkisi, birinin aleyhine tekyanlı bozulmuş değildir. Gündelik olana fazlasıyla prim veren şey, bize, esasa ilişkin bir şeyler söylemez, sanatçının zekasını kurnazlıkta kullandığını gösterir. Sanat, her türüyle ve diliyle kişiseldir ve soyutlayarak konuşur. Aktüel olanı yansıtmaz, geçici olanı aktarmaz ve yaşamın her an değişen isterlerine ve taleplerine göre kendisini konumlandırmaz. Sanatın dili evrenseldir ve herhangi bir zamanda söylenmiş olan, bir başka zamanın insanları için de geçerlidir. Edebiyatın hayatı hizaya getirmek gibi bir iddiası da olduğunu sanmıyorum. Ama hayatın hayatı olan şeyin yittiği yerde, söz, sanatçıya düşer. Eğer, sanatçı kendi doğasına ters düşmeksizin, her türden bedeli göze alarak, gözünü hakikate dikmişse, kuşkusuz, onun sözü, tıpkı ariflerin ve nebilerinki gibi diriltici ve düzelticidir. Sanat, insana, yaşamın özündeki gerçekliği ve şiirsel mantığı sunar. Bunu yaparken, kuşkusuz gözler, soyutlar ve önerir. Sanatçı, kendi varlığına ilişkin sorular sorar ve bunu tüm insanlar için yapar. Çağının belalarına karşı bir paratoner gibidir. İnsanın yitirdiğini arar ve onu işaret eder. Bu yüzden bütün zamanlarda, insanlar, kendi çağlarını temsil eden birkaç sanatçıya dikerler gözlerini. Toplumu temsil gücü ancak sanatçıdadır. Yaşamın ve siyasetin de yitiği olan ve muhtaç bulunduğu şeyi ancak sanatçı sunabilir. Picasso'nun dediği gibi, 'sanat insanı hakikate götüren en büyük yalan'dır. Bu yalana gereksinimi olan her toplum bilir ki, sanat, bu varoluşsal etkiyi uyandırmak üzere vardır. O olmayınca toplumda yanlış giden şeyi kim işaret edecektir? O hâlde yaşamın da, siyasetin de sanatın diline ihtiyacı vardır. Düşünce-eylem bütünlüğünün zaafa uğradığı durumda, sanat da toplumun zehirleyici etkisi altındadır. Burada sanatçıya düşen, yüreğini dağa çıkarmaktır. Dağa çıkmadan kente ve topluma doğru bakmak imkansızdır.

MUSTAFA ORCAN

EDEBİYATIN BİR HAYAT TARZI SUNUŞU: MODERNLEŞME ÖRNEĞİ

> "Türk tarihinde iki önemli değişiklik olayı Anadolu'nun Türkleşmesi ve Osmanlı'nın Batıcılaşması olayıdır. Ve her iki olayın tarihimizde ayrı bir yeri vardır. Anadolu'nun Türkleşmesi olayında bir uygarlık çevresinden bir başka uygarlık çevresine gireceğiz. Kimliğimizi değiştirmeden yurdumuzu değiştireceğiz. Osmanlı'nın Batıcılaşma olayında ise bu kez yurdumuzu değiştirmeden kimliğimizi değiştirme girişimi bulunmaktadır." (Sezer: 1988, 120)

Modern hayatla ilgili birikimimize, kaynaklara ve malzemelere bakıldığında, oldukça zengin kaynakların ve de bu alanda köklü bir geleneğin oluştuğu anlaşılacaktır. Araştırıcı için bu durum, bir açıdan sevindirici ve kolay, bir başka açıdan da düşündürücü ve zor bir durumdur. Kaynak kıtlığı çekmeden inceleme yapılabileceği için bir bakıma kolay, konunun hakkını vermek amacıyla bu kadar kaynağın taranması için ömürlük zaman ve çaba gerekmesinden dolayı da bir bakıma da zor bir konudur. Konunun bu avantaj ve dezavantaj durumunu bilerek biz daha çok genel olarak edebiyatta, özel olarak da roman eserlerimizde sunulan hayat tarzlarını sosyolojik açıdan çözümlemeye çalışacağız.

Hayat tarzı denildiğinde, toplumları birbirinden farklı kılan yapısal ve kültürel davranış ve unsurlar akla gelir. Hayat tarzları insanların neler yaptıklarını, niçin yaptıklarını ve yaptıkları edimlerin başkaları ve kendileri için ne anlama geldiğini anlatmaya yardım eder (Chaney, 1999, 14). Dolayısıyla hayat tarzı değerlerle ve davranış kalıplarıyla örülmüş bir örüntüdür. Bu yönüyle karakteristik bazı özellikler aranır.

Modern dönemlerde hayat tarzları daha da çeşitlenmiştir. Birbirinden farklı olan geleneksel hayat tarzlarına, kapitalist üretim ve sanayileşmeyle birlikte daha da farklı hayat tarzlarının ortaya çıktığını görüyoruz. Ayrıca bu farklılığı doğuran asıl nedenlerin başında, modern hayatın o topluma ya da kültüre giriş biçiminin de önemli olduğu ileri sürülebilir. Sadece *tüketim tarzı*yla mı, yoksa *üretim sistemi*yle birlikte tüketim tarzıyla mı başka toplumlara girdiği önemli bir ayrıntıdır. Bu iki farklı girişten dolayı *farklı iki "çağdaşlaşma biçimi"* nden söz edilebilir. Bu iki "çağdaşlaşma biçimi", modern hayatın girmiş olduğu her toplumda yerli hayat tarzıyla etkileşime girip değişseler de bu iki farklılık temel olarak kalmak kaydıyla genel olarak çağdaşlaşma nitelikleri dünya toplumlarında belli alanlarda benzerlikler gösterir.

Çağdaşlaşma Modelleri: Batılılaşma mı? Modernleşme mi?

Dünya toplumlarının modernleşmesinden ve modern hayat tarzından söz edildiğinde, en kestirme haliyle geleneksel hayat tarzının karşısında konumlanan bir hayat

tarzı olarak anlaşılır. Yeni hayat tarzı gelenekselden özgün ve farklı bir hayat tarzı olarak görülse de, aslında bu farklılaşma süreci örneğine az rastlanır bir biçimde, farklı toplumları aynı potada aynileştirme girişimi olarak karşımıza çıkar. Çünkü bu hayat tarzının evrensellik iddiası vardır. Onunda ötesinde bu gelinen çizginin, gelişimin doğal bir sonucu olduğu iddiasından da söz edilmektedir. Bu noktada çağdaşlaşmanın ilk biçimine ve Batı toplumlarında ortaya çıkışına bakıldığında değişmenin farklı bir sosyalleşme biçimini içerdiği görülür. Çağdaşlaşmanın ilk dönemlerine bakıldığında, bu değişme olgusu ve değişme taleplerinin modernleşme taleplerinden ve olgusundan daha çok, *Batılılaşma* talepleri oldukları anlaşılabilir. Her ne kadar yakın tarihimize kadar çoğu zaman bu iki kavram birbirinin yerine kullanılmış olsa da sosyolojik açıdan bakıldığında aslında farklı değişme biçimleri oldukları anlaşılacaktır. Değişmede her iki olguyu kapsayan bir üst terim ise çağdaşlaşma/muasırlaşma/asrileşmedir. Batılılaşma çağdaşlaşmanın bir ölçüde ilk biçimi, modernleşme ise bunu tamamlayan ve de ayrışan ikinci aşamayı oluşturmaktadır. Bu anlamda Batılılaşma eksik bir modernleşme yada modernleşememe halidir.

Tanzimat edebiyatına ve özellikle de romanlara bakıldığında bu fark daha iyi anlaşılabilir. *Alafranga hayat tarzı alaturka hayat tarzı*na bir tepki olarak doğmuş olup çağdaşlaşmaya değerlerden ve kültürden başlar. Ve en önemlisi tüketimden başlar: İmajlardan, sembollerden, ayrıntılardan, davranışlardan (adab-ı muaşeret) ve biçimlerden başlar. Bu haliyle çağdaşlaşma realist değil idealist ve de romantiktir. Gerçeklikle değil kurgularla ve gelecekle kurulan ilişkiyle kendini gerçekleştirir. Buna karşı *modernleşme,* sadece çağdaş tüketim sisteminden hareketle kendini ifade etmez, aynı zamanda çağdaş üretim sistemiyle de tanımlama zorunluluğu vardır. Ayrıca gündelik hayatı pratikleştiren bir rasyonel motivasyona sahiptir. Etkileme biçimi daha doğal bir seyir izler. Ama en önemlisi üretimle ve sanayileşme yoğunluğuyla birlikte toplumsal hayatı değişime sürüklemesidir. Bu anlamda A. Hamdi Tanpınar'ın Mehmet Kaplan'a 31 Aralık 1958'de yollamış olduğu mektupta yer alan fikirleri dikkat çekicidir: "Bizi ancak çalışma şeklimiz değiştirebilir. Türkiye sanayileşecek ve aklileşecek. Yeni köy, yeni ev, yeni iş şekli ve yeni insan."(Lekesiz, 1995, 124). Bu sözleri söylemiş olduğu tarih önemlidir. Bu kadar değişmelere ve çabalara karşı, değişmeyen ve değişmesi gereken bir eksikliğin olduğunu ve asıl bu eksikliğin tamamlanmasıyla *farklı bir insan tipi*ne ve *farklı bir hayat tarzı*na neden olacağını ve önemli bir sorun olarak gördüğü toplumsal çatışmalara bir deva gibi geleceğini mektubunda belirtmesi anlamlıdır. Eksik olan şey ise, Türkiye'nin sanayileşmesi, bir başka ifadeyle modern üretim tarzına geçilmesidir.

Dolayısıyla Batılılaşma, çağdaş üretim sisteminden yoksun ve eksik olarak ortaya çıkan ve bu nedenle de kültürel ve kimliksel bir değişmeyi önceleyen bir değişme modeliyken, modernleşme modern üretim sistemiyle başlayarak hayatın diğer tüm alanını kuşatan bir çağdaşlaşma modelidir. Bu anlamıyla Batılılaşma indirgemeci ve zorlayıcı; modernleşme ise, genelleyici ve etkileyici bir olgudur. Batılılaşma, taraflı ve adresli bir gelişme çizgisidir. Ayrıca belli sınıflarla sınırlıdır ilk etapta. Bu bakım-

dan "aristokrat" çıkışlı olup elitsel özellikler taşır. Modernleşme ise üretenler açısından üst-sınıfsal özellikler taşısa da tüketenler açısından kitlesel nitelikler taşır.

Toplumsal olgular dikkate alındığında, Türk modernleşmesinin asıl ağırlığının hissedildiği tarih de, Türk toplumunun Batılılaşma tarihinin etkisinin azaldığı ve yoğun üretim döneminin başladığı tarihe denk düşer. Bu dönemin ilki 1945 sonrası ve ikincisi de 1980 sonrası yaşanmıştır. Bu ayrıntılardan hareketle bugüne kadar yapılan bazı çalışmalara bakıldığında, ileri sürdüğümüz bu terimlerin ve tanımların belli bir doğallıkta kullanıldıkları ve bu ayrımın tesadüfi olmayıp tarihsel bir kökene dayandığı dikkat çekicidir. Şerif Mardin 1971'de kaleme aldığı makalesinde, Türk romanlarından hareketle Türk çağdaşlaşmasının karakteristik özelliklerine dikkat çeker ve sorunun yapısal bir sorun olduğunu vurgular. Bu sağlıksız durumu *Aşırı Batılılaşma* olarak adlandırır (Mardin, 2003, 21-76). Gerçi Mardin, Batılılaşma ve modernleşmeyi aynı anlamda kullanır, ama Türk toplumunda görülen bu değişimi doğrudan "Batılılaşma" yerine, "aşırı batılılaşma" olarak adlandırması anlamlıdır. Batılılaşma ve modernleşme gibi değişim modellerinin farklı olduğu, Jale Parla'nın bir eserinde bir anlık değini olarak karşımıza çıkar: "Tanzimat romanına bir Batılılaşma romanı değil de bir modernleşme romanı olarak bakarsak, Araba Sevdası gerçek anlamda modern ilk romandır" (130). Bu değinilen nokta önemlidir. Çağdaşlaşmanın iki türlü okuma biçiminin olduğu önemli bir ayrıntıdır. Kültür ve düşünce tarihimizde çağdaşlaşma genelde tek türlü okunmuştur. Bu da kültür tarihimizde ve toplumsal hayatta sadece kavram kargaşasına değil düşünce karmaşasına da neden olup ufkumuzu belirlemiştir.

Köylülere Karşı Konumlanan Şehirliler

İlk Türk romanlarına bakıldığında romanların ilgisinin ve işlenen konuların belli sınıflarla, belli mekân, hatta belli şehirlerle sınırlı tutulduğu görülmektedir. Bu romanlarda toplumun beşte dördünün köyde yaşadığı bilinen bir dönemde köy hayatı göz ardı edilmiştir. Tanzimat romanlarında konu edinilen hayat tarzları eksik ve gülünç alafranga adab-ı muaşereti ile sınırlıdır. Romanlar üzerine ilk ciddi sosyolojik incelemelerde bulunan önemli sosyal bilimci Kemal Karpat, 1959 yılında Harvard Üniversitesi'nde düzenlenen seminerde "*Çağdaş Türk Edebiyatında Sosyal Konular"* başlığıyla vermiş olduğu konferansta, bu sorunu ortaya koymuştur: "Bütün .. gelişmelere rağmen 1940 yılına kadar Türk edebiyatında büyük bir eksiklik göze çarpar: Edebiyat şehir aydınları adı verilen küçük azınlığın malıdır çoğu zaman. Türk halkının yüzde seksenini meydana getiren köylünün sözü geçmez. Köyden yetişmiş bir-iki aydının da, âdeta utanarak, çekinerek geldikleri çevreyi gizledikleri görülür."(1962, 54) Buradan da anlaşılacağı gibi, Türk romanları kırsal ve taşradaki hayat tarzıyla bu döneme kadar yeterince ilgilenmemiş ve ilgilenenler de köye oryantalistçe yaklaşmışlardır. Köy hayatı, değişim karşısında ısrarla duran, rezillik ve pislik içinde kokan, kavgalarla ve hırslarla dolu bir hayat tarzı olarak gündeme getirilir. Köylüler "içgüdüsel olarak hareket ederler" bu romanlarda (Moran, 209-212). Köylülerin değişmesi ve çağdaşlaşması için gerekli üretim projesi o dönemde ortaya konulmaz ve edebiyatçılar da bu konuda pek suskundurlar. Dolayısıyla köylüler çağdaşlaşmanın nimetlerinden pek

faydalanamaz, ama kaderci denilen bu topluluktan değişmeleri beklenir. Yakup Kadri'nin ilk dönemlerinde (Yaban'da) görülen köylülere karşı ve onların hayat tarzlarını ve anlayışını küçümseyen bu davranış biçimi, daha sonraki eserlerinde (Panorama'da) değişmiş olduğunu görmekteyiz. Kendi toplumunda yabancı aydın kompleksinin aşılıp daha gerçekçi bir eğilim içerisine girdiği görülür. Belli bir dönemden sonra, aydınlar ülkücü değildirler artık, fakat bu kez de para, ün, kişisel çıkar peşinde koşmaktadırlar. Tüm bunlara rağmen utanmış, vicdanı tedirgin olmuş kimseler gibi davranmaya da başlamışlardır artık (Karpat, 1962, 81).

Bu gelişmelere rağmen bu gelenek farklı bir motivasyonla da olsa günümüzde de belli aydın çevresinde devam etmektedir. Yine çoğu Türk romanları şehirlidir. Ve yine bu şehir yada şehirler İstanbul ve Ankara'yla sınırlıdır. Ayrıca konuları da bu şehirlerde yaşayan belli mekân ve sınıflarla ve hayat tarzlarıyla sınırlıdır. 1967'den sonra "barış gönüllüsü" olarak Türkiye'ye gelen ve Türkiye'de araştırmalar yapan Amerikalı edebiyat eleştirmeni Robert P. Finn, bu durumu eleştirel bir şekilde ele alır: "Türkiye'nin Avrupa kültür merkezine duyduğu yakınlık, edebiyatta yazıya döküldüğünde, ortaya yamalı bir bohça, iğreti, yadırgı tavırlarla köklü geleneklerin acayip bir karmaşası çıkmıştır. Türk romanı, İngiliz ve Rus romanında gördüğümüz kırsal panoramaya ilgi duymaz. Tarihi süresince kentçiliğe ağır basan bir olgudur bu; önceleri İstanbul ve çevresinin, daha sonra da Adalet Ağaoğlu ile Sevgi Soysal'ın yapıtlarında görüldüğü gibi, Ankara'nın değerleriyle ilkelerini yansıtır. (Finn, 2003, 8)

Aslında romanın taşra hayat tarzından daha çok şehir yaşamını merkeze alması, sosyolojik açıdan anlamlıdır. Roman (17. yy) her ne kadar Batıda sanayileşme devriminden yaklaşık bir yüzyıl önceden doğmuş olsa da doğuşları açısından değerlendirildiğinde, kentleşme ve sanayileşme (18.yy) arasındaki yakınlık ikiz kardeş kadar olmasalar da sonuçta kardeş gibi yakın dönemlerde doğdukları görülebilir. Modern hayatın mekânı şehirlerdir. Tanzimat romanlarının da şehirlileri konu etmesi bu görüşü destekler. Fakat Türkiye'de şehirleşme, II. Dünya savaşından sonra görülmeye başlamış olasına karşın, bundan önce romanlarımızın çoktan şehirleşmiş olmaları dikkat çekicidir. Bu anlamda, 1940'lara kadar, romanlarımız toplumsal dönüşümü izlememiş ve hep toplumun önünde yer almıştır. Bunun nedenini de Türk romanlarının yüklenmiş olduğu misyonda aramak gerekir.

Romanlar aracılığıyla Batılı ve modern hayatın Türk halkına tanıtılıp eğitilmesi öngörülmektedir. Roman Batılı bir mürebbiye gibi eğitici bir rol üstlenir. Bu açıdan Tanzimat ve Cumhuriyetin ilk dönemlerinde yayınlanan romanlar *adab-ı muaşeret* kitapları gibidirler. Alafranga bir karakterin ve kişiliğin hangi mekân ve durumlarda; kime, nasıl ve ne şekilde davranmaları gerektiği, uyulmadığı takdirde ne tür tepkilerle ve gülünç durumlarla karşılaşılacağı örneklerle anlatılır. Bunlar romanlarımızı besleyen en önemli veri kaynaklarıdır.

Batılı Gündelik Hayatın Konuşlanışı

19. yy'dan itibaren Batılı gündelik hayat bir çok yönüyle artık Osmanlı bireyini etkilemeye başlamıştır. Aileden köle sorununa, alaturka tören ve kutlamalardan alaf-

ranga boş zamanın değerlendirilme biçimine, dinî ve geleneksel yaşamdan modern değerlere kadar bir çok konularda bazı açılımlar ve esnemeler görülmektedir. Gündelik hayatı belirleyen en önemli iki olgu boş zamanın değerlendirilme biçimi ve tüketimdir denilebilir. Boş zamanlar ve tüketim olgusu, insanların kim oldukları ve kim olmak istedikleriyle ilgili durumu yansıtır.

İlk önce toplumu ayakta tutan ve toplumun temeli sayılan aile kurumunda ne tür bir değişikliğin olduğu konusundan başlayabiliriz. Türk romanlarında geleneksel ailede çözülme, genç ve okumuş erkeklerle başlar. Aile varlıklı olup, konaklarda yaşar ve israf edilecek baya bir mirasa sahiptir. Bu hem maddi hem de manevî bir mirastır. Osmanlı toplumunda gündelik hayat, Kırım Savaşından (1856) sonra Ruslara karşı Osmanlıyı desteklemek için gelen İngiliz ve diğer Avrupa devletlerinin ordularıyla İstanbul'da başlamıştır. 1860'lardan sonra Baker, Louvre, Au Lion, Au Camelia vb. gibi Bon Morché'ler kurulmuş. Bunlar, çocuk, erkek, kadın, şekerleme ve ayakkabı gibi bir çok stantın ve reyonların olduğu büyük mağazalardır. Bu mağazalar öyle büyüleyici olmalılar ki, Refik Halit Karay etkileyici bir dille anlatır bu mağazaları. Yeşeren modern hayatın, zevklerini ve mekânlarını bir çocuk heyecanıyla anlatır. Bu ilgi sadece Karay'a özgü bir durum olmadığını diğer önemli edebiyatçılarımızın da etkilediğini görüyoruz. Ahmet Hamdi Tanpınar, Karay'ın da ilerisine geçerek, Avrupa'da yaşadığı bir hatırasını: "Sokağın nihayetinde Bonmorché'ye vardık ki bizim Beyoğlu'nda bu namı gasbetmiş bulunan mağaza bunun yanında âdeta pek züğürt bir çerçi hükmünde kaldığını gördük." diye anlatır. (Aktaş, 2001, 29) Ve artık Osmanlı bireyi ilk kez cemekanların (vitrinlerin) önünde piyasa yapmaya başlar. Romanlarımız bu değişimi oldukça zengin malzemelerle yansıtır. Bihruz Bey de artık bu değişime ayak uydurmakta pek geç kalmaz; markasız gömlek giymediği gibi markasız mendil bile taşımaz yanında. Pardüsesi Terzi Mir'den, meşhur arabası Bender fabrikasından ve bastonu da "M.B."dendir (R.Z.M. Ekrem, 1997, 18). Ayrıca Meftun Bey'in de, adi bir köpeği, süs köpeği gibi gezdirecek kadar medeni cesareti vardır (Gürpınar, 1979, 11-12).

Servet-i Fünun romanlarına bakıldığında ise, moda ve Batılı giyim kuşam biçimi daha detaylandırılıp zevklendirilmiş ve artık roman kahramanları önceki romanlarda olduğu gibi Beyoğlu'nun arka sokak terzilerine gitmezler; Lion, Stein, Oroz Dibak gibi meşhur mağazalara giderler (Andı, 1995, 60-61) Tanzimat romanları genelde eğlence mekânları olarak başta "pastacı"/pastaneleri, lokantaları, opera ve tiyatro salonlarını tercih ederler.

Yemek tarzının da artık alaturkadan çok alafrangalaşmış olduğunu görüyoruz. Bihruz Bey'in Fransızca Hocası "Müsyü Piyer"in Bihruz Beyin evinde yemiş olduğu yemek sahnesinde çorbadan sonra alınan Bordo şarabın yanı sıra "… Ezcümle nemse böreği, yerli kalkan balığı tavası, mayonezli tavuk söğüşü, piliç etiyle güveçte pişmiş taze bamya, bezelyeli kuzu külbastısı, kremalı çikolata ..."(165) gibi yemekler ve tatlılar yer.

"Lüküs Hayat" ve Gösterişçi Toplumun Aylak Sınıfı

Görüldüğü gibi artık "Lüküs Hayat", Tanzimat neslinin vazgeçilmezi olmuştur.

Konaklara alternatif olarak apartmanlar dikilmeye başlanmış, yeni eğlence mekânları ortaya çıkmış ve bazı özel günleri kutlamalar başlamıştır. Lüks yaşam, hayatın bir çok alanında barındığı tadirde ancak lüks hayat olur. Bir bütün olarak varlığını ve imajını korur. Werner Sombart'ın ifadesiyle, "herhangi bir zamanda lüks varsa, lüksün yükselişinden güç alan sayısız başka saikler de ortaya çıkacaktır: sözgelimi hırs, şöhret düşkünlüğü, fiyakacılık, güç etkisi, tek kelimeyle *başkalarından önde olma güdüsü*, önemli nedenler arasında sıralanabilir. T. Veblen atıl (aylak) sınıflar üzerine yazdığı ilham dolu kitabında, bütün malvarlıklarını, başkalarından önde olma güdüsüyle değerlendirdiği (harcadığı) gibi, bütün lüksü de getirip bu güdüye dayandırır." *Kendini gösterme* ve *önde görme güdüsü* bazı şartlar oluştuğunda sevgi ve açlık güdüsü kadar güçlü bir güdü olabilir (Sombart, 1998, 90). Gerçekten Tanzimat romanlarının "mirasyedi" kahramanlarında bu gerçeği görmek mümkündür. Ayrıca Veblen'nin 1899'da yayınlamış olduğu tüketim toplumu için kendi alanlında bir ilk olan eserinde ileri sürdüğü "gösterişçi toplum" (conspicous leisure) tiplemesine de oldukça uymaktadır bu durum. Bihruz Bey'de olduğu gibi: "Bihruz Bey her nereye gitse, her nerede bulunsa maksadı görünmekle beraber görmek değil, yalnız görünmek idi." (R.M. Ekrem, 97, 18) Her bireyin bir gösterişçi yanı vardır, ama bunun bir yaşam tarzı haline gelmesi sosyolojik bir olgudur. Amerikan iç savaşından sonra Amerika'da üretmeden tüketen varlıklı çevrelerde gösterişli yaşam kendini gösterir. Veblen bu sınıfı *aylak sınıfı* (The Leisure Class) olarak adlandırır. Benzer şekilde uzun bir savaş döneminden sonra İstanbul'da Batı'nın ürün ve eserleriyle beslenen, üretmeden mirastan tüketen bir sınıf oluşmuştur. Artık bu sosyolojik bir vaka olarak karşımıza çıkmaktadır. Gerçekten bu dönemde böyle bir konuya romanların eğilmesi ve konuyu tüm çıplaklıyla anlatması kaybolmayan bir belge niteliğindedirler. Ve bu sınıfın yaşamış oldukları hayatın abartılı olmadığını Balıkhane Nazırlığı (Bakanlığı) yapmış olan Ali Bey'in eserinden öğreniyoruz: "Kırım Savaşından sonra ve bu muhaberenin getirdiği yenilik, Avrupalılarla daha yakın temasımız sonucu, Türk usulü yaşamış olan halkımızın yiyecek, giyeceklerinde, evlerimizin düzeninde büyük değişiklikler doğurmuştur. Zamanın padişahından, milletin fertlerine kadar herkes ziynete ve **gösterişe düştü**. Her çeşit süs eşyası dıştan oluk gibi akmaya başladı ve hele 1272 ve 1273 (1856-1857) tarihlerinde yapılan saray düğünleri için lüzumlu görülen ipekli kumaşlar ve dış ülkelerden yapılan eşyalar, doğrudan doğruya Avrupa fabrikalarına ısmarlanmaya başlandı." (Balıkhane Nazırı Ali Bey; 1978: 27-28). Tıpkı İbn_i Haldun'un uygarlığın sefahate ve sefalete düştüğü dönemlerde anlattıkları gibi.

Bu dönemde Osmanlıda *yeni bir birey tipi*nin ortaya çıkmakta olduğunu görüyoruz. İlber Ortaylı bu tipe *"dünyevi insan tipi"* demektedir. Bunları asıl besleyen ve angaje edenlerin de sadece Batılı ürünler olmadığını, Tanzimat devri romancıların üstlenmiş oldukları misyonla da ilgili olduğunu ileri sürer (2000,64). Maddi yaşamın kendini hissettirmesiyle birlikte, dinin yaşam alanındaki kontrolü sınırlı alanlara zorlanmakta ve bu da toplum bireylerine bir boşluk ve nihilist bir alan açmaktadır. Dikkat edilirse hayatın zevklerini tadan Tanzimat kahramanları, elindeki geleneksel mirası ve maddi bi-

rikimleri de bitirdikten sonra, kendi toplum ve değerlerine yabancılaşıp önceki yaşama geride dönemediği için *tutunamayıp* yolu ya yurt dışına çıkmakta ya da hayatına son vermekte bulmaktadır. Hatta bu realite romanların ötesinde bazı Tanzimat aydının genel karakteristiği olarak da karşımıza çıkar ve romanlardaki gibi serüvenlerin yaşanmasına neden olur. Bunlardan en dikkat çekici olanı hiç kuşkusuz Beşir Fuat'ın hayat hikayesidir. Jale Parla'nın özetlediği gibi Beşir Fuat'ın hayatı, üretilen Bihruz Beyin hayatının gerçek yaşamdaki kopyasıdır aslında. "Beşir Fuat aileden zengindir. Mirasyedidir. Kendini zevk ve sefa alemine vermiştir. Ama bunun için bir açıklaması vardır. Annesi akıl hastalığından ölen Beşir Fuat'ta kendisinin de hastalanabileceği olasılığı bir saplantı halini almıştır. Bu durumun gerçekten trajik olan yanı şudur ki Beşir Fuat'ın inandığı bilim kuramında iradeyle kalıtımı yenmek olası değildir. Bu saplantıyı anlattığı doktor ona kendisini eğlenceye vererek bu korkusunu unutmaya çalışmasını tavsiye eder. Beşir Fuat neredeyse servetini bitirinceye dek, bu tavsiyeyi uygular." (Parla, 1993,122- 23) Ahmet Mithat'ın *Jön Türk* adlı romanında ele alınan konu da tam da Beşir Fuad'ın yaşamış olduğu *materyalist dünya* anlayışının bir portesi gibidir. Gerçek hayatta ve romanlarda görülen bu olaylar Osmanlıda *seküler bir dünya*nın ve *dünyevi bir insan tipi*nin belli sınıflarda çevre edinmeye başladığını göstermektedir. İkinci Dünya Savaşı yıllarına gelindiğinde bu *dünyevi insan tipi* popüler kültürün tuzağına sürüklenen bir karakter taşır. Günlük yaşar ve temel düşüncelerden mahrumdur. A. H. Tanpınar, Huzur romanında kahramanı için şunları söyler: "Sabih'in fikri olmasına lüzum yoktur, çünkü gazete vardır. Her cinsten gazete, onun hem okyanusu, hem gemisi, hem pusulası ve kaptanıdır. Onun için bazı mizaç değişiklikleri hariç, o gün okuduğu gazete ile beraber tabedilmişe benzer." (1996, 132)

Geleneksel Mahremiyetin Gücü ve Sonrası

Batılı hayat tarzının Türk toplumunda maddi dünya kurgusu ve inşası, her ne kadar Osmanlı toplumunda görülse de bu durum sadece bazı gayri müslim kişiler ve Müslüman genç erkeklerle sınırlıdır romanlarda. Müslüman kadının bu serüvende çözülüşünü ilk etapta görememekteyiz. Bu konuyu inceleyen Taner Timur'un araştırmasına göre, ilk Tanzimat romanlarında yer alan bayan sevgililere bakıldığında, genelde bunların ya ecnebi, ya "hafif meşrep" ya da cariye kadınlardan oluştukları görülebilir (1991, 25-37). Aşk ve şehvet konusu genelde Müslüman olmayan kadınlarla ve sevgililerle işlenir. Değişimlere rağmen bu dönemde geleneksel ve dinî referansların Müslüman kadınlar üzerindeki güçlü etkisinin devam ettiğini görmekteyiz. H. R. Gürpınar Şıpsevdi'(1901)de "Ermeni olsun, Rum olsun, çıfıt olsun, Frenk olsun. Tek Türk olmasın da ne olursa olsun" dedirtir kahramanına (1982, 304). Timur, araştırmasında Müslümanlar arasındaki aşk hikayelerinin Halit Ziya ve H. R. Gürpınar'la (1897'de Mai ve Siyah) girdiğini belirtir (1991, 33-35). Gürpınar'ın Sevda Peşinde romanında ihtiyar ve zengin bir adamla evlenen Aynur'un okul çağındayken aşık olduğu kişiyle kocasını aldatması konu edilir ve bu gayri meşru ilişki sonucunda çözümü intiharda bulur. Dolayısıyla bu dönemde Müslüman kadınlar için özellik-

le de evli kadınlar için aşk, roman gibi kamusal bir platformda tartışılmayacak kadar mahrem konulardan biridir.

Romanlarda erkek ve bayan Müslümanlar arasındaki aşk, Halide Edip Adıvar'ın romanlarıyla yeni bir boyut kazanır. Romanlarında kahramanlarını aile ve kendi kültür çevresinden uzakta, diyar illerde bir araya getirir ve arkadaşlık kurdurur. Çoğu romanlarında kahramanlar, Fransa, Almanya ve İngiltere gibi yerlerde gezerler (Moran, 2003,153-155). Yine romanların ortak noktası ise yasak aşkı konu etmesidir. Cumhuriyetle birlikte Müslüman kadın tipi sadece dinsel kimlikle değil de cinsiyet kimliğiyle de karşımıza çıkmaya başlar. Geleneksel mahremiyetin sınırları belli çevrelerde esneme eğilimindedir. Bu konuda kız çocukları için yapılan eğitim seferberliği önemli roller oynamıştır. Yine 1940'ta kurulan Köy Enstitüleriyle farklı bir boyut kazanır. Ama hala bu yeni durum kitlesel bir nitelik taşımaz.

Günümüz roman, hikaye ve filmlerde ise, mahremiyetin sınırları oldukça genişlemiş görünmektedir. Bir taraftan geleneksel mahremiyet devam ederken diğer taraftan sınır tanımayan esneklikte postmodern tiplerle ve sorunlarla karşımıza çıkmaktadır. Geleneksel dokulu romanlarda yine felsefî ve ontolojik konular devam ettirmektedir. Kadın erkek arasında yaşanan diyaloglar ve sorunlar ele alınmakta, kadın erkek ilişkisi mesafeli bir seyir izlemektedir çoğu zaman. Geleneksel hayat tarzı ve aile tipi çok canlı olarak konu edilmektedir. Bunun karşısında erkek egemen söyleme karşı feminist söylemler de kendini göstermektedir. Artık kadın kahramanlar da erkekler gibi en az iki sevgiliyle birliktedirler. Zamana özgü değişimin bir göstergesi olarak Buket Uzuner'in bir kadın kahramanı "Aslında çok eşliliğe gereksinim duyan erkekler değil kadınlardır" diyerek bu değişimi dile getirir.

Çağdaş Hayat Tercihi Bir Kültür Sorunu mu? Yoksa Bir Uygarlık Sorunu mu?

A. Mithat ve Namık Kemal de dahil olmak üzere, Tanzimat romancılarının geneline bakıldığında, Batılı hayat tarzına karşı, tam da Ziya Gökalp'in ileri sürdüğü ve klasikleşen teorisine denk düşen bir eğilim çizdikleri görülmektedir. Gökalp'te "muasırlaşma" adına değişmesi gerekenler "medeniyet", değişmemesi gerekenler ise kültür ("hars") terimiyle karşılanır ve değerlendirilir. İslâm ve Türk örf, adet ve gelenekleri söz konusu olduğunda, A. Mithat ve N. Kemal, alafranga davranış ve adetler karşısında konumlanırlar ve sert eleştiride bulunmaktan kaçınmazlar. N. Kemal, "Eğer sizin medeniyet zannettiğiniz şeyler karıların açık saçık sokağa çıkması ve meclislerde dans etmesi ise onlar ahlâkımıza mugayirdir. Biz istemeyiz, istemeyiz, bin kere istemeyiz"(Parla, 85). A. Mithat ise "valsı", "menfaat-i şehvaniye"den bir davranış olarak değerlendirir ve bu durumu olumsuzlar. Her ne kadar diğer Tanzimat yazarlarında da bu kadar sert tepkiler olmasa da; sevgili olma, yasak aşk ve zina gibi konular söz konusu olduğunda, romanlarında Müslüman kadınlara karşı oldukça temkinli ve mesafeli durdukları görülmektedir. Tabi bu yazarlarda aslolan kendilerinin değil de, içinde yaşadıkları Müslüman toplum ve bireylerin bu duruma hazır olmadıklarını hissetmeleri ve düşünmeleridir. Çoğu kez romanlarında Doğu-Batı çatışmasını konu edi-

nen Peyami Safa da böyle bir durum karşısında N. Kemal ve A. Mithat'ın davranışlarından fazla ayrı düşmez, özellikle de kadın ve müzik konusunda (Safa, 1999).

Çağdaşlaşmayı bir kültür değil de daha çok bir uygarlık sorunu olarak görenlerin ise, genelde yerli ve muhafazakar gelenekten gelen edebiyatçıları oldukları görülecektir. Kemal Tahir, Atilla İlhan, Hilmi Yavuz ve Tarık Buğra gibi yazarlar, Batılı değişime karşı farklı toplum yapımızdan dolayı Batılılaşmaya bazen mesafeli dururlar ve bazen de doğrudan karşı çıkarlar. Mehmet Akif, Necip Fazıl ve Sezai Karakoç ise muasırlaşma sorunun genelde bir kültür sorunu değil, bir uygarlık sorunu olduğu konusunda hemfikirdirler. Bu yazar ve şairlerde Batılı uygarlaşmaya karşı topyekun bir karşı duruş söz konusudur. Değişmemesi gereken tek şey kültür değil, tüm uygarlık birikimlerimizdir. Bu anlamda Karakoç'un *Masal* şiiri, bu görüşün klasikleşen sembol şiirlerinden biridir denilebilir (2000, 409-413). Bu şiir Batıyla karşılaşan ve Batının meydan okumasına karşı tepki gösteren bir öykü niteliğindedir. Bu şiirde Türk çağdaşlaşmasının tüm evreleri, hatta fazlası, sembolik olarak aşama aşama sunulur okuyucuya. Bir babanın yedi oğlunun Batılı hayat tarzı karşısında yok olmalarını hikaye eder. Gerçi son oğul teslim olmadan kendi canına kıyar, ama özünden bir şey kaybetmeden. Şiir,

Doğuda bir baba vardı
Batı gelmeden önce
Onun oğulları Batı'ya vardı

mısralarıyla başlar ve *ilk oğul* Batı'ya gider ve Batılılar tarafından şölenlerle karşılanır. *İkinci oğlu* ise Batılı bir kıza aşık olup onulmaz bir sevdaya düşer ve kara sevdadan yok olur gider. *Üçüncü oğul,* iş bulur, hatta kravat takıp patron dahi olur ve babasına da bir çek göndermeyi ihmal etmez, ama babası bu kağıdın ne işe yaradığını bilemeden oynasınlar diye köpek yavrularının önüne atar. *Dördüncü oğul* ise, "okumuş çocuk" ya da bilgin olur. *Beşinci oğul,* daha bilinçlidir ama, ancak şair olup şiirleriyle Batıya karşı durur, fakat oda kum gibi erir gider. *Altıncı oğul* ise, "aleme" ya da "tatlı zehirli sulara" vurur kendini ve karanlıklarda kaybolur gider ve *son oğul* ise, tüm kaybolan kardeşlerin acısıyla Batı'nın "en büyük kentinin en büyük meydanı"nda Batılıların değiştirme erkine karşı, onlara hiç karışmadan ve de değişmeden olduğu gibi gömer kendini toprağa. Gömerken Batılılara karşı söylediği mısraları: "*Doğulu olarak ölmek istiyorum ben/ Sizin bir tek ama büyük bir gücünüz var/Karşınızdakini değiştirmek*" (2000, 413) olur.

Bu "masal"da görüleceği gibi, Karakoç, şairane ve mistik anlatımla Batılı uygarlığın çok önemli bir özelliğini dile getiriyor. Doğulu olsun Kuzeyli yada Güneyli olsun; Batı uygarlığının kültürlere hatta alışkanlıklara ve de gündelik hayata kadar uzanan etkin bir değiştirme erkinden söz edilmektedir. Şiirde görüleceği gibi yedi oğuldan beşi doğrudan Batılı hayat tarzından etkilenerek değişirlerken, sadece şair (beşinci) olan oğul ve son oğul Batı karşısında bilinçli durmaktadır.

Artık günümüzde hayat tarzı söz konusu olduğunda, Doğu-Batı eksenli tartışmaların önceki dönemler kadar canlılığı yok denilebilir. Fakat bu tartışmanın yerini yer-

li ve küresel zıtlıklar ayrıca küyerel gibi sentez tutumlar görülmektedir. Bu da "çağdaşlaşma" tartışmalarının uygarlık bulvarında değil de, daha çok kültürel bulvarda seyir izlediğinin bir kanıtıdır. Buna karşın eskiye oranla toplumumuzda ve gündelik hayatta her ne kadar merkezden *Batılılaşma* yönünde değişme talepleri olsa da, özellikle çevreden ve sınırlı da olsa merkezden de gelen talepler doğrultusunda *modernleşme* eğiliminin daha güç kazandığı söylenebilir.

KAYNAKÇA

Aktaş, Cem, "Ahmet Mithat Efendiden Salah Birsel'e Beyoğlu", Cogito, Sayı5 Yaz, s., 29-47

Andı, Fatih, 1995, İnsan Toplum Edebiyat, Kitabevi Yayınları: İstanbul.

Balıkhane Nazırı Ali Bey, 1978, Bir Zamanlar İstanbul, Tercüman 1001 Temel Eserler Dizisi: İstanbul.

Chaney, David, 1999, Yaşam Tarzları, Çev.; İ. Kutlu, Dost Yayınları: Ankara.

Finn, Robert P., 2003, Türk Romanı: İlk Dönem 1972-1900, Çev.; T. Uyar, '. Basım, Agora Kitaplığı:İstanbul.

Gürpınar, Hüseyin R., 1979, Şık, 6. Basım, Atlas Yayınları: İstanbul.

Gürpınar, Hüseyin R., 1982, Şıpsevdi, Atlas: İstanbul.

Karakoç, Sezai, 2000, Gün Doğmadan, Diriliş Yayınları: İstanbul.

Karpat, Kemal, 1962, Çağdaş Türk Edebiyatında Sosyal Konular, Varlık Yayınları: İstanbul.

Lekesiz, Ömer, 1995, Mimlerin Abecesi, İnsan Yayınları: İstanbul.

Mardin, Şerif, 2003, Türk Modernleşmesi, Makaleler-4, Der.; M. Türköne ve T. Önder, 12. Baskı, İletişim Yayınları: İstanbul.

Moran, Berna, 2003, Türk Romanına Eleştirel Bir Bakış I, 15. Baskı, İletişim Y.: İstanbul.

Naci, Fethi, 1990, 100 Soruda Türkiye'de Roman ve Toplumsal Değişme, 2. Baskı, Gerçek Yayınevi: İstanbul.

Ortaylı, İlber, 2000, Osmanlı Toplumunda Aile, Pan Yayınları: İstanbul.

Parla, Jale, 1993, Babalar ve Oğullar: Tanzimat Romanının Epistemolojik Temelleri, 2. Baskı, İletişim Y.: İstanbul.

Recaizade Mahmut Ekrem, 1997, Araba Sevdası, İnkılap Yayınları: İstanbul.

Safa, Peyami, 1999, Fatih-Harbiye, 18. Baskı, Ötüken Yayınları: İstanbul.

Sezer, Baykan, 1988, Türk Sosyolojisinin Ana Sorunları, Sümer Kitabevi: İstanbul.

Sombart, Werner, 1998, Aşk, Lüks ve Kapitalizm, Çev.; N. Açа, Bilim ve Sanat Yayınları: Ankara.

Tanpınar, A. Hamdi, 1996, Huzur, 6. Baskı, Dergah Yayınları: İstanbul.

Tanpınar, A. Hamdi, 1982, 19 uncu Asır Türk Edebiyatı Tarihi, 5. Baskı, Çağlayan Yayınevi: İstanbul.

Timur, Taner, 1991, Osmanlı-Türk Romanında Tarih, Toplum ve Kimlik, Afa Yayınları: İstanbul.

Veblen, Thorstein, 1995, Aylak Sınıfı, Çev.; İ. User, Marmara Ü Yayınları.: İstanbul.

AHMET CÜNEYT ISSI

‘TOPLUM MÜHENDİSLİĞİ’ BAĞLAMINDA KANON - EDEBİYAT İLİŞKİSİ

*“Kafesin biri, bir kuş aramaya çıktı.”**

GİRİŞ

Edebiyat ürünleri, okuruyla temelde birtakım estetik yollarla ilişki kuran, bu anlamda iletişim için kullanılabilecek pek çok yollardan birini; “estetik iletişimi” tercih edip okurunu böylece yakalamak isteyen ürünlerdir. Ancak, işin içine “iletişim” kavramı girince, edebiyat ürünlerinin bu birincil işlevine hem bunları ortaya koyanlarca, hem bunlarla muhatap olanlarca dün olduğu gibi bugün de başka işlevler eklene geldiği, yahut en azından zaman zaman bu türden amaçlar/beklentiler doğrultusunda eserler üretildiği bir vakıadır. Bilindiği gibi, edebiyat, malzemesini gerçek dünyadan ödünç alır ve bu malzeme/ler belli bir *niyet* doğrultusunda, (“niyet” için, tüm ideolojik çağrışımlarını bir tarafa bırakarak, “angaje” kelimesinin kullanılabileceğini, bu anlamda herhangi bir fikre “angaje” olmamış bir edebiyat eserinin olamayacağını ifade etmek gerekir[1]) bir “dizim” mantığı çerçevesinde okura sunulur. İşte, edebiyat ürünlerinin değişik “iletişim” maksatlarıyla karşımıza çıkmasındaki temel sebebin sözü edilen bu “niyet” kavramı dahilinde düşünülmesi gerekir kanaatindeyiz. Metnin *niyet*’i ise, en geniş anlamıyla ondaki *insan*, *değer* ve *eşya*ya ilişkin unsurların *dizim*’i, bunlar arasında kurulan “nedensel ilişkiler”le alakalıdır ve bilindiği gibi, sözü edilen bu üç unsurla ilgili *seçim*ler, anlatı çözümlemelerinde sıkça müracaat edilen “bakış açısı” kavramını gündeme getirmektedir.

Yalnızca edebiyat anlatıları değil, bir *şey* söylemeye çalışan her söylem, bir teklif olarak ortaya konan her görüş, her sistem önerisi, öncelikle üzerinde yükseleceği zemini, bu zeminin sınırlarını belirleyecek dizgesel elemanları (“dizge”yi Barthes’in kullandığı anlamda kullanıyoruz) sıralamak, ardından da, bunların *bir arada bulunuş mantığı*nı izah etmek durumundadır. Edebiyat anlatıları söz konusu olduğunda bu mantığın izahının *olay örgüsü* seviyesinde, politika söz konusu olduğunda ise söylevlerle ya da Michel Butor’un deyişiyle “gri edebiyat”[2] metinleriyle gerçekleştiğini söylemek mümkündür. Bu anlamda, edebiyat ve siyaset metinlerinin dizgelerini *ikna* yöntemini kullanmakla demokrat bir görünüm sergilediğini ve tam da bu yüzden sözü uzattıklarını, dinsel ya da monarşik söylemli metinlerin ise buyurgan bir yapılarının olduğunu, ikna yönteminden çok, sözü kısa keserek *ceza* ve *mükafat* kavramlarıyla kabul ettirmeye çalıştıklarını görürüz. Dinî metinlerin sözü kısa kesmesi, az sözle çok şey anlatma yollarından biri olan simgesel/sembolik bir dil kullanmalarıyla gündeme gelir. Simge/sembol kullanımı, bunların muğlaklığı ve hemen kendini

ele vermezliğiyle hem söz'e hem de söz'ün sahibine duyulan saygıyı artırıcı bir yöntem olarak görünmektedir. Elbette ki edebiyat metinleri ve gri edebiyat metinleri, kutsal kitaplardaki yoğunlukta olmamakla birlikte, simgesel dili kullanırlar. Ancak, özellikle bir tür "toplum mühendisliği" yapmak niyetinde olan metinlerde bu tarz bir Tanrısal dile yaslanmak kaygısı çok daha fazla göze çarpmaktadır. Sözlü döneme ait mitoloji ve destan gibi metinlerin dillerinin ayrıntılı bir biçimde incelenmesi bu durumu ortaya çıkaracaktır kanaatindeyiz.

Bilindiği gibi hem mitolojiler, hem de destanlar toplumların "olağanüstü" dönemlerinde ortaya çıkmış, olağanüstü durum/olay/olgu/an'lardan söz eden metinlerdir. Kısaca söylemek gerekirse, her iki anlatı türü de (sistem/mantık/dizge)milletlerin "varlık-yokluk" mücadelesi dönemlerinin ürünüdürler. Zannediyoruz, insan yeniden dirilebilmek, yeniden varlık sahasına çıkabilmek için en çok da böyle dönemlerde kutsal bir dil'e, ya da kutsal olan'ı çağrıştıracak simgelere, kahramanlara ve kimi zaman da kutsal kitaplardan alınmış cümlelere yaslanmaya ihtiyaç duyuyor. Böyle bakıldığında "kutsal kitaplardaki anlatılar ve kahramanlar ile ulusal edebi kanonlardaki anlatılar arasındaki akrabalık kolaylıkla fark edilebilir."[3] Öte yandan, esasen kutsal kitapların gelişinde de mitoloji ve destanların oluşum dönemlerine benzer bir "olağanüstülük", "gerilim" durumu söz konusudur.

Bu yazının üzerinde duracağı "toplum mühendisliği bağlamında kanon- edebiyat" ilişkisi, genel olarak baştan beri sözü edilen bu dikkatler doğrultusunda izah edilmeye çalışılacaktır.

KANON, YENİ TÜRK EDEBİYATI-KANON İLİŞKİSİ

Orhan Koçak, Gregory Jusdanis'in **Gecikmiş Modernlik ve Estetik Kültür** adlı kitabından nakille *kanon*'un Sami dilinde "kamış ya da değnek" anlamına gelen bir kelime olduğunu ve oradan da Yunanca'ya geçtiğini söylemektedir.[4] Klâsik ve Helenistik dönemlerde heykel, müzik, felsefe, retorik, dilbilgisi vs. ile ilgili tartışmalarda kullanılan kelimenin edebiyatla ilgi kurulan anlamı ise din sahasından gelmektedir: Ortaçağ Hıristiyan dünyasında kilise tarafından üretilen ve herkesin kayıtsız şartsız uyması gereken "kanun ya da buyruklar."[5] Bu durumda, üzerinde tartışılması dahi yasak olan kanonik kararların/hükümlerin "dogmatik" oluşlarının özellikle vurgulanması gerekir.[6] Jale Parla, İngiltere örneğinde *kanon*'un, "1603 yılından itibaren Birinci James'in altına mührünü koyarak ilan ettiği İngiliz Kilisesi kuralları"[7] olduğunu söylüyor. Bir süre sonra "kilise tarafından okunması özellikle önerilen ve tanrı düşüncesini tanımamızda yardımcı olacak bir dizi kitap"tan da *kanonik eserler* olarak söz edilmiştir.[8] Bu tarz kitaplar, kilise yetkilileri tarafından bir tür "vize" anlamında mühürlenmişler ve kullanılan mührün üzerinde "nihil obstat" (bir kitabın incelendiğini ve içinde inanca ve ahlâka karşı hiçbir şey bulunmadığını gösteren resmi sansür belgesi[9]) ibaresi bulunmaktadır.

Bilindiği üzere kilisenin Ortaçağ Hıristiyan Avrupa'sında hem halk, hem de iktidar üzerinde çok önemli yaptırım gücü olmuştur. Bu anlamda, denebilir ki, din adamlarının belli periyotlarla din alanında ortaya koydukları ve 'uyulması gereken kurallar manzumesi' demek olan *kanonik metinler*, bir tür, insanları istenilen biçimde "hi-

zaya çekme" metinleri olarak düşünülebilir. Ortaçağ kilisesinin kanonik metinlerinin yalnızca din alanıyla sınırlı kalmadığını, aynı zamanda "kültürel ve öğretimsel bir çok işlevi bir arada yürüttüğü"[10]de hatırlanır ve bunun yanına bir de o dönemdeki baskıcı tutum ilave olunursa, bunların, "kanon" sözcüğünün Sami dilindeki köken anlamıyla ilişkili olduğu hemen fark edilir: "Kamış ya da değnek."

Kanonik metinler, uluslaşma sürecinden sonra sahasını genişletmiş, yalnızca din sahasında değil, başka sahalarda da "insan/toplum/medeniyet inşa etme"yi amaçlayan çeşitli metinler *kanonik metinler* olarak adlandırılmıştır. Özellikle iktidarın ideolojisini –bu, genellikle ya tamamen ya da kısmen eski'yi reddeden bir söylem üzerinde yükselir- yerleştirmek/benimsetmek için ortaya konulan metinler böyle metinlerdir. Söz gelimi, Althusser'e göre aile, hukuk, haberleşme, kültürel alanlar (edebiyat, güzel sanatlar, spor vs.) iktidarın yeni insan/toplum/medeniyet inşasında kullandığı önemli enstrümanlar olmaları sebebiyle bir anlamda 'kanonik metin üretilen alanlar' olarak nitelendirilebilirler. Althusser, yukarıda sayılan tüm alanları "devletin ideolojik aygıtları" olarak adlandırmaktadır. İktidarın "zor" kullanma araçlarından farkı, bunların ideoloji kullanılmak suretiyle işletilmeleridir.[11] İktidar, bu şekilde hem sevimsiz ve zorba yüzünü göstererek düşmanlarını çoğaltmamış olacak, hem de demokrat görünüm altında, eski tabirle "suhûletle" ideolojisini veya öngördüğü hayat ve insan anlayışını/sistemini vatandaşlarına empoze etmiş olacaktır. En geniş kurumlardan biri olan devlet'ten tutunuz da en küçük gruplara kadar, her yeni sistem, yeni teklifler getiren ve bunu benimsetmeye çalışan her yeni oluşum, kendisini kabul ettirmek, benimsetebilmek için öncelikli olarak "öğretimsel ideolojik aygıt"tan[12] istifade etmelidir. Ancak bu yöntemi kullanırsa kendini gürültüsüz ve kolayca kabul ettirebilir. Çünkü, sağlıklı bir kuruluş dönemi geçirebilmek ve uzun ömürlü olabilmek, ancak, "toplumun belleği üzerinde" denetim kurmakla mümkün olabilir.[13] İktidar, özellikle zihinleri henüz eski'ye çok fazla bulaşmamış olan genç nesilleri istenildiği gibi yetiştirmek, onların her birini, *iman etmişler* olarak sisteme ekleyebilecek kültürel ve moral değerleri aşılamak için *okul*'a, yani eğitime özel bir önem vermiştir. Edebiyat eserleri işte bu noktadan sonra kanonikleşerek ulus-devletin "kuruluş anlatıları"na dönüşür ve böylece "kanon" sözcüğü de "muhafazakârlık ve değişim arasındaki gerilimle yüklü" ya da "hem statükocu hem de anti-statükocu"[14] anlamını kazanmış olur. Tam bu cümleden sonra sözü hızla edebiyat'a, bu yazı çerçevesinde bizi ilgilendiren yeni Türk edebiyatı olduğu için, bu alanın ilk evresi olan Tanzimat periyoduna getirirsek, ilk dikkatimizi çeken şey, bu edebiyata mensup sanatçıların tiyatro, hikaye ve roman gibi türlere batılı değerleri okurlara benimsetmek için eğitimsel/"insan inşa edici" bir işlev yüklediklerdir. Bu hususta Namık Kemâl ve Ahmet Mithat Efendi'nin edebiyatın muhtelif şubelerine ilişkin tanımlamalarını/beklentilerini hatırlamak bile, yeni edebiyatla yeni bir insan kanonunun kurulmaya çalışıldığını gösterir. Burada her iki ismin de, edebiyatı halkı eğitmek için istifade edilmesi gereken bir "okul" olarak düşündükleri hatırlanmalıdır. Bu andan itibaren "eski edebiyat", bütün kıymet hükümleriyle, yüzlerce yıl taşıyıp durduğu tüm değerleriyle hesaplaşılması gereken bir alan olarak algılanır.

Yeni bir sistemin sağlıklı biçimde kurulumu, ancak, yerine geçeceği "eski"nin kötülenmesi ve ardından unutturulmasıyla mümkün olabilir. Bu işlemin aynı zamanda yeni kanonun dizgesini oluşturan temel kavramların basit bir mantıkla benimsenmesinde anlamlı bir işlevi de vardır: Teklif edilen her bir "yeni" kavram/değer, anlam ve değerini yerine geçeceği "eski" kavram/değere zıt oluşuyla kazanır. Bu, basit bir mukayese mantığı olmanın yanında, yok edilmek/unutturulmak istenen "eski" değerlerden açılan boşlukları da doldurmaya çalışmak anlamına gelir. Elbette, alternatif olma iddiasıyla ortaya çıkan yeni sistemde, insanların alışkın oldukları eski'nin dizgesel elemanlarına karşılıklar bulunmalı, bu yeni elemanları birbirlerine bağlayan mantık (kastedilen, *olay örgüsü* anlamında bir mantıktır) inandırıcı ve tutarlı olmalı, kısacası iyice izah edilmelidir ki, zihinlerde "eksiklik" ve "boşluk" duygusuna yol açılmasın. Sözgelimi, bir "insan" ve "ictimai sistem" teklif eden, bu yönüyle esasında bir medeniyet tasarımı olan ve uzun yüzyıllar kuvvetli bir kanon işlevi gördüğü söylenebilecek klâsik şiirin bir mantığı vardır. Ahmet Hamdi Tanpınar, bu mantığı "saray" istiaresi çerçevesinde izah etmeye çalışır ve bu istiarenin merkezine de iki kavramı yerleştirir: Gücünde ilahi bir yön bulunan hükümdar/sevgili ve yine bununla sıkı sıkıya ilişkili olan din/tasavvuf. Dizgenin diğer tüm elemanları, kıymetlerini bu iki merkeze göre konumlanışlarından (şimdilerde bu konumlanış ilişkisi için bir medeniyet kurgusunun "öteki", "beriki"[15] gibi adlar veriliyor) alırlar.[16] Tanpınar'ın klâsik şiiri bu şekilde okuma denemesi, tespit ettiği ve o sistemin kalbi olarak sunduğu unsurlar isabetli olsun olmasın, bizce esasında bütün bir klâsik şiirin yüzey yapılanışını şekillendiren/belirleyen alt metnini/ana arterini, ya da, hadi buraya üzerinde çok etkisi olan hocası Yahya Kemâl'in bir adlandırmasını da dahil edelim, ana vurgularıyla *mecelle*'[17]sini görme çabası olduğundan çok önemlidir. Onun klâsik şiir için yapmış olduğu okumadan hareket eder ve Tanzimat ve Servet-i Fünûn edebiyatının bu şiirin etrafında döndüğü ifade edilen kavramların yerine neleri teklif ettiklerine bakarsak bu andan itibaren 'din' ile, çıkışlarında yegane model olan 'batı'nın oldukça sorunlu alanlara/kavramlara dönüştükleri dikkati çeker.[18] Yeni Türk edebiyatının sözü edilen iki kavram çevresinde daha başlangıç safhalarında başlayan bu problemli durumu, belki de onun bugüne uzanan biçimsel ve tematik çelişkilerini de besleyen asıl sebeptir.

Yeniden Tanzimat devresine döner ve yukarıda söylenilenleri biraz daha açmaya çalışırsak, bu devrede Tanpınar'ın 'saray'ının yerine, örnek alınan batılı modele uygun olarak bütün bir "sahihlik" anlamında 'akıl'ın geçirilmeye çalışıldığı görülür. Şinasi'de istiarenin 'berikiler'i "irâde", "kanun", "hürriyet" vs. olarak belirirken, din'in sorunlu hale gelişinin işaretleri –henüz yalnızca düalizm anlamına gelecek şekilde bile olsa – **Tercî-i Bend**, **Terkîb-i Bend** ve yeni toplum projeksiyonunun mimarı olan Reşit Paşa için yazmış olduğu **Kaside**'yle verilmeye başlanmıştır. Özellikle, Reşit Paşa için yazılmış **Kaside**, dinî bir figürü çağrıştıran çeşitli imalarla donatılmış '*yeni bir insan tipi*'[19]nin kutsallaştırılmaya çalışıldığı şiir olarak görülebilir. Ziya Paşa da Şinasi'nin kavramlarıyla benzeşen kavramların ve benzer huzursuzlukların içinden konuşurken, öteki'nin tespitinde yaşadığı çelişkiler, bunlar daha ziyade şiirin biçimsel konularıyla ilgili olsalar bile, özellikle "Şiir ve İnşa" makalesiyle **Hara-**

bat'ın "Mukaddime"sinde ortaya çıkar. Namık Kemâl ise her ikisinin kavramlarına *hürriyet*'i ilave eder ve bu kavramı "*Ne efsunkâr imişsin âh ey dîdâr-ı hürriyet/Esîr-i aşkın olduk gerçi kurtulduk esâretten*" dizeleriyle, âdeta bir tür Tanrı inancını ima eder gibi tasvir eder. Batı'nın kimi zaman sorunlu bir alan haline gelişi ise **İntibah**, **Araba Sevdası** ve Ahmet Mithat Efendi'nin birçok romanıyla, özellikle "yanlış batılılaşma" konusu çerçevesinde ortaya çıkmaya başlamıştır.

Servet-i Fünûn edebiyatı da tıpkı halefi olduğu Tanzimat edebiyatı gibi, *sahihlik* büyük başlığı altında anlayışının merkezine insan'ı ve pozitif akıl'ı yerleştirmiştir. İnsan, Tevfik Fikret'le yeni bir "amentü" (aslında bu, dinin alternatifi olması düşünülen bir kanon teklifidir aynı zamanda) sisteminin merkezinde yer alan yegane unsurdur. Şair, bir tür yeni "din" anlamına gelebilecek alternatif din teklifini, insanların bilinçaltlarını okşayarak benimsetebilmek için çoğu zaman ya kutsal dil'in imkânlarından yahut da yine doğrudan bilinçaltında önemli bir yeri olan mitolojiden ve mitolojik kahramanlardan ("Promete" şiiri) yararlanır. Onun bu metodunu Hasan Akay, şu şekilde yorumlamaya çalışıyor ki, bizce yaklaşımı çok isabetlidir:

"(…) Bu yolun tercihindeki maksat sadece okuyucuya/dinleyiciye en kısa yoldan ulaşmak değil, fakat aynı zamanda, düşünce prensiplerine kutsallık atfederek bunların kolaylıkla, kuvvetle ve tereddütsüz bir şekilde benimsenmelerini sağlamaktır. Bu takdirde bir taşla –iki değil, belki de- bir sürü kuş vurulmuş olmaktadır; çünkü dinî alana ilişkin bütün imkân ve durumlar ile edebiyat ve fikir sahasıyla ilgili bütün imkân ve durumlardan aynı anda yararlanılmış olmaktadır.

Tevfik Fikret (Ömr-i Muhayyel, Süha ve Pervin gibi şiirlerinde) kendi hesabına kurduğu hayâllerini, İkinci Meşrutiyet devrinde kaleme aldığı *Haluk'un Amentüsü* ile, bu defa, oğlunun şahsında temsil edildiğine inandığı gençlik, onların oluşturacağı toplum ve insanlık hesabına kurmakta ve bu kavramları, -gerçekleşmesi açısından "hulya" olduğunu bildiği hâlde,- bir iman prensibi seviyesine yükseltmek istediği –"hulyalarına bin can ile inandığını" açıkça ifade etmektedir; üstelik bu tavrın, *Amentü*'deki "aklın hakimiyeti" prensibine halel getireceğini bile bile. (…) Prensiplerini, dinî kaynaklı veya görünümlü bir kavramla kodlaması veya şifrelemesi, içinde yaşadığı Müslüman toplumun hafızasında bu kavramın ("*Amentü*'nün), hem anlam ve çağrışım alanı hem de telkin ve tesir gücü bakımından son derece yüksek bir değer taşıdığını bilerek bunu bilinçli bir biçimde kullanmak istemesinden ileri gelmektedir. Böylelikle prensiplerin, hem bir anlamda dinî kutsallık kazanması, hem de kolaylıkla benimsenmesi sağlanabilecektir."[20]

Belki, Mehmet Akif'le aralarında çıkan ve birinin diğerine *zangoç*, ötekinin ise *Molla Sırat* demesiyle devam eden tartışmayı da esasında merkeze aldıkları kavramların birbirleriyle farklı oluşundan kaynaklanan iki ayrı kanon içinden konuşmaları bağlamında düşünmek gerekir.[21]

Yeni Türk edebiyatı, idealindeki *sahihlik* anlayışını Tanzimat edebiyatından başlayarak, iktidar otoritesinin, yani padişah'ın karşısında kendisiyle ilgili kararları verebilme yetisine sahip, akıl ve iradesini kullanabilir *halk* imgesi ile, bu çerçevede oluşturulacak realist bir hayat anlayışı üzerine temellendirmiştir. Servet-i Fünûn ede-

biyatçılarının zaman zaman *ütopya*'lara sığınmalarını da esasında 'mecburen' bu asıl idealden kopuşun yansımaları, çelişkili zihnin kendini 'bir türlü dışavurumu' olarak görmek mümkündür.

II. Meşrutiyet'in ilanından sonra, sistematik olmamakla birlikte daha önceden de muhtelif zamanlarda muhtelif eserlerle dile getirilmiş olan "milli edebiyat" anlayışı, Jöntürk hareketiyle ilişkili biçimde **Genç Kalemler** dergisi çevresinde rağbet bulmuş, kısa bir zaman sonra da kamuoyunun dikkatini üzerine çekmiştir.[22] Önce edebiyat alanında dilde sadeleşme şeklinde başlayarak eserlerde yerli hayatı yansıtma, şiirde aruz yerine hece veznini kullanma, halk edebiyatı nazım biçimlerinden yararlanma gibi prensiplerle gelişen Millî edebiyat, az bir zaman sonra, özellikle Ziya Gökalp'in düşünsel nitelikli metinleriyle, "halka doğru" vurgusunu temellendirerek "milliyetçi" ideolojiye dönüşecektir. Mustafa Kemâl'in kurduğu Cumhuriyet'in üzerine bina edildiği ideoloji de bu ideoloji olacaktır.

Kanon, câzibesini ve inandırıcılığını büyük ölçüde iki ucunu da ütopik tasarımlar denebilecek bir kurgu çerçevesinde biçimlendirerek kazanır: 'Ülküsel bir geçmiş' ve buna bağlı ortaya çıkacak olan 'ülküsel bir gelecek'.[23] Her iki anlamıyla da kanon, hem insanların sebebinin mitoloji üretme mantığı içinde aranması gereken 'mutlu geçmiş zaman' hayâline, hem de, belki yine aynı mantık içinde kalınarak çözümlenebilecek olan gelecek kurgusuna zemin hazırlar ki, bu, âşinası olduğu bilinçaltı fotoğrafıyla karşı karşıya kalan insana güven, inanç ve emniyet telkin eder. Gerçekten, "her türlü kanonik metin, gerek anlatısıyla, gerek kurgusuyla, okuru için tanıdık temalar kullanmak zorundadır."[24] İşte, önce dil ve edebiyat sahasında başlayıp daha sonra ideoloji görünümü kazanan milliyetçi düşünce, özellikle Ziya Gökalp'in metinlerinde tam da bu şekilde belirir. Gökalp, bir yandan şiirleriyle Türklüğün mutlu ve güçlü olduğu devirleri 'kaybedilmiş cennet' düşüncesini hatırlatırcasına işlerken, diğer yandan da o günlere dönebilmek için yeniden elde edilmesi gereken hasletleri/elemanları bir bir sayar ve bunların en üstüne bir de 'Turan' idealini veya ütopyasını ekler. Tüm bunların genellikle manzum bir masal formu içine yerleştirilerek sunulmasını ve yine masalsı varlıkların, nesnelerin şiirlerde yer alışını (*pir*, *sırlı elma*, *Kaf Dağı periler*, *cinler* vs.) milliyetçi düşüncenin "halka doğru" ilkesine bağlamak mümkünse de[25] bu durum, galiba masal/insan, masal/ülküsellik, masal/mitoloji ilişkisi içinde de düşünülebilir. Ayrıca, Ziya Gökalp de dahil olmak üzere o dönem aydınlarının entelektüel birikim açısından halkı yetersiz ve dolayısıyla istenildiği gibi şekillendirilebilmesi mümkün bir 'çocuk' seviyesinde gördükleri hatırlanırsa, böyle bir formun tercih ediliş sebebi sanırız daha bir netlik kazanacaktır.[26]

Bir yandan **Türk Ocağı**, **Türk Yurdu** gibi kurum ve dergiler, düzenlenen çeşitli panel ve konferanslarla, diğer yandan da başta Ziya Gökalp olmak üzere Ömer Seyfettin ve Ali Canip, Hamdullah Suphi (Tanrıöver), Mehmet Emin (Yurdakul) gibi isimlerin eserleriyle dar ve cemaatçi/yerel gruplar bir üst-kimliğe; ulus-devlet kimliğine dönüştürülmeye çalışılmaktadır. Projenin yeşermesi ve benimsenmesi için siyasal ortam da oldukça uygundur. Çünkü, çok yakın bir geçmişte bir süre gündemi meşgul eden Osmanlıcılık ve İslâmcılık gibi düşünceler Balkan ve I. Dünya Savaşı örnek-

lerinde iflas etmiştir. Şimdi yapılması gereken, Türkçü düşüncenin teorik ve edebî kanonik metinlerini oluşturmak, bunlarda söylenenleri çeşitli seminer, konferans ve mitinglerde yapılan konuşmalarla desteklemektir. Elbette metinler şekillendirilirken "devletin kendisini bir arada tutacak, birbirleriyle bağlantılı bir değerler ve duygular ağı" ortaya konmalıdır. Çünkü, "Millet inşa etme kolektif anlatılar uydurmayı, etnik farklılıkların homojenleştirilmesini"[27] gerektirir. Bu dönemde söylem düzeyinde faydalanılan anlatılar **Oğuz Kağan**, **Ergenekon**, **Türeyiş** gibi milletin kolektif bilinçaltında önemli yer işgal eden destanlar olmuş, özellikle bir "yeniden doğuş" fikri vurgulanmıştır. "*Bozkurt*", destandaki yeniden doğuşu simgeleyen önemli bir figürdür. Cumhuriyet döneminde Bozkurt motifi kutsallığı çağrıştıracak çeşitli ifadelerle de iç içe geçmiş biçimde yeni sahibini bulmuştur: Mustafa Kemâl. "Gökalp, Türk ulusunun ikinci defa "**Ergenekon**" mucizesini yaratmak üzere bulunduğunu ve Mustafa Kemâl'in bir "*Bozkurt*" olduğunu söylüyordu."[28] Cumhuriyet'in ilanının ardından kurulan Cumhuriyet Halk Fırkası ambleminde yer alan "ok" motifi de belki Oğuz Kağan Destanı ile yeni devletin kuruluşunu ilişkilendirmek için kullanılmıştır.

"Büyük adamlar ve onların kahramanlıklarıyla, parlak zaferlerle dolu bir geçmiş, Kemâlizmin modernleşme hedefini gerçekleştirmek için hegemonik iktidarını kurarken dayandığı mitsel bir kaynak oldu."[29] 1928 sonrasında giderek Mustafa Kemâl'in destansı kimliğine bir de dinsel kimlik ilâve edilir ve "Mustafa Kemâl, 1928'den itibaren kutsallaştırılır, bir tapınma objesi, dinsel bir kişilik, bir resul, hatta zaman zaman bir 'Tanrı' haline getirilir. Yüceltme yeni dinsel biçimler alır. 1930'larda Yakup Kadri, *Ankara*'sında, onun "Türk milletinin maneviyetinden (bunu "ulusçuluğun tanrısından" diye okuyabiliriz) "risalet" aldığını; Ruşen Eşref "Resül'ün bir vasfı da: 'Emin olmasıdır' derler; bu, O'nda vardı!..." diye yazarlarken, onu kitap getiren bir peygambere benzetirler. Yakup Kadri, Atatürk'ün Sofra'sını İsa'nın havarileriyle yediği yemeklere benzetir. Yine pek çok şiirde Mustafa Kemâl, ölüleri dirilten İsa, kavmini esaretten kurtaran Musa, insanlığın ikinci atası Nuh, darda kalanların imdadına yetişen Hızır, dünyayı düzeltecek Mehdi gibi resul ya da nebi peygamberlere benzetilir."[30] "Okulların ders kitapları ve programları 1930'larda CHP programına göre yeniden düzenlenir, kitaplarda "mukaddes" CHP'nin tanıtımına büyük yer verilir. Yönetici kadro, 1930'larda bu 'ibadet'i halka da yaygınlaştırmaya çalışır. Örneğin, CHP'nin köylüler için 15 günde bir çıkardığı *Yurt* gazetesi (no:15, 1. 6. 1934), köylülere, 19 Mayıs'ta Samsun'dan doğan "güneş"in, "Büyük Gazi"nin, "önünde eğilelim" telkininde bulunur."[31]

Edebiyat alanında özellikle Kurtuluş Savaşı anlatılarıyla başlayan toplumsal ve zihinsel dönüştürüm projesinin yoğun olarak uygulama aşamasına geçişi Cumhuriyet dönemine denk düşer. Ancak bu dönemde, Tanzimat döneminden beri bir türlü nereye konulacağı bilinemeyen iki olgu karşısındaki kararsız duruş hâlâ devam etmekte ve bu durum kanonu netâmeli, belirsizliklerle dolu ve çoğul bir sarmala dönüştürmektedir. Bunlardan biri Batı, diğeri ise din'dir. Her iki kavram, Cumhuriyet ideolojisinin "öteki"si olarak zaman zaman karşımıza çıkmaktadır. 1950'lerden sonra edebiyat alanında Cevat Şakir Kabaağaçlı, Azra Erhat, Sabahattin Eyüpoğlu gibi isimlerin başlattıkları "Mavi Anadolu" hareketi, belki de Batı ile olan netameli ilişkinin

kökten ortadan kaldırılması çabası anlamına gelen bir yönelim olarak değerlendirilebilir.[32] Esasında, bu yönelim ile daha 1930'lu yıllarda ortaya atılan ve bir süre ciddi biçimde gündemi işgal etmiş olan **Güneş-Dil Teorisi** ve **Türk tarih tezi** arasında, amaç olarak sıkı bir düşünsel akrabalık ilişkisi bulmak da pekâlâ mümkündür.

Daha Tanzimat döneminden itibaren uzun yıllar birçok aydın tarafından miskinlik ve pasiflik telkin eden kader anlayışı dolayısıyla sık sık Osmanlı Devleti'nin yıkılışında önemli müessirlerden biri, hatta birincisi olduğu dile getirilen 'din' konusuna gelince, erken Cumhuriyet dönemi bu problemi ilk önce Fransa'daki laiklik modelini benimsemek suretiyle aşmaya çalışmıştır. Bu ilkeyle asıl amaçlananın, ayırıcı unsuru din olan Osmanlı kimliği karşısına "yeni insan" kimliğini temsil eden Türk kimliği"ni yerleştirmek olduğu düşünülebilir.[33] Ancak, Cumhuriyet'in asıl muhataplarını oluşturan halk arasında din olgusu o kadar kuvvetli bir biçimde etkisini sürdürmektedir ki, belki de bütün Cumhuriyet ideolojisinin ya da kanonunun en fazla uğraştığı, ancak bir türlü netlik sağlayamadığı alan burası olmuştur. Bir taraftan halkçılığı sürekli vurgularken, diğer yandan halkın tam da en derin bir biçimde bağlı bulunduğu bir şeyi olumsuzlamaya çalışmak, belki de Cumhuriyet'in "halka rağmen halkçılık" söyleminin en belirgin özelliklerinden biri olmuştur. Gerçekten de Cumhuriyet ideolojisi, halkçılığı bir tür folklorik anlatıya indirgeyerek dini de bu anlatının sıradan öğelerinden biri şekline dönüştürmek suretiyle onun yozlaştırıcı etkilerini asgari düzeye indirmek amacındadır.[34] İşte bu maksat doğrultusunda özellikle erken dönem Cumhuriyet dönemi roman ve hikayelerinde İslâm öğesi daha çok olumsuz Müslüman tiplerle öne çıkarılır. Artık "Kur'an, temel kutsal metin olarak ulus-devlet anlatısına çağrışımlar yoluyla katkıda bulunamaz." Bunun yerine Yakup Kadri ya da Halide Edip gibi yazarlarda çelişkin bir görüntü sergileyecek biçimde, Hıristiyan dinî terminolojisinden aktarılan anlatı öğeleri ulusal Kurtuluş savaşı mücadelesine girer.[35] Söz gelimi, "mutaassıp zihniyet ve din ile laik zihniyet ve müspet ilim arasındaki çatışma"yı anlatan ve Reşat Nuri'nin "direktif üzerine yazdığı söylenen" **Yeşil Gece**'nin bu maksatla kaleme alınmış bir roman olduğu söylenir.[36] Romanın edebiyat eseri olarak başarısızlığını, başkişi Şahin'in "ete kemiğe bürünmemiş bir iskelet" konumunda kalış sebebini de burada aramak gerekir. Roman, bir edebiyat eseri olmak iddiasında değildir çünkü: "Reşat Nuri, Şahin'i "insanlar ve olaylarla ilişkileri ve çatışmaları içinde geliştirmez, bir birey olarak bakmaz ona, dinsel inançların eleştirisi için onu bir araç olarak kullanır."[37]

Cevdet Kudret'in de ifade ettiği gibi Cumhuriyet döneminde, özellikle 1950'li yıllara kadar yeni bir insan modeli inşa etme yolunda iktidar ile sanatçı arasında bir dayanışma ilişkisinin varlığı göze çarpar. O, Kemâl Bilbaşar'ın kaleme aldığı ve konusu dinî taassup ve halkı inkılaplar aleyhine kışkırtan bir imam etrafında gelişen "Kelimam'ın Fesleri" (hikaye, **Cevizli Bahçe** (1941) adlı kitapta yer almaktadır) adlı hikayenin esasında inkılapları (şapka inkılabı) halka benimsetmek için yazıldığını ve bu anlamda iktidar-sanatçı dayanışmasının bir ürünü olduğunu söyler.[38] Reşat Nuri'nin "modern tiyatro ile tulûat karışımı olan" **Hülleci** (1933) isimli eseri de yine resmî ideolojiye uygun olarak kaleme alınmış ısmarlama eserlerden biridir.[39] Bu ilişki biçimi kimi zaman yazarların dokunmaması, uzak durması gereken konuları da belirlemiş,

böylece bir tür komünist dönem Rusya'sı benzeri bir "parti edebiyatı" manzarası da ortaya çıkmıştır. Elbette, böyle bir uygulamada yukarıda sözü edilen geleneksel iktidar-sanatçı anlayışının etkisi vardır. Söz gelimi, Kurtuluş Savaşı ve Cumhuriyet'in ilk yıllarında kuruluşa hizmeti geçen Falih Rıfkı, Yakup Kadri, Ruşen Eşref, Yahya Kemâl, Memduh Şevket gibi isimlere milletvekilliği, elçilik vb. görevler verilir.[40] Bir çoğunun bugün "ütopik" oldukları anlaşılmış romanların çoğu işte böyle bir ilişki biçimi sonucunda ortaya konulmuştur. Ethem İzzet Benice'nin Cumhuriyet'in kuruluşunun onuncu yılı için yazdığı ve Milli Eğitim Bakanlığınca basılan *On Yılın Romanı* ile Burhan Cahit Morkaya'nın Cumhuriyet idealleri doğrultusunda yazdığı, hayalî köy ve köylü tasvirleri ile umutlu bir gelecek vadeden *Köy Hekimi* (1932) de böyledir.[41]

Öte yandan sırf bu yüzden bazı edebiyatçılar "hükümetin hoşuna gitmeyecek gerçeklere değinmekten kaçınmışlar, bir çeşit "tatlı su gerçekçiliği" ile yetinmişlerdir. Söz gelimi, memleketin ve köyün acı gerçeğine arada bir değinme eğilimi gösteren bir yazarımız (Memduh Şevket Esendal) uzun yıllar eserlerini yayımlamamış, hayatının son yıllarında yayımlamağa başladığı zaman da adını açıklamaktan kaçınmış" Reşat Nuri ise "savaş aleyhtarı bir temayı işlediği söylenen **Mehmetçik** romanını" sırf bu kaygıdan dolayı "tamamlamaktan vazgeçmiş, eğer tamamladıysa yayımlamamıştır."[42]

Cumhuriyet ideolojisinin kanon oluşturmada kullandığı önemli enstrümanlarından bir diğeri ise popüler romanlardır. Bu tarz romanlarda inşa edilmeye çalışılan "yeni toplum"a, eskinin yerine koyacağı yeni bir aşk anlayışı, kadın erkek ilişkileri ve adab-ı muaşeret kuralları ile Cumhuriyet'in ilkeleri vb. sunulmuş ve benimsetilmeye çalışılmıştır.[43] Eski ve geçmiş duyarlılıklarla ilişkilerin koparılması noktasında oldukça önemli işlevler gören bu romanlardan biri Reşat Nuri'nin **Çalıkuşu**'dur. Romanın, öyküsünün dışına çıkılıp alt metnine dikkat edilerek okunduğunda, özellikle, geleneksel kadın imgesini hedef aldığı fark edilecektir. Yazar da bir konuşmasında bu görüşümüzü destekleyecek sözler etmekte, "**Çalıkuşu**'nu o zamana kadar halkın kötü gözle gördüğü kolejli, kültürlü, serbest tavırlı, neşeli İstanbul kızlarına karşı bir sempati uyandırmak maksadıyla yazdığını, Feride tipini bu düşünceyle yarat"tığını[44] söylemektedir. Popüler romanların tarihî konularda yazılmış örneklerinde ise Türk kimliğinin 'yüceltilmeye' çalışıldığı özellikle fark edilmektedir.[45] Son olarak, bu tür eserlerin özellikle 1931 yılı Cumhuriyet Halk Fırkası Büyük Kongresi'nde kararı alınan Halkevleri'nin açılmasından sonra piyasada daha yoğun görüldüğü söylenmelidir. '*Telkin*' ve '*terbiye*' yoluyla halka devrimleri benimsetmek amacıyla kurulan halkevleri, bir taraftan çıkardığı dergilerle, diğer taraftan da "sanat şubesi"nin koymuş olduğu ilkeler doğrultusunda yazılan popüler eserlerle ulus-devletin inşası sürecinde önemli bir işlev yüklenecektir.[46]

SONUÇ

Görüldüğü gibi, iktidarın toplumu dönüştürme projesi için kanunlar ve zor kullanma gücü neyse, edebiyat sahasında üretilen kanonik metinler de odur. Edebiyat metinlerinin diğerlerinden tek farkı, vatandaşlara "çaktırmadan" ve daha barışçıl yollarla sistemi benimsetmesidir. Kanon, yeni olduğunu iddia eden bir sistemin teklifler

manzumesi anlamına gelmektedir. Bu sebeple, edebiyat sahasında ortaya konan kanonik nitelikli eserlere sistemin unsurlarını birbirine sıcak ilişkilerle bağlayan, 'aşina olay örgüleri icat edici eserler' olarak bakmak mümkündür. Gerçekten, herhangi bir kurgu metinde metnin iskeletini meydana getiren olay/lar tek başına ele alındıklarında oldukça kuru ve sıkıcıdır. Olay örgüsü, bu sıkıcılığı ortadan kaldırarak metni "okunabilir" hale dönüştürmektedir. Elbette, okurun aşinası olduğu değerlerden kurulmuş olay örgüleri, metnin benimsenmesinde çok önemlidir. Tam burada, denebilir ki Türk edebiyatında "halk" kavramını merkezine oturtmuş kanonik metinler, yıkmaya çalıştıkları değerlerin yerine yeni teklifler ortaya koyarlarken bu değerlere çağrışımlar yoluyla göndermede bulunan unsurları seçmişlerdir. Bunda başarılı olabilmek için de özellikle kutsal dilden, kutsal/epik/mitik çağrışımları olan varlıklardan/olaylardan faydalanmışlardır.

---

* F. Kafka, **Aforizmalar**, (16. aforizma), (Çev. Osman Çakmakçı), Bordo Siyah Yay., İst. 2003, s.18.

[1] Michel Butor, **Michel Butor Üstüne Doğaçlamalar**, (Çev. İsmail Yerguz), Yapı Kredi Yay., İst. 1996, s. 22.

[2] "gri edebiyat" adlandırması için bkz. Michael Butor, **Michel Butor Üstüne Doğaçlamalar**, (Çev. İsmail Yerguz), Yapı Kredi Yay., İst. 1996, s. 22-25.

[3] Orhan Tekelioğlu, "Edebiyatta Tekil bir Ulusal Kanonun Oluşmasının İmkânsızlığı Üzerine Notlar", **Doğu-Batı Düşünce Dergisi**, Yıl: 6, Sayı: 22, Şubat-Nisan 2003, s. 70, 71.

[4] Orhan Koçak, "1920'lerden 1970'lere Kültür Politikaları", **Modern Türkiye'de Siyasi Düşünce**, **Kemâlizm**, c. 2, İletişim Yay., 3. bs., İst. 2002, s. 418.

[5] Martin Gray, **A Dictionary of Literary Terms**, York Press, England, 1996, s. 51.

[6] Orhan Tekelioğlu, "Edebiyatta Tekil bir Ulusal Kanonun Oluşmasının İmkânsızlığı Üzerine Notlar", s. 70, 71.

[7] Jale Parla, "Edebiyat Kanonları," **Kitap-lık**, S. 68, Ocak 2004, s. 51.

[8] Orhan Tekelioğlu, "Edebiyatta Tekil bir Ulusal Kanonun Oluşmasının İmkânsızlığı Üzerine Notlar", s. 70, 71.

[9] Umberto Eco, **Yanlış Okumalar**, (Çev. Mehmet H. Doğan), Can Yay., İst. 1996, s. 30.

[10] Lois Althusser, **İdeoloji ve Devletin İdeolojik Aygıtları**, İletişim Yay., 4. bs., İst. 1994, s. 40.

[11] **A.g.e.**, s. 33-35.

[12] Lois Althusser, **İdeoloji ve Devletin İdeolojik Aygıtları**, s. 41, 42.

[13] Paul Connerton, **Toplumlar Nasıl Anımsar**, (İng. Çev. Alaattin Şener), Ayrıntı Yay., İst. 1999, s. 8

[14] Jale Parla, "Edebiyat Kanonları," s. 51.

[15] Orhan Tekelioğlu, "Edebiyatta Tekil bir Ulusal Kanonun Oluşmasının İmkânsızlığı Üzerine Notlar", s. 73.

[16] A. Hamdi Tanpınar, **19 uncu Asır Türk Edebiyatı Tarihi**, Çağlayan Kit., 5. bs., İst. 1982, s. 6, 7, 9.

[17] Y. Kemâl'den akt.: Orhan Koçak, "1920'lerden 1970'lere Kültür Politikaları", **Modern Türkiye'de Siyasi Düşünce**, **Kemâlizm**, c. 2, İletişim Yay., 3. bs., İst. 2002, s. 409.

[18] Orhan Tekelioğlu, "Edebiyatta Tekil bir Ulusal Kanonun Oluşmasının İmkânsızlığı Üzerine Notlar", s. 73, 74; Kemâl Atakay, "Kanon Huzursuzluğu", **Kitap-lık**, S. 68, Ocak 2004, s. 70.

[19] Mehmet Kaplan, **Türk Edebiyatı Üzerinde Araştırmalar 3, Tip Tahlilleri**, Dergah Yay., 2. bs., İst. 1991, s. 167-176.

[20] Hasan Akay, "Yeni Türk Edebiyatında Amentüler", **Dergah Dergisi**, S. 86, s. 9, 10.

[21] Mehmet Emin Erişirgil, **Ölümün 50. Yılında İslâmcı Bir Şairin Romanı**, (Yayına Hazırlayanlar:

Aykut Kazancıgil-Cem Alpar), Türkiye İş Bankası Kültür Yay., Ank. 1986, s. 156-162.

[22] Edebiyat ve siyaset ilişkisi konusunda Ali Canip'in **Genç Kalemler** dergisi sermuharrirliğine *İttihat ve Terakki Cemiyeti Merkez-i Umumiliği* tarafından 12 Mart 1327 (25 Mart 1911) tarihinde getirildiği hatırlanmalıdır. (Rıza Filizok'un **Ali Canip'in Hayatı ve Eserleri Üzerine Bir Araştırma** adlı çalışmasından akt. Murat Belge, "Türkiye'de 'Kanon'", **Kitap-lık**, S. 68, Ocak 2004, s. 57).

[23] Kemâl Atakay, "Kanon Huzursuzluğu", **Kitap-lık**, S. 68, Ocak 2004, s. 76, 77.

[24] Carey-Webb'den akt. Orhan Tekelioğlu, "Edebiyatta Tekil bir Ulusal Kanonun Oluşmasının İmkânsızlığı Üzerine Notlar", s. 74.

[25] "Türk aydınlarının bağlandıkları ilk düşünce sistemlerinden biri olan *halkçılık*, jöntürklerden beri, pozitivist bilimsel ilerleme düşüncesi üzerine temellenen toplum projelerinin kurucu öğesidir." Nur Betül Çelik, "Kemâlizm: Hegemonik Bir Söylem", **Modern Türkiye'de Siyasi Düşünce**, **Kemâlizm**, c. 2, İletişim Yay., 3. bs., İst. 2002, s. 76.

[26] Otoritenin veya yeni kanonik düzeni savunanların millete yönelik bu bakışı aynen sürdürmediklerini kimse iddia edemez. Millet hâlen de istenildiği şekle sokulabilecek bir yığın nazarıyla görülebiliyor ve azınlığın görüşünün milletin reyiyle karşılaştırılmasında azınlığın doğruları revaçta tutuluyorsa bu arayışın ne kadar kuvvetli bir kanon oluşturduğu meydandadır.

[27] Gregory Jusdanis'in **Gecikmiş Modernlik ve Estetik Kültür** (Metis Yay., İst. 1998)'den akt.: Barış Karacasu, "'Mavi Kemâlizm', Türk Hümanizmi ve Anadoluculuk", **Doğu-Batı Düşünce Dergisi**, Yıl: 6, Sayı: 22, Şubat-Nisan 2003, s. 334.

[28] Hasan Tuncay, **Ziya Gökalp**, Toker Yay., 3. bs. İst. 1978, s. 59.

[29] Nur Betül Çelik, "Kemâlizm: Hegemonik Bir Söylem", s. 85.

[30] Hasan Ünder, "Atatürk İmgesinin Siyasal Yaşamdaki Rolü", **Modern Türkiye'de Siyasi Düşünce**, **Kemâlizm**, c. 2, İletişim Yay., 3. bs., İst. 2002, s. 149.

[31] **A.g.m.**, s. 149, 150.

[32] Bu konuda bkz. Barış Karacasu, "'Mavi Kemâlizm', Türk Hümanizmi ve Anadoluculuk", **Doğu-Batı Düşünce Dergisi**, Yıl: 6, Sayı: 22, Şubat-Nisan 2003, s. 334-343.

[33] Nur Betül Çelik, "Kemâlizm: Hegemonik Bir Söylem", s. 85.

[34] **A.g.m.**, s. 85.

[35] Orhan Tekelioğlu, "Edebiyatta Tekil bir Ulusal Kanonun Oluşmasının İmkânsızlığı Üzerine Notlar", s. 74.

[36] Birol Emil, **Reşat Nuri Güntekin**, Kültür Bakanlığı Yayınları, Ank. 1989, s. 24 ve 55.

[37] Fethi Naci, **Edebiyat Yazıları**, Can Yay., 2. bs., İst. 1995, s. 160; Birol Emil, **Reşat Nuri Güntekin**, Kültür Bakanlığı Yayınları, Ank. 1989, s. 79.

[38] Cevdet Kudret, **Türk Edebiyatında Hikaye ve Roman III**, İnkılap Kit., İst. 1990, s. 14.

[39] Birol Emil, **Reşat Nuri Güntekin**, s. 79

[40] Cevdet Kudret, **Türk Edebiyatında Hikaye ve Roman III**, İst. s. 13.

[41] Ömer Türkeş, "Güdük Bir Edebiyat Kanonu", **Modern Türkiye'de Siyasi Düşünce**, **Kemâlizm**, c. 2, İletişim Yay., 3. bs., İst. 2002, s. 429.

[42] Cevdet Kudret, **Türk Edebiyatında Hikaye ve Roman II**, İnkılap Kit., 5 bs., İst. 1987, s. 14.

[43] Ahmet Oktay, **Cumhuriyet Dönemi Türk Edebiyatı 1923-1950,** Milli Eğitim Bakanlığı Yay., Ankara 1993, s.125.

[44] Birol Emil, **Reşat Nuri Güntekin**, s. 11.

[45] Şaban Sağlık, "Tarihi Popüler Türk Romanlarında Yüceltilen Bir 'Değer' Olarak 'Türk Kimliği", **İlmî Araştırmalar,** 2002, S.14, ss.145-165.

[46] Halkevlerinin kuruluşu ve misyonu hakkında bkz. Neşe G. Yeşilkaya, "Halkevleri", **Modern Türkiye'de Siyasi Düşünce**, **Kemâlizm**, c. 2, İletişim Yay., 3. bs., İst. 2002, s. 114, 115.

BETÜL PARLAK

POPÜLER KÜLTÜR VE EDEBİYAT

Sözcüklerin anlamı, kaçınılmaz olarak ait oldukları dile ve söz konusu dilin geçirdiği evrime, kullanıldıkları döneme ve bağlama göre değişmektedir. "Popüler", "kültür" ve "edebiyat" sözcüklerinin anlamları da tek tek ya da birlikte kullanımları açısından aynı değişimden paylarını aldılar kuşkusuz. Bu sözcüklerin anlam alanlarında yaşanan değişimi tarihsel süreç açısından anımsatmak oldukça kapsamlı bir yazının konusu olacağından temel değişimleri izlemeye çalışalım. "Popüler" İngilizce sözlüklerde halka ait, halk için anlamına geldiği gibi beğenilen, sevilen, aranan anlamlarını da taşımaktadır. Kültür de aşağı yukarı tüm sözcüklerde olduğu gibi bir çift anlamlılık içerir: "Kültür" bir yandan insanın entelektüel, bedensel, zihinsel, ruhsal gelişimleriyle elde ettiği ilerlemişlik düzeyi anlamında kullanılır. Bu anlamıyla kullanıldığında bir değer yargısı içerir ve bu gelişmenin üstün nitelikler taşıdığı, seçkinci bir yanı olduğu ve model oluşturduğu iddiasını taşır. Öte yandan aynı anlam alanından yola çıkarak insanın doğa karşısında ürettiği her şey kültür olarak tanımlanır ve bu bağlamda kullanıldığında "yüksek" kültürün sunduğu seçkinci ürünlerle sınırlı kalmaz. Dolayısıyla bu türden kültürel ürünlerin tümünde büyük entelektüel ve sanatsal değerler bulunmayacaktır. Popüler kültür en bildik anlamıyla yaygın olan, sevilen, kolay tüketilen kültür ürünlerini ve davranış biçimlerini ifade eder. Seçkinci yaklaşımdan baktığımızda "küçümseyici" bir ifadedir. Bu tür kültürel ürünler büyük bir entelektüel geçmişin izlerini taşımazlar, iddiaları yoktur, uçucudurlar. Sanatsal değerleri de her zaman tartışmalıdır.

Popüler kültürün en belirgin özellikleri şöyle özetlenebilir:

1- Ortalama bir alıcıya yönelir. 2- Kitle iletişim araçlarını kullanarak çabuk yaygınlaşır. 3- Kolay ve hızlı tüketilir. 4- Yaygın ve her zaman itibar gören aşk, kin, nefret, cinayet, dedikodu gibi konuları seçer. 5- Seçtiği konular itibarıyla iktidarın varlığını tehdit edecek bir güce sahip değildir ve hatta onun varoluşunu sağlamlaştıracak apolitik bir ortam yaratır.

Yukarıdaki özellikler, popüler kültürün kitle iletişim araçları ve özellikle görsel olanları için nasıl bir hazine olduğunu bir kez daha kanıtlamaktadır. Beşinci maddede yer alan özelliği de kitle iletişim araçlarında kullanımıyla belirginleşmektedir. Ortalama bir izleyici, vaktinin büyük bir bölümünü ekran karşısında geçirme olanağına sahiptir: Ev kadınları, çocuklar, emekliler, yarım gün çalışanlar vb. izleyici kitlesi özellikle gündüz programlarının alıcı kitlesi olarak görülmekte ve onlara yönelik tercihler programların yapılmasında öncelikli hale gelmektedir.

Görsel kitle iletişim araçlarında hız, hem görsel akış, hem de tüketilebilirlik süresi açısından çok önemli bir unsurdur. Ortalama bir dil ve kültür göndergelerinin kullanılması bu programların bir başka ortak özelliğidir. Programlar kan, gözyaşı, aldatılma, acıma, aşk, yoksulluk, çaresizlik, şaşaa, lüks yaşam, güzellik ve cinsellik ko-

nularıyla varlıklarını sağlamlaştırmaktadırlar. Konu seçimi yukarıda beşinci maddede yer alan iktidarın varlığını sarsmama ilkesiyle uyuşmakta ve onunla çelişmeyen, hatta varlığını ve uygulamalarını bile unutturan bir evren yaratarak onun işini kolaylaştırmaktadır. Sözünü ettiğim bu veriler sadece kurgulanmış TV dizileri ve filmlerinde değil, haber, eğlence ve tartışma programlarında da kullanılmaktadırlar. Özellikle kadınların dertlerine çare aradığını ileri süren gündüz kuşağı kadın programlarının kurgusu dördüncü maddede yer alan konular ekseninde biçimlendirilir. Aşık ama terkedilmiş bir kadın program konuğudur, derdini anlatır, izleyen için gerilim öğesi başlar, öykünün devamını merak eder. Bu sırada telefonla, terk eden koca, eski kaynana vb. kahramanlar yayına katılırlar, lehte ve aleyhte bir takım konuşmalar yapılır. Kadının gerçek derdi bir kurgu ile izleyiciye sunulur ve tüketilir. Ertesi gün yeni dertler dinlenene kadar... İzleyici "gerçeği" kurgulaştıran, kurguyu ise "gerçekmiş" gibi sunan bir araçla karşı karşıya olduğunun çoğu kez farkına bile varmaz.

Popüler kültürü özellikle kitle iletişim araçlarıyla ilişkilendirmemim nedeni, edebiyata ait anlatısal kurguların ve türlerin televizyon programlarının üretiminde sıkça kullanılmasıdır. Bu yazıda popüler kültürün bir olgu ve kültür şekillendiricisi olarak varlığı ve neliği üzerine tartışmaktan çok, televizyon bağlamında edebiyata özgü kurgu ve dil kullanımı gibi unsurları nasıl kullandığından ve bu bağlamda edebiyatla ilişkisinden söz etmek istiyorum.

Bu noktada edebiyata, onun sözlük anlamına ve bu anlamın geçirdiği tarihsel değişime kısaca bir göz atmanın yararlı olacağını düşünüyorum. Edebiyat nedir?

TDK sözlüğünde anlamı şöyle açıklanıyor:

Edebiyat: is.

1. Olay, düşünce, duygu ve imajların dil aracılığı ile biçimlendirilmesi sanatı, yazın, literatür; 2. Bir bilim kolunun türlü konuları üzerine yazılmış yazı ve eserlerin hepsi, literatür; 3. mec. İçten olmayan, gereksiz, boş sözler: edebiyat yapmak: bir konu üzerinde gereksiz yere süslü sözler söylemek.

Osmanlıca-Türkçe sözlük Edebiyyât: (a.i): 1. nazımlı, nesirli, güzel sözler; 2. Bu sözlerden bahseden ilim: *edebiyyât yapmak*: güzel ve uzun uzun sözlerle mevzu dışı konuşmak.

Edebiyat sözcüğünün anlam alanına baktığımızda iki konuda vurgu olduğunu görürüz, dil kullanımı ve kurgu. Kurgu vurgusu Türkçe ve Osmanlıca sözlükte yer almazken, İngilizce sözlükte karşımıza çıkar. Edebiyatın dil kullanımı günlük dilden farklıdır, yeni denemelere açıktır, estetik bir değer taşır. Antik retorik gelenekten bağımsız düşünülemeyecek bir etkileme gücüne sahiptir. Kurgusal yanı ise gerçekle ilişkisini vurgular. Gerçek dünyanın verilerine dayanarak yeni bir kurgu, bir sanısal evren yaratma olanağı sağlar. Gerçeklik değerleri ise yazın türüne göre çeşitli ölçütlerle sorgulanır ama bu olanaklılık kurgusal bir bütünlük olduğu gerçeğini değiştirmez. O hâlde toparlamamız gerekirse edebiyat (şiir, roman, öykü, düzyazı, biyografi vb.) çeşitli türleriyle günlük konuşma dilinden farklı bir dil kullanımı, estetik bir ürün ortaya koyma yetisi, tarihsel bağlamda bir bütünce oluşturması, kurguyu yaratmasıyla kendine ait bir "gerçeklik" dünyasına sahiptir. Ürünlerinin değerleri, bu değerlerin sıradüzeni, tarihsel bağlamdaki yerleri, artsüremli ve eşsüremli olarak gün-

delik hayatla ve iktidarlarla ilişkileri hem edebiyat dünyasına ait kapalı evren içinde, hem de başka alanların söylemiyle sorgulanıp tartışma konusu yapılabilir. Bu noktada benim yapmak istediğim günümüz Türkiye'sinde edebiyat eserine nasıl bakıldığını, edebiyata ait kurgu ve dil özelliklerinin TV ürünlerinde nasıl kullanıldığını göstermeye ve üstlenilmesi gereken bir entelektüel sorumluluk olup olmadığını, varsa bunun kime ait olduğunu tartışmaya çalışmaktır.

Edebiyatın İşlevi

Aristoteles ve Platon paradigmalarından yola çıkarak edebiyatın işlevi sorununa bakarsak, mimesis ve poiesis ayrımını tekrar gündeme getirmemiz ve bu eksende yazınsal ürünün özgünlüğünü tartışmamız gerekir. Aristoteles'in dediği gibi tragedya (sahnelenen bir kurgu bağlamında bu antik türe dikkat çekmek istiyorum) bir mimesis midir? "Taklit ve yansıtmayla" katharsis sağlayan bir teknikten ibaret midir? Yoksa Platon'un dediği gibi bir esin ürünü müdür? Tabii ki bu esin,

> ...bu yaratmacı yön, hiç de sanatçının (şairin) öznellik ve bireyselliğinden kaynaklanmaz. Tam tersine, sanatçı (şair) bir aracıdır; o tanrıların, esin perilerinin kullandıkları bir araçtır. Onun söyledikleri kendisine değil, tanrılara özellikle esin tanrıçalarına aittir.[1]

Her iki antik filozofa baktığımızda da sanatçının özgünlüğü ve yaratıcılığı bağlamında bir gönderme olduğunu söyleyemeyiz. Edebiyat ya mimesise dayanan bir kurgulama tekniği ya da tanrısal olandan ilham alan bir şiir etkinliğidir. Zamanla bu anlayışın değiştiğini görürüz. 18.yy.a kadar küçümsenen bir etkinlik olarak varlığını sürdüren edebiyat, Aydınlanma ile birlikte "özne"nin felsefenin odak kavramına dönüşmesiyle statüsünü yükseltmiştir. Sanatçı artık öznelliği ve bireyselliği ile etkin olan, taklit yapıtlar değil, özgün yapıtlar ortaya koyan, yaratan kişidir ve sanat etkinliği bir poiesis'tir.[2]

İnsanî bilimlerin tüm söylem alanlarında olduğu gibi edebiyatta da (bilimselliği de sorunsaldır) şekillendirici söylem normatif paradigmalar eşliğinde sürmüştür. Tarihsel süreçte bir o, bir öteki paradigmanın egemenliğinde şekillenen pek çok edebiyat kuramı ortaya çıkmıştır. Ancak edebiyat alanında kuram öncül değildir, "öznel" ürünlerin oluşturduğu bütüncenin üzerine geliştirilen söylemle şekillenir. Bu nedenle de sorunsaldır.

Edebiyat kuramlarının gelişimi ve sorunsalları ile ilgili başka örnekler de vermek mümkün, ama asıl dikkat çekmek istediğim, yansıtma ve katharsis özelliğinde şekillenen ve 18.yy.dan bu yana öznel bir çabanın ürünü olarak kabul edilen edebiyat eserlerinin "öznel" ve "kurgusal" yanlarına rağmen nasıl hâlâ ülkemizde sansüre uğrayabildikleridir. Üstelik tamamen bizim kültürümüze ait, nesnellikleri ve bilimsellikleri tartışılabilir ölçütlerle bu sürecin işlemesi daha da dikkat çekicidir. Bir başka dikkat çekici şey de, edebiyat ürünlerinin okunurluğu ve günümüz terimleriyle konuşursak tüketilirliğidir. Kitle iletişim araçlarının sunduğu ürünlerden çok daha az sayıda tüketilen bu ürünler, yazılı, kapalı, çizgisel bir evren sunarlar, ulaştıkları kitle sınırlıdır. Metin ile okur arasında özel bir ilişki söz konusudur. Buna rağmen kovuşturulmaktan kurtulamaz. Acaba toplumsal bellekte yazılı metnin "kutsallığı" ve tartı-

şılmaz doğruluğu ile ilgili bir bilgi yer almakta da, bu nedenle her şeye rağmen "paradigma" değeri taşıyabileceği kaygısı mı yatmaktadır?

Bu arada bir başka garip çelişkiye de dikkat çekmek gerekir: Edebiyat ürünleri, öznellik, kapalılık/açıklık[3] vurgularına ve erişilebilirliliklerindeki sınırlılıklarına rağmen bu kovuşturmaya uğrarken edebiyata özgü anlatısal kurguyu kullanan TV dizileri konusunda genelde bir sessizlik hüküm sürer. Bu dizilerin senaryoları da edebiyat ürünüdür ve anlatısal kurgularında yarattıkları kahramanların bizdeki iddia ile söylersek[4] "örnek" oluşturma olasılıkları da yüksektir. Her türlü söylemde belli ideolojik seçimlerin (bunların her zaman politik olması gerekmez) ve öykünülesi model sunumlarının varlığından söz edilebiliyorsa, kitle iletişim araçlarıyla yaygınlaşan bu öykülerdeki "iletilerin" içeriği popüler kültür ürünlerinin nasıl bir model sunduğunu anlamak için incelenebilir. İktidar (bilindiği gibi her zaman somut bir var oluşa işaret etmez, her türlü güç merkezi belli dönemlerde ve ortamlarda kamu oyunu etkileyecek güç merkezlerine dönüşebilir) onları kendi bakış açısıyla belirgin bir şekilde çelişmedikçe görmezden gelirken, edebiyat eleştirmenleri de "seçkinci" yaklaşımlarından ötürü olsa gerek popüler kültür ürünlerine karşı kayıtsız kalmaktadırlar. Bu ürünler hem iktidarla ilişkileri, hem de tüketilirliklerini sağlayan kurgusal özellikler, hem de iletilerinin içeriği açısından incelenmeye değerdir. Çünkü TV dizileri bildik anlatısal kalıpları görsel evrene taşıyarak yarattıkları evren ile izleyici üzerinde yazılı bir metnin yaratacağından çok daha fazla bir etkiye sahiptirler. Kan, gözyaşı, aşk, entrika konuları etrafında şekillenen tematik örgüleri de, izlenirliklerini yani popülaritelerini arttırmaktadır.

Güç merkezleriyle ilişkileri de bu konu seçimi nedeniyle genellikle sorunlu değildir. Ama yerleşik değer sisteminde yaratılabilecek çok basit bir karmaşanın da hemen düzeltilmeye çalışıldığına tanık olabiliriz. Örneğin Atv'de yayınlanan *Çocuklar Duymasın* isimli dizi, kadın erkek ilişkisinin evlilikte yaşayabileceği çeşitli çatışmaları abartarak komedi kurgusunu öne çıkarırken, izleyici ısrarla ondan mesaj beklemeye başlamıştır. Dizinin başrol oyuncusu özel yaşamında dizideki "kutsal" anne figürüne uymadığı için yönetmenle çatışmış ve rolünden vazgeçmek zorunda kalmıştır. Bir zamanlar Show Tv'de yayınlanan *Şehnaz Tango* isimli dizide, boşanmış, iki yetişkin çocuklu bir kadın ve ona hâlâ aşık eski kocasının öyküsü vardı, bu kadın kahraman beklentilerden fazla özgürleştiği ve yeni bir "erkek arkadaş" bulduğu için dizi yayından kaldırılmıştı. Bu iki örnek kolaycı bir çıkarım da olsa, "kutsal" anne figürünün korunduğu bir değerler sistemine hâlâ sahip olduğumuzu söylemeye yardımcı olabilir ama bu diziler üzerinde yapılabilecek tüketici çözümlemeler sunulan ideolojik yapıları göstermesi açısından ilginç olduğu kadar, bu kurguların izlenme ve yorumlanma biçimleri de etkin "değer" paradigmalarını saptamak açısından yararlı olacaktır.

Bazen senaristlerin toplumsal sorumluluk duyduğu durumlar da söz konusu olmaktadır. Atv'nin reklam potasını yükselten dizilerinden biri olan *Bir İstanbul Masalı*'nın senaristi, kimyasal silah karşıtı bir iş adamını kurgusuna yerleştirmiş ve yerleşik piyasa düzeniyle sırf insanlar ölmesin diye mücadele edebilecek bir işadamı/kahraman yaratmıştır.

Tarihsel açıdan ülkemizin kültürel ürünlerine baktığımızda aslında Tanzimat'tan bu yana belki de daha da öncesine ait temel bir karşıtlık ilişkisi olduğunu görürüz: Batılı ve Doğulu karşıtlığı. Bu karşıtlık ekseni Türk romanının ilk yıllarında pek çok ün-

lü romancımız tarafından ele alınmış ve işlenmiş bir konudur.[5] Bu konu çerçevesinde Batılı olmaya çalışan züppe bir ya da birkaç karakter, karşısında ise geleneksel değerlere bağlı karakterler bulunur. İşler her zaman ki anlatısal kalıplarla önce karmaşıklaşır, sonra da geleneksel değerleri benimseyen karakterlerin haklılığını ortaya koyan bir olay örgüsüyle çözülür. Türk sineması da bu konuyu ve karşıtlık eksenini benimsemiş ve bu tür olay örgülerini aktaran pek çok film çekilmiştir. Bu filmlerin ortak özelliği, serbest yaşam, güzel giyinmek ve özellikle zenginlik gibi Batılı olduğu sanısı yaratılan değerler peşine düşen karakterlerin başına gelen felaketleri yansıtmak, geleneksel değerlere bağlı, dürüst, yoksul ama onurlu insanların iyiliği, doğruluğu ve temiz kalpliliği üzerine epik bir ton yaratarak onların lehine kurguyu tamamlamaktır. Geniş zaman kullanmamım sebebi bu filmler özellikle siyah beyaz olanları hâlâ ekranlarda olmasıdır. Annelerimizin, hatta onların annelerinin ve babalarının izlediği bu kurguyu çocuklarımız da hâlâ izleme olanağına sahiptir. Yetmişli yıllara gelindiğinde renkli filmlere uyuşturucu, seks, kötü yola düşme temaları da eklenirken, serbest yaşamın hâlâ Batılı değerlermiş gibi sunulmaya devam edilmesi dikkat çekicidir. Bir de aynı yıllarda köyden kente gelen genç kızların kendilerine aşık olan gazino patronları sayesinde kötü yola düşmekten kurtulup, ünlü sahne ya da ses sanatçılarına dönüştükleri filmleri anımsamalıyız. Bu film konuları Türk sinemasının ilk popüler kültür alanı olduğu gerçeğiyle nasıl bir algılama önerildiğini göstermek için anımsatılmıştır.

Bu algılamanın ve modelin temel şeması şudur: Geleneksel değerler her zaman iyidir, "batılı" olmaya çalışırsan kötü yola düşersin, toplumsal olarak var olmanın (özellikle kadınsan) tek yolu namusunu korumak, başarılı olmanın tek yolu ise "namuslu" bir şarkıcı ya da artist olmak...Yani kurtuluş ve prestij "şarkıcı" ya da "artist" olmakla mümkündür. Bu şema size bir şey hatırlatıyor mu? Bana şu anda tüm kanallarda yapılan "star" yarışmalarını anımsatıyor ama bu ikisinin ilişkilendirilmesi çok daha detaylı ve tüketici çalışmalar yoluyla mümkün olabilir.

Kısaca toparlamak gerekirse, popüler kültür edebiyata özgü yapıları kullanarak hayatımızda istesek de istemesek de merkezi bir konum edinmiştir. Ürünlerini hem iletilerinin içeriği hem de algılanış biçimleri açısından incelemek sunulan modellerle alımlayıcıları arasındaki dinamik ilişkiyi göstermek/görmek için yararlı olacaktır. Bu tür incelemelerin sadece temel kurgu, seçilen karakterlerin eyleyensel modelleri, temel iletiler açısından değil, algılama biçimlerimiz ve değer paradigmalarımızı da daha yakından çözümlemek için yararlı olacağı kanısındayım.

---

[1] Doğan Özlem, "Hermeneutik ve Şiir Sanatı", *Cogito*, sayı: 37, 2004, s.117.

[2] Özlem, a.g.m., s.117

[3] Kapalılık sözcüğünü yazarla okur arasındaki ilişki, açıklık sözcüğünü çoğul okuma düzgüsü bağlamında kullanıyorum.

[4] Kültürümüzde her şeyin kötü örnek oluşturabileceğine dair yoğun bir kaygının varlığı sanırım herkesin dikkatini çekmiştir.

[5] Detaylı bilgi için Bkz. Berna Moran, *Türk Romanına Eleştirel Bir Bakış*, İstanbul: İletişim Yayınları, 2002, [1983].

KÖKSAL ALVER

HAYATIN AKIŞINA TANIKLIK BAĞLAMINDA EDEBİYAT SOSYOLOJİSİ

Edebiyat sosyolojisi, edebiyat-toplum ilişkisini, irtibatını merkezî bir tema kabul edip disiplinlerarası bir yönelim olarak kendini kurarken ve gerçekleştirirken, söz konusu ilişkinin (edebiyatın toplumsal olana aksi) bütün görüngülerini, içerdiklerini, açılımlarını ve sınırlılıklarını da ilkece yüklenmiştir. Edebiyat ve toplumsallık ilişkisi adına ne varsa bütün hepsini kuşatma, açıklama, çerçeveleme iddiasından apayrı bir durumdur söz konusu olan. A priori bir şekilde edebiyat sosyolojisi edebiyatın ve toplumun *akışı*na, bu akışın gerçekleştiği *yatak*a yeni bir bakış atmanın, tanık olmanın dışında başka bir şey murad etmemektedir aslında. Ortaya sürdüğü yeni bakışla iki ayrı *vadi* imiş gibi algılanan iki temel insanî edimi irtibatlandırma iddiasını, bunun gereklilik olduğunu öncelemektedir.

Edebiyat sosyolojisi acaba, edebiyatın hayata dönük yüzünü *cilalama* işlemi olarak algınabilir mi? Yahut adına *hayat* denen o sürekli ve gümbür gümbür *akış*ta bir yer tutma, bir tutum alma, bir konum bulma girişimi olarak görülebilir mi? O akışı kendinden kalkarak yorumlama, anlamlandırma ve başka bir biçime dökme/taşıma çabası olamaz mı?

Edebiyatın hayata dönük olma halini daha bir belirgin kılmaya, o hali değişik araçlarla (enstrümanlar) tartışarak öne almaya çalışan edebiyat sosyolojisi, kendisine yeni bir alan açarken aynı zamanda bir sınırlamayı da beraberinde getirmektedir. Bilimsel bir disiplin olma iddiasına oturmasından ötürü, kendisini belli bir alan ve tartışma ile *sınırlandırmakta*dır; bu durum bilimin 'haddini (sınırını) bilen tutumu'nun bir uzantısıdır.

Edebiyat sosyolojisi, edebî metnin *edebiyatlığı*nı sorgulamayı kendinden uzaklaştırarak çerçevesini (sınırını) çizmeye başlar. Yazılı bir metnin (sözlü edebiyatı da bir *metin* şeklinde düşünme girişimlerini de ekleyerek) *edebiyatlığı*nı belirleme, estetik değerini sorgulama hakkının olmadığının farkındadır. Escarpit'in sözleriyle edebiyat olgusunun özgüllüğüne saygılıdır.[1] O, bir şekilde *edebiyat* adını almış yapıyı ilk elden kabul ederek kendince bir araştırmaya kalkışır. Onu ilgilendiren edebiyatın toplumsal bağlamda (ki *hayat*tır bunun örtüsü) aldığı konum, tutum ve işlevidir. Edebiyatın toplumsal ilişkilere getirdiği boyut, toplumun edebiyata (ve edebiyatçıya) sunduğu cevap/karşılık ve bu düzeneğin oluşturduğu *edebiyat ilişkileri*nin toplumsaldaki yankısı onu ilgilendiren asıl hususlardır. Bunun ötesine geçmez. Bundandır ki, edebî eserin kıymetini, kalitesini, gücünü, yapısının sağlam olup olmadığı hususları başka alanlara bırakır ve analizini eserin hayattaki macerasına diker. Yüksek kültüre hitap eden eserler de alt kültüre hitap eden eserler yahut popüler eserler, hidayet romanları, ide-

oloji/propaganda paralelinde üretilen eserler de edebiyat sosyolojisini ilgilendirir. Her biri bir hayatı temsil etme, anlatma, oluşturma, biçimlendirme iddiasındadır çünkü. Söz konusu edebî metnin hayata ne sunduğu, hayatın akışına nasıl tanıklık ettiği ve hayatın da ona ne cevap verdiğiyle ilgilenir edebiyat sosyolojisi.

Edebî eser, bir şekilde hayatı ve hayatı belli bir düzene ulaştıracak bilgileri işlediği,[2] temalaştırdığı, hayata/insana dönük bir cevap ürettiği için *kıymeti* ne olursa olsun edebiyat sosyolojisinin dışında kalamaz. Çünkü edebiyat sosyolojisi salt edebî eserleri *tematik* bağlamda değerlendirmemekte, bütün bir *edebiyat ilişkileri*ni sorun ve çalışma alanı olarak görmektedir. Bundandır ki, tema ister psikolojik, sosyolojik, metafizik, rüya ister polisiye, popüler kültür, ütopyada merkezlensin, bu durum dahi edebiyat sosyolojisinin ilgisi dışında kalmamaktadır. Toplumsal bir varlık olarak *okur*, okuduğu edebî metni -teması ne olursa olsun- dönüştürmekte ve ona bir tepki vermektedir; ondan kalkarak kendi hallerini (insanî boyut) ve başka halleri (sosyal boyut) gözden geçirmektedir. Kâh adaptasyon, kâh ayrıksılık tavırları, hayatı biçimlendirecek denli güçlü olan tavırları geliştirmektedir.

Edebî metnin bir kurmaca, hayal ürünü, uydurma olduğunu da reddetmez edebiyat sosyolojisi. Reddetmez ancak bir mütevazı (çekinerek/korkarak mı acaba?) ekleme yapmaktan da kendini alamaz. Bu ekleme aynı zamanda edebiyat sosyolojisinin temel iddialarından/sütunlarından biri olur: edebî metin (edebiyat) toplumun birebir ifadesi, görünümü, aynası, izdüşümü, kanıtı, göstergesi olmasa *da* ondan tamamen kopuk, ayrıksı, yabansı da değildir, olamaz. Bu noktada Bourdieu'ya kulak verip bir çıkış yakalamak mümkün. Bourdieu'nun çabası edebiyat-toplum ilişkisinde iki uç yaklaşımdan birini tercih etmemeye ve belki ikisini birleştirmeye dönüktür. O, eseri toplumsal alanla *doğrudan* değil *dolaysız* bir ilişki içine sokulmasını teklif etmektedir.[3] Birebir ilgi ve örtüştürmenin kaba materyalist bir yaklaşım olacağını ve belki de edebiyatın özgüllüğünü devre dışı bırakacağını dile getirmektedir.

Kurmaca olan edebiyat ile gerçekliği temsil eden hayat nasıl bir araya gelecek sorusu burada sorulmalıdır. Gerçekliğin (reel olanın) sembolü olarak ortaya sürülen hayat ile düşün, hayalin, kurgunun, uydurmanın yanına denk düşen edebiyat nasıl olur da temel bir ilişkinin kurulmasına imkân tanır? Edebiyatı hayat ile ilişkilendirme girişimleri uzun bir tarihe yaslanır ve bir hayli fazladır. "Yaşanmakta olan hayat anlatılmakta olan hayattan ayrılamaz"[4] diye önemli bir kalkış noktası belirlemeye çalışan Bruner'i izlediğimizde söz konusu girişimlerin haklı bir yere oturdukları anlaşılmaktadır. Helmut Kuhn, edebiyat ile hayatın bir yüzünde olup biten devrim ilişkisini tartıştığı önemli bir yazısında[5] "edebiyat nedir?" diye sorar ve verdiği cevap hayatı merkezî alan olarak belirler: "Hepimiz tarafından paylaşılıp sürdürülen insan yaşamını, dilsel olarak anlamanın toplum üzerine yüklenmiş bir biçimidir." Çünkü ona göre edebiyat tarihsel yaşamda ortaya çıktığı için, kavimlerin, toplumların, kültürlerin ve nihayetinde insanlığın gerçek tarihi ile çok sıkı bir şekilde içiçe olmuştur.[6] O hâlde "toplumsal/tarihsel olanın metaforik olandan ayrılmadığı, aksine bu ikisinin aslında aynı şekilde anlaşıldığı bir bilgi türü… yeniden kurmanın cazibesi ile toplumsal ola-

nın ağırlığını taşıyabilen bir bilgi türü"[7] oluşturma/geliştirme çabasına girişilebilir. Edebiyat sosyolojisi acaba *hayatı* anlama, yorumlama işleminde bir yanda hayat ile edebiyatı buluşturma bir yanda ise yeni bir bilgi türüne kapı aralayamaz mı?

Başından beri edebiyat sosyolojisi, hayatın akışına tanık olma adına, edebiyatla toplumsal olanı bir araya getirmeye çalışmış, bu anlamda bir yapı kurabilmek için bazı önemli kavramlara yaslanmıştır. Kavramların belirlenmesi ve açıklanmasıyla birlikte esasen edebiyat sosyolojisinin sütunları olacak denli önemli belirlemeler ardı sıra gelmiştir. Edebiyat sosyolojisinin ilk habercilerinden Taine'e göre edebiyat eserleri, bir vesika, bir şehadettir.[8] Elbette bu nokta öteden beri hayli işlenmiş ve tartışılmıştır: edebiyatın, örneğin bir tarihsel belge gibi, bir siyasal bildiri, bir ferman gibi görülüp görülemeyeceği üzerine çok şey söylenmiştir. Genel eğilim, bir tarihsel belge olmasa da tarihsel belge *gibi* değerlendirmenin de imkânsız olmadığı şeklindedir. Stendhal, edebiyatı *ayna* kavramıyla dolayısıyla öteden beri tartışılan ve bir kuram halini alan *yansıtma* ile açıklamaktadır. Roman özelinde söylediği şudur: "Roman denilen şey, uzun bir yol üzerinde dolaştırılan bir aynadır. Bu ayna bize kâh göklerin maviliğini, kâh yolun hendeklerinde biriken çamurları gösterir."[9] Bu anlamda hayatı yansıtan bir ayna olduğu varsayılan edebiyatı hayatı irdeleme, analiz etmede temel araç olarak gören edebiyat sosyolojisi toplumsala edebiyattan varmak istemektedir. Ahmet İnam ise edebiyatın *tanık* oluşuna dikkat çeker. Ona göre "Edebiyat, çağın, kültürün, o çağ ve kültürdeki insanın, o insandaki *evrensel insanın* tanığıdır." Birçok, tarihsel, sosyolojik, psikolojik incelemelerde yakalanamayan insan zenginliğini, derinliğini edebiyat yapıtlarında bulduğumuzu belirterek, edebiyatın tanıklığını yaşamı resmetmesi ile değil yaşama ortak olması, ondan ayrı durmaması, onun bir parçası olması ile açıklanabileceğini ifade eder.[10] *Ayna, Yansıtma, Vesika, Şehadet, Tanık* gibi kavramları öne çıkaran edebiyat sosyolojisi, temelde hayatın nasıllığına ve neliğine ilişkin bir açıklamanın peşinde olduğunu göstermektedir.

Elbette, edebiyat salt hayatı (toplumsalı) yansıtmaz, onu anlatmaz, edebiyat aynı zamanda bir yaşam tarzı da önerir, yaşam tarzlarını biçimlendirir. Edebiyat bu anlamda *ahlâkî* ve *siyasî* bir yön de içermektedir. Hatta, edebiyatın ahlâk ve siyasete (dünya görüşü/bakış açısı) içkin olduğu rahatlıkla söylenebilir. Söz konusu ahlâkî ve siyasî olmanın edebiyat eserinde ne şekilde konumlandığı (nasıl sunulduğu) başka bir tartışma konusudur ancak görmezlikten gelinemeyecek denli önde bulunan bir husus vardır ki, o da sözü edilen *içkin olma durumu*dur. Biçimlendirme temeli de olan edebiyatın önerisine acaba toplum nasıl tepki vermektedir? Edebiyatın hayatı ile toplumun hayatı örtüşüyor mu? Bir geçişlilik söz konusu mudur? Edebiyat sosyolojisi bunu da araştırır. Belki edebiyatın hayattan, hayatın edebiyattan kopuk olmadığı/olamayacağı ilkesinden hareketle edebiyatın hayatı şekillendirdiği, yönlendirdiği tezini cesaretle işleyebilir edebiyat sosyolojisi. Bu bağlamda hayli kabarık bir literatür oluşmuştur: yeni bir hayat modelini topluma benimsetme, toplumu yeni (modern) hayata uydurma tezini işleyen onlarca roman, öykü sıralanabilir. Gerek, Batı edebiyatında gerekse Türk edebiyatında bu örnekler hayli kabarık bir yekuna sahiptir.

Hem topluma yeni bir bakış açısı, duygu dünyası, zihniyet önerme hem de yeni bir yaşam tarzı sunma anlamında öne çıkan bu tür edebiyat eserleri tam anlamıyla ahlâkî ve siyasî bir *misyon*u yüklenmiş ve *işlevsel* olmuşlardır.

Edebiyat sosyolojisi hayata tanık olmada edebiyatı devreye sokarken aslında edebi metni bir iletişim formu olarak gördüğünü de öne çıkarmış olmaktadır. Kendi sürekliliğini de sözü edilen iletişim formunun sunduğu imkânda görmektedir ve bunun kaybolmasını istememektedir.[11] Eğer iletişim hayatı yapan unsur ise, bir iletişim formu olan edebiyat da (edebi iletişim) hayatın yapıcı unsurlarından bir olarak görülmek durumundadır. Çünkü metin (yazı/söz), yazar (anlatıcı) ile okur (dinleyici) arasında bir iletişim kanalıdır. Yazar ile okuyucu kendi özel konumlarını yitirmeksizin başka bir boyutta bir araya gelir ve paylaşma (mesaj aktarımı) gerçekleşir. Yazarın okuyucuyla bir araya geldiği iletişim ortamında hakkında konuşulan, anlaşılan yahut anlaşılamayan şey hayatın, ortak yaşam bilgisinin dışında başka bir şey değildir. Genelde bu iletişim düşünülebilecek her şey hakkında, özelde ise toplumsal olarak yaşanması gereken yaşam hakkında, hepimizin yaşamı hakkında kurulmuş olmaktadır.[12] Dolayısıyla edebiyat, kişiyi ve dünyayı iletişim sürecinde kavranabilir kılar, kişilerin, benliklerin, davranışların ve hallerin konumlarının yorumlanmasına yol açar.[13]

Edebiyat sosyolojisi sadece metin merkezli bir araştırma gerçekleştirmemektedir. Toplumsal hayatta edebiyatın karşılığı olarak sadece edebî metin de bulunmamaktadır. Edebi metnin merkeziliği inkar edilemez elbette, ancak daha da önemlisi edebî metin dolayımında oluşan ilişkiler, kümeler, gruplar, aktörler ve bu çerçevede oluşan ilişki ağı edebiyat sosyolojisinin hinterlandını oluşturmaktadır. Yazar, metin, okur kitlesi, yazar kuşakları, yayıncılık, okuma sorunu ve okuma nedenleri/sonuçları gibi meselelerin oluşturduğu önemli, sürekli ve vazgeçilemez bir ilişki ağını temsil eden *edebiyat ilişkileri*, edebiyat sosyolojisinin hayata tanıklığını sağlamasının yanında kendi mecrasını da belirlemektedir. Sözü edilen olguların her birinin toplumsal hayatta önemli karşılıkları, açılımları bulunmaktadır. Her bir olgu ile toplum birebir ilişki kurmakta, karşılıklı iletişim ve etkileşim ortamı gelişmektedir.

Edebiyat sosyolojisi açısından yazar, toplumsal hayatta bir özne olarak bulunur ve bu hayatın içindedir. Kendi sırça köşkünde, fildişi kulesinde oturup yazsa dahi toplumsallık ona içkindir; hem birey-oluşunda hem eserini meydana getirişinde bu gözlenir. Yazar, o toplumun *dil*ini kullanarak baştan sözü edilen içkinliğe izin vermektedir. Yazar, toplumla doğrudan ilgilidir ve toplumsal dönüşümlerin etkisindedir; zaman yazarın konumunu da değiştirmektedir çünkü. *Himaye (Patronaj)* sisteminden *profesyonelleşme* ve *kitle toplumu* dönemlerine kadar tüm toplumsal dönüşümlerde yazarın da dönüştüğü gözlenmektedir.[14] Okur, hayatı temsil eden bir öge olarak edebiyat sosyolojisinin temel ilgi alanından biridir. Okur, insanî edimleriyle hayatın mayasını oluşturan, hayatın varlık sebebi olan insanın ta kendisidir. Hayatla hemhal olmuş, hayatla sarmalanmış, hayatın kucağında büyümüş, hayata hep hayata dönük kalmıştır. Yazar, metin ve okur çevresinde beliren diğer ögelerin de aynı şekilde hayatla bağlantıları bulunmaktadır. Tüm bu göstergelere/birimlerine hayatın verdiği cevap/tepki, kurulan ilişki doğrudan edebiyat sosyolojisinin merkezine oturmaktadır.

Edebiyat sosyolojisi disiplinini hayatın akışına, hayatın mecrasına tanık olma, ona sorularla yaklaşıp bir takım cevaplara ulaşma bağlamında ele alan bu kısa denemede, edebiyat ile hayatın kopmaz ilişkisi merkeze alınarak bir çözümleme yapılmıştır. Edebiyat ile toplum ilişkileri arasında derin/vazgeçilemez bir bağlantının olduğu tezinden hareket eden edebiyat sosyolojisi, toplumsal ilişkilerde kendini kuran *hayatı* yorumlama, irdeleme, değerlendirme çabasına girişmiştir. Hayat ve onun -ekonomi, siyaset, kültür, din vb.- değişik yüzlerini/görüngülerini edebiyat bağlamında analiz eden edebiyat sosyolojisi bir anlamda hayatın sadece yaşanmadığı, aynı zamanda anlatıldığı, yorumlandığı, tartışıldığını, tartışılmayı ve yorumlanmayı hak eden çok temel bir mecra olduğu iddiasına yaslanarak *kendince* bir bakış geliştirmektedir. Elbette kendi analizinin, yorumunun kesin olmadığını, hayatın tümünü içermediğini ifade etmek durumundadır. Hem, hangi disiplin, hangi entelektüel girişim hayatı bütünüyle kuşattığını iddia edebilir? Hayata müstağnice ve kibirle yaklaşan bilimsel disipline hayatın cevabı hep anlamlı, imalı ve etkili olmuştur çünkü. Edebiyat sosyolojisi de bu kaybolmaz, gücünü yitirmez gerçeğin farkında olarak işlemini gerçekleştirmelidir.

---

[1] Robert Escarpit, *Edebiyat Sosyolojisi,* Çev. Hüseyin Portakal, İletişim yay., İstanbul, 1992, s. 17.

[2] Nermi Uygur, *İnsan Açısından Edebiyat,* YKY, İstanbul, 1999, s. 69.

[3] Pierre Bourdieu, *Sanatın Kuralları,* Çev. Necmettin K. Sevil, YKY, İstanbul, 1999, s. 14.

[4] William L. Randall, *Bizi Biz Yapan Hikayeler,* Çev. Şen Süer Kaya, Ayrıntı yay., İstanbul, 1999, s. 98.

[5] Helmut Kuhn, "Edebiyat ve Devrim", *Edebiyat Nedir* içinde, Hans-Georg Gadamer-Helmut Kuhn-Friedrich Nietzsche, Çev. Ş. Çoraklı-A. Sarı, Babil yay., Erzurum, 2002, s. 58.

[6] Helmut Kuhn, a. g. y., s. 40.

[7] Duygu Köksal, "Sosyal Bilimlerin Kıyısında Edebiyat", *Sosyal Bilimleri Yeniden Düşünmek* içinde, Metis yay., İstanbul, 1998, s. 226.

[8] Cemil Meriç, "Edebiyat ve Sosyoloji", *Hisar,* Sayı 83, Kasım 1970, s. 9.

[9] Henri Beyle Stendhal, *Kırmızı ve Siyah,* Çev. Cevdet Perin, Remzi Kitabevi, İstanbul, 1999, s. 434.

[10] Ahmet İnam, "Ebediyatını Yitirmiş Edebiyat: Edebiyatın Edebi Yatık Mı?", *Doğu Batı,* Sayı 22, Şubat/Mart/Nisan 2003, s. 27.

[11] Wendy Griswold, "Recent Moves in The Sociology of Literature", *Annual Reviews Sociology,* 19, 1993, s. 465.

[12] Kuhn, a. g. y., s. 57.

[13] Hans Dieter Zimmermann, *Yazınsal İletişim,* Çev. Fatih Tepebaşılı, Çizgi Kitabevi, Konya, 2001, s. 41.

[14] Diana Laurenson, "The Writer and Society", in *The Sociology of Literature,* Diana Laurenson-Alan Swingewood, MacGibbon&Kee, London, 1971.

ALEV ERKİLET

İSLAM MEDENİYETİNİN KESİK DAMARI: ARABESKTEN PRAGMATİZME İSLAMİ EDEBİYAT

I.

Bundan yaklaşık yirmi yıl önce, 1970'lerin sonları ile 1980'lerde Türkiyeli Müslümanların gündemini meşgul eden "İslâmî" meselelerden biri de edebiyatın yeniden yapılandırılmasıydı. İslâmî bir siyasetin, İslâmî bir ekonominin, İslâmî bir bilimin (özellikle de antropoloji ve sosyoloji gibi toplumsal bilimlerin) ne'liği ve nasıl'lığı tartışılırken, -bunlar kadar canlı olmasa bile- sanat ve edebiyat üzerinde de düşünülüyordu. Tartışma ağırlıklı olarak çeviri eserler üzerinden yürütülüyordu ama konu en az diğerleri kadar temelli, yakıcı ve günceldi. Sorun İslâm'ın topyekün bir medeniyet olarak inşası sorunuydu ve doğal olarak bu, söz konusu medeniyetin her bir toplumsal damarının ayrı ayrı ele alınıp yapılandırılmasını gerektiriyordu. Ancak, bu tartışmalar Özal'izmin yol açtığı orta sınıflaşma hatta "burjuvalaşma" eğilimiyle birlikte gündemden düştü. Bu sürecin sonunda giderek daha eğitimli, konum ve servet sahibi olan müslümanlar kapitalist dünya-ekonominin gerekleri yanında batılı siyasal ve toplumsal biçimleri de özümsediler, içselleştirdiler (daha ayrıntılı bir tartışma için bkz. Erkilet 2004). İronik ve paradoksal biçimde Türkiye'nin en liberal, en demokrat, en sivil toplumcu, en Avrupa Birlikçi kesimi haline gelen müslümanlar açısından İslâm'ın bir medeniyet olarak yeniden inşası düşüncesi anlam ve önemini yitirdi. Çünkü artık sorun "nasıl bir siyaset" sorusuna cevap aranması değildi; 28 Şubat sonrasının post-modern darbe atmosferinde yitiriliyor gibi görünen hakların, Avrupa'nın karnelerine bağlanarak nasıl geri kazanılabileceğiydi. Ya da dünyanın "yeni imparatorluğu" olarak kuramsallaştırılmaya çalışılan (bkz. Hardt ve Negri 2001) ABD'nin Ortadoğu'daki stratejik ortağı rolüne sığınarak, yıkılan Irak'taki taşeron müteahhitlikten pay kapmaktı. Ama bütün bu çözümlerin dikkatten kaçırdığı önemli bir ayrıntı var: Yeni bin yılın dönümünde, dünyanın tarihsel bir kırılma noktasına gelmiş olduğu gerçeği.

11 Eylül'den bu yana dünya gerçekten de tarihsel bir kırılma noktasına gelmiş bulunuyor. Modernitenin tüm değerleri, II. Dünya Savaşı'ndan sonra yarattığı uluslar arası hukuk ve ulus-üstü kurumlaşmalarla birlikte sorgulanmaya başladı. Soğuk Savaş döneminin anti-komünizm dalgası altında perdelenen Kuzey Amerikan sömürgeciliği artık tüm dünyanın nazarında apaçık hale geldi. Çırılçıplak gözler önüne serildi. Afganistan'ın ve ardından da Irak'ın hukuksuz biçimde işgal edilmesiyle birlikte, hakkında binlerce sosyal bilimsel makale ve kitap yayınlanmış olan ve Üçüncü Dünya'nın modernleşmesi bakımından anahtar rol oynadığı öne sürülen de-kolonizasyon süreci (sömürgesizleştirme) tersine çevrildi. Batı yeniden fiziksel sömürgeciliğe yöneldi. Bunu da hala "uygarlaştırma misyonu" (örneğin demokrasi götürme)

adına yaptığını iddia ediyor. Ama artık dünya çapındaki fiziksel işgalleri meşrulaştıran bu demokrasinin ne menem bir demokrasi olduğu sorgulanıyor, II. Dünya Savaşı'ndan bu yana modernitenin değerleri ilk defa bu denli gayri-meşru hale geldi. Belirli bir politik evrim süreci sonunda ulaşılmış "üstün" bir siyasal yapılanma olduğu öne sürülen BM ve onun dayandığı uluslar arası hukuk, varlık nedenlerini, işlevlerini ve saygınlıklarını tamamen yitirmiş durumdalar. İslâm dünyası açısından bu, BM'nin Bosna ve Çeçenistan konusundaki gecikmişliklerini ve ihmallerini bir kere daha hatırlamanın vesilesi oldu. Ama artık ihmalden değil kasıttan söz ediliyor. Tarık Ali (2002: 2-4) gibi yazarlar 11 Eylül'den sonra Latin Amerika'nın dört bir yanında yapılan kutlamaları zikrederek, ABD'nin kendisinden neden bu kadar nefret edildiğini sorması gerektiğini hatırlatıyorlar. Slavoj Zizek gibi son dönemin önde gelen kültür kuramcıları, halihazırda içinde bulunduğumuz koşulların batıyı "yeni siyasal biçimler icat etmeye zorlayacağını" (Henwood 2003) iddia ediyorlar. Eğer Zizek'in öngörüsüne katılır da, içinde bulunduğumuz koşulları kapitalist dünya-sistem açısından *devrim-öncesi* koşullar olarak kabul edersek, o zaman bu yeni icatların neler olabileceği konusunda batı-dışı halkların da kendi gündemlerini oluşturacaklarına kesin gözüyle bakabiliriz. İçinde yaşadığımız coğrafyanın eğer bir icadı olacaksa bunun kendi İslâmî geleneğine temelleneceği kuşkusuzdur. Bu yazı, siyasal biçimlerden mimariye, ulusal ve uluslar arası hukuktan bilimlere, velhasıl kültürün tüm alanlarına uzanacağı anlaşılan bu kökten yeniden yapılanma sürecinin İslâmî sanata ilişkin boyutlarına değinmeyi amaçlıyor. Bunu da İslâmî sanat/edebiyatın temel ilkelerine dair belli başlı tartışmaları ve ortaya konulan bu ideallerle ürünler arasındaki mesafeyi kısaca hatırlatıp değerlendirerek yapmayı hedefliyor.

II.

İslâmî sanat/edebiyatın temel ölçütlerinin neler olduğuna dair yaklaşımlar, kabaca gelenekselci ve İslâmcı olmak üzere iki ana başlık altında toplanabilir. İslâmî sanatı gelenekselci perspektiften değerlendiren düşünürlerin en önemlisi kuşkusuz Seyyid Hüseyin Nasr'dır. Nasr, İslâm sanatını birbiriyle ilişkilendirdiği üç ayrı kavram çerçevesinde çözümlemektedir: Geleneksel sanat, kutsal sanat ve dinî sanat. Nasr'a göre gelenek, "ilahi kaynaklı ilkeler ve bu ilkelerin geleneksel medeniyetlerde asırlar boyu metafizikten şiire, müzikten siyasete kadar bir çok alanda görülen uygulamaları" (1997: 25) demektir. Bu geleneksel sanat dairesi içinde yer alan ve Nasr'ın deyişiyle "manevî ilkeleri doğrudan yansıtan ve Hakikatin vahiy kaynağından gelen bereket kanalına en kestirme yoldan ulaştıran sanat" (1997: 26) ise kutsal sanattır. Örneğin, İslâm geleneğinde Kur'an tilaveti ve hat sanatı geleneksel sanat dairesi içinde yer alan kutsal sanatlar olarak tasvir edilmişlerdir. Bu perspektiften bakıldığında, Nasr'ın anladığı anlamda İslâmî sanat, geleneksel ve kutsal olandır. Dini sanat ise, Nasr'ın, modernleşme sürecinde geleneklerinden kopmuş/kopartılmış olan müslümanların, geleneksel üretim biçimlerini kullanmadan ama dini-olmayan sanatlara ve üretim biçimlerine de karşıt bir anlayışla gerçekleştirdikleri sanatsal yaratıla-

ra verdiği genel addır: "Dini sanat, … yöntemi ve dili artık geleneksel olmadığı hâlde, dinî konu ve fonksiyonlara değinen anti-geleneksel bir sanat tipidir" (1997: 28). Nasr kendi gelenekselci perspektifinden bu anti-geleneksel sanatı oldukça kaba, çirkin ve neredeyse gayri-İslâmî addeder. Çünkü bu eserler "gelenek tarafından asırlarca sağlanan sıkı kanunlara", diğer bir deyişle *canon*a uymazlar. Ancak Nasr'ın bu tanımlaması, hem modernleşme sürecinin her tür geleneksel canon'u neredeyse tümüyle yok ettiği gerçeğini çaresizce kabullenmekten başka bir yol bırakmadığı; hem de kendi diğer makalelerinde ortaya koyduğu İslâm'ın evrensel ilkelerinin uzamsal, zamansal ve araçsal çeşitlenme potansiyellerine (Nasr 1988: 59-80) doğal olmayan bir sınırlama getirdiği için elverişliliğini yitirmektedir. Bu açıdan bakıldığında, Nasr'ın geleneksel sanatın özelliği olarak zikrettiği şeyi yani "ilahi kaynaklı ilkelerin şiirden müziğe kadar bir çok alandaki uygulamaları"nı, özel olarak geleneksel sanatın değil genel olarak İslâmî sanatın özelliği olarak ele almak mümkün ve belki daha anlamlı ve yararlıdır. Nitekim Faruki'ler de İslâmî sanatı bu çerçevede tanımlamışlardır.

Lamia Faruki'ye göre (1986: 41), "Kur'an, sanat eserinde estetik ifadesini bulacak olan mesajın kendisini taşır". Bu mesajın özü de tek tanrıcılık ve tevhid inancıdır. Tevhid, "Yaratan'ın diğer bütün yarattıklarından ontolojik olarak ayrı olması demektir … Yaratıcı bütün tabiatın, varlıkların üstündedir, aşkındır … Sanat, doğa içinde ondan olmayanı bulmaktır" (İsmail Faruki 1987: 217-218). İslâm sanatının, batılı düşünürlerin iddia ettiği gibi Helenik sanatın naturalizmine yönelik bir tepkiden değil bizzat kendi özsel değerlerinden (özellikle de tevhid inancından) neşet ettiğini kanıtlamaya çalışan Lamia Faruki (Haider 1986:60), sanat eserinin antropomorfik ve zoomorfik herhangi bir imgeyle temsil edilemez olan Allah'ın aşkınlığını sembolize ettiğini göstermeye çalışmıştı. Bu temel kabulden hareketle, İslâmî sanat eserlerinin ve bunların kullandığı motif ve tekniklerin soyutluk, daha büyük bir desen oluşturmak üzere çeşitli biçimlerde kombine edilmiş parçalardan oluşma, tekrarlanma, dinamiklik (zaman içinde algılanabilme/zamanda açımlanabilirlik), karmaşıklık gibi özelliklere sahip olmasının, söz konusu sanatın dayandığı temel ilkelerle tutarlı ve onların kaçınılmaz bir sonucu olduğunu öne sürmüştü (krş. İsmail & Lamia Faruki 1999: 183-203). Dikkat edileceği üzere, bu özelliklerin önemli bir kısmı görsel sanatlarla (arabeskler, hat sanatı örnekleri vb) ilgilidirler. Bu nedenle konumuz açısından önemli olan husus, görsel sanat eserinin bu biçimsel özelliklerinden çok, "İslâmî sanatın evrensel mesajın estetik ifadesi olduğu" saptamasıdır. Özellikle de Nasrcı anlamdaki geleneğin devre dışı kaldığı zaman ve mekânlarda, bu içeriksel tanımlama, İslâmî sanatı İslâmî olmayandan ayırmada kullanılabilecek belki de yegane ölçüt haline gelmektedir. Zira İslâm dünyasının yaklaşık iki asır sürmüş olan modernleşme serüveni, geleneksel üretim ve sanat biçimlerini neredeyse tamamen ortadan kaldırmış ve Nasr'ın deyişiyle hayattan kopuk olmayan, işlevsel ve yer yer zanaatkarlıkla iç içe geçen* sanatsal üretim biçimlerinin yerine batılı anlamdaki -toplumsal yaşamın diğer alanlarından kopmuş, özerk bir alan olarak- sanatsal ve edebi üretimi merkeze yerleştirmiştir. Bunun anlamı, müslüman sanatçıların artık temelde İslâmî yahut kutsal olmayan biçimler içinde (anlatım araç ve tekniklerini kullanarak) üretim yaptıklarıdır.

İşte tam da bu sorun, yani Müslüman sanatçının artık bir hat yahut tezhip sanatçısı değil bir romancı, öykücü yahut ressam olması sorunu, İslâmî sanat ve edebiyatın yeniden tanımlanması zaruretini doğurmuştur. Müslüman sanatçı artık Lamia Faruki'nin genel ilkelerini belirlediği görsel ya da anlatısal araçlara yabancı; kendi evrensel ilkelerini geometrik ve soyut desenlerin iç içe geçerek oluşturduğu bütünlüklere yansıtamıyor; Nasr'ın geleneğe damardan bağlı olduğunu düşündüğü kutsal sanatlar da bugün küçük bir din adamları sınıfınca biliniyor ve icra edilebiliyor. Müslüman toplumların gençleri batı romanını, batı öyküsünü okuyor, batılı ressamların ürünlerini tanıyor, batı filmlerini izliyor. Bunlar sanatsal ifade araçları olarak İslâm geleneğinin dışında kalıyorlar, oradan neşet etmiyorlar. Bu durum, gelenekselci sanat anlayışı üzerine kuram geliştirmeyi olanaklı ama İslâmî bir sanatsal üretim yapmayı neredeyse olanaksız kılmaktadır. Peki verili koşullar altında ve geleneksel yöntem ve üslupları yeniden üretmenin zorluğu karşısında Müslüman sanatçı ne yapacaktır? Batılı sanat ve edebiyat yöntemlerini ve üslupları içersemenin, onları kullanarak İslâm'ın evrensel mesajını iletmenin bir yolu var mıdır? İşte 1980'lerin İslâmcı sanat/edebiyat tartışmalarına damgasını vuran temel kaygı, temel soru bu olmuştur. Gelenekselci yaklaşımdan farklı olarak İslâmcı tutum, bu ikinci yolun olanaklı olduğunu kabul eder ve buradan hareketle iş görür. Aslına bakılırsa, İslâmcı düşünürler modernleşmekte olan toplumların izlediği seyirden hareketle bu soruya hem evet, hem de hayır cevabını vermişlerdir. Farklı araçlar kullanılarak aynı özün taşınabileceği anlamında "evet"; tüm araçların –seçilimsiz olarak- İslâmî özü taşıyamayacağı anlamında "hayır".

Modernleşme sürecinin İslâm toplumlarında yarattığı meşruiyet krizine bir cevap olarak ortaya çıkmış olan İslâmî hareketler, toplumun diğer alanları yanında sanat ve edebiyatın İslâmileştirilmesine de özel bir önem atfetmişlerdir. Örneğin Seyyid ve Muhammed Kutup İslâm toplumunda sanatın yerine ve özelliklerine dair genel bir çerçeve oluşturmaya çalışmışlardı. Seyyid Kutup, belirli sanat eserlerinin içeriği nedeniyle yasaklanması gerektiğini ileri süren Benna'dan farklı olarak, müslüman sanatçılar için genel ilkeler vazetme yoluna gitmişti. Ona göre, müslümanlar şimdiye kadar yabancılardan "beslenmişler", batı düşünce sisteminden ayrı değerlendirilemeyecek olan "müspet ilimleri" ve felsefe sistemlerini benimsemişlerdi. Oysa, pozitif bilimler dahil tüm düşünsel üretimlerin İslâm dışı -hatta İslâm karşıtı- bir kaynağı/boyutu olabileceği akılda tutulmalıydı. Özellikle felsefe, edebiyat ve tarih ile teşrii ilimleri ve "buna tabi pedagoji, düşünce ve şuur sistemlerini … İslâmî esaslara göre bina etmek" şarttı (S. Kutup 1982: 281-282; ayrıca bkz. 1980: 152-165). Kutup'a göre edebiyat, hayata ve insan-evren, insan-insan ilişkilerine dair belirli bir tasavvurdan doğuyor; müslüman sanatçı açısından bu tasavvurların kaynağı İslâm olduğundan, İslâm sanatının insanın yeryüzündeki gelişimine katkıda bulunması bekleniyordu. İslâmî edebiyat, zaaf içinde bulunduğu kuşkusuz olan insanlığın bu durumunu tasvir edecek ancak bunu veri kabul edip öylece betimlemek yerine, yükselme potansiyellerine işaret edecekti. Kutub'a göre, İslâmî edebiyat "istikamet verici" yani yönlendirici olmak durumundaydı (S. Kutup 1982: 290). Ancak, Seyyid Kutup'un çizdiği bu genel çerçeve içinde, İslâmî edebiyatın muhtevasına dair ayrıntılı görüşlere rastlanmamaktadır. Bu ayrıntıları daha çok Muhammed Kutub'un öncü çalışmalarında buluyoruz.

Muhammed Kutub'a göre, İslâmî sanat ve edebiyatın -gerek konu gerekse üslup bakımından- temel kaynağı Kur'an-ı Kerim'dir (1979: 280). Seyyid Kutub gibi o da, nasihat ve vaaz üslubunu İslâmî sanatın özelliği olarak görmez. İslâm sanatı "İslâm'ın büyük varlık düşüncesinden kaynaklanmalı veya en azından İslâm'ın kainat, hayat ve insan görüşüne ters düşmemelidir" (M. Kutub 1979: 287). Kur'an'ın kendisini en mükemmel edebi tasvir olarak tanımlayan Kutub, İslâmî sanatın olanaklılığını "İslâm'ı hisseden, gerçek ve realite olarak yaşayan, hayatı bütünüyle İslâmî duygular içinde telakki eden ve İslâm düşüncesinin gerisinden gözleyebilen" (1979: 357-58) müslümanların varolması koşuluna bağlamaktadır. Bu açıdan bakıldığında, kamil bir İslâmî edebiyatın henüz insan üretimleri arasındaki yerini almadığı söylenebilir. Ancak Kutub'a göre öykü, şiir, araştırma, makale ve anı dallarında bunun ilk örnekleri ortaya çıkmaktadır: Şiir alanında Muhammed İkbal, Ömer Bahaeddin Emiri, öykü dalında Abdülhamit Cude es-Sahhar, Emine Kutub ve diğerleri. Muhammed Kutub'a göre, Abbasilerin komşu kültürlerin sanat ve edebiyatlarından yararlanarak bir Abbasi Rönesansı gerçekleştirmeleri gibi (1979: 433), 20. yüzyıl müslümanları da batılı edebiyatın konu genişliği, sanat metodu, anlatım tekniği, üslup ve edebi kurallarından yararlanarak ancak kesinlikle kendi "fikri, ruhi ve ideolojik kaynaklarına, miraslarına ve geleneklerine dönmek" (1979: 439) suretiyle benzer bir sanatsal canlanma meydana getirebilirler:

> "Edebiyat şaheserlerini, üslubu, anlatım tekniğini, kendi varlığımızı, kişiliğimizi ve özelliğimizi onun üzerine damgalamak şartıyla her istediğimiz yerden alabiliriz. Bu ise ancak ve ancak kainat, hayat ve insan düşüncesinde İslâmî olduğumuz takdirde mümkün olabilir" (M. Kutub 1979: 441).

Kutub'un bu yaklaşımı, İslâm sanatının, özü itibariyle İslâmî olmayan ifade biçimlerini/anlatım tekniklerini kullanarak da İslâmî mesajı aktarabileceği temel kabulüne dayanmakta ve bu özelliğiyle, çağdaş İslâmcılığın sanata yaklaşımını mükemmel biçimde örneklemektedir. Gelenekselci yaklaşım modern koşullar altında İslâmî sanatsal üretimi neredeyse olanaksızlık noktasında sınırlarken; İslâmcı perspektif bu olanaksızlığı batılı yöntem ve üslupları İslâmî bir içerikle doldurup kullanmak suretiyle aşmıştır. Batılı ve "yabancı" anlatım biçimlerinin "koşullu" ve sınırlı bir kullanımıyla kendini yeniden üretmenin bir yolunu bulmuştur. Ancak şunu unutmamak gerekir ki, bu ikinci anlayış da, temel İslâmî ilkelerin bütünselliği içinde kavranamadığı ve kendi geleneğiyle ilişki kurmanın bir yolunu bulmayı beceremediği takdirde özgün biçemler ve yöntemler yaratmayı bir nevi gereksizleştirebilmekte ve elde olanın araçsal kullanımı zamanla yerleşiklik noktasında bir benimsemeye dönüşebilmektedir. Örneğin Türkiye'de bu süreç, İslâmî edebiyatın sadece yöntemleri değil konu ve duyarlıkları bakımından da batılı olana içersenmesiyle sonuçlanmıştır.

III.

Yukarıda zikretmiş olduğumuz yaklaşımlar, aralarındaki bütün farklılıklara rağmen bir konuda ortaktırlar; her ikisi de İslâmî sanatın ilkesel yanını vurgulamakla beraber estetik kaygıyı ihmal etmezler. Sanatın evrensel mesajın taşıyıcısı olması gerek-

tiği muhakkaktır ama bunu "güzel" olanı yakalayarak gerçekleştirebilir ancak. Nasr'ın gelenekselci yaklaşımının estetik olana yaptığı vurgu ne denli ısrarlıysa, İslâmcı yaklaşımın estetik duyarlıkları da o denli güçlüdür. Bunun içindir ki Muhammed Kutub, müslüman sanatçının sadece Müslüman olmasının İslâm sanatının ortaya çıkması için yeterli olmadığının altını çizmektedir. Peki Türkiye açısından bakıldığında, bu idealler ile gerçekler arasındaki açıklığın yahut da örtüşmenin derecesi nedir?

Öncelikle şunu belirtmek gerekir ki, Türkiye örneğinde İslâmî sanat/edebiyat örneklerinin ne istenilen estetik düzeyi ne de ilkesel tutarlılığı yakalayabildikleri görülmektedir. Türkiye İslâmcılığı örneğin şiir ve düzyazı alanında Necip Fazıl Kısakürek'in ya da Sezai Karakoç'un yakaladığı estetik düzeyi bir daha pek yakalayamamıştır. Türkiye'deki İslâmcı yükselişin açık hale geldiği dönemin sanatsal ürünlerine bakılacak olursa, bunların tam da Kutub'ların reddettiği anlamda aşırı didaktik ve vaaz/nasihat üslubunda metinler olduğu görülecektir. 1980'lerde bu eğilim o denli güçlenmiştir ki, dönemin İslâmî dergilerinden biri olan *Kitap Dergisi* Haziran 89 sayısının dosya konusunu "İslâmî Arabeskin Dili" olarak belirlemiştir. Burada sözü edilen arabesk, Lamia Faruki'nin söz ettiği tevhidin o mükemmel simgesel anlatımları olan arabesk değildi kuşkusuz; daha çok alt-orta sınıfların dinsel heyecanlarına ve bir kısmı dinden bir kısmı da siyasal-ekonomik nedenlerden kaynaklanan sıkıntılarına hitap eden çağdaş anlamdaki arabeskti:

> "Estetik olarak sanki özenle hep aynı düzeyde yazılan bu kitaplar, … 70'li yılların ahlâkî içerikli "İslâmcı" Yeşilçam filmlerinin devamı olarak arzı endam ediyorlar …Temiz hislerin, su katılmamış doğrulukların, üstün merhametlerin, inci gibi gözyaşlarının, melek gibi sevgilerin, nazenin ümitlerin ardı ardına resmi geçit yaptığı kitapların finallerinde genellikle "**ibret verici"** ya da "**tozpembe"** bir son bekliyor okurları" (*Kitap Dergisi* 1989b: 15).

Didaktiklikleri yahut karakterlerinin gerçek-dışı idealliği itibariyle toplumsal hayattan kopuk, ağlamaklılığı ve kullandığı kader söylemi nedeniyle aşırı derecede arabesk olan bu metinler, Nasr'ın estetik seçkinciliğini değil Kutub'ların asgari estetik beklentisini bile karşılamaktan uzaktılar. Üstelik tam da Kutub'ların İslâmî edebiyatın özelliği olmadığını belirttikleri vaaz ve nasihat üslubunu taşıyorlardı. Necip Fazıl'da görülen bireysel savrulmalar, kişisel tereddütler, insanî zaaflar ve onlara rağmen ulaşılan inanç ve iman, 80'lerin arabesk metinlerinde insan-üstü mükemmellikteki gerçek-dışı varlıkların dini tebliğlerine dönüşmüştü. Hidayete erenlerin hayatlarında yapmaları gereken değişiklikleri, madde madde bu metinlerde bulmak mümkündü. Özellikle de kadınların dinsel dönüşümü durumunda yapılması gerekenleri (örneğin bkz Şule Yüksel 1973: 68, 170-174, 200, 224, 250-262, 287-301 vd.). Ancak yukarıda da belirttiğimiz gibi bu 70'lerin ve 80'lerin eğilimiydi; 90'larda ise rüzgarlar tersinden esmeye başlamıştı.

Türkiyeli müslümanların 90'larda gerçekleştirdiği dikey toplumsal hareketlilik, sadece alternatif bir medeni söylem olarak İslâmcılığın sönükleşmesine ve İslâmcıların -siyasi bir yenilgi duygusu içinde savrularak- liberal söylemlerle siyasal siste-

me eklemlenmesine yol açmakla kalmamış, İslâmî edebiyatın ibresini de gökyüzünden dünyaya çevirmiştir. Belki buna İslâmî edebiyattan çok Müslüman sanatçıların yaptığı edebiyat demek daha doğru olur. Şule Yüksel'in *Huzur Sokağı* adlı klasiğinin ve dönemin genel eğiliminin etkisiyle evine çekilen başörtülü melekler yerini, yüksek eğitimli burjuvalaşmış ama yine de engellendikçe engellenen kadınlara bırakmıştı. Üniversite deneyiminin getirdiği aydınlanmayla birlikte bu kadınlar, gerek sistem karşısındaki mağduriyetlerinin gerekse İslâmcı erkekler ve kocalar karşısındaki mağduriyetlerinin "bilincine" vardılar. Artık fazlaca melek sayılmazlardı, bu dünya için, kendileri için de bir şeyler istiyorlardı. Kaldı ki, okula gitmeleri, kamu kurumlarında ve hatta eski İslâmcı kapitalistlerin işyerlerinde başörtülü çalışmaları düşünülemese bile, özel alanlarında kalarak yazar olmaları mümkündü. Bu saygın ve evden yürütülebilecek işi yapmalarına ittifakla herkes onay verdi. Bu eğilimler feminist İslâmcı yeni bir kadın edebiyatının ortaya çıkmasına yol açtı. Giderek İslâmcılığın temel siyasal ilkelerinden uzaklaşan, burjuva bireyseline dönerek içine kapanan, burjuva toplumunun düşünsel çerçevesine ve pratiklerine emilen bir perspektifti bu; giderek de piyasa için üretime ve maddi olana içersenmeye yol açtı. Kur'an'ın evrensel mesajını taşıma, onun estetik ifadesi olma iddiasındaki sanatın yerini maddi kaygılarla üretilen piyasa-yönelimli gündelik sanata bırakması, toplumsal sistemin yapısal olarak dönüştürülmesi talebinden vazgeçilmesiyle eşzamanlı olarak gerçekleşti.

İslâmî sanat 80'lerde vaaz ve nasihatle, aşırı didaktizmle malülken, 90'larda Kutub'un deyişiyle "istikamet verici" ve "yükseltici" olma özelliğini yitirerek, gündelik burjuva beklentilere endekslendi. Başı örtmek gerekiyordu gerekmesine ama artık bu bireyin ve toplumun hayatını yeni baştan inşa etmenin bir aracı ve en derin mutlulukların ve huzurun kaynağı değildi. Tam tersine sistem ve kocalar karşısındaki mağlubiyetin simgesiydi; edebiyat, müslüman olmanın dönüştürücü boyutlarından çok burjuva kazanımlar açısından getirdiği riskleri konu alıyordu. Erkekler liberalizasyon sürecine rahatlıkla eklemlenip "yanlış yapmıştık" diyebildikleri için artık hiç üretemez oldular; başörtüleri nedeniyle eklemlenmek isteseler de sisteme kabul edilmeyen kadınlara ise bireysel burjuva edebiyatı yapmak kaldı. Siyasal mücadeleyle desteklenmediği için artık bir kangrene dönüşmüş olan ve küçük bir azınlığın sorunu haline geldiği için de yurtdışında çözülmesine karar verilen başörtüsü meselesi dışında –o da demin belirttiğimiz gibi mutlu ve kararlı bir vurguyla değil acılı ve bunalımlı bir vurguyla- İslâmî sanat konusu kalmadı. Yöntemler konusunda zaten sorun yoktu. Sonuç, müslüman sanatçıların yaptığı ama başkalarınınkinden ne konu ne yöntem ne de duyarlık bakımından ayrışmayan kimliksiz bir sanat/edebiyat oldu: Kur'ani modellerinden, ideallerinden sıyrılmış, acısız, arabesk olmayan bir yakınma edebiyatına geçildi. Bu saptama özellikle kadın odaklı romanlar açısından geçerlidir. Kutubcu ölçütler açısından bakarsak, bu, sanatçının sadece müslüman olmasının İslâmî sanatı oraya çıkarmaya yetmediğinin açık bir göstergesi olarak kabul edilebilir. Çünkü İslâmî sanat/edebiyat, eserin bakış açısının evrensel mesajın estetik ifadesi olmaya uygun ve elverişli olması halinde mümkündür.

IV.

Müslüman sanatçı, estetik beslenme ve tüketimlerinde kapitalist pazarın ürünlerine o denli bağımlı hale gelmiştir ki, dinsel pratiğini düşünsel üretiminden tamamen ayıran zihinsel bir kompartımanlaşma içine düşmüştür. Aslına bakılırsa bu sadece sanatçıların sorunu değildir; şu ya da bu biçimde batılı bilgi, ekonomik değer ve hizmet üreten/tüketen tüm batı-dışı toplumların ve bu toplumlardaki tüm insanların paylaştığı ortak bir yabancılaşma biçimidir. Ali Şeriati'nin (1985: 16) eklektiklikleri nedeniyle *deve-kaplan toplumlar* olarak adlandırdığı toplumların, üretimin ve tüketimin bireyin değer dünyasından tamamen koptuğu, o değer dünyası ile çelişen evren-insan-toplum algılarına dayandığı özel koşullarında, bireyler zihinsel bir parçalanma yaşarlar. Bu parçalanmanın aşılması, zihin ve değer dünyası ile toplumsal alan arasındaki açıklığın bir biçimde kapatılmasına bağlıdır: Düşünce ve değerlerin birer yaratıya dönüşerek ve toplumsallaştırılarak dışlaştırılması yoluyla; yahut da verili toplumsalın içselleştirilerek kabullenilmesi yoluyla. İslâm dünyası açısından bakıldığında, son iki asırlık dönemde genellikle ikinci seçeneğin tercih edilmiş olduğu söylenebilir.

Gelişmiş, modernleşmiş ve ileri olduğu kabul edilen tarafın yarattığı siyasal-ekonomik ve toplumsal biçimlerin müslüman zihinlerde -istemeye istemeye de olsa- meşrulaştırılmaya çalışıldığı iki yüzyıl geçti. İddiasız, yaratısız, kimliksiz, güvensiz, parçalanmış, dilsiz ve sözsüz olarak. İşin kötüsü, tam buna alışılıyordu ki, toplumsal örüntüleri örnek alınan o kararlı ve istikrarlı dünya-sistem sarsılmaya başladı. Ekonomik, siyasal ve askeri bakımdan fena hâlde köşeye sıkışmış durumda. Kendini restore edebilmek için de o sözsüz-dilsiz "yerli"lerini kullanmak istiyor: Uygarlaştırabildiği yerlilerini. Bu sürecin, asimile olmanın dayanılmaz rahatlığına kendini bırakmış olanları yeniden parçalayacağı, zihinsel konforlarını darmadağın edeceği kuşkusuz. Yüzyıllardır uğraşa uğraşa içselleştirdikleri tüm açıklama biçimleri, tüm yöntem ve teknikler, tüm yaşama pratikleri silkelenecek; içeriden ve dışarıdan sorgulayıcı bakışlarla tahkik edilecek ve yerlerine yenilerinin konulması cüreti gösterilecek. Gösteriliyor da. Onun için önlerinde iki seçenekleri var. Ya yine lobotomiye maruz kalmış gibi sözsüz ve dilsiz önlerine konulacak yeni yemeği kaşıklamak üzere bekleyecekler ya da özgür iradeleriyle eyleyecekler. Kompartımanlaşmanın kartezyen ikiciliğin kaçınılmaz açmazı olduğunu idrak edip, zihinsel ve yaşamsal bütünlüklerini yeniden yakalamanın arayışına girecekler. Bu, üretmenin, icad etmenin, kendini gerçekleştirmenin ve nihayet sanatsal yaratının olmazsa olmaz koşuludur. Ancak bu özgürlük duygusu yakalanırsa, aşkla güzelin peşine düşülebilir; hayata güvenle tutunulabilir, ilkeler heyecanları tutuşturabilir. Kuru didaktizmden ve hayata emilmiş pragmatizmden arınmış bir sanatsal üretim, ancak zihinsel yabancılaşmanın zincirlerinden kurtulmakla mümkündür. Faruki'lerin, Garaudy'nin, Nasr'ın ve hatta Kutup'ların İslâmî sanat tanımında eksik kalan unsur özgürlük olmasın sakın? Tevhidin -felsefî tanımları bir yana bırakılacak olursa- doğrudan ve kaçınılmaz sonucu bireyi Allah dışındaki tüm putların egemenliğinden kurtarmaksa eğer, evrensel mesajı taşıyan sanatçının temel özelliği de *özgürlük* olmak gerekir.

KAYNAKÇA

ALİ, Tarık (2002) *Fundamentalizmler Çatışması: Haçlı Seferleri, Cihatlar ve Modernite*, Çev. Abdullah Yılmaz, İstanbul: Everest Yayınları.

ERKİLET, Alev (2004) "1990'larda Radikal İslâmcılık," *Modern Türkiye'de Siyasi Düşünce 6: İslâmcılık* adlı kitabın içinde, der.Yasin Aktay, İstanbul: İletişim Yayınları.

FARUKİ, İsmail Raci (1987) *Tevhid: Düşünce ve Hayata Yansıması*, Çev. Dilaver Yardım, İstanbul: İnsan Yayınları.

FARUKİ, Lamia (1986) "The 'Qur'anic Arts' of İslamic Civilization," *İnquiry*, Vol: 3, No: 7, July 1986, ss.40-44.

FARUKİ, İsmail Raci & Luis Lamia FARUKİ (1999) *İslâm Kültür Atlası*, 3.b., Çev. Mustafa Okan Kibaroğlu & Zerrin Kibaroğlu, İstanbul: İnkılab Yayınları.

GARAUDY, Roger (1984) *İslâm'ın Va'dettikleri*, 4.b., Çev. Salih Akdemir, İstanbul: Pınar Yayınları.

HAİDER, Gulzar (1986) "From Tawheed to Arabesque," *İnquiry*, Vol: 3, No: 7, July 1986, ss. 59-61.

HARDT, Michael & Antonio NEGRİ (2001) *İmparatorluk*, 3.b., Çev. Abdullah Yılmaz, İstanbul: Ayrıntı Yayınları.

HENWOOD, Doug (April 17, 2003) "An İnterview with Slavoj Zizek", Left Business Observer 105 (August), www.leftbusinessobserver.com

KİTAP DERGİSİ (1989a) "İslâmî Arabeskin Dili," Sayı: 28, Haziran 89, ss. 8-14.

———— (1989b) "Hisler … Ümitler … Merhametler …," Sayı: 28, Haziran 89, ss. 14-15.

KUTUB, Muhammed (1979) *İslâm Düşüncesinde Sanat*, Çev. Akif Nuri, İstanbul: Fikir Yayınları.

KUTUB, Seyyid (1980) *Yoldaki İşaretler*, 4.b., Çev. İsmail Nuri, İstanbul: İhya Yayınları.

———— (1982) *İslâm'da Sosyal Adalet*, 7.b., Çev. Yaşar Tunagür & M. Adnan Mansur, İstanbul: Cağaloğlu Yayınevi.

NASR, Seyyid Hüseyin (1988) "İslâm Kültürünün Tipolojik Bir İncelemesi," *İslâm'da Düşünce ve Hayat*, Çev. Fatih Tatlılıoğlu, İstanbul: İnsan Yayınları, ss. 59-80.

———— (1997) "Dini Sanat, Geleneksel Sanat ve Kutsal Sanat Üzerine Bazı Düşünceler ve Tanımlamalar," *Makaleler 2*, Çev. Şehabettin Yalçın, İstanbul: İnsan Yayınları, ss. 23-31.

ŞERİATİ, Ali (1985) *Medeniyet ve Modernizm*, 4.b., Çev. Ahmet Yüksekoğlu, İstanbul: Bir Yayıncılık.

YÜKSEL, Şule (1973) *Huzur Sokağı*, Cilt I., 3.b., Ankara: Nur Yayınları.

---

* Roger Garaudy İslâm sanatıyla ilgili klasikleşmiş metin ve belgesellere imza atmış bir isim. Lamia Faruki gibi İslâm sanatında geometrik figürlerin önemine ve bunların büyüleyici bir şekilde tekrarlanmasına özel bir önem atfeden Garaudy, İslâmî sanat eserinin gündelik kullanım anlamındaki işlevselliğine yahut toplumun diğer yaşam alanlarından kopuk olmayışına da değiniyor: "Bu yüzdendir ki, her türlü eşya, hatta kılıç, ibrik, bakır, tepsi, halı, eğer gibi en çok kullanılan eşyalar bile, tıpkı bir caminin minberi veya mihrabı gibi ilahi mevcudiyetin bir ayetine tanıklık etmek üzere oyulmuş, işlenmiş, çekiçle dövülmüştür. Geometrinin, arabeskin veya hat sanatının bu motifleri ve onların ritmik bir şekilde tekrar edişleri, taş ya da mozayik, bakır ya da çelik, kumaş ya da deri gibi çok çeşitli maddelere aktarılmıştır" (1984: 142).

ALİ DEĞİRMENCİ

SANAT, HAYAT VE MÜSLÜMANLAR

"İnsanlar edebi eserleri değerlendirirken, dimağlarında hiçbir inanışla ilgisi olmayan ayrı bir bölmeyi mi kullanırlar?" diye sorar T. S. Eliot, "Din ve Edebiyat" başlıklı yazısında. Ona göre, gerçekten büyük diye nitelendirilebilecek bir yazar, belli bir din şuuru içinde olduğu hâlde, onu uluorta vaz etmeyendir.

İnsanlık tarihi kadar eski bir geçmişe sahip olan sanatın anlam ve estetik alanı, işlevi, görevi ve insanî karşılığı konusundaki tartışmalar, antik çağlardan beri devam edegelmiştir. Eski Yunan'da sanatın eğlendirici mi yoksa eğitici mi olduğu yönündeki tartışmalar, daha sonra sanatın toplum için mi yoksa sanat için mi olduğu tartışmasına evrilmiştir. Gelinen süreçte, sanatın salt estetik bir olgu olarak mı kalması gerektiği yoksa toplumsal ve ideolojik mücadelede bir araç mı olacağı problemi üzerinde yoğunlaşılmıştır.

Kuşkusuz ister egemen söylemden etkilensin isterse ona muhalif bir yaklaşım eşliğinde biçimlensin, varlığı ve var oluşu açıklamaya, yorumlamaya, onun izdüşümlerini yansıtmaya çalışan bütün girişimler ya da onlara getirilen eleştiriler, önermeler; sonuçta bir dünya görüşünün uzantısı olarak açılım kazanmaktadır. Bu açıdan bakıldığında ifade edilsin ya da edilmesin sanata ve onun mahiyetine ilişkin tartışmaların kendisi de başlangıçtan beri en az sanat kadar felsefî/ideolojik bir zeminde ortaya çıkmakta; temelde belli bir felsefenin ve dünya görüşünün ürünü olarak belirginlik kazanmaktadır. Nitekim bir örnek olması hasebiyle "sanat sanat içindir" akımı ele alındığında bu anlayışın romantizmle ilgili olarak Fransız devrimi sonrası burjuva düzeninde, amacı toplumu incelemek ve eleştirmek olan "gerçekçilik"le birlikte doğduğu görülecektir. O dönemde "sanat için sanat" burjuva sınıfının yararcılığına, karanlık işlerle uğraşmasına bir karşı çıkışı ifade etmekteydi. Her şeyin satın alınabilir bir meta haline geldiği bir ortamda, sanatçının "meta" üretmeme kararından doğan bir tutumdu bu. Bununla birlikte yine de bu tutum, tıpkı "bilim için bilim"de olduğu gibi tek kolla kapitalist düzenden kopmanın aldatıcı çabasını yansıtmakta ve bir anlamda, o düzenin "üretim için üretim" ilkesinin doğrulanması olarak ortaya çıkmaktaydı.

Sanat her şeyden önce insanî bir eylem biçimini ifade etmektedir. Nitekim Arapça bir sözcük olan sanat "yapmak, düzenlemek, düzene koymak, üretmek, çalıştırmak ve işletmek" gibi anlamlara gelmektedir. Aynı şekilde sanatın Batı dillerindeki karşılığı olan "art" sözcüğü de benzer anlamları içermektedir. Sanatın nasıl bir eylem biçimi olduğu sorulduğunda, buna onun, "belli bir form ve içeriğe sahip yaratıcı bir estetik eylem" olduğunu söyleyerek cevap vermek mümkündür. Öyleyse, ne türden olursa olsun sanatın sonuçta bir eylemi (ameli) ifade ettiği gerçeğinden hareketle, müslümanların başka eylemlerinde olduğu gibi sanatsal eylemlerde de vahyi sınırlar içerisinde kalmak gibi bir yükümlülükleri olacaktır.

Şüphesiz sanatı diğer eylemlerden ayıran şey, onun belli bir form ve içeriğe sahip olması yanında, estetik bir eylem biçimi olmasıdır. Hatta denilebilir ki, bu "güzel olma" yönü sanatın mahiyetini belirleyen en önemli boyutudur. Zira güzel ve etkileyici olmayan, insanda bu bağlamda bir karşılık bulmayan ve belli bir estetiğe sahip bulunmayan bir sanat yapıtından söz etmek olası değildir. Herhangi bir çalışmanın sadece doğru ve değerli olması, bir sanat yapıtının ortaya çıkması için kesinlikle yeterli değildir. Onun aynı zamanda güzel olması gerekmektedir. Aksi hâlde sanattan ne bekleniyorsa o beklenen şeylerin gerçekleşmesi söz konusu olamayacaktır.

Her ne kadar resim, sinema, müzik, roman gibi sanat formlarının İslâmiliği sorunu sanatın içeriğine kıyasla ikinci planda kalsa da, formu da oluşturan sonuçta belli bir felsefe olduğundan bu konu İslâmî perspektiften önem arz etmektedir.

Kendisine dinin propagandasını yapma, dini düşünce ve duyguları vazetme görevi yüklenmemesi gereken sanatın, form ve içerik olarak, dinin doğasına saygı duyma, onun ilke ve değerlerini, ondan kaynaklanan ahlâk normlarını incitmemesi noktasında da duyarlı olması beklenir. Sözgelimi insanın fıtratına ters düşen, yabancılaşmayı getiren, cinselliği teşhire dayanan ve kapitalist yaşam biçimini daha başlangıçta öngören bir sanat formunun İslâm'a uygun olduğunu düşünmek mümkün değildir. Bu nedenle müslümanın herhangi bir sanat formunu seçişinde bu hususa dikkat etmesi gerekmektedir. Bununla birlikte bu konunun doğru bir temelde ele alınması da zorunludur. Aksi hâlde meşru bir sanat formunu kötülemek, uluorta reddetmek gündeme gelebilmektedir. Nitekim bazı geleneksel yaklaşımlar resim, heykeltıraşlık ve müzik gibi bazı sanat türlerini İslâm dışı bulabilmektedir. Oysa bu sanat dallarıyla ilgili herhangi bir yasaklamaya Kur'an'da rastlanmamaktadır. Üstelik bunların salt form olarak Kur'an'ın ruhuna aykırı olduğu da görülmemektedir. Aksine Kur'an, cinlerin Hz. Süleyman'a heykeller yaptığını bildirerek bunu onun gücüne ve kendisine verilen nimete bir örnek olarak zikretmektedir.

Hangi formda olursa olsun sanat, bir içeriğe sahiptir ve belli bir konu ve gaye üzerine kuruludur. Müslüman, başka eylemlerinde olduğu gibi sanat eyleminde de vahyin ilkeleriyle kayıt altındadır. Bu nedenle ister estetik kaygılar adına isterse orijinallik adına olsun vahye karşıt bir sanat aktivitesini gerçekleştirmek bir müslüman açısından makbul addedilemez.

Kur'an bâtıla dayalı sanat icracılarını şiddetli bir biçimde eleştirmektedir. Şuara suresinde bu konuyla ilgili olarak şöyle denilmektedir:

"Şeytanların kime ineceğini size haber vereyim mi? Onlar her günahkâr yalancıya inerler. O yalancılar (şeytanlara) kulak verirler, çokları da yalan söylerler. Şairlere gelince onlara da azgınlar uyar. Baksana onlar, her vadide şaşkın şaşkın dolaşırlar. Ve onlar yapmayacakları şeyleri söylerler. Ancak inananlar, iyi işler yapanlar, Allah'ı çokça ananlar ve kendilerine zulmedildikten sonra üstün gelmeye çalışanlar böyle değildir. Zulmedenler, yakında nasıl bir devrime uğrayıp devrileceklerini bileceklerdir."

Burada bazılarının iddia ettiği gibi Kur'an, bir sanat formu olan şiiri yasaklamamakta ve şairi İslâm toplumundan sürgün etmemektedir. Ayetler dikkatlice incelen-

diğinde görülecektir ki, Kur'an o günkü müşrik şairlerin kendi hevâlarına ve bâtıla uymaları nedeniyle azgınlık içerisinde olduklarını ifade etmekte ve böylece onlara kendileri gibi olan azgınların uyduğunu belirtmektedir. Onlar aynı zamanda, güzelliğe, aydınlığa, hakka yönelmemekte; kirli vadilerde şaşkın şaşkın dolaşmaktadırlar.

Birçok kimsenin yerli yersiz gündeme getirdiği bu konuyla ilgili olarak şu hususu da belirtmekte yarar vardır: Kur'an'ın eleştirdiği bu şairler, nüzul ortamı ve zamanı da düşünüldüğünde, sanatçı özellikli insanlardan çok, İslâm düşmanlığını şiir gücü eşliğinde yaygınlaştırmaya çalışan, vahye karşı "karşı-propaganda" faaliyetlerine öncülük eden kişilerdir. Egemen oligarşinin borazanlığını yapan ve kimi zaman da parayla tutulan bu etkin kişiler, günümüzdeki tabiriyle, "satın alınmış medya" görevini ifa etmekte, yapmayacakları şeyler ve yalan sözlerle gündem oluşturmaya ve insanları saptırmaya çalışmaktadırlar. Yani Kur'an'daki eleştirinin doğal bağlamı, bu açıdan, direkt olarak şairlerle ya da sanat olgusuyla ilgili değildir. Diğer taraftan İslâm peygamberi şairlere bizzat kendisi değer vermiştir. "Kaside-i Bürde" adıyla meşhur olmuş şiiri dolayısıyla Ka'b bin Züheyr'e hırkasını hediye ettiği ve Hasan bin Sabit'in "peygamber şairi" olarak tanındığı; savaşlarda, düğünlerde ve diğer önemli günlerde bizzat kendisinin şiir söylenmesini teşvik ettiği bilinmektedir

Bir dünya görüşüne bağlanan, bir inanç sistemiyle kendini kayıtlı gören bir insanın sanat alanında da belli bir dikkat, incelik ve duyarlılık sahibi olması, kuşkusuz kimsenin yadırgayamayacağı bir durumdur. Kendini Müslüman olarak nitelendiren insanların da bu konuda daha titiz, daha bilinçli ve olgun olmaları beklenir. Zira sanatçıların da akibeti ve ahireti vardır ve bunu önemsemek insana ancak onur ve değer katar.

Ancak günümüzde, sanatla uğraşan insanların âdeta bütün düşünsel ve ideolojik yaklaşımlardan soyutlanmış, kimliksiz ve hatta kişiliksiz bireyler olması gerekiyormuş gibi bir kanı yaygınlaşmaktadır. Kişinin duygu ve düşüncelerini, hayattan devşirdiklerini, inanç atmosferinden süzülen bazı izdüşümlerini yapıtına yansıtması bir yana, sanatçının bizatihi bir duruş sahibi olması, ürettiklerine yansıtmasa bile bir dünya görüşüne bağlanması bile eleştirilebilmektedir.

Bu noktada iki ucu da sakat yaklaşımlara açılan, biri sanatçıyı diğeri sanatı yıpratıp yozlaştıran ve İslâmî çevrelerde de genelgeçer bir hüviyet kazanmaya başlayan iki olumsuzluktan söz edilebilir: Birincisi, sanatı ve sanatsal enstrümanları salt ideolojik propaganda aracı olarak gören, sanatı estetik doğasından ve temel niteliklerinden koparan, ona sanat dışı işlevler yükleyen yaklaşımdır. Bu yaklaşım; sahip olduğu değerleri, dini/ideolojik argümanları, mücadelesini ve dünya görüşünü oluşturan ilkeleri sanatın etkisinden, olanaklarından, gücünden yararlanarak insanlara aktarmayı öne çıkarmaktadır. Slogancılıkla, pragmatizmle, parti edebiyatı yapmakla, sanatı nesneleştirmekle/güdükleştirmekle suçlanan bu yaklaşımı anlamak, çıkış noktasını kavramak belki mümkündür. Nitekim bu anlayışa tarih boyunca her kesimden, her ideolojiden insanın başvurduğu da rahatlıkla görülebilir. Ancak bu yaklaşımın kendini mutlak doğru olarak dayatıp kutsaması, sanatla ilgili başka yaklaşım ve etkinliklere saygı duymaması, sanatın ancak bu eksende gerçekleştirilebileceğini savunma-

sı, sanatı sığlığa, başkalaşmaya itmekte, okuyucuyu/izleyiciyi tereddüde boğmakta ve olumsuz sonuçlara yol açmaktadır. Tartışmaya açık olmakla birlikte sanatın olanaklarından, zenginliğinden, etkileme gücünden belli ölçülerde ve iyi niyetle yararlanmaya çalışmak başka bir şeydir, bu eksende ortaya konanları gerçek sanat yapıtı olarak sunmak ve başkalarına sırtını dönmek; hatta başka anlayış ve ürünleri haklı haksız kötüleyip karalamak, yok saymak başka bir şeydir.

Tüketim kültürünün, benmerkezcilik ve konformizmin, küresel kirlenme ve yozlaşmanın, kimliksizlik batağının öne çıkarıp yaygınlaştırdığı ikinci olumsuz yaklaşım biçimi ise sanatı inançtan, yaşamdan, siyasetten büsbütün yalıtan yaklaşımdır. Bu yaklaşım biçimi sanat yapıtını bir değer, anlam, tez ve istikametten uzak tutmasının ötesinde; sanatçının bir duruş, kimlik, ahlâk ve iddia sahibi olmasını bile yadırgamakta, küçümsemektedir.

Sanatı bir başka amaçla kutsayan, her şeyin önüne koyan, onun doğasını başka bir izlekte zedeleyen bir yaklaşımdır bu. Sanatçının neyi, nasıl, ne ölçüde başardığını öncelemek yerine, niçin belli bir içerikte yoğunlaştığını sormakta, kendi öznelliğini başkalarına dayatmaktadır. Kimi zaman toplumsal bozulmaya, piyasa koşullarına; ahlâkî değerleri iğdiş edilmiş, mıncıklanmış bireyleri kışkırtmaya, ayartmaya da teşne olan bu anlayış; yozlaşma ve baskı ortamlarında daha da yaygınlık kazanmaktadır. Bu eksende toplumu kompartımanlara bölmek sakıncalı olsa da son süreçte birçok müslümanın da ideolojik olandan kaçmada, egemen kültürel kodlara entegrasyonda, başkalarının beğenisi kazanmak ve eski duruşunu terk etmek için edebiyata, sanata yöneldiğini/sığındığını; sanata böyle bir değer yitimiyle yaklaşıldığını gözlemlemek mümkündür. İlginçtir ki edebiyatla, sanatla ilgilenmek, bu bağlamda, başkalaşıp değişmenin, daha rahat ve keyfi davranmanın, dünyevileşmenin, ahlâkî/dini/ideolojik yükümlülükleri sulandırmanın adresi olarak görülebilmektedir. Bu alan, bütün hafiflikleri, çılgınlıkları, bohem özentilerini ve savruluşları –kimi zaman avangartlık ve orijinallik adına da olsa- içselleştiren, doğrulayan hatta öneren bir melce gibi algılanmaktadır.

Hangi kesimde, hangi nedenle ve ne adına olursa olsun, bu yaklaşım hiç kuşkusuz bir "çözülme"dir. Bu bağlamda, edebiyat âdeta çözülmeye katkıda bulunmakta, çözülenlerin edebiyata tutkusu ise daha bir görünürlük kazanmaktadır.

"Çözülme"yi politik bir kavram olarak kullandığımızda, bununla kastettiğimiz, her şeyden önce "varlığa ve var oluşa bakışını, amacını ve bunlarla birlikte bütünlüğünü yitirmişlik hâli"dir. Genelde bireysel bir tavır farklılaşması, bireysel bir savrulma hali olarak politikleştirilen çözülme olgusu, gerçekte toplumsal bir vakıadır. Çözülmenin bir sonucu olarak ortaya çıkan bireyselleşme hali; toplumsal dokudan, organik ilişkiler ağından ayrışan "birey-tipler" ürettiği için, çözülmüşlük, bireysel bir olgu olarak öne çıkmıştır.

Bir benlik parçalanması, bir kimlik ve perspektif yitimi, bir kırılma olarak önce zihinlerde yer edinen çözülme hali, çoğu kez fiziksel koşulların ortaya çıkardığı ve bu koşulların baskısının ağırlaştığı oranda da mesafe kat eden bir süreçtir. Gardını düşüren bir boksörün ringde dönüp durarak zaman kazanmaya çalışması gibi, çözü-

len birey de zihinsel kopuşun sarsıntısını hafifletmek için zamana gereksinim duymaktadır. Sosyal vakıadan, toplumsal ilişkilerin yakıcı, kuşatıcı sıcaklığından uzaklaşmak, kendisiyle girişeceği hesaplaşmadan kaçmak için çabalamaktadır.

Çözülme, her şeyden önce bir anlam ve amaç bulanıklığını beraberinde getirmektedir. Politik tercihlerden estetik beğeniye, kültürel sahiplenmeden kişisel yaşantıya kadar her yönelimde kendi hissettiren bu olgu, son çözümlemede duruş sıkıntısına ve hedef yoksunluğuna yol açmaktadır. Gerçi, çözülen insanın da kendine göre bir hedef tayininde bulunduğu söylenebilir. Ancak bu türedi hedef de "çözülmüş bir hedef" ya da "çözülmenin hedefi"dir.

Çözülmüş bir zihinsel işleyiş, indirgemeci mekanizmalar geliştirerek toplumsal damarların akışkanlığından uzak durmaya özen gösterir. Bu yüzden sanat anlayışındaki yönelimi de sakatlıklarla dolu olacaktır. Duruş ve tez sahibi olmak, bilinç yüklemek, yozluk ve çirkinliklerden uzak durmaya çalışmak gibi duyarlılıklar, son tahlilde "bayağı" işler kabilindendir. Çözülmenin dinamiği, bireysel var oluşu her türlü kimliklilik ve toplumsallığın üzerine çıkartır.

Başta da söylediğimiz gibi sanatın ve daha özelde edebiyatın işlevini belirleyebilmek, üzerinde tek bir görüşe varabilmek, nesnel ölçütler çerçevesinde onu kolektif bir tanıma ulaştırabilmek neredeyse imkânsız bir uğraştır. Çağlar boyunca edebi akımların, edebiyat kuramlarının ortaya çıkışı, bunca çeşitlilik arz etmesi de bir bakıma sanatın işlevi ve "ne için"liği konusunda genelgeçer kabullerin oluşamamasıyla bağlantılıdır. Bir edebi metnin değerlendirilişinde kullanacağımız ölçütler, değer yargılarımızı ve beğeni kıstaslarımızı oluşturan duygusal ve düşünsel serüvenimizden ne kadar bağımsız olacaktır? Zihinsel birikimlerimizi, duygusal salınımlarımızdan soyutlamamız olanak dahilinde midir? "Güzellik" yargısını kavrayış sürecimizi etkileyen faktörler arasında, toplumsal taleplerimizi nereye oturtmamız gerekecektir? Bu sorular çoğaltılabilir; ancak sonuçta bunlar da nesnellik kaygısından uzak bir bakışla sorulmuş sorulardır. Özneldirler ve verilecek yanıtlar da öznel olacaktır.

Ancak buradaki öznellik, bir olumsuzluk olarak ele alınamaz. Çünkü bizim bakış açımızdan, bir müslümanın sahip olduğu kimlik, onun yapıp etmelerini olduğu gibi, hissedip düşündüklerini de belirleyici, etkileyici bir rol oynamak durumundadır. Dolayısıyla, müslümanca bir bakışın aydınlattığı alanda, edebi eserin işlevi de bu eksende tartışılacaktır. Buradan, müslüman bir edebiyatçının yapıtında estetik öğeleri içselleştirmesinin ikinci palanda kalması gerektiği yargısına varılmamalıdır. Çünkü estetik olanı öne çıkarmayan bir yapıtın edebilik iddiası, kof bir iddiadır. O yapıt bilimsel, felsefî veya sosyolojik bir yapıt olabilir; ama edebi yapıt olamaz. Edebiyatın kendine özgü dinamikleri yok sayılarak üretilen yapıtlar, salt aktardığı tez ve yüklediği bilincin yoğunluğu göz önünde tutularak değerlendirildiğinde, bambaşka kategoriler ortaya çıkar.

Üzerinde durulması gereken bir nokta da, edebiyatın çözülmeye kaynaklık edip etmediği sorunudur. Aslında bu nokta, yukarıda ifade edilenlerden bağımsız bir şey değildir ve edebiyata yüklenen işlevin ne olduğuyla bağlantılı bir konudur. Günümüzde sayıları her geçen gün artmakta olan edebiyat ve sanat dergilerinin hangi boş-

luğu doldurmak için birbirleriyle yarıştıklarına dair anlamlı bir cevap bulabilirsek, edebiyata yüklenen işlevin ne olduğunu daha rahat kavrayabiliriz.

Türkiye'de yaşanan darbe dönemlerinin ardından depolitizasyon sürecine koşut olarak kültürel, sanatsal etkinliklerin, edebiyat çalışmalarının sayısal anlamda gelişmiş olduğu bir gerçektir. Çözülmenin çoğu kez, fiziksel koşulların ortaya çıkardığı ve bu koşulların baskısının arttığı oranda mesafe kat eden bir süreç olduğunu göz önünde bulundurursak, darbe dönemi depolitizasyon kıskacının çözülmeyi beslediğini tespit ederiz. Bu ortamda, sakin ve güvenli bir liman işlevi gören edebiyatın kıyılarına demir atmak, ilk etapta bir zorunluluktan kaynaklansa da demir alma vaktinin bir türlü gelmediği ve bu kıyılarda yaşam sürmenin meşruiyetine teorik zemin hazırlandığı bir vakıadır. Bu teorik zemin; baskı politikalarına, egemen güç odaklarıyla hesaplaşmaya ve sağlıklı bir duruş sergilemeye evrilemediği için, edebiyata yüklenen işlev depolitik, bireyci, kendini inkârcı, bunalımcı ve çözülmüş bir misyon olarak içselleştirilmektedir. Böyle bir vasatı oluşturmada, edebiyatın bizatihi bir rolü yoktur. Edebiyatı korkaklık ve kirlenmenin kalkanı kılarak, onun arkasında, kırılan ruhunun parçalarından dökülen kırıntılarla yaşamayı seçenlerin acıklı hikâyesidir bu vasatı oluşturan.

Sanatsal anlayış ve ürünler, son çözümlemede, vahiy gibi "iletilen" bir şey değil "üretilen" bir şeydir. Kimi zaman en çirkininden tavırlar ortaya koyanlar, "edebiyat mızrakçılığı" yapanlar, sonuçta, sadece kendilerini değil ne yazık ki iyi kötü bize ait olan düzlemin de kötülenmesine, kirlenmesine neden olmaktadırlar.

Kimlik ve kişilik sahibi olmak, çalışkanlık, dürüstlük, disiplin ve üretim, bütün alanlarda olduğu gibi sanatçılar için de bir meziyettir. Hiç değilse bunlar somut ölçülerdir ve başkaları gibi sanatçıları da en azından bu hususlarda saygıya değer kılabilir. Sanat ne sadece "marş türünden heyecanlar havalar çalmak"tır ne de çözülüp kendini inkâr etmek, bunalımlı olmayı süblime etmektir. Ne hemşehricilik yaklaşımlarıyla yürür ne de lobicilik faaliyetleriyle. Babadan oğula miras da kalmaz. Bir duruş ve anlayış billurluğuna ulaşmadan bir öbek, bir birliktelik oluşturmayı "çetecilik" ile aynı şey zannedenler de genelde birbirlerine düşmektedirler. Oysa sanatçılar olumsuzlukları ve önyargıları anlamada ve aşabilmede daha duyarlı, metanetli ve kişilikli davranabilmelidirler. Bir insan kişiliksiz olduktan sonra dünyanın en güzel şeylerini de üretse bu fazla bir değer ifade etmez. Necip Fazıl, Sezai Karakoç, Nuri Pakdil, Cahid Zarifoğlu gibi şahsiyetlerin -her insanda bulunabilecek kimi olumsuzluklarına karşın- bugün dost düşman herkes tarafından önemsenmeleri, değerli bulunmaları her şeyden önce bir duruş ve kişilik sahibi olmalarındandır.

Müşterisi az, müştekisi çok olsa da, yaşadığımız ülkede, yıllardır iyi sanatçıların çıktığı, iyi yapıtların ortaya konduğu yerli yabancı herkes tarafından kabul edilmektedir. Ürünlerinin içeriği, niteliği tartışılabilir olsa da kendini ve yapıtını metalaştırmayan, işini seven, önemseyen ve güzel şeyler ortaya koyan insanlar da var bu ülkede. Kirli vadiler, şaşkın şaşkın dolaşanlar, vadisizler, müteşairler, goygoyculuk yapanlar her ülkede olur. Aynı zamanda, azaltmak mümkün olsa bile önyargıları, sakat

yaklaşımları yok etmek de mümkün değildir. Başta da belirttiğimiz gibi bir eylemdir, bir ameldir sanat. Kötü de güzel de olabilir. Önemli olan, gerçekten hak edilmiş bir mükâfata ulaşmak için çaba sarf etmek, çıtayı her alanda yükseltmektir.

Yoksa "işin sadece edebiyatını yapmak" herkes için kolaydır.

KAYNAKÇA

Edebiyat Üzerine Düşünceler, T. S. Eliot, Ankara 1983
Sanat ve Estetik Kuramları, Nejat Bozkurt, İstanbul 1995
Sanat Nedir, Tolstoy, İstanbul l995
Edebiyat Üstüne Yazılar, Murat Belge, İstanbul 1994
Ortaçağdan Yeniçağa Felsefe ve Sanat, Engin Akyürek, İstanbul 1994
Sanatın Gerekliliği, Ernest Fıscher, İstanbul 1980
Başkaldıran Edebiyat, Nedim Gürsel, İstanbul 1997
İslâm Estetiği, Beşir Ayvazoğlu, İstanbul 1992
İnsanın Özgürlük Arayışı, Ali Bulaç, İstanbul 1990
Sosyalist Açıdan Toplum, Sanat, Eleştiri, Georgi V. Plehanov, İstanbul 1999
Şiir ve İdeoloji: Çağdaş Batı Yazını Üzerine Denemeler, Enis Batur, İstanbul 1979
Tahrir Vazifeleri-III, İsmet Özel, İstanbul 1992
Bir Uygarlık Tasarımı Olarak Diriliş, Özel Sayı, *Hece* 73, Ankara 2003
Düşünsel, Entelektüel, Muhalif Bir Tasarım Olarak Edebiyat Dergisi ve Nuri Pakdil, Özel Sayı, *Hece* 85, Ankara 2004
Edebiyat ve Çözülme, Ahmet Mayalı, Haksöz 74, İstanbul 1997
Sanat ve İslâmî Mücadeledeki Yeri, Ömer Mahir Alper, Haksöz 88, İstanbul l998

MUHSİN METE

SİYASETİN SİNEMA VE TELEVİZYONA AKSEDEN YÜZÜ

SİYASET DEYİNCE…

Söze başlarken konuyla ilgili kanaatimi belirtmekte bir beis görmüyorum.

Siyasetin gözaltında; genel olarak sanatın, özellikle sinema ve televizyonun sağlıklı bir şekilde neşvünema bulabileceğini düşünmüyorum. Hele ülkemizde olduğu gibi, köklü bir demokrasi geleneğinin olmadığı toplumlarda, siyasetin özgürleştirici olmaktan çok, kısırlaştırıcı, hatta yozlaştırıcı etkilerinin daha baskın çıkacağına inanıyorum. Siyasete reddiye sayılabilecek bu sözlerin, ne yazık ki, bir kıymet-i harbiyesi yoktur. Siyaset, yalnız devlet işlerinin yürütülmesinde değil, bütün yapıp-ettiklerimizde, binlerce yıldır belirleyici olmaya devam ediyor.

Ayrıca, siyasetin yalnız yönetim boyutu değil, ilmî ve felsefî yönü de önem taşıyor. Özellikle İslâm devletlerinde Ortaçağ'dan beri, hükümdarlara, devlet adamlarına, yönetim konusunda bilgi veren, âdil yönetimin yol ve yöntemlerini gösteren "siyasetname"ler pek ünlüdür. Buna karşılık Batı'da, maksada ulaşmak için her türlü vasıtayı mübah sayan makyavelist siyaset anlayışı büyük ölçüde kabul görmüştür. Farklı düzlemde de olsa, bu gelenek bugün de devam ediyor. Üniversitelerde siyaset ilmi ders olarak okutuluyor, siyasetin ilmî, felsefî açılımlarına dâir fikir eserleri yazılıyor. Ve bu çabalar yalnız düşünce plânında kalmıyor, liberal demokratik sistem, sosyalist sistem gibi çağdaş yönetim sistemleri olarak hayatımıza yön veriyor.

Nuray Mert, Yaşasın Siyaset başlığıyla, Tezkire dergisinin 16. sayısında (Kış 1999) yayımlanan yazısında, yaşadığımız hayatı tartışma konusu yapmanın önemine işaret ederek, bunun da siyasallıkla olabileceğini belirtir.

"Siyasallık, toplumsal yaşama ilişkin sadece küçük ve pratik sorular değil, büyük ve felsefî sorular sormanın ve bunları tartışma konusu yapmanın alanıdır" (s.31). İktidar, hükümet, siyasal süreç, siyasal karar mekanizmaları ve üretilen politikalarla hergün iç içe yaşıyor ve etkilerinden kurtulamıyoruz.

Kimilerimiz için politika âdeta bir varlık sebebi olarak görülürken, ondan nefret edenlerin sayısı da az değil. **Bediüzzaman Said Nursî**'nin ünlü sözü "siyasetin ve şeytanın şerrinden Allah'a sığınırım" bu kişilerin hislerine pek güçlü olarak tercüman oluyor. **Bediüzzaman**'a göre, "İslâmiyet, bütün siyasâtın fevkindedir. Şeriat yüzde doksan dokuz ahlâk, ibadet, âhirete ve fazilete aittir. Yüzde bir nisbetinde siyasete mütealliktir. Onu da ululemirlerimiz düşünsünler." Bu sözle gündelik politikanın dışında kalmamızı öğütleyerek, **Üstad** kesin bir tavır belirler. Ona göre, "İslâmiyet güneşi yerdeki ışıklara âlet ve tâbi olamaz."

SİNEMAYA GELİNCE…

14 Mart 2004 tarihli Hürriyet gazetesinin Pazar ekinde **Ebru Çapa**'nın Herbirimiz Büyük Birader'in Vesikalı Yâriyiz başlıklı yazısında ilginç bir deneyden söz ediliyor. Kosinski'nin Deneyi alt başlığıyla anlatılan deney şöyle:

"Ne zaman böyle bir mevzu gündeme gelse, aklıma hep yazar-akademisyen **Jerzy Kosinski**'nin ders verdiği sırada uyguladığı ve Coping with the Mass Media adlı kitabında yer alan deneyi gelir.

Kosinski, sınıfın muhtelif köşelerine kameralar, kürsünün yanına, sınıfın ortasına da birer monitör yerleştirir. Ders verdiği sırada, dışarıdan biri sınıfa dalar ve yine daha önceden anlaştığı bir öğrencisiyle kavgaya tutuşur.

Bu sırada kameralar çalışmaya, sınıfın ortasında vuku bulan kavgada monitörlerde yayınlanmaya başlamıştır. **Kosinski**, tahminlerinde yanılmaz. Bütün sınıf burunlarının dibinde yaşanan kavgayı, bırakın müdahalede bulunmayı, monitörlerden izler."

Bu deney sinema veya televizyonun hayatımızdaki yeri ve önemini açıkça ortaya koyuyor. Bu deneyden yola çıkarak, çağımızın karakteristik vasıflarından birinin de hayalin gerçeği aşmasıdır diyebiliriz. Kütüphanemde rahmetli **Mehmet Çınarlı**'nın, kapağıyla, sayfa düzeniyle mükemmel basılmış, "Gerçek Hayali Aştı" isimli şiir kitabı var. 1969 yılında yayımlanan şiirlerin bugün için neye tekabül ettiğini bilemem, fakat isminin geçerliliğinin kalmadığını söylesem yeridir. "Sanal" bir dünyada yaşadığımızı düşünenlerin sayısı az değil. İletişimciler bu durumu, "görsel-işitsel çağ" olarak niteliyorlar. **Marshall McLuhan** belki zor onaylayacağımız bir hükümle, "insan etkinliğinin ve insanlar arası ilişkilerin biçimini oluşturan ve ölçeğini belirleyen iletişim araçlarıdır." diyor.

Hâl böyle olunca, siyasetin veya ideolojilerin, çağdaş sanatların en gelişmişi sinemadan yararlanmamaları düşünülemez. Sinemayı doğrudan veya dolaylı olarak politikalarına âlet etmeyen hiçbir rejim yoktur. Halkımız "görmek gibi inan olmaz" der. Gözle, görme ile rabıtası en yüksek sanat dalı olarak sinemanın etkileyiciliğine kayıtsız kalınamaz. Bırakın kayıtsız kalmayı, geçen yüzyılın başından beri sinema "çağdaş bir âyin" olarak nitelenmiştir. Loş sinema atmosferleri, camiye pek benzemese de, kilise ile bir hayli benzerliğe sahip. "Çağdaş âyin" nitelemesi zaten müslümanlara ait değil. Ayrıca, sinemadan politik bir araç olarak yararlanma da müslümanlarca pek fazla düşünülmemiş. Bu yüzden dinî günlerimizde sinema ve televizyonlarda gösterilen Çağrı benzeri filmlerin sayısı devede kulak mesabesindedir. Teknolojisine hâkim olamadığımız bir sanatı yeterince özümseyemez, onunla bir terkibe, üst-dile ulaşamazsınız. Aksine, bu araçları kullanmakla, farkında bile olmadan, teknolojiyi geliştiren zihniyete hizmet edersiniz. Çağımızda gücünü arttıran kültürel hegemonyanın ne ölçüde kuşatıcı, teslim alıcı olduğunu, yalnız özneler üzerinde durarak değil, nesneler dünyasına da vâkıf olarak kavrayabiliriz. Ünlü Fransız yönetmen **Jean-Luc Godard**, "iktidarların görüntüleri (sinema, televizyon gibi araçları kullanmaları) ve görüntülerin iktidarı"ndan söz eder. **Godard** bu sözüyle, iki yönlü iletişimle karşı karşıya olduğumuzu hatırlatıyor.

SİNEMA ve SİYASET

Sinemanın ortaya çıkışından bu yana siyasetle yakın ilişki içinde olduğunu, bu ilişkide siyasî rejimlerin, ideolojilerin bu sanattan yararlanmalarının önemli rol oynadığını belirtmiştim.

Çağdaş Hollywood sinemasının ideolojisi ve politikasını irdeleyen "Politik Kamera" (**Michael Ryan – Douglas Kellner**, Çev.**Elif Özsayar**, Ayrıntı Yayınları, İstanbul 1997) adlı çalışmada Amerikan sinemasının ideolojik temellerine işaret ediliyor. "Kimi radikal eleştirmenler, Hollywood sinemasının ve kullandığı temsil göreneklerinin, egemen kurumları ve geleneksel değerleri meşrulaştırmak ve ideoloji aşılamak yönünde bir işlevi olduğunu savunur. Bu kurum ve değerler arasında bireycilik, kapitalizm, ataerkil anlayış, ırkçılık v.b. sayılabilir" (s.17).

Sinemanın siyasetle bağı, yalnızca politik film olarak tanımlanabilecek yapımlarla sınırlı değildir. Her konuda, her türden filmin bir siyasî mesajı vardır. Aşk Hikâyesi'nin bile. İdeolojik kalıplara bağlı kalmadan gerçekleştirilen filmlerde de bir dünya görüşünün izdüşümü olan hayat tarzları, davranış biçimleri sergilenir. **Douglas Kellner,** "ideoloji, görüntülerin içinden geçer" diyor. Sinema tarihine baktığımızda doğrudan politik bir tavrın yansıması olan filmlerin sayısının çok olmadığını görürüz. Diğer sanatlarda olduğu gibi, siyaset doğrudan değil, dolaylı olarak, eşyanın tabiatı gereği yansır filmlere.

Onat Kutlar bu görüşü teyit ediyor:

"Her film politiktir. Ya kurulu düzene hizmet eder ya da ona karşı çıkar. İlk bakışta apolitik gibi görünen filmler de suya sabuna dokunmadıkları için düzenin işine yararlar." (Sinema Bir Şenliktir, de Yayınevi, İstanbul 1985, s.140)

Sinema bir sanat faaliyeti olarak gerçeği yeniden üretir. Bu üretim hangi toplumda gerçekleşirse, o toplumun ekonomik, sosyal, kültürel ve tabii siyasal değerlerine şu ya da bu ölçüde bağlı kalarak olacaktır. Toplumsal değerlerden bağımsız fantastik filmler de vardır. Bu filmlerin bile, derinliğine tahlil edildiğinde, toplumun kültürel değerlerinin ürünü oldukları fark edilir. Hiçbir kültür ve sanat faaliyeti zamandan ve mekândan münezzeh değildir.

Bu genel temellendirmeden sonra, **Atillâ Dorsay**'ın "Sinema ve Çağımız-1" kitabında (Hil Yayınları, İstanbul 1984) yer alan Sinema ve Siyaset bölümünden yararlanarak konuyu başlıklar halinde kategorize edebiliriz.

* Siyasal veya politik sinemanın ürünü olarak nitelenebilecek olan filmler, doğrudan siyasal bir içerik taşıyan ve bunu seyirciyi bilinçlendirmeye, ona bir dünya görüşü kazandırmaya dönük gerçekleştirilen ve çoğu kez özü itibariyle ideolojik kalıplara bağlı, biçim yönünden ise şematik özellikler taşıyan sinema ürünleridirler. Bu filmler arasında seyirciyi ajite eden, hatta şok etkisi doğuran uç örneklere de rastlanır. Dünyada ve ülkemizde Devrimci Sinema diye nitelenebilecek bir akım olarak karşımıza çıkar. **Hitler** dönemi Almanyasında, **Mussolini** faşizmi İtalyasında ve devrim sonrası Rusyasında seyirciye ideolojik tavırlar, davranış kalıpları aşılayan filmler gerçekleştirildi. "Bütün sanatlar arasında bizim için önemli olan sinemadır" sözü **Lenin**'e aittir. Faşist ya da Marksist dogmalara bağlı olmadan da bu anlamda

bir sinemanın savunuculuğunu yapan ünlü sinema adamları az değil. Meselâ, Brezilya'lı ünlü yönetmen **Glauber Rocha**'ya göre, "sinemanın ve her türlü zihinsel çabanın… propaganda ve düzeni sarsma aracı olarak kullanılmasının zamanı gelmiştir." Bu anlayışla gerçekleştirilen filmlerde sınıf mücadeleleri, mülkiyet ilişkileri, sosyal adaletsizlikler gibi çatışma unsuru olabilecek konuları, çarpıcı görüntülerle, tahrik edici bir üslûpla sunmaya özel bir dikkat gösterilir.

Atillâ Dorsay bu tür filmlere, dünya sinemasından birkaç örnek veriyor:

Z, İtiraf (**Costa Gavras**), Mattei Olayı (**Francesco Rosi**), İsyan (**Gillo Pontecorvo**), Son Hücum (**John Wayne**) ve Vietnam'dan Uzakta (Beş Fransız yönetmenin ortak filmi).

Politika ve Sinema Üzerine (Milliyet Sanat Dergisi, 1 Eylül 1986) adlı yazısında **Yavuzer Çetinkaya** sinemanın yıldız isimlerinin politik tavırlarına dikkatimizi çekiyor.

"1958'de Observer'a bir demeç veren **Orson Welles**, sanatçının çağından sorumluluğunun örneğini vererek… 'sanatın düşmanı politiklik değil, bizdeki trajiklik duygusunu ortadan kaldıran tarafsızlıktır' demiştir.

Nedense dünya sinema belleğinin en kalıcı sinemacıları da politik ya da angaje olarak nitelendirilen yönetmenlerden çıkmıştır. ("Politika üzerine filmlerin ömrü kısadır" diyerek **Krzystof Kieskowski** aksini söylüyor.)

Örnek mi? Yukarıda politiklik üzerine görüşüne yer verdiğimiz **Orson Welles**, "politik olmayan sanat yoktur" sözünü kendine kılavuz edinen **Sergey Eisenstein**, tüm filmlerinde inandığı metafizik düşünceden ödün vermeyen **Andrey Tarkovski**, filmlerinde Japon toplumunun değişen değerlerini irdeleyen **Akira Kurosava** ve **Yasuciro Ozu**, 75 yıldır nerede haksızlığa karşı bir savaşım varsa kamerası ile koşan **Joris İvens**, 'taraflılığın trajik duyusu' ile başyapıtlar üreten **David Wark Griffith**, insanı dişlilerinden biri yapmaya çalışan kapitalist düzene karşı tek başına savaşım veren **Charlie Chaplin**."

* Herhangi bir siyasal düşünceye bağlı kalmadan gerçekleştirilen filmlerde, az veya çok siyasal tavır ve sözlere yer verilmektedir. Fakat bu, dramatik yapı içinde yerli yerinde kullanılarak yapılmakta, güdümlü film havasına yol açılmamaktadır. **Jean-Luc Godard**'ın filmleri bu tavrın en güzel örnekleri olarak gösterilebilirler.

* Siyasal sinemanın diğer güçlü bir dalı belgesel sinemadır. Sosyal ve ekonomik sorunlar, kültürel farklılıklar, insan hakları ihlalleri ve daha birçok eşitsizlik ve adaletsizlik örnekleri, küreselleşme karşıtı görüşler, savaş karşıtı, barış yanlısı eylemler… Bunlar ve benzeri konular, yerinde, gerçek kahramanlarla yapılmış çekimlerle en güzel ve etkili şekilde belgesel filmlerle işlenebilir. Belgesel film yapımı büyük bütçeler gerektirmediğinden, yaygın bir tür olarak, konulu filmlere alternatif olma özelliğine de sahiptirler.

* Bir başka tür de, özellikle A.B.D. nde gerçekleştirilen, alay, hiciv konulu filmlerdir. Bu tür filmler arasında çizgi filmler de bulunmaktadır.

* Kısa filmler şeklinde gerçekleştirilen, kısa, özlü ve çarpıcı sözler ve görüntülere yer veren, slogan sineması denilebilecek tür de siyasal sinemanın bir başka yansımasıdır.

* 16.11.1998 tarihli Sağduyu gazetesinde, "Sinema Politik Araç" başlıklı bir habere yer verilmişti. Haberin alt başlığı ise şöyleydi:

"DEÜ Güzel Sanatlar Fakültesi öğretim üyesi **Dr. Yüksel Batur**'un yaptığı araştırmaya göre, bilmkurgu filmleri, siyasal iktidarların ideolojilerini aşılamaları için ideal bir araç niteliğinde."

Haberde **Dr. Batur** araştırması ile ilgili şu bilgileri veriyor:

"Sinema teknolojik olarak gelişmeye başlamasından bu yana, günlük yaşamda politik mücadelenin alanlarından birisini oluşturdu. İdeolojinin yansıtıldığı veya dayatıldığı aygıtlar arasında özel bir yere sahip olan sinema, birçok açıdan sistemin (herhâlde gerçekleştirildiği toplumun sistemi, M.M.) temsil biçimlerini topluma iletmesi aracılığını yaptı. Sinemanın türleri arasında yer alan bilimkurgu türü ise, siyasal iktidarların ideolojilerini yayma görevini fazlasıyla yerine getiren bir kurgulama ile karşımıza çıktı. Bu tür filmler aynı zamanda, nükleer tehlike, teknolojik gelişmenin toplum üzerinde uyandırdığı olumsuz etkiler, çevre felâketleri gibi insancıl konuları da tema olarak işlemektedirler."

* Sinemanın siyasetle buluşmasının bir başka şekli de siyaset adamlarını tanıtan filmlerle oldu. **Vecdi Sayar**, Politika Liderleri ve Sinema başlıklı yazısında (Milliyet Sanat Dergisi, 7 Ekim 1977) şunları söylüyor:

"Sinemanın ilk günlerinden bu yana devlet adamlarının yaşamlarına özel bir ilgi gösterdiği, bugüne dek birçok politik lidere ilişkin filmler yapıldığını biliyoruz.

Bu ilginin nedeni sinemanın gerçekle ilintisinden olduğu kadar, politik liderlerin yaşamlarının dramatik yoğunlukları ile sinemaya çok elverişli malzeme oluşturmasında aramak gerekir."

Politik liderler arasında sinemaya en fazla konu olanlar **Jül Sezar**, **Napolyon**, **Hitler**, **Mussolini** ve **Lenin**'dir. Diktatörler, dramatik yapı oluşturmada bir avantaj doğuruyorlar. Ayrıca, pek çok A.B.D. başkanını konu alan Hollywood yapımı film vardır.

* Siyasal sinema ürünü sayılabilecek bir film türü de savaş filmleridir.. Bu konuda **Necip Tosun**'un Sonsuzkare dergisinin Temmuz 2003 sayısında Savaş Sineması ve Alternatif Başyapıtları yazısından alıntı yapalım:

"Savaş filmleri genel olarak iki ana izlek üzerine oturur. Birincisi ulusun kahramanlık duygularını tahrik eden, onları harekete geçiren propaganda filmleri, diğeri ise savaşın perde arkasını aralayıp, savaşı sorgulayan anti-militarist filmler.

Savaş filmleri dendiğinde kuşkusuz ilk akla gelen ülke, halihazır sinema sanatının yönlendiricisi A.B.D. sinemasıdır. Hollywood, I. ve II. Dünya Savaşları ile Kore, Vietnam savaşlarını aynı yöntemle sinemalaştırmıştır. Savaşın hemen akabinde, henüz savaş heyecanı bitmeden Yeşil Bereliler filmi çevrilir. Bu film Vietnam'da korkusuz bir Amerikalı kahramanın serüvenlerini anlatır. Bunu diğer benzer filmler izler. Ülkede savaş heyecanının bitmesiyle birlikte Hollywood Vietnam olayına daha gerçekçi yaklaşmaya başlar. Vietnam savaşı enine boyuna tartışılır ve savaşın perde arkası aralanmaya çalışılır. Bu filmlerde Hollywood savaşın acılarını yaşayan askerlerin, ülkeye dönüşlerinde yaşadıkları çıkmazları, bunalımları anlatır.

Sinema tarihine baktığımızda, savaş sinemasının kalıcı filmleri olarak, savaşı kullanan, onu paraya dönüştüren filmler değil, savaştaki insanlık durumlarını gündeme getiren, savaşın mantığını, gerekçesini sorgulayan savaş karşıtı filmler olduğunu görüyoruz.

Bu anlamda **Oliver Stone**'un Platon (1986), **Terence Malik**'in İnce Kırmızı Hat (1998), **Stanley Kubrick**'in Full Metal Jackey (1987), **Michael Cimino**'nun Avcı (1978) filmlerini savaş karşıtı sinemanın başyapıtları olarak niteleyebiliriz" (s.12).

Vietnam savaşını konu alan bu filmlerin dışında Amerikan sinemasında pek çok filmle karşılaşıyoruz. Bir örnek vermek gerekirse, politik sinemanın bayraktarlığını yapan **Ken Loach**'ın Benim Adım Joe (1991) filmi; alkol ve uyuşturucu bağımlılarının ve onlarla ilgilenen sosyal görevlilerin duygusal sorunlarını, futbol tutkusunu ve işsizliği konu alan toplumsal dayanışma filmi olarak siyasal sinema örnekleri arasında yerini alıyor.

Bu Amerikan yapımı filmler dışında da dünyanın her yerinde, her zaman savaşı ve toplumsal mücadeleleri konu alan filmler çevrildi ve çevrilmeye devam ediyor. Meselâ, Ortadoğu'da kanayan bir yara olan Filistin meselesi, geçen yıl İran-Suriye ortak yapımı bir filmle beyaz perdeye aktarıldı. Filistin'e Veda adını taşıyan film İranlı yönetmen **Seyfullah Dad**'a ait. Film, Yahudilerin 1948 yılından bugüne kadar, Filistinlilere kendi topraklarında yaptıkları zulmün başlangıç hikâyesini anlatıyor.

SİNEMAMIZ VE SİYASET

Türk sineması, 1914 yılında **Fuad Bey**'in (**Uzkınay**) çektiği Ayastefanos'taki Rus Âbidesinin Yıkılışı adlı belgesel filmle başlatılır. Arşivlerimizde bulunmayan bu filme dâir bilgilerden şunu öğreniyoruz. Bu film; Yeşilköy'e kadar gelen Rus birliklerince dikilen anıtın yıkılışının **Fuad Bey** tarafından amatörce, kısa film olarak çekimi şeklinde gerçekleştirilmiştir. Yapılan iş sinema filmi olmaktan çok, bir çekim faaliyetidir.

Bu ilk film çekiminin bir sanat yönü olmasa da, siyasî yönü olduğu rahatlıkla söylenebilir. Buradan bir hükme varabiliriz: Türk sineması siyasî bir tavırla başlamıştır.

Cumhuriyet kuruluncaya kadar sinemamız devlet eliyle yürütülmüştür. Dolayısıyla, yaklaşık on yıl daha sinema-siyaset ilişkisi devam etmiştir. Üstelik ilişkinin devlet ayağı, önce Merkez Ordu Sinema Dairesi olmuş, yani askerî bir hüviyet taşımıştır. Bu daire tarafından çektirilen belge ve haber filmleri siyasî nitelikte çalışmalardı. 1917 yılından itibaren, resmî hüviyette Müdafaa-i Milliye Cemiyeti sinema çalışmalarını üstlenir ve birkaç konulu film çekimini gerçekleştirir.

1922-1939 yıllarında sinemamızda "tiyatrocular devri"nden söz edilir. Bir devlet kurumu olan İstanbul Belediyesi Şehir Tiyatroları oyuncuları, başta **Muhsin Ertuğrul** olmak üzere, sinemamıza damgalarını vururlar. Bu dönemde gerçekleştirilen 17 filmin içinde **Halide Edip**'in (**Adıvar**) "Ateşten Gömlek" romanının 1923 yılında sinemaya uyarlaması da vardır.

Bilindiği üzere "Ateşten Gömlek", Millî Mücadele'yi konu alan ilk romanları-

mızdandır. **Halide Edip** savaşa katılmış ve yaşadıklarını kaleme almıştır. Bu romandan yapılan uyarlama Cumhuriyet'le sinemamızın buluşması gibidir. Konusu itibariyle siyasal film olarak nitelenebilecek bu uyarlama, bu yanıyla da siyasal bir renge bürünmektedir. Ayrıca, **Muhsin Ertuğrul** bu filmde **Bedia Muhavvid** ve **Neyyire Neyir**'i oynatarak, ilk olarak Türk kadınını beyaz perdeye çıkarmış oldu. Bu tavır, Cumhuriyet'le başlayacak devrimlerin odağında göreceğimiz kadınlarımızın bir bakıma erken sahneye çıkışı olarak da siyasî bir arka plan oluşturmaktaydı. Sinema hayatın önüne geçmişti. Belirtilmesi gereken bir başka husus ta, bu film 1923 yılına kadar çekilen filmlerimizin en başarılısı olmuştur.

Cumhuriyet dönemi Türk sineması açısından talihsiz bir dönem olmuştur. Başlangıçta devlet-sinema ilişkisi yine Millî Mücadele'nin filmleştirilmesi şeklinde gündeme geldi. Geçmişten kalan Malûl Gaziler Cemiyeti ve Kemal Film ile TBMM Orduları Film Teşkilâtı, Millî Mücadele'nin belgesel film şeklinde sinemalaştırılmasına gayret gösterdiler. Daha sonra devletin sinemaya olan ilgisi destek yerine köstek olma şeklinde tezahür etti. Sinemayı kontrol altında tutma, bunun için de sansür uygulamaları, sinemanın üzerinde bir demokles kılıcı şeklinde devam edegeldi. Bu konuda **Nijat Özön** şu değerlendirmeyi yapıyor.

"Sinema bütün Cumhuriyet tarihi boyunca nedeni anlaşılamayan bir tutumla ihmal edildi. Belki de bunun başlıca nedeni, sinemanın sanat, kültür, ekonomi, endüstri yönlerinden birbirinin içine giren çapraşık yapısı, bu yapının tam olarak kavranamayışının ortaya çıkardığı engeller, yanlışlıklar, bir de ortalıkta sinema sanatçılarının görülmeyişidir. Nitekim **Atatürk**'ün yakından ilgilendiği, Atatürk devrimleri ve Kurtuluş Savaşı'nı konu alan ve biri Cumhuriyet'in 10. yıldönümüne, öbürü 15. yıldönümüne rastlayan iki büyük belgesel filmin, komşu S.S.C.B.'nden gelen sinemacılar eliyle gerçekleştirilmesi anlamlıdır. Nedeni ne olursa olsun, ortadaki gerçek şudur: Büyük bir umutla Cumhuriyet dönemine giren sinema, yine aynı dönemde kaderiyle baş başa bırakılmıştır." (Elli Yılın Türk Sineması, Yedinci Sanat dergisi, Ocak 1974, s.3,4)

Devletin sinemaya ilgisinin zapturapt altına almaya dönük olduğunu belirtmiştim. Bu konuda bile merkezî yönetim üzerine düşeni yapmamış, tiyatro, opera-bale, müzik, resim gibi sanatları sahiplenirken, sinemayı âdeta yok saymıştır. Nitekim, 1920'den 1932 yılına kadar, ithal edilen filmlerin sansür işi valiliklere bırakılmıştır. Herhangi bir hukukî düzenleme yapmadan valiliklere işi havale etmek, kurda kuzu emanet etmekten farksız olsa gerek. Bu arada sinemaya sadece, 1930 yılında çıkarılan Belediye Kanunu'nda yer verildi.

1932 yılında Vekiller Heyeti kararnamesi ile sansür merkezîleştirilmiştir. Böylece, devletin sinemaya sansürcü yaklaşımının ilk adımı atılmış oldu. Bu yüzden, bir çok kişi devletin herhangi bir sanat dalına destek olması yerine, gölge etmemesini tercih eder olmuştur. **Mahmut Tali Öngören** böyle düşünenlerden:

"Pek çok kimse, özellikle yaratıcı insanlar devletin herhangi bir sanat dalına el uzatmasını uygun görmemektedir. Çünkü, bugüne değin devlet kültür alanına elini

ancak kısıtlayıcı olarak atmıştır. Nitekim sinemamızda devletin varlığı sansür uygulaması, ağır vergiler ve yanlış yönetsel uygulamalarla kendine göstermiştir."

1932 yılı sansür düzenlemesinin yapıldığı yıl olmasının yanısıra, Millî Mücadele filmleri içinde önemli bir yeri olan Bir Millet Uyanıyor'un çekim yılı olmasıyla da sinemamız için önem taşımaktadır. Bu film; **Muhsin Ertuğrul**'un ikinci başarılı filmi ve siyasal film olarak anılmaya değer.

II. Dünya Savaşı arifesinde devlet rejimleri otoriter bir tavra bürünürken, Polis Vazife ve Selahiyet Kanunu'nun 6. maddesinin tatbikini gösterir, Filmlerin ve Film Senaryolarının Kontrolüne Dâir Nizamname 1939 yılında yürürlüğe konmuştur. **Mussolini** İtalyasından aktarılan bu sansür tüzüğü ile filmler üzerindeki denetime son şekli verilmiştir, bu düzenleme 1977 yılına kadar devam edegelmiştir.

1948 yılında sayıları çoğalan filmcilerimiz seslerini yükseltince filmlerden alınan belediye eğlence resmi'nde yapılan indirim film yapımını cazip hale getirir. 1917-1947 arasındaki 31 yılda 58 konulu film çekilmişken, 1947-1956 yıllarında, 10 yılda 359 film çevrildi. 1957'den sonra yıllık film sayısı sürekli artarak 200'ün üzerine çıktı. Vergi indirimi kararı, devletin Türk sinemasına ilk ciddi katkısı olarak görülebilir. Böylelikle, sinema ticarî bakımdan önem kazanır. 1951 yılında çıkarılan Fikir ve Sanat Eserleri Kanunu, sinemaya ilişkin hükümler de içermekteydi. Fakat, sinemayı doğrudan ilgilendiren kanunî düzenleme 1986 yılında yapıldı. Sinema, Video ve Müzik Eserleri Kanunu ile Kültür Bakanlığı'na sinemaya ilişkin çeşitli görevler verildi.

1989 yılında Kültür Bakanlığı'nın Teşkilât ve Görevleri Hakkında Kanun Hükmünde Kararname çıkarılarak Bakanlığın yeniden yapılanması gerçekleştirildi. Bu kararname ile sinemayla ilgili olarak ta Telif Hakları ve Sinema Genel Müdürlüğü kuruldu.

Fikir ve Sanat Eserleri Kanunu'nda 1986'da yapılan değişiklikle yetinilmemiş, önce 2001 yılında ve son olarak Mart 2004'te kanun yenilenmiştir. Kanunla sinema eserleri üzerindeki haklar yeniden düzenleniştir.

SİNEMACILAR ÇAĞI

1950'li yıllara gelindiğinde, tıpkı siyasette olduğu gibi, sinemada da önemli bir değişim yaşandı. Hemen hepsi tiyatro dışından gelen, sinemayı meslek olarak seçen ve yeni bir sinema dili arayışı içinde olan bir yönetmenler kuşağı doğar. Bunlar, 1952 yılında Tiyatrocular Dönemi'ni kapayarak, Sinemacılar Çağı'nı başlattılar. **Muhsin Ertuğrul**'un yerini **Lütfi Ö.Akad** alır.

Lütfi Ö. Akad, 1949 yılında yerini aldığı **Muhsin Ertuğrul** gibi **Halide Edip Adıvar**'ın "Vurun Kahpeye" romanını sinemaya uyarlar. Bu film de Millî Mücadele'yi konu almaktadır ve siyasal sinema hüviyetindedir.

Metin Erksan, **Atıf Yılmaz** (**Batıbeki**), **Osman F. Seden** ve **Memduh Ün** bu dönem sinemamızın önemli isimleri olurlar. **Metin Erksan** dışındaki üç yönetmen de aynı yıl, 1959 yılında birer Millî Mücadele filmi çekerek, ilginç bir ortak tavra imza atarlar. Filmler şunlardır: Bu Vatanın Çocukları (**Atıf Yılmaz**), Düşman Yolları Kesti (**Osman F. Seden**) ve Ateşten Damla (**Memduh Ün**).

1961 Anayasası'nın getirdiği hürriyet ortamında, toplumsal içerikli filmler yapılmaya başlandı ve Toplumsal Gerçekçilik akımı doğdu. Böylelikle sinemamızda siyasallaşma amaçlanan bir eğilim haline geldi. Yalnız sinemada değil, bütün kültür-sanat faaliyetlerinde kendini gösteren bu "sol"a yöneliş, 1980'li yıllara kadar devam etti. 1960-65 yılları arasında "toplumsal gerçekçi" olarak nitelenen film çalışmalarından birkaç örnek verelim:

Metin Erksan: Gecelerin Ötesi (1960), Yılanların Öcü (1962), Acı Hayat (1963), Susuz Yaz (1963) ve Suçlular Aramızda (1963).

Nevzat Pesen: İkimize Bir Dünya (1963).

Halit Refiğ: Şehirdeki Yabancı (1963), Şafak Bekçileri (1963), Gurbet Kuşları (1964), Haremde Dört Kadın (1965).

Ertem Göreç: Otobüs Yolcuları (1961), Karanlıkta Uyananlar (1965).

Duygu Sağıroğlu: Bitmeyen Yol (1965).

Sinemamızdaki bu parlak çıkış, devlet katında da bu sanatla ilgilenmeyi doğurdu. 1964 yılında I. Türk Sineması Şurası yapıldı.

1965-70 döneminde Toplumsal Gerçekçilik akımına bağlı sinemacılardan **Metin Erksan, Halit Refiğ, Atıf Yılmaz** ve **Duygu Sağıroğlu**, marksist eğilimi geriye iterek, **Kemal Tahir**'in de etkisiyle Batı karşıtı bir tavra yöneldiler.Bu çıkışı Ulusal Sinema adı altında gerçekleştirdiler. Ulusal Sinema Akımı adından da anlaşılacağı üzere bize özgü bir düşünceyi temel alarak, alışılagelmiş sinema kalıplarını kırmayı, "Türk Filmi" yapmayı hedef aldı.

Bu akımdan da birkaç örnek verelim :

Metin Erksan: Sevmek Zamanı (1966), Kuyu (1968)

Atıf Yılmaz: Toprağın Kanı (1966), Ah Güzel İstanbul (1966), Kozanoğlu (1967), Köroğlu (1968)

Duygu Sağıroğlu: Ben Öldükçe Yaşarım (1966), Vatan ve Namık Kemal (1969)

Halit Refiğ: Bir Türk'e Gönül Verdim (1969)

Ulusal Sinema Akımı'nın önemli isimlerinden **Halit Refiğ,** "Ulusal Sinema Kavgası" (Hareket Yayınları, İstanbul 1971) adlı eserinde geliştirdiği Halk Sineması tezini öne çıkarırken, bu akımı eleştirmekten de geri kalmaz:

"Türk sineması doğrudan doğruya Türk halkının film seyretme ihtiyacından doğduğu ve sermayeye değil, emeğe dayalı bir sinema olduğu için bir Halk Sineması'dır (s.87).

Ulusal Sinema ise… Halk Sineması'nda olduğu gibi tabandan gelen bir hareket değil. Ulusal Sinema kavramı, bir yandan Halk Sineması'na, bir yandan da Batı sinema hayranlığına karşı bir tepkiden doğmuştur. Bu tarz bir Ulusal Sinema'nın gelişmesi, alttan, yani halktan destek olmadığı takdirde, ancak devletin genel bir kültür siyasetine bağlıdır" (s.91,92).

1968 ve 70'li yıllar sinemamızda siyasal tavır veya ideolojik yönelişler bakımından önemli bir dönem oldu. Birbirinin anti-tezi sayılabilecek iki sinema anlayışı da bu yıllarda su yüzüne çıktı. Bunlar Devrimci Sinema ve Millî Sinema akımlarıydı. Birinin başını **Yılmaz Güney**, diğerini ise **Yücel Çakmaklı** çekmekteydi.

Devrimci Sinema'nın sembol ismi **Yılmaz Güney**, 1963-68 yıllarında vurdulukırdılı filmlerde, oyuncu, senarist ve yönetmen olarak adını kabul ettirdi, hatta "çirkin kral" efsanesinin doğuşunu hazırladı. 1966 yılında **Lütfi Ö. Akad**'ın önemi filmi Hudutların Kanunu'nda oyuncu ve senarist olarak sanatçı kimliğini geliştirdi ve yeni bir atılımı başlattı. Ardından 1968 yılında Seyit Han filmi ile yönetmen olarak önemli bir çıkış yaptı.

Yılmaz Güney bu film ve sonraki filmleri ile marksist düşüncenin sanat anlayışına bağlı kalarak ardı ardına ses getiren, yurt içi ve dışında ödüller alan filmler gerçekleştirdi. 1970 yılında çektiği Umut filmiyle, o artık devrimci mücadelenin bir "idol"ü olmuştu. Hepsi de siyasal nitelikte sonraki filmleri şunlardı:

Ağıt, Acı, Umutsuzlar, Baba (1971), Arkadaş (1974). Ayrıca, çekim senaryolarını yazdığı Sürü (1979) ve Düşman (1980) **Zeki Ökten**, Cannes Film Şenliği'nde Altın Palmiyeyi paylaşan Yol (1982) **Şerif Gören** tarafından çekildi. Son olarak Fransa'da Duvar'ı (1983) çekti.

Yılmaz Güney, sinemayı devrimci mücadelenin bir aracı olarak görüyordu. Bunu şöyle ifade ediyordu:

"Her sanat dalı, bir dünya görüşünden kaynaklanan, bir duygunun, bir düşüncenin, bildirinin, bir yorumun kitlelere ulaştırılması için bir araçtır. Bizim için sanat, dünyayı değiştirme mücadelesinde dikkatle ve önemle, örgütlü, disiplinli yerini alır. Sanatçı da, bu değiştirme mücadelesinde, sanatın işlevi içinde düşünülmelidir."

1970'li yıllar Devrimci Sinema çizgisinde, siyasal ve toplumsal yanı ağır basan bir hayli film çekildi. Bu filmler üzerine epeyce yazı yayımlandı. Birikim dergisinin Ağustos-Eylül 1970 sayısında, **Süleyman Bulut** Sinemamız Politikleşirken Öne Çıkan Bazı Sorunlar başlığı ile şu değerlendirmeyi yapmaktaydı:

"Maden, Fıratın Cinleri, Kanal, Güneşli Bataklık ve Sürü sinemamızın önde gelen politik filmleri. Bu yapımlarda en belirgin eğilim devrimci romantizm oldu.

Devrimci romantizm sosyalist gerçekçilik akımının temel ögesidir. Geleceğe dönük olumlu, ideal kahramanların yaratılmasına dayanır."

Konulu filmlerin yanı sıra, siyasal ve toplumsal sorunları işleyen epeyce belgesel film çekildi. Bunlardan bazı örnekler verelim:

Çirkin Ares (1969) **Artun Yeres**, Sessiz Emekçiler (1974), Affın Ardından (1974), Kaygı Kuyuları (1975), Bir Yuva Dağılıyor (1975), Tahtacı Fatma (1979) **Suha Arın**, Ladik (1976), Beritanlı (1980) **Güner Sarıoğlu**, Uzun Yürüyüş, Bir Kuva-yı Millîyecinin Hatıraları, Bir İşçinin Öldürülüşü, Yasak (1975) **Ali Habip Özgentürk**.

Millî Sinema Akımı, siyasette Millî Selamet Partisi'nin sloganı olan, "önce ahlâk ve maneviyat" anlayışını sinemaya taşıma olarak niteleyebileceğimiz bir siyasal ve kültürel tavrı benimsedi. Parti'nin bu sloganla birlikte kullanmakta bir beis görmediği "ağır sanayi hamlemiz" söylemi gibi, Millî Sinema anlayışı da, ahlâkî ve manevî motiflerle bezeli filmleri Yeşilçam kalıpları içinde sunmada bir mahzur görmedi. Ya da bu düzenin dışına çıkma cesaretini, gücünü gösteremedi. Neticede Millî Sinema gibi iddialı bir çıkışın içi doldurulamadı. Bu akımdan birkaç film örneği:

Yücel Çakmaklı: Birleşen Yollar (1970), Çile (1971), Zehra (1972), Oğlum Osman (1974), Kızım Ayşe (1974), Memleketim (1975).

Salih Diriklik: Gençlik Köprüsü (1975).

Mesut Uçakan: Lanet (1979), Rahmet ve Gazap (1982), Öc (1984).

Yücel Çakmaklı, asıl önemli, sanat değeri yüksek çalışmalarını televizyon için gerçekleştirdi. Denizin Kanı, Küçük Ağa, Bağrı Yanık Ömer ile Güzel Zeynep, Bir Adam Yaratmak, Dördüncü Murat ve Kuruluş. Bunlar TV filmi ve dizileri olarak **Yücel Çakmaklı** adını sinema tarihine altın harflerle yazdıracak yapımlar oldular.

Son olarak, **Ayşa Şasa**, **İhsan Kabil**, **Yusuf Kaplan** ve **Sadık Yalsızuçanlar**'ın yazılarıyla düşünce planında geliştirilen İslâmî Duyarlıklı Sinema anlayışı üzerinde durulabilir. Bu anlayış, vahiy kaynaklı hikmet, hakikat arayışı olarak nitelenebilir. 1980'li yılların sonu ile 1990'lı yıllarda gerçekleştirilen bazı filmler bu kategori içinde değerlendirilmektedir.

Dergâh dergisinde Yeşilçam Günlüğü adı altında yayımlanan yazıları ile bu anlayışın teorisyenliğini yapan senarist **Ayşa Şasa**, bu akımı özlü bir şekilde tanımlıyor ve bazı film örnekleri veriyor:

"Bizler… tarihsel kaynağını ta **Hz. Âdem**'e dayandıran bir hikemî geleneğin mirasçılarıyız. Bana kalırsa Türk sineması âleme, eşyaya, insana işte bu hikmetin ışığında bakanların sineması oldukça yücelecektir.

Bizler için bir olmak veya ölmek sorunu şeklinde tecelli eden, 'kendimiz olmak' meselesidir… İnsana, âleme, eşyaya bizim medeniyet havzamızın özgül ve evrensel peygamber mirası olan vahyin ışığında bakmak…

Adına sonsuzluk bilgisi denen irfanî bilgi bizim içinde bulunduğumuz medeniyet havzasının, bütün insanlığa yol açma kudreti içeren bilgisidir. Sonsuz ışıktır." (Sonsuzkare, Mayıs 2003, s.5)

Film örnekleri de şunlar:

A Ay (**Reha Erdem**), Soğuktu ve Yağmur Çiseliyordu (**Engin Ayça**), Gölge Oyunu (**Yavuz Turgul**), İki Yabancı (**Halit Refiğ**), Mavi Sürgün (**Erden Kıral**), Karanlık Sular (**Kutluğ Ataman**), Hünkârın Bir Günü (**Osman Sınav**), Danimarkalı Gelin (**Salih Diriklik**), Kelebekler Sonsuza Uçar (**Mesut Uçakan**), Veysel Karanî (**İsmail Güneş**), Bize Nasıl Kıydınız (**Metin Çamurcu**), Kanayan Yara Bosna-Mavi Karanlık (**Yücel Çakmaklı**).

Dergi hacmini fazla zorlamamak için. Sözünü ettiğimiz sinema akımları dışındaki, siyasal-toplumsal özellikte filmlerin yönetmenleri ve isimlerini belirtmekle yetiniyorum.

Lütfi Ö. Akad: Hudutların Kanunu (1966), Irmak (1972), Gökçe Çiçek (1973), Gelin (1973), Düğün (1974), Diyet (1975)

Atıf Yılmaz: Utanç (1973), Zavallılar (1975), Selvi Boylum Al Yazmalım (1978), Adak (1979), Talihli Amele (1981), Adı Vasfiye (1985), Asiye Nasıl Kurtulur ? (1986), Bekle Dedim Gölgeye (1990), Eylül Fırtınası (1999)

Halit Refiğ: Fatma Bacı (1973), Vurun Kahpeye (1973), Sultan Gelin (1974), Aşk-ı Memnu (1975)

Feyzi Tuna: Yasak Sokaklar (1965), Kızgın Toprak (1974), Kuyucaklı Yusuf (1985)

Süreyya Duru: Bedrana (1974), Kara Çarşaflı Gelin (1976), Güneşli Bataklık (1977), Fatmagül'ün Suçu Ne ? (1986)

Bilge Olgaç: Linç (1970), Bir Gün Mutlaka (1975), Kaşık Düşmanı (1984)

Şerif Gören: Endişe (1975), Yol (1982), Yılanların Öcü (1986), Sen Türkülerini Söyle (1986), Beyoğlu'nun Arka Yakası (1987), Katırcılar (1987), Kan

Zeki Ökten: Kapıcılar Kralı (1977), Çöpçüler Kralı (1978), Sürü (1979), Düşman (1980), Faize Hücum (1984), Ses (1986)

Özcan Arca: Merhaba (1977)

Korhan Yurtsever: Fıratın Cinleri (1978), Zincir (1987)

Yavuz Özkan: Maden (1978), Demiryol (1979), Ateş Üstünde Yürümek (1991), İki Kadın (1992)

Erden Kıral: Kanal (1979), Bereketli Topraklar Üzerinde (1980), Hakkâri'de Bir Mevsim (1982), Av Zamanı (1987)

Ömer Kavur: Yusuf ile Kenan (1980)

Ali Habip Özgentürk: Hazal (1980), At (1982), Su da Yanar (1986)

Ertem Eğilmez: Namuslu (1984)

Yusuf Kurçenli: Ölmez Ağacı (1985), Karartma Geceleri (1990), Çözülmeler (1993)

Ümit Efekan: Halkalı Köle (1986), Darbe (1990)

Sinan Çetin: Prenses (1986), Propaganda (1998)

Tevfik Başer: 40 Metrekare Almanya (1986)

Ümit Elçi: Kurşun Ata Ata Biter, Bir Avuç Gökyüzü, Mem û Zin (1991)

Muzaffer Hiçdurmaz: Çark (1987)

Muammer Özer: Kara Sevdalı Bulut (1987)

Erdoğan Tokatlı: 72. Koğuş (1987)

Tunç Başaran: Uçurtmayı Vurmasınlar (1988)

Mesut Uçakan: Reis Bey (1988), Yalnız Değilsiniz (1990), Sonsuza Yürümek (1991), Kelebekler Sonsuza Uçar (1993), Ölümsüz Karanfiller (1995)

Zülfü Livaneli: Sis (1988)

Başar Sabuncu: Zengin Mutfağı (1989)

İrfan Tözüm: İkili Oyunlar (1989)

Yücel Çakmaklı: Sahibini Arayan Madalya (1989), Minyeli Abdullah (1990), Kanayan Yara Bosna-Mavi Karanlık (1994)

Melih Gülgen: Tatar Ramazan (1990)

İsmail Güneş: Çizme (1991), Gülün Bittiği Yer (1998)

Oğuzhan Tarcan: Uzlaşma (1991)

Nizamettin Ariç: Beko'nun Türküsü (1992)

Mehmet Tanrısever: Sürgün (1992)

Tunca Yönder: Yağmur Beklerken (1992)

Handan İpekçi: Babam Askerde (1994), Büyük Adam Küçük Aşk (2001)
Metin Çamurcu: Bize Nasıl Kıydınız ? (1994)
Artun Yeres: Buluşma (1994)
Faik Ahmet Akıncı: İş (1994), Ekmek (1996)
Mustafa Altıoklar: İstanbul Kanatlarımın Altında (1995)
Tomris Giritlioğlu: 80. Adım (1995)
Reis Çelik: Işıklar Sönmesin (1996), Hoşça Kal Yarın (1997)
Nihat Durak: Yaban (1996-TV filmi)
Ferzan Özpetek: Harem Suare (1998)
Ziya Öztan: Cumhuriyet (1998), Abdülhamit Düşerken (2002)
Yeşim Ustaoğlu: Güneşe Yolculuk (1998)
Turgut Yasalar: Leoparın Kuyruğu (1998)
Ersin Pertan: Kuşatma Altında Aşk (1999)
Derviş Zaim: Filler ve Çimen (2000)
Gani Rüzgâr Şavata: Dava (2001)
Osman Sınav: Deli Yürek-Bumerang Cehennemi (2001)
Kâzım Öz: Fotoğraf (2001)
Tayfun Pirselimoğlu: Hiçbiryerde (2001)
Semir Arslanyürek: Şellale (2001)

TELEVİZYON GELDİ CİHANE...

20. yüzyılın başında en gözde ve yaygın sanat dalı sinema idi. Dünyanın her yerinde, gelişmiş-geri kalmış bütün toplumlarda film seyri çağdaş bir "ritüel" haline gelmişti. Hatta, 20. yüzyıla aceleyle "sinema çağı" yaftasını yakıştıranlar oldu. Fakat, yüzyılın başlarında, 1926'da hayatımıza giren televizyon, 1950'lerden itibaren olmazsa olmaz bir araç olarak, sinemanın ve diğer araçların pabucunu dama attı. Artık "televizyon çağı"ndan söz edilmekteydi. Kadim devirlerin "ikon"ları televizyon kisvesi altında harim-i ismetimize keyfince kurulmuştu. Hele bizde olduğu gibi, henüz şifahî kültürden yazılı kültüre tam olarak geçmemiş toplumlar, akıl almaz bir sıçrama ile görsel kültürle karşılaşmanın anaforuna yakalandılar. **Neil Postman**'ın isimlendirmesiyle söylersek, "Öldüren Eğlence" başlamıştı.

Televizyon elbette sadece eğlence aracı değildir. Hatta, haber ve bilgi veren yönü ön plana çıkartılır. Ülkemizde televizyon yayınlarının başlatılmasının gerekçesi "kültür ve eğitime yardımcı olmak" şeklinde belirtilmişti. Televizyonun, sinema gibi bir sanat olduğunu kabul edenler iletişimciler olduğu gibi, bizatihi sanat olmayıp, bütün sanatlara yer veren bir araç olarak niteleyenler de vardır. Kemmiyet itibariyle televizyonun zengin bir "porföy"e sahip olduğunu söyleyebiliriz. Televizyona "dünyaya açılan pencere" denilmesi boşuna değildir. Sınır tanımayan, evrensel ölçekte bir olgu ile karşı karşıyayız. Televizyon sayesindedir ki, "global köy"den söz edilmektedir. İletişim ortamımız, diğer araçlarla kıyaslanamayacak ölçüde televizyon tarafından düzenlenmektedir.

Televizyonun bütün bir âlemi kuşatan özelliğe sahip olması; ekonomik, kültürel, sosyal hiçbir ayrım gözetmeden herkese söyleyecek bir sözü olmasını gerektirmektedir. Bu yüzden nisbeten düşük eğitim, kültür ve zevk düzeyini dikkate alan bir yayın amaçlanmaktadır. Endüstriyel tekniklerle üretilen, kitle kültürü ya da pop kültür denilen ve geleneksel kültürleri büyük bir dönüşüme uğratan "enformasyon devrimi" yeryüzünü muazzam bir gösteri sahnesine çevirmiştir.

"Enformasyon Devrimi, daha fazla bilgilenmemize neden olmamış veya yaşamımızı daha anlamlı kılmamış, aksine **Nabi Avcı**'nın deyişiyle 'enformatik cehalet' çağımızın en belirgin özelliği haline gelmiştir. Sonuçta her şeyi bildiğini sanan, gerçekte ise hiçbir şeyi tam olarak bilmeyen yığınlar üretilmiştir.

Uluslararası enformasyon endüstrisi, batılı, özellikle Amerikalı dev şirketler tarafından kontrol edilmektedir. Bu nedenle, böylesi bir yapılanma üçüncü dünya ülkelerindeki medya sistemlerinin yapılarını ve bunların kullanımını, işleyiş mekanizmasını, mesajların içeriklerini bir ölçüye kadar da olsa belirlemektedir." (Enformasyon Devrimi Efsanesi, Derleyen ve çeviren: **Yusuf Kaplan**, Rey Yayınevi, Kayseri 1991, Giriş s. 5,6)

Medyanın özellikle de televizyonun bu yönü iletişimle ilgilenenlerce sürekli sorgulanmaktadır. Bu anlamda televizyonun yer verdiklerinin yanında, haber ve program değeri taşıdığı hâlde, itibar etmediği, göstermemeye ya da unutturmaya çalıştığı hususlar eleştiri konusu olmaktadır. Görmezden gelinen gelişmeler daha çok, toplumda egemen olan ideoloji karşıtı eylemler, tepkiler ya da farklı medeniyet yansımaları olmaktadır.

Bu duruma örnek olarak, Körfez Savaşı'na ilişkin Amerikan medyası tarafından verilen haberleri hatırlayalım. Savaş, âdeta canlı yayın şeklinde takip edildiği hâlde, gerçeklerin gizlendiği, olayların Amerikan kamuoyunun gözüyle yansıtıldığı sonradan anlaşılmıştır. Silahlı kuvvetlerin yanında medya da bir savaş aleti olarak kullanılmıştır.

"Enformasyon Devrimi" olarak nitelenen bu göz kamaştırıcı gelişme keyfiyet planından farklı tezahürlere yol açtı. Kültürel zenginlikler, medeniyet kavrayışları, tarihten ve coğrafyadan gelen birikimler aynı potada eritilerek, ne idüğü belirsiz bir ürüne dönüştürüldü. Bu yüzden **Herbert Marcuse**, televizyonu "sanayi toplumunun ideolojisini yayan ve tek boyutlu bir toplum ortaya çıkaran bir araç." olarak değerlendiriyor. **David Riesman** ise, televizyonu "yalnız kalabalıkların oluşmasına yol açan en büyük denetim aracı" olarak görüyor.

"Gerçekle görüntünün ya da düşselin iç içe geçtiği, hatta çoğu zaman görüntünün gerçeğin yerini aldığı, özgünlüğün tarihe karıştığı, postmodern bir dünya var karşımızda, zihinlerimizin işgal edildiği özgürlüğümüzün elimizden alındığı bir illüzyonlar ya da **Baudrillad**'ın deyişiyle bir simülasyonlar dünyasına pattadak bırakılmışlığın şaşkınlığı içerisindeyiz." (Enformasyon Devrimi Efsanesi, s. 4)

Haluk Şahin'in görüşü de farklı değil:

"Enformasyon çağıyla birlikte... Enformasyon yüklenmemiş mekân ve zaman

bulmak hemen hemen olanaksızlaşıyor. Bu enformasyonun bir kısmı yararlı ve gerekli olsa da, gerisi 'non-information', bir çeşit gürültü veya kir." (Enformasyon Kıtlığından, Enformasyon Boğulmasına mı ? Karizma Dergisi, Ocak-Şubat-Mart 2000)

"Medyatik Hafıza" kitabında **Edibe Sözen**, bahse konu medya gerçekliğini şu kavramlarla vasıflandırıyor: "Seküler, imaj yüklü, irrasyonel, sübjektif, metalaşmış, manipülatif, ticarî ve görsel." (Timaş Yayınları, İstanbul 1997, s. 9)

Gerçi televizyonun tek tip kültür ve düşünce ürettiği tezine karşı çıkanlar da vardır. **Abraham Moles**, televizyon ile oluşan kültürün mozaik nitelikte olduğunu ileri sürerken, **Alvin Toffler**, toplumda giderek çeşitlenen ve ayrı ayrı beğeni gruplarından oluşan kültür adacıklarının meydana geldiğini söylüyor. (**Ertuğrul Özkök**, Sanat İletişim ve İktidar, Tan Yayınları, Ankara 1982, s. 105,106)

Çağdaş kitle iletişim araçlarının (gazete, dergi, radyo, televizyon) karakteristik özelliklerinden bir de bütünlük fikrinden mahrum olmalarıdır. Kitapta olduğu gibi, bir konuya odaklanan, bir fikri enine-boyuna irdeleyen sistematik düşünceye bu araçlarda rastlayamayız.

Murat Belge, TV İdeolojisi adlı yazısında bu durumu insan beyninden hareketle açıklıyor:

"Televizyonda yer alan bütün programları bir arada düşününce, sanki insan beyninin bir haritası yapılmış, beyin çeşitli bölgelere ayrılmış ve her bölüme, kendisine uygun düşecek bir program hazırlanmış izlenimi edinilebiliyor." (Milliyet Sanat Dergisi, 18 Şubat 1977, s.9)

Daha vahim bir hususa da **Ümit Kıvanç** dikkatimiz çekiyor:

"Hayatı o kutudan (TV) edindiğimiz değerler ve ölçülerle anlamaya, yaşamaya çalışır hale gelmekteyiz."

Televizyondan edindiğimiz değer ve ölçüler, 1980'li yıllardan sonra daha da artarak; magazin, şiddet, cinsellik ve spor yayınlarının, diğer yayın türlerine yer bırakmamalarıdır. Belgeseller, edebiyat, felsefe, din ve sanat programları televizyonun dışına itilmektedirler. Televizyon, pop kültürü yaşatan ve yaygınlaştıran bir rol üstlenmiş durumda. Sonuçta, televizyonun etkisinden kurtulamayan birey ve toplumlar, kendi değerlerine yabancılaşmakta, ciddi bir kimlik sorunu yaşamaktadırlar.

Söz buraya gelmişken, kitle iletişim araçları kullanılarak nasıl tahakküm edilebileceğine dâir, çok bilinen iki kitabın ana fikrini hatırlatalım. **Neil Postman**, "Televizyon: Öldüren Eğlence" kitabının Önsöz'ünde bu hususta şu değerlendirmeyi yapıyor:

"Gözümüzü 1984'e dikmiştik... Oysa **Orwell**'in uğursuz öngörüsünden başka bir öngörü daha bulunduğunu unutmuştuk. Bu değişik kehanet **Aldous Huxley**'in biraz daha eski, biraz daha az bilinen, ancak aynı derecede ürkütücü olan 'Cesur Yeni Dünya'daydı. Okumuş insanlar arasında bile yaygın olan inancın tersine, **Huxley** ile **Orwell**'in kehanetleri aynı şeye ilişkin değildir. **Orwell**'in uyarısı dıştan dayatılan bir baskının bize boyun eğdireceği yönündedir. **Huxley**'in görüşüne göre, insanları özellikleri, olgunlukları ve tarihlerinden yoksun bırakmak için Büyük Birader'lere gerek yoktur. **Huxley**'e göre, insanlar süreç içinde üzerlerindeki baskıdan hoşlanma-

ya, düşünme yetilerini dumura uğratan teknolojileri yüceltmeye başlayacaklardır. Kısacası, **Orwell** bizi nefret ettiğimiz şeylerin mahvetmesinden korkarken, **Huxley** bizi sevdiğimiz şeylerin mahvedeceğinden korkuyordu." (s. 7,8)

Bunca uzun bir iktibasa yer vermenin sebebini anlamışsınızdır. Kitle iletişim araçlarının derununda, zehirleyici sonuç doğurabilecek bir potansiyelin var olduğunu, (**Rubin**, "Narkotik Televizyon" nitelemesinde bulunur.) üstelik bundan hiçbir rahatsızlık duymadığımızı, aksine hoşlandığımızı idrak etmekle televizyon-siyaset ilişkisini daha sağlıklı değerlendirebiliriz kanaatindeyim. Televizyonla siyaseti bir arada düşünmek, mayınlı bir sahada gezinmekten farksız. Her ân teyakkuz halinde olmakta şüphesiz yarar var. Bu incelemede, "Televizyon Üzerine" adlı kitabından yararlandığım **Pierre Buordieu**'nun şu sözü konunun hassasiyetini kavramamıza yardımcı olacaktır:

"İletişimin korkunç yanı, bilinçaltındadır."

Huxley kitabını 1932 yılında, **Orwell**'in "1984"ü ise 1949'da yayımlandı. Bu tarihlerde televizyon henüz planlanma safhasındaydı. Sürekli gelişen iletişim teknolojisi daha sonra ekonomik, sosyal, kültürel ve siyasal bakımdan tek bir dünya sistemi oluşturmada, büyük ölçüde etkili olmuş, millî politikaları âdeta geçersiz kılmıştır. Kitle iletişim araçlarını geliştiren ve bu araçlara hâkim olan ülkeler ve dev şirketler merkezde yer alırken bu araçları üretmeyip tüketme durumunda olanlar tâbi ülke olmaktan kurtulamamışlardır. Bu yolla sağlanan denetim, silahlı kuvvetlerle sağlanandan daha ileri boyutlarda olmaktadır.

Marshall McLuhan'ın iletişimcilerin diline pelesenk olan sözü, "Araç mesajdır"ı hatırlayalım. Bu söz bize merkez güçlerin ideolojilerinin kitle iletişim araçlarını kullanan, onların etkilerine açık olan bütün toplumlar için geçerli olacağını bildirmektedir.

Batı'nın teknolojisini alabiliriz düşüncesi, yerli düşünceyi muhafaza etmek isteyen toplumlar açısından çoktan iflas etmiştir. Teknoloji, değerden soyutlanamaz.

Yusuf Kaplan'ın derleyip çevirdiği yazılardan oluşan "Enformasyon Devrimi Efsanesi" adlı kitapta **Umberto Eco**'nun bir yazısına yer verilmiş. Göstergebilimsel Bir Gerilla Savaşı'na Doğru. **Eco**'nun yazısının yalnız başlığı değil, son sözleri de şaşırtıcı. Kitle iletişim araçlarının ürkütücü sonuçları üzerinde durduktan sonra, Kutsal Kitap "İncil"e atıfta bulunmakta:

"Sizin değil ama, bir gün bizim düşlerimiz mutlaka gerçek olacaktır."

Düşler, hayaller, efsaneler Kutsal Kitaplarda daha çok kıssadan hisse çıkarmaya hizmet ederler. İlâhi gerçekleri kavrama, yalnızca akılla mukayyet olmayan bir üst idraki de gerektirir. Bunun için hayal dünyamızın zengin olması gerekir.

Yusuf Kaplan'ın master tezi "Öykü Anlatma ve Mit Üretme Aracı Olarak Televizyon" adını taşır. **Kaplan**, televizyonu mit (efsane) üretme aracı olarak niteler. Televizyon bu yönüyle âdeta kutsal kitapları taklit eder. Çünkü, inanç kodlarını çözmeden kendi değerlerinizi benimsetmeniz kolay olmayacaktır.

Dinler gibi televizyon da tutum ve davranışlarımızı yönlendirmede, alışkanlıkla-

rımızı ve taklit içgüdülerimizi harekete geçirmekte önemli rol oynamaktadır. Bu rol,bebeklik döneminden başlamakta, hayat boyu devam etmektedir. Televizyonun bu konuda, ailenin ve okulun önüne geçtiğini söyleyebiliriz.

Martin Esslin, "TV Beyaz Camın Arkası" adıyla tercüme edilen kitabında (Çev. **Murat Çiftkaya**, Pınar Yayınları, İstanbul 1991) televizyonun yaşantımız üzerindeki gücünü devrim olarak nitelemektedir.

"Televizyonun insanoğlunun hayat tarzlarının, kültürünün ve sosyal alışkanlıklarının gelişiminde büyük bir devrime yol açtığına şüphe yoktur." (s. 9)

Gerçi, kitle iletişim araçlarının gündelik hayatımıza biçim verme gücünün sanıldığı kadar fazla olmadığını, bu araçların ürettiği mesajların tartışma konusu yapıldığını ileri sürenler de haksız sayılmazlar.

"Medya tarafından yayılan görüşlerin etkililiği, onunla kullanıcının hangi ölçüde çakıştığına bağlıdır. İletinin, aracın ve kullanıcının birbirine dönüştüğü buluşma noktasıdır bu. Araç, hiçbir zaman iletinin ta kendisi değildir." (Medya ve Demokrasi, **John Keane**, Çev. **Haluk Şahin**, Ayrıntı Yayınları, İstanbul 1992, s. 164)

TELEVİZYON VE SİYASET

Televizyona dâir yazdıklarım siyaset dışı hususlar değildi. Kitle iletişim araçlarının, bilhassa televizyonun ne idüğü hakkında yazılanlar, bir zihniyetin teknolojiye yansıması olarak algılanmalıdır. Siyaseti salt politika karşılığı değil, düşünce, tutum ve davranış modeli olarak da kabul etmemiz gerekmektedir. Bu düşünceyle televizyonun mahiyeti üzerine bunca söze gerek duydum. Fakat, daha dar anlamda, televizyonun siyasetle flörtüne değinmem gerektiğinin de farkındayım.

Televizyon ve siyaset iç içe geçmiş, biri diğerini besleyen olgular. Medyaya öteden beri yasama, yürütme ve yargının mütemmim cüzü olarak "dördüncü güç" payesi yakıştırılmaktadır.

Montesquieu'nün güçler sınıflamasının bugün ne ölçüde geçerli olduğu tartışmalıdır. Bütün siyaset sistemlerinde görünürde üç ayaklı güç dağılımı vardır. Teoride dördüncü ayak ta medyadır. Günümüzde bu güç dağılımı tartışmalıdır. Tartışma konusu yalnız medyanın ağırlığından kaynaklanmamakta, asıl üç erkin de gerçek anlamda güç olma özelliğini yitirdiği ileri sürülmektedir. Bu iddia sahiplerine göre, ekonomi birinci güç olmuş, medya ise ikinci sıraya yerleşmiştir. Politik iktidar ise ancak üçüncü sırada yer almaktadır. **İgnacio Ramonet**, bu konulara ilişkin eserinin adını "Medyanın Zorbalığı" koyarak, bu durumu eleştiri konusu yapmaktadır. (Çev. **Aykut Derman**, Om Yayınları, İstanbul 2000, s. 46)

Tabii ki, bu değerlendirme, gelişmiş Batılı demokrasiler için düşünülebilir. Televizyon, özellikle haberler ve haber programlar itibariyle, siyasîlerin mesajlarını topluma iletmede vazgeçemeyecekleri bir iletişim aracıdır. Buna karşılık, siyaset yapanlardan, özellikle siyasî iktidarlardan toplumun beklentilerinin neler olduğu ve uygulamaların denetlenmesi televizyon ve diğer iletişim araçlarının görev ve sorumlulukları arasında yer almaktadır. Bu durum medyanın gündem belirleme gücünü doğurmakta, onu bir iktidar odağı kılmaktadır.

Siyaset-televizyon ilişkisi, demokrasisi gelişmemiş toplumlarda hem siyaset erbabı, hem de medya gücünü elinde bulunduranlarca genellikle istismar edilmekte, çıkar ilişkisine dönüştürülmektedir. Bu çarpık ilişki seçimlerde büsbütün ön plana çıkmaktadır. Televizyon kullanılarak halkın siyasal tercihleri yönlendirilmektedir. Propaganda süreci, artık seçmenle yüzyüze ilişkilerle değil, televizyon şovu şeklinde yürütülmektedir. Televizyon sayesindedir ki, demokratik mücadele bir karnaval şenliği havasına bürünmektedir. Vatandaş sapla-samanı birbirinden ayıramaz duruma düşmektedir.

Medya ve Siyasal Bilgilenme başlıklı yazısında **Sadık Güneş** bu konu üzerinde durmaktadır:

"Televizyona dönük kuramsal eleştiriler, medyanın kültürden siyasete pek çok toplumsal sahayı fantazyalar ve simülasyonlarla şekillendirdiği, anlamı sürekli gösteriye, gerçeği kurguya dönüştürdüğü şeklindedir." (Yeni Türkiye Dergisi, Medya Özel Sayısı I, Eylül-Ekim 1996, s.808)

Siyasal iktidarların gücüne güç katan televizyonun, hemen bütün sistemler tarafından denetim altına alındığını görüyoruz. Totaliter yönetimler, bu işi doğrudan devlet eliyle, yayın tekeli oluşturarak gerçekleştiriyorlar. Bu uygulama, televizyonu kullanılan bir araç derekesine düşünmektedir. Bu sistemde, siyasî otorite karşısında medyanın gücü kalmamakta, gücün yanı sıra güven ve itibar zaafı da kaçınılmaz olmaktadır.

Buna karşılık kapitalist sistemde; iletişimin önünde bir engel olmadığı, özgürce yayın yapıldığı, halkın yine özgürce medya tercihinde bulunduğu, üretim ve tüketimde devletin bir müdahalesinin olmadığı varsayılmaktadır. Konuyla ilgili kanunî düzenlemeler, denetim ve kontrolden çok iletişim ortamını tanzim etmeye yöneliktir. Teorik olarak durum budur ve totaliter sistemlere göre tercih edilebilir bir sistemin varlığından söz edilebilir.

Fakat, görüntü ile gerçek tam olarak örtüşmemektedir. Televizyonun devlet imkânlarını kullanmada siyasal iktidara, reklam sağlamada ekonomik gücü elinde bulunduranlara bağımlılığı ile ideolojik bağımlılığını da gözden ırak tutmamak gerekir.

BİZDEKİ DURUMA GELİNCE...

Türkiye'de televizyon yayıncılığının siyasî temellerine baktığımızda, medyayı Batılı anlamda modern bir toplum oluşturma serüvenimizin temel enstrümanlarından biri ve belki de en önemlisi olarak görürüz. Gazete ile başlayıp, Cumhuriyet'le birlikte radyo ile devam eden iletişim süreci, televizyonla doruk noktasına çıkmıştır. Kamu veya özel televizyonculuğumuzun temel karakteristiği, **Louis Althusser**'in malûm sözünü hatırlatmaktadır: "Devletin ideolojik aygıtı" olma.

Bizde ilk televizyon yayını 1952 yılında, İstanbul Teknik Üniversitesi tarafından gerçekleştirilmiştir. Eğitim amaçlı bu yayın, İstanbul'un sınırlı bir kesimine ulaştırılabilmekteydi. TRT televizyonunun yayına başlama tarihi olan 1968 yılından sonra da yayın iki yıl sürdürülmüştür. Bu yayının önemi, ülkemizde televizyon yayınının gerekliliğini kamuoyuna benimsetme olmuştur.

Radyo yayınımız 1927 yılında başladı ve 1990'lara kadar hep devlet eliyle yapılageldi. 1961 Anayasası ile radyo ve televizyon yayını yapmak üzere bir kurumun teşekkülü kararlaştırılmış, buna bağlı olarak 1964 yılında Türkiye Radyo-Televizyon Kurumu kurulmuştur. Bu tarihte televizyonun ismi var, kendi yoktur. Televizyon yayınları ancak dört yıl sonra başlayabilmiştir. Üstelik, 1962-67 yıllarını kapsayan, I. 5 Yıllık Plan'da yer almadığı hâlde, bir oldu-bitti şeklinde.

Doğru-dürüst hazırlık yapılmadan televizyon yayınlarının başlatılması farklı yorumlara yol açmıştır. Her şeyden önce, televizyon çağdaş dünyaya ayak uydurmada önemli bir teknolojik gelişme göstergesiydi. Sanayileşme çabamızda yeni bir sektör kazanılmaktaydı. Belki daha önemlisi, 1960 Darbesi sonrasında, Cumhuriyet'le gelen değerlerin topluma benimsetilmesinde eğitim kurumlarının yeterli olmadığı görülünce, televizyonla bu işin daha yaygın ve etkili yapılabileceği düşüncesi belirleyici oldu. Nitekim, televizyon yayınlarını takip edebilmeleri için, kalkınmada geri kalmış köylere devlet eliyle televizyon dağıtıldı. Akla yatkın bir gerekçe de, ekonomide güçlü bir atak yapabilme, tüketimi arttırma ile mümkün olacaktır. Bunun için de, reklam potansiyelini arttırmak gerekmektedir. Bu da ancak televizyonla sağlanabilecektir diye düşünülmüştür.

Bütün bu hususlar şunu göstermektedir: Televizyon yayıncılığına geçilmesi; ekonomik, sosyal, kültürel ve siyasal boyutları olan bir medeniyet projesidir. Geleneksel değerlerin yerine, çağdaş Batılı değerleri kabul ettirme, bu yolla toplumu dönüştürme amaçlanmaktadır.

1961 Anayasası ile başlayan siyasallaşma süreci sosyal devletle başlayıp, sosyalist iktidar mücadelesine kadar uzandı. Kemalizm'in altı okundan devletçilik ve devrimcilik takip edilen siyasî programda önemli bir yere sahip oldu. Siyasallaşma daha çok basın-yayın alanında ivme kazandı. Radyo ve televizyon yayınları da bu süreçten ziyadesiyle payını aldı.

Televizyon yayınlarında açıkça gözlenen devrimci öz, Adalet Partisi ile TRT'yi karşı karşıya getirdi. Yalnız siyasî iktidarla değil, çeşitli kesimlerle doku uyuşmazlığı TRT'yi "sorunlu" bir kurum haline getirdi. Televizyon yayınlarında ölçüyü kaçırma, Kurum'u yönetenleri de zaman zaman zor duruma düşürdü. Meselâ, Cumhuriyet'in 10. yıldönümü münasebetiyle Rus yönetmen **Sergey Yutkeviç**'e hazırlattırılan "Türkiye'nin Kalbi Ankara" belgeseli yayınlanırken, Genel Müdür **Adnan Öztrak** tarafından yayından kaldırıldı.

12 Mart Darbesi, TRT'deki bu gidişe dur dedi. Kurum, Kanunu'nda değişiklik yapılarak, özerk olmaktan çıkarıldı. Devrimci mücadelenin bayraktarlığını yapanlar Kurum'dan uzaklaştırıldı ve siyasallaşmanın önü kesilmeye çalışıldı.

TRT'nin bu dönemdeki yöneticilerinden **Semih Tuğrul**, 1975 yılında yayımlanan "Türkiye'de Televizyon ve Radyo Olayları" adlı kitabında bu konuya da değiniyor:

"Gün oldu TRT'nin tarafsızlığı, özerkliği tartışma konusu yapıldı, gün geldi, TRT'yi yönetenlerin radyo ve televizyon programları ile ülkeyi anarşiye sürükledikleri, toplumun yerleşmiş geleneklerini, âhlâk kurallarını yıkmaya çalıştıkları iddia edildi. (Koza Yayınları, Önsöz,s.8)

1980 Darbesini gerçekleştirenler de TRT'yi günah keçisi olarak gördü. TRT üst

yönetimi değiştirildi ve Genel Müdürlüğe getirilen emekli general **Macit Akman**, çekidüzen verme adına Kurum'u emir-komuta düzenine bağlamada beis görmedi. Uzun süre tartışmalara konu olan bir icraatı da, **Halit Refiğ**'in televizyon için hazırladığı Yorgun Savaşçı dizisini, "bazı devlet kuruluşlarının emriyle" yaktırmak oldu. Bu açıklamaya rağmen, bir kopyasının muhafaza edildiği belirtilerek, bilâhare dizi yayınlandı.

1980'li yıllardan 2000'li yıllara kadar, televizyon yayınları kanal sayısı artarak ve renkli yayına geçilerek devam etti. İdeolojik tavırlarda bir gerileme görülürken, çıkar ilişkileri ön plana çıktı. TRT bir iletişim aracı olarak hiçbir zaman ideal bir yönetime kavuşmadıysa da, köşe dönme aracı olarak değeri zamanla hep arttı.

1990'lı yıllarda özel televizyon kanallarının devreye girmesi, televizyon yayıncılığında nitelik yönünden kayda değer bir gelişmeye yol açmadı. Umulan çok seslilik yerine, yine egemen ideolojinin, hâkim güçlerin beklentilerini karşılayan bir yayın anlayışı benimsendi. Magazin yayıncılığı önem kazandı. Televole adlı magazin programı birkaç kanalda taklit edilince, "televole kültürü" adı yakıştırılan, yoz ilişkilerin sergilendiği bir program türü özel kanalların alâmet-i farikası oldu.

Genel olarak televizyon yayıncılığımızın siyasî davranış ve tercihler üzerinde belirleyici olduğunu söylemek yanıltıcı olur. 1968 yılından bu yana televizyon yayınlarının taşıdığı espri ile seçim sonuçları hemen hiç örtüşmemiştir.

Siyasette görülmeyen etki, Batılı seküler hayat tarzı ve yoz ilişkiler aşılamada, değerlerimizi aşındırmada televizyonun bir hayli müessir olduğunu göstermektedir. Bu etki; her eğitim seviyesi, her yaş, her cinste ve her ortamda görülen, topyekûn bir değişim ve kimlik buhranı olarak tezahür etmiştir.

Televizyon, kitle kültürünü yaygınlaştırarak, toplumu bir yığın haline getirmekte, millî kültürümüzü zayıflattığı gibi, alt kültürleri de ortadan kaldırarak, "şey"leşmeye, özne olmaktan çıkıp, nesne olmaya hizmet etmektedir. Bunu da daha çok kadını istismar ederek, ahlâktan arındırarak gerçekleştirmektedir.

D. Mehmet Doğan, "İletişim Veya Dehşet Çağı" adlı kitabında yer alan Siyasî Hâkimiyet, Kültürel Teslimiyet adlı yazısında iletişim sistemimizin doğurduğu dehşete vurgu yapıyor:

"Bugün Türkiye'de yabancı kültürel unsurlar bütün imtiyaz ve avantajlara sahipken, ülkenin öz kültürünün onlara karşı yeniden ve yepyeni teknolojiler kullanılarak ifade edilmesi, neredeyse imkânsız hale gelmiş bulunmaktadır.

Resmî televizyon da dahil olmak üzere, bugün kendi kültürümüze meydan okumaya (veya terörist saldırılara) karşı cevap teşkil edecek örneklere rastlamak mümkün değildir. Teknolojinin böylesine truva atı konumuna geldiği tarihin hiçbir çağında görülmemiştir." (Timaş Yayınları, İstanbul 1993, s.158)

ERDAL ÇAKIR

EDEBİYAT, HAYAT VE MÜZİK

Yaratı'nın yaratı olabilmesi, kaynağına ilişkin işaretlerin tümünü taşıyor olması ile doğrudan ilintilidir. Yaratı'nın nitel ve nicel tüm unsurlarını yüklenmiş olan yaratılan ise, varolmanın özelliklerini bir yasal bütünlük biçiminde yansıtır. Bu kaçınılmazdır ve inkar edilmez olandır.

Çokluk, vazgeçemeyeceğimiz bir veriler tabanı oluşturur bize. Vareden ve varolanın, inkarı mümkün olmayan koorelasyonundan açığa çıkan çoklar alemi, aynı zamanda, varlık kaynağının esasına ilişkin o biricik soruya zemin hazırlamakla yükümlü sorular dünyasının hammaddesini de oluşturmaktadır.

İnsan, nakkaşı olabileceği, değiştirebileceği, hükmedebileceği bir donatıyla donanmış olarak gözünü açmaktadır varlık alemine. Bu bakımdan insan, etkin varlık kimliğiyle içinde bulunduğu dünyaya dikey müdahaleler yapabilecek bir konumla konumlandırılmıştır. Diğer taraftan, öz'e ilişkin bilinç kaybının söz konusu olduğu durumlarda ise, etkin varlık özelliklerinden sıyrılarak edilginleşmektedir.

Etkinlik, varlığın, kendi temel özellikleriyle paralel bir uyuşum içinde olması ve bunu yapıp ettikleriyle de paralel kılmasıdır. Aksi takdirde, kendi nosyonuna uyumsuzluğunun ona hazırlayacağı tuzaklara düşmesi ve algı – varlık potensini terketmesi tehlikesiyle karşı karşıya kalacaktır. Etken varlık olan Allah, etkin varlık olarak nitelediğimiz insanı, etkin olabilmenin yatay – dikey tüm temel elemanlarıyla donatmıştır. İnsan, hükümranı olduğu varlık sferinde, etkin olmasının yanında, etken varlık olma kimliği ile de çıkmaktadır karşımıza. Varlık kaynağı'nın bu muazzam hibesinin insana kattığı değerin, verilenlerin uzağında alınacak negatif bir duruşla nasıl bir değersizleşmeye uğrayacağı tahmin edilebilir. Etken – edilgen gelgitlerinden oluşan süreçler, olumlu olumsuz bir teori – pratik alanı yaratır ki, bu hayattır. Tabiatında bulunan yasaların eğilip bükülmeye, müdahale kabul etmeye yatkınlığı, hayat yasalarının temelini oluşturur. Ancak, hayatı belirleyen yasalar değişmezdir. Yeme içme ameliyesini reddetme ya da normal seyrinde devam eden bir büyüme sürecini belli bir noktada dondurma çabasının çizgi dışı bir sonu hazırlayacağı kesindir.

Teorisi oluşturulmamış bir hayatın pratik kurgusunu elde tutmak ve ona hükmetmek mümkün değildir. Bu noktada varolanı kabul etmek, neredeyse ona boyun eğmek, zorunlu hâle gelir. Oysa, bulunulan aleme dikey bir kendini sunum ve varolmanın engel tanımaz gerekliliğinin, yaratışın verili şartnamesine uyarlı içeriklerini bir bütünlük içinde tutmak temel varlık şartıdır. Ne, neden, niçin ve nasıl sorularını varlık koşuluna esas teşkil edecek biçimde yanıtlayan ve kavrayan insan, yatay konumlu hayat düzeneğini iğreti ama, asıl (dikey) olanın inşa edildiği bir zemin olarak kabul etmek durumundadır. Kendisine doğuştan verilmiş olan düşünme, duyumsama, akletme ve aktarma ile ilgili donatıları, nereden nereye sorunsalını içerden kurcala-

yacak bir düzleme yaymak ve fenomenal olanda dağılma özellikleriyle malul yatay ilgi ve fiillerini, asıl olanın merkez alanına çekmek ve nerede olması gerektiği noktasında merkezileştirmek gibi bir kavrayışla kullanmak zorundadır. Bu meyanda sanat, tam anlamıyla bir kendi olma hazinesidir.

Sanatın bize sunduğu imkânlar ve içeriksel kendiliğindenlik, sürekli bir hatırlatış fonksiyonunun yanı sıra, bir arada tutma ve kaynağa yönlendirme gibi kesinlikle vazgeçemeyeceğimiz birlik çağrısının da ana dizgisini oluşturmaktadır. Biteviye bir kendine dönüş çağrısına eşlik eden ‘ sen busun ve buradasın, işaretlemesinin, varlık çekirdeği etrafında kabuk ören yanılsamaları, tasfiye eden, kıran ve özü açığa çıkaran harmonisi, ancak sanatla bahşedilecek bir imkânlar dizisiyle mümkün görünmektedir. Bu da sanatın, keşfedilmesi gereken değil, ontolojik bağımlılık yasaları çerçevesinde değerlendirilmesi gerekliliğine işaret eder. Sanat dendiğinde akla gelebilecek edimsel, duyumsal ve düşünsel tüm varyasyonları ortaya koyacak olan insan etkinliklerinin çıkış noktalarını, tesadüfi diye niteleyebilmenin anlamsızlığına yapılacak vurgu, esasında, aksi ispatlanamayacak bir vurgudur. Sözgelimi, bir edebiyat ürününü açığa çıkaran süreç, insan yaşamında sıkı sıkıya bağlı olunan süreç ya da süreçlerden soyutlanamaz. Bu, biyolojik bağlamda böyle olduğu gibi, biyolojinin ve fiziğin kapsam alanının ötelerini de kurcalayan ve varlık realitesini fizik alemle sınırlamayan /sınırlayamayan bir gerçeklikle de alakalıdır. Unutulmaması gerekir ki, hayal etmek de bir insanî gerçekliktir ve fizik alemdeki etkinliği inkar edilemezdir.

Sanatta kurgusallık, sanatın nedenselliği ilkesiyle ilintili gözükmese de, sözkonusu nedenselliğin somuta dönüşümü veya açık edilmesinde önemli bir ögedir. Yani zihinsel tasarım ve aklın fonksiyonelliği, sanatın görünürlüğünde temel bir işlev görür. Bu bakımdan sanatı, a priorik ve a posteriorik insanî mevcudiyet ve kazanımlar açısından, sahip olunan tüm değer ve kazanımlar paydasında görmemiz gerekir. Yapısı itibariyle sanat, birey ve toplum hayatında hiçbir zaman nötr hâlde olamaz. O, hep işlevseldir. Ya illüzyonik görüntüleriyle ya da hakiki çehresiyle birey ve toplum damarlarındaki dolaşımını devam ettirir. Kendisinin dışına düşmüş, kendine yabancılaşmış birey – kitle gerçeğinin arzettiği keyfiyetle, sanatın, sözü edilen yapı içindeki karşılığı arasında tam bir özdeşim vardır.

Edep sahibi olmak, edebi olmak, edebî olunmak ya da oldurmak, tüm sanat türlerinin can damarını oluşturur. Bunu, aforizmal bir ahlâk öğretisinin bildik kalıplarında değerlendirmek, sanatsal olanı o kalıpların öngörüsüne teslim etmek ve ona karne vermek biçiminde algılamak, sanat anlayışını olabildiğince sığlaştıracağı gibi sanatın ontolojik yapısına da çok ağır bir hasar verir. Çünkü sanat, varediş ve varoluş arasındaki temel prensibe tam bir illiyet bağı ile bağlıdır. Dolayısıyla o, ahlâkını varlığın kendisinden almaktadır. Sanatçı, bunu çok iyi bilen insandır. Varolanın tasviri, kopyalanması, ifadelendirilmesi ve yorumlanması, kendine özgü bir varediş için, asla bağımlılık ilkesine sadakat esas alınmak koşuluyla mümkündür. Ötesi, gündelik hayatın bilinen şablonları içinde kaybolmaya mahkumdur. Aslında, edep sahibi olmak veya edebi olmak tüm insanların ortak vasfı olmak durumundadır. Sanatı

burada bir fark olarak ortaya koyan ise, edebi olana varlık kazandıran ahlâkı resmetmesi,açığa çıkarması ve onu estetik değerler dediğimiz bütünlük içinde yeni bir dil ve ruhla bize tanıtmasıdır. Çünkü güzellik, ahlâkın gözle görülen bedene bürünmüş ruhudur. Estetik ise, güzelliğin yontulması, ona yeni bir kimlik kazandırılması değil, onun sonsuz varlık profiline ruhun prizmasının tutulmasıdır.

Anıldığı üzere tüm sanat türlerinin kullandığı ya da sanatsal olabilmek için kullanmak zorunda olduğu ortak bir alan vardır: Ahlâk. Yani yaratış yasalarının üzerine oturduğu doğal prensipler bütünü. Yaratma'yı nasıl ki, iyi ve kötü diye niteleyemeyeceksek, ahlâkı da iyi ve kötü kavramlarıyla nitelememiz mümkün değildir.

Rastgele seçilmediği konusunda herkesin ittifak edeceği 'Edebiyat' sözcüğünün bize esinlediği anlam zenginliği de yukarıda ifade edilmeye çalışılanlarla örtüşmektedir. Kapsam alanının çeşitliliği ile öne çıkan Edebiyat'ın, bütün türleri açısından, bir hassasiyet esprisine dayandığını söylemek zorundayız. Öyküden şiire, denemeden romana değgin türleri şemsiyesi altında tutan edebiyatın kuşatıcı karakteri, toplumun bulunduğu noktaya ayna tutması bakımından yadsınamaz bir işleve sahiptir. Kayda değer olanın üretilmesinin yanı sıra, neyin ne kadar ve niçin üretildiğinin de sorgulanması, edebiyat - toplum ekseninde bize önemli bir kriteryum sağlayacaktır kuşkusuz. Birey – toplum etkileşiminde rollerin tanımlanması ve paylaşımından, bireyin yaşadıkları ve sahne aldığı platformda nerede durduğuna; tek tek yaşantıların total sonuçlarının analizinden, spesifik hissediş ve dışavurumların ilgi ve bağlantılarının tespitine kadar insanla ilişkili numen ve fenomenler bütününün, türe özgü bir dille yeniden yorumlanması ve aktarılmasıdır edebiyat. Bu aktarım ve yorum kolektif bilinç düzeyinin bireyde kendini bulan ifadesinden, ortak duyguların toplum bünyesinde nasıl harmanlandığına değin hatırı sayılır saptamalar ve ipuçlarıyla doludur.

Ama edebiyat, sözü edilen saptamaları yapmak ve ip uçlarını yakalamak gibi bir işleve mi dayandırır varlığını? Tabii ki hayır. Edebiyatla fiili bir ilgi içinde olan hiçbir insanın hareket noktası bu olamaz. O, âdeta, sanatı doğuran nedensizliğin nedenselliği bağlamında açıklanabilecek bir bilinemezliğin bilinebilirliğinden hareket etmektedir. Çünkü, hareketi sağlayan sıfır noktasındaki imge/ imgelem, nedenine ilişkin sorulan sorular karşısında sadece huysuzlanır ve sükûtun erdemine sığınmakta bulur çareyi. Oysa, bu soruları imge sahibinden başka hiç kimse de sormaz. Bu, biraz da varlık nedeniyle alakalı sorulara karşı takınılan tavra benzer bir tavırdır. İnsan niçin yazma ya da bir sanatsal etkinlik içinde olma gereği duyar ki?

Edebiyatın toplumla olan kader ilişkisi, sanatın diğer dallarıyla benzeşim gösterir, fakat edebiyat, müzik hariç, diğerlerinden daha baskın bir şekilde hayatın içinde yer alır. Güncelleştirilen edebî ürünlerle birlikte edebiyatın tüm nevileri, hayatı, lokal olmaktan daha çok bir bütün olarak kavrar. Toplum ilgisi, edebi zevkin gelişmişlik düzeyi, edebiyat dinamizmini ve verilen ürünlerin kalite eliminasyonunu doğrudan belirleyen bir faktör değildir belki ama, kabul etmek gerekir ki, toplumun kalkınma süreci ve kalkınmışlığının, edebî ürünlere duyulan ilgi ve toplum hayatına karışmışlığı ile birebir ilgisi vardır. Özellikle günümüz dünyasının güce dayalı paramet-

releri içinde edebiyatın kesinlikle çok özel bir yere sahip olduğunu görmezden gelmek mümkün değildir.

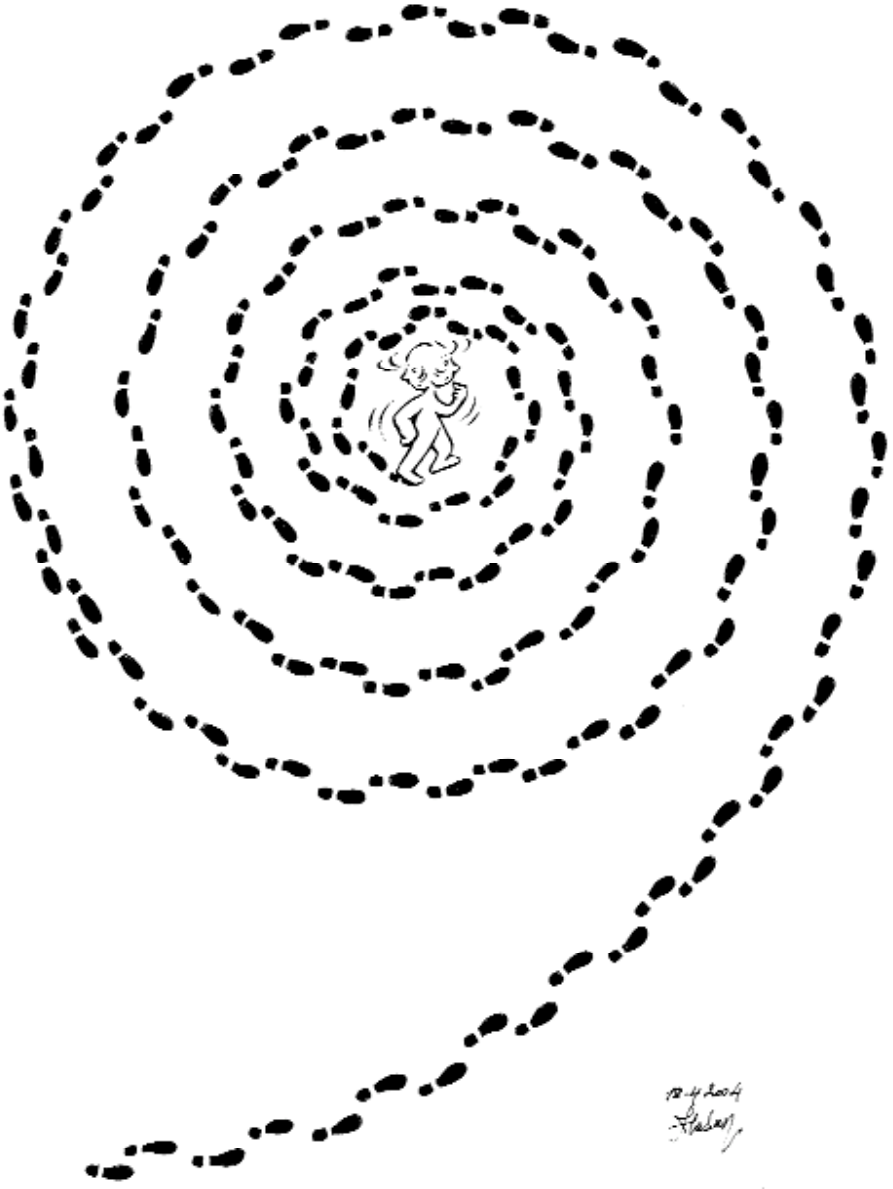
Edebiyat – hayat – müzik bileşeninde konuya baktığımızda, müziğin, edebiyat da dahil olmak üzere tüm sanat dallarından daha etkin bir biçimde hayatla etkileşime girdiği, sanki hayatla müziğin, diğer sanatlardan her halükarda daha barışık oldukları gerçeği dikkati çeker. Müziğin yapısındaki akışkan kudret, hayatın içinde bütün bir varlığıyla kendini gösterir ve pervasızca açığa vurur. Buna karşın hayat da, müziğini bulma hatta doğurma noktasında hiç güçlük çekmez. Hemen belirtmek gerekir ki, müziğin özünde varolan ödün vermez matematiksel yapı, bütün sanatlar için bir ölçü teşkil eder. Müziği doğuran etmenlerin hayatla, hayatın da, kendini ifadelendiriş biçiminin müzikle düzgün doğrusal bir ilişkisi vardır. Güne egemen müziğin, hayatın hangi düzeyde algılandığının ve hangi karakteristik düzenekte konumlandığının tesbitinde, neredeyse bize, şaşmaz bir kriterler dizisi sunduğunu rahatlıkla söyleyebiliriz. Menşei itibarıyla müzik, tüm toplum katmanları tarafından yapılabilir ve sahip olunulabilir özelliğinden dolayı, günlük hayatın dilini kullanma ve haliyle dilini kullandığı hayatı tanımlama konusunda zorluk yaşamaz.

Yazımızın başında değindiğimiz, yeryüzündeki ontolojik konumuyla etkin; yapıp ettiklerine karşı ise etken varlık pozisyonunda bulunan insan için, ‘etken varlık’ olma özelliğini istediği gibi uygulayabildiği müzik ve edebiyat, onun hayata dikey mi yoksa yatay mı etkidiği noktasında tam bir turnusol fonksiyonu görmektedir. Ritmin insan hayatındaki önemini kavramamızda bize yardımcı olan müzik ve daha sonra edebiyat, gelişen teknolojinin ruhunu, insanın hayat karşısında aldığı duruşu ve eşyanın dilini analitik ve sentetik yargılar bakımından okumamızda saygın bir veri tabanı oluştururlar.

Özden kopuşun veya öze bağlılığın simgesel ve objektif göstergesi olan kültür ve sanat, tüm kesitleri ve çeşitliliğiyle yaşanan zaman diliminin en dürüst şahitleridir. Bilhassa müziğin kendisini hemen ele veren karakteri, geleceğin araştırmanlarına bugünle ilgili sahih doneler sunacaktır. Şirazesi kaymış bir hayatın ölçüsü olmaz. Nerede duracağını bilmeyen, dahası durağı olmayan ve derinleşme korkusu yaşayan; aksine iksirini, slogan düzeyine bile ulaştığı tartışılır olan bir düzlemde arayan bir hayatın, ölçüsünü bulma ve arama kaygısını taşımayacağı da aşikârdır.

Müzik ve edebiyatın hayatla iç içeliği, ahlâkını koruyan, aslına sadakati elden bırakmayan müzik ve edebiyat tutkunları için kimi zaman bir ıstıraba dönüşüyor olsa da, bilinmesi gereken şudur: Çürümeye, bozulmaya yüz tutmuş, bulunması gereken yerin çok uzağına düşmüş bir hayatın, müziğin ve edebiyatın, bu hâliyle yaşamını sürdürebilmesi için bile ihtiyaç duyduğu tek şey: Aslıdır.

HASAN AYCIN



İBRAHİM DEMİRCİ

EDEBİYAT AKIMLARINA TOPLU BAKIŞ

Bütün sanatlar gibi edebiyat da insanın eseridir. Dolayısıyla insanı çevreleyen ve sınırlayan bütün gerçeklikler, edebiyatı da çevreler ve sınırlar. Demek ki, edebiyat hakkında düşünürken, yorumlarda bulunurken, öncelikle insanın niteliği, konumu ve imkânları üzerinde düşünmek gerekecek. Bu işleri yapabilmek için de düşünme ve yorumlamanın vazgeçilmez aracı olan dili kullanacağız. Ki o dil, aynı zamanda edebiyatın da biricik aracıdır. (Dilin edebiyat için araçlıktan çıkıp amaç olduğunu savunan yaklaşımlar için bile bu araçlık durumu söz konusudur.) Görülüyor ki, üzerinde düşünmeyi deneyeceğimiz alanın elemanları, birbiriyle iç içe geçmiş, etkileşim düzeylerini ve güçlerini ayırabilmekte zorlanacağımız elemanlardır.

Konunun temelinde konumlamaya ilişkin kabullerin, inanışların ya da varsayımların yattığını söylemek zorundayız. Yanıt bulmamız gereken temel soru, "İnsanın ve dilinin kökeni nedir?" sorusudur. "Hayatın bir anlamı ve amacı var mıdır? Varsa nedir/nelerdir?" gibi sorular da ister istemez bu temel soruyla bağlantılı olmuştur ve olacaktır. Sanatların ve onlardan biri olan edebiyatın herhangi bir özelliği üzerinde yapılacak bütün değerlendirmelerin şöyle veya böyle, bu temel sorunun yanıtına göre biçimleneceği açıktır.

İnsanlar, genellikle hazır buldukları dilin ve kültürün imkânlarını kullanarak düşünmeye yatkındırlar. Ancak, gezegenimizin verili koşulları içinde geçmişsiz bir şimdikizaman söz konusu değildir. Dolayısıyla bizim düşünüş ve duyuşumuzu belirlemede başlıca rolü oynayan dilin ve kültürün de, yüzyılların birikimiyle oluşmuş bir ortam olduğu göz ardı edilmemelidir. Geçmişe baktığımızda insanın, yeryüzünün ve giderek evrenin kökenine ilişkin inanışların dinlere ya da mitolojilere göre belirlendiğini söyleyebiliriz. Dinlerin ve mitolojilerin uygarlık ya da kültür dediğimiz ve bilimden sanata, ekonomiden politikaya, eğlenceden spora bütün insan etkinliklerini biçimlendiren, yönlendiren ana dinamikler olduğu herhâlde herkesin kolayca kabul edebileceği bir olgudur. Hayatımızda çeşitli vesilelerle sık sık karşımıza çıkan "ilk günah"tan "yasak meyve"ye, "Pandora'nın kutusu"ndan "narsisizm"e, "kızıl elma"dan "afrodizyak"lara değin nice kavram vardır ki, kökenleri dinlere ve mitolojilere dayanmaktadır.

Dinlerin ve mitolojilerin ortaya koydukları veriler arasında kimi benzerliklerin bulunması, bütün insanlığı birleştirecek, varlığın büyük serüveni karşısında denklikler ya da paralellikler bulmamıza elveren bir imkân olarak değerlendirilebilir. René Guénon'un ve İbni Arabî izleyicilerinin İslâm düşüncesiyle öteki uygarlıkların mitolojileri arasında kurdukları bağlantılar, bu bakımdan dikkat çekici görünmektedir.

Konunun can alıcı noktalarından biri, dinlerden ve mitolojilerden çok şey öğre-

nen insanlığın bu kurumların "yaratıcı"sı olup olmadığı noktasıdır. Hümanizm ve Aydınlanma dönemi ile Avrupa'da başlayan ve bugün de büyük ölçüde yeryüzüne egemen olduğunu söyleyebileceğimiz seküler Batı düşüncesi, yeryüzünde insan eseri olarak bulunan her şeyi olduğu gibi "kutsal"ı, "tanrılar"ı ve "Tek Tanrı düşüncesi"ni de insan zihninin, zekâsının ve hayâl gücünün "ürün"ü saymaktadır. Kendi annesini ve babasını seçme özgürlüğünden bile yoksun olan bir canlının, gelişmiş beyniyle ürettiği varsayımlar arasına "Tanrı'yı yaratmak" faraziyesini de katabilmiş olması, bir Müslüman açısından herhâlde Allah'ın insana sunduğu "özgürlük alanı"nın genişliğini gösteren bir belirti sayılabilir.

Hümanizm dalgası, öyle güçlü ve etkili olmuştur ki, T. S. Eliot gibi dindar bir şair bile, onu eleştirirken hayli sakınımlı ve çekingen davranır: "Hümanizmin gelenek içindeki yerini ve değerini inkâr etmek mümkün değildir. Bu böyle olmaya da devam edecektir. Ancak hümanizm, geleneksiz, yani dine dayalı bir gelenek olmaksızın yaşayamaz."[1] Ülkemizde de, Yunus Emre gibi, Mevlâna gibi Tanrı aşkını varoluşun temeli bilen İslâm şairlerine "hümanizm"i bulaştırmaya çalışanların görülmesi, Batı düşüncesinin nüfuzunun en basit mantık kurallarını unutturacak bir şiddet kazandığının göstergesidir.

Hümanizm ve Aydınlanma felsefesi ile, ortaçağ Hıristiyan kilisesinin insan aklına ve özgürlüğüne vurduğu prangaları parçalayan Batı düşüncesi ve edebiyatı, yeni ve özgür bir geleceğin ufuklarını açabilmek için geçmişe yönelmiş ve orada Yunan ve Roma klasiklerini bulmuştur. Sadece felsefe ve edebiyat değil, yeni doğmakta olan psikoloji de, din yerine Yunan-Roma mitolojilerinden beslenmeye başlamış, onları "klasik" saymış, eserlerini ve yaklaşımlarını –Eflatun'u dışarıda tutarsak- bu panteist ve tabiatçı kaynaktan devşirmeye çalışmıştır.

Avrupa'nın siyasal ve toplumsal koşulları; ekonomik, bilimsel ve teknolojik gelişmeler de, bu yönelişleri destekleyen bir seyir izlemiştir. Matbaaların işlemeye başlaması, yazarların daha bağımsız ve cesur davranabilmelerini kolaylaştırmıştır. Gerçekliğin temeline insan düşüncesini koyan Kartezyen anlayışın getirdiği rasyonalizm, giderek pozitivizme ulaşmış, metafiziği modası geçmiş ve kurtulunması gereken bir yük saymaya başlamıştır.

Ancak klasisizm ile önerilen ve öngörülen akıl, tabiat, ölçülülük, bilgelik gibi değerler, giderek sanatçıya dar gelmeye, onu sıkmaya başlamış; özgürlük arayışı, bireyselliğe, ulusal tarihe, dinsel coşkulara yöneliş biçiminde kendisine yeni bir yol açmıştır. Romantizmin getirdiği özgürlük ve coşku, bir yandan bireyi ve onun düşçülüğünü kabartırken bir yandan da ulusu ve ulusçuluğu yüceltmiş, evrensellik iddiaları bile özünde ulus merkezli bir karakter taşımıştır.

19. yüzyılın ortalarından başlayarak romantizme karşı yeni bir akım olan gerçekçilik boy göstermiş, hayâlin kanatlarının realite karşısında kapanması gerekmiştir. Realist yazarlar, toplumu bir bilim adamı titizliğiyle gözlemeye, en ince ayrıntılarıyla betimlemeye çalışmışlardır. Ancak bu yeni tutum, Emile Zola ile bir aşırılığa yönelmiş, insanın özgürlüğünü sıfıra indiren bir toplumsal determinizm demek olan na-

türalizme yol açmıştır. İnsanı toplumsal koşulların kuklası olmaya mahkûm eden bu anlayışın sanat ve edebiyat gibi doğası gereği özgürlük isteyen alanlarda sürekli etkili olması beklenemezdi. (Toplumsal gerçekçilik, özellikle Sovyet devriminden sonra toplumcu gerçekçiliğe evrilerek "güdümlü edebiyat" çığırına sapacaktır.) Sembolizm ve empresyonizm gibi akımlar, bu bilimci, kesin ve keskin çizgili dünya tasavvuruna karşı kalbin, hayâlin, ruhun sığınakları oldular. Baudelaire, Mallarmé, özellikle Rimbaud, zaman kayıtlarını aşma hamleleriyle etkili oldular.

20. yüzyılın başına gelindiğinde Marinetti'nin Fütürizmi, ressam ve heykeltıraş yandaşlarıyla birlikte, geçmişin güzel bulduğu bütün değerlere karşı hızı, savaşı, makineli tüfekleri yücelten bir tutumla boy gösterdi. Birkaç yıl sonra Tristan Tzara ve arkadaşları, biraz da "akıl ve bilim çağı"nda patlayan Dünya Savaşı'nın yol açtığı umutsuzluk ve düş kırıklığı içinde "Dada Dada" dediler. "Dada" hiçbir dilin ve sözlüğün henüz tanımadığı anlamsız bir sesti ve hayatın anlamsızlığına karşı yükselen bir protesto idi. Akla karşı akıl dışı, düzene karşı rastlantı, bilgiye karşı sezgi…

André Breton'un öncülüğünde gelişen gerçeküstücülük, Dadacılığın daha derli toplu, psikolojiden ve psikanalizden de destek alan ve daha çok itibar görecek olan biçimi sayılabilir. Breton siyasal duruşuyla da felsefî ve edebî kimliğine uygun bir tutum sergiledi. 20. yüzyılın ortalarında beliren letrizm, anlamı yoksayan, sanatı salt biçime indirgeyen yaklaşımıyla süreksiz ve verimsiz bir aykırılık denemesi olmaktan öteye geçememiştir, diyebiliriz.

Özgürlüğü ve insan iradesini öne çıkaran yaklaşımlarıyla varoluşçuluk da yirminci yüzyılın kayda değer akımları arasında yer aldı. Ancak Jean-Paul Sartre'ın "Her şey benden başlıyor." "Sevmek sevilmeyi istemektir." diye özetlenebilecek egosantrik yaklaşımları, insanı metafizikten olduğu kadar tarihten de yalıtarak yalnızlığını koyulaştırdı.[2]

Edebiyat eserleri değilse de, edebiyat ve eleştiri kuramları, son dönemlerde biçim ve dil üzerine kapanarak, kapaklanarak öyle bir noktaya gelmiştir ki "gerçeklik gerçekdışı olmuştur."

Postmodern Edebiyat Kuramı'ndan bir bölüm: "Gerçeklik her zaman zaten sanal gerçeklik olduğundan artık hakkında fantezi kurulacak hiçbir şey kalmamışsa, bu durum insanın hayalgücünü her türlü güçten yoksun bırakır; rasyonalitemiz de etkisiz olduğundan, tam da insan öznesi nosyonu hiçbir anlam ifade edemez olur. Soğuk bir uzak duruş ve boş bir aldırmazlık "hiper gerçekçiliğin simülasyon boyutu"nun duyarsızlaştırmasına verilecek tek uygun tepkidir. Manadan yoksun ve kendinden geçmiş "postmodern" özne, bir kimlik oluşturmak için ne bilincine (yani Descartes'a) ne de doğrulamaya (yani Coleridge'e) güvenebilir, çünkü *simulacrum*'un toparlayıcı, göstergenin içini oyucu, farklılıkları yok edici rejiminin altında, kimlik gibi kesin hiçbir şey olası değildir. // Tüm bunlara inanmak gerekirse, böyle bir rejimin ya da dönemin ne tür bir edebiyat üretebileceği sorusu, karakterlerinin serinkanlılıkla "Aşk nasıl eskiden bir öncelik idiyse, şimdi uyku ve huzur öyle." dediği ve CİA kütüphanesinin kodunu "ANLAMDAN KURTUL. AKLIN SENİ YİYİP DURAN BİR KÂBUS: ŞİM-

Dİ SEN AKLINI YE" olarak belirten"[3] ifadelerle yanıtlanabilir. Baudrillard'ın ürettiği *simulacrum* kavramını açıklamak için verdiği örnek ilginçtir: "Disneyland, gerçek Amerika'dan ayrılmış bir fantastik eğlence parkı değildir: Amerika'nın postmodern dünyada gerçek gibi görünebilmesi olasılığının en temel kaynağıdır."[4]

Avrupa merkezli edebiyat tarihine ve akımlarına böylece kuşbakışı baktıktan sonra şu hususları da belirtmek isterim:

Edebiyat akımlarının çoğu, birbirine tepki olarak doğmuş, bazıları, adlarını ve özelliklerini kendilerinin değil, eleştirmenlerin saptamalarıyla bulmuştur. Her iki durumda da, tepkiselliğin yol açtığı itiraz noktalarında aşırılıklar olabilmiş veya niyet edilen ile yapılan arasında boşluklar oluşabilmiştir.

Batı edebiyatının gelişim sürecine ilişkin olarak Cemil Meriç'in engin bir bilgi ve uyanık bir dikkatle yaptığı tespitler ve yorumlar, hem ülkemizde, hem dünyada kimi yanlış yargıların nasıl "doğru" sayılmakta olduğunu göstermek bakımından çok öğretici ve uyarıcıdır.

Son olarak şunu belirtmek isterim: Herhangi bir edebiyat akımının içinde bulunsun ya da bulunmasın, bütün büyük sanatçılar, kendi sanatlarının özgül yöntemleriyle hayatın anlamını aramak, bulmak, tartmak, tartışmak, sorgulamak ve paylaşmak gibi soylu bir uğraşın içinde olmuşlar ve böylece tarihsel toplumsal ya da düşünsel ayrımların ötesinde ortak bir düzlemde birleşmişlerdir. Onların bu soylu uğraşlarının çoğu kez kişisel yaşamları ile örtüşmemiş olması, şaşılacak bir durum sayılmamalıdır. Çünkü sanat, hayatın eksiklerini hayâlin gücüyle tamamlama çabasıdır bir bakıma.

---

[1] T.S.Eliot, Edebiyat Üzerine Düşünceler, s. 71, Ankara, 1983

[2] Roger Garaudy, Hâtıralar, s.163-173, Ankara, 2004

[3] Niall Lucy, Postmodern Edebiyat Kuramı/Giriş, s. 89, İstanbul, 2003.

[4] A.g.e., s. 71

A. ÖMER TÜRKEŞ

DARBELER; SÖZÜN BİTTİĞİ ZAMANLAR…

Türkiye'de geçmişin belleklerden silinmesi çok hızlı oluyor; hele ki o geçmiş sistemi tehdit eden toplumsal bir başkaldırıyı hatırlatıyor, o başkaldırının özneleri hayatlarını hala sürdürüyor ve hatırlama anı insanları kendileri ile yüzleşmeye zorluyorsa bellek yitimi ve tarihe yönelik tahrifat o kadar ağırlaşıyor. Toplumun hatırlamamakta ısrar ettiği tarihin kara deliklerinin izini en iyi sürmesi beklenen entellektüel pratik olarak genelde edebiyat ve özelde romanın da 27 Mays'tan 12 Mart'a, 12 Mart'tan 12 Eylül'e ve oradan günümüze dek uzanan zaman dilimi hakkında yeterince aydınlatıcı olduğu söylenemez. Türkiyenin son kırkdört yılına dair elbette bir çok roman var yazılan, ama ne teker teker, ne de bir toplam olarak dönemin atmosferini canlandıramıyorlar.

Darbe mi, İhtilal mi?

60'lı yıllar, Cumhuriyet tarihinin en önemli olaylarından birisi olan 27 Mayıs askeri darbesi ile başlar. 27 Mayıs'la birlikte kabul edilen yeni anayasanın sağladığı hak ve özgürlükler, aydın ve yazarların bu askeri müdahaleye sempati ile bakmalarına neden olmuştu. Ancak, 60'lı yıllarda, 27 Mayıs'ı ve sonrasını değerlendiren roman satısı çok azdır. 27 Mayıs'ın öykülendirilmesindeki bu gecikme normal kabul edilebilir; "çünkü tarihi bir roman, toplumsal bilim alanında yapılacak çalışmalara, bütün bu çalışmalardan çıkacak politik yorum ve değerlendirmeye çok şey borçlu olmak durumundadır. Gelgelelim, aradan geçen uzun süreye karşın, 27 Mayıs'ın düşünce düzeyinde yeterli bir incelemesine, yorumuna rastlamıyoruz".[1] Bunda Türkiye solunun 27 Mayıs'a ilişkin kafa karışıklığının, bu askeri müdahalenin "bir darbe mi, yoksa ögürlükçükçü bir ihtilal mi" olduğu üzerinde yürütülen tartışma yoksunluğunun, kısacası bir suskunluğun izleri var. Edebiyata yansıyan 27 Mayıs anlatılarının en önemlileri; Samim Kocagöz'ün "İzmir'in İçinde"(1973), Atilla İlhan'ın "Bıçağın Ucu"(1973)-"Sırtlan Payı"(1974)-"Yaraya Tuz Basmak"(1978), Vedat Türkali'nin "Bir Gün Tek Başına"(1975) ve Tarık Buğra'nın "Dönemeçte"(1978) romanlarıdır. Ancak söz konusu romanlar 70 sonrasının siyasi, kültürel ve ideolojik tartışmaları içerisinde üretilmeleri nedeniyle Demokrat Partili yılların ve darbesinin değil yazıldıkları dönemin psikolojisini yansıtırlar.

Doğrudan 27 Mayıs etrafında kurgulanmamış olsalar da, o yılların –hiç değilse yazarların soludukları- atmosferini hissettiren romanlar da yazılmıştı kuşkusuz. Mesela Orhan Kemal'in Tek Parti yıllarında geçen "Vukuat Var" romanın devamı olan "Hanımın Çiftliği"(1961), Güllü'ye el koyan Muzaffer Bey'in -köylüler üzerindeki gücünü sürdürebilmek için- muhalefete düşen CHP'den istifa edip DP'ye geçişi, DP'yi köylü yanlısı belleyen ve ağanın el koyduğu toprakları geri almayı hayal eden köylünün

DP'nin gerçek sınıfsal yapışını farketmesiyle başlayan düş kırıklığı, Muzaffer Bey'in parası ile gözü dönen Güllü'nün komik modernleşme girişimleri, zenginlere yaranmaya çalışan ve o yılların yükselen değerlerine sarılan taşra politikacıları, lumpenlerin hırsı, köylülerin boyun eğmişliği gibi bir çok meseleye değinir. Romandaki tek insan gibi insan, Muzaffer Bey'e direnebilen Habip'tir. Habip ne Kuyucaklı Yusuf ne de Ince Memed'tir. O, kendi hakkını, ekip biçeceği, yeni doğan bebesini besleyebileceği toprağını isteyen bilinçli bir köylüdür. Kariyerinde çok önemli bir yer tutmayan "Hanımın Çiftliği"nde Orhan Kemal'in işaret ettiği, sivil bir isyanın meşruluğudur.

Atilla İlhan'ın "Kurtlar Sofrası", DP'nin ipliğinin pazara çıkmağa başladığı 1955'de yazılmaya başlanmış ve 1961'de yayınlanmış. 27 mayıs'ın rüzgarını da alan Atilla İlhan, Demokrat parti ikitdarının son beş yılını anlatırken; sınıfsal ilişkilerden tutun da, yolsuzluklara, siyasetçilerin iş takipçiliklerine, montaj sanayiinin başlamasına, öldürülerek susturulan gazetecilere, işçilere, sosyalistlere kadar çok geniş bir toplumsal panaroma çiziyor romanında. Yazara göre; "Demokrat Parti, gittikçe gelişmekte olan spekülatör ticaret burjuvazisi, toprak ağalığından ticaret burjuvalığına geçiş, genel olarak ticaret burjuvasisinin yabancı sermaye ile işbirliği deneyleri ve montaj sanayiciliğine geçiş hevesleri, komprador kapitalizminin belirginleşmesi gibi ekonomik ve toplumsal olgular hayli geniş kapsamlı olarak ele alınmış ve işlenmiştir"[2] "Kurtlar Sofrası"nda.

Aziz Nesin'in "Zübük"ü(1961), çok partili dönemde bir kasabada yaşanan siyasal atmosferi yansıtmak açısından önemli bir metin. Zübükzade İbram Bey'in her türlü ahlâksızlığına, yüzsüzlüğe, dolandırıcılığına rağmen giderek yükselmesi, önce belediye başkanı ardından da milletvekili olur. Romanın önemli yanı, Zübük'ü yaratan toplumsal koşulların her an hazır olduğunun altını çizilmesinde yatıyor. Aslında herkes biraz Zübük'tür. Kendi işini gördürmek adına ahlâksız ve yalancı olduğunu bilerek oy verdiği, alkışladığı bu politikacı tipinin yaratıcısı kendisidir.

"Aksaray'da Bir Perihan"da(64), Suat Derviş, 1850'lerden 1950'lerin sonuna kadar olan yüz yıllık bir tarihsel dönem içerisinde, Türkiye'nin değişen toplumsal yaşamını, burjuva sınıfın yükselişini, maddî ilişkilerin, eski insanî değerleri bozguna uğratışını, Demokrat Parti döneminin zenginleşme, Küçük Amerika olma sloganlarının etkisi altındaki kültürsüz burjuva insan tipini çok iyi yansıtır. Bu insan tipinin mülk ve eşya fetişizminin arkasındaki tutkuyu erken bir tarihte göstermesi romanın en dikkate değer yanıdır ve son sayfalardaki "Talebeler, hükümet aleyhine nümayiş yapıyorlar", "Hürriyet, Hürriyet avazeleri uzaklaşırken arsadaki işçilerden bir çoğu da bu nümayişçiler kalabalığına katılmış, diğer halk gibi onların arasında uzaklaşıyor" ifadeleri sosyalizme inanmış bir yazarın umudunu yansıtır. Bu nedenle, Suat Derviş'in romanı, 27 Mayıs öncesini anlatıyor gibi görünmekle birlikte 68'i yaratan gençlik hareketinin habercisi olarak da okunabilir.

"Müfettişler Müfettişi"(1966), Anadolu'da "müfettişler müfettişi" olarak dolaşıp dükkan sahiplerini, devlet görevlilerini, zenginleri dolandıran Kudret Yanardağ'ın komik öyküsüdür. Orhan Kemal, her kesimden insanın kendi çıkarları uğruna ahlâkî

değerleri nasıl ç,ğnediklerini, rüşveti nasıl meşru kıldıklarını anlatırken, dolandırıcı Kudret Yanardağ bile onlardan daha erdemli bir kişilk kazanır. Toplumun bütün kurumlarıyla birlikte nasıl yozlaştığını anlatan bu iki roman, dönem ve sorunlar biraz farklılaşsa da, Gürpınar'ın 1934'de yazdığı "Utanmaz Adam"ın mirasçısıdır. Orhan Kemal, devlet ve toplum yapısındaki bozulmayı ironik biçimde işlemeye "Üç Kağıtçı"da devam eder. Tek parti dönemin sonu yaklaşmaktadır. Demokrat Parti'yi simgeleyen Yeni Parti kurulmuş ve Kudret Yanardağ kapağı atmıştır bu partiye. Değişen bir şey yoktur aslında. Yine nutuklar, yine vaadler. din istismarı, vs. Yıl 1950'yi gösterdiğinde, dolandırıcılar kralı milletvekilidir artık.

27 Mayıs'ın ardından başlayan demokratik ortam içerisinde, işçi hareketleri de gelişmeye başlamıştı. Bir yanda "sarı sendikacılık" yapılırken, diğer yanda DİSK örgütleniyordu. Reşat Enis Aygen'in "Sarı İt"(1968) romanı, işte bu sınıfsal bilinçlenme sürecini, süreç sürüp giderken ele alır. Yazar, her zamanki üslubuyla, aklına gelen her şeyi, zaman zaman inandırıcılığını da yitirerek yan yana getirmiş; idealist bir gazeteci, gazetelerin iç yüzü, sansür, düşünce suçu, zenginlerin mekânları, eğlence kulüpleri, Almanya'daki işçiler gibi dönemi yansıtan pek çok motife yer vermiştir. O yılların umutlu atmosferine uygun olarak, roman, işçilere sosyal haklar sağlayan bir toplu-iş sözleşmesi imzalanmasıyla son bulr. 1939'da Cumhuriyet'in yarattığı ahlâkî, siyasi, ekonomik ve toplumsal sorunlara çok ağır ve karamsar bir dille saldıran ve maden işçilerinin dramını ilk işleyen yazar olan Reşat Enis, bu kez "Sarı İt" ile sendikal mücadeleyi yansıtan ilk romana imza atmıştır; bu kez bir umudu da hissettirerek...

1960'lı yılların sonlarına doğru artan öğrenci olaylarını, hükümet ve polis baskısını ironik biçimde yansıtan "Gizli El"(1970), 12 Mart'ın habercisidir. Melih Cevdet, o yılların siyasi yapısından yaptığı soyutlamayla, bütün otoriter ve baskıcı iktidar yapılarını, bu ilişkiler içine hapsolmuş insanların çaresizliğini anlatır. Ancak bu tarz metinler, faşizan yönetimlere ilişkin çok güçlü eleştiriler taşımalarına rağmen, ele aldıkları dönemlerle ilişkilendirilmezler kimi zaman!... Bunun en önemli nedeni, -yazarların simgesel, ironik ve allegorik yazış tarzları nedeni ile- olup bitenlerin, en çok da katliamların, işkencelerin, cinayetlerin apaçık görülemiyor oluşunda gizlidir. Siyasi bir dönem söz konusu olduğunda, okuyucunın beklentisi farklılaşıyor, romana siyasi tarihin bir parçası olma görevi yükleniyor. Oysa "Gizli El" tarzında edebi kaygılarla kalema alınmış romanlardaki atmosfer, olayları en açık biçimiyle dışa vuranlardakilerden çok daha gerçekçi ve ürperticidir. Henüz 12 Mart'tan bir yıl önce yazılan romandaki "Asayiş Yerleştirme Olağanüstü Genel Direktörlüğünden bildirilmiştir; kentte sokağa çıkma yasağı konmuştur(...) Yeni bir emre kadar kentte kitap okumak yasaktır" duyurusu, hem bir darbenin arifesinde olunduğunun hem de -bir çok aydın ve devrimcinin o yıllardaki beklentisinin tersine- darbenin baskıcı niteliğinin doğru bir öngörüsüdür. Bundan böyle, Türkiye karanlık ve şiddet dolu yıllara adım atmaktadır....

12 Mart Romanlarının Genel Karakteristiği

Türk romanında gerçek anlamıyla politik türe dahil edilebilecek örneklerin ortaya çıkışının miladı 12 Mart'tır. O zamana dek görülmedik bir baskı ve şiddeti içeren

bu siyasi tarih romanların, öykülerin, şiirin ve müziğin merkezine yerleşiverdi. Ne var ki, kendilerinin de bir parçası oldukları dönemi "gerçekçi" bir biçimde ele almaya çalışan yazarların "iyi" niyetleri -tek başına- "iyi" edebiyat yapmaya yetmedi. Gerçek, sol hareketin içinden gelenlerde politik bakışla, gençlere sevgi duyanlarda ise romantik duygularla yer değiştirirken humanist bir bakış açısı öne çıktı. Masumiyet, yurtseverlik, halkçılık, fedakarlık gibi kavramlarla ifade edilen hareket basit bir gençlik isyanına indirgenirken 12 Mart'ın ekonomik ve toplumsal nedenleri ihmal edildi; işçi grevleri, köylünün toprak işgalleri, hareketin Marksist-Leninist karakteristiği unutulup gitti. Yazarların devrimci hareketle kendileri arasında bir ilişki kurma çabaları, hareketi kendi ideolojik perspektifleriyle damgalamalarına, 12 Mart'ın devrimci eylemcisini -hareketin masumiyetini ve meşruiyetini de sağlama alacak bir biçimde- Kemalizm'e yamamalarına neden oldu.

Sonuçta 12 Mart romanlarına yansıyan, bir kuşağın yenilgi ardından düştüğü durum, en çok da hapishane-işkence anlatılarıdır; hemen hepsinde gözaltına alınmış devrimcilerin çektikleri acılar ve giriştikleri hesaplaşma işlenir. Sorgu ve hapishane anlatılarının doğal sonucuysa, devrimcilerin edilgin, mazlum kişiliklerle sunulmasıdır. Onların neden ve nasıl isyan ettikleri ya da dünya görüşleri değil, yakalanmalarıyla başlayan yenilgi psikolojileri sergilenir bu romanlarda.

Bu romanlara baktığımızda birkaç temel eğilim görülüyor. Birincisi, olaylara egemen ideolojinin ürettiği nedenselliklerle, sistemin değer yargılarıyla ya da sol karşıtı bir ideolojik perspektifle yaklaşan, ve solu eleştiren romanlar ("Gün Döndü", "Sancı", "Gençliğim Eyvah"); sola sempatisi olmakla birlikte, bu somut tarihsel/toplumsal dönemi kavramakta yetersiz kalıp, yitirilmiş gençlere yakılmış birer ağıt olmaktan ileri gidemeyenler("Yaralısın", "47'liler", "Yarın, Yarın", "Bir Uzun Sonbahar", "Bir Küçük Burjuvanın Gençlik Yılları", "Tartışma"); 12 Mart dönemini içinden yaşamiş ya da kavramayi başarmiş yazarlarin dönemin gerçekligini sergileyen romanlari("Gizli Emir", "İsa'nın Güncesi", "Şafak", "Yenişehir'de Bir Ögle Vakti", "Selimiye Üçlüsü", "Grevden Sonra") ve küçük burjuva aydını konu edinenler ("Tutunamayanlar", "Tehlikeli Oyunlar", "Büyük Gözaltı", "Bir Avuç Gökyüzü", "Viski"). Bir de, listede yer alan ama 12 Mart dönemini öyküsüne yalnızca bir atmosfer olarak katan romanlar var ("Bir Kadının Penceresinden", "Zor", "Çocukluğumun Soğuk Geceleri").

Bir yanlış anlamaya meydan vermemek açısından vurgulamakta yarar görüyorum; açıkça karşıt bir görüşü barındıran yazarların romanları dışındakiler, kimileri gerçekliği tam olarak veremeseler de, 12 Mart öncesi ve sonrasındaki işçi ve öğrenci eylemlerine, ya da 68 kuşağına düşmanca bir tutum almamışlar, tersine onları idealize ettikleri için başarısız olmuşlardır. Elbette buradaki başarızlık nitelemesini, ele aldıkları tarihsel dönemin gerçekliği ile ilişkileri anlamında kullanıyorum, romanların edebi ve estetik incelemesi bu yazının konusu dışında kalıyor.

12 Mart'ı kültürel alanda enine boyuna irdeleyen, doğru ve net tahlillerini yapan edebiyat dalı "eleştiri"dir. Bu eleştirinin tarihi, 60'lı yıllarda "Yeni Dergi" ile başlayan, 69'da "Halkın Dostları" ile manifest bir hale gelip, 70'lerde "Yeni a", "Militan"

ve "Sanat Emeği" ile açık bir biçimde politikleşen edebiyat dergiciliğinde aranmalıdır. Mesela, darbenin ilk etkileri atlatıldıktan sonra, Nisan 1972'de "Yeni a" dergisi katılır entellektüel dünyamıza. "Yeni a", önüne "burjuva kültürüyle hesaplaşmayı, halkın mücadelesine dayanışma sağlamayı, sınıfsal kökenleri sağlam bir kültürün ve sanatın oluşmasına katkıda bulunmayı" koymuştur. Adnan Özyalçıner, "madem politikadan sözetmek yasaktı, o zaman biz de edebiyat yoluyla düşüncelerimizi dile getirebilirdik. Yaşananları ve yaşadıklarımızı öykü, şiir, eleştiri, kitap tanıtımı, sanat kültür etkinlikleri ve sanatçılarla konuşmalarla kamuoyuna duyurabilirdik. Biz o zaman, 12 Mart 1971 muhtırasından sonra yaşananlara karşı çıkmak için bu yöntemi kullanmıştık" sözleriyle daha açık bir biçimde ifade eder o yıllardaki amaçlarını.

Şiddetin Rüzgarıyla Savrulanlar

12 Eylül askeri darbesinin bugüne bıraktığı izleri sürerken siyasetten spora, meta tüketiminden sanata kadar pek çok alanın yeniden örgütlendiğini gözlüyoruz. Aydın, yazar ve okuyucuların entellektüel ilgilerindeki değişimler de bu yeni örgütlenmelere paralel olarak farklı renklere bürünüyorlar. Aradan geçen yaklaşık yirmibeş yılın kararttığı belleklerimizde ya da süreci uzaktan yaşıyan kuşaklarda söz konusu değişimin toplumsal gelişmenin doğal bir sonucu olduğu biçiminde alımlanması şaşırtıcı değil. Oysa 80'lerin mantığında doğal olan, iktidar sahiplerinin muhalif kesimleri ölçüsüz bir -fiziksel- şiddetle yok etme girişiminden entellektüel hayatın da payını almasıydı. Cumhuriyet tarihinin bu en kanlı döneminde bir yandan devrimciler katlediler, işkence gördüler, hapishanelere kapatıldılar, öte yandan onların müttefiki ve hatta var oluşlarının müsebbibi addedilen kitaplar, yazarlar ve yayıncılar baskı altına alındılar. Üstelik bu "tehlikeli" unsurları bulunduran kitapçılar ve okuyucular da aynı ölçüde tehlikeliydi iktidar için. Bundan böyle muhalif düşünmenin -aslında düşüncenin kendisinin- ağır ödenecek bir bedeli vardı 80'ler Türkiye'sinde...

1980'li yıllarda bir çok yeni kavramla karşılaştık. Daha önce sol hareketin içerisinde özgünlükleriyle dolaysız biçimde varolamayan toplumsal guruplar; kadınlar, eşcinseller, çevreciler, kürtler ve diğerleri, kendi adlarını telaffuz eder, farklılıklarının altını çizip kendi dillerini ve kavramlarını arar oldular. Ancak bu yıllara damgasını vuran sözcük "birey"di! İnsanlar birey olmanın "iyi"liğine ikna olup, özel hayatla cinsel hayatı aynılaştırdılar. "Dışarıdakiler", farkına ve keyfine vardıkları yeni kimlikler ve pratiklerle sarhoş olurken, hep birlikte yaşanan bu büyük illüzyonu da, içinden çıkıp geldikleri tarihle şimdinin birbirine karıştırılmasını da yadırgamadılar. Hatta, eski kimliklerine yeni resimlerini yapıştırmaya özen gösterdi 80'li yılların özel/cinsel hayatlı, özgür "birey"leri. Geçmiş bugüne taşınırken, bugün geçmişe gönderildi. Fiilin saf dışı bıraktığı bir dil siyasetinin bir başka özelliği, geçmişte yaşananları bugünün fantazileri ve ihtiyaçları doğrultusunda tanımlamadaki başarısıydı.[3]

Bazı kavramlar ve değerler ise anlamlarından ve sınıfsal göndermelerinden uzaklaşıp gözden ve dilden düştüler. Evdeki ve sokaktaki günlük yaşantıdan siyasal ve entellektüel tartışmalara kadar her yerde, sınıf modelinin görünürlüğü ve sürekliliği

yitirildi. Post-endüstriyel tekelci kapitalizmin gelişmesi, soğuk savaşın başlangıcından beri medyanın ve özellikle korkunç harcamalarıyla reklamcılığın uyguladığı mistifikasyon teknikleri, sınıf yapısının giderek daha fazla gizlenmesine neden oldu. Varoluşçu terimlerle söylersek, artık öznenin parçalandığı, yaşantımızın bundan böyle bir bütün olmadığı anlamına geliyordu bu. Ruhbilimsel terimlerle söylersek, bir hizmet ekonomisi olarak dünyadaki üretim ve emek gerçekliklerinden uzaklaştırılıp, yapay uyaranlardan ve televize edilmiş yaşantıdan oluşan bir düş dünyası içinde yaşamaya başladık.[4]

Buraya kadar siyasi nedenlerine değinilen değişimin ekonomik yeniden yapılanmadan kaynaklanan boyutu da önemlidir. Dergi ve yayıncılığın 80 darbesiyle başlayıp 2000'e dek uzanan son yirmi yıllık tarihine baktığımızda, yazınsal alanın üretim ve tüketim konjonktüründe önemli değişikler olduğunu, alanın giderek kapitalistleştiğini ve bu maddî hayatın entellektüel faaliyetleri de belirlediğini söyleyebiliriz. Özal hükümeti ile yürürlüğe konulan liberal ekonomik politikaların meta tüketimini bilinçli bir biçimde pompalayarak yaygınlaştırdığı bu yıllarda orta sınıfların da gelir pastasından görece olarak payını alması, ilgilenilmesi tehlikeli "büyük anlatıların" terkedilmesinin, sistem içi çözümlerin ve bireyi öne koyan yeni toplumsal teorilerin yaygınlaşmasının nedenleri arasında sayılmalıdır.

Tam bu noktada bir hatırlatma yapmakta yarar var; ekonomik alanın işleme yasalarının diğer tüm alanlara yayılması ve her şeyin maddî çıkarlarla, ekonomik amaçlarla yorumlanması tarzında bir indirgemeden kaçınmak gerekir. Çünkü, yazınsal alan, konumlar arasındaki nesnel bağlantılar alanıdır ve o alanda ne olup bittiği, alandaki her bir aktör ya da her bir kurum diğerleriyle nesnel bağıntılar çerçevesinde konumlandırıldığında anlaşılabilir. Yayınevlerinin yayın politikaları, yazar, eleştirmen ve dergilerin savundukları sanatsal, politik, ideolojik biçimler, kurdukları ittifaklar, oluşturdukları ekoller, bu güç ilişkilerinin tikel ufkunda ve o ilişkileri koruma ya da dönüştürmeyi amaçlayan mücadelelerde ve orada belirlenen özgül çıkarlardan geçerek ortaya çıkar. Alan tıpkı bir prizma gibi kırılma etkisi yaratır; dolayısıyla alanda rol alan aktörler arasındaki ilişkiler ve ürünün/kitabın yapısında görülen değişiklikler ancak alanın özgül yasaları tanındığı takdirde kavranabilir.[5]

Yazınsal/kültürel alanın oluşturucu öğesi ve alandaki değişimlerin taşıyıcısı olmakla birlikte, bir meta olarak kitap, onun üretim sürecine doğrudan bir geçiş, alanın diğer faillerinin dolaysız bir yansıması değildir. Yazar, yayıncı, eleştirmen ve okuyucularla tamamlanan alanda yer alan bütün öğeler bir ve aynı sürecin parçası olarak birbirleriyle, 80 sonrasının toplumsal değişimleri ve değer yargılarıyla örtüşürler. Demoratik hak ve özgürlüklerin askıya alındığı, ekonomideki pembe tablonun gerisinde yoğun bir emek sömürüsünün yaşandığı, tarım kesiminin bütünüyle gözden çıkarıldığı, ama hepsinden önemlisi Güneydoğu'da, büyük kent varoşlarında ve cezaevlerinde bir savaş hâli yaşandığı bu zaman diliminde yazınsal/kültürel alanın toplumsal meselelere sırt çevirmesi, entellektüellerin geleneksel konumlarını terkedip sistemle el sıkışmaları üzerinden anlaşılabilir.

12 Eylül Romanları

Bütün kültürel oluşumlar gibi, edebiyat ve sanat ürünleri de yalnizca edebi ve sanatsal alanlar içinde filizlenmezler. İdeolojilerin öldüğünü, politikanın giderek önemsizleştiğini ilan eden yeni dünya düzeninde, medyanın görüntü ve haber bombardımanına maruz kalan bizler, meta üretimin geldiği devasa boyutlar ve teknolojik gelişmeler karşısında; "çatışmalı bir gerçeklik içinde yabancılaşmış değiliz artık, kesin ve çelişkisiz bir gerçeklik tarafından dışlanmış bulunmaktayız...!" Yazarlar da aynı sürecin birer ürünü olarak değerlendirilebilir. Bütünü oluşturanlara göz atarsak, yayıncılar, kitapevleri, eleştirmenler, ödül müesseseleri, akademik kuruluşlar, dergiler, gazete ve televizyon kanalları, çevirmenler ve okuyucular da çıkar karşımıza. Saydığım bütün bu ögeleri kapsayacak biçimde; gündelik, siyasi ve edebi hayatların birbirinden bütünüyle ayrıldığı entellektüel bir şizofreniyi yaşıyoruz birlikte. Pratiklerimizin bir ön kabule dönüşen bu parçalanmışlığı, ideolojik ve politik sorgulanamazlığı, egemen ideolojiye ve onu yaratan sisteme boyun eğmek zorunda kalmışlığımızın, daha da kötüsü, onun nimetleriyle -sessizce- uzlaşmışlığımızın bir kanıtı olarak dikiliyor karşımıza.

Yazarlar ürünlerinden, ürünler benzeri ürünlerden ayrılmışlardı artık; eleştiri tek tek kitaplar düzeyine inerken, dergilerin bir edebiyat hareketi/okulu olma niteliği de farklılaştı. Eski toplumsal ve ideolojik dürtülerin ortadan kalktığı anda, edebi alan atomize oldu. "Özgürleşen", "bireyselleşen" ortamda, siyasi alanda olduğu gibi teorinin, estetik tartışmanın, edebiyat tarihi ve sosyolojisinin de önemi kalmadı, çok satarlık ve -biraz da postmodernliğin etkisiyle- haz duygusu egemen oldu edebiyat alemlerine. İşte bundan sonradır ki, mesela Füsün Akatlı, "Ahmet Altan'ın Sudaki İzi'ni siyasal değil, bütünüyle yazınsal düzlemde ele almak gerektiğine" inanabilmiş, akıntıya karşı direnmeye çalışan ve Marksist estetiğin yeni biçimleri üzerinde duran edebiyatçıların bütün çabasına rağmen, artık metinlerde ideoloji ve politika okuması yapılmasının modası geçmiştir. Solun eleştirisi ise "ne ideolojik ne politiktir" yeni anlayışa göre..!

12 Mart yazarları, öncesi ve sonrasındaki işçi ve öğrenci eylemlerine, ya da 68 kuşağına düşmanca bir tutum almamışlar, tersine onları idealize ettikleri için başarısız olmuşlardı. Oysa 12 Eylül'ün ilk edebi anlatılarında çok farklı bir tavırla karşılaştık; darbe sonrasında yukardan aşağıya yayılan, giderek içselleşen sol karşıtı söylemle örtüşen bir dil tutturan romanlarda geçmiş dönemde yaşananlarla bir "hesaplaşmaya" girişildi, ama hesaplaşılan hep solcular ve sol içi ilişkilerdi; 12 Mart ve 12 Eylül dönemleri solun yanlış politikaları ve sosyalizmin iflası merkezinde değerlendirildi. Bellekler yeni varoluş biçimlerini meşrulaştıracak tarzda düzenlenmiş, hatırda despotik örgüt yapılarından, tek taraflı şiddet eylemlerinden, yenilgiden, yılgınlık ve pişmanlıktan başka bir şey kalmamıştı.

12 Eylül sonrasında Türkiye devrimci hareketine yönelik içerden ve dışarıdan eleştirilerde, kadın-erkek ilişkilerindeki tutuculuğun ve örgütsel yapılardaki, siyasi eylemlerdeki şiddetin önemli bir yeri var. Ama bu eleştiriler, eleştirenin duruşunu göstermenin dışında bir zenginlik de taşımıyor. Çünkü, devrimci hareketin öznelerinin tarihten ve toplumdan soyutlanmışçasına bugünkü hayata ve kabul gören değer-

lere göre yansıtılmaları, geçmişte yaşanmış toplumsal alt-üst oluşların ve siyasi pratiklerin kendi bağlamlarından, genel siyasi, toplumsal ve ekonomik durumdan yalıtılarak, sanki bir takım gençlerin heyecan olsun diye giriştikleri silahlı-külahlı eylemlere indirgenmesi, bırakalım etik ve teorik problemleri, mantıksal olarak da "saçma"laşıyor. Somut bir zamanda ve mekânda olup bitenler soyut bir zamana ve mekâna taşınarak soyut bir ideal insan referansıyla yazılıp çizildiğinde, ortaya çok güdük ve eksik bir geçmiş tablosu çıkıyor. Bunun nedenleri, darbenin muhaliflik duygusunu zihinlerden söküp atmasında, 80'lerin kültürel ikliminde solun değer ve kavramlarının dışlanmasında aranmalıdır.

Hala muhalif kalan, meseleye sosyalist bir dünya görüşüyle yaklaşan, yaşadıkları zulümden anlamlandıramadıkları bu dünyadan belki akıllarını kaybetmemek, belki de seslerini sağırlaşmış yüreklere duyurabilmek umuduyla edebiyata sığınanların yazdıklarıysa karşılık bulmadı. Kurbanın mutlak kabul göreceğini sandığı mağduriyetinin diliyle yazılmış bu metinler merhamet yerine öfke, en hafifinden küçümseme yarattı insanlarda; edebi açıdan eksiklikleri de eklenince alay ve yergi konusu olabildiler. Çoğunlukla biçim ihmal edilerek politik "iç" sorunlara ve devrimcilerin savunusuna ağırlık verilmiş, "sağ" ve "sağcılar" ne ideoloji ne toplumsal bir güç olarak ele alınmış; yazarların siyasi hareketlerin içinden gelmişlikleri, emniyetteki işkenceleri ve askeri hapishanelerdeki akıldışı uygulamaları bizzat yaşamışlıkları, metinlerin romandan çok tanıklıklara dönüşmesine yol açmış; dahası, tanıklık amaçlanmıştı.

Gerçekleri anlatmak, tarihe tanıklık yapmak, darbelerin mantığını ve uyguladıkları şiddeti teşhir etmek, kısacası bellekleri tazelemek kuşkusuz yabana atılır şeyler değil ama bütün bu saydıklarımı edebiyatın/sanatın içinden gerçekleştirmek için kalem, kağıt, fırça, kamera, tanıklık ve politik perspektif yeterli olmuyor. Edebiyatın/sanatın kendi iç dinamikleri ve estetik düzey unutulup güzel-olan, işlevsel-olana feda edilirse, ortaya çıkan ürünlerin kendileri de sanat/edebiyat tarihine düşülen birer dipnottan öteye gidemiyorlar. Sonuçta 12 Eylül'e soldan yaklaşan metinler, yalnızca etkisiz olmakla kalmadılar, kendilerinden sonra yazılacak metinlerin de, bir nevi kaba solculukla alakalandırılan sevimsiz despotik bir imgeye hapsolmasına yol açtılar. Belki de acele etmemek, acıların ve düşüncelerin olgunlaşmasını beklemek, olguları daha soğukkanlı değerlendirmek gerekiyordu. Nitekim, son birkaç yıldan bu yana solun tarihine, o tarihin acılarıyla yoğrulmuş ve darbe "adaleti"nin travmasını yaşamış solcu insan tiplerine edebiyatı unutmadan eğilen romanlarda –kimi eleştirmenler bakmak istemeseler bile- kayda değer bir artış görülüyor

Bitirirken

60'lardan bugünlere uzanan bir tarihi hatırlamak; kendimiz, bir yakınımız ya da tanıdığımız, sevdiğimiz veya hiç hoşlanmadığımız insanlarla, yani bildik hayatlarla yüzleşmek anlamına gelir. Hafızalarımızda canlılıklarını koruyan böyle yakın tarihsel dönemlere ilişkin bahisler açıldığında, eleştiri yalnızca edebi/estetik alanla sınırlı kalmaz, metnin içinde yeralan olaylar, insanlar ve siyasi ilişkiler de tartışmaya/beğeniye/yargıya konu edilir. Zaman zaman seslerin yükselmesi, işte bu bildiklikler-

den, yaşanmışlıklardan ve yan tutmalardandır. İnsanların, somut bir biçimde yaşanan toplumsal pratiklerin edebi alanda ters yüz edilmesine ve hikaye edilen geçmişte rol alan tanıdık aktörlerin "işlerine son verilmesine" gösterecekleri tepkinin ölçüsü, o geçmişin bilgisine vakıf olmalarına göre değişecektir. Çünkü tarihsel romanın, ele aldığı tarihsel dönemle birlikte dış dünyadan gelen bir modeli, böyle temel bir dış gerçekliği; bu dış gerçekliği okuma eylemi içinde hep karşımızda tutma gibi bir özelliği vardır. Bu dış gerçekliği sezinlememek, ne kadar boş ve belirsiz biçimde olursa olsun, gerçek bir nesne tasarlamamak mümkün değildir; tarihsel romanı okurken kurduğumuz yapı, karşılaştırmayı içerir, varlıkla ilgili bir tür yargıyı içerir.[6]

Somut bir tarihi dönem sözkonusu olduğunda, bakan özne ile bakılan nesne -metin- arasındaki değerlendirme ölçütlerinden diğeri de siyasal duruşlardır. Beğeni farklılıkları, siyasi duruşların koordinatlarına göre derinleşir ya da azalır. Adorno, Sartre'ın "anti-semitizmi yücelten iyi bir roman yazılamaz" tesbitini, "siyasal yanılmanın estetik formu lekeleyeceği" eklentisiyle genelleştirirken, elbette bir görecelliğin farkındadır ve farklı siyasi bağlanımların aynı metni farklı yorumlayacağını da işaret etmektedir. Bir edebi/sanatsal faaliyetin içeriğinin değerlendirilmesinde politik yan tutuşlarımız ve ideolojik formasyonumuz etkilidir; reddedilen bir içeriği taşıyan biçimin de aynı akibete uğraması muhtemeldir.

En yakını 25 yıl önce yaşanmış darbeler üzerinde duruken aslında zaman ve bellek üzerinde konuşuyoruz demektir. Öyleyse bu yazıyı, bütün hayatını yitik zamanın peşinde geçiren bir yazardan, Abdülhak Sinasi Hisar'dan, onun "Fahim Bey ve Biz" romanından bir alıntı ile bitireyim; "Zaman her şeyi unutturarak her malumattan yeni cehaletler doğurur. Hemen herkesçe malum olan bir şey hemen herkesçe meçhul bir şey olur. Nice adamların gözleri önünde geçen vakalar, şahitleri kalmayınca bir roman mevzuu olur.... Bilen söyler, bilmeyen söyler. Kimin sesi kuvvetliyse onunki duyulur. Şöhretler dağılarak isimler birbirine karışır(…) Yeni yetişen gençler ihtiyarların sözlerini bugünkü hayat ile alakası olmayan bir tarih kitabını okur gibi, mazi hakkında malumat edinmek bakımından dinlerler. Yeni nesiller artık başka modalarla giyinirler (ötekiler unutulmuştur), başka gazeteler okurlar (ötekiler kapanmıştır), başka üstatlar duyarlar (ötekiler ölmüştür), başka kitaplara inanırlar (ötekiler anlaşılmaz olmuştur), başka ışıklarla aydınlanırlar (ötekiler sönmüştür), ve bütün bunlarla, en tabii bir tarzda, başka türlü hisseder, düşünür ve söylerler. Her yeni nesil maziyi vaki olmamış, hayatı kendisiyle başlamış telakki eder..."

---

[1] Edebiyat Üzerine Yazılar - Murat Bege - İletişim yay. - 1994

[2] Romanların Dünyasından - Atilla Özkırımlı - Ümit yay.-1994

[3] Nurdan Gürbilek, "Vitrinde Yaşamak", Metis yay. 1992

[4] Frederic Jameson, "Marksizim Ve Biçim", YKY, Çev.M.H.Doğan, 1997

[5] Pierre Bourdieu, Partik Nedenler, Kesit yay.

[6] Frederic Jameson, "Marksizim Ve Biçim", YKY, Çev.M.H.Doğan, 1997

SELÇUK ÇIKLA

İNKILÂP EDEBİYATI

İnkılâp Edebiyatı Nedir?

"İnkılâp Edebiyatı" kavramı Cumhuriyet kurulduktan on yıl sonra, 1933'te ortaya atılmış, dergilerde ve gazetelerde özellikle 1933-1936 yılları arasında tartışılmış bir kavramdır. Bu başlık etrafındaki tartışmalar ve bu konudaki yazılar 1940'lı yıllarda da zaman zaman dergilerde kendini göstermiştir.

"İnkılâp Edebiyatı" terimini ilk kullanan kişi -tespitlerimize göre- Eflâtun Cem (Güney)'dir. *Kadro* dergisinde yayımlanan "İnkılâp Edebiyatı" başlıklı yazısında Eflâtun Cem, duygu işine ve başıboş edebiyata devlet teşkilatının el atmasını salık verir. Ona göre edebiyat sadece bir ilham metaı değil, aynı zamanda bir kültür meselesidir. İnkılâbın, inkılâpçı hamlelerle derinleşip genişlemesi mümkündür, bu nedenle de edebiyatı cemiyetin yürüyüşüne göre ayarlamak, edebiyata inkılâbın ideolojisine uygun şekiller vermek lazımdır.[1]

Bu konudaki ikinci yazı yine aynı başlığı taşımaktadır ve Kâzım Nami (Duru)'ya aittir. Kâzım Nami, Eflâtun Cem'in yazısından kısa bir süre sonra yayın hayatına giren *Varlık* dergisinin ilk sayısında "İnkılâp Edebiyatı" başlığı altında kaleme aldığı yazısında şunları söylüyor:

"Edebiyat teknik itibariyle mi, yoksa ruh itibariyle mi inkılâbı ifade edecek? Edebiyatımız bugüne kadar tekniğinde olsun, ruhunda olsun, yürüdüğümüz inkılâp yoluna yabancı kalmış gibidir. Geçmiş inkılâp günlerinin firarî heyecan ve tahassüslerini zapt edenler pek azdır."[2]

Bu ifadelerden anlaşıldığına göre "İnkılâp Edebiyatı inkılâpları anlatan edebiyattır" ve Türkiye'de yeni devletin kuruluşu sırasında yapılan inkılâplar, yaşanan heyecanlar, zorluklar, olumsuzluklar, facialar anlatılmalıdır edebiyatımızda. Kâzım Nami'nin yukarıdaki ifadeleri aynı zamanda bir itirafın da belgesi niteliğindedir: Rejime gönülden bağlı olan sanatçıların büyük çoğunluğu teknik veya ruh olarak inkılâpların anlatımına yabancı kalmışlardır.

Kâzım Nami, aynı başlığı taşıyan ikinci yazısında ise Divan, Tanzimat ve Servet-i Fünûn edebiyatlarını Türk edebiyatı içinde saymaz, ona göre gerçek Türk edebiyatı "İnkılâp Edebiyatı"dır. Bu "İnkılâp Edebiyatı" da Anadolu'yu, kurtuluş coşkusunu, millî heyecanları ve Atatürk'ü işleyen bir edebiyat olmalıdır.[3]

Eflâtun Cem'in yazısı ile Kâzım Nami'nin ilk yazısının ilk paragrafı dışındaki kısmı "İnkılâp Edebiyatı" hakkında açık olarak hiçbir şey söylemez. Kâzım Nami'nin ikinci yazısı ise "İnkılâp Edebiyatı" kavramıyla neyin kastedildiğini anlamak bakımından biraz daha açıklayıcıdır.

Eflâtun Cem'in, bu kavramı ortaya atışından bir zaman sonra bu konuda kapsam-

lı ve "İnkılâp Edebiyatı"nın ne olduğunu izah eden en açık sözlü yazılardan biri Sadri Etem'den gelir. Sadri Etem, *Varlık*'ta yayımlanan "İnkılâpçı Sanat, Geri Sanat" başlıklı yazısında edebiyatımızın inkılâbı anlatan bir propaganda edebiyatı olması gerektiği ve özelde edebiyatın genelde de sanatın bir inkılâbın propagandacısı olmasının hiç de yadırganmaması gerektiği üzerinde durur:

"-İnkılâpçı sanat!.. Biliyorum bu söze 'Yine sanatı propaganda vasıtası yapmak istiyorlar!' diye cevap verenler bulunacaktır. Sanat propaganda vasıtası olur mu, olmaz mı bu başlı başına bir meseledir. İşine göre, zamanına göre, sanatkârın kudretine göre tamamiyle değişir. Sanatta asıl olan propaganda yapıp yapmamak değil muvaffak olup olmamaktır. Şu hâlde muvaffak olan eser propaganda yapsa da muvaffaktır, yapmasa da. Sanat muhteva itibariyle daima bir cemiyetin havasını taşıdığına göre onun içinde ya şuurlu, ya şuursuz içtimaî bir telkin unsuru vardır. Bütün sanat devrelerinde bunu görüyoruz.

İlk sanat tamamiyle içtimaî mefhumların sanatı idi. Din devrinde şair, kahramanların destancısı idi. Bir fikri, bir kanaati mısralarında söyleyen adamdı. Klâsik sanat beşerî bir iddia ile karşımıza çıkar. Bu sanatta da eser sahibi bir fikrin, bir içtimaî havanın şuurlu veya şuursuz ifadecisidir. Romantik sanat propaganda yazmaz mıydı; realist sanat hakikat ve şe'niyet diye bir yol tutmamış mıydı? Sembolizmde sanatkâr bizzat kendisinin, kendi görüşlerinin ve nihayet ferdin ve fertçiliğin propagandasını yapmıyor muydu? En başıboş sanatkârı alınız, onda bile inandığı bir fikrin ifadesi vardır."[4]

Sadri Etem, yazısının devamında bir davaya inanan adamın sanatının mutlaka sosyal bir cereyanın ifadesi olacağını; sanatın vatandan, dinden, tarihten, mitolojiden, ilimden, hakikatten, insanın hüviyetinden, hürriyetin iç yüzünden, cinsî temayüllerin hayatın esası olduğundan bahsettiğini ve bütün bunların propagandasını yaptığını, yani bütün bunların sanatın sınırları içine girdiğini ifade ettikten sonra inkılâpçı bir sanattan bahsetmenin abes olmayacağını belirtir.[5]

Sadri Etem'in bu yazısından birkaç ay sonra bu sefer Yakup Kadri "İnkılâp Edebiyatı"nın Rusya'da, Hitler Almanyası'nda, Faşist İtalya'da, hatta kendi hâllerinden memnun görünen Fransa'da bile istenen, aranan, tartışılan, bu konuda eserler beklenen ve verilen bir mesele olduğunu, ancak bu yazıyı yazdığı güne kadar hiçbir yerde, hiçbir kimsenin çıkıp da bu kavramın ne biçim bir şey olduğunu izah ve tarif etmediğini, en önemlisi de inkılâp edebiyatına tam bir örnek telâkki edilebilecek tek bir eser bile meydana çıkmadığını ifade ve itiraf etmiştir. Ayrıca, "İnkılâp Edebiyatı" demek, inkılâp prensiplerini neşretmek ve yaymak mıdır, yoksa bizzat o edebiyatın çığırlarından birinde bir başkalık, bir yenilik meydana getirmek midir, daha bu bile açıklığa kavuşmamıştır. Yakup Kadri, bu yöndeki düşünce ve sorgularından sonra sözü dönüp dolaştırıp çıkarttıkları *Kadro* dergisinin temel felsefesi olan hümanizm'e getirir ve "İnkılâp Edebiyatı"nın, yeni bir hümanizma, yeni bir insan ve ruh telâkkisi olduğunda karar kılar.[6]

Yakup Kadri, bir ay sonraki *Kadro*'daki "Gene İnkılâp Edebiyatına Dair" başlıklı yazısında ise "İnkılâp Edebiyatı"nın inkılâptan ve inkılâp kahramanlarından öv-

güyle bahsetmek olmadığını, inkılâptan ve inkılâpçılardan hiç bahsetmeksizin, sanatta ve kültürde en büyük, en derin inkılâpları yapan şairlerin mevcudiyetinin bunu ispat edeceğini, edebiyatta inkılâbın veya "İnkılâp Edebiyatı"nın gerçekte ruhun yaratıcı hamlesi olduğunu ifade etmektedir.[7] Yakup Kadri *Kadro*'daki bu yazılarından yaklaşık dokuz yıl sonra inkılâp edebiyatı ile ilgili olarak yazdığı bir başka yazısında da aynı görüşünü, benzer ifadeler kullanarak tekrarlar: "Dünyaya, inkılâptan ve inkılâpçılıktan hiç bahsetmeksizin, şiirde, sanatta ve kültürde en büyük, en derin inkılâpları yapan şairler gelmiştir: Shakespeare, Goethe...

Edebiyatta inkılâpçılık, ruhun müteaddî ve yaratıcı hamlesi demektir."[8] Bu ifadeler ve yazının içeriğinden anlaşıldığı üzere "İnkılâp Edebiyatı" ya da edebiyatta inkılâp, şiir, sanat ve kültürde yapılan sessiz inkılâptır. Çığırtkanlık yapmadan, ağızdan, belki bir defa bile inkılâp kelimesini çıkartmadan yapılan sessiz sanat inkılâbı.

"İnkılâp Edebiyatı" hakkındaki bu ilk yazılardan sonra daha birçok yazar ve şair bu konuda fikir beyan etmiştir. Bu yazıların birçoğu sanatın inkılâpların hizmetinde olmasının bir sakıncası olmayacağı, dünyanın değişik ülkelerinde de sanatkârların sanatlarını kendi ülkelerindeki inkılâpları ayakta tutmak için yönlendirdikleri, bu yüzden bizim ülkemizde de sanatkârın bu yolda ilerlemesinin hiçbir sakınca doğurmayacağı gibi fikirleri ispatlamak amacıyla kaleme alınmıştır.

Söz gelişi Mimar Aptullah Ziya *Varlık*'taki "İnkılâp ve Sanat" başlığını taşıyan ve sanatın inkılâplar yolunda kullanılması gerektiği bağlamındaki yazısında kısaca şöyle demektedir: İtalya'da Faşist İhtilali'nin kalıcı hâle getirilmesi için ihtilalin onuncu yılında bir "Faşist İhtilali Müzesi" kurulmuş, her üç yılda bir mimari ve sanat sergileri düzenlenmiş ve bir taraftan da sanatkârlar kendi orijinal sanatlarının bir yenisini yaratmak için el ele verip çalışmışlardır. Onlar bütün bunları büyük bir inkılâp olduğunu iddia ettikleri Faşistliği eserlendiremezlerse, bu inkılâbı sanat ve mimari cephelerinde de gösteremezlerse inkılâplarının alelâde bir ihtilâlden farkı olmayacağını düşündükleri için yapmışlardır.[9]

"İnkılâp Sanatına Varmak Yolları" başlığını taşıyan ve Burhan Asaf'a ait olan yazıda ise XX. yüzyılda inkılâpların sanata büyük önem vermelerinin, sanatı kendi emirleri altına almak istemelerinin temel sebebinin hiçbir telkinin sanatkârınki kadar kuvvetli olmaması[10] gösterilerek sanatın inkılâplar lehine kullanılmasının doğal olduğu vurgulanmak istenmiştir.

Her inkılâpta olduğu gibi Türkiye inkılâbının her meselesi hakkında mutedil fikirli kişiler bulunduğu gibi radikal fikirler beyan eden kişiler de var olmuştur. Söz gelişi "İnkılâp Edebiyatı" kavramı hakkında mutedil fikirler ortaya koyanların yanı sıra sanatın güdümlü hâle getirilmesi gibi radikal düşüncelere sahip olanlar da vardır.

Bu konuda; a. İnkılâbı canlı tutacak bir İnkılâp Müzesi'nin açılması gerektiği,[11] b. Cumhuriyet rejiminde sanatın himaye edilmesinin şart olduğu ve bunun da sanata ve sanat eserine değer vermek suretiyle gerçekleştirilebileceği[12] yolundaki ifadeler mutedil düşünce örnekleridir.

Yine bu konuda aşağıdaki ifade ve görüşler de sanatın inkılâpların kökleştirilme-

si için kullanılması gerektiğini savunan, yani sanatın güdümlü hâle getirilmesini arzulayan ifade ve görüşler olarak karşımıza çıkmaktadır:

a. Bizde de güzel sanatları inkılâba maletmek gerekmektedir,[13]

b. "Sanat, gönüllü olarak inkılâbın emrine girmelidir!... İnkılâp hareketlerinin halka tam mal olması, halkın ruhuna tam sinmesi için; sanatın elinde parlaması, sanatın imbiğinden geçmesi"[14] lazımdır.

c. Sanat ve edebiyatımızın inkılâbın gidişine uyduğu, bazı memleketlerin inkılâplarını fikir ve sanat hareketlerinin doğurmuş olmasına karşın, Mustafa Kemal inkılâbının, fikir ve sanat hareketlerini peşinde sürüklediği[15] görülmektedir!

ç. "Duyulan ve yaşanan inkılâbın mutlaka kendine göre bir edebiyatı olmak lâzımdır... İnkılâp sanatı, inkılâp hareketlerinde ödev sahibidir. Ve sanatkâr, sanatına bu ödevi yaptırmalıdır."[16]

d. "Biz varız, sanatta da bir yeni Ankara kuracağız. Bir yeni Türk Edebiyatı doğmak üzeredir."[17]

e. Madem edebiyat bir vakıadır ve yaşamaya devam etmektedir, devletimiz rejim adına edebiyat adamına elini uzatmalı, ondan isteyeceğini istemelidir. Bu açıdan sanatkâr hür değildir, istediğini yapıp edemez. Sanatın, inkılâbın arzularına boyun eğmesi sert bir zarurettir.[18]

f. Nafi Atuf Kansu, bir kitleyi kucaklamayan, enerji ve iyiliğe sürüklemeyen, o kitleyi millî ve insanî mukadderât üzerinde düşündürmeyen bir eserin içtimâî bakımdan sanat eseri olamayacağını söylerken, aslında tam olarak kastettiği Cumhuriyet Türkiyesi'nde sanatkârların kaleme aldıkları eserlerinde Yeni Türkiye'nin yaşama ve yükselme şartlarını belirleyen prensiplere (inkılâpçılık, laiklik, cumhuriyetçilik, halkçılık, milliyetçilik ve devletçilik) sadakat ve inan yolunda hareket edilmesi gerekliliğini vurgulamaktır.[19] Yani bu düşünceyle sanatkârın eserinde inkılâbın prensiplerini yaşatmaya çalışması gerektiği vurgulanmak istenmiş görünmektedir.

g. Muhtar M. Körükçü de "Ankara Sanatı" başlıklı yazısında artık eğlence için sanat, sanat için sanat, cemiyet için sanat devrinin bütün dünyada bitmeye yüz tuttuğunu, her memlekette sanat telakkilerinin "dava için sanat"a inkılâp etmeye başladığını ifadeden sonra, dava için çalışırken zorla, kışla terbiyesiyle değil, gönül isteyerek, arzuyla, candan severek çalışmanın gerekliliği üzerinde durmaktadır.[20]

ğ. Her inkılâp geçiren memlekette o inkılâbın hazırlanışında sanatkârların rolü ve çabası olduğu gibi, inkılâbın yaşaması yani halka sinmesi ve halk içinde kökleşmesi için de yine sanata ve sanatkârın çabalarına ihtiyaç vardır.[21]

h. Yukarıda "Cumhuriyet rejiminde sanatın himaye edilmesinin şart olduğu ve bunun da sanata ve sanat eserine değer vermek suretiyle gerçekleştirilebileceği" gibi çok yerinde bir ifade kullanan Yaşar Nabi'nin aşağıdaki sözleri bu arzusuyla çelişmektedir. Yaşar Nabi "Sözle, yazıyla, resimle; sanatın her şubesinden istifade ederek fertlere, inkılâbın iş bölümündeki hisselerini lâyıkıyla yapabilmeleri için heyecan dağıtmalıyız. Onlara, bu iş bölümünde kendi payına düşen vazifeyi yapmayan her ferdin büyük inkılâp savaşında *sabotaj* yapmış olacağını anlatmalıyız. Ve öğretmeliyiz

ki, bir gayeye varmak için yapılan hamlelerde her sabotaj hareketi vatan ihanetine müsavidir."[22] derken sanatın inkılâp yolunda kullanılmasını salık vermekte ve bunun aksinin yapılmasının inkılâba sabotaj ve ihanet anlamına geleceğini iddia etmektedir.

İnkılâp Edebiyatının Mahsulleri

Hakkında bu kadar tartışma yapılan "İnkılâp Edebiyatı" hangi eserleri vermiştir acaba? "İnkılâpçı eser" nedir? Bu edebiyatın belli başlı eserleri hangileridir? İnkılâp Edebiyatı'nın en önde gelen yazar ve şairleri kimlerdir peki?[23]

Bu sorulara cevap aramadan önce 1941 yılı geldiği hâlde hâlâ inkılâpçı bir edebiyatın doğacağından bahsedenlere karşın[24] "Yirmi senelik istiklâl ve inkılâp tarihimizin ciddi, ateşli ve gür sesli bir edebiyatı"[25] olduğunu iddia edenlerin de bulunduğunu belirtelim.

Bu konuya açıklık getirmeye çalışırken yukarıdaki sorulardan ilk akla geleni "İnkılâpçı eser nedir?" sorusudur. Hasan Âli Yücel'in şu ifadeleri bu soruya verilebilecek cevaplar içinde açık sözlü bir cevap olarak görülebilir:

"Sanatkâr pasif değildir. O hâlde içinde bulunduğu cemiyetin geçirdiği değişiklikleri ya iyi bulacaktır, sevgilerini söyleyecektir; ya fena bulacaktır, isyanlarını yapacaktır. Ve bunları yaparken mutlaka o değişmelerin resmi adlarını kullanmaya ihtiyaç yoktur. Meselâ bizde klerikan düşmanlığı ve laisism aşkını duymuş bir sanatkâr öyle bir roman yazabilir ki: Softanın fikirlerindeki gerilikle okuyanı ondan iğrendirir, bu, tam bir **inkılâpçı eser**dir. Mutlaka onun içerisinde feryat ve figanlı hitabelere, sokak hatipliğine ihtiyaç yoktur. Yeter ki realist bir gözle romanının kahramanını bizim gözlerimizle (yani inkılâbın bakış açısıyla-y.n.) yaşatabilmiş olsun."[26]

Hasan Ali Yücel'in ifade ettiği inkılapçı eser'e örnek olarak gösterilebilecek eserlerden birkaçı, din adamı olarak nitelenebilecek kişilerden, onların inanış ve yaşayış biçiminden iğrendirme ve ideoloji empoze etme gayesiyle yazıldığı anlaşılan[27] *Vurun Kahpeye* (Halide Edip Adıvar-1926) ve *Yeşil Gece* (Reşat Nuri Güntekin-1928) adlı romanlardır.

Ömer Asım Aksoy'un şu ifadeleri de bize inkılâpçı edebiyat eserleri olarak hangi tür eserlerin görüldüğü konusunda bir fikir verebilir: "Yirmi senelik istiklâl ve inkılâp tarihimizin ciddi, ateşli ve gür sesli bir edebiyatı vardır. Bunu istiklâl ve inkılâbımızın türlü davaları üzerine söylenmiş olan nutuklar ve makaleler temsil eder. Gerçi inkılâp edebiyatının şiir, piyes, hikâye olarak da mahsulleri mevcuttur. Fakat bence asıl çehresi bilhassa nutuklarda, ondan sonra da makalelerde teşhis olunur."[28]

Aksoy'un inkılâp edebiyatının şiir, piyes, hikâye olarak da mahsullerinin var olduğunu söylemesine karşın o günden bugüne birkaç yazarın verdiği bir-iki isimden başka elimizde inkılapçı eserin hangi eserler olduğuna dair hiçbir kimse tarafından geniş ve açık bir görüş belirtilmemiştir.

1933'te Cumhuriyet Halk Fırkası öncülüğünde bir neşriyat faaliyeti içine girilmiş, bu çerçevede dönemin yazar ve şairlerinden Cumhuriyet'in ilk on yılında gerçekleştirilen inkılâpları anlatacak heyecan uyandırıcı eserler yazmaları istenmiştir.

Bu neşriyat faaliyetinde ortaya çıkan ürünleri Selim Nüzhet, "Cumhuriyetin Onuncu Yıldönümünde Yapılan Neşriyat"[29] başlığını taşıyan yazısında kısa kısa değerlendirmiştir. Selim Nüzhet'in verdiği kaynakçada 80 kitap ve 48 de mecmua özel sayısının künyesi yer almaktadır. Yalnız bu neşriyat içinde yer alan 80 kitabın edebiyatla ilgili olanlarının, yani piyes (19), hikâye (1), şiir (2) türlerinde yazılmış olanlarının toplam sayısı yalnızca 22'dir. Üstelik bu piyeslerden bir kısmı İstiklâl Savaşı yıllarında geçen, bir kısmı eski devirlerin olumsuz yönlerini gösteren, bir kısmı da mekteplerde oynanmak için yazılmış olan piyeslerdir. Dikkat edilirse Cumhuriyet'in onuncu yılı anısına yazılan bu 80 eserden edebî yönü ağır olanlar inkılâptan ziyade ya Millî Mücadele'yi ya da eski devirleri konu almış görünüyor. Bu eserler içinde inkılâbı, inkılâp devrinde yapılanları konu alan eserler ise daha çok CHF'nin çıkardığı "10 Yıl Rehberi", halkevlerinin neşrettiği "Cumhuriyet'in 10. Yıldönümü", Sadri Etem gibi şahısların yayımlattığı "Türk İnkılâbının Karakteri" gibi edebî yönü bulunmayan kitaplardan oluşuyor.

Ayrıca Sadri Ertem, "15 Yılda Roman ve Hikayeciliğin Geçirdiği İstihale" başlıklı yazısında Türk roman ve hikayesinin Cumhuriyet'ten sonraki on beş yıllık dilimde birçok konuyu, yeni yeni konuları işlediğini, bu konular arasında şehir, kasaba, köy, sosyal mesele, tarih, çocuk, kibar hayatı, orta halli insanlar, meslek adamları, hastalık enkonisyon, mizan, fantezi, harp, spor, ekzotizm, içtimai gaileler, seyahat, ırkların tahlili gibi daha birçok konunun olduğunu söyler.[30] Ancak Sadri Ertem'in saydığı konular içinde inkılâplar veya inkılâpların felsefesinin olmadığı açıkça görülür.

Son Söz

Görüldüğü gibi "İnkılâp Edebiyatı" kavramı 1933-1936 yıllarında yoğun olmak üzere 1940'lı yıllarda da bir süre tartışılmıştır. Bu kavramla neyin kastedildiği konusunda kesin ve ortak bir neticeye ulaşılamamış olmakla birlikte, yine de ağırlıklı olarak "İnkılâplara hizmet etmeyi gaye edinen bir edebiyat" kastedilmiş görünüyor. Diğer taraftan Türkiye'de "inkılâpçı eser"in ne olduğu ve bunların hangi eserler olduğu konusunda da derli toplu bir çalışma yapılmamıştır. Bu bakımdan hem "İnkılâp Edebiyatı" hem de "inkılâpçı eser" konusunda geniş bir çalışma yapılmaya ihtiyaç olduğunu da burada vurgulamak yerinde olacaktır.

---

[1] Eflâtun Cem, "İnkılâp Edebiyatı", **Kadro**, c. 2, S. 18, Haziran 1933, s. 68.

[2] Kâzım Nami, "İnkılâp Edebiyatı", **Varlık**, c. 1, S. 1, 15 Temmuz 1933, s. 3.

[3] Kâzım Nami, "İnkılâp Edebiyatı", **Ülkü Halkevleri Mecmuası**, c. 3, S. 13, Mart 1934, s. 46-53.

[4] Sadri Etem, "İnkılâpçı Sanat, Geri Sanat", **Varlık**, c. 1, S. 4, 1 Eylül 1933, s. 50.

[5] Sadri Etem, **agm**, s. 50.

[6] Yakup Kadri, "İnkılâp Edebiyatı", **Kadro**, c. 3, S. 25, İkinci Kânun 1934, s. 21-23.

[7] Yakup Kadri, "Gene İnkılâp Edebiyatına Dair", **Kadro**, c. 3, S. 26, Şubat 1934, s. 27-29.

[8] Yakup Kadri, "İnkılâp Edebiyatı", **Harman**, S. 3, Mayıs 1943, s. 2.
[9] Mimar Aptullah Ziya, "İnkılâp ve Sanat", **Varlık**, c. 1, S. 5, 15 Eylül 1933, s. 69.
[10] Burhan Asaf, "İnkılâp Sanatına Varmak Yolları", **Kadro**, c. 3, S. 29, Mayıs 1934, s. 30.
[11] Abdullah Şinasi, "Bir İnkılâp Müzesi İçin", **Ülkü Halkevleri Mecmuası**, c. 2, S. 9, I. Teşrin 1933, s. 260-265.
[12] Yaşar Nabi, "Sanatın Himayesi Meselesi", **Varlık**, c. 1, S. 11, 15 I. Kânun 1933, s. 161.
[13] Ressam Ali Sami, "Güzel Sanatları İnkılâba Nasıl Maledebiliriz", **Ülkü Halkevleri Mecmuası**, c. 3, S. 17, Temmuz 1934, s. 359.
[14] Behçet Kemal, "Gönüllü Sanat", **Ülkü Halkevleri Mecmuası**, c. 4, S. 23, İkinci Kanun 1935, s. 336.
[15] Ahmet Muhip, "Menfi Bir Zihniyet", **Varlık**, c. 1, S. 10, 1 I Kânun 1933, s. 147.
[16] Kâzım Nami Duru, "Sanat ve İnkılâp", **Yücel**, c. 5, S. 28, Haziran 1937, s. 135.
[17] Behçet Kemal Çağlar, "Biz Varız.. Sanatta da Yeni Bir Ankara Kuracağız..", **Yücel**, c. 2, S. 8, Ekim 1935, s. 73.
[18] İsmail Hakkı Baltacıoğlu, "Teşkilâtsız Edebiyat", **Yeni Adam**, S. 119, 9 Nisan 1936, s. 2.
[19] Nafi Atuf Kansu, "İnkılâp ve Sanat", **Yücel**, S. 25, Mart 1937, s. 5-6.
[20] Muhtar M. Körükçü, "Ankara Sanatı", **Yücel**, c. 4, S. 19, Eylül 1936, s. 1-2.
[21] Hasan Âli Yücel, "Sanat ve İnkılâp", **Yücel**, c. 5, S. 27, Mayıs 1937, s. 93.
[22] Yaşar Nabi, "İnkılâp ve Vazife", **Varlık**, c. 1, S. 9, 15 II. Teşrin 1933, s. 129.
[23] Şu eserler "İnkılâp Edebiyatı"nın kapsamına girebilecek yazılar ve bunların yazarları hakkında bir kanaat vermesi bakımından incelenebilir: **Atatürk Devri Türk Edebiyatı I-II**, Hazırlayanlar: Mehmet Kaplan, İnci Enginün, Zeynep Kerman, Necat Birinci, Abdullah Uçman, Kültür Bakanlığı Yayınları, Ankara 1992; **Atatürk Devri Fikir Hayatı I-II**, Hazırlayanlar: Mehmet Kaplan, İnci Enginün, Zeynep Kerman, Necat Birinci, Abdullah Uçman, Kültür Bakanlığı Yayınları, Ankara 1992; Ahmet Oktay, **Türkiye'de Popüler Kültür**, Everest Yayınları, İstanbul 2002.
[24] "Sosyal hadiseler gibi sanat ve edebiyat da «inkılâp» fikrini kabul eder ve inkılâp denen tarihî zaruretler kanununun tesir alanı içine girmekten uzak kalmaz. Çünkü bir memleket ölçüsünde meydana gelen umumî değişmeler, sadece bir veya birkaç sahada olmaz. Cemiyetin bütün müesseselerinde ve bütün istikametlerinde kendini gösteren bir şümul ile her sahada olur... O hâlde bir inkılâp varsa, onun da bir edebiyatı doğacaktır." Bahri Savcı, "İnkılâp Edebiyatında İnkılâp", **Bağ**, c. 1, S. 4, Aralık 1941, s. 3-4.
[25] Ömer Asım Aksoy, "İnkılâp Edebiyatı ve Nutuklar", **Başpınar**, S. 7, Eylül 1939, s. 3.
[26] Hasan Âli Yücel, **agm**, s. 93-94. ("İnkılâpçı eser" ifadesi tarafımdan **koyu** gösterilmiştir. S.Ç.)
[27] Ramazan Gülendam, "Türk Romanında Dine ve Din Adamına Bakış", **Hece (Türk Romanı Özel Sayısı)**, S. 65-66-67, Mayıs-Haziran-Temmuz 2002, s. 303-304 ve 15 no'lu dipnot.
[28] Ömer Asım Aksoy, "İnkılâp Edebiyatı ve Nutuklar", **Başpınar**, S. 7, Eylül 1939, s. 3.
[29] Selim Nüzhet, "Cumhuriyetin Onuncu Yıldönümünde Yapılan Neşriyat", **Ülkü**, C. 2, S. 12, İkinci Kanun 1933, s. 443-455.
[30] Sadri Ertem, "15 Yılda Roman ve Hikâyeciliğin Geçirdiği İstihale", **Yarım Ay**, S. 90, 29 Birinci Teşrin 1938, s. 19.

AHMET OKTAY

1980 SONRASI ROMANI ÜZERİNE BİRKAÇ ÖNVARSAYIM

Türk romanında 1980'den sonra gözlemlenen epistemolojik/paradigmatik kopmanın ya da dönüşümün üzerinde düşünmek, etik/politik sorunlarla tarihsel bağlamda ve dönemler içinde karşılaşılan *farklılaşmış* biçimsel/biçemsel pratikler arasında bağıntı kurulmasını zorunlu kılıyor; dahası; geç kapitalist ya da daha net bir söyleyişle küresel kapitalizm döneminde yeniden canlılık ve postmodernist eleştirmerler nezdinde itibar kazanan ve tarihsel boyutu dışlayan bir tarih ve *zamandışı estetik* düşüncesi ile özgül toplumların maddî/ekonomik dinamikleri arasında içerici/kurucu bağlamda açıklayıcı ve kuramsal bir ilişki ağı oluşturmasını gerektiriyor. Üstelik bu ağ, sadece özgül ve yerel toplumsal olguları değil, son kertede kronikleşmiş yerel sorunları oluşturan ve karmaşıklaştıran (IMF, AB vs. gibi olgular anımsansın) emperyalist ya da küresel olguları da göz önünde bulundurmayı zorunlu kılıyor.

Ad hominem sayılacağını bilerek hemen söyleyeceğim: Türk romanındaki etik/ideolojik çözülme yazınsal bir sorun değil, doğrudan doğruya Türkiye egemen sınıflarının 12 Eylül darbesi sonunda kristalize olan kapitalizme eklemlenme isteğinin ürünüdür ve büyük ölçüde politik bir sorundur. Aşağıda nedenlerini açıklayacağım ama yeri gelmişken, özellikle 1990'dan sonra edebiyat dünyasında meydana gelen *romancı patlamasına* roman sanatının *içsel* sorunları (kurgu, anlatım tekniği, konu ve biçem vb.) çerçevesinde oluşan yazınsal tartışmalar ve yazınsal anlaşmazlıklar değil, doğrudan doğruya yayınevlerinin piyasa/satış koşullarına bağlı tecimsel kaygıları ve pazara egemen olabilmek için giriştikleri rekabet yol açmıştır. Marketing ve gelişmiş reklamcılık yöntemleri, yayımcılığı para kazanılabilen bir sektör hâline getirmiş, yükselen tiraj oranları, hem okur hem yazar nezdinde *romanı* aranılan ve cazip bir tür kılmıştır. Kuşkusuz romanın içerik düzleminde *havaileşmesinin*, kurgu ve anlatım düzleminde *basitleşmesinin*, vakit geçirici ya da popüler imgelemi tahrik edici konulara yönelmesinin bu cazibeyi artırdığını da söylemek gerekir.

Popüler demokratik kültürün üst kültürden devşirilmiş kimi öğeleri de içererek sadece burjuvaziye değil küçük burjuvazi ile kent ve kır proleteryasına da (aşırı muhafazakar ve islamcı kesimleri de kapsayacak biçimde) içselleşmesi, erotik/pornografik temalardan beslenen pseudo feminist yaklaşımların ve *görevci* yazınsal anlayışları dışlayan ve sıradan okurun beklentilerini karşılamayı öngören bir estetik/ideolojik kavrayışın egemen konuma gelmesi, baskılanan sınıf ve kesimlerin fantazma dünyasının *görece özerkleşmesi*, bağımlı kesimlere özgü geleneksel bakış açılarını demokratikleştiren ve gündelik hayat pratiklerinde meşrulaştıran özgürlük sağlayıcı bir gelişme olarak algılandı.

Tüketim ideolojisinin topluma içkinleşmesi sonunda gerek burjuvazinin gerekse proloteryanın üst ve alt kesimlerinde meydana gelen bu köklü zihniyet değişmesinin ve ordunun örtük/açık desteğini almış olan sermayenin emek karşısında kazandığı üstünlüğün (grevler donduruldu, ücret artışları engellendi vb.) ve bölüşüm ilişkilerini kendi lehine çevirmesinin de (Boratav şöyle vurguluyor: "1980'li yıllar, bir bütün olarak emek gelirlerinin safî hasıla içindeki yerlerinin *gerilediği,* artık kitlesinin paylaşımında ticarî ve malî sermaye ile *rantiye* tabakaların sanayicilere göre, bilinçli politikaların da etkisiyle, çok daha avantajlı bir konuma getirildiği bir dönem olarak nitelenebilir." –K. Boratav: *Türkiye İktisat Tarihi* 1908-1985, s. 138, Gerçek Yayınevi, 1988. Vurgulamalar benim) açıkça gösterdiği gibi, Türkiye'de, 1980 sonrası, siyasal düzlemde de ideolojik düzlemde de muhafazakarlığın ya da genel ve kuşatıcı bir terimle *sağın yükseldiği* yıllar oldu. Günümüzde bile "silahların gölgesinde" gerçekleştirilen toplumsal yaşamın, iyiden iyiye terörize olmuş siyasal ve ideolojik çatışmalar dışında kalan bazı olgularını anımsatmakta yarar var: Özal'ın iktidara gelmesiyle daha 24 Ocak kararlarıyla uygulamaya konan serbest piyasa ekonomisi anlayışı ve monetarist ekonomi politikaları yaygınlaştırıldı. 1980 Eylülünde ücretlere yüzde 70 oranında görece ferahlatıcı bir zam yapılarak 51 bin grevcinin işbaşı yapması sağlandı ve 15-16 Hizaran olayları sırasında bile yeterince siyasallaşamayan işçi muhalefeti uzlaşmaya teşvik edildi, dahası: çıkarılan düzeni takviye edici yasalar aracılığıyla sistemin gönüllü bağdaş hâline getirildi. Mevduat faizlerindeki görülmemiş artış sonunda, ekonomi üretken olmaktan çıkıp bir rant ekonomisine dönüştü. Gümrük kapılarının açılması sonunda, ithalatta patlama oldu ve piyasada pek rastlanılmamış bir mal bolluğu görüldü. 12 Mart'ın ve 12 Eylül'ün "balyoz harekatlarıyla" sadece siyasal partiler değil sivil muhalefet de *depolitize* edildi. Aydınların neredeyse çoğunluğu beklenmedik ölçüde demoralize oldu ve bellek yitimine uğrayarak yarı felç geçirdi.

Bu iç karartıcı tabloyu tamamlamak üzere, birkaç kültürel olguya değinmekte de yarar var: 1990'da özel radyo ve televizyonların kurulmasıyla ve bilgisayarların yaygınlaşmaya başlamasıyla, bir tür iletişim devrimi yaşandı ve iyice sezinlenebilir ve yaşanır duruma gelen küreselleşme olgusu, dünyayla bağları çeşitlendirdi ve emperyal ülkelerin dinamikleriyle temasa gelmeyi, o ülkelerdeki ideolojik ve kültürel oluşumların anında aktarılmasını sağladı. Ama iletişim teknolojileri, emekçi sınıf ve kesimlerin bilgilenmesine, eleştirilleşmesine ve siyasallaşmasına değil, *tele-vole* kültürüne teslim olmasına neden oldu. Savaşı bile *gösteri hâli*ne getirmeyi başaran televizyon, her şeyi sanallaştırarak, gündelik yaşamın olgularıyla her türlü diyaloğun kesilmesine, ötekinin acılarına ve sorunlarına kayıtsız kalınmasına, toplumsal duyarsızlaşmaya yol açtı. Bireyler artık tehlikesiz bir *tele-kentte* yaşıyordu. Kimseyle insanal bir ilişkiye girmek, sorumluluk almak zorunda değildik. Tek kişilik mekânlarımızda her türlü serüvene atılabilirdik; nasıl olsa her şey sanal ortamda olup bitiyordu.

Bu betimleme çerçevesinin yazınla, roman sanatıyla ilgili olmadığı söylenebilir. Ama bu, yazının siyasetle ilişkisini kesmekte sayısız yarar gören ve "özgürlükçü politik bir projenin zorunlu olarak bir çeşit totaliter baskı ve kontrole dönüşeceğine ilişkin

neo-bileral iddiaya (S. Zizek: "İdeolojik Antioksidanlar", Çev: B. Erdağı, *Edebiyat ve Eleştiri,* sayı: 75, s. 50, 2004) özgü bir yaklaşımdır. İnsan ya da birey, boşlukta oluşmadığına, tarihsel bir varlık olduğuna göre, yazına dışsal görünen ekonomik/politik olgular, kararlarımız ve tavır alışlarımız üzerinde etkin rol oynadığı için aynı zamanda tinsel/ideolojik ve yazınsal olguları da etkiler ve kimi zaman belirleyici bile olurlar.

Bu noktada bir geriye-dönüş (flash-back) zorunlu görünüyor:

1980 sonrasında görülen romancı ve roman patlamasının, kurgu, anlatım, biçem, olay örgüsü ve tema gibi yazın içi olgular üzerinde beliren tartışmaların ürünü olmadığını belirttim daha önce. Gerçekten de, roman sanatı açısından önem taşıyan tüm sorunlar (kahraman ya da bireyin rolü *–Yeni Roman–,* Zamansallık ve iç monolog *–Bilinç Akımı–*, kurgu teknikleri, Biçem olgusu) '80 öncesi romancılarınca geniş biçimde tartışılmış, uygulanmış ve denenmiştir. Bu bakımdan 1980 sonrası romancılarının ve romanlarının, ölmüş ya da üretimlerini günümüzde de sürdüren, özgürlüklerinden ve yazınsallıklarından hiçbir şey *yitirmeyen* Leyla Erbil, Sevim Burak, Oğuz Atay, Yusuf Atılgan, Adalet Ağaoğlu, Tahsin Yücel, Selim İleri, Attila İlhan, Yaşar Kemal, Kemal Tahir karşısında öncelik ve değer kazandıklarını, romanı yenileştirdiklerini söylemeye izin verecek herhangi bir olgu yoktur. Belki Latife Tekin'in *fantastik gerçekçiliğinin* dikkat çekici olduğu söynelebilir ama Yaşar Kemal'in romnlarında çok sayıda fantastik/feerik öğe bulunduğu gerçeğini de unutmamak gerekir.

Yukarıda *ad hominem* söylediğimi açıklamak üzere eklemem gerekiyor: 1980 sonrası roman, Türkiye'nin politik açıdan *sağa kayma* süreci içinde ve benim *emperyal kanon* diye nitelediğim kapitalist ülkelerde üretilen romanların başat ilkeleri göz önünde bulundurularak belirginleşmiş ve biçimlenmiştir. '80 sonrası romanlarının benimsediği ölçütlerin, postmodernizmin özne karşıtlığına, merkezsizleşmeyi savunmasına, yazarın değil okurun önceliğini vurgulamasına, siyasal soruna değil haz almanın birincilliğini öne sürmesine ilişkin argümanlarının desteğinde oluşturulduğunu da geçerken anımsamakta yarar görülmeli.

Küreselleşme sürecinin gerçekliğini kabul ettiğimiz gibi, bu süreç içinde Amerika'nın sadece ekonomik düzeyde değil siyasal/askersel ve kültürel düzeyde de *süperhegemonik* ya da emperyal bir güç hâline geldiğini de kabul etmemiz gerekir. Gills ve Frank, superhegemonyayı "dünya sisteminin bir bölgesinin ve bu bölgenin yönetici ve mülk sahibi sınıflarının diğer bölgelerin zararına daha etkin olarak toplumsal artı biriktirmelerini ve birikimin bir merkezde yoğunlaşmalarını sağlayan ayrıcalıklı konum" olarak tanımlıyor (Barrry K. Gills/A. Gurder Frant: "Kümülatif Birikim"–*Dünya Sistemi* içinde, Çev: E. Soğancılar, İmge Yayınevi, 2003)) ve ekliyorlar: "Hegemonya, merkez –çevre– hinterlant komplekslerinden oluşurken, süperhegemonya mümkün olan en büyük alanda, tüm dünya sisteminin olabilecek en geniş bölümünde ve onu oluşturan hegemonik yapıların tümünde ortaya çıkar. Süperhegemonya, tüm hegemonyaları, bir gökkuşağı gibi her şeyin üstünü örten tek bir sistemde toplar."

Kültürel olgular ekonomik/politik ve sınıfsal olgulardan *bağımsız* değildir. Sınıf aidiyetleri ve bu aidiyeti yaşayış, duyuş ve dillendiriş biçimi, her yazarı belli bir yer-

de *konumlandırır*. *Yazınsal toposun* estetik kaygılar, önkabuller, bireysel eğilimler dışında kalan öğeler tarafından da eşit ölçüde biçimlendirildiğini söyleme, yazarın özgürlüğünü sınırlamak anlamına gelmez. Tam da bu yüzden Wallerstein, "kültürü tanımlamak, esasta siyasi olan sınırları tanımlama meselesidir: baskı sınırları ve baskıya karşı kendini savunma sınırları" (I. Wallarstein: *Jeopolitik ve Jeokültür*, s. 249, Çev: M. Özel, İz Yayıncılık, 1993). Özgürlük bir anlamda zorunluluğun bilincine varmaktır. Buradan bakıldığında, yazarın temel kaygısı, baskının, yoksunluğun sınırlarını bilmek sorunudur. Bunları tanımlamadan, tanılayamadan öngördüğü özgürlüğün içeriğini de betimleyemez yazar. Eğer bugün, Türk romanının genellikle özgürlük sorununun yanı sıra eşitlik, adalet, toplumsal mutluluk türünden sorunlarla da ilgisi kalmamışsa, nedeni romancıların *bireyci ideolojiye* bağlanmış olmasıdır. Bu ideoloji ise, sinemadan edebiyata dünyanın en geniş üretim, tüketim, dağıtım ve iletişim ağının sahibi olan günümüzün süperhegemonik gücü Birleşik Amerika'da *oluşturulmakta* ve dünyaya ihraç edilmektedir. Günümüz Türk romanının, bellki dünya romanının da rahmi, ABD'dir. Ben tam da bu yüzden, Marx ve Goethe'nin hayal ettiği özgür ve bütünleşmiş bir dünyaya özgü "dünya romanından" değil *emperyal kanon*'dan söz ediyorum.

Emperyal kanonun özellikleri, en kaba biçimde şöyle sıralanabilir:

1. Erotizm ve Pornografi
2. Pseudo Tarihçilik
3. Oryantalizm ve Egzotizm
4. Pastiş ve Parodi
5. Marjinallik, Suç, Narkotikler
6. Sınıf Dışılık
7. Metinlerarasılık

Türkçeye çevrilen romanların tümünde bu özellikleri/nitelikleri bulmak mümkündür. *Ampirik* bir gözlem olarak örneklemem gerekirse, aşağıda göstereceğim gibi, dolaylı yoldan Türk romanını da etkileyen oryantalistik ve egzotik bazı romanların adlarını anayım: Christian Jack: *Ramses* dizisi, Karl May: *Arap Çöllerinde* (seri), Pauline Godge: *Piramitlerin Sırrı,* Rider Haggarth: *Ayişe, Hazreti Süleyman'ın Hazineleri,* Jean Richard Bach: *Kürdistanda Bir Gece,* Amin Maoluf: *Semerkand,* V. Missima Manfredi: *İskender*, Jean Chpristophe: *Kralın Kervanları*, Antonie B. Daniel: *İnka* (seri), Jamal Mahjoub: *Raşidin Dürbünü*, Poul Coelho: *Simyacı.* Örnekler çoğaltılabilir. İçlerinde *Simyacı* gibi tiraj rekorları kıran bu romanların, orta sınıf okurlarınca tüketildiğinden kuşkulanmamak gerekir. Ekonomik açıdan sıkıntı çeken bu sınıf, bu romanlar aracılığıyla sekiz saatlik iş gününün acılarını, umutsuzluklarını unutmak değilse de hafifletmekte, onlarda hayatından imgelemsel düzlemde bir an da olsa uzaklaşma olanağı bulmaktadır. Tarihsel kişilikler üzerinde de odaklanan, geçmişin artık hiçbir maddî zarar veremeyeceği olayların cazibesine kapılmayı sağlayan bu romanlar, değişik, egzotik, doğal ve insanal coğrafyaları ile de bir çekim merkezi oluşturmaktadır.

Bu romanlar, bir zamanlar kolonize edilmiş ülkelerin kolonize edilişlerinin do-

ğurduğu acıları, baskıları bir tarafa bırakarak, dahası bu ülkelerin *sınıfsal* mücadelelerini de dışlayarak, tarihi *son kertede* bir kişisel hırslar ve arzular savaşının uzamı hâline getirmekte, dünyayı, Timothy Kitchell'in bir sözünü değiştirerek kullanırsam *seyir-alanı olarak dünya hâli*ne çevirmekedir. (Bk.: T. Mitchell: *Mısır'ın Sömürgeleştirilmesi,* s. 47, Çev: Z. Altok, İletişim Yayınları, 2001) Bu romanlardaki olayların mekânı olan kentler, betimsel açıdan da siyasal açıdan da gizemselleştirilmiş ve simgesel olarak iç ve dış diye ikiye bölünmüşlerdir. Bu romanların büyük bölümü Orta Doğu ve Uzak Doğu kentlerindeki gündelik yaşamı, Mitcehel'in sözleriyle "kadınlar ve ailenin oluşturduğu iç dünya ile çarşının ve caminin etrafında kurulu kamusal ve erkek dış dünya" (T. Mitchell: *a.g.e.*, s. 111) arasında çerçevelendirmiştir.

Yazınsal düzlemde ve küresel bağlamda hegemonik (Batı Avrupa) ve süperhegemonik (Birleşik Amerika) ülkeler ile çevre (peripheral) ve yarı-çevre ülkeler arasında iletişim teknolojilerinin gelişmişliği sayesinde neredeyse anında kurulabilen kültürel temas ya da İrfan Erdoğan'ın etkileyen/etkilenen ilişkisini çarpıcı biçimde dillendiren söyleyişiyle *kültürel kontak* (İ. ErdoğaN: *İletişim, Egemenlik, Mücadeleye Giriş,* s. 233, İmge Kitabevi, 1997), Emperyal ülkelerdeki eğilimlerin çevre ve yarı çevredeki ülkenin kültürüne hızla akışını ve geçişimini sağlamaktadır. Nitekim, yukarıda değindiğim oryantalistik çerçevelendirme, Türk yazınında da görülmektedir. Örneğin Orhan Pamuk'un *Beyaz Kale* ve *Benim Adım Kırmızı* adlı romanları, dünyanın "İç" ve "Dış" biçimindeki bölünmesini örneklendiren yapıtlardır. Saray, konak ya da köşk içiyle ve dışıyla *farklı* dünyalar sunar: *Harem*'in koşulları ve kuralları ile *Selâmlık*'ın koşul ve kuralları farklıdır. Dahası, oryantalist bakış açısından da dış yaşamda öncelikle yönetim işlevini yürüten erkek, iç mekânda son derece *şehvetperest* biridir ve iç mekân gözlerden saklanan *erotik/pornografik* edimlerin sergilenme alanıdır. Ahmet Altan'ın *Kılıç Yarası Gibi* ve *İsyan Günlerinde Aşk* adlı romanları, birer örnek olarak anımsanabilir.

Türk romanındaki Amerikanlaşma diye niteleyebileceğimiz olgu, söylemek gerekir ki, Avrupa romanı için de küçümsenemeyecek ölçüde geçerlidir. *Yer altı yazını* (underground) doğrudan ABD'den yayılmıştır. Bilimkurgu yazınında bir dönüm noktası oluşturan ve Wililam Gibson'ın 1983 yılında yayımlanan (Neuromancer) adlı romanından sonra (Bu kitap Türkçe'de Sarmal Yayınları arasından çıkmıştır) neredeyse bir *yazınsal/sanatsal* akım niteliği kazanan Siber Punk'ın (cyberpunk) doğum yeri de ABD'dir. Kuşkusuz bu tür etkileşimler daha önce de görülmüştür. Franc Moretti (*Atlas of the Eurepean Novel-1800-1901*– Verso, 1999) Avrupa Romanının Atlası-1800-1900 adlı kitabında, 1750 ile 1850 arasında "iki kent, Londra ve Paris, Avrupa romanının basımına, dağıtımına, gücünü yaymasına hükmetti. Bu, Avrupa yazınında acımasız ve rakip tanımayan bir 'merkezileşme' doğurdu. Romanla Avrupa'da bir 'ortak yazınsal pazar' yükseldi; merkezileşmenin eseri olan bir 'tek pazar'. Çeşitli Avrupa ülkelerinin romanları da 'yabancı roman' sayıldı. Macar, İtalya, Danimarka, Yunan okurlarına, Fransız ve İngiliz romanı *dayatıldı*" diyor (pp.. 186-187. Tırnaklar Moretti'nin, vurgulama benim).

Günümüzde de Pazar ilişkileri ve satış doğrultusunda *emperyal kanonun*, daha çok Amerikan kökenli ilkelerine, biçimlerine bağlı kalınıyor. Türk romanının tekdüzeleştiği, toplumsal matriksini yitirdiği gözleniyor. Nedeni tek: *Satış.* Moretti vurguluyor: "Yayıncılar, romancılar, eleştirmenler, (…) tıpkı otomobil satıcıların gibi kitaplarının, aslında birbirinden pek *farklı olmayan* 'özgünlükleri'ni methedip duruyorlar. Tek amaç var: Satmak. Aslında yayıncılık alanında göze çarpan şey, "aynılık" (*A.g.e.*, p. 192. Vurgulama benim) Moretti, Avrupa sözcüğü yerine rahatlıkla Birleşik Amerika sözcüğünü koyarak okuyabileceğimiz bir gözlemde daha bulunuyor: "İngiliz tarihinden şekillenmiş romanlar ya da Paris coğrafyası: İtalyan, Brezilyalı, Rus okurlar bunlardan nasıl hoşlanabiliyor? Hepsi aynı 'dünya tarihi kasırgası'nın içinde döndükleri için mi? Doğru, fakat bölgesel özelliklere, farklılıklara ne demeli? (…) Brezilyalı yazar Schwarz, 'temel form merkezden geliyor. Avrupa'dan dünyaya sıçrıyor. Ama sadece karakterler değişiyor; yerelleşiyor. Gerçekte ise merkezin *sembolik hegemonyası* sadece sürmüyor, kendisini bu yöntemle küresel bağlamda daha da yaygın hale getiriyor. Ayrıntılar değişik bölgelere, yerlere, ülkelere göre değişse de, ulusal bezemeler yapılsa da 'ana sonuç' değişmiyor: Merkez'in ağırlığı." (A.g.y.).

1980 sonrası Türk romanının, emperyal kanonun empoze ettiği erotik/pornografik, tarihsel kişi ve olaylar, suç ve suçluluk, özel yaşam, homoseksüellik gibi öğeler üzerinde yoğunlaşarak, sınıfsal olguları ve politik düzeyi *dışlayarak* ideolojik bağlamda esas olarak hegemonik ilişkileri desteklediği öne sürülebilir. Burada, hegemonya ve ideoloji arasındaki bağlantıyı kurması açısından Gramsci'yi yorumlayan Portelli'nin düşüncesine başvurulabilir: "Gerçekten hegemonik bir sistemde, *ideolojik blok* ikili bir sıfatla hegemonya etkenidir: bir yandan yönetici sınıf temsilcilerinin öbür toplumsal gruplar temsilcilerini yönetttikleri ölçüde, hegemonik sistemin kendi içinde, ama özellikle öte yandan, yönetici sınıfa ideolojik blok aracılığıyla, öbür toplumsal katmanları denetleme olanağı sağlayarak tarihsel blok düzleminde" (H. Portelli: *Gramsci ve Tarihsel Blok*, z. 75, Çev: K. Somer, Savaş Yayınları, 1982). Sınıflı bir toplum olduğu açık olan Türkiye'de burjuvazi eğemen durumdadır ve yönetici sınıftır. Portelli'nin sözleriyle "Yönetici sınıf ikili bir derecede üstün durumdadır: Yapısal düzeyde, çünkü ekonomik alanda temel sınıftır, üstyapısal düzeyde, çünkü entelektüel blok aracılığıyla ideolojik yönetimi elinde tutar." (*A.g.e.*, s. 911).

Roman, elbette ki, kültürel bir *haz alma* aracıdır, ama ideolojik yapının içinde ideoloji de ürettiği için, aynı zamanda toplumsal düzlemde politik mücadelenin ya da daha yerinde kavramıyla *sınıf* mücadelesinin de bir aracıdır. Romanı toplumsal /tarihsel ve politik matriksinden soyutlayarak amacı yalnızca kendisi olan bir haz nesnesine indirgemek, merkezsizliği, öznesizliği, anlamlandırıcı ve açıklayıcı üst anlatıların reddini öngören postmodern estetik anlayışa uygun düşer elbet. Ama politik boyutun yok edilişi, roman kahramanlarının özenle *egemen sınıfların* çeşitli katmanlarından seçilmesi, muhalefet boyutunun yok edilmesi, eğemen sınıfların tahakküm mantığını beslemek ve emekçi sınıf ve kesimlerin tasavvur ve fantazma dünyasını tahakkümün destekçisi durumuna getirmek anlamına gelir. Egemen sınıf ve kesimler bu sayede, ro-

manlar aracılığıyla, kendi lehine bir *artık* kültürel değer elde eder. Aslında Türkiye'de roman alanında gözlenen türlerdeki (tarihsel, polisiye, erotik vb.) çoğulcu ve eşitlikçi çeşitlenme gibi sunulan ve büyük ölçüde öyle algılanan olgular, hegemonyanın, Erdoğan'ın sözlleriyle "kültürel sömürünün çoğulcu görünümünü vermeye çalışan özelleştirilmiş şekilleri" Erdoğan: *A.g.e.*, s. 399) olarak da yorumlanabilir.

Romancılarımızın hemen hemen çoğunluğunun traja yönelik, Moretti'nin vurguladığı anlamda birbirinin aynı romanlarında, neden hep bireysel ve öznel sorunlar çerçevesinde dönendiği, bu açıklamalar çerçevesinde daha anlaşılabilir duruma gelir. Roman kişilerinin sahici ve inandırıcı sorunları yoktur aslında. Bu olguyla okur profilinin değişmesi olgusu arasında derin bir iç çelişki bulunuyor. Bir kitle ve tüketim toplumu hâline dönüşen Türkiye'de, televizyon kültürüne teslim olan ve büyük ölçüde görselleşmiş bu kültürü kendi bilinçliliğinin ve yaşamının en doğal dışa vurumu olarak agılayan ve benimseyen emekçi sınıf ve kesimler, özellikle televizyonların yoğun *ideolojik her şeyi düzleştirme* politikası sonunda toplumsal bağlamda duyarsızlaştı ve bireycileşti. Okur da son kertede ait olduğu sınıfların tavrına bağımlı kaldı elbet ve "Sorgulamayı, eleştirel olmayı değil, sadece haz almayı, vakit geçirmeyi amaçlar" (A. Oktay: "Roman ve Ölçüt Sorunu", *Romanımıza Ne Oldu?* içinde, s. 35, Dünya Kitapları, 2003) hale geldi. *Romanımıza Ne Oldu?'*da açıkça vurguladım artık Balzac vb. gibi roman yazılamayacağını. Dahası biçim ve biçemlerin, tekniklerin harmanlandığını, *mutant* metinler üretildiğini de belirtim. Ama bu saptama ve kabul, romanın hiçbir ölçütü olmadığı yolundaki anlayışın onanması anlamına gelmiyor. 1980 sonrası romanlarımız "görünürdeki çok sesliliğe rağmen *tek sesli* bir söylem geliştirirler. Dahası bu tek seslilik bile, son kertede piyasa tarafından koşullandırılmıştır, satışa yöneliktir. Örneğin Şebnem İşigüzel'in *Sarmaşık* adlı romanı, satış öğelerini abartmasıyla dikkat çekiyor: Renkleri ayırt edemeyen bir ressam ile harfleri tanıyamayan Nobel ödüllü bir yazar, yarı deli bir anne ile kategorik şizofren bir kız. Biri gönüllü üç ırza geçme, iki ya da üç cinayet. Sanat tarihi üzerine "malumat" (*A.g.e.,* ss. 37-38). Doğum sahnesi gibi etkileyici bir iki sahneye rağmen, son kertede romanda bir gerçeklik duygusu ya da bir gerçeklik efekti uyanmıyor. Okurda sürüp giden, yorumlamayı kışkırtan hiçbir iz kalmıyor. Ne duygulanımsal düzlemde ne de anlatımsal düzlemde."

Romancılarımız kalıpları ve sınırları zorlamak istiyor görünüyor. Neredeyse her ay en azından bir yeni romancının piyasaya girdiği Türkiye'de herkes ötekinin aşırılığını, vehmedilmiş yeniliğini ve marjinalliğini geçmek istiyor. Herkes en olmazı, en imkânsızı yakalamak peşinde. Her tür deneniyor: Underground, siberpunk, vs. Ama, hepsinin tuzu kuru insanlar olduğu söylenebilecek roman kişilerinin ve serüvenlerinin inandırıcılıkları yok. Hakan Günday adlı yazarın *Piç* adlı romanını değerlendirirken eleştirmen A. Ömer Türkeş, üst sınıflara ait bu kişilerle girdikleri ortamın gerçeklerinin bir türlü uyuşmadığını belirterek şu yargıda bulunmaktan çekinmiyor: "Yazarlar, o dünyanın (underground –AO–) gerçek 'sakinleri'nin rolünü çalan üst sınıflara mensup 'beyazlar'a dair hikayeler anlatırlarken, 'underground' romanı eğlenceli kılan bir mekândan ileri gitmiyor. Doğrusunu isterseniz, yazımından yayınına,

dağıtımından tanıtımına kadar üretimin ve tükekim sürecinin her anında sistemle iç içe geçmiş metinlerin 'underground'lık hâlinin bir 'şık" lıktan öteye gitmediğini düşünüyorum" (*Radikal Kitap*, 12 Aralık 2003, s. 6).

Yeni konular, ilginç olaylar ararken, farkına varmadan sistemin bağdaşığı hâline gelmek, sadece *laik burjuvazinin* (O. Pamuk) ve *küçük burjuvazinin* (A. Altan) romancılarına özgü değil elbet. Üretimlerinde büyük bir artış gözlenen İslâmcı romancılarda da, Şule Yüksel Şenler'den başlayarak aynı eğilimi saptamak mümkün. İslâmcı romancıların laik kadının İslâma dönüşünü sorunsallaştıran kadın odaklı romanlarında geliştirilen söylemin *erkek egemen* bir bakış açısını yansıttığını belirten "Hidayet Romanları" başlığını taşıyan bir yazıda şu vurgu dikkat çekiyor: "Romanlar sanki bir düello sahnesidir. Romanlar tamamen erkek merkezli bir bakış açısıyla yazılmıştır. Kadın hep bir tüketim nesnesidir. 'Hidayet erki' hep erkeğin elindedir. Müslüman erkek ve kadına farz olan ilim, kitaplarda sadece erkekler tarafından yürütülür. Burada ilginç olan, kadınları metalaşmamaları için hidayete buyur eden yazarların, farkında olmadan onları kurgularının merkezine alarak metalaştırmaları" (Ahmet Sait Kayabaşı: "Hidayet Romanları, *Milliyet Popüler Kültür,* 30 Ocak 2004, s. 5). İslâmcı romancıların söylem kiplerinin ve motiflerinin hegemonik ideolojiyle buluşma ya da benzeşme noktalarının saptanmasının, İslâmcı entelektüeller ile burjuva entelektüeller arasında gelecekte bir ideolojik blok oluşturup oluşturmayacağı konusunun tartışılması açısından önemli olduğunu düşünüyorum ve bu kısa saptamanın, roman tartışmaları açısından devre dışı bırakılmaması gerektiğine inanıyorum.

1980 sonrası Türk romanına bir çözümleme ve argüman düzeneği sağlamak üzere yazılan bu önvarsayımları bağlamak üzere şunları söyleyeceğim: 12 Eylül darbesinin ardından ve Türkiye solunun yenilgisinin yarattığı bezginlik havasından ve bellek yitimi kaybından doğan ve 1980 romanının yansıttığı *teslimiyetçi, anti politik* ve *hedonist* atmosferin çözümlenmesi pek çok sorun üzerinde düşünülmesini gerektiriyor. Kurgusal ve anlatısal düzlemde gözlenen çeşitlenme, çoğulculuk ve *mutantlık*, son kertede *bilmecemsi* (enigmatic) bir olgu oluşturuyor. Daha 12 Mart'ın ertesinde başlayan içerden sol eleştirisinin 12 Eylül'ün ertesinde beklenmedik biçimde bir hasımlık ve düşmanlık biçimini almasının romanın da *depolitize* olmasını ne ölçüde etkilediği ve biçimlendirdiği, hem toplumsal/kültürel hem de yazınsal/imgelemsel düzlemde ayrıntılı biçimde araştırılmalıdır. Solun eleştirisinin hasmane (A. Altan: *Sudaki İz*) ve dostane (O. Baydar: *Hiçbir Yere Dönüş*) eleştirilerinin içerik farlılıklarının gösterilmesi, yazarlarının ideolojik eğilim eğrilerinin saptanması açısından önem taşımaktadır.

Erotik sorun, daha bir süre ayrıcalıklı konumunu koruyacağa benzemektedir. Cinsellik, hemen her romanda açık/örtük biçimde yer almaktadır. Romanların "olmazsa olmaz"ı durumundadır erotizm. Burada yazınsal biçem düzleminde bir*erkeksi/kadınsı* (maskülen/feminen) anlatım ayrımlaşmasının belirtileri görülmektedir. Güney Doğu Anadolu kadınını merkeze alan *Doğu'nun Çıplak Kadınları* adlı romanın yazarı Handan Öztürk, kadın kişilerini hem politik hem erotik düzeyde konuşturduğunu be-

lirtirken, şöyle demektedir: "Erotizmde, pornografide hep erkekçe, maço bir jargon hakim. Bu herhâlde böyle gitmeyecek ve kadınlar da bir kadın erotizmi, kadın pornografisi oluşturacak" (*Cumhuriyet Pazar*, 23 Mayıs 20004, s. 11). Sayıları giderek artan homoseksüelliği yasallaştırmaya çalışan romanların, nasıl bir doğrultu alacağı henüz bilinmiyor. Bu yasallaştırma ikili bir amaç taşıyor görünüyor: Hem toplumun cinsellik anlayışı genişletilip demokratikleştiriliyor ve suçlanan Öteki'nin varlığına meşruiyet kazandırıldığı izlenimi veriliyor, öte yandan da tecimsel amaç, yani satış sağlayıcı yeni bir *kültürel kanal* oluşturuluyor. Yeri gelmişken, küresel gelişmeleri gözönünde tutarak beden üzerindeki bu yoğunlaşmanın, son kertede ekonomik ve ideolojik göndermeleri olduğunu anımsatmak da bir zorunluluk. Türk romanında fabrika işçilerinin olduğu gibi tarım işçilerinin de yitip gittiğini söylemek gerekiyor. Sanallaşmış dünyamızda onlar gereksizleşmiş görünüyor, tıpkı militanlığın yitip gittiği gibi. Bağlamak üzere, Eagleton'dan horlayıcı biçimde kinayeci bir alıntı yapıyorum: "Bazı kültürel çevrelerde mastürbasyon siyaseti Ortadoğu'nun siyasal olaylarından da daha fazla ilgi çekiyor. Sosyalizm, koltuğunu sadomazoşizme kaptırmış durumda. Kültür kuramı okuyan öğrenciler arasında, beden çok moda bir konu başlığına dönüştü; ama üzerinde fikir üretilen genellikle erotik beden oluyor, açlık çeken beden değil. Çalışan değil çiftleşen bedenlere odaklanan yoğun bir merak var. Sessiz sakin orta sınıf öğrencileri, vampirizm ve göz oyup çıkarma, siborglar ve porno filmler gibi sansasyonel konularda çalışmak üzere sabırla kütüphanelere tıkışıyorlar" (T. Eagleton: *Kuramdan Sonra*, s. 3, Çev: U. Abacı, Literatür Yayıncılık, 2004).

RASİM ÖZDENÖREN

ROMAN, HAYAT VE KADER*

ROMAN VE HAYAT

Romanla hayat özdeş değildir. Hayatın kurallarıyla romanın kuralları birbirinden ayrıdır. Roman, belki hayatı 'bütün hâlinde' kavramamız konusunda yapılmış 'tertipli' bir teşebbüstür, sınır taşları, nirengi noktaları belirlenmiştir. Hayatın sınırları önceden kestirilemez, o, kendi sınırsızlığının ufuklarına doğru yol almaktadır. Romansa, hayatın sınırsızlığına bir anlatım biçimi verir, bir 'form'a oturtur onu, deyim yerindeyse hayatı yontar roman, kendi istediği biçimde yontar ve sınırlarını tayin eder. Hayatın her türlü ayrıntısı girmez bu yüzden romana, romancı işe yarayan ayrıntıları alır (gerçek hayatta, ayrıntı işe yarasın yaramasın vardır, ömür sürecimizde yerini alır, diyelim bir iş müracatında ana meselemiz o işe girmektir, o âna değin geçen süre ne kadar uzun olursa olsun ayrıntıdır, romancı özellikle bu ayrıntıyı mesele hâline getirmedikçe bu ayrıntı yok sayılır, ama ömür sürecinde en küçük ayrıntının bile yok sayılması mümkün değildir), bu yönüyle roman hayattan eksiktir. Ama romanın bütününde öyle bir birlik olgusu vardır ki, gerçek hayatta her zaman bilincinde olmadığımız bu birlik olgusu hayatı aşar. Romanın belki en çarpıcı yanı bu özelliğidir. Bir insanın bütün hayatını değil, hayatının bir bölümünü, hatta hayatının bir ânını anlatan romanda bile, tamamlanmış bir hayatın bütün görüntülerini yakalayabiliyorsam, bu, romanın bilincimde uyandırdığı birlik duygusundan ileri gelmektedir. Roman bu özelliğiyle 'aşkın' bir olgu hâlinde beliriyor, gerçeğe yeni bir biçim veriyor. Hayatın dağınık ayrıntılarından meydana getirilen kompozisyon bizi yeni, olağanüstü bir gerçeklik ortamına çekiyor, som bir 'bütünlük' olgusuyla karşılaşıyoruz. Öyleyse roman, hayatın dağınık, parçalanmış gerçeğine bir 'birlik' kimliği vermektedir, hayatın 'kazuistik' görüntüsünden ayrılarak belki bir 'ilkeler' düzeyinde konuşmaktadır asıl gerçeğe ya da gerçeğin aslına yaklaşmamızı kolaylaştırmaktadır. Romanın, gerçeği 'ayn-el-yakîn' verdiğini söylemiyorum, fakat 'ilm-el-yakîn' bir yaşama tecrübesi olduğu açıktır. Bu anlamda romanın gerçekçiliği ile gerçekçi roman denilen roman türünü birbiriyle karıştırmamak gerek. Gerçekçi dediğimiz romanda bile 'gerçek' yeni baştan düzenlenmekte, öylece ortaya konulmaktadır.

Her şeyden önce romanda olayların sıralanışı, başka deyişle romanın örgüsü (plot), her zaman gerçek hayatınki ile aynı değildir. Olayların kronolojik sıralanışındaki sapmalar, kimi zaman olaylar ve kişiler hakkında verilen ön bilgiler, bilinçaltı tesbitler, iç konuşmalar, okuyucuyu romanın dramatik gerilimine hazırlar. Daha doğrusu, bütün bu unsurların belli bir plan çerçevesinde düzenlenmesiyledir ki dram doğar. Günlük hayatta böyle bir tertip sözkonusu değildir, hayatta da elbet attığımız her adımla, mukadder olanın bir ânını yaşamaktayız, fakat her adımımızın gizlediği sırrı bilmek gücünde miyiz? Aksi takdirde hayat, çekilmez bir yük olurdu insan için. Karamazof Kardeşler de, romanın daha ilk satırlarında baba Karamazof'un öldürül-

düğünü öğreniriz. Romanın serüvenini izlerken cinayetle ilgili bu bilgiyi daha baştan edinmişizdir, bundan sonra merakımız, romanın sonuna kadar bu cinayeti kimin, nasıl, neden işlediği konularına yönelir. Günlük hayatta da çevremizde her gün vuku bulan olayların dramatik karakterini kavrayabilmemiz için sayısız ön bilgilerle donatılmış olmamız gerekir. Bu bilgilerden yoksun oldukça tanığı olduğumuz bir trafik kazasının o kazada ölen kimsenin bizim için ne önemi olabilir? Yanımızdan hızla geçen bir otomobil bize ne söyleyebilir? Rastladığımız bir cenaze arabası sadece ve alelâde bir cenaze arabasından başka nedir? Bütün bu doğumlar, ölümler, olaylar birer istatistik olgudan başka bir anlam taşır mı? Sokakta tek başına yürüyen bir insanın yedeğinde nasıl bir dramı sürüklediğini ilk bakışta kavrayabilir miyiz? Bunu kavrabilmek için bu insanın kişiliğinden başlayarak çeşitli ayrıntılarına kadar hayatını bilmemiz gerekir. Burada, gelişigüzel verilen bilgiler de yetmez, bilgilerin o dramın niteliğini bize iletebilecek bir 'plot' çerçevesinde verilmesi gerekir. İşte gerçek hayatta var olmayan unsur bu plot (roman örgüsü)dür.

Romana özgü bir başka özellik de onun anlatım tekniğidir. Bu, yukarda değindiğimiz roman örgüsünden farklı bir kavramdır. Romancı, anlatım tekniği yardımıyla kendine özgü gerçekleri roman içinde, yeniden biçim almış gerçeği iletebilme imkânını bulabilir. Anlatım tekniği üslûptan başka bir şeydir. Her romancının bütün romanlarında görülen bir üslûbu vardır, fakat her romanın ayrıca bir anlatım tekniği de vardır, bu teknik yalnız o romana aittir. Romancı, anlattığı konuya, uygun düşen bir anlatım tekniği ile yaklaşmamış olsaydı, anlattıkları pek entipüften şeyler olarak görünebilirdi bize. Ama uygun bir anlatım tekniği kullanılarak aynı konuya yaklaşıldığında konu birden anlamlı bir biçim alabilir, günlük hayatta alelâde telâkki ettiğimiz bir olay, dramatik bir niteliğe kavuşabilir. Nedir, söz gelişi Faulkner'ın 'Uzanmış Ölürken' (As I Lay Dying) adlı romanında anlattığı? Çok basit yalın bir olay değil mi? Nihayat bir cenaze taşınmaktadır. Yazar, bu basit olaya, cenaze ile şu veya bu biçimde ilgili olan kişilerin tepkilerini dile getirerek yaklaşır, sonunda, o kısacık romanı bitirdiğimizde, kendimizi uzun, korkunç vakalarla dolu bir destan okumuş sanırız. Romana, böylesi bir yoğunluğu kullanılan anlatım tekniği kazandırmıştır. (Burada, anlatım tekniğinin önemi, işlevi öylesine açıklıkla görülmektedir ki, romancı okuyucuya kök söktüren, okuyucuyu romanla cedelleştiren böyle bir teknik kullanmamış olsaydı, o kısacık romanın, zihnimizde bir destan izlenimi bırakması mümkün olmazdı.) Bizi olayların ardındaki gerçeklere yönelten, onlara belki kendi öz gerçekliklerini de aşan bir anlam katan, hatta anlam yükleyen ustalıkla kullanılmış anlatım tekniğidir. Tekrarlayarak söyleyelim romancının bu anlatım tekniği olmasaydı, anlattığı konunun bizim için belki de hiçbir değeri, hiçbir önemi olmayacaktı. Bu açıdan değerlendirilince, konu kendi başına pek az önemli görünüyor, kimi zaman hatta hiçbir önemi yoktur, bir vesiledir sadece. Önemli olan o konuya en uygun düşen anlatım tekniğini yakalayabilmektir. Piyasa romanlarında, sırf bu eksiklik yüzünden, insanın en derin duygularının, en temel meselelerinin nasıl berbat edilip ayağa düşürüldüğünü görmüyor muyuz? Ele alınan konu bakımından bu romanların da büyük, edebi değeri olan romanlardan aşağı kalır yanı yoktur. Konuyu anlamlı ve etkili kılan, zihnimizle romanda anlatılanlar arasındaki duygusal ve mantıkî bağı sağlayan anlatım tekniğidir. İşte gerçek hayatta var olmayan, fakat romanın vazgeçilmez bir yapı özelliği

olarak görülen her romanın kendine özgü olan bu anlatım tekniğidir. Gerçek hayat anlatım tekniğinden yoksundur veya denilebilirse hayat dümdüz, entrikasız bir anlatım tekniğine sahiptir. Roman bu yanıyla da gerçek'ten ayrılır, fakat kendine özgü gerçeği yansıtabilmek daha doğrusu, konuyu gerçek kılabilmek için soyutlamalara girişir (bu da anlatım tekniği dediğimiz olgunun bir başka yüzüdür). Gerçek hayattaki bir olayın dramatik niteliğini kavrayabilmemiz için onu baştan sona zihnimizde yeniden biçimlendirmemiz gerekir, romancı bu işi, bu işlemi bizim yerimize yapan kimsedir. Romanda, bugüne kadar, birinci (romanın baş kişisi), ikinci (romanda yer alan fakat genellikle olaya katılmayan veya sınırlı ölçüde katılan kişi) ve üçüncü (romancının kendisi) kişilerin ağzından başlayarak çağımızın en belirgin tekniklerinden sayılan 'bilinç akımı'na kadar çeşitli anlatım teknikleri denenmiştir. Bu anlatım teknikleri aracılığıyla dramı en etkili biçimde ortaya koyma imkânına kavuşuyoruz.

Özetlersek, roman, uyandırdığı birlik duygusu, olayların sıralanışını biçimlendiren örgüsü (plot) ve anlatım tekniği gibi özellikleriyle günlük hayattan farklı bir form taşımaktadır. Romanın bu formu sayesinde biz hayatın kendi gerçeğine asıl gerçeğe nüfuz edebiliyor, o gerçeklerin de ardında yatan aşkın gerçeği kavrayabilme imkânına kavuşuyoruz. Romana, bir anlamda, hayatın anatomisi desek yeridir. Hayatsa canlı bir olgudur, tek ve belli bir forma sığdırılması sözkonusu değildir, hayat kendi formunu devam ettiği esnada oluşturur, romansa daha başlangıçta öngörülen bir form olmaksızın mevcut olmaz.

ROMAN VE KADER

Bir romanı bitirince içimdeki ukde de kaybolmuştur artık. Ukde.. şu düğüm yani. İnsanın kaderi belirlenmiştir, sonuna gelmiştir: insanın ve o insanın içinde yaşadığı dünyanın kaderi tamamlanmıştır. Artık, elimizde her yönüyle tam olan bir hayatın öyküsü vardır, onu istediğimiz gibi yorumlayabiliriz, hatta çözüldüğünü sandığımız ilk ukdemize yenilerini de katarak istediğimiz yorumu yapabiliriz.

Bizi roman okumaya iten belli başlı güdülerden (motive) biri de belki, yaşama serüvenini önceden bilmediğimiz bir kahramanın bu dünyada tamamlanmış olan kaderi konusunda bilgi edinme merakımızdır: acaba kendi kaderim konusunda bazı ipuçları elde edebilir miyim?

Öyleyse roman, bir insanın kaderini ilgilendirdiği ölçüde ilgilendiriyor olmalı beni. Yaşama serüveni tamamlanmış bir insan, bilincimde yaşamaya devam ediyorsa bu insan yepyeni bir konumda ama belki bu kez serüvensiz olarak veya yeni bir serüvene şartlanmış olarak hayatını sürdürüyor demektir.

Yalnız bu dünya kaygısıyla yaşamıyor insan, öteye ait kaygılarla da doludur. Zihnim öteye ait kaygıları istediği kadar kendi dışına atmaya çalışsın, kendimi bu kaygılardan yoksun sayamam. Bir dostun cesedi karşısında ürperiyorsam, bu ürpertinin saiklerini çözümleyemesem bile, bu saiklerin varlığını kabul etmek zorundayım. Bu ürperti, basit bir acımanın ötesindedir, basit bir sızlanmadan başka ve fazla bir şeydir; zihnimin belli bir kategorisinde o zamana değin bir karanlık altında yaşayan kul olma bilincimin, ölümün getirdiği ışıkla aydınlanıp serpilmesi, ayağa kalkmasıdır. Ölüm karşısında öteye ilişkin kaygılarımın bilincime iade edilmesidir bu. Romanın bir işlevi de, bilincimin, bu iade ediş işlemiyle sürekli diri kalmasını sağlaması olmalıdır. Bunun için roman okuyorum: kendi insanî varlığımın bilincine ermek için.

Bilgi vermez roman, belki bir kendini tanıma bilinci telkin eder. Varoluşumun sebebini anlamam hususunda önüme önceden bilemediğim imkânlar açar. Her roman, ayrı bir evrendir benim için, her biri kendi estetik kuralları ve ölçüleri içinde kendi sınırlarıyla çevrili bir evrenin sözcüsüdür. Sınırın dar veya geniş olması ilgilendirmiyor beni burada. Yeni bir evrenle karşı karşıya olmam (buna içli dışlı da diyebiliriz) yetiyor bana.

Bu "sınır" sözünü gelişi güzel kullanmadım. Bütün hayatlar dramlarının doruğuna ulaşmıştır orada. Oysa gerçek dünyada son nefesimiz erişinceye değin, hayatımızın herhangi bir anı için "dramımızın doruğu" demenin bir anlamı yoktur. Romanın son sayfasını kapattığımızda, oradaki bütün hayatlar (eksik kalmış olanları bile) bir kader niteliğini kazanmıştır artık. Hayatın bir yenibaştan düzenlenişi söz konusudur burada. Roman her defasında beni yeni bir evrenle tanıştırıyorsa, varoluşumu anlamam konusunda yeni yeni imkânları denememe yol açıyorsa kendiliğinden iyimserdir öyleyse. Romancının iyimserlik konusunda ayrıca müdahalesi gerekmez ve aslında bu, sanat kurallarıyla da uzlaşmaz. Roman kendi evrenninin kurallarıyla da uzlaşmaz. Roman kendi evreninin kuralları içinde ilerler ve o kuralların gerektirdiği biçimde sınırlarını çizer ve tamamlanır.

Görünüşte en karamsar, en bunaltıcı tabloları yansıtan bir romandan bile istersek bir iyimserlik kokusu alabiliriz. İyimserlik ve umut sanatın özünde vardır. bir esere umutsuz damgasını basmışsak, böyle bir sonuca varışımızın sebebini niye biraz da kendi çözümlemelerimizin yanlışlığında aramayalım? Söz gelişi Kafka'nın Dava'sının korkunç denebilecek bir trajedi ile bitişi bile aslında umutsuz bir bitiş midir? Hayat nasıl yalnız bitişinden ibaret değilse, roman da yalnızca son sayfasından ibaret değildir. O romanda kahramanın (yanlış hatırlamıyorsam kalbinin bıçakla oyularak) öldürülüşü acaba bütün bütün saçma bir sebebe veya sebepsizliğe mi dayanıyordu? Yoksa yazarın bu korkunç akıbet ile bize iletmek istediği bambaşka bir bildirisi mi vardı? Her türlü yoruma açık bir son. Ama illâ da umutsuz bir yoruma bağlanmak istiyorsanız, bu da bir seçenektir ve bir bakıma da sizin dünyaya bakış açınızla ilgilidir. Aslında, buradaki çıkmaz, belki biraz da her kahramanı insanlığın bir sembolü olarak görme eğilimini taşıyan önyargımızdan ileri gelmektedir. Faulkner, o katil, o soğuk Popeye'si için "bu adam insanlığın mı bir sembolüdür?" diye soranlara, "hayır, kötülüğün sembolüdür." diye cevap vermişti. Bu nüans bizi bu konuda yeterince aydınlatır sanırım.

Burada, altı çizilerek durulması gereken nokta, romanı büyük kılan niteliğin, insanoğlunun varlık sebebine yaklaşma imkânını getirip getirmediğinde aranması gerektiğidir. Benim hayatımla insanın, varoluş hikmeti arasında bağlamlar kuran, insan olara benim bir "kul" olduğum bilincini getiren romana, büyük roman diyorum ben, ama şimdiye değin böyle bir roman yazılmış mıdır, diyeceksiniz. Roman kendi ufuklarında bu potansiyeli gizliyor ya, önemli olan bu bence. O potansiyeli romanın varlık alanında harekete geçirmekse romancının görevi olmalı.

---

* Rasim Özdenören, özel sayımıza 'Hayat Karşısında Romancı' başlıklı bir yazı yazacaktı. Üst üste iki ameliyat geçirmesi nedeniyle sözkonusu yazısını maalesef yazamadı. Aynı konuda 1977 ve 1978 yıllarında yazdığı iki yazıyı bu sayımızda izniyle yeniden yayımlıyor ve kendisine acil şifalar diliyoruz.

TÜLİN ARSEVEN

HAYATIN YORUMU: DENEME

Deneme, edebî türler içinde özel bir yere sahiptir. Pek çok kaynakta bu edebî tür, tanımlanmaya çalışılmış, üzerine az çok bir şeyler söylenmiştir. Türk Dil Kurumunun hazırladığı *Türkçe Sözlük*'te *"Herhangi bir konuda yeni ve kişisel görüşlerle bezenmiş bir anlatım içinde sunulan düz yazı türü."*[1]; bir edebî bilgiler kitabında ise *"Herhangi bir sorun üzerinde, yazarın kesin sonuçlara varmadan, kendi kişisel görüş ve düşüncelerini anlattığı yazıdır."*[2] biçiminde tanımlanmaktadır. Emin Özdemir ise "İnsan ve Yazı", "Şiirler", "Düzyazı", "Gerçek Bir Yaşamdan Kaynaklanan Yazılar" vb. başlıklar altında bölümlere ayırdığı *Yazınsal Türler* adlı kitabında günlük, anı, mektup, yaşamöyküsü, özyaşamöyküsü, gezi yazısı türlerini "Gerçek Bir Yaşamdan Kaynaklanan Yazılar" başlığı altında incelerken denemeye makale, eleştiri, röportaj ile birlikte "Düzyazı" türleri arasında yer vermiştir. Yazarın deneme türünü, kaynağını hayattan alan türler arasında göstermeyişi, deneme için yaptığı tanımla açıklanabilir. Bu kitapta Emin Özdemir, denemeyi; *"Özgürce seçilen bir konuda gelişen, düşünsel boyutlar içeren, bir konuşma havası içinde biçimlenen, genellikle orta uzunlukta bir düzyazı biçimidir."* sözleriyle tanımlamaktadır.[3]

Bu tanımlar ve daha pek çok edebiyat araştırmacısı ya da yazar tarafından yapılanlar, bir bakıma doğrudur. Ancak bunların, türü tanımlamada yeterli olduğunu söylemek ne ölçüde doğrudur. Çünkü deneme türünün örnekleri ile bu türe ilişkin tanımların kimi zaman örtüşmediği, bazı noktaların eksik kaldığı görülmektedir. Bunun da dışında hemen her yazarın, bu türün taşıması gerektiği özellikler hakkında hemfikir olmadığı yapılan incelemelerde karşılaşılan bir durumdur. Nermi Uygur, denemeyi felsefe ile aynı düzlemde ele alırken Ahmet İnam, *"Denemeyi deniyorum. Türkçede. Yaşayışımda. Benden önce onu denemişlerle. Şimdi deneyenlerle. İleride deneyecek-lerle."*[4] diyerek denemeyi, felsefî bir yaklaşımla, felsefenin alanından çıkarıp hayatın içine yerleştirir. Suut Kemal Yetkin ise bu türün kurucusu sayılan Montaigne (1533-1592)'den yola çıkarak "deneme" sözcüğünün yeni bir edebiyat türünü deneme anlamına geldiğini ifade ettikten sonra Montaigne'in *Denemeler*'inin konusu bütün bir hayattır, hayat tecrübeleridir, der. Ardından da denemenin makale gibi belli bir fikri kesin bir sonuca bağlamadığı, bir felsefe incelemesi gibi, bir doktrinin boyunduruğu altında solumadığı iddiasında bulunur.[5]

Deneme kadar denemecinin de üzerinde durulmakta, kimliği sorgulanmaktadır. Nermi Uygur, "Denemeci kimdir?" sorusunu gündeme getirdiği bir yazısında, denemenin çoğu kimse tarafından tam tanımının yapılamayışının "denemeci"nin de doğru dürüst nitelenemeyişine yol açtığı iddiasında bulunur. Ona göre, halk denemeyi okumakta, hatta sevmektedir. Ayrıca okur, bir edebiyat dergisinde, ilk önce –varsa- denemeyi okumaya başlamaktadır. Buna karşın "Ne okursun?" sorusunun yanıtı şiir,

roman ya da öykü olmaktadır. Bu durumdan şikâyet ettikten sonra Nermi Uygur, halkın deneme yazılarını değil, deneme kavramında dile gelen şeyi edebiyattan saymadığı tezini ileri sürer. Yazar, bu duruma kendi gözlemleri doğrultusunda bir açıklama getirir. Bunda en önemli etken olarak edebiyat tarihlerini ve edebî bilgiler kitaplarını gösterir. Yazara göre bu kitaplar, tek tek edebiyatın dönemlerinden, edebî kişiliklerden, bu arada edebiyatla ilintisi olmayan pek çok yan konudan söz etmekte ama denemeyi ikinci plana atıp bu türe çoğunlukla değinmemektedir. Nermi Uygur, öykücülüğü ya da romancılığı ile tanınan bir yazarın- deneme türünde daha iyi örnekler vermiş olsa bile- denemelerinden söz edilmeyişinin halkta denemeciye karşı bir ön yargı uyandırdığını savunur. Eğitime hız verilmedikçe, denemeye bir tür olarak yer vermeyen kitapların sayısının artması nedeniyle, kimlik anlamı ve önemi yönünden denemecinin kavranılmasının gittikçe zorlaşacağı iddiasında bulunur.[6]

Birçok edebiyatçının, denemecilerin yerinin felsefe olduğu iddiasını savunmalarından yola çıkarak, felsefecilerin de denemecileri kendilerinden saymadıklarının altını çizerek Nermi Uygur, *"filozoftur öyleyse denemeciler"* der. Bu arada felsefecilere de bir eleştiri getirir. Bir filozofun öğretisini çürütmek zor geldiğinde, nesnel birtakım eleştirilere girişmeden filozofu yaralamak, felsefe çevrelerinin ona karşı davranışını bulandırmak istendiğinde o kişiye "denemeci" demenin yeterli olacağı savını ileri sürer. Felsefecilerin birçoğunun, küçümsemelerine kaşın yine de deneme türündeki yazıları okumaya bayıldıklarını iddia eder. Denemecilerle bir tutulmamaları koşuluyla felsefecilerin deneme yazarlarına, roman ve öykü yazarlarından daha çok değer verdiklerini söyler. Bu çelişkiden yola çıkarak Nermi Uygur denemecilerin yeri boş alan, yersizlerin yurdu*Niemandsland* olmalı, ifadesini kullanır. Denemeci dediğin, bu sözde yersizliğe aldırmaz, çünkü bu yüzden kimliğini yitirmez, dedikten sonra denemecinin edebiyat ile felsefe arasında kaygan bir zeminde dolaşan bir kişi olduğu tezini öne sürer. Petrarca (1304-1374)'yı, Erasmus (?-ölümü 303'e doğru)'u, Unamuno (1864-1936)'yu filozof saymamak için dar bir felsefe anlayışına sahip olmak gerek, der. Yazar kendisini bu düşünceye itenin denemecinin hayatı, insanı, geçmişi sorgulaması; geleceğe bakarken beklentilerini, elindekileri, dayanak noktalarını gözden geçirmesi; en iyi, en doğru, en yararlı davranış biçimini araması olduğunu belirtir.[7]

Ahmet İnam'a göre ise denemeci, denediğinin yazmanı değildir. Denemeci salt betimleyen, derleyen kişi de değildir. Denemeci değiştiren, çoğaltan, üretendir,[8] özgünlük olsun diye yalan yanlış sözler peşinde koşmaz. Bir sistemin ardında değildir ama düşünce eri olduğu için tutarlı olmak zorundadır. Denemeci, yaşantının anarşisti; algılama kalıplarının dışına çıkmaya çabaladığı için dille gördüğü dünyanın âsisidir. Eleştirel bir kafa taşıyan, sınırlarını bilen, yanlışları varsa çekinmeden açıklayan, kendini acımasızca eleştirendir. Bir yazarın denemeci olabilmesi için deneme yazması gerekmez. Şair, romancı, öykücü, gezilerini yazan gözlemci, başka eserleri eleştirmeyi iş edinmiş eleştirmen, tarihçi, felsefeci, bilim adamı da denemeci olabilir.[9]

Pek çok kişi tarafından XVI. yy.'a Montaigne'e kadar götürülen denemenin tarihî geçmişi, aslında çok daha eskiye dayanmaktadır. Deneme türünün en eski örnek-

lerinin Yunan ve Latin edebiyatlarında Epiktetos (MS 50?-125?) ve Eflatun (MÖ 429-347)'da görüldüğünü, Seneca (MÖ 5-MS 65)'nın kimi eserlerinin deneme niteliği taşıdığını ileri süren kaynaklar bulunmaktadır.[10] Eflatun, konusunu ideal toplum yönetimi ve kusursuz devletin nasıl olması gerektiğinden alan *Devlet* (MÖ 372) adlı eserinde içinde bulunduğu çağın karışıklıkları, bunalımları, savaşları ve açlıkları sonuncunda felsefenin doğadan çok insana ilişkin sorulara yönelmesini ve bu arada da adaletli bir devletin nasıl olması gerektiğini tartışır. Felsefî bir eser olan ve karşılıklı konuşmalar şeklinde düzenlenen *Devlet*'ten alınan aşağıdaki kısım, gerek konusu gerekse konuyu işleyişi açısından denemeyi andırmaktadır:

"İyi için de böyledir. İyi ideasını başka her şeyden ayırarak ortaya koyamayan, kanıtlarını görünüşe değil, öze dayandırmaya önem vererek, savaşta olduğu gibi karşısına dikilen bütün güçlüklerden sıyrılıp çıkmasını beceremeyen, bütün bu engelleri yanılmaz bir mantık gücüyle aşarak ilerlemesini bilemeyen bir adama ne dersin? Bu adam, ne iyinin kendisini, ne başka bir iyiyi bilir; iyinin bir gölgesini bile yakalasa, bunu bilimle değil, sanı ile yakalar; bu dünyadaki hayatını rüya ve uyuklama içinde geçirir; uyanmadan ölüp Hades'e gider, orada da sonsuz bir uykuya dalar. Öyle değil mi?" [11]

Cicero'nun felsefî eserlerinden, Türkçe'ye de *Dostluk* adıyla çevrilen *Laelius* veya *De Amicitia* (MÖ 44) da tıpkı *Devlet* gibi diyalog biçiminde düzenlenmiştir. Söz konusu esere kaynaklık eden olay, Scipio Aemilianus'un ölümünden (MÖ 129) birkaç gün sonra, Scipio'nun çok yakın dostu Laelius'un damatları Scaevela ve Fannius ile dostluk üzerine konuşmalarıdır. Bu konuşmayı sonradan Scavela, Cicero'ya aktarır.[12] Bu karşılıklı konuşmalardaki söylemler, denemeye hâyli yakındır. Sözgelimi aşağıdaki metin için deneme örneği demek yanlış olmaz kanısındayım:

"55. varlık erk ve nüfuz elde etmiş kimselerin, para ile alınabilecek her şeyi, atları, hizmetçileri, güzel giysileri, değerli vazoları elde edip de, dostluğu, deyim yerinde ise, hayatın bu en değerli ve güzel süsünü elde etmemelerinden daha budalaca bir şey var mıdır?Çünkü başka şeyler alırken ne kimin için aldıklarını ne de uğurda çalıştıklarını bilmezler (bunlar kim güçlü ise onun malıdır), dostların karşılıklı yakınlıkları birbirine tam anlamıyla eş olsun ister; üçüncüsüne göre, insan kendine ne kadar değer verirse, dostu da ona o derece değer vermelidir." 13

Dostluğun insanın sahip olabileceği en değerli süs olarak tanımlandığı bu metni, konuyu ele alış bakımından çağdaşı Çin denemelerinden ya da günümüzde bu türde verilen örneklerden farklı bir yere yerleştirmek ne ölçüde doğru olur?

Hemen her konuda yazılabilen deneme türünde belli bir biçim veya yöntem yoktur. Genellikle deneme, yazarlarınca kısa tutulan ve çoğu yazarca da kısa olması gerektiği savunulan bir türdür. Denemelerde yazarların çok geniş bir yelpazede hayata, insana, doğaya, siyasete dair ne varsa hemen her konuyu işledikleri görülür.

Deneme yazarı, her şeyden önce kendini anlatmaktadır. Montaigne, ünlü *Denemeler*'inin başında okuyucuya seslenirken, kitabında yalan dolanın olmadığını, okuyucuya hizmet etmek veya ün kazanmak için yazmadığını söyledikten sonra asıl amacını

açıklar. Bu yazıları yazmaktaki tek amacının, yakınlarına kendisini canlı, gerçekçi ve ayrıntılı bir biçimde tanıtmak olduğunu söyler. Kendini birilerine beğendirme anlayışından çok uzak, sade, doğal ve gösterişsiz hâliyle görünmeye gayret ettiğini yazar. Kitabının özünün kendisinden ibaret olduğuna işaret eder.[14] Benzer bir söyleme Nermi Uygur'da da rastlamaktayız. Yazar, hep deneme yazdığını, kendini bildi bileli hep denemeci olduğunu iddia eder. Denemenin ve denemecinin ne olduğunu sorgulamanın yaşamından ve gündeminden hiç kalkmadığının altını çizer. Denemecilik, hep süren kimlik, her zaman her yerde vazgeçemediği bir ihtiyaçtır, onun için. Deneme ise, insanın yaklaşmayı denediği her doğrunun – sanat, doğa, kültür, insan, evren, toplum, tarih gibi hangi alana ait olursa olsun- kıvrımlarına dek erişmeyi denemektir.[15]

Konu seçimindeki özgürlük, deneme türünün en belirgin özelliğidir. Deneme yazarları hemen her konuyu ele alıp diledikleri gibi ifade etme serbestisine sahiptirler. Ahmet Haşim, *Baş Parmak* adlı yazısında insanın en asil uzvunun dimağ değil, uygarlığı kurmada büyük görevler üstlenen baş parmak olduğu savını ileri sürer.[16] Enis Batur ise *Görünmez Cin'in İspanya Seferi* adlı denemesinde defter kullanma alışkanlığından, defterlerin yaşamdaki yerinden söz eder.[17]

Denemelerde konu açısından dikkati çeken bir başka unsur ise şairliği ya da diğer edebî türlerdeki ürünleri ile ön plana çıkan yazarların, şiir, roman, öykü ya da edebiyatın genel durumu ile ilgili konulara daha çok eğilmeleridir. Bu durum denemenin, yazarından; yazarının, kültüründen ve yaşamından ayrı bir dünyayı yansıtmayışının bir sonucudur. Sözgelimi Ece Ayhan'ın *Sivil Denemeler Kara* adlı kitabındaki denemelerin ağırlık noktasını Edip Cansever, Tezer Özlü gibi şiirimizin önde gelen isimleri ya da İkinci Yeni şiiri oluşturmaktadır.

Deneme, kimi zaman diğer edebî türlerle iç içe geçmektedir. Başka edebî türler adı altında yazarların denemeler yazdığı görülmektedir. Adlandırmada görülen bu karışıklık, bazen denemenin bir edebî tür olarak taşıdığı özelliklerden, bazen yazarın bilinçli kullanımından bazen de roman, öykü, anı, gezi yazısı vb. türlerde yazarın duygu ve düşüncelerini anlatırken izlediği yoldan kaynaklanmaktadır. Nedeni ne olursa olsun diğer edebî türler ile deneme arasında, çoğu zaman sınırları tam çizilemeyen, kaygan bir zemin ortaya çıkmaktadır. Bazen bir söyleşinin, bazen bir mektubun, bazen de anı veya biyografinin denemenin sınırlarına kaydığı görülür.

Muallim Naci (1850-1893) arkadaşlarına, dostlarına yazdığı mektupları ve diğer yazılarını topladığı *Mektuplarım* (1887) adlı eserinde dünya görüşünü, edebiyata, hayata ve insana olan bakışını dile getirir. Edebî mektup türünün güzel örneklerinden olan bu metinler, denemeye daha yakın durmaktadır. Muallim Naci, bu eserinde yer alan bir yazısında,

Kemâl dediğimiz şeye vusûl nâ-mütenâhiliği ihâta kadar müşkildir. Hiçbir şeyde kemâl aramamalıdır. Ne sevdâda kemâl bulunur, ne güzellikte, ne saâdette, ne fazîlette!

Yalnız mümkün olduğu kadar fazîletmend ve bahtiyâr olmak için muhibb-i kemâl olmalıdır."[18]

sözleriyle "kemâl" kavramı ile ilgili olarak kendi kişisel görüşlerini ortaya koymakta, mutluluğu elde etmek için "muhibb-i kemâl olmalıdır" demektedir.

Ece Ayhan'ın *Sivil Denemeler Kara* adlı kitabında ise deneme adı altında söyleşi ve biyografi türü örnekleri verdiği görülmektedir. Söz konusu kitapta yer alan *Mehmet Siyah Kalem ve "Tehlikeli Şiir"* başlıklı yazı, Ece Ayhan ile Turgay Özen arasında geçen, yeni şiir üzerine bir sohbettir. Bu metinde iki şairin yeni şiir ve şair kavramı üzerine yaptıkları konuşmalar kendi içinde birer deneme özelliliği gösterir.[19] Yine aynı eserde *Bir Etikçi: Ece Ayhan* adlı yazı, *"Ece Ayhan ile Müslüm Batuk şiir üzerine konuştular"* ifadesi ile başlar. Bu yazı ise Ece Ayhan ile şiir üzerine yapılan bir röportajdan ibarettir. Aynı kitapta deneme adı altında verilen *128 Nilgün Marmara* ve *13 Sevim Burak! 13 Sevim Burak! Ya da Bir Yankı* adlı iki yazı, Nilgün Marmara ile Sevim Burak'ı doğum, ölüm tarihleriyle eğitimleri ve kişilikleriyle tanıtan kısa biyografilerdir.[20]

Haldun Taner'in, bir vefa borcunu yerine getirmekten ya da yakın geçmişin ilginç bir şahsiyetini yeni nesillere tanıtmak kaygısından uzak, eski dostlarla -hayallerde bile olsa- bir kez daha yaşamak özlemiyle kaleme aldığı *Ölürse Ten Ölür Canlar ölesi Değil* adlı kitabına da değinmek gerektiği inancındayım. Söz konusu kitabın ön sözünde yazar, ölenleri hayırla anmayı öğütleyen olgun bir geleneğin hoşgörü açısını yeğlediğini, müteveffa dostlarını eleştirip yargılamaya kalkışmadığını söyler.[21] Ahmet Hamdi Tanpınar, Latife Uşaklıgil, Abdülhak Şinasi Hisar, Celal Sahir, Aliye Berger ve daha nice kişinin portrelerinin çizildiği bu eserde bazı bölümlerin anı ve biyografiden çok denemeye yaklaştığı görülür. Ahmet Kutsi Tecer'in portresinin çizildiği *Orda Bir Köy Var Uzakta* başlıklı yazıya şu ifadelerle giriş yapılır:

"Adı Kudsi olan herkesin ille Kudüs-ü Şerif'de doğmuş olması gerekmez. Ama Ahmed Kudsi Tecer, Kudüs doğumlu idi. Kudüs'ün kutsal, şiirsel bambaşka bir atmosferi olduğu söylenir. İlk gidişimde ben de etkisi altında kalmıştım. Her yere benzemiyor. Kimbilir belki toprağının elektriği başka, iklimin oraya sindirdiği huzur başka da ondan. Belki de tarihi geçmişinin efsanesi insanı sarıyor, belki ikisi birleşiyor."[22]

Haldun Taner, bu eserinde edebî veya siyasî bir şahsiyetin portresini çizerken biyografiden uzaklaşır. Ele aldığı kişileri kendi anılarının, gözlemlerinin ve duygularının penceresinden anlatır. Kimi zaman bir tek kişi için kısa kısa birden çok yazısının yer aldığı görülür. Sözgelimi Muammer Karaca'nın portresinin çizildiği *Şeytan Tüylü Bir Adam* adlı yazı *Yalova Türküsü, Kendi Tiyatrosuna Doğru, Evinde, Karaca Tiyatrosu, Cibali Karakolu* olmak üzere kendi içinde beş ayrı başlıktan oluşur. Bu yazıların ve diğer portrelerin yer yer denemeye yaklaştığını söylemek yanlış olmaz.

Deneme türünde kaleme alınan kitapların çoğunda yazarların denemelerini bir araya getirirken özgür davrandıkları görülmektedir. Birçok deneme kitabı, yazarın çeşitli konularda yazdığı denemelerin derlenmesi, bir araya getirilmesinden oluşmaktadır. Ancak bazı yazarların denemelerini bir araya getirmede bir takım ölçüleri esas aldığı da bir gerçektir. Sözgelimi Tahsin Yücel, *Söylemlerin İçinden* adlı kita-

bında yer alan denemeleri bir araya getirirken bunlar arasında konu bütünlüğünün olmasına özen gösterdiğini belirtir. *Söylemlerin İçinden*'in birbirinden bağımsız yazılardan oluşan ama gelişigüzel derlenmiş bir kitap olmadığını özellikle vurgular. Amacının bir antoloji değil olabildiğince bütüncül bir kitap sunmak olduğunu söyler. Uzunlu kısalı yedi parçadan oluşan, belirli bir konu birliği bulunan bu denemelerin aralarında çizgisellik değil, koşutluk ilişkisi olduğunu belirtir. Yazıların birbirini doğrular nitelikte olmalarına karşın geliştirip sürdürmediklerini, sıralamalarının belirli bir mantık içermediğini ifade eder. Tahsin Yücel'in adı geçen bu kitabına dair yaptığı aşağıdaki açıklama üzerinde tartışılmaya değer:

"...ben yalnızca birtakım söylem türlerinin eklemlenimi üzerine birkaç çözümleme örneğini bir arada sunmak istedim, sunduğum örneklerin de, hepsinin gerisinde belirli bir yöntemsel yaklaşım yatmakla birlikte, öncelikle birer deneme niteliği taşımasına özen gösterdim. Kitabın en eski parçasını oluşturan ve önce başka bir dilde, başka bir okur kitlesi için yazılmış yazı dışında. Yazınsalı bilimsele yeğ tuttuğum için mi? Hayır, hem yararlandığım bütüncelerin yeterince geniş olmadığını düşündüğümden, hem de izlediğim göstergebilimsel yönteme alışık olmayan okuru fazla zorlamamak için." [23]

Tahsin Yücel denemelerinde, toplumsal yaşamın bir anlamda yapısalcı açıdan bir eleştirisini yapmaktadır. Aslında her biri başlı başına birer bilimsel çalışma niteliği taşıyan bu yazılardan biri olan *Siyasal Söylem ve Bağlamları*'nda yazar, "siyasal söylem öznesinden" söz ederken şöyle demektedir:

"Böylece, sözcelem düzleminde ele alınınca, siyasal gösterinin aşağıdaki örnekçeye göre eklemlendiği söylenebilir:

GÖNDERİCİ ——> NESNE ——> ALICI
(sözceleyen) (bilgi) (toplu-dinleyici)

DESTEKLEYİCİ ——> ÖZNE ——> ENGELLEYİCİ
(yandaşlar, çalgıcılar, destekleyici araçlar, vb.) (sözceleyen) (karşıtlar)

Görüldüğü gibi, kitleyi oluşturan bireylerin bir bölümü öznenin işlevini paylaşmakta, bir bölümü alıcı olarak bulunmakta, üçüncü bir bölümü de engelleyici, başka bir deyişle karşı özne işlevini yüklenmektedir." [24]

Siyasal Söylem ve Bağlamları, denemeden çok bilimsel bir yazı niteliğindedir. Yazarın aynı eserde yer alan *Top Yuvarlaktır* başlıklı yazısı ise diğerlerine oranla daha deneme tadındadır.

Nermi Uygur, Batı uygarlığını, Batı karşısında Türkiye'nin durumunu irdeleyip birtakım önerilerde bulunduğu *İçi Dışıyla Batı'nın Dünyası* adlı kitabındaki bazı denemelerin başına kısa şiirler eklemiştir.[25] Bu şiirler, kendisini izleyen yazıları duygu ve düşünce yönünden tamamlar nitelikte olmaları nedeniyle ait oldukları denemelerin birer parçasıdır.

Kimi zaman da deneme ile eleştiri arasında bir ortaklık, türler arası bir geçiş söz konusu olmaktadır. Nurullah Ataç, *Dünya* gazetesinde çıkan bir yazısından dolayı Orhan Kemal'i eleştirirken şöyle demektedir:

"Buydu benim söylediğim, gene de böyle düşünüyorum. Ama doğru mudur benim dediklerim? Biricik doğru mudur? Beğendiğimiz, büyüklüğüne inandığımız birtakım yazarlar da var, romanlarında, tiyatrolarında kişileri hep kendi ağızlarıyla konuşturuyorlar. Monsieur Roger Martin du Gard, bence, büğünkü Fransız romancılarının en iyilerindne biridir. Les Thibaut çok uzundur, ama Jean Barois'sını çok severim. Les Thibaut çok uzundur, ama Jean Barois'yı dilimize çevirseler ne iyi ederler!..."[26]

Nurullah Ataç'ın örnekleri daha pek çok artırılabilecek bu tür yazılarına sanırım eleştiriden öte deneme demek daha doğru olur.

Deneme ile şiir arasında oluşan kaygan zemine daha çok Çin edebiyatında rastlamaktayız. W. Eberhard, bugün Avrupa'da modası geçmekte olan bir tür olarak değerlendirdiği denemenin, Çin edebiyatındaki tarihi gelişiminden ve öneminden söz ettiği yazısında bu türün kendi içinde alt gruplara ayrıldığına dikkati çeker. Ona göre, Çinlilerin essay dedikleri denemelerin bir kısmı mensur şiirlerdir ve destan gibi yazılmış uzun betimlemelerdir, bunlarda dil oldukça kıvraktır. Essaylerin ikinci grubunda Kayser'e yazılmış dilekçelerle raporlar yer alır. Sonra mektuplar gelir. Bu mektup tarzı essayler genellikle edebiyatçılar arası mektuplaşmanın ürünleridir ve bunlardan yazarlarının şahsiyetleri, düşünüşleri ile ilgili pek çok bilgi edinilmektedir. Çin edebiyatının önemli ürünlerinden "Derleme"lerin ön ve son sözleri ile bunlarda yer alan tabloların yanındaki boşluklara yazılan yazılar da ayrı bir essay grubunu oluşturur. Okul, resmî bina ve tapınak betimlemeleri de yine bir essay grubudur.[27] Hsü Wei'ye ait aşağıdaki metin Çin denemelerinin bir alt grubu olan mensur şiire güzel bir örnektir:

"Köyde, su kenarında akşamı severim...
Her yanda beyaz bulutlar kaynaşır...
Karşımdaki kapı artık görünmez oldu,
Artık yalnız tavuklarla köpekler birbirini-işitebilirler.

Köyde, su kenarında akşamı severim,
Bütün köylülerin bitap oldukları,
Fasulye sırığından yapılmış çardağın altında gevezelik ettikleri,
Her sözün bir şiir olduğu anı severim."[28]

Mensur şiir ile deneme arasında Çin edebiyatında kurulan bu ilgi üzerinde durulmaya değer. Deneme türünün Türk ve dünya edebiyatlarındaki gelişimi ve serüveni ise başlı başına bir araştırma konusu olarak ele alınabilir. Ancak genel olarak deneme türüne şöyle bir bakıldığında bazı saptamalarda bulunmak mümkündür.

Diğer edebî türlerle deneme arasında oldukça kaygan bir zemin bulunmaktadır. Yazarların da kimi zaman başka türler adı altında denemenin sınırlarına yaklaştığı hatta sınırları aştığı görülmektedir. Denemeyi belirli çizgilerle tanımlanamaz kılan nedenlerden biri de budur. İster bilimsel bir bilgiyi, ister bir anıyı, ister bir duyguyu veya düşünceyi aktarsın her deneme öncelikle yazarının, sonra hayatın kendisidir. Denemede yazarın dünya görüşü, yaşamı algılayış biçimi, kişiler, olaylar ya da düşünceler karşısındaki tutumu belirgin bir biçimde ortaya çıkar. Deneme yazarı, her hangi bir konu üzerindeki görüşlerini okuyucuya dayatmadan, onu sıkmadan, farklı

ve yeni bakış açılarından görme olanağı sunarak aktarır. Denemecinin, ortaya koyduğu düşünceleri kanıtlamak zorunluluğu yoktur.

Deneme, okuyucudan okuduklarını sorgulamasını, düşünmesini ardından bunlara kendi düşüncelerini, yorumunu katmasını bekler. Bu nedenle bireyin fikirlerini, yaşama bakış açısını zorla değiştirmeye kalkan bir anlayıştan uzaktır. Aksine denemenin amacı okuyucusuna, yeterince zorluklarla dolu bir dünyada, hayatı yeniden sorgulama ve yorumlama yetisi kazandırmaktır.

---

[1] **Türkçe Sözlük,** TDK Yay., Ankara 1988, s. 354.

[2] Cevdet Kudret, **Örneklerle Edebiyat Bilgileri**, İnkılâp ve Aka Kitabevleri, İstanbul 1980, s.364.

[3] Emin Özdemir, **Yazınsal Türler**, Bilgi Yayınevi, Beşinci Basım, Ankara 2002, s.178.

[4] Ahmet İnam, **Denemenin Ardında Edebiyat Yazıları,** *Denenen*,Hece Yayınları, Ankara 2003, s. 13.

[5] **Güzel Yazılar Denemeler**, *Deneme,* TDK Yay., Ankara 1999, s. 128-130.

[6] Nermi Uygur, **Güneşle**, Denemeler, Yapı Kredi Yay., İstanbul 1997, s. 9,10.

[7] A.g.e, s.11,12.

[8] Ahmet İnam, **Denemenin Ardında Edebiyat Yazıları,** *Denemeye Vurdum Neşter*, Hece Yayınları, Ankara 2003, s. 25.

[9] A.g.e., *Denemenin Ardında*, s.22,23.

[10] Cevdet Kudret, **Örneklerle Edebiyat Bilgileri**, İnkılâp ve Aka Kitabevleri, İstanbul 1980, s.364.

[11] Eflatun, **Devlet**, Büyük Klasikler V, Çev: Hüseyin Demirhan, Hürriyet Yay., İstanbul 1973, s. 296.

[12] Cicero, **Dostluk**, Çev: Türkân Tunga, MEB Yay., İstanbul 1996, s. VII.

[13] A.g.e, s.28.

[14] Montaigne, **Denemeler**, Çev: Sabahattin Eyuboğlu, Cem Yayın evi, İstanbul 1989, s.25.

[15] Nermi Uygur, **Bunalımdan Yaşama Kültürü**, *Bunalım ve Deneme,*Yapı Kredi Yay., İstanbul 1997, s.296,297.

[16] Ahmet Haşim, **Bize Göre, Gurebâhâne-i Laklakan, Frankfurt Seyahatnamesi**, M.E.G.S.B., Devlet Kitapları, İstanbul 1986,s. 35,36

[17] Enis Batur, **Aciz Çağ, faltaşları**, Yapı Kredi Yay., İstanbul 1998, s. 287-290.

[18] Muallim Naci, **Mektuplarım,** Hazırlayan: Ramazan Kaplan, Kültür Bakanlığı Yay., Ankara 1998, s. 213.

[19] Ece Ayhan, **Sivil Denemeler Kara**, Yapı Kredi Yay., İstanbul 1998, s.67-71.

[20] A.g.e., s.54-60.

[21] Haldun Taner, **Ölürse Ten Ölür Canlar Ölesi Değil (Portreler)**, Cem Yayın evi, İstanbul 1983, s. 5

[22] A.g.e, s. 81.

[23] Tahsin Yücel, **Söylemlerin İçinden**, Yapı Kredi Yay., İstanbul 1998, s.13,14.

[24] A.g.e., s.126.

[25] Nermi Uygur, **İçi Dışıyla Batı'nın Kültür Dünyası,** Yapı Kredi Yay., İstanbul 1998, s. 91,103, 119, 135.

[26] Nurullah Ataç, **Dergilerde**, TDK Yay., Ankara 1980, s. 151.

[27] **Dünya Edebiyatından Seçmeler Çin Denemeleri**, Çev: W. Eberhard- N. Hızır, MEB Yay., İstanbul 1992, s. 9-30.

[28] A.g.e., s.33

MEHMET NARLI

OTOBİYOGRAFİ(K)- ROMAN
Her Roman Otobiyografiktir- Otobiyografik Olan Roman Yoktur

Olaylarını, kişilerini ve düşüncelerini, yazarla birebir ve doğrudan ilişkilendirebildiğimiz kurgusal metinlere otobiyografik roman denile geldiği doğru. Böyle açık bağıntılar kurulamayan romanlara -otobiyografiden bağımsız olduğu düşünülmese bile- bu isim verilemiyor. Oysa anlatıya dayanan bir metni, yazarının kendine uyguladığı bir terapi gibi algılayıp simgesel veya göstergesel kazılar yaparak ulaştığımız şey otobiyografiden başka bir şey midir? Ulaştığımız şey yazarın biyografisidir dersek cevaplamamız gereken başka bir soru çıkar ortaya: Metnin mekânının, zamanın, problem alanının yazarla ilgilerini kurduk diyelim; artık bu mekânın ve zamanın yazara ait olduğunu nasıl iddia edeceğiz? Kelimeler, imler, simgeler, bütün bunların oluşturduğu anlamsal dizge veya yazınsal dil kimindir? Yazar, bir romanda kendisini başkalarının hayatlarına mı katmaktadır; yazma dediğimiz deneyimde, başkalarındaki kendisini mi aramaktadır? Yazarın bilinç içi diyebileceğimiz, görülebilir, test edilebilir aktarımlarını biyografi sayarsak, bilinç ötesi ve bilinç dışı deneyimlerini ve aforizmalarını biyografi dışı saymak mümkün olacak mıdır? Diğer taraftan yazar, yazarken kendini yeniden kurduğuna göre, her roman yeni bir otobiyografi anlamına da gelmeyecek midir? Otobiyografi, yaşamış öznenin görünme alanı olabileceği gibi, saklanma alanı niçin olmasın? Uzatmayalım, hayatla roman, olgusal olanla kurgusal olan, var olanla var sayılan, çok yapılı, çok katlı, karmaşık bir "birlik" koyuyor önümüze.

Her Roman Otobiyografiktir

Birinci Önerme: Bazı yazarlar yaşadıklarını önemli ve anlatılmaya değer buldukları için, kendilerini -gizlenmeye gerek görmeden- romanlarına konu yaparlar. Bu şekilde hayat hikayesini yazan insan, daha çok tarihsel zamandan hatırladıklarını anlattığı için, hayatla romanın, gerçekle düşün çok katlı ve karmaşık birlik oluşturduğuna dikkat etmez; yaşanmış olana benzer bir zaman kurar metinde. Bir yazarın ilk romanlarında özellikle bu yolu seçmesi, öznenin ilkin kendini önemli ve ilginç kılma, "ben buradayım" deme çabasıyla ilgilidir. Otobiyografik gerçeği düzenlemekle, hem "bilinen bir kimlik" olmayı istemekte, hem de bu kimliğe sahip olmayı denemektedir. Yaşanılmışlığı yeniden kurma ve onu yönetme yeteneği, ona bu güveni verecektir. Bu kimlik ve güven arayışı birbirine bağlı iki amaca yönelir: "Bunları yaşayan benim, bu deneyimlerimle özel bir varlığım" demek; ikincisi, "bu özel varlığımla içinde olduğum hayata öneriler sunma hakkına sahibim" demektir.

Orhan Kemal ve Maksim Gorki, ilk romanlarında, ekmek uğruna her türlü zorluğa, zorbalığa direnen, hayatlarını katı ve acımasız alışkanlıkları ile sürdüren insanların arasında yaşayan Orhan Kemal'i (Mehmet Raşit Öğütçü) ve Maksim Gorki'yi anlatırlar. Bu iki "küçük adam", yaşadığı devrimin siyasi ve sosyal sancıları henüz hafiflemeye başlamış; ama kapitalist ekonomik anlayışın acı izlerini de görmeye başlamış Türkiye'yi ve Çarlık düzeninin yoksullaştırdığı acılı Rusya'yı yalnızca gözlemlemekle kalmamışlar, bu sancılı değişimlerin içinde en çok etkilenenler olarak yer almışlardır. İçinde bulundukları toplumsal katmanın üniversiteleri, onlara deneyimler kazandırmıştır. Bu hâliyle Gorki, devrime gebe kalmış Rus yoksullarının, köylülerinin devre dışı bırakılanların sancılarını; Orhan Kemal de, ırgatlıktan işçiliğe, ağalıktan patronluğa geçişin beslediği çelişkilerle bunalan Türkiye'nin acılarını duydukları için söz sahibi olmaları gereken tanıklardırlar. Bu tanıklarının aylaklıktan sıyrılarak, zorluk ve zorbalıklara direnerek birer "işçi" olmaları, okumaya başlamaları ise "öneriler"dir.Tanıklık ve öneri, yazarların, Sartre'ın dediği gibi somutu, yaşamı, diyalektik kavgayı görmelerine; hayatı, üretim güçleri ve üretim araçları arasındaki o genel çelişkilere göre yaratmalarına[1] imkân verir. Ancak yazdıkları romanlarda kendilerini gizlemeden anlatanlar, her zaman kişisel yaşantılarını, tanıklıklarını nesnel bir deneyim hâline getirerek toplumsal bir devinim hâlinde yansıt(a)mazlar. Tersine olabildiğince kendilerinde kalarak, -Füsun Akatlı ve Hasan Öztoprak'ın romanları gibi- ya kendilerini kutsallaştırırlar ya da fetişist talebe cevap vererek mahrem kapılarını açarlar. Bu tür romanlarda okurun tutumu, Gorki ve Orhan Kemal örneklerindeki romanlar karşısındaki tutumundan farklıdır. Okur ele geçirdiğini sandığı bilgilerle, kendi hayatından ötelenmek gevşekliğine ulaştığı gibi, cürm-i meşhut yapma imkânına da kavuşur. Gizlenmeyen otobiyografik kimliğin yaşanmış gerçeklik sunumunun, Hıristiyanlığın getirdiği itiraf arınmasıyla doğrudan ilişkili olduğunu vurgulamak gerekir. Otobiyografinin bizden çok batıda kendine önemli bir yer edinmesi buna bağlıdır.

İkinci Önerme: Bazı yazarlar, romanın yoğun ve gerçek bir yaşantıdan doğması gerektiğine inanır ancak bu yaşantının nesnellik kazanarak (toplumsallaşarak) bir biçime ulaşması[2] gerektiğini düşündükleri için kendilerini, isimlerini gizleyerek romanlarına koyarlar. Biyolojik ve kültürel yaşanmışlığın sahipliğini üstlenmemek, otobiyografik gerçek ile sanatsal gerçeğin farklı şeyler olduğunu kavramaya bağlı olabilir. Hayatla roman arasında yalnızca estetik boşluk yoktur; her şeyden önce roman, bitmiş bir birlik; hayat, uçları açık bir zamandır. Otobiyografik kimliğin gizlenmesi, yazarın, bilgi, kültür ve deneylerden oluşan kendi yaşanmışlığını kesinlik olarak sunmaktan çekinmesiyle de ilgili olabilir. Sanki otobiyografik kimlik, tartışıldıktan ya da onaylandıktan, kaygılarını giderdikten sonra "o benim" diyecektir. Alev Alatlı'nın Orda Kimse Var mı seri romanlarının ilkini (Yaşasın Ölüm) yayımladıktan sonra yaptığı konuşmalar, ileri sürdüğü tezler, okura, "Günay Rodoplu'da beni izliyorsunuz" iletisini gönderir. Daha da ötesi bir çok yazar, romanlarından sonra hatıralarını yayınlayarak, okurun romanlardaki yazarı bulmalarına kolaylık sağlarlar.

Üçüncü önerme: Bazı yazarlar, romanın kendini arayan ruhun öyküsü olduğunu

düşünürler; onlara göre roman zaten anlatısal bir 'ben'dir. Romanı, "kendini tanımayı öğrenmek için dünyaya giden, kendini sınamak için serüvenler arayan ve kendi özünü bulmaya çalışan bir ruhun öyküsü" olarak tanımlayan Lukas[3], yazarın otobiyografik anlatım dürtüsünün "öz yaratım" amaçlı olduğunu söylemek ister. Genetiğin, çevrenin, ruhsal süreç ve deneyimlerin "öz kültür" olarak yaratılması için, yazar, estetik bir düzenlemeye ihtiyaç duymaktadır. Brunner, deneyimi düzenlemenin, gerçekliği inşa etmenin, hafızada temsilleri organize etmenin, algısal dünyayı süzgeçten geçirmenin iki biçimi olduğunu söyler: Paradikmatik biçim ve anlatım biçimi.[4] Birincisi mantıklı hipotezlerin rehberliğinde iyi kuramlara, sağlam çözümlere, mantıksal kanıtlara ve ampirik keşiflere; ikincisi, iyi hikayelere, etkileyici dramalara götürecektir. Otobiyografik yaratımın birincisinde felsefeyi, bilimi; ikincisinde hikayeyi doğurduğu açıktır. Bu yanıyla her hikaye anlatısal bir "ben"dir. Örneğin Huzur ve Tutunamayanlar romanlarında, hikayeler, özünü yaratma süreci içindeki Tanpınar'ın ve Oğuz Atay'ın anlatısallaşan "ben"leridir. Bu romanlarda otobiyografik hafızadan çok, otobiyografik yaratmayı izleriz.

Dördüncü önerme: Milan Kundera'nın dediği gibi romanda yazarın biyografisine ait hiçbir uygulanabilir bilgi olmasa bile, bir çağa ilişkin bütün romanlar benliğin muammasıyla ilgidir (4). Suçları, masumlukları, tutkuları, sıradanlıkları, korkuları ile çağının imgelerini taşıyan Dostoyevski'nin insanları, ruhsal bağlamda Dostoyevski'ye götürürler bizi. Sadece bizi mi? Evrenin düzenini bir roman örneğinde bulan felsefeci de her hâlde Dostoyevski'nin insanlarından geçerek Dostoyevski'yle ilgilenecektir. Saatleri Ayarlama Enstitüsü'nde zaman algısının değişmesiyle aslında hikayesi değişen toplumu gördüğümüz doğru. Ama romanı okuyan hangi insan, bu romanın Tanpınar'ın kozmik uyum arayışlarının metaforik bir öyküsü olmadığını düşünür? Elbette bu roman ya da Huzur romanı, geçmiş, an ve gelecek denkleminin ortasında yer alan, "zamanın ne içinde ne dışında" olan Tanpınar'ın sezgisel işaretlerle anlamı ya da yazgıyı aramasıdır. Burada şu söylenebilir: Otobiyografik metin, zaman dizimseldir; Tanpınar gibi zamanı döngüsel olarak algılama yolundaki bir yazarın yazdıkları nasıl otobiyografik olabilir? Böyle bir soruya, otobiyografinin kendisin de "zamanın temsili ve kavramsallaştırılması için bir metafor olma özelliği"[5] taşıdığı cevabını verebiliriz.

Tez**: Öyleyse bütün romanlar otobiyografiktir.**

Otobiyografik Olan Roman Yoktur

Birinci önerme: İnsanın doğumla ölümü arasındaki hayatı, tek ve parçalanamaz bir öykü olduğuna göre ve bu tek öyküyü bütünüyle anlatan bir roman bulunmadığına göre otobiyografik roman yoktur. Bireyin kesintisiz hayatını anlatan bir öykü yazmanın imkânı olmadığına göre, otobiyografik iddia "hatıralardan seçmeler"e dayanacaktır. Yazar bu seçmeyi yaparken bir anlatı kurmakta olduğunun ya da anlattığı şeyle yeni bir kimlik oluşturduğunun farkında değilse yazdıkları zaten roman değil hatıra olacaktır; farkındaysa yazdıkları otobiyografi değil roman olacaktır. Romandaki

bütünlük, hayatın kesitlerini aşar niteliktedir çünkü. Bir anlatı metninde otobiyografik bilginin kullanılmış olması onun otobiyografik roman olduğunu göstermez; bir balık resminin balık olmaması gibi. Balığın resim gibi "estetik bir süreç" olduğunu kim söyleyebilir ki! Tahsin Yücel, "yaşadığınızı bu derece ilginç buluyorsanız ne diye bir düşlem ürünü gibi sunmak istiyorsunuz"[6] diye sorarken, bireyin, hayatını roman olarak düzenlemeye başlar başlamaz aslında hayatından uzaklaştığını belirtir. Okurun, bir romanı, bir insanın belirli yaşanmışlıklarını edilgen biçimde öğrenmek için okuması her hâlde yaratıcılığını gölgeleyecektir ve herhâlde roman okuyan kişi, okudukları ile yazarın biyografisini test eden bir müfettiş olmak istemeyecektir.

İkinci önerme: Otobiyografik bilgiye güvenerek yapılan sosyolojik, psikanalitik, kuramsal kesinlemelerin doğurduğu sorunlar ortaya çıktıkça, otobiyografik roman sınıflandırması için eldeki ölçütler anlamını yitirmektedir. Çünkü yaşanmışlık tekrar edilemez. Bir anlatı metninde geçmiş, an ve gelecek birbirinin içine girer; anımsayışlar olsa bile, bu, geçmişin yansıması değil, geçmişin yazarken yeniden yaratılmasıdır.Yazar belleğini geçmişin pasif bir deposu olarak görmek, bu belleğin yazma anında oluşan aktif bir süreç olduğunu anlamamak demektir. Otobiyografik deneyimlerin anlatıldığı varsayılan Proust'un Kayıp Zamanın İzinde'lerini okuyan okur, hangi durağan yaşanmışlığı, nesnel anlamı, donmuş otobiyografik belleği bulacaktır? Servet-i Fünûn edebiyatındaki karamsar ve içe dönük havayı, yazarların baskı altında kalmalarına bağlayanlar, bu havada, bilgi kuramsız kalmış bir neslin izlerini görmemekle yanılmadılar mı?

Üçüncü önerme: Yazarın birey olarak, yaşadığı gerçekliği kurgusallaştırdığını söylemek ne kadar mümkünse, yazarın birey olarak yaşadıklarını kurgusallaştırarak sakladığını söylemek de o kadar mümkündür. Aslında bireyin yaşadıklarını anı olarak değil de roman (veya başka türler) olarak sunmak istemesinde bile "saklama" (değiştirme de denilebilir) dürtüsü vardır. Adler, sanatçıların yaratma eyleminde bulunurken, kendi eksikliklerini ve yetersizliklerini telafisini amaçladıklarını söyler. Eğer öyleyse kişi kendi hayatını yazarken yaşanılanı değil, yaşanılamayanı anlatmaktadır. Bu durumda otobiyografik olduğu söylenen öyküde nesnel bilgi ve gerçek birey değil, simgesel bilgi ve yazar vardır.

Dördüncü önerme: Yazarın biyografik varlığı, başkasıyla sürekli etkileşim içindeyse ve insan bu kesintisiz etkileşimden biyografisini yazarak oluşturuyorsa, otobiyografinin kendisi bile başkasının varlığıyla mümkündür. Bu durumda otobiyografik olduğu var sayılan her roman, başkalarıyla ortaklaşa yaratılan bir insan öyküsüdür.Romanın, içinden çıktığı atmosferden taşıdığı ampirik gerçeklikleri, bireyin bağıntısız gerçeklikleri olarak alamayız. Hatta yapısal yaklaşımlar, bu gerçekliklerin yazarla bile ilgilerini sorgularlar. Anlatılan her öykü kendine özgü dilsel araçlarla bir işleyiş düzeni kurar. Bu düzenin içinde üretilmiş gerçeklikler dış gerçekliğin yansıması ya da uzantısı değildirler.

Beşinci önerme: Hayat içinde dinamik bir özne olarak yaşayan bireyin, kendini yazının nesnelliğine olduğu gibi aktarması imkânsızdır. Çünkü bireyin reel durumu,

ancak reelin içinde "kendisi"dir. Çağdaş eleştiri başından beri bunun farkında olduğu için, yazar yerine "anlatıcı"yı koyar; anlatıcı dilsel bir varlıktır çünkü. Anlatıcı, yalnızca metnin içinde ve o anda vardır, başka hiçbir yerde bulunmamıştır. Beckett'in anlatıcısı "çok korkuyorum aslında, çünkü söylemim yalnızca benden ve buradan söz edebilir"[7] derken, dilsel varlığının farkındadır.

Tez: Öyleyse otobiyografik olan roman yoktur.

---

[1] J.P.Sartre, "Varoluşçuluk ve Yazınsal Eleştiri" Beş Dilli Kuş (hz. İkram Saraç), KB, 2000, s.124

[2] E. Fıscher, Sanatın Gerekliliği (ç.Cevat Çapan), İmge, 1990

[3] G. Lukacs, "Romanda Tarihsel Düşünsel anlam" Beş Dilli Kuş (Hz İ.Saraç) KB 2000, s. 117

[4] W. L.Randall, Bizi Biz Yapan Hikayeler (ç.Şen Suer Kaya)Ayrıntı, 1999, s.98

[5] A.Y.Yakın, "Otobiyografi", Doğu Batı, S.22, 2003, s.137

[6] T. Yücel, Alıntılar, YKY, 1997, s.116

[7] S. Beckett, Üçleme -Moloy, Malone Ölüyor, Adlandırılamayan- (ç.Uğur Ün), Ayrıntı, 1997, s.312

ALPAY DOĞAN YILDIZ

POPÜLER KÜLTÜR ÇERÇEVESİNDE POPÜLER ROMAN ve HAYAT

Kültürün bir parçası olan edebiyatın temel meselesinin insana ve hayata dair bir yorum getirmek olduğunu söylemek yanlış olmaz. Dolayısıyla, önünde hangi sıfat olursa olsun, bu sıfatın işaret ettiği hangi edebiyat çerçevesinde hangi biçim içinde ortaya konursa konsun, bir edebî eser muhatabı olan ve yorumlanan hayatın içinde yaşayan insana bir takım tekliflerle gelir. Bu durum popüler roman için de geçerlidir. Roman edebiyatın, edebiyat da kültürün bir parçası olduğuna göre, popüler roman ve hayat ilişkisine dair söz söylemeden önce, popüler edebiyatın da içinde bulunduğu kültür çerçevesine, yani *popüler kültür*e ve bu ifadede belirleyici unsur olan *popüler*e dair genel tespitleri, değerlendirmeleri hatırlamak gerekir.

Sözlüklerde *popüler* kelimesine karşılık olarak 'halkın zevkine uygun, halk tarafından tutulan, herkesin tanıdığı, halkça, halkın anlayışına ve zevkine uygun, halk tarafından benimsenen, birçok insan tarafından beğenilen... ' anlamları verilir.[1] 'En popüler yanlış anlamalardan birinin popülerin, popüler olan tanımı' olduğunu söyleyen Korkmaz Alemdar ve İrfan Erdoğan'a göre, 'popülerin dilbilimsel temeli ve tanımlaması, geç ortaçağ dönemindeki 'halkın' anlamından ayrılarak bugün egemen olan, 'birçok kişi tarafından sevilen veya seçilen anlamına'[2] gelmiştir. *Popüler*in günümüzde kullanıldığı biçimiyle iki temel tanımı olduğunu belirten Meral Özbek ise, bu tanımlardan birinci ve *hâkim olan* tanımda popülerin, '*yaygın olarak beğenilen, tüketilen*' ikinci tanımda ise 'halka ait' anlamında kullanıldığını söyler.[3]

Popüler ifadesiyle nitelenen ve üzerinde hayli tartışmaların olduğu *kültür*e dair, Veysel Batmaz'ın George H. Lewis'ten aktardığı 'iki yazarlı kitapların dışında popüler kültürün tanımı üzerinde anlaşabilen iki araştırmacıya rastlanmaz'[4] şeklindeki tespit, konu üzerindeki tartışmaların ve uzlaşmaların nasıl bir noktada olduğuna işaret eder. Popüler kültürün ne olduğuna ilişkin sorunun *ekonomik, ideolojik, psikolojik, estetik* boyutlarda incelenebilecek denli geniş olduğunu ifade eden Veysel Batmaz'a göre "popüler kültür, gündelik yaşamın kültürüdür. Dar anlamıyla emeğin gündelik olarak yeniden üretilmesinin bir girdisi olan eğlenceyi içerir. Geniş anlamıyla, belirli bir yaşam tarzının ideolojik olarak yeniden üretilmesinin ön koşullarını sağlar. Gündelik ideolojinin yaygınlaşma ve onaylanma ortamını yaratır."[5]

Popüler kültürden söz edilirken '*halk kültürü*', '*kitle kültürü*', '*seçkin/yüksek/elit kültür*' kavramları da genellikle gündeme gelse de popüler kültür kavramının en çok *kitle kültürü* kavramıyla birlikte kullanıldığı, en çok bu iki kavramla işaret edilen alanları ayırmada güçlük çekildiği, tartışıldığı söylenebilir. Meselâ, İrfan Erdoğan, 'popüler kültürün, kitle kültürünün somut şekillerinden biri olduğu'nu söylerken[6] Veysel Batmaz, popüler kültür-kitle kültürü farklılığına dikkat çeker: "Kitle kültürü,

popüler kültürden ayrı olarak, sanayileşmenin, tüm eğlence ve sanat türlerine getirdiği dönüşümü, her türlü kültürün kitle hâlinde üretimle yaygınlaşmasını ve doğal ki bayağılaştırılmasını vurgular. Popüler kültür ise kentin varolduğu her türlü üretim biçiminde gözlenen, halklaştırılmış kültürü gösterir. İkisinin kesiştiği nokta, belirli yaratım süreçlerine gereksinim duyan özgür kültür parçacıklarını, bu yaratım süreçlerinden bağımsızlaştırarak, yaygınlaştırmasıdır."[7] Yine, 'Sanayileşmeyle birlikte, gerçek anlamıyla görüngen bir kitle kültüründen söz edilebileceğini, bu kültürün bir boyutunun da popüler kültür olduğunu' söyleyen Batmaz'a göre "Popüler kültür olarak adlandırılan kültürel olgu, bir çok araştırmacıların da benimsediği gibi, folk kültürü ile seçkin kültürün yapay bir bileşimi olma özelliğini taşır. Tarihsel olarak, popülerlik olgusu, kentleşme olgusu ile eş anlamlıdır. Hangi dönemde kent varsa, o dönemde de, yaygın olarak folk geleneğinin dışında bir popüler kültür doğmuştur." [8]

Zaten tartışmalı bir alan olan popüler kültür etrafındaki tartışmalardan biri de *popüler kültürün işlevi* meselesidir.[9] 'Retoriğinin en ayırt edici özelliği rağbette olma' olan popüler kültürün sınırlarının 'muteber olanla değil, rağbette olanla' çizildiğini söyleyen Edibe Sözen'e göre popüler kültür gündelik hayata ilişkindir ve gündelik hayat bilgisine, diğer kültürlerden çok daha fazla bel bağlar.[10] Geniş halk kitlelerince rağbet gören popüler kültürün ticarî bir işleve sahip olduğu muhakkaktır. Ancak sosyal bilimcilerin üzerinde durduğu ve tartıştığı nokta, popüler kültürün ticarî amaç ve işlevinin yanında başka amaç ve işlevlerle kullanılıyor olmasıdır. Meselâ, popüler kültüre ilişkin Türkçe'de önemli çalışmalardan birini yapan Ahmet Oktay, popüler kültürün daha çok *ideolojik işlevi* üzerinde durur:

Ahmet Oktay'a göre, 'popüler kültür ve kitle kültürü ürünleri, günümüz toplumlarında yabancılaşmış/şeyleşmiş bireyleri hedef alır ve onları sisteme uyumlandırmayı öngörür.' Meseleye popüler kültürün hayli ilişkili olduğu kitle iletişim araçları boyutundan da yaklaşan Oktay, 'kitle iletişim araçlarının *bilinç oluşturucu* işlevinin yeterince ciddiye alınmamasının, özellikle *siyasal ve ideolojik* düzeyde önemli sorunlar yaratabileceğini göz önünde bulundurmak gerektiğini' söyler: "Çünkü her türden *propagandanın* en etkin, buna karşın en örtük (latent) biçimi bu araçlarla üretilmekte; ulus, aile, kahramanlık, görev duygusu, erkeklik, çalışma gibi *egemen onaşmayı* (consensus) pekiştiren stereotip'ler bu araçlar sayesinde halk yığınlarına *içselleştirilmektedir*. Stereotip'ler yalnızca boş inançları dile getirmezler çünkü, onlar aynı zamanda ve son kertede *düşüncelerin* de temsilcileridir."[11]

Yine, Mosco-Herman'a gönderme yaparak, popüler kültür ürünlerinde '*ideolojik güdüleme, bilinç-oluşturma*'nın kapitalizmin talep yönlendirme sistemi tarafından sağlandığını belirten Ahmet Oktay'a göre gündelik yaşamın kültürü olan popüler kültür, gerçeğin olumsuz yanlarından kurtulmaya yarar, yapay mutluluklar üretir: "Popüler kültür ürünlerinde dile getirilen fantazyalar, egemen sınıfların *karşıtında* yer alan sınıfların içinde üretilmiş olsalar bile, günümüzün teknolojikleşen toplumlarında *aldanımcı/aldatımcı* bir karakter taşıdıkları ve dile getirdikleri toplumsal/bireysel beklentiler halk kesimlerinin gündelik pratikleri içinde ve büyük ölçüde iktidar bloğunun *hegemonik kültürü* bağlamında, onun tarafından biçimlendirilerek üretildi-

ği için, son kertede, gerçekliğin görülmesini engeller... hiç kuşkusuz, popüler kültür büyük ölçüde ideolojiktir ve üzerinde son yıllarda derinlemesine çalışılmasının nedeni de budur."[12] Veysel Batmaz'a göre de bu kültür '*geniş anlamda belli bir dünya görüşünü meşrulaştırma ve yaygınlaştırmaya*' yarar.[13]

Popüler kültürün bir parçası olan *popüler sanat*a gelince: *Popüler*in belirtilen anlamlarından yola çıkarak popüler sanata dair iki yargıya ulaşılabilir. Bu durumda *popüler sanat* denince, *halka ait sanat* ya da *birçok kişi tarafından sevilen veya tercih edilen, yaygın olarak beğenilen, tüketilen sanat* anlaşılacaktır. *Popüler*in anlamlarından hareketle her iki anlamın da popüler sanat için kullanılabileceği söylenebilir. Ancak bugün 'halka ait' sanat dendiğinde, 'folk sanatı' denilen, ayrı bir olgu kastedilir. Popülerin günümüzdeki anlamından hareketle popüler sanat için, 'birçok kişi tarafından sevilen veya tercih edilen, yaygın olarak beğenilen tüketilen sanat' demek uygun bir tanımlama olur.

Böyle bir yargının; yani 'birçok kişi tarafından sevilen veya tercih edilen, yaygın olarak beğenilen tüketilen sanat' ifadesinin, 'sınırlı sayıda kişi tarafından sevilen veya tercih edilen, yaygın olarak beğenilip tüketil(e)meyen sanat'ın varlığını kendiliğinden düşündüreceği muhakkaktır. Gerçekten de sanat tarihine bakıldığında böyle bir ayrımın var olduğu, hatta sanat olarak bu iki gerçeklikten ikincisinin kabul edildiğini söylemek mümkündür.

Sanatçılar ve sanat eserinin muhatabı konumundaki insanlar farklı donanımda olduklarından bu insanlar için farklı zamanlarda farklı anlayışlara göre sanat eserleri ortaya konmuştur. Kimi sanatçılar, belli açılardan daha fazla donanıma sahip insanların anlayabilecekleri, beğenip tüketebilecekleri ürünler vermişlerdir. Diğer taraftan daha az donanıma sahip olduğu kabul edilen geniş insan yığınları da kendi çevrelerinde ortaya koydukları sanat mahiyetindeki ürünlerle sanatsal ihtiyaçlarını gidermişlerdir. Ama popüler ürün, dolayısıyla popüler sanat denilince, bunu tüketen geniş yığınların kendisinin ürettiği ve tükettiği üründen çok, bu yığınlar için birileri tarafından üretilen ürünler anlaşılmaktadır. Bu anlamda, geniş insan toplulukları için onların dışından kimseler tarafından farklı sanat eseri ortaya koyma düşüncesi Aristoteles'e kadar götürülür.[14]

Veysel Batmaz, 'Rönesans ile birlikte sanat ve popülerlik arasındaki ayrımın gittikçe hızlandığını ve bu süreçte *yüksek sanat ürünlerinin popülerleştirilip yaygınlaştırılması* ile *özel popüler ürünler yaratılması* olmak üzere iki süreçte eğilim gözlendiğini' belirtir.[15] Konuya ilişkin, Faust'un 'Prelude on the Stage' bölümüne gönderme yapan Batmaz[16] gibi, Ahmet Oktay da Goethe'nin konuya yaklaşımına değinir: "Sanatın Pazar ilişkileri içinde gelişmeye başlamasıyla beliren ve günümüzde doruğuna ulaşmış bulunan kültür farklılaşmasını, üretici/tüketici açısından ilk kez yetkin bir biçimde betimleyen Goethe olmuştur" diyen Oktay, Faust'un 'Tiyatroda Ön Temsil' başlıklı bölümünden, tiyatro müdürü ve şair arasındaki bir diyaloğu alıntıladıktan sonra, tiyatro yöneticisinin 'seyircinin edilgin bir kitle olduğunu, sadece eğlenmeyi öngördüğüne inandığını, dahası seyircinin tiyatroya para ödediğini ve bunun karşılığını almak istediğini belirttiğini' söylediğine vurgu yapar.[17] Ahmet Oktay'ın

da gönderme yaptığı, Veysel Batmaz'ın aktardığı Frankfurt Okulu üyelerinden Lowenthall'ın görüşlerine göre Geothe mesele etrafında üç yeni öge gündeme girer: Eğlence içinde gizli olan manüpülatif etkinin farkına varılmıştır, sanatçı ile toplum arasındaki ilişki ticarî bir boyuta bürünmüştür ve özgün sanatkâr ile kitlenin istekleri arasında bir uyuşmazlık ortaya çıkmıştır.[18]

Popüler kültüre ve bu kültürün içinde değerlendirilen sanata dair olan yaklaşımlar hakkında genel bir çerçeve çizdikten sonra, *popüler edebiyat* ve *popüler roman* konusuna bakabiliriz. Popüler edebiyata ilişkin bir tanımlamaya da popülerin anlamlarından hareketle gidilebilir. Bu durumda popüler edebiyata ilişkin, 'halkın edebiyatı, halka ait edebiyat' ile 'bir çok kişi tarafından sevilen veya tercih edilen, yaygın olarak beğenilen, tüketilen edebiyat' şeklinde iki tanım çıkar karşımıza. 'Halka ait, halkın' anlamlarının zamanla popüler kavramının içinden uzaklaştı(rıldı)ğı belirtilmişti. Dolayısıyla, bir edebiyatın 'halka ait' veya 'halkın' olması, onu popüler edebiyat olarak nitelemek için geçerli bir neden olmaz. Zaten edebiyat bilimi, 'halka ait' edebiyat, 'halkın edebiyatı' kavramlarıyla farklı bir edebiyat alanını kasteder. Bu nedenle, *popüler*in günümüzde yaygın olan anlamından hareketle bir popüler edebiyat tanımına gitmek gerekir. Böyle bir tanımlamaya göre popüler edebiyat denilince, '*bir çok kişi tarafından sevilen veya tercih edilen, yaygın olarak beğenilen, tüketilen edebiyat*' anlaşılır.

Yine aynı çizgi takip edildiğinde popüler romana dair *bir çok kişi tarafından sevilen veya tercih edilen, yaygın olarak beğenilen, tüketilen roman* ifadesi ortaya çıkacaktır. Diğer sanatlarda olduğu gibi edebiyatta da, belli bir seviyedeki birikime, donanıma sahip kişilerin anlayabileceği, beğenebileceği ürünlerin yanında, daha az birikime, donanıma sahip; dolayısıyla çok daha fazla insan tarafından sevilen, tercih edilen, yaygın olarak beğenilen, anlaşılan ürünler vardır. Bu durum edebiyatın hemen her dalı için olduğu gibi roman için de söz konusudur. Başka bir ifadeyle, '*yüksek/seçkin sanat*' ile '*yüksek/seçkin olmayan sanat; popüler sanat*' ayrımın roman özelinde yansımasının '*yüksek/seçkin roman*' ile '*yüksek/seçkin olmayan roman; popüler roman*' şeklinde tezahür ettiğini söylemek yanlış olmaz. Bu ayrımın edebiyat biliminde, daha çok *estetik roman* ve *popüler roman* şeklinde ifade edildiği görülmektedir. Meselâ, Şaban Sağlık, bu ayrımın sebeplerini de ele aldığı çalışmasında, *estetik* ve *popüler* olarak nitelenen roman olgusunu ayrıntılarıyla tartışır ve iki olguyu, iki popüler temsilcisi örneğinde mukayese eder.[19]

*Popüler roman*ı, *popülizmin* kültürel boyutunun yansımalarından biri olan popüler sanat ve popülizm içerisinde piyasaya sunulan ve popülizme özgü bir yapısı olan belirli bir edebiyat türünün en yaygın örnekleri olarak gören Sağlık, popüler romana ilişkin değişik nitelemeleri de aktarır. Bu nitelemelerin bir kısmı popüler romanın yanında popüler edebiyatı da tanımlayan ifadelerdir: Kötü roman, yığın edebiyatı, bayağı edebiyat, hafif edebiyat, hafif roman, bestseller (çok satan) romanlar, kitch roman, aşk ve kara sevda romanları, edebiyat dışı roman, kitle yazını, sevda romanı, alt edebiyat, basit eğlence edebiyatı, köşk edebiyatı, yaygın roman, naif (acemi) roman, yoz roman, işporta roman, demode roman, sözde roman, sınai edebiyat, halk romanı, tefrika roman, aşk ve tahassüs romanı...[20]

Çeşitli nitelemelerle ifade edilen popüler roman gerçekliğinin belirgin niteliklerini ortaya koymak, ona dair öznel değer yargılarından arındırılmış bir genellemeye varabilmek için, bu gerçekliğe karşı şahsî bakış açısını bir tarafa bırakıp, *popüler roman* olarak nitelenen gerçekliğin doğrudan kendisi üzerinde durmak gerekir. Bu durumda, çeşitli nitelemelerin yanında *popüler* nitelemesinin genel çerçevesine yerleştirilen roman olgusunun yapısal görünüşünü anlamaya çalışmak gerekir.

Edebiyatın en temel özelliklerinden biri bir iletişim şekli olmasıdır. Yazar ya da şairin edebî eser ile başlattığı bu iletişimin muhatabı okur, kimi durumlarda ise dinleyicidir. Yazar ya da şair, belli bir *mesajı iletmeyi* istediği *okur* kitlesine ve bu mesajı iletmekteki özel tercihlerine göre bir *edebî türü* tercih eder. Bir edebî türü tercih eden sanatçının oluşturmak istediği iletişime ilişkin tercihlerinin büyük bir kısmının eseri üzerinde tezahür ettiği söylenebilir. Bu tercihler, türün genel yapılanışına sanatçı tarafından nasıl tasarruf edileceğine de yön verir. Dolayısıyla, yazar ya da şairin edebî iletişim için tercih ettiği edebî türü kullanışına ilişkin şahsî tasarruflarına, oluşturmak istediği iletişim tarzının yön verdiğini söylemek yanlış olmaz.

Her yazarın varsaydığı okur ya da okurlar olduğuna, yazarın okuru kestirerek yazma zorunluluğuna dikkat çeken Jale Parla, *edebî tür* ve *okur* ilişkisine dair şunları söyler: "Eğer türler yazma biçimleriyse ve bu biçimler okurla yazar arasında okuma kodları oluşturuyorsa, yazınsal türler yazınsal üretimin en temel iki süreciyle, yazma pratiği ve okuma eylemiyle, doğrudan ilintilidir."[21] Romanı, 'edebî türlerin, edebî üretimin en temel iki süreci olan, *yazma pratiği* ve *okuma eylemi* ile doğrudan ilişkili olduğu' gerçeği çerçevesinde düşünmek, roman genel başlığı altında değişik yapılanışlarla ortaya çıkan değişik roman ayrımlarının gerisindeki nedeni anlamada önemli bir yol gösterici olur. Dolayısıyla popüler olarak nitelenen bir roman biçimiyle bir şeyler söylemek isteyen yazarın eserini şekillendirmesinde, söylediklerine muhatap olarak seçtiği okur kitlesinin özellikleri de etkili olacaktır.

Acaba geniş halk kitlelerine ulaşan ve edebiyât dünyasında popüler romancı olarak kendisine yer edinen bir romancı, başta *hikâye* olmak üzere bütün romanlarda yer alan ortak yapı elemanlarını hangi şekil(ler)de düzenlendiğinde ortaya çıkan yapılanış *popüler roman* olarak adlandırılır?

Popüler roman yazarının eseri, 'birçok kişi tarafından seviliyor, tercih ediliyor, yaygın olarak beğeniliyor ve tüketiliyor' ise, eserle bu birçok kişi arasında üst seviyede bir *gönderme birliğinden* [22] söz edilebilir: Başka bir ifadeyle *eserde anlatılanlar* ile onu seven, tercih eden ve tüketen geniş insan grupları arasında *kültür* ve *zevk seviyesi* olarak bir yakınlık var demektir. Eseri geniş insan grupları tarafından yaygın olarak tüketilen popüler romancının bu insanların *bilgi, his ve tecrübe* ortaklığına hitap eden bir eser ortaya koyduğu anlamı ortaya çıkar.

Edebî eserle okur arasındaki gönderme birliğinin tesisinde esas teşkil eden *kültür, zevk seviyesi, bilgi, his ve tecrübe ortaklığı*nı sağlayan unsurlar arasında eserin okurdan istediği ansiklopedi ile eserde anlatılanın, yani hikâyenin sunuluş şeklinin önemli bir yeri olduğu söylenebilir. Bir popüler romanın okuyucusundan istediği birikim, orta seviyede okur-yazar olan insanların bildiği varsayılan bir birikimdir. Yine popü-

ler roman yazarı, bir romanda değişik şekillerde düzenlenip sunulması mümkün olan bir hikâyeyi seçip düzenlerken her sanatçı gibi muhatabının *kültür* ve *zevk* seviyesini, *bilgi, his ve tecrübe* derecesini dikkate alarak bir seçim yapar. Bu seçim en başta, gönderme birliğinin; 'metinde ifade edilen hususların iyi anlaşılması için alıcının (okurun) metinle aynîleşmesi'nin tesisinde temel unsur olan dil[23] üzerinde olur. Bu gibi hususları dikkate alarak düzenlenen bir hikâyenin vücut verdiği popüler roman; Nazan Bekiroğlu'nun ifadesiyle piyasa romanı, 'elit olmayan bir halk kitlesine hitap eden, onun kollektif beğenisini anında okşayan, anlaşılması ve zevk alınması için bir ön birikime ihtiyaç duyulmayan, hoşça vakit geçirme esası üzerine inşa edilmiş'[24] bir roman yapılanışıdır.

Diğer sanatçılar gibi, itibarî bir dünya oluşturan romancının da bütün söyledikleri gerçek dünyaya ait meselelere yorum getirmek, gerçek dünyadaki kimi olayları değişik bir bakış açısıyla yeniden okurun dikkatine sunmaktır. Romancı eserinde ele aldığı, dikkatlere sunduğu meseleye dair bir teklif getirir okuruna. Okurun yapacağı eserde ele alınan mesele ve bu meseleye getirilen yorum üzerinde yeniden düşünmek, kendi tecrübeleriyle birlikte meseleye belki daha geniş bir bakış açısından bakmaktır. Bu durum popüler roman okuru için de böyledir. Ancak bir okurun itibarî bir dünya olan roman dünyasına karşı ilgi ve beklentilerinde kendi dünyasının şartlarının da etkili olduğu muhakkaktır.

Janice Radway'in belli bir okur grubuyla doğrudan görüşmek suretiyle yaptığı, bu okur grubunun okuduğu popüler aşk romanlardan beklentilerini ve kendilerine göre kazanımlarını ortaya koyan çalışması ilgi çekici tespitler verir. Radway, Smithton'da bir kitabevi tezgahtarı etrafında kümelenen sevda romanı okuyucusu küçük bir grubun üzerinde bir araştırma yapar. Araştırmasının sonuçlarını ayrıntılı olarak anlatan Radway'ın bu popüler aşk romanı okurlarına ilişkin bazı tespitleri şunlardır:

Sevda romanı okurlarının her bir olay örüntüsü ile ilgili özeti, erkek ve kadın kahramanların karşıt kişiliklerle zaman zaman karşı karşıya geldikleri gerçeğini göz ardı etmiştir. Sevda romanı okurlarının, olay örüntüsü açısından vazgeçilmez olan bu çelişkilerin varlığını reddetmeleri, kadınların sevda romanlarına ilgilerinin cinsel rekabet, aynı cinsiyet arkadaşlığı ya da çelişkilere duyulan ilgiden değil, kadın ve erkek arasında kurulan ideal ilişkiyi görme gereksiniminden kaynaklandığının göstergesidir. Bu tür ile ilgilenen çok sayıdaki feminist edebiyat eleştirmeninin, sevda romanlarının daha güçlü olan erkeğin kollarına kendini bırakan, yardıma muhtaç, edilgin ve zayıf kadınlar hakkında olduğunu öne sürmesine karşın, kadın okuyuculardan oluşan grup, 'bir kadın ve bir erkeğin ilişkisi' ile ilgili bu öyküleri, bir kadının zaferi olarak görmektedirler.

Kadınlar, temelde zevk için ve kendi gündelik sorunlarından kaçış için okudukları konusunda büyük oranda aynı fikirde iseler de, Smithton kadınları ayrıca, öğrenmek için –umulanın aksine bir ilişkinin nasıl sürdürülebileceği hakkında değil, bu kitaplardan coğrafya, kültür ve tarih hakkında olgusal enformasyon edindikleri için- sevda romanları okuduklarını söylemektedirler.

Sevda romanları okuma Evans'a göre, kendisi ve müşterileri için bir 'bağımsızlık

ilânı'dır. Kitap okuma kadına görev ve sorumluluklarından kurtulma olanağı tanır ve içinde kendi ilgileri ve gereksinimleri doğrultusunda hareket edebilecekleri bir 'mekân' ya da 'zaman' sağlar. Bu kadınların yaşamlarındaki toplumsal özelliklerle sevda romanı okumaya verdikleri değer arasındaki bağıntı değerlendirilirken, yapılan şeyin, bir anne ve eş için uygun bir tutum olan ve yaşamları boyunca iliklerine kadar işleyen sorumluluklarından geçici olarak vazgeçmek olduğu açığa çıkmıştır. Kadınlar, bir sevda romanı satın aldıklarında, aynı zamanda kişisel bir alan ve emanet, bir ilgi de satın almaktadırlar. Smithton kadınları birincil derecede 'kaçış' için; aile bağlamı içindeki rollerinden kurtulmak için okurlar. Ancak öğrenmek için de okurlar. Sevda romanlarının belgesel ve turistik boyutlarından yoğun biçimde hoşlanırlar ve hatta kitapları tarihsel ve coğrafik mekânlar bağlamında sınıflandırırlar. Okuma aracılığı ile öğrendiklerini, harcadıkları para ve zaman karşılığında değerli bir şey kazandıklarını, kuşkucu ailelerine göstermek için etkin bir biçimde kullanırlar.[25]

Kendi gelişim/değişim çizgisi çerçevesinde Türk romanında da başlangıcından itibaren, geniş halk kitlelerine ulaşma gayesi taşıyan, onların anlayışına ve zevkine uygun, halk tarafından benimsenen, birçok insan tarafından beğenilen bir roman; popüler roman anlayışı ile bu geniş halk kitlelerine nazaran daha üst seviyede bir kültürel donanıma sahip, dolayısıyla daha sınırlı bir çevreye hitap eden roman; estetik roman anlayışının birlikte yürüdüğü bilinen bir gerçektir. Birinci çizginin Ahmet Mithat Efendi çizgisinden, ikinci çizginin Namık Kemal çizgisinden yürüdüğü kabul edilir.[26] Ancak ikinci çizgiye gösterilen akademik ilgi ile mukayese edildiğinde, özellikle Ahmet Mithat Efendi ve muakkibi Hüseyin Rahmi'den sonra, birinci çizgide ortaya konan romanların ilgi dışında kaldığını söylemek yanlış olmaz. Bu durumun değişik nedenleri olmakla birlikte bu nedenlerin başında, bu çizgide gelişen romanların sanat eseri olarak görülmemesi olduğu söylenebilir.[27]

Sanat değeri taşıyıp taşımamaları, edebî olup olmamaları bir tarafa, özellikle belli yazarların kalemlerinden çıkanlarının gerçekten geniş insan grupları tarafından yıllarca okunduğu, bu romanların diğer bütün romanlar gibi genel anlamda hayata ve okurun bizzat içinde yaşadığı hayattaki olaylara dair bir yorum, bir teklifle geldiği muhakkaktır. Asıl önemli olan bu romanlarda teklif edilen ve oluşturulmaya çalışılan hayata dair yorumların ve dünya görüşünün, diğer çizgideki roman okurlarına göre çok daha geniş insan gruplarına ulaşmasıdır. Yine önemli bir nokta, bu insan gruplarının bu romanları, gerçeklik-itibarîlik çizgisinin daha çok gerçeklik tarafından bakarak algılamalarıdır.

Meselâ Nazan Bekiroğlu, 'içlerinden bazılarının piyasa romanının neresinde olduğu tartışılabilecek isimler' olduğunu söylediği Cumhuriyet Dönemi'nde eser vermiş ve özellikle bazıları geniş insan gruplarına ulaşmış romancılardan, Güzide Sabri, Suat Derviş, Halide Nusret Zorlutuna, Ercüment Ekrem Talu, Burhan Cahit Morkaya, Esat Mahmut Karakurt, Ethem İzzet Benice, Kerime Nadir, Muazzez Tahsin Berkant, Sermet Muhtar Alus hakkında *50 Yılın Türk Edebiyatı* muharriri Rauf Mutluay'ın şu hükümlerini aktarır: "...romancılık için gerekli yetenek, üslup, muhayyile, sorumluluk-çaba-sanat gücüne sahip değildirler. Piyasaya çalışırlar. Kimi yaşanmamış aşk düşlerini hikâyeleştirerek, kimi yabancı dilden ustaca konu uyarlamaları ge-

tirerek, kimi masallarımıza alışmış insanımızın eğitimsiz kesimlerine çağdaş masal öğeleriyle dolu serüvenler sunarak ve hemen hepsi de gazetelerin ayrılmaz bir parçası olan roman tefrikalarına göz dikerek... ürün vermişlerdir."[28] Aslında piyasa da Mutluay'ın piyasaya çalıştığını söylediği bu romancıların peşindedir. Özellikle bazıları gazetelerin ısrarla romanlarını tefrika etmek istedikleri, gazetelerin satışına etki eden, film şirketlerinin eserlerini satın almak istedikleri romancılardır.[29]

İşte gazetelerin peşlerinden koştuğu, eserleri onlarca basan ve Anadolu'daki birçok halk kütüphanesine giren, yine eserlerinin birçoğu Yeşilçam'a malzeme olarak farklı bir boyutta yine geniş insan gruplarıyla buluşan bu romancıların eserlerinin de ele alınıp değerlendirilmesi, bu eserler üzerinde farklı açılardan okumaların yapılması gerekir. Genellikle *aşk* romanı yahut *tarihî* roman karakterinde okurun karşısına çıkan bu romanlar, en başta konularını oluşturan *aşk hikâyesine*, *tarihî olaya*; aşka ve tarihe dair bir yorum getirirler. Meselâ, Cumhuriyet'in 1930-50'li yıllarının popüler romancıları arasında biraz daha öne çıkmış olanların birkaç eserine bakmak, bu romanlarda ele alınan konuya, hikâyeye dair ortaya konan yorumun, teklifin yanında ele alınan konuyla birlikte okura birçok teklifle gelindiğini, bu tekliflerle bir dünya görüşünün, bir hayat tarzının oluşturulmaya çalışıldığını gösterecektir.

Sözgelimi, 1930-1950'li yıllarda dönemin popüler romancılarının en popülerleri arasında gösterilebilecek olan[30] Esat Mahmut Karakurt, Kerime Nadir ve Muazzez Tahsin Berkant aşk romancıları olarak öne çıkarlar. Tabiatıyla her üç romancının romanlarının merkezlerini de aşk hikâyeleri oluşturur. Devrin imkânları dahilinde geniş bir okur kitlesine ulaşan bu romanlarda ele alınan anlamda aşkın nihaî hedefi evlilik olduğundan, bu romanlar kendi çerçevelerinde muhataplarına/okura en başta aşka ve evliliğe dair bir yorum getirirler. Aşk romanı olmaları itibariyle tabiî olarak bu romanlarda *severek evlenme* mesajı öne çıkarılır ve telkin edilir. Ancak popüler kültür çerçevesinden bakıldığında asıl önemli nokta, dikkatlere sunulan aşk hikâyesinden hareketle okura aşk, evlilik konuları etrafında sunulan ana mesajın yanında, roman kişilerinin içinde yaşadıkları gündelik hayatla, onların eğitim, meslek gibi öne çıkan birtakım özellikleriyle ve yeri geldikçe gerek roman kişileri, gerekse anlatıcılar tarafından dillendirilen ve telkin edilen bir takım görüşlerle, dönemin siyasî politikaları çizgisinde bir hayat tarzının ortaya konmasıdır. Özellikle hemen birçoğunda genç kızların başkişi olduğu Muazzez Tahsin'in romanlarında, aile, eğitim, meslek, günlük hayat, moral değerler vb. konular açısından sanki cumhuriyet modernleşmesinin yetiştirmeyi hedeflediği genç kızların, kadınların hikâyeleri anlatılır gibidir.

Meselâ adı geçen romancıların romanlarından kadın konusu etrafında verilecek bir iki örnek, birçok insan tarafından yıllarca okunan, daha sonra birçoğunun hikâyesi beyaz perdede seyredilen bu romanlarda telkin edilen hayat tarzına ve bu hayatla romanların yazıldığı dönemdeki siyasî otorite tarafından telkin edilen hayat arasındaki ilişkiye dair bir fikir verecektir. Bu örnekler kadın konusunda olduğu gibi, aile, eğitim, modernlik, eğlence hayatı, iş hayatı vb. konularda da verilebilir. Burada verilecek örneklerin, yazarların diğer kitaplarında da benzerlerine sıklıkla rastlanabilecek örnekler olduğu söylenebilir.[31]

Özellikle Muazzez Tahsin'in romanlarının birinci dereceden roman kişileri olan ve *modern*liğine vurgu yapılan genç kızların 'aşırı, gereksiz hassasiyetten uzak olma, iyi bir eğitim alma, sporla iştigal etme' öne çıkan özelliklerindendir. Bu özellikler romanlarda benzer ifadelerle verilir. Meselâ **Perdeler**'de Perihan, 22 Mart 1941 tarihinde günlüğüne kızı İnci hakkında, "Tam mânasile sağlam karakterli, sağlam görüşlü, sağlam duygulu ve modern bir genç kız... Lüzumsuz hassaslıklara kapılmadan hayata cepheden bakıyor." (s. 180) ifadelerini kaydeder. Yine bir başka romanda modern bir genç kız olan İffet, romanın başkişisi arkadaşı Yıldız tarafından, 'kendisine verilen serbestliği fena kullanmayan çok ciddî, çok ağırbaşlı, fakat neşe ve hayat dolu bir kız' olarak tanıtılır. (**Çamlar Altında,** s.21)

Kalbin Sesi'nde, özel hoca olarak eski paşalardan Aptullah Paşa'nın oğlu Bülent'i (aslında kızdır) 'ideal bir Türk genci gibi' yetiştirmek amacıyla Türkiye Cumhuriyeti sınırları dışında kalmış Manastır yakınlarındaki bir Türk çiftliğine giden İrfan'ın, Bülent'e söylediği şu sözler bu romanlarda sıkça gündeme gelen ve telkin edilen spora ilişkin algının güzel örneklerindendir: "-Sizi bambaşka bir insan yapmaya ne imkân, ne de lüzum var, Bülent. Olduğunuz gibi kalınız. Zekî, dürüst, anlayışlı bir gençsiniz. Ancak babanızın arzusunu tatmin için, biraz beden terbiyesine ehemmiyet vermek zararlı değil, bilâkis faydalı olur. Bugün bütün dünyada yalnız erkekler değil, kadınlar bile spora büyük ehemmiyet veriyorlar. Sıhhat için elzemdir bu... biliyorsunuz ki zekânın ve hissin tam inkişafı da buna bağlıdır." (s. 33) Annesinden ayrı büyüyen İnci, yıllar sonra annesine yazdığı mektupta, ondan ayrı kaldığı yıllarda başından geçenleri anlatıp belli özelliklerinden bahsederken sporculuğuna da vurgu yapar: "Güzel olmadığım için süse fazla düşkün değilim. Yeter ki spor kıyafetim kusursuz olsun. Merakım bu... Kızın tam bir sporcu: Tenis oynuyor, ata biniyor, yüzüyor." (**Perdeler,** s.179) **Sen ve Ben**'de liseyi yeni bitiren ve evlenmek üzere olan Leylâ'nın o zamana kadarki hayatını özetleyen satırlarda sporun da önemli bir yeri olduğu gözlenir: "Şimdiye kadar geçen seneleri: yalnız dersleri... piyanosu ve gençliğini berrak bir tazelikle güzelleştiren beden terbiyesi ile geçmişti. Hattâ bugün yirmi iki yaşında, yalnız aynı şeylerden hoşlanmakta devam ediyordu: Kitap... Musiki... Spor." (s. 27) Bir başka romanda liseyi bitiren ve Hukuk Fakültesi'ni kazanan Nesrin, annesi tarafından Büyükada'da tanıştıkları fakültede hocası olacak Bedri Nejat'a şu ifadelerle tanıtılır: "Babası ölmeden evvel beş sene Paris'te kalmıştı. Orta tahsilini orada yaptı, üç seneden beri de burada bulunuyor... Erenköy lisesinden çıktı... On sekizini yeni bitirdi, eline kitap aldığı yok... 'Kızım arada sırada oku' diyorum, hiç aldırış etmiyor... Sabahleyin deniz, öğleden sonra tenis, akşamları da bisiklet... Helâk olup gidiyor!... Görseniz ne kadar zayıf!..." (**Ölünceye Kadar,** s.61) Yine, **Kahkaha** romanında Muhip'in, Zerrin hakkında, 'Kız kardeşiniz bir harika! Bana kalırsa her hâliyle kadınlığın şahikasına çıkmış' diyen Ferhat'a verdiği şu cevap, 'sıhhatli ve neşeli' bir hayatta sporun yerine işaret eder: "Vakıa hakikat de budur... Çünkü babam beni kendi sahamda, kendi imkânlarım içinde serbest bıraktığı hâlde, onunla bizzat meşgul olmakta ve hayata iyi bir şekilde hazırlanması yolunda elinden gelen her şeyi yapmaktadır... Evvelâ sıhhatli ve neşeli yetişmesi için çalıştı... Karada ve denizde en güzel sporlara alıştırdı...

Her yerde bilhassa Avrupa seyahatlerinde genç bünyesi üzerinde faydalı tesirler hasıl edebilecek hiçbir vesileyi kaçırmamıştır...” (s. 15)

Bu modern, medenî genç kızlar, günlük hayat içerisinde erkeklerle birlikte yer almaktan çekinmezler ve medenîliğin gereği olduğu belirtilen bu durumun son derece normal bir şey olduğu dillendirilir. Meselâ babasının ve annesinin ölümünden sonra onların gerçek anne babası olmadığını öğrenen ve kardeşinin tavırları sebebiyle evi terk eden Zeynep bir pastaneye girer. Zeynep’in burada tanıştığı Haluk’un şu sözleri medenîlik ile kadınların da günlük hayatta erkeklerin yer alabildiği belli yerlerde rahatça yer alabilmeleri arasındaki ilişkiyi öne çıkarır: “Esasen senin kim olduğunu da bilmiyorum amma bilsem de bugünkü günde bir genç kızın da bir erkek gibi yalnızca bir pastahanede oturabilecek kadar serbest olabileceğine kanaatim olduğundan aleyhinde dedikodu yapmam” (**Garip Bir İzdivaç,** s.25) **Perdeler**’de Perihan’a Semih ile aralarındaki ilişkiyi anlatan Belma’nın şu sözleri de aynı bakışın bir başka ifadesidir: “... diğer arkadaşlarının yanında bana sinemaya gitmeyi teklif etti. Onunla o kadar iyi bir çift olmuştuk ki bunu reddetmeği aklımdan bile geçirmedim. Medenî dünyada hergün olan şeylerdendi bunlar. Gittik, güzel bir film seyrettik. Ondan sonra bir iki defa daha akşamları birlikte çıktık, yolda bir çay içtik, bir dondurma yedik...” (s. 136) Bir başka roman **Gelinlik Kız**’da Behzat, yüzük ve nikâh kâğıtlarını almak için nişanlanacağı Kasım’la buluşacaklarını söyleyen Feyzâ’ya günün programında ‘bir sinema veya çay seansı’ da olup olmadığını sorar. “-Sinema hayır! Fakat çay belki!...” diyen Feyzâ, Behzat’ın “Asrın serbestliğini hemen hemen benimsediğinizi görüyorum.” şeklindeki sözlerine, “-Hayatın akışına uymak zorundayım! Aksi hâlde beyinsiz bir muhafazakâr sayılabilirim...” diyerek karşılık verir. Feyzâ’nın bu sözlerine Behzat’ın, “-Ooo! Bu garip işte! Heveslerinizi inkâr ediyorsunuz! Ama ne lüzum var? Bu zamanlarda her genç kız, sözlüsü ile gezmek, onunla baş başa bir çay veya bir yemek saati geçirmek ister.” şeklinde verdiği karşılık, Feyzâ’nın ‘beyinsiz bir muhafazakâr’ olarak görünmemek için yaptığı şeylerin aslında *zamanın* her genç kızının içinden gelen bir heves olduğu gerçeğini ortaya koyar. (s. 245-246)

Modern bir kadın olmanın dış görünüş itibariyle de belli göstergeleri vardır. Bunların başında kılık kıyafet ve bunu tamamlayan bir takım unsurlar gelir. Meselâ **Dağların Esrarı**’nda romanın başkişisi genç kız Semiha, Bursa yakınlarındaki bir çiftlikten, babasının ölürken kendisine emanet ettiği Cahit Bey tarafından eğitimini tamamlaması ve medenî dünyaya girmesi için İstanbul’a getirilerek bir okula verilir. Zamanla okula ve okulun dışındaki şehirli hayata alışan Semiha, *medenî* hayatı kısa sürede benimsemeye başlar. Cahit Bey’in uzak akrabasından olan, ‘beni herkesten iyi anlıyor ve acemi tavırlarım, görgüsüz hallerimle alay etmiyor’ dediği okul arkadaşı Nazlı ile bir iki defa sinemaya gider, ondan ‘Beyoğlu’ndaki mağazalardan alış veriş etmeyi, bugüne kadar mevcudiyetinden haberdar olmadığı birçok şeyleri’ almayı öğrenir. (s. 92) Nazlı’nın “-Hangi asırda yaşıyoruz kuzum? Bir genç kızın ne gibi çamaşırlara ihtiyacı olduğunu, vücuduna ne şekilde itina etmesi lâzım geldiğini, yüzünün, ellerinin, saçlarının güzelliği için ne gibi vasıtalara müracaat edeceğini öğrenmemek olur mu?” diyerek, ‘cahilliği ile alay etmeden güldüğü’ Semiha’da meydana gelmeye başlayan de-

ğişimler kendi ağzından şöyle verilir: "Yavaş yavaş benim de içimde süslenmek, kendimle alâkadar olmak hevesleri uyanıyor. Geçen gün Nazlı'nın yardımile tırnaklarımı düzelttim, manikür yaptım. Fakat, ne söylerse söylesinler, esasen renkli olan yanaklarıma ve dudaklarıma ruj sürecek değilim! Belki bir gün tırnaklarımı hafifçe boyarım; bu hoşuma gidiyor. Fakat kendimi Beyoğlu mağazalarının camekânlarındaki taş bebeklere benzetmek mi? Hâşâ!" (ss.92-93) Yaz tatilinden sonra okula dönen, 'kendinde olgun bir genç kız ruhu keşfeden ve büyük bir şevkle derslerine sarılan' ve medenî bir insan olmaya karar veren Semiha, medenî insan olmak için yapacaklarını da söyler: "Artık medenî bir insan olmağa, elimden geldiği kadar yükselmeğe, çalışmağa azmetmiş ve her hususta müdiremin gösterdiği yoldan yürümeğe karar vermiştim. Bu maksatla gerek musiki, gerekse lisan ve sair derslerime bütün kuvvetimle çalışıyor ve tam bir genç kıza lâyık olan tavırlar almak istiyordum." (ss.153-154)

Modern genç kız portresine ait dış görünümün örneklerinden biri, **Küçük Hanımefendi**'de, sıhhatinin düzelmesi için kayınvalidesi tarafından İsviçre'ye gönderilen Neriman'da verilir. Yine şehirden uzak, üvey anne elinde büyüyen Neriman İsviçre'ye gitmeden zayıf, kılık kıyafetine dikkat etmeyen; bunlara dikkat etmesi gerektiğini bilmeyen birisidir. Neriman, İsviçre'de tanıştığı bir tiyatro sanatçısından bir genç kadının nasıl giyinmesi gerektiğini öğrenir. Neriman'a nezaret eden ve ondaki değişimle ilk kez karşılan Madam Sürpik, bu durumu Neriman'ın kayınvalidesine şu satırlarla anlatır: "Otelin holünde oturmuş dinleniyordum. Yanımdan beyazlar giyinmiş bir kız geçti. Esvabı dizkapaklarından yukarıda idi. Ayağında örümcek ağı kadar ince çoraplar, iğne gibi ökçeli ayakkabılar vardı. Hali tavrı, yürüyüşü tıpkı geceleri gazinoda gördüğümüz kadınlarınkine benziyordu. Yüzü boyalı idi. Kocaman bir şapka başının bir tarafını kapatıyordu. Açık olan taraftan kısa kesilmiş kıvırcık saçlar görünüyordu. Bu modern kadının bizim Neriman olabileceğini katiyen aklımdan geçirmediğim hâlde bir de baktım ki karşımda o..." (ss.103-104) Madam Sürpik'e cevap yazan Şaziye Hanım, "Gelinimin herkese benzemesi, bütün kadınlar gibi şıklığa heves etmesi imkânı varmış ha! Ne kadar memnun kaldığımı tarif için söz bulamıyorum." (s. 106) sözleriyle modern Neriman'dan memnuniyetini dile getirir.

Yine, bir dolandırıcılık sonucu evlendirildiğini öğrendiği Doktor Nevzad'la tanışmak ve meseleyi halletmek için taşradan İstanbul'a gelen Nevin de dış görünüş olarak hemen medenî hayata uyar. Doktor Nevzad tarafından muhatap kabul edilmeyen Nevin bu durumu taşralılığına bağlar ve derhal medenî bir genç kız görünümüne bürünür. Doktor Nevzad'ın muhatap olmadığı genç kız döndüğü otel odasında düşündüklerini ve ertesi gün yaptıklarını şöyle anlatır:

"Aynada yüzüme baktığım vakit çaresizliğim büsbütün arttı. İlk defa olarak kendime şimdiye kadar bakmadığım gözlerle baktım.

Arkamdaki koyu renk elbise, temizliğine rağmen beni bir sefalet üniforması gibi giydirmişti. Başımdaki şapka, ayağımdaki sağlam fakat kaba ayakkabılar, müslim çoraplar, ellerimdeki iplik eldivenler, kolumdaki saatin kayışı, göğsümdeki gümüş iğne hep bana taşralı fakir bir genç kız hâli veriyordu. Konyada iken bunun farkında değildim, bu nokta üzerinde durmak lüzumunu da hissetmemiştim. Ancak İstanbulda etrafıma bakınca vaziyetimi biraz gülünç bulmaktan kendimi alamadım ve ayna-

daki resmimin karşısında gözlerime yaş dolduğunu hissettim. Düşündükçe, Nevzad Beyin muamelesini âdeta haklı görmeğe başladım. Öyle ya, şık ve zarif kadınlarla düşüp kalkan bir adamın benim bu alelâde kıyafetimi görmemiş olması nasıl mümkündü? İstanbulda bir amele kızı bile zengin hanımlar kadar iyi giyiniyor. Nevzad Beyin bana karşı böyle fena muamelesine ve sözlerime inanmamasına şaşmamalıyım. Varını yoğunu sarfedip güzel elbiseler satın alan insanların yaşadığı bir şehirde bundan tabiî ne olabilir!

...Eğer kıyafetime biraz itina etmiş olsaydım, hiç şüphesiz bugün doktor Nevzaddan o muameleyi görmez, kapı dışarı edilmezdim. Görgüsüz, acemi bir taşralı gibi hareket etmiştim. Bu, affedilmez bir kabahatti. İstanbula ayak basar basmaz en yanlış yolu seçmiştim.

Bütün gece bu isyanlarla geçti. Sabah erken kalktım. Geceler gebedir, derler. Ne doğru! Uykusuz geçen saatlerin benim üzerimde ne tesir yaptığını bilmiyorum. Otelden çıkar çıkmaz doğruca Beyoğlu mağazalarına koştuğuma bakılırsa mühim kararlar vermiş olduğum anlaşılır. Akşam odama döndüğüm vakit odamın içi sabahtan beri gelen paketlerle dolu idi. Artık birkaç tane elbisem ve şapkam, ipekli çoraplarım, deri eldivenlerim, örümcek ağı kadar ince çoraplarım, yüksek ökçeli iskarpinlerim, velhasıl bir kadını zarif ve şık gösterin her şeyim vardı." (**Sabah Yıldızı,** ss.29-30)

Bu romanlarda anlatılan aşk hikâyeleri içerisinde içten içe çizilip telkin edilen kadın portresi iş hayatında da yerini alır. Meselâ **Perdeler**'de romanın başkişisi Perihan'ın en yakın arkadaşı olan ve ona hikâyesinin başında, evlilik ile mesleğini yapma karşısında bir tercih durumunda iken mesleğini; öğretmenliği yapmasını tavsiye eden Belma, çocuğunu da bırakarak evinden ayrılmak zorunda kalan Perihan'a şunları söyler: "Çalışmak, serbestçe kazanmak, kazancile yaşamak, bir bakıma kadınlar için çok zevkli ve tatmin edici oluyor. Kimseye muhtaç olmadan kendi kazandığı parayı kontrolsüz, şartsız sarfetmek fena bir şey mi? Bundan sen de haz duyacaksın. Kim bilir, belki de saadet bunda ve burada? Belli olmaz ki..." (s. 69) Şişli'de bir hastanede iş bulan ve çalışmaya başlayan Perihan'ın iş sahibi ve hayatını kazanan bir kadın olduktan sonra kendine güveni gelir. Bu durum, romanın da anlatıcısı olan Perihan'ın ağzından şöyle ifade edilir: "Yavaş yavaş, zaafımdan, aczimden bir şey eksiliyor, bunun yerine bir kuvvet, bir kendime güveniş geliyor. Hatta yürüyüşüm bile değişti. Yüksek ökçeleri üzerinde ağır ağır, etrafına baka baka yürüyen işsiz bir ev hanımının yerinde şimdi acele işine yetişmek mecburiyetinde olan bir kadın var." (s. 78)

Kadına dair, çok daha fazlası aktarılabilecek olan bu tür örneklerle, siyasî olarak da telkin edilen ve desteklenen bir bakış açısının oluşturulmaya çalışıldığı söylenebilecek olan bu tür popüler romanlar üzerinde şüphesiz daha başka konular merkezinde de okumalar yapılabilir.[32] Bu tür okumalarla aşk romanı, macera romanı, piyasa romanı gibi içinde olumsuz bir imanın da olduğu nitelemelerle yakın zamanlara kadar görmezden gelinmiş, ancak çok geniş insan grupları tarafından yıllarca okunmuş, hâlâ da okunan[33] bu romanlarda, ön plânda anlatılan hikâyenin yanında belli bir dünya görüşünün telkin edildiği de görülecektir.[34] Bu da, popüler kültür ürünlerinin *bilinç oluşturmaya*, *belli bir dünya görüşünü meşrulaştırmaya ve yaygınlaştırmaya* katkıda bulunduğu yargılarını[35] roman örneğinde destekleyecektir.

[1] **Türk Dil Kurumu Türkçe Sözlük,** Ankara 1988. **Büyük Türkçe Sözlük,** İstanbul 2001. **Longman Active Study Dictionary**, Glasgow 1991.

[2] Korkmaz Alemdar-İrfan Erdoğan, **Popüler Kültür ve İletişim,** Ankara 1994, s.99.

[3] Meral Özbek, **Popüler Kültür ve Orhan Gencebay Arabeski,** İstanbul 2002, ss.81-84

[4] George H. Lewis, *The Sociology of Popular Cultur*, **Current Sociology,** ISA, Vol. 26, No.3, Winter-1978, pp.61-63'den aktaran; Veysel Batmaz, *Popüler Kültür Üzerine Değişik Kuramsal Yaklaşımlar*, **İletişim,** A.İ.T.İ.A, Gazetecilik ve Halkla İlişkiler Yüksek Okulu Yayın Organı, 1981/1, s.164.

[5] Veysel Batmaz, **a.g.m.** s.163,165.

[6] İrfan Erdoğan, *Popüler Kültürde Gasp ve Popülerin Gayri Meşruluğu*, **Doğu Batı,** S.15, s.75, 83-84.

[7] Veysel Batmaz, **a.g.m,** s.176.

[8] **A.g.m,** s.175.

[9] Popüler kültürün işlevlerine yönelik yaklaşımlarının *'olumlu, olumsuz ve ne olumlu ne olumsuz'* olmak üzere üç grupta toplandığı söylenebilir. Meselâ, popüler kültürün *'özellikleri, işlev ve ektileri'* konusunda anlaşmazlığın devam ettiğini söyleyen Nazife Güngör, konuya yaklaşımları üç grupta toplar: *Popüler kültüre kitle kültüründen farklı bir olgu olarak bakanlar*, halkın içinden çıkan, halk tarafından üretilen popüler kültürü, halkın varlığının ve gücünün önemli bir göstergesi olarak görürler. Bu yönüyle popüler kültür halkın düzeyinin yükselmesinde başat bir etkendir. *Popüler kültür ile kitle kültürü arasında kayda değer bir fark görmeyenler* ise popüler kültür metinlerini donatan mesajların, toplumun güç sahibi kesimlerinin ideolojik değerleriyle yüklü olduğunu ileri sürerler. *Diğer bir yaklaşım* ise *popüler kültürü tümüyle bir egemenlik aracı olarak ya da egemen kesimin karşısında yer alan bağımlı kesimin, yani halkın ürünü olarak görmenin yanılgı olabileceği tezi üzerine kurulur*. (Nazife Güngör, *Popüler Kültür Çıkmazı*, **Popüler Kültür ve İktidar,** ss.11-14.)

Popüler kültüre, bu kültürün işlevine yönelik değişik yaklaşımlar için Aslı Yakın'ın (**Popüler kültür ve Cumhuriyet Dönemi Aşk Edebiyatı: Kerime Nadir Romanları,** Hacettepe Ünv. Sosyal Bilimler Enst. Doktora Tezi, Ankara 1999, ss.34-50) ve Meral Özbek'in (**Popüler Kültür ve Orhan Gencebay Arabeski,** İstanbul 2002, ss.61-87) çalışmalarına bakılabilir.

[10] Edibe Sözen, *Popüler Kültür Retoriği:Sahiplik İçinde Yokluk, Rağbette Olma ve Sağduyu Bilgisi,***Doğu Batı,** S.15,ss.54-55.

[11] Ahmet Oktay, **Türkiye'de Popüler Kültür,** İstanbul 2002, s.47,34

[12] **A.g.e,** ss.28-29, 18-20. Ancak Oktay, yine de 'bu ürünlerin zaman zaman, *uyumlandırılmış* içeriklerinde gerçekliğe ilişkin doğru sezgiler ortaya koyma yeteneğinde olduklarını gösterdiklerini ve bağımlı sınıfların *kendiliğinden* muhalefetini yansıtmayı başardıklarını' da işaret eder. **A.g.y.**

[13] Veysel Batmaz-Asu Aksoy, *Elektronik Hane: Türkiye'de Televizyon ve Aile,* **Başbakanlık Aile Araştırma Kurumu,** Yayınlanmamış Rapor, Ankara 1993'ten aktaran;

Sadık Güneş, **Medya ve Kültür,** Ankara 1996, s.142.

Popüler kültürün ideolojik boyutuna değinenler genellikle Althusser'in 'devlet ve egemenlik' ilişkisine dair ortaya koyduğu yaklaşıma gönderme yaparlar: Althusser'e göre, devletin egemenlik sağlamada kullandığı aygıtlardan 'polis, mahkemeler, gizli teşkilat, asker vb.' *baskıcı aygıtlar*, 'okullar, kitle iletişim araçları, hukuk örgütleri, her türlü öğretim ve eğitim, talim ve terbiye örgütleri vb.' ise *ideolojik aygıtlar*dır. (Korkmaz Alemdar-İrfan Erdoğan, **a.g.e,** s.159.)

[14] Ahmet Oktay, Aristoteles'in 'yöneten ve yönetilenlerin farklı kültürlere sahip olduğunun ilk farkına varanlardan ve bu farklılığı kuramsal bir çerçeveye oturtmaya çalışanlardan biri olduğunun bilindiğini' söyler: Aristoteles, 'özgür yurttaşlarla alt işlerde çalışmak zorunda olanların aynı kültürel etkinliklerde bulunamayacağına dikkat çekmiş', *Politika*'da müzik eğitimi sorununu tartışırken, *zorunlu* ve *yararlı* olmadığı için müzik eğitimini boş zaman etkinliklerinin en üstünü saymış, 'yüksek müziğin alt işlerde çalışanlarca anlaşılması ve tüketilmesinin zor olduğunu da özellikle belirterek, alt sınıf üyeleri için daha eğlendirici bir müziğe izin verilmesi ve bu türün hoş görülmesini' istemiştir.

(**Türkiye'de Popüler Kültür,** İstanbul 2002, s.10. Oktay, Aristoteles'in görüşlerini, Aristoteles, **Politika,** -Çeviren: M. Tuncay- 1975, ss.235-236'dan aktarır.)

15 Veysel Batmaz, *Popüler Kültür Üzerine Değişik Kuramsal Yaklaşımlar*, **İletişim,** A.İ.T.İ.A, Gazetecilik ve Halkla İlişkiler Yüksek Okulu Yayın Organı, 1981/1, ss.169-172.

16 Veysel Batmaz, **a.g.m,** s.172.

17 Ahmet Oktay, **Türkiye'de Popüler Kültür,** İstanbul 2002, ss.10-11.

Ahmet Okay'ın, vurgulamaların kendisine ait olduğunu belirttiği alıntıya göre, Goethe'nin eserinde tiyatro müdürü ile şair arasındaki diyalog şöyle cereyan eder: "Müdür: Halkın hoşuna gitmeyi çok isterdim. Çünkü onlar yaşar ve yaşatır. Rahatça kuruldukları koltukta kaşlarını kaldırıp, şaşılacak şeyler seyretmek isterler. Halk gerçi en iyi eserlere alışık değildir, ama pek çok şey okumuştur. Nasıl yapalım da oyunumuz taze, canlı ve fikir bakımından hoşa gider olsun. Çünkü elbette, halkın kulübemize seller gibi *aktığını* ve itişe kakışa, bağıra çağıra girmeyi atıfet saydıkları dar kapımızdan geçmeye uğraştığını ve güpegündüz, daha saat dört olmadan *kasaya* ulaşmaya çalıştığını ve kıtlık günlerinde fırınlar önünde ekmek kapışır gibi, bir *bilet almak* için âdeta parçalandıklarını görmek isterim.

Şair: Yüzlerini görünce ilhamımı kaybettiğim o karmakarışık kalabalıktan söz açma bana. Bizi, istemediğimiz bir girdaba sürükleyen o kafilenin yüzünü gösterme bana.

Müdür: Bilhassa çok vaka gösterin. Gözler önünden halkı hayrete düşürecek çok şeyler geçirdiniz mi davayı kazandınız gitti. Artık çok sevilen adam olursunuz. Kütleyi ancak bol vak'a göstererek fethedebilirsiniz. Herkes, bu yığından kendine göre ve kendiliğinden bir şey *seçer*. *Çok şey* gösteren herkese bir şey vermiş olur ve herkes evimizden memnun ayrılır." Goethe, **Faust,** (Çeviren: S.Irmak), İstanbul Kitabevi, s.19-20'den aktaran, Ahmet Oktay, **a.g.e,** ss.10-11.

18 Leo Lowenthal, **Popular Culture, Literature and Society,** Englewood Cliffs. N.J.. Prentice Hall. 1961'den aktaran; Veysel Batmaz, **a.g.m,** s.172.

19 Şaban Sağlık, **Popüler Roman ve Estetik Roman Kavramları Açısından Esat Mahmut Karakurt ile Ahmet Hamdi Tanpınar'ın Romanları Üzerine Mukayeseli Bir Çalışma,** Ondokuz Mayıs Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Türk Dili ve Edebiyatı Anabilim Dalı Doktora Tezi, Samsun 1998.

20 Şaban Sağlık, **a.g.e,** ss.116-117, 122-123.

21 Jale Parla, **Donkişot'tan Bugüne Roman,** İstanbul 2000, s.129,34.

22 'İtibarî metnin iyi anlaşılmasının, okuyucunun kültür ve zevk seviyesi ile eserde anlatılanlar arasında belirli ölçülerde de olsa bir yakınlığın bulunmasına bağlı olduğunu' söyleyen Şerif Aktaş, meseleyi dilbilimdeki ifadesiyle, *gönderici* ve *alıcı* arasındaki *gönderme (referent) birliği* kavramlarıyla izah eder. Metinde ifade edilen hususların iyi anlaşılması için alıcının (okurun) metinle aynîleşmesi gerektiğini belirten Aktaş, bunun metinle okuyucu arasında *bilgi, his, tecrübe* ortaklığına bağlı olduğuna işaret eder. Aktaş'a göre bunların başında *dil* gelmektedir, çünkü dil eserde ifade edilmek istenen mesajın taşıyıcısıdır; gönderici ile alıcı arasında dil birliği olmazsa okuma gerçekleşemeyecektir. Şerif Aktaş, **Roman Sanatı ve Roman İncelemesine Giriş,** Ankara 1991, s.30.

23 Şerif Aktaş, **a.g.e,** s.30.

24 Nazan Bekiroğlu, *"Solgun Bir Gül Oluyor Dokununca" : Edebiyatımızda Güzide Sabri İmajı,* **Dergâh,** Şubat 1992, S.24, s.8.

25 Janice Radway, *Yorumlayıcı Topluluklar ve Değişken Okuryazarlıklar: Sevda Romanı Okumanın İşlevleri,***Kadın ve Popüler Kültür,** (Derleyen ve Çeviren; Süleyman İrvan, Mutlu Binark), Ankara 1995, ss.116-146. Radway, bu yazıdaki tartışmasının, **Reading the Romance: Women, Patriarchy, and Popular Literature,** (Chapel Hill, Universty of North Carolina Press) isimli çalışmasına dayandığını belirtir.

26 Kenan Akyüz, **Modern Türk Edebiyatının Ana Çizgileri,** İstanbul 1990, s.68.

27 Ancak son yıllarda akademik ilginin popüler romanlara da yönelmeye başladığı görülür. Meselâ Sıddıka Dilek Yalçın'ın çalışması Türk romanının ilk yıllarında, Ahmet Mithat Efendi ve diğer popüler Türk romancılarının yanında, birçoğunun mütercimi arasında Ahmet Mithat Efendi'nin de bulunduğu azımsanamayacak sayıda bir çeviri popüler roman varlığını ortaya koyar. Yalçın çalışmasında,

gerçekten büyük bir emeğin mahsulü olduğu belli olan popüler roman kronolojisini ortaya koymanın yanında 'XIX. Yüzyıl Türk Edebiyatında Popüler Romanı Oluşturan Unsurlar' başlığı altında, *ekonomik ve teknolojik gelişmenin edebiyata etkisi*ni, *popüler Türk romanının üreticileri*ni, *sosyal kurumlar ve aracıları*, *popüler romanın tüketim alanı*nı ve *popüler romana vurulan sekte*yi de tartışır. (Sıddıka Dilek Yalçın, **XIX. Yüzyıl Türk Edebiyatında Popüler Roman,** Hacettepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Doktora Tezi, Ankara 1998, ss.169-382.) Meşrutiyet ve Milli Mücadele çizgisinden geçerek Cumhuriyet Dönemi'ni gören Türk edebiyatında bu dönemlerde de popüler roman geleneğinin hayli son derece olduğu söylenebilir. Meselâ, Osman Gündüz'ün *yapı* ve *tema*yı merkeze alarak yaptığı çalışma (**Meşrutiyet Romanında Yapı ve Tema I, II,** İstanbul 1997.) Meşrutiyet Dönemi'nin popüler romancılık anlamında hayli verimli olduğunu gösterir. İnci Enginün (**Cumhuriyet Dönemi Türk Edebiyatı**, İstanbul 2002) ve Alemdar Yalçın'ın (**Siyasal ve Sosyal Değişmeler Açısından Cumhuriyet Dönemi Türk Romanı 1920-1946,** Ankara 2002) Cumhuriyet Dönemi'ne yönelik çalışmalarında bu dönemin popüler romancılarından da bahsedildiği ve romancılıklarına dair bir değerlendirme yapıldığı görülür.

[28] Nazan Bekiroğlu, **ag.m,** s.8. Bekiroğlu, Mutluay'ın görüşlerini, **50 Yılın Türk Edebiyatı,** İstanbul 1973, s.576'tan aktarır.

[29] Kerime Nadir'in hatıraları bu konuda ilginç örneklerle doludur: Kerime Nadir, **Romancının Dünyası,** İstanbul 1981.

[30] Ahmet Oktay da bu dönemin 'popüler aşk romanlarının üç büyük adı hiç kuşkusuz Kerime Nadir, Esat Mahmut (Karakurt) ve Muazzez Tahsin (Berkant)'tır', görüşündedir: **Cumhuriyet Dönemi Türk Edebiyatı 1923-1950,** Ankara 1993, s.127.

[31] Metinde örnekler aktarılan romanlar şu yazarlara ait olup, verilen tarihlerin ilki romanların ilk yayım tarihi, ikincisi metinlerin alıntılandığı baskı tarihidir:

Esat Mahmut Karakurt; **Ölünceye Kadar,** İstanbul 1937-1969, Kerime Nadir; **Gelinlik Kız,** İstanbul 1943-1980, **Kahkaha,** İstanbul 1946-1946, Muazzez Tahsin Berkant; **Çamlar Altında,** İstanbul 1949-1949, **Dağların Esrarı,** İstanbul 1943-1978, **Garip Bir İzdivaç,** İstanbul 1944-1978, **Kalbin Sesi,** İstanbul 1944-1979, **Küçük Hanımefendi,** İstanbul 1945-1979, **Perdeler,** İstanbul 1943-1960, **Sabah Yıldızı,** İstanbul 1944-1958, **Sen ve Ben,** İstanbul 1933-?.

[32] Meselâ Aslı Yakın, Kerime Nadir Romanlarını bu romanlarda ortaya konan aşk anlayışı açısından değerlendirirken (**Popüler kültür ve Cumhuriyet Dönemi Aşk Edebiyatı: Kerime Nadir Romanları,** Hacettepe Ünv. Sosyal Bilimler Enst. Doktora Tezi, Ankara 1999.), Şaban Sağlık, popüler tarihi romanları Türk kimliğinin ele alınışı açısından okur: *Tarihi Popüler Türk Romanlarında Yüceltilen Bir 'Değer' Olarak 'Türk Kimliği'*, **İlmî Araştırmalar,** 2002, S.14, ss.145-165.

[33] Son yıllarda eserlerinin yeni baskılarına pek rastlanılmayan bu romancılardan Kerime Nadir ve Muazzez Tahsin Berkant'ın romanları, 2002 yılından itibaren *Aşka Davet* serisi altında Doğan Kitap tarafından yeniden yayımlanmaktadır.

[34] Nitekim Ahmet Oktay, Cumhuriyet Dönemi Türk Edebiyatı ile ilgili olarak popüler edebiyatın, 'özellikle harf devriminden sonra okuma-yazma hevesi uyandırmada, geniş halk kesimlerine yeni rejimin ilkelerini benimsetmede öncelikli bir rol üstlendiğinin söylenebileceğini' ifade eder: **Cumhuriyet Dönemi Türk Edebiyatı 1923-1950,** Ankara 1993, s.125.

Fatma Karabıyık Barbarosoğlu ise, Nazan Bekiroğlu'nun sorularına verdiği cevaplarda, "Edebî açıdan aslolan eserdir. Fakat söz konusu bir devrin zihniyetini çözümlemek ise eğer, birinci sınıf edebî eserlerden daha çok popüler eserler yol göstericidir. Popüler eserlerde bir devrin zihniyetini birebir yakalamak mümkündür." şeklinde bir görüş ifade eder. *Fatma Karabıyık Barbarosoğlu ile Orta Sayfa Sohbeti,* **Dergâh,** Eylül 1996, S.79, s.12.

[35] **Bk.** dip not, 11,13.

DİNÇER EŞİTGİN

BİR KAÇIŞ TEKLİFİ: ÜTOPYA

"Bekleyemem, dünyada bekleyemem. Gidiyorum."[1]

1. Ütopya Kavramına Genel Bir Bakış

Cennetten kovulmuş insanoğlunun, bu cenneti yeryüzünde arama gayretinin en tipik göstergelerinden biri olan *ütopya*yı, bir *yeryüzü cenneti* olarak tanımlamak mümkündür ki bazı sözlükler ütopya kelimesini: "*Utopia: Muhayyel yeryüzü cenneti.*" (İz vd.:1994, 586) şeklinde tanımlamaktadır.[2]

Günlük konuşma dilinde zaman zaman '*ulaşılması ya da gerçekleşmesi mümkün olmayan hayaller, beklentiler, idealler*' anlamında da kullanılan ütopya kelimesi, edebî bir terim olarak Thomas More'un **Utopia**[3] adlı eserinden itibaren kullanılmaya başlanmıştır (Özkırımlı:1991, 178; Akalın: 1984, 296).

More tarafından, Yunanca *ou* (olumsuzluk ön eki, değil) ve *topos* (yer, mekân, ülke) kelimeleriyle oluşturulmuş bir bileşik kelime olan ütopya, tam olarak *olmayan yer* ya da *hiçbir yer* anlamına gelir. Kelime, bugün, terim olarak, *bir hayalî ülke tasarımını dile getiren metinler*in ortak (tür) adı olarak kullanılmaktadır.[4]

1. 1. Ütopya: Hayalî Bir Seyahatnâme

Kimi kaynaklarda, **Utopia**, **Güneş Ülkesi** ya da **Yeni Atlantis** gibi ütopyalar için *roman*, ya da *ütopik roman* adlandırılması yapılmaktadır. Ancak bu ütopik metinleri, *roman* denilen edebî türün sınırları içinde kabul etmek mümkün değil. Çünkü ütopyaların *romanlık oluşum*un asgarî şartlarını yerine getirdiği söylenemez. Kabul edilecektir ki ütopik metinler, öncelikle bir *ülke/dünya/sistem tasarımı* niteliğindedir. Kendine benzer metinler için bir tür adı olmuş Thomas More'un **Utopia**'sından önceki ve sonraki ütopik metinlerin temel özelliği, gerçek dünyanın dışında (genellikle de bir ada ortamında) bir hayalî dünya/ülke/mekân kurmak ve bu dünyayı/ülkeyi/mekânı tanıtmaktır. Ütopyaların, roman ölçeğinde bir olay örgüsü barındırmadığı; anlatıcı, kişi, yer, zaman gibi kurmaca unsurların da *romanlık oluşum* arz edecek şekilde düzenlenmediği çok açıktır. Bu yüzden, bu metinler söz konusu olduğunda *ütopik roman* kelime grubu yerine *ütopik metin* tâbirini kullanmak daha doğru ve kuşatıcı bir adlandırma olur. Ayrıca zaten, ütopya yazarlarının da, bu metinleri kaleme alırken *romanlık bir oluşum*u düşünmedikleri, maksatlarının tasarladıkları mekân içinde gerçekleşen bir olay örgüsünü anlatmaktan çok, o mekâna ait unsurları, o mekândaki sosyal kurumların işleyişini vs. sıralamak olduğu âşikârdır. Akşit Göktürk, Thomas More'un **Utopia**'sındaki Raphael Hythloday kişisini değerlendirirken bu metinlerin *romanlık oluşum*dan uzaklığına satırarası ifadelerle değinir:

"*Burada önemli olan nesnel gözlemdir. Yazarın amacı bize bir ada ortamının Raphael Hythloday'in bilincinde uyandırdığı kişisel duyguları, düşünceleri, anıları, çağrışımları anlatmak değildir. Dıştan alınan izlenimleri oldukları gibi yansıtan nesnel gözlem, yazarın Utopia'daki amacına bireysel içdeneylerinden daha uygun düşer. Utopia yurttaşlarından da hiçbiri kişisel boyutlar kazanmaz, çünkü yazar bireyi değil toplumu çizmek amacındadır. Bu da en etkili biçimde Hythloday gibi adaya dışardan gelme birinin kuşbakışı gözlemiyle verilebilir.*" (Göktürk:1997, 31)

Unutmamak gerekir ki, bir ütopyadan bahseden ya da ütopik unsurlardan faydalanan romanlar olabilir. Bu konuda Türk edebiyatından bir örnek verilebilir: Her ne kadar cılız bir dünya/sistem/ülke tasarımı olsa da Peyami Safa'nın **Yalnızız** adlı romanında, sınırları belirgin bir şekilde çizilmeye çalışılan bir ütopyadan bahsedilir. Ancak bu roman, ütopik bir roman değil, roman kişilerinden birinin (Samim) hayal dünyasında bir ütopyayı (Simeranya) yaşattığı romandır (Safa:1991).

Çoğu ütopik metin bir *seyahatnâme* karakteri taşır. Ütopik metinleri mutlaka edebî türler arasında bir başlık altında değerlendirmek gerekiyorsa, bazı mahzurları da göze almakla beraber, bu tür metinleri *hayalî bir seyahatnâme* olarak düşünmek mümkün görünmektedir. Çünkü, bu tür metinler hemen hemen aynı kurguya sahiptir. Tanzimat şâirlerinden Ziyâ Paşa'nın Avrupa ile Osmanlı Devletini kıyasladığı şu beyti, bu tür ütopyaların mantığını da az çok gösterir: "*Diyâr-ı küfrü gezdim beldeler kâşâneler gördüm / Dolaştım mülk-i İslâmı bütün vîrâneler gördüm*"

Genellikle bir seyyahın gezip gördüğü yabancı/hayalî bir dünya düzeninin bize aktarıldığı metinler gibi durur ütopik metinler. Bu, Thomas More'un **Utopia**'sında da, Campanella'nın **Güneş Ülkesi**'nde de aynıdır ve bu anlamda ütopik metinlerin karakteristik bir özelliğidir. Tommasa Campanella'nın **Güneş Ülkesi**'nin ilk cümleleri bir *ospitalario*'nun[5], Cenovalı Kaptan(bir seyyah)'a seslenişidir:

"*-Haydi anlat bakalım şu deniz yolculuğunda başından geçenleri!*" (Campanella: 1996, 17)

Ancak, ütopik edebiyat, aslında bir teklifler edebiyatıdır. Çünkü dünyanın, insanlığın, toplumun, nasıl düzeleceğine dair ya da daha kısa bir ifâde ile "*bir yeryüzü cenneti nasıl oluşturulur*" sorusunun cevaplarını arayan bir edebiyattır. Dolayısıyla ütopik metinleri bu anlamda sıradan bir seyahatnâme olarak düşünmek elbette doğru olmaz. Çünkü seyahatnâmeler, *gezilen yer* yani *bir şey hakkında*dır. Oysa ütopik metinler *bir şey hakkında* değil, kendisi *bir şey olmak* iddiasındadır: *Bir gelecek tasarımı* ya da *bir yeryüzü cenneti*.

1. 2. Ütopya ve Ada İlişkisi

Ütopyaların en belirgin ortak özelliği, mutlaka yeryüzünde bir yere konumlandırılacaklarsa, genellikle bir ada ortamında kurulmaya çalışılmasıdır. Adalar, mekân olarak dünyadan soyutlanmaya/yalıtılmaya/dışlaştırılmaya oldukça müsaittir. Ütopik dünya, gerçek dünya ile zaman ve mekân bakımından kesin bir şekilde ilgisi kesilmiş bir yer olarak çizilirse okurun zihninde daha kalıcı ve belirgin bir biçimde yaşa-

yacaktır. Ada ortamının dünyadan yalıtılmış şartları sayesinde, mevcut dünyanın aksak yönlerinden ve bu aksaklıkların etkilerinden olabildiğince uzak kalınır. Bu yüzden de ütopyasını dış dünyaya kapalı bir ada ortamında kurması, içinde bulunduğu dünyadan hiçbir kötü iz taşımayan yeni ütopik bir dünya kurmak isteyen yazarın işini önemli ölçüde kolaylaştırır.

Ayrıca, adanın kesin sınırlarla çevrili bir alan olması, düzen ve kavranabilirlik açısından oldukça önemlidir. Dışarıdan gelecek her türlü saldırıya karşı güvenilir bir yer olan ada, dünya tarihinin dışında kendine mahsus özel bir tarihe sahip olacağı için, böyle bir ada ortamında kurulan ütopik dünya da sürekli, kalıcı ve değişmez görünecektir (Göktürk: 1997, 18).

Akşit Göktürk, Thomas More'un **Utopia**'sını bir ada ortamında kurmasının bütün bunların dışında başka sebeplerinin de olduğunu düşünür:

"*(...) More'un özlediği mutlu toplumu dile getirirken bir ada biçimini seçmesinde, yeniçağla birlikte yepyeni ülkelerin bulunmasının, Rönesans'ta ilkçağ kaynaklarına dönüş ile, örnek-toplum ülküsü ya da mutlu ülke konusundaki ilkçağ düşüncelerinin yeniden canlanmasının önemli payı vardır*." (Göktürk: 1997, 18)

Ütopik metinlerdeki mekânın genellikle, dünya coğrafyasının ve zaman-çizgisinin bilinmedik bir noktasına konumlandırılışında; bir nevi sistem eleştirisi olan ütopyayı ve ütopya yazarını mevcut sistemin muhtemel engelleyici, yasaklayıcı ve cezalandırıcı tavırlarından kendini koruma refleksinin de payı vardır. Ayrıca okur (ve yazar) sistem içinde yetiştiği için farklı bir düşünme biçimine bildik/tanıdık dünyanın verileriyle çok kolay ulaş(tırıl)amayacaktır. Böyle kesin bir sınır çizerek ütopik mekânı yeryüzünün en ücrâ köşesine konumlandırmak, okurun hem yeni düşünme biçimine alışmasına hem de dikkatini tamamen yazarın kurduğu ütopik mekâna yoğunlaştırabilmesine imkân verecek, tüm bunlar ütopik metin yazarının hedefine daha kolay ulaşmasını sağlayacaktır.

Göktürk, Thomas More'un **Utopia**'sını değerlendirirken, çok ilgi çekici bir tespite daha ulaşır. Ortaçağda, bir çok manastır adalar üzerinde kurulmuştur. Utopia'nın mekân olarak bir ada ortamını seçişini ve bu ütopik ülkedeki hayatın manastır hayatına benzerliğini gündeme getirir:

"*Thomas More'un Utopia'sında da bu anlamda bir manastır ülküsünden izler vardır. Ortak mülkiyet, ortak giyim biçimi, çalışma dinlenme oyun saatlerinin kesinlikle belirlenmiş olması, ortak yemekhaneler, gerçekteki manastır yaşayışının da özellikleridir. Manastır ile ada arasında dışa kapalılıkları bakımından da benzerlikler vardır*." (Göktürk: 1997, 33)

1. 3. Ütopyalar ve İnandırıcılık Problemi

Hiçbir zaman dile getirilmiyor olsa da, bir kurmaca metin okumanın temel şartlarından biri, yazar ile okur arasında bir *kurmaca anlaşması*(Eco: 1996, 87)nın tesis edilmesidir. Bu anlaşma sonucunda, yazar bir çok olayı *gerçekmiş gibi* anlatır, okur da bütün bu anlatılanları *gerçekmiş gibi* dinler.

Bir masal metni okuduğumuzda onun gerçeküstü bir metin olduğunu; nesneler, kişiler mekânlar ya da olgu/olaylar arasında *gerçek bir ilişki* yerine *sembolik, imâlı ilişkiler* kurduğunu biliriz. Zaten masal da kendi gerçeğinin sadece *sembolik ve imâlı ilişkiler ağı* içerisinde algılanmasını bekler. Çünkü bir masalın (ve aslında tüm kurmaca metinlerin) derin yapısındaki anlam, anlattıklarında değil anlatmak istediklerinde (kastettiklerinde) gizlidir. "*Kafdağının ardında astığı astık, kestiği kestik, gözlerinden alevler fışkıran... bir kral varmış.*" cümlesini okuyan bir okuyucu, anlatılanların gerçek olmadığını bilir. Burada söz konusu olan *kurmaca anlaşması*nın temel şartı, Kafdağı adlı bir mekânın gerçekten var olup olmadığını, bir insanın gözlerinden alevlerin fışkırıp fışkırmayacağını ve yine masal boyunca anlatılacak diğer gerçek-üstü öğeleri/olayları (mesela, hayvanların konuşmasını, bitkilerin hareket etmesini vs.) tartışmamaktır.

Ütopya, her ne kadar masal ülkelerine komşu bir ülkeden söz ediyorsa da söylediklerine inanılmasını bekler. Hatta tüm gücünü de bu *inanç sayesinde kurduğu ilişki*den alır. Bu yüzden birçok ütopya yazarı, daha inandırıcı olmak kaygısıyla, bütün her şeyi kendisinin tasarladığı imâsını ortadan kaldırmak için kurduğu ülkeyi/dünyayı başka bir kişi aracılığıyla takdim etme yolunu seçer. Çünkü alışılagelen düzenin dışında bir dünya teklifi ile söze başlayan anlatıcı, öncelikle güvenilirlik engelini aşarak kendini inandırıcı kılmak zorundadır.

More, okurla birlikte Hythloday adında bir gezginden dinler bu ütopyayı; Campanella ise, ospitalario ile Cenovalı kaptanın diyaloglarıyla karşı karşıya getirir okuyucusunu. Dolayısıyla, ütopya yazarları kendilerini perde gerisinde gizleyip, bir başka görüntüleyici aracılığıyla bu dünyayı görünür kılmak isterler. Bu tür bir takdim edişin altında da, metnin inandırıcılığını ve anlatıcıya olan güveni en üst seviyede tutma gayreti yatar.[6]

Bu tavır, ütopyanın hayalî bir ülke olmasının yanında, içinde yaşanılan devri, ülkeyi, sistemi ya da dünyayı eleştirme kaygısı taşımasından da kaynaklanıyor görünmektedir. Herhâlde sadece bir hayaller yumağı olarak okunmak istemez ütopya yazarı. Ütopik metinler, *gerçekmiş gibi* konuştuğunda bu kez fantastik bir alana kayabilir. Oysa ütopik yazar, yeni bir dünya ile ilgili anlatacaklarını çoğu kez, uygulanabilir olsun ya da olmasın, topluma bir model olarak sunmak istemektedir. Dolayısıyla kendisinin anlattıklarının *gerçekmiş gibi* dinlenmesi ona yetmez. Aksine o, anlattıklarının *gerçek* olarak dinlenmesini isteyecektir. Bu yüzden de ütopya yazarının neredeyse her an, *kurmaca anlaşması*nı en üst düzeye çekmek isteyen tavrına şahit olunur. Bu tavrı, Adam Şenel'in **Teleandregenos Ütopyasında Evlilik Hayatı** adlı kısmî ütopyasının giriş cümlelerinde oldukça açık bir şekilde gözlemlemek mümkündür:

"*Biliyorum şimdi söyleyeceklerime hiç kimse inanmayacak, kimse ciddiye almayacak. Ve ben anlattıklarımın 'uydurma' olmadığını göstermek için hiçbir belge sunamayacağım. Çünkü bir kazıda bulduğum o papirüs... yandı.*

"Ama ben anlattıklarıma kimse inanmayacak' diye bir ay geceli gündüzlü okuyup çözdüğüm papirüsün nelerden söz ettiğini açıklamadan edemem. Ben o satırları

okudum, bu, gerçek; açıklayacağım onları, beni deli yerine koysalar da. Bu, benim için bir insanlık görevi. Ötesi size kalmış. Ben anlatırım, siz de inanmazsınız.

"'Öyleyse inandırmak için her şeyi en ince ayrıntılarıyla anlatın, belki bir ipucu bulunur' demeyin. Çünkü bu işin uzmanı olarak biliyorum ki, 'Papirüs'ü bulduğum yer, 'Papirüs'ün nitelikleri, yazının biçemi, dili diyalekti işe yarayacak hiçbir ipucu sağlayacak şeyler değil. Her şey akıllıca düzenlenmiş bir 'cinayet' gibi. Bu yüzden yazımı ayrıntılarla doldurmanın yararı yok. Hatta 'Papirüs' yanmasaydı bile, bildiklerimize, filanca yerde bulunmuş esrarengiz papirüs' sözünden öte hiçbir şey eklenmeyecekti." (Şenel: 2003, 17-18)

Duygu/güven sömürüsünü de içinde barındıran bu cümleler, kurnaz ve kendisine bilâkaydüşşart güvenilmesini bekleyen bir ütopya yazarıyla karşı karşıya bırakıyor okuru... Bütün delillerini yitirdiğini açık yüreklilikle itiraf eden bir kişiyi en azından bir kez olsun dinlemek, belki de, inanmak isteriz. Yazar da burada bu duygumuzu kullanmaya çalışıyor ve inandırıcılığını en üst seviyeye çekmek istiyor.

Utopia'da inandırıcılığını/güvenilirliğini en üst seviyeye çekebilmek için More'un başvurduğu yollardan birini Mina Urgan şöyle tespit ediyor:

"*'Utopia' sözcüğünün 'hiçbir yer' anlamına geldiği herkesçe bilindiği hâlde, More, öyle bir yer sanki gerçekten varmış gibi, Raphael Hythloday (Hythloday, 'gevezelik eden' anlamına gelir) adlı gemici sanki gerçekten yaşamış da, onunla konuşmuş gibi, çok ağırbaşlı haller takınıp şunları söyler: Aslında bu kitabı bir yılda değil, birkaç hafta içinde bitirmesi gerekirdi; çünkü bu konuyu kendi bulmadığına göre, yapacağı tek şey, Antwerp'de Peter Giles ile birlikte dinledikleri Raphael Hythloday'in anlattıklarını kâğıda geçirmekti.*" (Urgan: 2000, 40)

2. Sebepler ve Hedefler Açısından Ütopya

2. 1. Sebepler ya da Ütopyaların İlham Kaynağı

Ütopyaların '*kronik bir muhalefet duygusu*' (Oktay: 2004, 81) ihtiva ettiği söylense de aslında bu metinler içinde yaşanılan dünyadan kaçışı sembolize eder ve öncelikle bir memnuniyetsizliğin ifadesidir. Yoksa, insanlar arası ilişkilerden sosyal müesseselere kadar bütün sistemin mükemmel bir şekilde işlediği, bütün insanlığın huzur içinde yaşadığı bir dünyada ütopyalara yer kalmaz. Akatlı'nın ifadesiyle: "*Düş olsun, kâbus olsun; ütopya her zaman bir hoşnutsuzluktan doğmuştur.*" (Akatlı: 2004, 29-30). Cioran da benzer bir şekilde, bir ütopya yazarının en büyük yardımcısının "*sefalet*" (Cioran: 1999, 82) olduğunu söyler. Bu yüzden ütopyaları müzminleşmiş bir muhalefet duygusuna bağlamak pek de doğru bir yaklaşım olmaz.

Ütopyaların ilham kaynağını Emil Michel Cioran şöyle açıklar:

"*Hava mı rahatsız etti sizi: Değişsin o zaman! Taş da öyle. Bitki de, insan da. Varlığın dayanaklarının ötesine, kaosun temellerine kadar inmek; onu ele geçirmek ve orada yerleşmek için! (...) Başka bir dünyayı hemen şu dünyada isteyen bir ateşliler kalabalığı. Ütopyaların ilhamını onlar verir, ütopyalar onlar için yazılır. Ama hatırlatalım ki, ütopya, yokistan anlamına gelir.*" (Cioran:1999, 83)

İçinde yaşanılan çağın olumsuzluğu, ütopyaları hazırlayıcı bir sebeptir fakat gerek *şimdi* gerek *gelecek* ile ilgili bir çıkış kapısı olarak ütopya gibi dolaylı bir yola başvurmadan önce, daha kestirme yollar denenebilir: "*Geleceğe ilişkin araştırma raporları hazırlamak, istatiksel tahminlerde bulunmak, talepler ya da öneriler formüle etmek, (...) projeler geliştirmek (...)*"(Silier: 2004, 61) gibi... Hatta mevcut yapıdaki aksaklıkları, olumsuzlukları tespit ederek bunları giderici, düzeltici tedbirler alınması için biraz önce sayılan hazırlıklar mevcut yapıyı/sistemi yönetenlere takdim edilip, bu çözüm tekliflerinin uygulanması için çaba sarf edilebilir ki böyle bir çaba daha çok işe yarar. Ancak, düzgün bir şekilde işlemeyen sistem zaten çoğu zaman kendine yönelik eleştirilere ve kendi (sisteminin) dışından gelecek çözüm tekliflerine tahammül edememek gibi bir hastalıkla da malûldür. Böyle bir durumda, aydınlar, sisteme yönelik eleştirilerini ya bir kenara bırakıp tamamen şahsî ve tâlî meselelerle uğraşacak, ya her türlü işkence, baskı ve zulmü göze alarak sisteme başkaldıracak, ya da eleştirilerini daha farklı ve daha emniyetli zeminlerde dile getirmenin yollarını arayacaktır. Böyle bir zemin arayışında *hayal*'in, *masal*'ın, *fantastik*'in, *alegori*'nin dünyasına sığınıldığı gibi, bir başka sığınak da *ütopya*'dır. Dolayısıyla, baskıcı bir yönetim altında bunalan ya da had safhada bir umutsuzluğun girdabında boğulan yazar/şâir *masallar âlemine, fantastiğe, ütopyaya* vs. kaçarak *fildişi kulesi*'ne kapanır. Çünkü, adı anılan bu türler hem içinde bulunulan/yaşanılan sistemin alegorik düzlemde bir eleştirisine hem de ileriye dönük umutları dile getirmeye, yeni teklifler sunmaya imkân sağlar.

Ütopyaları oluşturan şartlar, bu anlamda, şu iki cümle ile özetlenebilir: 1) İçinde yaşanılan çağın olumsuz gidişatından duyulan memnuniyetsizlik ütopyalara zemin hazırlar. 2) Baskıcı bir yönetim, sisteme dair eleştirileri imkânsızlaştırdıkça ütopyalar âcil ve geçici bir çıkış kapısı olur.

2. 2. Hedefler ya da Ütopyaların Yazılış Amacı

Yazılış amacı olarak diğer ütopyalardan çok ayrı bir yerde duran Francis Bacon'ın **Yeni Atlantis**'ine özel olarak değinmek gerekir. Çünkü (yazılış amacı bakımından) bu ütopya üzerinde çeşitli spekülasyonlar yapılmaktadır: Bacon, İngiliz parlamentosu tarafından rüşvet aldığı gerekçesiyle adalet bakanlığı görevinden uzaklaştırılmıştır. **Yeni Atlantis**'i 1624 yılında altmış üç yaşında iken kaleme alan Bacon'ın amacının, ütopik metninde tasarladığı, *Süleyman Evi* ya da diğer adıyla *Altı Günlük Eserler (İşler) Koleji* adlı kurumu hayata geçirmek üzere yeniden devlet kademesinde göreve çağrılmak olduğu ileri sürülmektedir (Morton:1969, 81'den aktaran Göktürk:1997, 40). **Yeni Atlantis**, bütün ütopyalar gibi tabiî ki ideal bir sistemden bahseder ancak ilginç olan, bu ideal ada devletinde rüşvet denilen sosyal hastalığın kesin bir şekilde çözülmüş olduğunun sık sık vurgulanmasıdır. Ancak yine de Bacon, şahsî ütopyasına kavuşamaz. Kendisine devlet kademesinde herhangi bir memuriyet kapısı açamayan **Yeni Atlantis**'i yarıda bırakarak, başka çalışmalara yönelir.

Bu istisnaî ütopya bir kenara bırakılacak olursa diğer ütopyaların, yazılış amacı bakımından hemen hemen benzer özellikler gösterdiği söylenebilir. Ancak, yukarıda

Francis Bacon hakkında söylenenler, şüphesiz **Yeni Atlantis**'in birazdan dile getirilecek amaçların tamamen dışında olduğunu göstermez. Çünkü Bacon'ın amacı ne kadar farklı olursa olsun, **Yeni Atlantis** nihayetinde bir yeni ülke/dünya/sistem teklif ettiği için diğer ütopik metinlerle benzer özellikler gösterir.

Ütopyaların yazılış amaçları üç başlıkta toplanabilir:

2. 2. 1. Bir yeryüzü cenneti (ideal dünya) kurma hayali: Ütopik edebiyatın bilinçaltında yatan gizli duygu, yazı boyunca birkaç kez değinildiği gibi, *bir yeryüzü cenneti arayışı*dır. İnsanoğlunun bilinçaltında yatan bu duygunun tarihi, insanlık tarihi kadar eskidir. Cennetten kovulan insan, binlerce yıldır, aslî vatanına geri dönüşün yollarını aramakta ya da bu aslî vatana benzer bir vatan tasarımının peşinde koşmaktadır.

Okyanusta yaşadıkları binbir tehlikeden sonra tesadüfen ulaştıkları Bensalem halkının yaşadığı adaya dair yabancıların ilk intibalarını dile getirdikleri cümleler neredeyse bir cennet tasviridir: "*Bizler melekler diyarına gelmişiz. Onları her gün gözlerimizle görüyoruz. Hiç ummadığımız her rahatlığı daha aklımıza gelmeden temin ediyorlar*." (Bacon:2002, 32). Dolayısıyla bilerek ya da bilmeyerek bir ütopya yazarı bir yeryüzü cenneti (ideal dünya) kurmayı hedefler.

2. 2. 2. Kurulan hayalî dünya aracılığıyla mevcut dünyayı/sistemi eleştirmek: Bir ütopya, ilk bakışta yeni bir ülkeyi müjdeliyor, okurlarına bir hayal ülke, bir yeryüzü cenneti tasarımı sunuyor gibi görünse de, geri planda, içinde yaşanılan toplumu, mevcut dünyayı ve hatta bütün kurumlarıyla sistemi eleştirir. Bu sistem eleştirisi, dolaylı ya da dolaysız olmak üzere iki farklı biçimde yapılabilir.

Yeni Atlantis'te ada halkından bir yahudi yabancılara kendi ülkesindeki işleyişle ilgili birkaç bilgi aktardıktan sonra, yabancı şöyle karşılık verir: "*Size Sarepta'nın dul karısının Elias'a söylediğini söyleyeceğim. Bize günahlarımızı hatırlattınız; itiraf ederim ki, Bensalem halkının doğruluğu Avrupa'nın doğruluğundan büyüktür*." (Bacon: 2002, 55)

Burada **Yeni Atlantis** yazarı, doğrudan Avrupa'yı (dünyayı) eleştirmez. Ancak, Bensalemlilerin yaşayışlarını, oradaki gerek devlet kurumlarının, gerekse gelenek görenek örf ve âdetlerin işleyişini öyle bir anlatır ki, okuyucu olarak bizler, bu dünyanın ne kadar düzensiz, çirkin ve günaha batmış olduğunu, metindeki yabancı gibi hatırlarız. Dolayısıyla bir ütopya yazarı olarak Bacon da hedefine ulaşmış olur, ideal ülkeyi bize bir ayna gibi tutarak mevcut dünyayı/sistemi dolaylı yoldan eleştirir.

Güneş Ülkesi'ndeki Cenovalı Kaptan, içinde bulunduğu topluma/ülkeye yönelik bir eleştiri getirmeden, bir *ospitalario*'ya Güneş Ülkesi'ni bütün yönleriyle anlatırken zaman zaman sadece bir karşılaştırma yaparak, içinde bulunduğu toplumla ilgili dozajı düşük eleştirilerde bulunur:

"*Güneş Kentlilere göre, bu gibi ahlâk zaafları bizim ülkemizde oluyorsa, bunun nedenini kadınların aylaklığında aramalıdır: aylak otura otura kadınların yüzleri solar, tenleri bozulur, buruş buruş olur, boyları kısalır. O zaman, allık, pudra sürme-*

ye başlar, yüksek ökçeler giyer, güzel görünmeye özenirler. Ama güçten kuvvetten düşer ve en sonunda hem kendi sağlıklarını, hem de dünyaya getirecekleri çocukların sağlığını tehlikeye sokarlar." (Campanella: 1996, 40)

Bazı ütopyalar ise sisteme yönelik eleştirilerini oldukça açık biçimde dile getirebilir: More'un **Utopia**'sı iki bölümden oluşur. Utopia adası ile ilgili gözlemler ve izlenimler ikinci bölümde anlatılırken, daha sonra yazılan ilk bölümde Utopia adası hakkındaki bütün bilgilerimizin kaynağı olan Raphael Hythloday, hem içinde bulunduğu ülkenin hem de gezip gördüğü diğer ülkelerin kurumlarını, kanunlarını, törelerini, gelenek ve göreneklerini eleştirir. Doğrusunu yanlışını birbirinden ayıracak bir bilgiye sahip olduğu için yanlış olan kanunların, törelerin geleneklerin, kurumların hangisiyle değiştirilmesi, nasıl düzeltilmesi gerektiği hususunda zaman zaman tekliflerde de bulunur:

"*Raphael anlattıklarına derin düşünceler de katıyordu. Türlü devlet biçimlerini açıklarken her birinde neyin doğru neyin eğri, neyin iyi neyin kötü olduğunu şaşırtıcı bir kesinlikle çözümlüyordu. Bunca ulusun yasalarından, törelerinden bu kadar bilgince söz ettiğini duyunca insan Raphael'in görüp geçtiği her yerde bütün bir ömür geçirdiğini sanabilirdi.*" (More: 2000, 90)

More bu birinci bölümde, içinde bulunduğu toplumu, yer ve zaman belirterek, Raphael Hythloday kişiliği aracılığıyla, hiçbir filtreleme kullanmaksızın, dolaysız bir şekilde eleştirmekten çekinmez:

"*Böyleyken ne iştir anlamıyorum' dedi; 'sadece birkaç hırsız asılmaktan zor paçasını kurtardığı hâlde, bugün İngiltere'de yine de hırsızdan geçilmiyor.*

"*Kardinalin evindeki söz özgürlüğünden yararlanarak dedim ki:*

"*Bu sizi hiç şaşırtmamalı ölüm cezası böylesi durumlarda hem haksız, hem yararsızdır. Öldürmek hırsızlığı cezalandırmak için çok ağır, hırtsızlığı önlemek içinse çok hafif bir cezadır. Her çalan ölümü hak etmedikten başka, açlıktan ölmemek için çalan adama en korkunç işkenceleri de yapsanız yine çalar.*" (More:2000, 92)

2. 2. 3. Mevcut dünyanın problemlerine çözüm teklifleri sunmak: İçinde yaşanılan dünyadan memnuniyetsizliğin ifadesi olan ütopyalar, özenilecek derecede mükemmel bir dünya kurarak, bu ütopik dünyada işleyen kurallara sâdık kalınırsa toplumun hayal edilen huzur ortamına kavuşacağını telkin eder. Bu yüzden ütopyaların, dolaylı ya da dolaysız biçimde, gerçek dünyanın, toplumun problemlerine çözüm teklifleri sunmak gibi bir amacı olduğu da hatırda tutulmalıdır.

3. Ütopya okuma biçimleri:

Ütopyaların farklı yazılış amaçları söz konusu olduğunda bunun hemen karşısında da çeşitli ütopya okuma biçimlerinden bahsedilebilir. Bir hayal olarak ütopyanın yazıldığını varsaymak bir de örtük olarak ütopyaları bir hayal olarak okumayı teklif etmek demektir. Bu yüzden ütopya okuma biçimleri ile ütopyaların yazılış amaçları arasında görmezden gelinemeyecek bir ilişki vardır. Ancak bu, bir ütopya sadece ya-

zılış amacına uygun bir biçimde okunabilir demek değildir. Bir ütopya yazılış amacına uygun bir şekilde özel olarak okunabileceği gibi, her ütopya bütün okuma biçimleriyle birkaç değişik açıyla her seferinde farklı bir dikkatle okunabilir. Bir sistem eleştirisi olarak yazıldığı apaçık belli olan bir ütopyayı, aynı zamanda bir ideolojik teklif olarak ya da sadece bir hayal olarak okumak her zaman mümkündür.

3. 1. Bir hayal olarak ütopyaları okumak

Böyle bir okuma biçimi, ütopik edebiyatı her ne kadar fantastik edebiyat, ya da bir bilim-kurgu edebiyatı gibi görme tehlikesini gündeme getiriyorsa da bu tür okumalar da imkân dahilindedir. Bir ütopyayı sadece bir hayal olarak okumak, ütopik metinlerin fonksiyonel yanını (sistem eleştirisi, sisteme dair çözüm teklifleri vs.) bir süreliğine kenarda tutarak okumayı teklif eder. Bu anlamda ütopyalar, insanoğlunun bir cennet arzusunu tatmin ederken, aynı zamanda insan zihnini ve hayal gücünü geliştirici pratik bir temrinler bütünü olur. Bu temrinler aynı zamanda insanoğlunun geleceğe dönük projeleri, çalışmaları için önemli bir birikim sağlar. Buna dayanarak ütopyaları, bugün çok revaçta olan, *beyin fırtınası* denilen ameliye ile eşdeğer tutabiliriz. Bir çalışma ve fikir üretme ameliyesi olarak *beyin fırtınası* her zaman en farklıyı, doğru ya da yanlış olsun statükocu düşünüşün dışına çıkmayı, bir fikir kırıntısı şeklinde de olsa yeniyi/orijinali yakalamak için bu dünya üzerinde duran ayaklarımızı bir an olsun yerden keserek hayallerin ütopyaların sınırlarında dolaşmayı teklif eder.

Ayrıca böyle bir okuma biçimi, özellikle baskıcı bir yönetimin hüküm sürdüğü dönemlerde, ütopik yazarların da teklif ettikleri bir okuma biçimidir. Böyle zamanlarda yazdıklarının neticede bir *hayal* olduğunu söylerken ütopya yazarı oluşturduğu metinlerin zararsızlığını imâ etmek ister. Çünkü böyle bir oku(n)ma biçimi yazara, sisteme karşı kendi güvenliğini koruması için önemli bir mevzi kazandırır. Yazar kendini hep o mevziden savunur: "*Bunların hepsi hayal ürünü şeyler... Yapmayın bayım, hayallerden, olmayacak şeylerden korkacak değilsiniz ya...*" diyerek masumiyetinin ve bunların gerçek hayatla hiçbir ilgisi olmadığının altını çizer.

Bir ütopya kurmamış olsalar da, bir sistemi/dönemi alegorik dille eleştiren yazarlar da aynı mazeretin arkasına saklanır. Biliyoruz ki bugün kimi televizyon dizileri ya da kitaplar, zülfiyâre dokunduklarını bildiklerinde (bildiklerinde diyorum, çünkü herkes neye dokunduğunu az çok bilir; yoksa ateş olmayan yerden duman tütmez der atalarımız.) "*bu dizide (filmde, kitapta, vs.) geçen olayların gerçek olay ve kişilerle hiçbir ilgisi yoktur*" gibi bir açıklama yapmak zorunda kalırlar...

Başka bir bakış açısıyla, ütopyaları gerçekten sadece bir hayal olarak okumayı teklif edenler de yok değildir:

"*Hakikî bir ütopya tasarlamak, inanarak bir ideal toplum tablosunun genel çizgilerini çıkarmak... bunun için muayyen bir dozda saflık, hatta fazla bariz olduğu takdirde sonunda okurun tepesini attıracak bir zevzeklik gerekir. Sadece sahte olan ütopyalar okunmaya lâyıktır; oyun ya da eğlence olsun diye, veya insandan kaçmak için yazılmış olanlar(...)*" (Cioran: 1999, 84)

3. 2. Bir ironi olarak ütopyaları okumak:

Figaro'nun Düğünü (Mozart) yazıldığı yıllarda eleştirel yönü ağır basan bir opera olsa da bugün artık komik unsurları daha fazla öne çıkan bir operadır. Elbette bir sanat eserini değerlendirirken, ona yazıldığı çağın duyarlılığıyla bakmak daha doğrudur. Fakat, kimi zaman yeni algılar, değişen sanat anlayışları vs. bugünkü algılama/okuma biçimlerimizi biz istemesek de değiştirmez mi?

Thomas More'un **Utopia**'sı kimi kaynaklarda *şaka* olarak adlandırmaktadır.[7] More'un genellikle biyografisini de göz önünde tutanlar, **Utopia**'yı değerlendirirken, bu ütopik metni onun şakacı kimliğinin bir neticesi gibi görme eğilimini/rahatlığını göstermişlerdir. More'un **Utopia**'sında ütopik ülkenin kelime olarak *gevezelik eden* anlamına gelen Hythloday adında bir kişi tarafından anlatılıyor olması ve metin içindeki kimi ironik tutumlar, böyle bir eğilimi güçlendirici birer unsur olarak zikredilebilir.

Ancak mesele bu kadar basite indirgenecek gibi değildir. Ütopya, sadece bir şaka ise, devrinde kimi engellemelere maruz kalmasının izahını yapmak güçleşir. Çünkü Latince yazılan **Utopia**'nın bir iki yıl içinde Almanca, İtalyanca, Flemenkçe ve Fransızcaya çevrilmesine rağmen, İngilizceye çevril(e)meyişi ve hatta bunun ötesinde İngiltere'de Latince baskısının bile yapılmaması pek mânidârdır. (Urgan:2000, 40.)

Ütopyalar çoğu zaman eleştiri dozu yüksek bir ironi olarak da algılanmaktadır. Yakından bakıldığında ironi, aslında bir sistemi gönlünce eleştirebilmenin en kurnaz ve en kestirme yollarından biridir. Zaten ironi kavramı da her zaman zekice görülür.

Francis Bacon, rüşvet yüzünden devlet görevinden uzaklaştırıldığı için, **Yeni Atlantis**'te rüşvet meselesini birkaç kez gündeme getirir. Bu acaba yazarın hem kendine hem de içinde yaşadığı devirdeki rüşvet hastalığına ironik bir eleştiri miydi? Biliyoruz ki Francis Bacon kendine yöneltilen rüşvet suçlamasını inkâr etmemiş, hatta rüşvetin kötü bir şey olduğunu savunmuştur. Ancak işler tam da burada karışmaktadır. Acaba **Yeni Atlantis**, yeniden devlet kademesinde görev bekleyen ütopyacı yazarın ironik bir rüşveti miydi?

3. 3. Bir ideoloji (sistem teklifi) olarak ütopyaları okumak

Edebî metinler, açık ya da gizli bir şekilde, belli bir hayat görüşünü yansıtırlar. İstisnasız bütün edebî metinlerde "*saf olgular ve olaylarla değil, belli bir şekilde sunulan olaylarla karşılaşırız.*" (Todorov: 2001, 68). Bu yüzden bir metni anlamlandırabilmek, bir yönüyle "*metnin tamamlanmamışlığı içine yerleşerek metni teorize etmek; metnin kimliğinin asıl ilkesini meydana getiren bu 'söylenmemişler'in ideolojik gerekliliğini açıklamaktır.*" (Eagleton:1985, 111)

Bir sistem tasarımı olarak ütopya da, bütün edebî metinler gibi, bir dünya görüşünün dolaylı bir yansımasıdır. Çünkü bütün edebi metinler bilinçli ya da bilinçsiz bir şekilde *angaje*dir.[8] Metnin yazarı bunu çoğu zaman farkedemez: "*Yapıtın angaje olması, yazarın bilinçli siyasal angajmanından çok farklı olabilir. Sol fikirleri yayan bazı yazarların yapıtları aslında bütünüyle tutucudur. Tersine tutucu olduklarını söyleyen yazarlar önemli ölçüde ilerici özellikler taşıyan yapıtlar yazabilir-*

ler"(Butor: 1996, 22). Böyle bir durum, yazarın stratejisi ile metnin stratejisinin her zaman örtüşmeyeceğinin ispatıdır.

Bir sistem (eleştirisi ve) teklifi olarak ütopyaları bu açıdan incelemek, metnin stratejisi ile yazarın stratejisinin örtüşüp örtüşmediğine bakmak, bir anlamda ütopyaların ideolojik boyutunun da belirginleşmesine yardımcı olacaktır. Çünkü böyle bir çaba, ideal bir dünya teklifi ile yola çıkan ütopya yazarlarının hangi saiklerle hareket ettiğini ve ne kadar başarılı olduğunu ortaya koyacaktır.

Ütopya ve ideoloji kelimesi yanyana oldukça ilginç bir birliktelik oluşturur. "*Anlam ve fikir üretiminin genel süreci*" (Fiske: 2003, 212) olarak da kullanılan *ideoloji* terimi ile bir sistem/dünya tasarımı üzerine anlam ve fikir üreten *ütopya* arasında bir akrabalık ilişkisi mevcuttur. Çünkü ideoloji de ütopya da aynı şeyin peşindedir: Yeni bir sistem teklif etmek. Ayrıca, ütopik metinlerin de ideolojilerin de daha iyi daha mükemmel bir dünyanın imkân dahilinde olduğu düşüncesi üzerine kurulu olduğu söylenebilir. Cioran, ütopya ile ideoloji arasındaki ilişkilere değinirken, ütopyanın , "*halkların yaşamında misyon fikrine tahsis edilen işlevi doldur*"duğunu ileri sürer(Cioran:1999, 93).

Ütopik metinleri bir ideoloji olarak okumak bir anlamda bu metinlerdeki hayat/sistem/dünya teklifleri eleştirel bir gözle değerlendirmektir. Böylelikle ütopik metinlerin altında yatan hayat görüşü ütopyacı yazarın hedeflediği dünyanın ideolojisi ortaya çıkacaktır.

Bütün ütopyalar teker teker ideolojik bir okuma sonucunda değerlendirildiğinde şaşırtıcı sonuçlara ulaşılabilir. Öncelikle söylemek gerekir ki, hemen hemen bütün ütopyalar mükemmel bir dünya tasarlamak isterken ferdî hürriyeti öldüren bir yapıya, demokratik bir yapı kurmayı hedeflerken, anti-demokratik, üniformist, baskıcı bir hüviyete bürünmüştür. İlk bakışta çok mükemmel bir sistem olarak görünen ütopyaların yakından incelendiğinde gayri-insanî yönleriyle karşılaşmak oldukça şaşırtıcı ve aynı zamanda, en azından hayal aleminde bir yeryüzü cenneti tasarlamaya kalkan insanın bile ne kadar sınırlanmış, eli kolu bağlanmış olduğunun açık bir göstergesidir.

Murat Belge ütopyaların çevreye ve çağına olan bağlılığını şöyle özetler: "*Ütopyalar bir anlamda sınırlı ve sınırlayıcıdır, çünkü insanların gelecek düşüncesi zorunlu olarak böyledir. Verili bir an ve koşullarda insanın genel iyiliğini düşünen bir kişi bunu ancak çevresinde gördüğü yapılara bağlı olarak yapabilir. Oysa tarih, bir zaman sonra o verili anda olmayan başka yapıları gündeme getirecektir.*" (Belge: 2004, 41)

Ütopyalardaki insan tipine bakıldığında bu metinlerdeki kişilerin *fert* değil, *kul/köle* olduğu dikkat çeker. Hatta buradaki insanların sadece bir *robot* (Cioran: 1999, 86) görünümünde olduğunu söylemek fazla yanlış olmaz. Ütopik dünyada insan, bütün insanî zaaflardan münezzehtir, yani melektir. İnsanî zaafları sebebiyle sistem-dışı davranışlara yeltenen insan ise, sistem içinde çeşitli cezalarla, sosyal müeyyidelerle sindirilir.

Küçük bir ayrıntı gibi dursa da temel bir mesele de ütopyalardaki insanın çoğu zaman seçme hakkının olmayışıdır. Thomas More'un **Utopia**'sında, Utopia ülkesin-

den kaçmanın cezası ölümdür. Utopia'da yaşayan herkesin başka ülkeleri görmesine ihtiyaç yoktur. Hemen hemen bütün ütopyalarda, kişi yerine sistem ya da sistemin akıl hocaları düşünür, karar verir. Dolayısıyla, neredeyse ferdî hürriyetin ve ferdî düşüncenin mükemmelleşmeyi engelleyeceği düşüncesinin ütopyalara hâkim olduğunu söylemek yanlış olmaz. İnsan ve ferdî hürriyet bakımından bütün olumsuzluklar elbette bunlar değildir: Kimi ütopyaların otoriter düzeninden (Oktay: 2004, 80), kimi ütopyalardaki insanın insana benzemeyişinden, çocukların bile çocuk ol(a)mayışlarından, mesela "*ağaçtan bir elma koparmanın*" cazibesinden habersiz oluşlarından (Cioran: 1999, 86) vs. yakınır.

Ütopik ülkelerde kurumlar en son ve en mükemmel yapıya ulaştığı için bu kurumları muhafaza etme kaygısı en üst düzeydedir. Bu kaygı yüzünden ütopik metinler statükocu bir zihnî tasarıma bürünür. Ütopyalarda, kaydadeğer bir gelişme, hemen hemen imkânsız gibidir, daha doğrusu gereksizdir. Çünkü zaten insan aklının en son haddine ulaşmış ideal bir dünyadır söz konusu olan. Dolayısıyla ütopya halkı, aslında hedefe ulaşmış, hiçbir hedefi kalmamış insan yığını gibi de algılanabilir. Hatta kimi ütopyalarda ilerlemenin, yeni fikirleri yeni buluşları gündeme getirmenin büyük bir cezası vardır: Teleandregenos ütopyasında, çocukların göbek bağının kesilmesi gerektiğini söyleyen yabancıya Teleandregenoslu bunu keşfedenlerin ölüm cezasına çarptırıldığını hatırlatarak, bu konu hakkında bir daha konuşmamasını tavsiye eder (Şenel: 24-25).

Statükoculuk ortak paydasında toplanabilecek bütün bu olumsuz özellikler, bozuk bir sistemden kaçış teklifi olarak ütopik metinlerin yine oldukça baskıcı ve üniformist bir yapı teklif ettiğini gösterir. Dolayısıyla ütopik bir metin de olsa, çağın ideolojik algılarından tamamıyla kurtulmak çok da kolay olmuyor. Bu bir anlamda kaçınılmaz bir sonuçtur, çünkü "*bireylerin düşünüş ve davranış biçimleri nasıl o toplumun egemen ideolojisiyle koşulluysa, yazın metinleri de tek tek bireylerin yarattıkları anlatılardan çok egemen düşünce yapılarıyla şekillenir. Diğer bir deyişle, yazın metinleri belli bir yer ve zamana özgü egemen dünya görüşünün birey yoluyla ifâde bulmuş biçimleridir.*" (Parla:2000, 39.) Bu yüzden insan zihni ancak, içinde yaşadığı olumsuzluklara göre bir cennet hayali kurabilmiştir. Oysa, daha bağımsız, daha dünyadan ayrı düşünülmüş olsaydı böyle bir zihnî kısırdöngüye düşülmeyecekti. Bu anlamdaki kısırdöngüyü işaretleyen en mühim örnek, ütopya yazarının kendi inançlarının, önyargılarının bu ütopik metinlere yansımasıdır. Mesela, **Yeni Atlantis**'te yahudi-hıristiyan birliği (hoşgörüsü) sağlanmıştır. **Yeni Atlantis**'teki yahudiler Hz. İsa'yı kabul ederler ancak, ütopya yazarının (Bacon'ın) aklına Hz. Muhammed'i de bu barışa dahil etmek gelmemiştir.

Bütün bu olumsuzlukları bir an göz ardı etsek ve ütopyayı gerçekten bir mükemmeliyetin gerçekleşmiş hâli olarak düşünsek bile böyle bir ütopyada, bütün sistem (can sıkıcı bir şekilde) mükemmel işler. Bu sistem içerisinde sürprize, tesadüfe, planlanmamış olana, kötüye, çirkine, gereksize, fazlaya, trajiğe yer yoktur. Her şey tasarlanmıştır. Her şey mükemmel bir şekilde yürümektedir. Ütopyalarda hiçbir insanî zaafa, kıskançlığa, kötülüğe, bencilliğe, ne kuraldışına çıkmaya, ne de yasaları ihlâl etmeye velhâsıl başka

hiç bir sapkınlığa yer yoktur. Böyle bir ütopya, siyah beyaz bir filme benzer ki her ne kadar insan doğasını biliyor olsalar da ütopya yazarları bu tür metinleri kurarken, mükemmel olanın büyüsüne kapılarak bu insan doğasını hiç hesaba katmamışlardır.

4. Sonuç:

"*Çocuksu bir akılcılıkla dinden bağımsızlaşmış bir meleklik karışımı*" (Cioran: 1999, 87) sonucu ortaya çıkan ütopya, içinde yaşadığımız dünyadan hayalî bir dünyaya kaçışı teklif eder. Bu teklifin altında, cennet arzusu, sistem eleştirisi vb. gibi çeşitli sebepler yatabilir. Her ütopya başlangıçta insanlığın mutluluğu için tasarlanmışsa da her zaman bu hedefine ulaşamamıştır. Bu başarısızlıkta çağın şartları, ütopya yazarının/kurucusunun donanımı, ütopik edebiyatın kenar çizgilerinin sınırlandırıcılığı vb. gibi birçok etkinin payı vardır elbette. Ancak şaşırtıcı olan, ideal bir sistem teklif etmek için ortaya çıkan bir edebiyatın sonuçta yine yasaklayıcı, baskıcı bir hâle gelmesidir. Bu anlamda ütopyaları, kötü bir yeryüzü cenneti eskizi/kopyası olarak kabul etmek mümkün görünmektedir. Bu yeryüzü cenneti eskizinde/kopyasında insan mutlu değil, mutlu olmak ya da mutlu imiş gibi görünmek zorundadır.

Ayrıca, insanoğlunun kollektif bilinçaltında yatan "*kovulduğu cennete yeniden dönme arzusu*"nun hayattan bir kaçış projesi olarak ütopyaya dönüşmesi, ortaya çıkan ütopyanın da yine hayata dönerek onu tanzim etmek için gizli bir siyaset gütmesi, *hayat-edebiyat-siyaset üçgeni*nde ütopya ve ütopik edebiyat meselesini oldukça ilginç ve birkaç yazıyla halledilemeyecek kadar geniş bir çalışma sahası hâline getirmektedir.

Ütopyalar her defasında değişik bakış açılarıyla, farklı dikkatler ve farklı amaçlarla okunmayı bekleyen bir yeryüzü cenneti tasarımı olarak bize bir kaçış teklifini yenileyip durmaktadır...

KAYNAKÇA

AKALIN, L. Sami (1984). **Edebiyat Terimleri Sözlüğü**, İstanbul.

AKATLI, Füsun (2004). *Ütopyanın Çevresinde*, **Ütopya**, (Yay. Hzr: A.Bülent Kutvan), İstanbul, ss.27-31.

BACON, Francis (2002). **Yeni Atlantis**, (Çev.Prof.Dr.Hamit Dereli), İstanbul.

BELGE, Murat (2004). *Ütopya*, **Ütopya**, (Yay. Hzr: A.Bülent Kutvan), İstanbul.

BUTOR, Michel (1996). **Michel Butor Üstüne Doğaçlamalar**, (Çev. İsmail Yerguz), İstanbul.

CAMPANELLA, Tommaso (1996). **Güneş Ülkesi** (Çev.: Vedat Günyol-Haydar Kazgan), İstanbul.

CIORAN, Emil Michel (1999). **Tarih ve Ütopya**, (Çev: Haldun Bayrı), İstanbul.

ÇELİK, Tuğba (2000), *Batı Edebiyatında Ütopyalar ve "Yalnızız" Romanı*, **Türk Yurdu**, (Türk Romanı Özel Sayısı), S.:153-154, Mayıs-Haziran 2000, ss.286-289.

EAGLETON, Terry (1985). **Eleştiri ve İdeoloji**, (Çev: Esen Tarım-Serhat Öztopbaş), İstanbul.

ECO, Umberto (1996). **Anlatı Ormanlarında Altı Gezinti**, (Çev: Kemal Atakay), İstanbul.

FISKE, John (2003), **İletişim Çalışmalarına Giriş**, (Çev: Süleyman İrvan), Ankara 2003.
GÖKTÜRK, Akşit (1997). **Ada, İngiliz Yazınında Ada Kavramı**, İstanbul.
İZ, Fahir- HONY, H.C. - ALDERSON, A.D. (1994). **The Oxford English-Turkish Dictionary**, İstanbul.
KILIÇBAY, Mehmet Ali (2004). *Tarihin Sonu Senaryosu Olarak Ütopya*, **Ütopya**, (Yay.Hzr.: A.B.Kutvan), İstanbul, ss.11-15.
KUTVAN, A.Bülent (2004). **Ütopya**, İstanbul.
MORE, Thomas (2000). **Utopia (Mina Urgan'ın İncelemesiyle)**, (Çev. Vedat Günyol-Sabahattin Eyuboğlu-Mina Urgan), İstanbul.
MORTON, A.L. (1969). **The English Utopia**, London.
OKTAY, Ahmet (2004). *Ütopya'yı Korumak*, **Ütopya**, (Yay. Hzr: A.Bülent Kutvan), İstanbul, ss.79-81.
ÖZKIRIMLI, Atilla (1991). **Açıklamalı Edebiyat Terimleri Sözlüğü**, İstanbul.
PARLA, Jale (2000), **Don Kişot'tan Bugüne Roman**, İstanbul.
URGAN, Mina (2000), *Thomas More'un Yaşamı ve Utopia'nın İncelenmesi*, **Utopia (Mina Urgan'ın İncelemesiyle)**, (Çev. Vedat Günyol-Sabahattin Eyuboğlu-Mina Urgan), İstanbul, ss.7-84.
SAFA, Peyami (1991). **Yalnızız**, İstanbul.
SİLİER, Orhan (2004). *Gelecek İçin Düşünmek*, **Ütopya**, (Yay. Hzr: A.Bülent Kutvan), İstanbul, ss. 59-68.
ŞENEL, Adam (2003). **Teleandregenos Ütopyasında Evlilik Hayatı**, Ankara.
TODOROV, Tzvetan (2001). **Poetikaya Giriş**, (Çev: Kaya Şahin), İstanbul.

---

[1] **Güneş Ülkesi**'ndeki Cenovalı Kaptan'ın son cümlesi (Campanella: 1996, 83).

[2] Bu kelimeyi (ütopya), "*hayal-ülke, hayalî ülke, düş-ülke, yok-ülke, yokistan*" gibi kelime veya kelime grupları ile karşılamak mümkündür.

[3] **Yeni Utopia Adasındaki Bir Cumhuriyetin Yüce Devletine Dair** (Libellus vere aureus nec minus salutaris guam festivus, de optimo repoblicae statu degue nova insula Utopia)

[4] 1516 yılında More'un **Utopia**'sı her ne kadar bu türün adı olsa da, ütopik metinlerin tarihi Platon'un **Devlet**'ine kadar uzanır (Kılıçbay: 2004, 11; Akatlı: 2004, 27).

[5] **Ospitalario**: Kudüs'te Hıristiyan hacılara yardımcı olmak amacıyla bir araya gelmiş Sen Jan Tarikatı'na mensup kişilere verilen ad. (Bkz. Campanella: 1996, 16)

[6] Bir metni diyaloglar (*gösterme tekniği*) hâlinde kurmak, dolaysız bir anlatımı gündeme getirir.Kurmaca metinlerde, *gösterme tekniği*, *anlatma tekniğ*ine nazaran daha *dolaysız bir anlatım tekniği*dir ve anlatıcıya olan güveni de en üst dereceye çıkarır.

[7] Utopia'nın bir şaka olarak adlandırılışı ve bu adlandırmanın ayrıntılı bir eleştirisi için bkz. Urgan:2000, 71-83.

[8] Burada *angaje* kelimesi, (olumsuz anlamların, çağrışımların tamamıyla dışında olmak üzere), edebî metnin, "insanı/eşyayı/değerleri" anlatırken belli bir perspektiften baktığını vurgulamak için kullanılmaktadır. Bu perspektifi bütün yönleriyle hayat şekillendirir.

M. ORHAN OKAY

POLİTİKA BATAĞINDA DERBEDER BİR ŞAİR AHMET HAMDİ TANPINAR

Meşhûrdur ki zulm ile olmaz cihan harâb
Eyler anı müdâhane-i âliman harâb
İzzet Molla
*

"Artık politikayı sevmiyorum.
Napolyon'un sözünü hatırlarsınız:
Politika, modern zamanların âfeti…"
Aydaki Kadın, s. 182

Yenileşme yahut Batılılaşma yıllarından başlayarak yakın dönem edebiyatımızın hemen bütün şahsiyetlerine kadar toplum meselelerine ve bunun biraz farklı uzantısı demek olan aktüel politikaya ilgi duymayan edebiyatçımız hemen yok gibidir. Bu kuralın bazı istisnaları düşünülecek olursa sadece şiirleriyle Ahmed Haşim akla gelecektir. İkinci bir isim veya isimler arasında Tanpınar'ın da hatırlanacağını zannederim. Onun pek çok yazısında olağanüstü minnet ifadeleriyle bahsettiği hocası Yahya Kemal'in tarih görüşü, vatan duygusu, Türk musikisi, İstanbul sevgisi gibi konularda kendisini etkilemiş olduğu muhakkaktır. Ancak şiiri bahis konusu olduğu zaman Tanpınar Yahya Kemal'den hemen hiçbir iz taşımamasına mukabil, dönemin edebiyat meclislerinde, salonlarda Yahya Kemal'i zalim bir rakibi olarak gören Ahmed Haşim'in ayak izlerine basarak yükselir.

Nesir yazılarına gelince… Bunlarda "tabiata olduğu kadar tarihe, memleket meselelerine olduğu kadar sanat meselelerine karşı ruhu alabildiğine açık bir fikir adamı" olduğunu söyleyen Mehmet Kaplan haklıdır. Tanpınar'ın ölümünden sonra nesir yazılarından, makalelerinden ve denemelerinden derlenen *Yaşadığım Gibi* adlı kitabı için yazdığı "Birkaç Söz" arasında "Onu okurken insan bir ideolojinin dar sınırları içinde boğulmaz, tabiatın, tarihin, sanatın, gerçek ve hayalin geniş ufuklarında nefes alır" diyen Kaplan'ın ne dereceye kadar isabet etmiş olduğunda ise epey tereddüt etmişimdir. O kitaba seçilmiş nesir yazıları ve makaleleri için **genellikle** doğru olabilecek bir değer yargısı. Ancak konu "Edebiyatçıların Siyaset Serüveni" olduğunda, *Yaşadığım Gibi* de dahil olmak üzere yazılarının satır aralarında, biyografisinde ve yine biyografisi olarak telakki edilebilecek mektup ve günlüklerinde, eşiğin öbür tarafındaki bir başka Tanpınar, sevenlerini rahatsız edecek kadar dikkatleri çeker: Çoğu "Ne yapalım, geçim derdi" parantezi içine alınacak ezilmeler, tabasbuslar, kırgınlıklar ve çelişkiler… çelişkiler…

Tanpınar'ın siyaset takvimindeki yaprakları çevirelim.

Darülfünun Edebiyat Fakültesi'nden 1923 yılı ortalarında mezun olan genç Ahmed Hamdi'nin tayini Erzurum Lisesi'ne çıkmıştır. Yeni görevine başladığı sırada henüz Cumhuriyet ilân edilmemiş, fiilen Büyük Millet Meclisi rejimi hüküm sürmektedir. Cumhuriyet'in ilânı hocalığının ilk aylarına rastlar. O zamana kadar *Dergâh* dergisinde çıkmış birkaç şiirinin dışında yazı denemesi olmayan Tanpınar'ın bu önemli tarihî olay hakkında da bir yazısı bulunmamaktadır. Yalnız seneler sonra *Beş Şehir*'in "Erzurum" bölümünde bu dönemine ait anlattığı bir anekdot onun siyasi tavrına bir hazırlık mahiyetindedir. 1924 Ekimi başlarıdır. Cumhuriyet'in ilânı üzerinden bir yıl geçmiştir. 30 Eylül'de Erzurum'a gelen Reisicumhur Mustafa Kemal Paşa ertesi gün liseyi ziyaret eder. Programa göre yarım saat kalacakken üç buçuk saati burada geçirir. Tanpınar'ın onun hakkında dikkate değer intibaları vardır. Atatürk, bir ara ona kim olduğunu, nerede okuduğunu filan sormuştur. Tanpınar o zaman biraz kendisinden, fakültesinden, hocalarından bahsetmiş, Atatürk de ona, o sırada gündemde olan medreselerin kapatılması hakkında fikirlerini sormuştur. Olağanüstü heyecanlı olduğu anlaşılan Tanpınar "ses namına neyi varsa toplayarak", -bu demektir ki bütün cesaretiyle- şunları söyler: "Medrese sürvivans hâlinde bir müessese idi. Hayatta hiçbir fonksiyonu yoktu. Kapatılmasının herhangi bir aksülamel doğuracağını zannetmiyorum". Bu cevapla Atatürk'ün sorusunun da mahiyeti biraz daha belirmektedir. O, medreselerin kapatılması teşebbüsünün halkta ne gibi tepkiler doğuracağını, genç ve aydın bir öğretmenin ağzından öğrenmek istemiştir.

Tanpınar gibi Atatürk'ün de, sohbetleri arasında frenkçe kelimeler kullandığı bilinmektedir. "Bir kaşını kaldırarak" ve kendi kendine düşünür gibi Tanpınar'ın kanaatlerinin tekrarlar: "Evet, sürvivans hâlinde idi, sürvivans hâlinde idi… Ama bu gibi şeyler belli olmaz. O kadar emin olmayın".

Sürvivans (survivance), her şey veya çok şey öldükten/yok olduktan sonra hâlâ ve biraz da boş yere yaşamaya devam etmektir. 1924'te topraklarının ve nüfusunun dörtte birini kaybetmiş, on beş yıldan beri aralıksız ihtilâller, savaşlar, mağlubiyetler içine düşmüş bir devlette acaba neler sürvivans hâlinde değildi? Millet mi, muhalefeti kalmayan Meclis mi, ordu mu, maarif mi, Darülfünun mu, adliye mi, din mi, tekkeler mi, ahlâk mı, musikimiz mi, öteki sanatlarımız mı ? Hangisi sürvivans hâlinde değildi? Nitekim Tanpınar'ın verdiği cevabın benzerlerini dönemin birçok aydını vermiş ve bütün sürvivans hâlinde olan kurumlar, ıslah yerine yok edilmelere sürüklenmiştir.

Bu tarihten çeyrek yüzyıl sonra Tanpınar'ı bir daha dinliyoruz: *"Bir medeniyetten öbürüne geçmemizin getirdiği… bu ikilik, evvelâ umumi hayatımızda başlamış, sonra cemiyetimizi zihniyet itibariyle ikiye ayırmış, nihayet ameliyesini derinleştirerek ve değiştirerek fert olarak da içimize yerleştirmiştir. İyiye, aydınlığa, kendimizi ve etrafımızı tam ve muâsır bir anlayışa doğru itmesi lâzım gelen bir hareketin böyle bir netice vermesi ilk bakışta yadırganacak bir şeydir. Fakat ne yapalım ki inkâr ettikçe bizi rahatsız edecek bir realitedir"*. ("Medeniyet Değiştirmesi ve İç İnsan", *Cumhuriyet*, 2 Mart 1951; *Yaşadığım Gibi*, s.34)

Yazının bütününde anlatılan, Tanzimat'tan beri devam eden ve sürvivans hâlin-

de olan birçok şeyi alıp götüren değişmelerdir. Bu başarısızlığın ve ikilemin sebeplerinin sıraladıktan sonra şunları ilâve eder:

"Saydığım sebepler olmasaydı, burada medeniyet değiştirmesi hastalığı adını vereceğim -cesaret etseydim, psikozu derdim- vâkıa, belki hiç teşekkül etmez, yahut bu kadar keskin olmaz, yani sadece ilerlemenin safhalarına göre mahiyetleri değişen bir Yeni ile Eski'nin mücadelesi şeklinde kalır ve bu mücadelenin doğuracağı, umumi hayatı rahatsız etmeyen muvazaalı terkiplerle -hatta psikolojik bir zenginlik şeklinde- devam eder, giderdi."

Tanpınar'ın bu yazısı çok önemlidir ve bu bahsin içine sıkıştırılamayacak kadar da ayrıntılıdır. Ama bir defa umumi hayat dediği milletin hayatı rahatsız olmuştur. Arkasında hep o sürvivans hâline gelmiş kurumların kapatılmasının bir tepki doğurmayacağı güveni vardır. "1932'ye kadar çok cezrî (radikal) bir Garpçı idim" demesi (Yaşar Nabi'ye Mektup, *Varlık* 1 Aralık 1951; *Yaşadığım Gibi*, s.307-8) Tanpınar'ı ne dereceye kadar kurtarır, bilemem (Okuyucunun bu çelişkiler üzerinde daha rahat düşünebilmesi ve piyonların satranç tahtasındaki yerlerine oturabilmesi için Tanpınar'ın bir dönem milletvekilliğini bu kronoloji içinde dikkatten uzak tutmamak gerekir. Tanpınar 8 Mart 1943 - 21 Temmuz 1946 arasında Maraş milletvekili olarak Meclis'te bulunmaktadır. *Beş Şehir*'in 1957 basımında bulunan Atatürk'e ait bu anekdot, "Erzurum" yazısının ilk çıktığı 1 Temmuz 1944 tarihli *Ülkü* dergisinde bulunmadığı gibi *Beş Şehir*'in 1946'daki ilk basımında da yoktur).

Tanpınar'ın eserlerini ve hemen tamamen bir estet olarak yaratılmış görünen şahsiyetini dikkate aldığımızda hayatının üç buçuk yılını geçirdiği parlamentoya niçin girdiğini, bu işe neden heves ettiğini açıklamak kolay olmuyor. Zaman zaman kendi kendisine de bunun hesabının veremediğini bazı notlarından çıkarabiliyoruz. Yalnız 1943 Martında yapılacak Meclis seçimlerinden birkaç ay önce Erzurum'daki ilk hocalığından beri yakın dostu olan Cevat Dursunoğlu'na yazdığı iki mektupta bu hevesinin ipuçlarını görebiliyoruz. O yılın 19 Ocak ve 7 Şubat tarihli mektuplarında Dursunoğlu'na, hocalıktan şikâyeti olmadığını, yalnız üniversite çevresinden hoşlanmadığını, çevresindeki bazı hocalarla "akademik cilveleşmekten bıktığını", bir takım çalışmaları için mebuslukta daha rahat zaman bulabileceğini söylemektedir: *"Tam velûd durumdayım, ne yapabilirsem şimdi yapabilirim. Mebus olursam daha geniş vakit bulacağım. Daha rahat olacağım. Çünkü vazife mesaim, edebî mesaimden ayrı olacaktır. Diğer taraftan hayatla ve cemiyetle temasım daha geniş olacak. Politika çok hoşuma gidiyor. Ne kendimi boş yere harcamak, ne de hasisçe tasarruf etmek. Kıymetlerimi daha fazla rayiçle işletmek niyetindeyim. Hayatımda değişiklik olsun istiyorum. Bunu zihnî hıfzıssıhham için lüzumlu görüyorum. Şimdi ufuksuzum, bir ufkum olacak…"* (*Tanpınar'ın Mektupları*, s. 50-54). Bu mektupların bütünündeki rica, minnet hatta ezilmişlik ifade eden cümleler, rind-meşrep intibaı veren Tanpınar'ı tanıyanlarca şaşırtıcıdır.

Cevat Dursunoğlu'nun ne cevap verdiğini bilmiyoruz. Tanpınar'ın isteği yumuşak karşılanmış olmalıdır. Geçerli sisteme göre o artık milletvekilliği garantilenmiş bir

Maraş adayıdır. Bu isteğinin yerine getirilmesinde Cevat Dursunoğlu'nun rolü kadar, o zaman Cumhuriyet Halk Partisi'nin genel sekreteri olan Memduh Şevket Esendal'ın (hikâyeci MŞE), Millet Meclisi'nde seçkin edebiyatçıların da bulunmasında fayda görmesinin tesiri olmalıdır. Böylece o senenin Şubatında Hamdi Bey, hayatında ilk defa göreceği Maraş'ı partinin adayı sıfatıyla ziyaret etmek zorunda kalır.

Aynı yılın Mart'ında Tanpınar Meclis'tedir. Mektuplarında bahsettiği politika hevesleri ne zaman sönmüştür, bilemiyoruz. Bu hevesi kaybedişinin kısa zamanda ortaya çıktığını tahmin etmek o kadar zor değildir. Tanpınar'ın adını TBMM albümlerinin dışında, meclis komisyonlarında veya genel kurul zabıtlarında aramak bir sonuç vermiyor. Elimizde o dönemine ait mektuplar bile yok. Onun milletvekilliğinden kalan tek anekdotu Samet Ağaoğlu naklediyor. Tanpınar'ın Ankara Lisesi'nde hocalık yaptığı 1927 yılı son sınıfından öğrencisi olan Samet Ağaoğlu, onunla milletvekilliği yıllarında bir gün Ankara'da karşılaşmıştır. Kısa bir hoşbeşten sonra Tanpınar'ın şunları söylediğini naklediyor: *"Bak Samet, ben Büyük Millet Meclisi'ne değil, bir tekkeye girmişim meğer! Postnişin bir şeyh, çevresinde derece derece rütbeli şeyhler, sonra yine derece derece rütbeli müritler. Şeyh ve yanındakiler koridorların ortasında, başları dimdik, gözleri dört yana fırıl fırıl dönerek dolaşıyorlar. Müritler de yine derecelerine göre duvar diplerine yakın sıralar hâlinde. Benim gibi yeniler ise duvarlara hemen hemen sürünerek, başları eğik yürüyorlar, daha çok kaş göz işaretleriyle konuşmağa çalışıyorlar. Niye girdim bu tekkeye? Niye girdim?"* (Samet Ağaoğlu, *İlk Köşe*, s.50-51)

Gerçekten, Tanpınar niye girmiştir bu tekkeye? Mektuplarında ümit ettiği gibi hayatla ve cemiyetle daha geniş teması olamamıştır. Kendisinde var olduğuna inandığı kıymetlerini daha fazla bir râyiçle işletememiştir. Hayat boyunca bozulduğunu vehmettiği zihnî sağlığı yerine mi gelmiştir? Ufuksuzken ufku mu olmuştur? Bunların hiçbirine olumlu cevap vermek mümkün değildir.

Onun o tekkeye niçin girdiğini öteki partililer de birbirlerine sormuş olmalıdırlar ki o dönemi takip eden 1946 seçimlerinde bir daha aday gösterilmemiştir. Zaten devir şairlerin devri olmaktan da çıkmıştır. İkinci Dünya Savaşı sonrasında Türkiye'nin de aralarına dahil olduğu Birleşmiş Milletler, dolayısıyla demokrasi cephesi çok partili rejimi zorlamaktadır. Böylece iktidar nisbî bir muhalefete razı olmuş, Demokrat Parti kurulmuş, ama tek parti iktidarının rahatı da kaçmıştır. Bundan sonra partiye artık kavga eden, sivri kalemli ve sivri dilli oratörler gerekmektedir. "Politika çok hoşuma gidiyor" diyen Tanpınar'ın mizacı bu kavgaya değil, kürsü hatipliğine bile müsait değildir.

Tanpınar, hadiseden yıllar sonra bir gün asistanına, bir kongrede Şeyh Galib'in değerini savunduğu için, partide tasvip görmediğinden ve kendisini yalnız bıraktıklarından yakınmış (Turan Alptekin, *Ahmet Hamdi Tanpınar; Bir Kültür, Bir İnsan*, s. 97). Sadece bu kadar bir sebebin parti mensupları arasında bir tepki uyandırmış olacağını zannetmiyorum. Tanpınar'ın günlükleri arasında birkaç satır belki daha bilmediğimiz bazı kırgınlıkları düşündürdüğü gibi kimsenin okumayacağı hatıra defteri yerine neden bazı fikirlerini basın veya Meclis kürsüsü yoluyla açıklamadığını da

ortaya koyuyor: *"Maraşa üç dört gidişim bana memleketi öğretmedi. Kaldı ki İstanbul ve Ankara da öbür yerlerden farklı değildi. Bu 1941 senesinde belki İstanbul bugünkü kadar köy değildi, fakat ıstırap her çehreden akıyordu. Gençler arasında ise muazzam ayrılıklar başlamıştı. Paşa'nın yapacağı şey partisi içinde daha sosyalizan bir zümre arayıp onu ortaya çıkarmaktı. Atatürk zihniyetine, hiç olmazsa başlangıcında daha sadık olurdu.*

Niçin bunları yazıyorum. Meclis'ten beş parasız ve dargın ayrıldım, fakat Parti'den ayrılmadım. İsmet Paşa'ya karşı iki sene kadar dargındım. Bununla beraber yine seviyordum. Muhalefet kürsüsündeki rolü genişledikçe iş değişti. İhtiyar adam gençleşti, büyüdü, kudret ve asalet kazandı. 2 Ağustos 1960". (İnci Enginün, "Teslim", *Baykan Sezer Armağanı*, 2003. Bu hatıraların yazıldığı 1960 yılı Ağustos sonlarında Tanpınar'ın muhtemelen Kurucu Meclis'e girme arzusuyla İsmet Paşa'yı ziyareti bahis konusu olmaktadır).

Hasılı, her ne olmuşsa, netice olarak, belki birikmiş daha da başka sebeplerle Tanpınar'ın artık mecliste işe yaramıyacağına kanaat getirilmiş olmalıdır.

Bu arada yine Dursunoğlu'na yazdığı o ilk mektuplarda bahsettiği, milletvekilliğinde daha rahat zaman bulabileceği ümidinin gerçekleşmiş olduğu söylenebilir. Nitekim Meclis'in VII. döneminin başladığı 1943 Martından 1946 Temmuzuna kadar geçen üç yıldan biraz fazla bir zaman içinde bütün hayatı boyunca yazdıklarının hiç değilse kantite olarak dörtte birini ortaya koyabilmiştir. Kırk kadar makale ve deneme, beş şiir, bir hikâye. Bunların dışında dört tercüme kitapla önceki hikâyelerini bir araya getirdiği *Abdullah Efendi'nin Rüyaları*'nın yayımlanması da var. Belki daha da önemlisi, yarım kalmış da olsa ilk roman denemesi *Mahur Beste* bu yılların ürünü olmuştur.

Ancak bütün bu güzel çalışmaların da bir takım faturaları çıkmıştır. Yahut her şeye rağmen kendisine bir dönem milletvekilliği lutfetmiş olan partiye bir şeyler borçlu olduğunu hissetmiş olmalıdır. Meclis'e girişinin birinci yılının sonuna doğru, o zamana kadar hemen hepsi edebiyat ve sanat çerçevesinde olan birkaç makalesi, denemesi ve şiiri, hikâyesi ve yarım kalmış *Mahur Beste* romanının yayınlandığı *Ülkü* dergisinde ilk defa bir resmî bayram nutku atan politikacının sesi yükselir. Tanpınar, kuruluşunun 12. yılını kutlamakta olan Halkevleri'nin varlığını ilk defa fark etmenin çocukça sevinci içindedir: *"Bu hafta Türk milleti Halkevlerinin kuruluşunun on ikinci yıldönümünü kutlayacak. Milletimiz bu mesut hadiseye ne kadar sevinse, bu yüzden ne kadar coşsa yerindedir."* cümleleriyle başlayan bu yazı baştan başa bir parti ocak başkanının kürsüden okuduğu yaranma ifadelerinin zavallılıklarıyla doludur : *"Halkevleri Türk milletinin sınıf, zümre, tahsil şartı, servet ve refah derecesi gözetmeden bir ruh külçesi hâlinde birleştiği yerdir…Yurt ve millet aşkı, yaşama hazzı, sanat ve fikir hamlesi, hür eğlence, hepsi onun etrafında toplanacaktır… Hemen her yerde Evler'imizin iyiye, doğruya, güzele ve millî olan şeylere geniş ve tesanütlü adımlarla yürüdüğünü görüyoruz… Halkevleri kadar adı ile mahiyeti bir olan müessese yoktur, o halkın evidir… Onun kapısından yalan girmez… Mazi hakkındaki yanlış hükümlerimiz teker teker iflas ediyor ve biz hayatımıza başka gözlerle bakıyo-*

ruz… Yarının mesut, hür, her adımda hayatı fetheden Türkiye'si bu Evler'in sıcaklığında bugünden büyüyor." ("Bir Bayram Hazırlığı", *Ülkü*, 16 Şubat 1944; *Yaşadığım Gibi*, s.48-50).

1945 yılının ilk günü kaleme aldığı "Yılbaşında Düşünceler" başlıklı yazı, Avrupa'yı kavuran İkinci Dünya Savaşı'nın nefis bir icmali ve gerçek bir Tanpınar denemesidir. Ancak, bunda da Türkiye'yi savaşa sokmama başarısını gösteren İsmet İnönü'yü haklı olarak ve inanarak alkışlarken onun adını anmayı bir saygısızlık olarak mı gördüğünden nedir, "Büyük Şef'in siyaseti bizi bu âfetten kayırdı" şeklinde bir Kızılderili filminin diyaloglarını çağrıştıran ifade ne kadar yadırgatıcıdır (*Ülkü*, 1 Ocak 1945; *Yaşadığım Gibi*, s.66-70).

Bu tarihten iki hafta sonra yine *Ülkü*'de "Anayasa'nın Türkçeleştirilmesi" yazısında, dile yapılan bu zecrî müdahaleyi de alkışlar: *"Anayasanın Türkçeleştirilmiş olmasına milletçe ne kadar sevinsek azdır"* diyen (16 Ocak 1945, *Yaşadığım Gibi*, s.114-116) Tanpınar, bu yazısının dışında bir daha dile böyle zecrî müdahaleleri tasvip eden bir fikir ileri sürmiyecek, hatta o Anayasa'daki yeni kelimeler de dahil olmak üzere uydurma kelimelerin hemen hiçbirine iltifat etmiyecektir. Türkçeleşmiş Anayasa ile aynı günlerde benimsenen ve o kadar kolay yayılan Ekim, Kasım, Aralık, Ocak ayları yerine bile, bu yıllardan çok daha sonra mektuplarında, denemelerinde, romanlarında ve bütün günlük hayatında bu sonbahar ve kış aylarına teşrinler, kânunlar demekten hep haz duyacaktır.

1949 yılında kendisiyle yapılan bir mülâkatta, yukarıdaki ifadelerinden siyasi bir manevra ile değil, fakat sanatkâr ustalığını kullanarak dönmesini de bilmiştir: *"dile yapılanlara gelince: Biz şu on beş senenin âdeta zaruri olan işlerini pek ciddiye almıyor muyuz? Zaruri diyorum, çünkü harf inkılabından sonra dil meselesi elbette ele alınacaktı. Bu böyle olunca tam bir karar bulana kadar ileri geri çırpınacaktık! Fakat milletimizin hayatı on sene değil ki… Bence dil meselesinde en mühim taraf, onun günün meselesi hâline gelmesidir. Dil insandır ve hakiki milliyettir. Yani hem insan hem cemiyettir. Bu kadar mühim bir unsur üzerinde tehlikeli ameliyeler yapılmamalı idi. Fakat sağlam bir sanat ve edebiyat anlayışıyla her şey kurtulur. Çünkü dili ne devlet, ne dil âlimi yapar…"* (Akşam, 26 Eylül 1949; *Mücevherlerin Sırrı*, s.201). Hasan Âli Yücel'e yazdığı 31 Mart 1959 tarihli bir mektubunda da *"Dilimizi değiştirdikten sonra başımıza gelmeyen kalmadı. Eskiden bir temyiz ve tefrik vardı. Bunu evvelâ ayırt etmek yaptık, sonra ayırtlamak hâline getirdik –tıpkı yudumlamak gibi. Hülasa aradan kayboldu gitti. Şimdi basit bir hastalık haberi bile yazamıyor. Samimilik, devrik cümle, ilerilik…"* (*Tanpınar'dan Hasan Âli Yücel'e Mektuplar*, s.24-25). Ancak unutmamalı ki uydurmacılığı alkışlama yazısı milletvekilliği dönemine, diğerleri Meclis dışındaki yıllarına aittir.

Fakat Tanpınar'ın asıl politik ve daha da kötüsü zalimane tavrı 27 Mayıs hükümet darbesi üzerine yazdıklarındadır. "Suçüstü", "Yakın Tarihimiz Üzerine Dikkatler" ve "İçtimai Cürüm ve İnsan Adaleti" başlıklı yazıları onun bibliyografyasına olduğu kadar biyografisine de çamurlanmış sayfalar hâlinde girecektir. Henüz Yassı-

ada mahkemesi duruşmalarının bile öncesinde idam edilmeleri âdeta bir olup-bitti gibi görünen parlamentonun bütün iktidar kanadı hakkında Tanpınar'ın bu yazıları biraz da usta bir aktör rolüyle iddia kürsüsüne çıkan bir savcının hitabet özentisini çağrıştırır. Darbenin üzerinden henüz iki hafta geçmişken başladığı ve Harbiye'nin imha edilmesine kadar dönemin sansasyonel gazete haberlerine yahut Siyasal Bilgiler öğrencisi Hikmet Çetin gibi parti sempatizanlarının anlattıklarına inanmış göründüğü bu yazılarında Tanpınar, sanatkâr ruhlu bir insan sıfatıyla, değil alelâde bir yazarı, herhangi bir vatandaşı bile tekrar okunduğunda azaba (vicdan azabına mı?) sokacak ifadeler taşır. Katil saltanatı, refah düşmanı, imar çılgınlıkları, irinli hücumlar, sar'a nöbetleri, entrika, ihanet, yaban domuzu sürüsü, psikopatlar sürüsü… gibi Tanpınar'ın vokabülerinde göremediğimiz daha bir yığın tahkir sözü, aralarında kendi arkadaşları, kendisi gibi şair, edebiyatçı ve üniversite hocalarının da bulunduğu bütün Demokrat milletvekilleri hakkında dökülüp duruyordu. Yalnız şu birkaç cümle bile, verilecek muhtemel ceza karşısında onun bu konudaki iştihasının tatminsizliğini acı bir şekilde ortaya koymaktadır: *"Adalete inanırım. Nemesis tanrıların her zaman için en büyüğüdür. Dilden sonra selamlanacak en büyük doğuş onun doğuşudur. Onun terazisi ve kılıcı insan kafasının en büyük seviyesidir. Fakat bir noktaya, içtimaî cürme kadar. Orada şaşmaz Tanrı'nın kudreti birdenbire durur. Böyle bir cürüm için din kitaplarının cehennemi, çeşitli azapları lazımdır"* ("İçtimaî Cürüm ve İnsan Adaleti", *Cumhuriyet*, 19 Ağustos 1960; *Mücevherlerin Sırrı*, s. 122).

***

Ne yazık ki Tanpınar'ın minnet duygularıyla karşıladığı darbe pek rahat durmamış, bir süre sonra kendisini alkışlayan üniversiteye de el atmış ve 147 öğretim üyesini bir gecede kürsülerinden alıp kapının önüne koymuştur. Bu defa üniversiteler telaşa düşmüş, bazı dekanlar istifa etmiştir. Tanpınar'a da, o sırada Millî Birlik Komitesi'nin kurduğu Millî Eğitim Komisyonu'nun başına getirilen kadim dostu Cevat Dursunoğlu'ndan bu 147'lerin veya bir kısmının affı için tavassutunu istemek düşmüştür: *"Burada Allah rızası için bizim 147'leri unutmayın… Feyzioğlu'nu elbette görürsünüz. Vaziyeti bir de siz anlatın*". (*Tanpınar'ın Mektupları*, s. 55; 31 Ocak 1961).

Bu arada, Yassıada mahkemesinin idamlar ve yüzlerce milletvekilinin hapse mahkûmiyeti ile sonuçlanmasının Tanpınar'ı müteessir ettiğini bazı yakınlarından işittim. Fakat ne yapalım ki tarihi yapan yazıdır, ispatı müşkül rivayetler değil.

***

Hiç şüphe yok Demokrat Parti iktidarının, Türkiye'deki hemen bütün iktidarlarda olduğu gibi pek çok hatası olmuştur. Her aydın insan, her eli kalem tutan yazar gibi Tanpınar'ın da tenkit etmek hürriyetini elinden almak kimsenin aklına gelmemelidir. Ancak bütün aklıselim hudutlarını aşan, bu kadar mütecaviz ve gözü görmez bir hâldeki saldırılarının asıl kaynağı ne olabilirdi diye kendi kendime defalarca sormuşumdur. Sıhhatsizliği gibi hayatı boyunca parasızlığından da şikâyetçi olan rahmetli hocam, Maraş milletvekilliği sıralarında olduğu gibi yine kendisinde varlığını sezdiği "kıymetlerini daha fazla bir rayiçle işletmek" mi istiyordu? Bütün bu yazılar, 27 Mayıs'tan bir

süre sonra kurulmasına teşebbüs edilen ve hemen tamamına yakın çoğunluğunu Halk Partililerin teşkil edeceği Kurucu Meclis'e mi bir yatırımdı? Bu tahminlerimin beni hâlâ tedirgin etmesine rağmen Tanpınar'ın bu konuda bir takım zaaflarını görmezlikten de gelemiyorum. Son olarak, ancak yakın yıllarda gün ışığına çıkabilen İsmet İnönü'nün defterlerinde küçük bir cümle bu şüphelere biraz daha ışık tutmaktadır:

"*28 Ağustos Pazar* [1960]
Ahmet Hamdi Tanpınar bir arkadaşı ile gelecek. Bir iki gün önce soracak."
(İsmet İnönü, *Defterler (1919-1973)*, c.II, s.797)

İsmet Paşa'nın Başbakanlığa hazırlandığı, Pembe Köşk'e hemen her gün albayların, eski bakanların, siyaset kodamanlarının birinin gelip diğerinin gittiği günlerde şair, romancı, profesör Ahmet Hamdi'nin bu ziyareti epeyce anlamlı olmalıdır. Ama Tanpınar'ın gözüyle her işi isabetli, basiretli ve daima "Büyük Şef" olan İsmet Paşa'nın siyaset defterinde Profesör Ahmet Hamdi'nin yeri ne kadardır? Bildiğimiz sadece, o yılın sonuna doğru kurulan Kurucu Meclis'te Tanpınar'a yer olmadığıdır.

***

Bütün bu verilerin ışığında Tanpınar'ın parlamenter rejime, çok partili siyasi hayata, bir kelimeyle demokrasiye inanıp inanmadığı sorulabilir/sorulmalıdır. Demokrat Parti iktidarının üçüncü yılında bir ara muhalefetteki CHP ile ilişkiler epey yumuşamış, hatta DP'nin bir mavazaa (danışıklı döğüş) partisi olduğu iddia edilmişti. Bu durumda 1953 yılı ortalarında Meclis'te tek muhalefet olarak kalan Millet Partisi ise iktidarın ve muhalefetin ve bunlara bağlı basının gayretleri ve mahkeme kararıyla kapatılmıştı. Mehmet Kaplan, o sırada Paris'te bulunan Tanpınar'a bu konuyla ilgili üzüntüsünü belirtmiş olmalı ki Tanpınar cevabında uzun bir mukaddimeyle Kaplan'ın âdeta kulaklarını çeker: *"Ben senin profesörlüğünü hayatımda tattığım sevinçlerin büyüklerinden biri addediyorum, sen bana Millet Partisi için mersiye okuyorsun… Millet partisi için ne üzülüyorsun? Kapanacaktı. Açılması hata idi. Türkiye'nin şartları bunu kaldırmazdı. Ve lüzum da yoktu. Bir cemiyet hayatında hatalar olur, fakat adım başında dönülmez. Türkiye yapıcılık devrindedir, devlet otoritesine ve Avrupalı kafaya muhtaçtır. Ve münevver, maziyle bir yerde köprüleri atmıştır. Bunlar realitedir. Türk ihtilâli olalı İbrahim Paşa da, Üçüncü Selim de mağlup olmasaydı, elbetteki ne imparatorluk kaybolur, ne de Türkiye bugünkü mazisinden soyunmuş, mukadderatını elinde tutanlarla büyük kalabalığın arasındaki zihniyet farkında bocalayan memleket olurdu. Fakat olmuş…"* (*Tanpınar'ın Mektupları*, s. 196-7).

1960 yılı hatıralarında demokrasi yerine kendi arzusu istikametinde bir otorite rejimine daha çok inandığını gösteren cümleler var: *"Demokrasi hükümeti beni az çok heyecanlandırdı. Bu işin istendiği gibi yürümeyeceğine, henüz o seviyede olmadığımıza emindim. Demokrasinin bir elit işi olmadığını çok iyi biliyordum"*. (İnci Enginün, "Teslim", *Baykan Sezer Armağanı*,).

***

Bugüne kadar romancı, hikâyeci, şair, estet ve hepsinin arasında hocam Hamdi Bey'i anlattığım epey yazı yazdım. Hiçbirinin bu uzun yazı kadar beni rahatsız etmediğini itiraf etmeliyim. Sanatkârların, özellikle de edebiyatçıların siyasete, teorik olarak veya bilfiil katılmalarının aleyhinde değilim. Toplum düzenine, yönetime, iktidarın uygulamalarına bir düşünür olarak, bu payeyi biraz daha yükseltelim, *filozofça* yaklaşmak bütün aydınlar gibi sanatkârın da en tabii hakkıdır. Hatta Tanpınar gibi tarihe ihmal edilemiyecek bir bakış açısı, yaklaşımı ve yorumu olan sanatkârın vazifesidir de. Tanpınar'ın Türkiye'nin siyasi meselelerine duyduğu ilgi bazı romanlarına da yansımış, makalelerinin de konusunu oluşturmuştur. Tamamlayamadığı ve ölümünden sonra müsveddeleri düzenlenerek yayımlanan son romanı *Aydaki Kadın*'ın arka planında Demokrat Parti iktidarının ironik bir kritiği vardır. Bütün bunlar sanatkâr olarak tanıdığımız Tanpınar'ın şahsiyetinde yerlerini bulurlar. Ancak bu yaklaşım ve yorumlar iktidarın uygulamalarını alkışlamak yahut yuhalamak (tebcil ve tehzil) seviyesinde, üstelik bir futbol seyircisi galeyanıyla olursa bu, entelektüel bir yakışıklılık olmuyor. Bunların dile getirilmesi gerekirdi, bunu yerine getirmeğe çalıştım.

Bu, bir şairin siyasi takviminin özetidir: Ezilmeler, tabasbuslar, kırgınlıklar ve çelişkiler… çelişkiler…

Yazıda alıntı yapılan eserler:

Ahmed Hamdi Tanpınar: *Beş Şehir* (İst. 2000, YKY yayınları, hz.Fatih Andı); *Yaşadığım Gibi* (İst.1996, Dergâh yay. hz. Birol Emil); *Aydaki Kadın* (İst.1987, Adam yay. hz. Güler Güven); *Mücevherlerin Sırrı* (İst. 2002, YKY yayınları, hz.İlyas Dirin, Turgay Anar, Şaban Özdemir); *Tanpınar'ın Mektupları* (İst. 1992, Dergâh yay. hz. Zeynep Kerman; Tanpınar'dan Hasan Âli Yücel'e Mektuplar (İst.1997, hz.Canan Yücel Eronat); Turan Alptekin: *Ahmet Hamdi Tanpınar; Bir Kültür Bir İnsan*, İst. 2001, İletişim yay.; Samet Ağaoğlu, *İlk Köşe* (İst. 1978); İsmet İnönü, *Defterler (1919-1973)* (İst. 2001, YKY yay. hz. Ahmet Demirel).

BETÜL COŞKUN

TANPINAR'IN SİYASETE BAKIŞI VE SİYASÎ YAŞAMI

Türk tarihinde önemli toplumsal değişim evrelerinden biri olan Tanzimat, edebiyat üzerine yaptığı etkiyle de dikkat çekicidir. Yüzyılları aşkın uzun bir birikimi içerisinde barındıran Tanzimat süreci, Türk toplumunun modernleşme evrelerinden biri olarak da kabul edilmiştir. Dualitenin hakim olduğu bu döneme, toplum önderleri olarak edebiyatçılar damgasını vurmuştur. Karl Deutsch'ün ifadesiyle, sosyal anlamda, 'toplumsal seferberlik' hâlinin yaşandığı bu yıllarda, Namık Kemal gibi isimler, 'toplum hareketlendiricileri'[1] olarak ön plana çıkmış ve yapılan değişimlerin hem savunucusu, hem eleştiricisi, hem de yayıcısı olmuştur. Edebî eserlerin birer kürsü olarak kullanıldığı bu dönemde siyasî makalelerin yazılması önemli bir gelişme olarak kaydedilmiştir. Namık Kemal, Tanzimat'tan sonra Türk edebiyatına giren türleri sayarken roman ve tiyatroya ilave olarak siyasî makaleleri de kaydeder. Bu tür eserlerin toplumu aydınlatmak ve toplumu siyasî yapı hakkında bilgilendirmek gibi önemli bir fonksiyona sahip olduğunu belirten Namık Kemal, eski kültürün bundan yoksun olduğunu da iddia eder.[2] Ancak Türk edebiyatının bu alandaki eserlerinde, belki Namık Kemal'in kastettiği anlamda olmasa da, azımsanmayacak oranda örnek vardır.

Tanzimat'ta dikkat çekici diğer bir özellik, daha sonraki yıllarda da Türk edebiyatçısının mühim hüviyetlerinden biri olmuştur: Tanzimat dönemi aydınlarının, yazarlarının hemen hepsi devlet dairlerinde çalışan 'devletlu'lardır. Devletle kurulan bu organik bağ, sık sık, sürgünlerle kesilse de mevcudiyetini devam ettirmiştir. Hem Tanzimat döneminde, hem de Cumhuriyet döneminde edebiyatçının devletle olan bu münasebetinin, aydının mümeyyiz vasıflarından olan 'muhalif olma' tavrını kaybettirdiği sık sık yapılan bir eleştiri olmuştur. Devam eden dönemlerde değişik seviyelerde, Türk yazarının devletle olan organik bağı devam etmiş ve Cumhuriyet'in ilk yıllarında dikkat çekici bir hal almıştır. Bu dönemde edebiyat camiası ile devletin-siyasî erkin ilişkisini iki düzeyde görürüz: Yazar, ya, devletin temsilcisi olarak çeşitli elçiliklerde görevlidir; ya da kurulan yeni rejimin halka tanıtımı ve kabul ettirilmesi göreviyle muvazzaftır. Bir üçüncü gurup olarak bu bağın dışında kalanlar olsa da, 1950'lere kadar bu hal devam etmiştir. 1940'lı yıllarda eserlerini vermeye başlayan, ancak devletle olan ilişkisi çok sıkı olmayan önemli yazarlardan biri de Ahmet Hamdi Tanpınar'dır.

Tanpınar, edebiyat araştırmacılığının, hocalığının yanında romancı, hikayeci ve şair olarak da edebiyat tarihimizde yer almıştır. Edebiyatın hemen her alanında yazmış olmak, onu, bu hâldeki bir çok yazarın düştüğü durum olan, basitliğe düşürmemiştir. Estetik hassasiyet onun hayatının her alanına hakim olduğu gibi yazdığı her satırda da varlığını ortaya koymuştur. 'Medeniyet buhranından' doğduğunu düşün-

düğü Türk modernleşmesinin ve yeni Türk edebiyatının meseleleri, onu en çok meşgul eden konular olsa da siyasî yapı, siyaset adına yapılanlar, siyasî kahramanlar, doktrinler, Türk siyasi hayatı onun dikkatinden kaçmamıştır. Büyük yazarların ayırt edici hususiyeti olan ele aldığı meseleyi problem düzeyinden problematik düzeyine taşıma hâlini Tanpınar'ın, siyasî meseleleri ele alırken de ortaya koyduğu gözlemlenir. Bu çalışma kapsamında Tanpınar'ın, siyasete bakışı ve siyasî yaşamı genel bir değerlendirme olarak ortaya konulacaktır. Yazının gerektirdiği hacimden dolayı Tanpınar'ın siyasetle kesiştiği her meseleyi söz konusu etmek mümkün olmamıştır.

Siyasete Bakışı

Bir dönem milletvekilliği de yapan Tanpınar, eserlerinde dönemin siyasal hadiselerine yer vermesine ve çözümler üretmesine rağmen kavramsal düzeyde siyaset üzerinde fazlaca durmaz.Ancak roman ve hikayelerinde ele aldığı siyasî meselelerle ilgili doğrudan veya dolaylı olarak ortaya konulan tavır, onun, kavramsal düzeyde ifade etmese de, siyaset üzerine düşündüğünü ortaya koymaktadır. Tanpınar, 'Siyasî bir teşekkül, her şeyden evvel millî hayatı bütünüyle içine alan plan ve program meselesidir.'[3] şeklinde ortaya koyduğu düşüncesi, yazarın, siyasetin ne olduğundan ziyade ne olması gerektiği hususu üzerinde kafa yorduğunu sezdirmektedir. Bu değerlendirmenin de ortaya koyduğu gibi yazar, toplumla ilgili diğer bir çok meselede olduğu gibi siyasette de 'millî hayat'ı bir ölçü olarak kabul etmektedir.

Siyaset adamının vasıflarından da bahseden Tanpınar, 'Siyaset adamı, -mesela İsmet İnönü cinsinden çok büyükleri müstesna- siner, sabreder, ahlâkçı ise anında cevap verir.'[4] Bu ve devam eden cümlelerde Tanpınar'ın siyaset adamına, mevcut hâliyle, pek de sıcak bakmadığı görülür. Yazının devam eden kısımlarında Hasan Âli Yücel'den bahseden Tanpınar, Yücel'in siyasetçi değil, ahlâkçı olduğunu belirtir. 'Ahlâkçı' kavramını, 'siyasetçi' kavramının zıttı olarak kullanır.

Tanpınar, 'Savaş ve Barış Hakkında Düşünceler' adlı yazısında, demokrasi rejiminin olumlu yanlarından ve diktatörlükle olan farkından bahseder. Bu iki rejimden demokrasinin zamanı bir iş arkadaşı olarak kullandığını, diktatörlüğün ise her şeyi kendi ömrüne sığdırma gayretinde olduğunu kaydeder.[5]

Tanpınar'ın siyasete bakışıyla alakalı olarak onun siyasî kimliği de çokça üzerinde durulan ve farklı yorumlamalara sebep olan bir konu olmuştur. Tanpnar'ın Marksist olup olmadığı noktasında düğümlenen bu tartışma, Hilmi Yavuz ile Selahattin Hilav arasında cereyan etmiştir. Tam bir mutabakatın çıkmasının mümkün olmadığı bu tartışmanın en büyük faydası, Tanpınar'ın daha geniş kitleler tarafından tanınması olmuştur.[6] Tanpınar'ın siyasî kimliği hususunda Sebahattin Eyüboğlu'nun şu değerlendirmesi daha makul görülmektedir: 'Gerçi zaman gibi çağının da, çağdaş politika sorunlarının da ne içinde ne de büsbütün dışındaydı. Milletvekili olarak Büyük Millet Meclisinin, partili olarak Halk partisinin ne içinde, ne de büsbütün dışındaydı. Eşikte durmak genel bir davranışı olmuştu.'[7]

Siyasî Yaşamı ve Sonraki Yıllar

İlber Ortaylı, Cemil Meriç'le alakalı yaptığı bir konuşmada, Türk aydının temel problemlerinden birisi olarak onun parayla ve mevkiyle imtihanını kaydeder. Devam eden kısımda da bir çok Türk münevverinin bu çark içinde eridiğini belirtir. Parlamento koridorlarında veya paranın merkezinde nice zihnin çürüdüğünü vurgulayan Ortaylı, Fuat Köprülü, Pertev Naili, Muzaffer Şerif gibi isimleri örnek olarak kaydeder.[8]

Ortaylı'nın çektiği bu dikkatin Tanpınar üzerinde büyük oranda tecelli ettiğini görmekteyiz. Ancak şu farkla; Tanpınar, belirtilen kaygılardan, özellikle birincisi sebebiyle siyasete atılır ama hiçbir zaman o bünyeye yerleş(e)mez. Hep o yapının dışındadır. Bu yapının dışında kalma imkânıyla o, zihnini parlamentonun koridorlarında bırakmamış olur.

Tanpınar'ın çocukluğu ve ilk gençlik dönemi, Osmanlı devletinin en çalkantılı yıllarında geçmiştir. Babasının memuriyetleri sebebiyle yazar, Osmanlı coğrafyasının büyük kısmını gezmiştir. 'Antalyalı Genç Kıza Mektup'ta bu siyasî hadiselere pek değinmemiş; hayatını ve estetiğini belirleyen ailevî ve ferdî olaylardan bahsetmiştir. Hayatının bu döneminde siyasi ve sosyal olaylara nasıl baktığını, 1951'de kaleme aldığı bir yazıda söz konusu eden yazar, o yıllarda hep facialar gördüğünü, çocuk muhayyilesiyle bu hâlden kurulmak istediğini, 'Sadece zaferi bekliyordum. Durmadan haritalar çiziyordum. Kaybolmuş yerlerden başlayarak İmparatorluğu yenden kuruyordum.'[9] ifadeleriyle otaya koyar.

1933'ten 1942'ye kadar üniversitede hocalık yapan Tanpınar, 1942'de CHP'den milletvekili seçilerek siyasete aktif olarak katılmıştır. Tanpınar'ın siyasete atılma gerekçelerini dostu Ahmet Kutsi Tecer'e yazdığı mektuplarda bulmak mümkündür. Bir mektubunda Tanpınar, 'Benim buradaki hayatım cehennemden farksızdır. Sebebi de parasızlık. Bütçem de çok bozuk.'[10] Cümleleriyle, siyasete atılma gerekçelerinin arka planını ortaya koyar. Tanpınar siyasete atılmayı, belli bir makam elde etmek için değil, hayatını cehenneme çeviren parasızlıktan kurtulmak için istemektedir. Nitekim Ahmet Kutsi'ye daha sonra yazdığı başka bir mektubunda niyetini açık olarak söyler: 'Ah beraber olsak. Ama bu beraberliği istediğim gibi yapabilsem. Cevat'la baş başa çalışsanız ve beni hocalıktan kurtarsanız. Memur yapsanız. Ne iyi olur. Tekrar ve hoca olarak Ankara'ya geçmek istemem. Fakat mebus olsam iş değişir. Bıktım artık. Üç gündür kitaba çalışıyorum, tatilden istifade ederek. Yarın ders başlayacak. Elveda… Arabaya koşulacağım.'[11]

Cevat Dursunoğlu'na yazdığı mektuplarda da mebus olma isteğini yineleyen Tanpınar, mebus olma düşüncesinin, 'basit bir yükselme arzusu, isteği, bir hırs ve nefs-i emmare kabarışı' olmadığını söyler[12] Gerek Dursunoğlu'na, gerekse Ahmet Kutsi'ye yazdığı mektuplardan hareketle yazarın siyasete şu sebeplerden atılmak istediği ortaya çıkar:

a- Tanpınar, bir rutinin içinde yirmi senedir yaşamaktan bıkmış ve yorulmuştur. 'Adeta mumyalanmış gibiyim.' diyen yazar, rutin hayatından duyduğu sıkıntıyı sık sık vurgular.

b- Bu yıllar, onun tam velut zamandır. Fakat hocalığının yoğunluğundan dolayı edebî çalışmalarına yeterince zaman ayıramamaktadır. Mebusluk, edebî çalışmaları için daha çok zaman verecektir.

c- Politikayı sevmesi ve bu itibarla toplumla daha yakın bir münasebet kuracağını düşünmesi. Dursunoğlu'na yazdığı mektupta bu yaklaşımını, 'hayatla ve cemiyetle temasım daha geniş olacak. Politika çok hoşuma gidiyor.'[13] cümleleriyle ortaya koyar.

d- 'Zihnî hıfzıssıhham için lüzumlu görüyorum.' cümlesiyle ifade ettiği, günlük meşgalelerden kurtulmuş bir zihin isteği.

e- Birikimini daha faydalı bir sahada kullanmak istemesi. Tanpınar, ufuksuz oluğunu ve bir ufuk istediğini belirterek bu ufku da mebusluğun sağlayacağını kaydeder.

f- 'Akademicileşmekten', 'müşterisiz meta tüccarlığından', 'insanların aleminden' bıkmış olması da onun mebus olma isteğinin arka planını oluşturur.

Tanpınar, buraya kadar kaydedilen gerekçelerden dolayı Maraş milletvekili olarak Meclis'e girmiştir. Yazarın bu dönemiyle alakalı somut fazla bilgi olmamakla beraber, sanat hayatı adına geniş vakit bulabildiği anlaşılmaktadır. Ömer Faruk Akün, bu dönemle ilgili olarak yaptığı değerlendirmede, 'Bu devrede sanatla daha fazla uğraşmak imkânına kavuşan muharrir, muhtelif edebî eserlerini meydana getirmiştir.' demektedir.[14] Yazar bu dönemde, *Abdullah Efendi'nin Rüyaları, Mahur Beste, Beş Şehir, Cevdet Paşa Hakkında Düşünceler, Recaizade Ekrem* isimli çalışmalarını kaleme almıştır.

1946 seçimlerinde CHP tarafından aday gösterilmeyen Tanpınar, Milli Eğitim Bakanlığı müfettişi olur. Bundan sonra, hocalığa dönmekle beraber siyasetle ilişkisi, az da olsa, sürer.

1960'larda Türkiye'nin siyasî arenasının hareketlenmesine paralel olarak Tanpınar'ın da siyasî değerlendirmelerde bulunduğu görülür. Demokrat Parti'nin eleştiri hedefi olduğu bu değerlendirmelerde yazar, Demokrat Parti'yi Cumhuriyet devrimlerinin dersine ve tecrübesine gözlerini kapamakla suçlar. Demokrat Parti'nin hükmettiği on seneyi kayıp yıllar olarak düşünen Tanpınar, şu cümleleri kaydeder: 'Demokrat idarenin macerası gerçekten korkunç ve ibret alıcı oldu. Sahte havari ağızlarıyla geldiler, Kabakçı Mustafa'nın bile hayalinden geçmeyecek bir katliam teşebbüsünü arkalarında hüccet olarak bırakıp tarihin öbür kapısından gittiler.'[15]

Bu dönemde yazdığı bir çok yazıda Demokrat Parti idaresini eleştiren Tanpınar'ın, bu partiyle ilgili değerlendirmelerini şu noktalarda toplamak mümkündür. Ona göre bu parti;

- Oy avcısı,
- Anayasa dışı hareket eden,
- Sözde kalkınma, hakikatte içten yıkılma teşebbüsünün temsilcisi,
- Refah düşmanı,
- Cahil,
- Çalma, hükmetme hırslarına meftun,
- Ufuksuz insanlardır. Bu şekilde eleştirdiği Demokrat Parti'yi iktidardan uzak-

laştıran darbeyi, 'Ordu imdadımıza yetişmeseydi, Türk milletinin beli bir daha doğrulmazdı.' cümlesiyle alkışlar.[16]

Tanpınar'ın bu değerlendirmelerinin tartışma konusu olduğu kaydedilmişti. Bunun yanı sıra onun *Saatleri Ayarlama Enstitüsü* isimli romanın da taşıdığı ironik üslupla hangi siyasî dönemi eleştirdiği tartışılan bir konu olmuştur. Bu çalışmanın gerektirdiği kapsamdan dolayı yazarın özellikle roman ve hikayelerindeki siyasi meselelere değinilemedi. Başka bir çalışma kapsamında bu konu ele alınacak ve incelenecektir.

Sonuç

Cumhuriyet dönemi Türk romanı ve Türk düşüncesinin önde gelen isimlerinden olan Tanpınar, siyasete bakışı ve siyasi yaşamıyla da dikkat çekici bir şahsiyettir. Buraya kadar kaydedilen değerlendirmelerde görüldü ki Tanpınar, siyaseti, milli hayat ekseninde ele almakta ve siyasi bünyenin yerel/milli özelliklerden hareketle şekillenmesi gerektiğini düşünmektedir.

Tanpınar, özellikle ekonomik sebepler ve üniversite hocalığının doğurduğu yeknesaklıktan bıkmış olmasından dolayı mebus olur. Büyük oranda arzu ettiği şeylere kavuşur ama siyasî anlamda mebusluk hayatından memnun olmaz.

Tek dönem milletvekilliği yapan Tanpnar, 1960'dan sonra Demokrat Parti için yaptığı keskin değerlendirmelerle dikkat çeker. Siyasî kimliği de çokça tartışılan Tanpınar, bu alanda da, hayatının diğer alanlarında olduğu gibi, eşikte yaşar ve hiçbir siyasî cenaha tam olarak ait olamaz.

---

[1] Şerif Mardin, *Türk Modernleşmesi*, İstanbul, İletişim Yayınları, 1997, s.28

[2] Bilge Ercilasun, *Servet-i Fünun'da Edebî Tenkit*, Milli Eğitim Bakanlığı Yay., Ankara, s.25

[3] Ahmet Hamdi Tanpınar, *Mücevherlerin Sırrı*, İstanbul, 2002, s.123

[4] a.g.e., s. 139

[5] Ahmet Hamdi Tanpınar, *Yaşadığım Gibi*, İstanbul, Dergah Yayınları, 1996, s. 78

[6] söz konusu tartışmanın yapıldığı Hilmi Yavuz ve Selahattin Hilav'ın yazıları için bkz: Haz: Abdullah Uçman ve Handan İnci, *Bir Gül Bu Karanlıklarda*, İstanbul 2002, s.199-233

[7] Sebahattin Eyüboğlu, 'Tanpınar'da Zaman', *Bir Gül Bu Karanlıklarda*, s. 145

[8] (Haz: Ergun Meriç, Ayşe Çavdar), *Cemil Meriç ve Bu Ülkenin Çocukları*, İstanbul, İz Yayıncılık, 1998, s. 25

[9] Ahmet Hamdi Tanpınar, *Yaşadığım Gibi*, s.303

[10] (Haz: Zeynep Kerman), *Tanpınar'ın Mektupları*, İstanbul, Dergah Yayınları, 1992, s. 40-41

[11] a.g.e., s. 43

[12] a.g.e., s.51

[13] a.g.e., s. 51

[14] Ömer Faruk Akün, 'Ahmet Hamdi Tanpınar', *Türk Dili ve Edebiyatı Dergisi*, c. XII, Aralık 1962

[15] Ahmet Hamdi Tanpınar, *Mücevherlerin Sırrı*, s.104

[16] a.g.e., s. 101

CANAN SEVİNÇ

TANZİMAT'TAN BUGÜNE TÜRK ROMANINDA SİYASET

Giriş

Tanzimat'tan sonra Batı tesirinde gelişen yeni Türk edebiyatı, dünden bugüne uzanan tarihsel süreç içersinde siyasî ve sosyal düzlemde yaşanan değişimlere koşut bir gelişim çizgisi izler. Bu bakımdan Enginün (2000: 11)'ün de belirttiği üzere; edebiyatın sosyal ve siyasî konularla kaynaşmış olması, Türk edebiyatının bir özelliğidir. Bu durumu yaratan âmillerin en başında Tanzimat Fermanı gelmektedir; zira, edebiyata yansıyan bütün siyasî konular 3 Kasım 1839 tarihinde Mustafa Reşit Paşa tarafından okunan Tanzimat Fermanı ile başlamıştır (Enginün 2000: 12). Bilindiği üzere; 18.y.y.'dan itibaren birtakım küçük adımlarla Batı medeniyetini tanıma çabası içersinde olan ve 1839 tarihi itibariyle yeni bir medeniyet dairesinin eşiğinde bulunan Osmanlı İmparatorluğu'nun söz konusu Batılılaşma çabaları, 3 Kasım 1839'da ilân edilen Tanzimat Fermanı ile resmî bir hüviyet kazanır. Tanzimat Fermanı'nın getirdiği serbest ortamda kaynağını Batı'dan alarak filizlenen siyasî ve sosyal gelişimler kısa süre içinde edebiyatta da etkisini gösterir ve böylelikle 1860'lardan itibaren sosyal ve politik hüviyetli "modern" bir edebiyat doğar (Törenek 2002: 1). Osmanlı aydınlarının, Batı medeniyetinin gereklerini geniş halk topluluklarına anlatma gayretleri sonucu beliren yeni bir "nesir dili" etrafında teşekkül etmekte olan yeni Türk edebiyatı, bu dönemde gazete, tiyatro, makale, roman gibi yeni türler kazanır. Bunlar arasından, roman, türüne özgü özellikleriyle[1] diğerlerinden ayrılan ve bu niteliğinden dolayı Osmanlı aydınlanmasının yürütülmesi ve yaygınlaştırılması faaliyetini üstlenen en etkili araç olarak görülür. Bu açıdan, genel anlamda, sosyal ve siyasî nitelikli olarak değerlendirilebilecek Türk edebiyatının söz konusu özelliği, özelde, Türk romanı için de geçerlidir. Denilebilir ki, Türk romanının Tanzimat'tan bugüne izlediği gelişimin seyri Tanzimat sonrası Türkiye tarihinin de bir özeti mahiyetindedir. Türkiye'nin 1839 Tanzimat Fermanı'yla başlayan ve günümüze dek uzanan yeniden yapılanma süreci ve bu süreçte yaşanan sosyal, siyasî, ekonomik gelişmeler, kendilerini "sorumlu birer aydın" olarak hisseden romancıların romanlarında akis bulur.

***

Tanzimat'tan günümüze Türk romanında "siyaset" konusunun ele alınacağı bu yazının kapsamı içersinde; öncelikle, "siyaset"in dünden bugüne Türk romanına yansıyışı üzerinde durulacak; ardından, romanlarıyla Tanzimat sonrası Türkiye'sinin geçirdiği tüm siyasî-sosyal değişimlere ışık tutan ve bu sayede Türk edebiyatına, pek çok siyasî roman kazandırmış olan Yakup Kadri Karaosmanoğlu'nun romanlarına değinilecek ve Serbest Fırka olayını farklı şekillerde ele alan iki yazarın (Kemal Ta-

hir- Tarık Buğra) "Yağmur Beklerken" ve "Yol Ayrımı" adlı romanları karşılaştırmalı bir bakış açısıyla incelenecektir.

***

Türk edebiyatına, Tanzimat yıllarında Batı (Fransız) edebiyatından yapılan çevirilerle giren[2] ve bu çevirileri kendilerine örnek alan devrin edebiyatçıları tarafından kaleme alınan yerli denemelerle yaygın bir tür olma yolunda ilerleyen roman, Tanzimat'ın ilk kuşak romancıları tarafından öncelikle bir "eğitim" aracı olarak görülür. Kendileri de dönemin siyasal ve sosyal sorunlarıyla ilgilenen, yalnızca birer edebiyatçı değil aynı zamanda gazeteci, politikacı ve fikir adamı olan bu ilk kuşak romancılarının işledikleri konu ve temalar, dönemin sosyal ve siyasî şartları ile sınırlıdır (Gündüz 1997: 21). Bu bağlamda Tanzimat romanı; esaret ve hürriyet (**Taaşşuk-ı Tal'at ve Fıtnat, Esaret, Firkat, Hasan Mellah, Felsefe-i Zenan, Felatun Beyle Rakım Efendi, Dünyaya İkinci Geliş, Mihnetkeşan, İntibah, Sergüzeşt ve Zehra**), aile ve yanlış evlilikler, (**Taaşşuk-ı Tal'at ve Fıtnat, Teehhül, Yeryüzünde Bir Melek, İntibah, Sergüzeşt, Turfanda mı yoksa Turfa mı, Muhadarât**), eğitim (**Taaşşuk-ı Tal'at ve Fıtnat, İntibah, Turfanda mı yoksa Turfa mı**), Doğu-Batı medeniyeti karşılaştırması (**Felatun Beyle Rakım Efendi, Karnaval, Müşahedât, Ahmed Metin ve Şirzad, Vah, Sergüzeşt, Araba Sevdası, Turfanda mı yoksa Turfa mı**) gibi sosyal temalar etrafında döner. Yeni tanışılan Batı medeniyetinin getirdiği toplumsal-siyasal-kültürel şartların halk tarafından gereği gibi anlaşılması yolunda kendilerini sorumlu hisseden ve âdeta bir vâsi tavrı sergileyen (Parla 1993: 13-14) Tanzimat romancıları, daha çok, Doğu-Batı karşıtlığı içersinde "medeniyet" sorunu üzerinde dururlar. Bu açıdan, Şahin (2000: 50)'in de belirttiği üzere; siyasî meseleler, Tanzimat dönemi dahil, romancılarımızın çok yakından ilgilendikleri ve eserlerinde doğrudan ele aldıkları bir konu olarak II. Meşrutiyet'in ilânına kadar çok belirgin olarak işlenmez.

Bununla birlikte; ideoloji bakımından Osmanlıcı ve İslâmcı olan Tanzimat romancıları (Emil 1997: 139), romanı bir çağdaşlaşma vasıtası olarak görürken bir taraftan da romanlarında kendi kültürüne yabancılaşmamış "ideal insan tipleri" ortaya koyarlar. En başta,

Ahmet Mithat'ın romanlarında sıkça işlenen bu ideal tipler, yeni bir medeniyetin tanıtıcısı olmaları misyonunun yanı sıra, Osmanlılık ve İslâmcılık ideolojilerinin de taşıyıcısı (ve de koruyucusu) durumundadırlar. Tanzimat romanının siyasî yönü de söz konusu ideal tiplerin bu yönünü öne çıkaran romanlarda belirir. Ahmet Mithat'ın bu yolda yazılmış hemen hemen tüm romanlarında yer alan bu tipler (**Felatun Beyle Rakım Efendi**-Rakım Efendi, **Paris'te Bir Türk**- Nasuh Efendi, **Bahtiyarlık**- Şinasi, **Ahmet Metin ve Şirzad**- Ahmet Metin, **Karnaval**- Resmî Efendi, **Taaffüf**- Rasih Efendi, **Jön Türk**- Nurullah Bey) Namık Kemal'in "**Cezmi**" ve Mizancı Murad'ın "**Turfanda mı yoksa Turfa mı**" adlı romanlarında Adil Giray, Cezmi ve Mansur'un şahsında başlıca amaç olarak siyasî-ideolojik tipler hâlinde idealize edilirler. Türk edebiyatının ilk tarihî romanı olan **Cezmi** (1881) romanının tezi, siyasî açıdan Türk cihan hâkimiyetini, dinî açıdan ise sünnîliğe dayalı bir İslâm birliğini hâkim kılmak düşüncesine dayalıdır

(Çetin 2002: 44). Aynı amaca eğitim vasıtasıyla ulaşmak isteyen **Turfanda mı yoksa Turfa mı** (1892) romanında, Fransa'da tıp eğitimi gördükten sonra İstanbul'a dönen Mansur'un başlıca eğitim, devlet, İslâm Birliği konularındaki eleştirel görüşleri ve bu görüşlerini uygulamak amacıyla yaptığı bireysel çalışmaları yer almaktadır. Bu yönleriyle, söz konusu iki roman, Tanzimat'ın doğrudan doğruya ilk siyasî romanları olarak da kabul edilebilir. Ahmet Mithat'ın Müsteşrikler Kongresi'nden dönüşünde yazdığı **Ahmed Metin ve Şirzad** (1892) adlı romanı, (Okay 1989: 390-391)' ın da belirttiği üzere; hemen hemen tamamiyle İslâm ve Osmanlı medeniyetinin, Türk milletinin büyüklüğünü, üstünlüğünü ortaya koymak için yazılmıştır. Romanın idealize edilen baş kahramanı romantik bir Osmanlı ulusçusu olan Ahmed Metin; romanda, Türklüğünden, Türk kavminin büyüklüğünden söz eder, tıpkı Mansur gibi Müslümanlığı ve Türklüğüyle övünür (Baki 1993: 81). Tanzimat'ın siyasî-ideolojik olarak nitelendirilebilecek bu romanlarından başka, roman sayılmamakla birlikte, Fenelon'un **Telemaque**'ı ile birtakım benzerlikler taşıyan **Tanzir-i Telemak** (?)'ta ise Mehmed Sadık, sosyal ve politik konuları tamamiyle dinî bir açıdan ele almakta ve Türkiye'nin batılılaştıkça sukut ettiğini ve edeceğini söylemektedir.[3]

Modern mânâda ilk romanlarımızın ortaya konduğu edebiyat devresi (Şahin 2000: 51) olan Servet-i Fünûn dönemi Türk romanında ise Akyüz (t.y. : 112)'ün de belirttiği gibi, sosyal dâvalar hemen hemen hiç yoktur. Birey özelinde hayal-hakikat çatışması, intihar, kaçma temlerini geniş ölçüde işleyen Servet-i Fünûn romanı (Kaplan 1998: 44-46), sosyal ve siyasî konuları açıkça dile getirememesine karşılık, Tanzimat'tan beri yerleştirilmeye çalışılan Batı kültürü ve yaşam tarzının yaygınlaştırılmasına dolaylı yoldan hizmet etmiştir.[4]

II. Meşrutiyet'ten Cumhuriyet'e uzanan süreçte, toplumda yaşanan sosyal ve siyasî gelişmelerin de etkisiyle Tanzimat romanına benzer tarzda sosyal içerikli romanlar kaleme alınır. Balkan Savaşları, Trablusgarp Savaşı, Birinci Dünya Savaşı ve Kurtuluş Savaşı gibi imparatorluğun kaderini tayin eden önemli savaşları içinde barındıran bu dönemde, ağırlıklı olarak, hürriyet, idealizm, çağdaşlaşma, feminizm, alafrangalık (Gündüz 1997: 26) temaları üzerinde durulur. Bu temalar; Türkçülük, Osmanlıcılık, batılılaşma, feminizm gibi fikir akımlarıyla beslenerek Meşrutiyet dönemi romanının belkemiğini oluştururlar.

"Zengin bir çeşitlilik gösteren bu dönem romanları, aynı zamanda bir siyasî fikre angaje olmalarıyla dikkati çekerler. Bu dönemde yazılan romanlar, ya *Meşrutiyet* ideolojisinin sözcülüğünü üstlenir ve geçmişi yargılarlar; ya da *Meşrutiyetle* birlikte gelen *batılılaşma* eğilimlerini yönlendirmeye çalışırlar." (Gündüz 1997: 32-33)

Ahmet Mithat, *"millî, içtimâî, siyâsî roman"* ibaresini koyduğu **Jön Türk** (1910) adlı romanında, idealize edilmiş baş kahraman Nurullah'ın şahsında, otuz üç yıllık Abdülhamid idaresini açıkça eleştirir. Ahmet Mithat'ın popüler roman tarzını devam ettiren Hüseyin Rahmi Gürpınar, romanlarında işlediği yanlış Batılılaşma ve bunun yarattığı gülünçlükler, ahlâk zayıflıkları, kolay yoldan para ve ün kazanma, dinî inançlar ve taassup, bâtıl inançlar gibi konuları II. Meşrutiyet'le birlikte sosyalizm, feminizm, po-

zitivizm gibi dönemin moda fikir akımlarıyla zenginleştirerek devam ettirir (Gündüz 1997: 28). Fazlı Necip'in **Dehşetler İçinde** (1909), **Menfî** (1909) adlı romanları ile Bekir Fahri'nin **Jönler** (1910) adlı romanı; Halide Edip'in "Türkçülük" ideolojisini işleyen ve yazılış tarihinden yirmi yıl sonrasının politik, sosyal gelişmelerini işleyen ideolojik hüviyetli bir eser olan (Gündüz 1997: 34) **Yeni Turan** (1913) ile Halide Edip'ten sonra Türkçülük ideolojisini işleyen ikinci roman olan Müfide Ferit'in **Aydemir** (1918) adlı romanı, Servet-i Fünûn neslinden olmakla beraber 1908'den sonra, sanatını sosyal hizmete vermek kararını alan Ahmet Hikmet Müftüoğlu'nun Tasvîr-i Efkâr gazetesinde tefrika edildikten (1920) çok sonra kitap hâlinde de basılmış olan (Akyüz t.y. : 123) **Gönül Hanım** (1971) adlı romanı ve Ömer Seyfettin'in "Türkçülük-Osmanlıcılık" çatışmasını işleyen (Gündüz 1997: 47) **Eshab-ı Kehfimiz** (1918) adlı romanı dönemin önemli siyasî romanlarıdır. Halide Edip'in Millî Mücadele'yi işlediği **Ateşten Gömlek** (1922) ile Yakup Kadri'nin **Kiralık Konak** (1920), **Nur Baba** (1922) adlı eleştirel romanları ve bireysel bir aşk hikâyesi görünümünün yanı sıra devlet kurumlarındaki bozulma, dinî taassub gibi içerdiği birtakım sosyal konularla Reşat Nuri'nin **Çalıkuşu** (1922) adlı romanı dönemin diğer önemli romanlarıdır.

Cumhuriyet Dönemi Türk Edebiyatı'nın ilk dönemi olarak kabul edilebilecek 1923-1945 tarihleri arasında Türk romanı, Meşrutiyet yıllarında başlayan ve Millî Mücadele yıllarında güçlenen "millîleşme" çizgisini devam etttiren bir görünüm arz eder. Yazı hayatlarına Millî Mücadele yıllarında başlayan Halide Edip, Yakup Kadri ve Reşat Nuri Cumhuriyet döneminin de ilk yazarlarını oluştururlar. Tanzimat yıllarında yeni bir medeniyet dairesinin gereklerini halka anlatma ihtiyacı duyan aydınların çabasını andırır tarzda çalışmalar Cumhuriyet dönemi romancılarının eserlerinde de görülür. İmparatorluğun ardından kurulan yeni Türk Devleti'nin sosyal ve siyasî hayata getirdiği düzenleme ve yeniliklerin desteklenmesi ve halka anlatılması ilk dönem romancılarının eserlerinde değişik tarzlarda yeralır. Cumhuriyet'in getirdiği değerlerin yüceltilmesi, değerlendirilmesi, cahillik ve fakirlikle mücadele dönem romanlarında [Halide Edip- **Vurun Kahpeye** (1923), Reşat Nuri- **Yeşil Gece** (1928), Yakup Kadri- **Yaban** (1932); Memduh Şevket Esendal- **Ayaşlı ve Kiracıları** (1934)] sıkça işlenen bir konudur. Bu dönemde; geçmiş dönemleri anma, geçmişi yeniden değerlendirme konularının da romanlarda sıkça işlendiği görülür [Halide Edip- **Sinekli Bakkal** (1936); Yakup Kadri- **Hüküm Gecesi** (1927), **Sodom ve Gomore** (1928), **Ankara** (1934), **Bir Sürgün** (1937); Nahit Sırrı Örik- **Sultan Hamid Düşerken** (1947); Mithat Cemal Kuntay- **Üç İstanbul** (1938)]. Ayrıca; Abdullah Ziya Kozanoğlu, Feridun Fazıl Tülbentçi, Bekir Büyükarkın ve Nihal Atsız'ın, konusunu Osmanlı-Türk tarihinden alan tarihî romanları da burada zikredilebilir. Dönem romanlarında geniş ölçüde görülen bu "geçmiş" ilgisi Oktay (2002: 269)'ın da belirttiği üzere, *siyasî* niteliklidir. Müfide Ferit'in **Pervaneler** (1924) adlı romanı da "Türkçülük" ülküsüne değinen tezli bir siyasal romandır. Tanzimat'tan beri Türk romanının değişmez temaları arasındaki yerini alan Doğu-Batı medeniyeti karşılaştırması ve yanlış Batılılaşma bu dönemde de sıkça işlenen konulardandır [Reşat Nuri- **Yaprak Dökümü**

(1930); Peyami Safa- **Fatih- Harbiye** (1931), **Bir Tereddüdün Romanı** (1933), **Biz İnsanlar** (1937)]. Yine bu dönemde Millî Mücadele'ye değinen romanlar da kaleme alınır [Peyami Safa- **Süngülerin Gölgesinde** (1924), **Biz İnsanlar** (1937); Aka Gündüz- **Dikmen Yıldızı** (1928); Mehmet Rauf- **Halâs** (1929)]. Yine bu dönemde Sadri Ertem, Reşat Enis Aygen, Bekir Sıtkı Kunt, Sabahattin Ali, Faik Baysal gibi yazarlar, belirli bir siyasî bakış açısından Anadolu'yu yansıttıkları köy romanlarıyla 1950'lerden sonra gelişecek "köy romanı" hareketinin alt yapısını oluştururlar.

Türkiye'nin çok partili demokrasiye geçtiği 1946 yılından 1980'e kadar uzanan süreçte, "köy romanı", "tarihî roman" gibi türler öne çıkarken, "toplumcu gerçekçilik" doğrultusunda sınıfsal farkları yansıtan romanlar da görülür. Bu bağlamda; Cumhuriyet dönemi romanının 1960'lara kadar siyasal, dolayısıyla sınıfsal soruna özel bir önem verdiği söylenebilir (Oktay 2002: 268). Mahmut Makal'ın **Bizim Köy** (1950)'ü ile başlayan ideolojik köy romanları; Mehmet Başaran, Talip Apaydın, Dursun Akçam, Yusuf Ziya Bahadınlı, Ümit Kaftancıoğlu, Fakir Baykurt (**Yılanların Öcü, Irazca'nın Dirliği, Tırpan, Kaplumbağalar**), Kemal Tahir (**Sağırdere, Rahmet Yolları Kesti, Yediçınar Yaylası, Köyün Kamburu**), Orhan Kemal (**Bereketli Topraklar Üzerinde, Hanımın Çiftliği, Eskicinin Oğulları, Kanlı Topraklar**) ve Yaşar Kemal (**Ortadirek, Yer Demir Gök Bakır, Ölmez Otu** v.b.)'in romanlarında ezen-ezilen karşıtlığı içersinde işlenir.

Bu dönemde; İslâmiyet öncesindeki Türk tarihi, Osmanlı tarihi, Millî Mücadele, dış Türklerin yaşadıkları ile birlikte dönem sonlarına doğru 27 Mayıs 1960 ile 12 Mart 1971 askerî darbeleri romanlarda ele alınan tarihî gerçekliklerdir. Bu anlamda, Nihal Atsız (**Bozkurtların Ölümü, Bozkurtlar Diriliyor, Deli Kurt, Ruh Adam**), Mustafa Necati Sepetçioğlu (**Kilit, Anahtar, Kapı, Konak, Çatı, Üçler-Yediler-Kırklar, Bu Atlı Geçide Gider**), Cengiz Dağcı (**Korkunç Yıllar, Yurdunu Kaybeden Adam**,...) gibi romancıların yanı sıra Kemal Tahir ve Tarık Buğra uzak ve yakın tarihimizin önemli siyasî olaylarına değinen romanlarıyla dönemin önde gelen romancılarıdır. **Devlet Ana** (1967) adlı romanında Osmanlı Devleti'nin kuruluşunu anlatan Kemal Tahir; **Esir Şehrin İnsanları** (1956), **Esir Şehrin Mahpusu** (1962), **Yorgun Savaşçı** (1965) adlı romanlarında Millî Mücadele'yi konu edinir. **Kurt Kanunu** (1967) adlı romanında İzmir Suikastını ele alan yazar, **Yol Ayrımı** (1971) adlı romanında ise, Serbest Fırka'nın kuruluşunu işler. Tarık Buğra; Kurtuluş Savaşı'nı farklı bir yaklaşımla ele aldığı **Küçük Ağa** (1964) adlı romanı ile onun devamı niteliğindeki **Küçük Ağa Ankara'da** (1966) ve **Firavun İmanı** (1975) adlı romanlarında Kurtuluş Savaşı'ndan sonra yeni kurulan Türkiye Cumhuriyeti'nin bu aşamada yüz yüze geldiği bazı sorunları işler. **Dönemeçte** (1978) adlı romanında Türkiye'de çok partili döneme geçiş yıllarını, **Gençliğim Eyvah** (1979) ve **Dünyanın En Pis Sokağı** (1989) adlı romanlarında 1970'li yılların öğrenci olaylarını konu edinir. **Yağmur Beklerken** (1981) adlı romanında Serbest Fırka'nın kuruluşunu ele alan yazar, **Osmancık** (1983) adlı romanında ise Osmanlı Devleti'nin kuruluşunu konu edinir.

27 Mayıs 1960 darbesi; Samim Kocagöz- **İzmir'in İçinde** (1973), Sevinç Ço-

kum- **Karanlığa Direnen Yıldız**, Attilâ İlhan- **Kurtlar Sofrası** (1963/1964), **Sırtlan Payı** (1974), **Yaraya Tuz Basmak** (1978), Vedat Türkali - **Bir Gün Tek Başına** (1975) adlı romanlarda ele alınırken *12 Mart 1971* darbesi ise; Erdal Öz- **Yaralısın** (1974), Çetin Altan- **Bir Avuç Gökyüzü** (1974), Füruzan- **47'liler** (1974), Tarık Dursun K. - **Gün Döndü** (1974), Sevgi Soysal- **Şafak** (1975), Samim Kocagöz- **Tartışma** (1976), Adalet Ağaoğlu- **Bir Düğün Gecesi** (1979) adlı romanlarda işlenir.

1980 sonrasından günümüze uzanan süreçte; *12 Eylül 1980* darbesinin etkisiyle depolitize bir görünüm sergileyen Türk romanı, daha çok, kurgu ve biçim kaygısını ön plânda tutan postmodern nitelikte örnekler vermekle birlikte sosyal ve siyasî temalara da yer yer değinir.

"Osmanlı döneminin, Millî Mücadele yıllarının, çoğulcu demokrasiye geçiş ve 12 Mart gibi Cumhuriyet dönemi olaylarının anlatılmasına 1980 sonrası romanlarında da geniş yer ayrılmıştır." (Okur 2002: 78)

Bu dönemde yazılan 12 Mart dönemi romanları: Oktay Rifat- **Danaburnu** (1980), Samim Kocagöz- **Eski Toprak** (1989), Tarık Buğra- **Dünyanın En Pis Sokağı** (1989), Adalet Ağaoğlu- **Üç Beş Kişi** (1984), Emine Işınsu- **Canbaz** (1982), **Kaf Dağının Ardında** (1988), Mustafa Miyasoğlu- **Bir Aşk Serüveni** (1995), Burhan Günel- **O Güzel Kadının Çocukları** (1985), Mehmet Eroğlu- **Issızlığın Ortasında** (1984), **Geç Kalmış Ölü** (1984), **Yarım Kalan Yürüyüş** (1986), **Adını Unutan Adam** (1989), Selim İleri- **Bir Akşam Alacası** (1980), Nihat Genç- **Dün Korkusu** (1989), Ahmet Altan- **Dört Mevsim Sonbahar** (1982), **Sudaki İz** (1985) şeklindedir.

12 Eylül dönemi ile ilgili yazılan romanlar: Samim Kocagöz- **Mor Ötesi** (1986), Hikmet Erhan Bener- **Böcek** (1982), Adalet Ağaoğlu- **Hayır** (1987), Ayla Kutlu- **Hoşçakal Umut** (1987), Kaan Arslanoğlu- **Devrimciler** (1988), **Çağrısız Hayalim** (1992), **Kişilikler** (1995), Vedat Türkali- **Tek Kişilik Ölüm** (1990), Oya Baydar- **Sıcak Külleri Kaldı** (2000).

1980'den bugüne uzanan süreçte sözü edilen romanlardan başka; Ahmet Altan'ın II. Abdülhamit dönemi ile 31 Mart Olayı'nı işleyen **Kılıç Yarası Gibi** (1998) ve **İsyan Günlerinde Aşk** (2001) adlı romanları, Yılmaz Karakoyunlu'nun yakın tarihimizin sosyal ve siyasî olaylarını konu edinen **Salkım Hanım'ın Taneleri** (1990), **Üç Aliler Divanı** (1991), **Güz Sancısı** (1992) ve **Çiçekli Mumlar Sokağı** (1998) adlı romanları, Alev Alatlı'nın, daha çok, birer belgesel roman özelliği gösteren **Yaseminler Tüter mi Hâlâ** (1984) ile **Or'da Kimse Var mı?** dörtlüsü [Viva la Muerte, Nuke Türkiye, Valla Kurda Yedirdin Beni, OK. Musti Türkiye Tamamdır] ve Orhan Pamuk'un **Kar** (2002) adlı romanları da siyasî temalı romanlardır.

***

Türk romanının Tanzimat'tan günümüze uzanan tarihsel gelişim sürecinden de anlaşılacağı üzere, her dönemde hemen hemen bütün romancılar "siyaset" konusuna romanlarında yer vermiş, siyasî-sosyal hayata dair gözlemlerini roman düzleminde tartışmıştır. Bu durum; Türk toplumunun yeni bir medeniyet dairesine girişi karşısında, herşeyden önce, kendisini sorumlu bir "aydın" olarak hisseden yazarın, doğal bir

tavrı olduğu kadar insan doğasının da bir gereğidir. Nitekim Kaplan (1997: 449)'ın da belirttiği üzere; insan politik, ekonomik ve sosyal bir yaratıktır. Bu bakımdan, "siyaset"e geniş yer ayrılan Türk romanını her iki bağlamda değerlendirmek gerekir.

Türk toplumunun Tanzimat'tan bugüne geçirdiği değişimlere ilgisiz kalamayan ve söz konusu sorumlu aydın tavrını sergileyen önemli romancılardan birisi de **Yakup Kadri Karaosmanoğlu**'dur. Sanat hayatına, ilkin, "Sanat, şahsî ve muhteremdir" düstûrunu ilke edinen Fecr-i _ti edebî topluluğu bünyesinde başlayan ve topluluğun söz konusu ilkesine uygun tarzda bireysel nitelikte eserler veren Yakup Kadri; zaman içinde, bu anlayışını, Türk toplumunun maruz kaldığı sosyal ve siyasî şartların tesiriyle (Enginün 1998: 109) değiştirir. Bu bağlamda; sanat hayatı kabaca iki dönemde incelenebilecek olan yazar, bu ikinci döneminde, Balkan Savaşları, I. Dünya Savaşı gibi toplumsal olayların etkisiyle, topluma yönelmiş, "sanat, toplumun malıdır" görüşüne ulaşmıştır (Kudret 1987: 112). Roman yazmaya, sanat hayatının ikinci döneminde başlayan Yakup Kadri, ilk romanı **Kiralık Konak** (1920)'ı Mütareke devrinde yayımlar.

Tanzimat sonrası Türkiye'sinin geçirdiği tüm siyasî-sosyal değişimleri, "birbirini tamamlayan bir roman zinciri içinde tasvir eden" (Kudret 1987: 133) Yakup Kadri, ilk romanı **Kiralık Konak** (1920)'tan son romanı **Hep O Şarkı** (1956)'ya dek çöken bir imparatorlukla birlikte sosyal kurumlardaki çürüme ve yozlaşmaya değinir. **Kiralık Konak** (1920)'ta bir ailenin, **Hüküm Gecesi** (1927)'nde basın ve siyasî çevrelerin, **Sodom ve Gomore** (1928)'de başkent İstanbul'un özelinde Meşrutiyet devrinin çöküşünü anlatan yazar, **Bir Sürgün** (1937)'de ise ihtilalci bir tipin özelinde Abdülhamit devrini anlatır. **Nur Baba** (1922)'da bir din kurumu olan Bektaşi tekkelerinin, **Yaban** (1932)'da ihmal edilen köyün ve köylünün bozulmuşluğunu konu edinen Yakup Kadri, **Ankara** (1934) romanıyla birlikte Millî Mücadele sonrası Türkiye'sini anlatmaya başlar. Bu anlamda **Ankara** romanı, Enginün (1998: 118)'ün de belirttiği üzere; yazarın en önemli romanlarındandır. Bir yeniden doğuş sürecinin anlatıldığı bu romanda, yazarın Yeni Türkiye karşısında duyduğu heyecan da sezilmektedir. Atatürk sonrası Türk toplumundan kesitler sunduğu **Panorama** (I. cilt 1953- II. cilt 1954)'da ise bir önceki romanda hissedilen heyecan yerini hayal kırıklığına bırakmış gibidir. Bu romanında Yakup Kadri, "inkılâp"ların toplumun çeşitli kesimlerince nasıl anlaşıldığı ile bürokratların yol açtığı hoşnutsuzluklar üzerinde durur.

***

İlk iki romanında (**Kiralık Konak, Nur Baba**) aile ve tekke özelinde sosyal hayatta meydana gelen değişimleri anlatan Yakup Kadri, üçüncü romanı **Hüküm Gecesi**[5] (1927)'nde "kapalı ve sınırlı mekândan geniş çevreye açılmıştır." (Aktaş 1987: 70) İttihat ve Terakki Partisi çevresinde siyasî hayata dair gözlemlerini aktaran yazar, gazeteci Ahmet Samim'in İttihat ve Terakki "fedai"lerince öldürüldüğü 9 Haziran 1910 Perşembe akşamı öncesiyle sadrazam Mahmut Şevket Paşa'nın "Halâskâr" subaylarından yüzbaşı Çerkez Kâzım ve arkadaşlarınca öldürüldüğü 11 Haziran 1913 sonrasını (Naci 1997: 46) içeren tarihsel bir dönemi romanına konu edinir. Söz konusu romanını, *Siyasî roman* olarak nitelendiren Yakup Kadri, "Meşrutiyet devri gençliğinin

temsilcisi olarak yarattığı gazeteci Ahmet Kerim'in çevresinde, o çağın siyaset, basın, sanat ve düşünce adamlarının çoğunu gerçek adlarıyla (Mahmut Şevket Paşa, Kâmil Paşa, Talât Bey, Cemal Bey, Prens Sabahattin, Ahmet Samim, Ali Kemal, Şahabettin Süleyman, Fazıl Ahmet, Rıza Tevfik, Ziya Gökalp, vb.), kimisini de asıl adlarına kafiyeli düşen takma adlarla (Ömer Bey, vb.) ele alıp, bunları, çoğu zaman, vakanüvis tarihlerinde olduğu gibi, gerçek olaylar içinde anlatmıştır" (Kudret 1987: 161).

Nidayı Hakikat gazetesinin "muhalif" başyazarı Ahmet Kerim; idealist, ülkenin çıkarları üzerinde düşünen, tehdit mektupları almasına rağmen doğru bildiğini söylemekten çekinmeyen, entelektüel bir gençtir. Sadayı Millet gazetesi başyazarı Ahmet Samim'le yakın iki arkadaştırlar. Her ikisi de İttihat ve Terakki'ye muhaliftir. Her iki genç gazeteci de tehdit mektupları almaktadır; nitekim bir süre sonra Ahmet Samim vurulur, gazeteler kapatılır. Arkadaşının ölümüyle yıkılan Ahmet Kerim bir de işsiz kalır. Bu sırada her gün önünden geçtiği köşkün genç kızlarından Samiye ile ilgilenmeye başlar. Ağabeyi İttihat ve Terakki üyesi olan Samiye, bir gece Ahmet Kerim'i köşke çağırarak tuzağa düşürür; ancak, vurulmasına gönlü elvermez ve araya girerek Ahmet Kerim'i kurtarır. Yaşadığı talihsiz gönül macerasının da bu şekilde sona ermesiyle Ahmet Kerim tekrar politikaya atılır. Alemdar gazetesinde yazmaya başlar. Bu arada imparatorluk için için kaynamaktadır. Bir taraftan savaş çıkmış, diğer taraftan Mahmut Şevket Paşa öldürülmüştür. Bu karışıklık içinde Ahmet Kerim de tutuklanır. Ziya Gökalp'in araya girmesiyle idamdan kurtulan genç gazeteci, Sinop'a sürülür. Yaşadıkları sonucu hayata ilgisi kalmayan Ahmet Kerim, kendini içkiye verir.

Roman boyunca, gerek siyasî hayattaki bozulmalar gerek basın hayatındaki çözülmeler romanın baş kahramanı Ahmet Kerim'in gözünden verilir. Ahmet Kerim; duyguları, düşünceleri ve birebir yaşadıklarıyla İttihat ve Terakki döneminin hem bir tanığı hem bu tanıklığın aktarıcısı hem de yorumlayıcısı konumundadır. Romanın ilk bölümünde; Ahmet Kerim'in politika konusunda düşündükleri yalnızca kişisel bir yorum değil aynı zamanda memleketin siyasî hayatına dair bir eleştiridir:

"Ahmet Kerim, politikacılığın bu bayağı dedikodu tarafını hiç sevmezdi. Politikacılığın bu çeşit görünüşleri gerek kendi lehine, gerek kendi aleyhine olsun, ona sonsuz bir tiksinti verirdi. Zaten, İttihat ve Terakki teşkilâtında en çok sevimsiz, kaba ve utanç verici bulduğu şey bu demagogça militanlıktan, bu cinayet romanlarının kişilerine mahsus tavırlardan, hareketlerden, bu dört tarafı çamurlu fesat ve iftira sisteminden, bu kokuşuk "suizan" ve "suikast" havasından başka ne idi? Memleketi soluk alınmaz bir hale sokan ve bütün vatandaşları enginde yolunu şaşırmış, zahiresi tükenmiş bir geminin yolcuları gibi birbiri üzerine saldırtan, herkesin "muhayyile"sini cehennem hayalleriyle yakıp kavuran ve Türkiye'de her çeşit asil, yüksek geçim yollarlını tıkayan sebepler ve âmiller hep bu ahlâk fesadından, bu dört yanı çamurlu siyaset sisteminin, bu tavırların, bu hareketlerin, bu demagogça militanlığın kayıtsız ve şartsız hüküm sürüşünden ibaret değil miydi? Halbuki gençliğinin bütün yüce heyecanı ve bütün idealizmi ile mücadele ettiği bu iğrenç haller işte, ta kendi burnunun dibinde kokuyordu. Kendi kendine "Bundan nasıl kaçmalı? Nereye sığınmalı?" diyordu ve bütün memleketi baştan başa bir bataklık hâlinde görüyordu." (s. 43-44)

Sarsıntı geçirmekte olan İttihat ve Terakki yönetimi ile yerine gelecek hükümet konusunda Ahmet Kerim'in aklından geçenler yine yalnızca onun değil zamanın neslinin de düşünceleridir:

"...Yalnız İttihat ve Terakki Hükümetinin yıkılmasıyla hiçbir hedefe erişilmiş olmuyordu. Ahmet Kerim, onun yerine gelecek hükümetin ne getireceğini bilmek istiyordu. Yüksek, asil ve ateşli ideallere susamış bir neslin susuzluğu onun nabızlarında vuruyordu. Bu nesil her doğan güne "Bana fikrim için ne getirdin? Ruhum için ne getirdin? Ruhum için ne getirdin?" diye sormaktadır. Bir zamanlar bu gençlik için "hürriyet" tatlı bir rüya idi. Fakat bu tatlı rüyadan 31 Mart sabahının kanlı ve çamurlu gürültüsüyle uyandığı günden beri bir sarhoş mahmurluğu içinde kıvranıp durmaktadır." (s. 162-163)

Savaş sırasında İstanbul'un bin bir yüzünü gören Ahmet Kerim, kendi kendisini de sorgular:

"Ya kendisi, bu için için dehşetli, bu için için dehşetliliği yüzünden mübarekleşen gerçeğin ortasında, ya kendisi ne idi? Neyi temsil ediyordu? Bu cemiyetin içinde bu esmer başın, bu ince vücudun, bu kapkara gözlerin meydana getirdiği varlık neye işaretti? Mademki, onun gibi sevmesini bilmiyordu; mademki, yaydığı düşünceler, işi boş tohumlar gibi hiç yemiş vermeksizin gömülüp gidiyordu; mademki, güzellik, doğruluk ve iyilik adına bağlandığı inançlar, kendi kafasından dışarıya çıkamıyordu. Şu hâlde, faydası neydi? Bütün bu topluluğun içinde ne işe yarıyordu?" (s. 220)

Mütareke döneminde de İstanbul'u gözleyen Ahmet Kerim, İstanbul'u Sodom ve Gomore şehirlerine benzetir (s. 227). Bu şekilde bir sonraki romanının da adını belirleyen Yakup Kadri, Mütareke dönemi İstanbul'unu **Sodom ve Gomore** (1928)'de anlatmaya devam eder. Aktaş (1987: 73)'ın da belirttiği gibi; **Hüküm Gecesi**, **Sodom ve Gomore**'yi davet eden bir eserdir. Mütareke yılları İstanbul'unda işgal kuvvetleriyle çeşitli ilişkilere giren çevrelerin anlatıldığı **Sodom ve Gomore**'nin ardından yazdığı **Yaban** (1932) romanında ise yazar; aydın-halk çatışmasını ele alır. Tıpkı **Sodom ve Gomore** adlı romanda olduğu gibi **Yaban** romanının ilk nüvelerine de **Hüküm Ğecesi**'nde rastlanılmaktadır. Sinop'a sürgüne gönderilen Ahmet Kerim'in Sinop özelinde Anadolu'ya bakışı (s. 325-326), **Yaban**'da Ahmet Celal'in köye ve köylüye bakışıyla birleşir.

Birbirini tamamlayan, hepsi birden bütün kuruluşlarıyla çözülmüş, kendi içinde çürümüş bir toplumun görünüşünü gözler önüne seren (Aktaş 1987: 80) **Kiralık Konak, Nur Baba, Hüküm Gecesi, Sodom ve Gomore, Yaban**'ın ardından Yakup Kadri, **Ankara**[6] (1934) romanını yazar. Naci (1997: 51)'nin "tamamıyla şematik" diyerek zayıf bulduğu roman, içerdiği tez ve eleştirel tutum nedeniyle "angaje" bir görünüm sergiler. Üç bölümden oluşan romanda, baş kahraman Selma Hanım'ın şahsında Ankara'nın üç ayrı dönemi anlatılır.

Eşi Nazif'in memuriyeti sebebiyle İstanbul'dan Ankara'ya gelen Selma Hanım, ilk zamanlar yaşadığı yeri ve insanları yadırgar. O, komşularının gözünde de bir "yaban"dır (s. 31) 1921 Ankara'sının anlatıldığı bu ilk bölümde Selma Hanım İstan-

bul'un, komşuları Ömer Efendi'nin eşleri ise Ankara'nın birer simgesidir. Selma Hanım'ın Etlik'te kendileri gibi İstanbul'lu mebus Murat Beylerin bağında tanıştığı Binbaşı Hakkı Bey'den ata binme dersleri alması Millî Mücadele ruhunu da kavramasını da sağlar. Özellikle Çankaya'ya yaptıkları bir gezi sırasında Gazi'nin mütevazı evini görmesi Selma Hanım'a tesir eder ve Binbaşı Hakkı Bey'in teklifi üzerine Eskişehir hastanelerinde vazife alır. Romanın ilk bölümü Selma'nın Eskişehir ve Cebeci hastanelerinde gönüllü olarak çalışmaya başlaması, Binbaşı Hakkı Bey'in etkisiyle millî mücadele şuuru kazanması ile sona erer (s. 84-91).

Romanın ikinci bölümü, Nazif'ten ayrılan Selma Hanım'ın Binbaşı Hakkı Bey'le Yenişehir'de bir evde yeni bir hayata başlayışı ile açılır (s. 95). Ancak, Selma Hanım'a millî mücadele ruhu aşılayan, o eski "kahraman" Hakkı Bey, yerini tam bir Avrupa hayranı işadamına bırakmıştır:

"…Eski Millî Mücadelecilerden bazıları gibi Hakkı Bey için de kıyafet değişiminden sonra millî dava âdeta böyle bir mondenlik iddiası şekline girmişti. Bir Avrupalı gibi giyinip süslenmek, bir Avrupalı gibi dans etmek, bir Avrupalı gibi dans etmek, bir Avrupalı gibi yaşayıp eğlenmek ve hele bu iddiada Avrupalılar nezdinde, Avrupalılar arasında muvaffak olmak bunlara büyük bir zafer kazanmak kadar ehemmiyetli görünüyordu." (s. 106)

Romanın ilk iki bölümünde, Selma Hanım ve Binbaşı Hakkı Bey'in şahsında değişimlere yer veren Yakup Kadri; ilk bölümde, Selma Hanım ile İstanbul'lu münevverin Millî Mücadele'ye has heyecanla değişmesini, millî varlığı nefsinde yaşamaya başlamasını ifade ederken ikinci bölümde, Hakkı Bey ile Cumhuriyet'ten sonra Ankara'da ortaya çıkan bazı insanların ülkenin imkânlarını kendi menfaatleri doğrultusunda kullandıklarını; bunların zevk ve anlayış bakımından da tutarlı olmadıklarını ifade eder (Aktaş 1987: 84-85). İkinci bölümde; yerli halkın ve köylülerin değişimleri (balolar, çay davetleri, giyim-kuşamda, yaşayışta Avrupalılaşma) yadırgaması ile (s. 111-113) Ankara'daki hızlı değişim (s. 127-133) de yer almaktadır.

Yakup Kadri'nin romanlarında, bir anlamda, yazarın kendisini temsil eden entelektüel aydın (Hakkı Celis, Ahmet Kerim, Ahmet Celal), **Ankara** romanında şair Neşet Sabit olur. Romanda Neşet Sabit, Millî Mücadele sonrası başkent Ankara'da yaşanan gelişimlere yönelen "eleştirel göz" fonksiyonunu yüklenmiştir. Selmaların evindeki bir çay toplantısından dönmekte olan Neşet Sabit, Millî Mücadele öncesi ve sonrasını düşünüp, "olması gereken" le "olan" ı karşılaştırır (s. 135) ve Garplılaşmayı değerlendirir:

"Millîyetçi Türk garpçısı için garpçılığın en *karakteristik* vasfı garplılığa Türk üslubunu, Türk damgasını vurmaktır. Şapka bize hakim değil, biz şapkaya hakim olmalıydık. Garplılaşma, muayyen bir hayat prensibidir. Bu prensip, ancak, millî isteğin, millî kültürün ve nihayet millî ahlâkın hizmetçisi, emirberi olmak şartiyledir ki, yaratıcı ve kurucu rolünü ifa edebilirdi. Garplılık namına Garbın "vice"lerini almakta, yarın öbür gün Garp medeniyetinin yıkılıp çökmesine sebep olacak unsurları bu taze, arı vatan topraklarına taşımakta ve aşılamakta ne mana vardı? Biz Garp namı-

na Garpta hüküm süren çürümüş bir sınıfın istihlâk ve istihsal şartlarını kendimize tatbike uğraşmaktayız." (s. 136)

Bunun dışında yine romanın ikinci bölümünde, Millî Mücadele'den sonra Ankara'da meydana gelen değişimden hoşnut olmayan Selma Hanım ile Neşet Sabit arasında inkılâplar ve Garplılaşma konularında geçen tartışma ve konuşmalara da rastlanmaktadır (s. 141-144).

Romanın üçüncü bölümü ise, Yakup Kadri'nin hayali Türkiye'sini Selma Hanım-Neşet Bey çevresinde ifadeye ayrılmıştır (Aktaş 1987: 86). Selma Hanım, Binbaşı Hakkı Bey'den ayrılmış ve Neşet Sabit ile evlenmiştir. Her ikisinin fikri birliğine ve idealizmine Türkiye'deki ekonomik değişim ve gelişimler eşlik eder (s. 222-226). Bu bölümde yalnız Ankara değil Türkiye de hızla değişmektedir. Bu anlamda, romanın son bölümü, "Cumhuriyetin yirminci yılının kutlandığı gelişmiş, sosyal meselelerini de altetmiş, sıhhatli Türk toplumunun tasviridir." (Enginün 1998: 118)

Yakup Kadri; **Ankara**'da, umut ettiği, hayalini kurduğu ancak içten içe Neşet Sabit vasıtasıyla eleştirmekten de geri durmadığı Yeni Türkiye'nin, Cumhuriyet sonrası vardığı noktayı iki ciltlik romanı **Panorama**[7] (1949; 1952)'da toplumun her tabakasından insanı içinde barındıran geniş bir toplumsal kesit etrafında sorgular. Bu bağlamda; Yakup Kadri'nin romanlarının zamansal bir bütün oluşturduğu göz önüne alınırsa **Panorama**'nın anlamlı bir biçimde Ankara'ya bağlandığı görülür (Özkırımlı 1987: 14-15). **Ankara**'daki umutlu hava **Panorama**'da yerini hayal kırıklığına bırakmıştır.

"Bir hesaplamanın romanıdır *Panorama*. Zoraki diplomat Yakup Kadri'nin Cumhuriyet 'inkılabını' gerçekleştiren kadrolarla hesaplaşmasının romanı. Bu açıdan tezli bir romandır *Panorama*. Siyasal ve toplumsal eleştiri romanın tezini belirler." (Özkırımlı 1987: 13)

Romanda müdafaa edilen tez, Türk İnkılâbının temellerinin henüz lâzım geldiği kadar tehlikeden uzak olmayışıdır (Perin 1953). Yazar, romanın I. cildinde; yaptığı bir konuşmayla Mustafa Kemal'in gözdeleri arasına giren ancak bir süredir Köşk'e çağrılmayan mebus Halil Ramiz'in düşünceleri arasında tezini sunar ilkin:

"'Acaba,' diyordu, 'hakikatte, acaba asıl kalıplaşan, otomatlaşan şu on yaşına henüz girmiş inkılâp mıdır? Eğer böyle ise, Türk milletinin bu son kurtuluş ve kalkınma hamlesi de boşa gitmiş; Tanzimat ve Meşrutiyet tecrübelerinin yanıbaşında, tarihin tozlu vesikaları arasına göçüp katılmak üzere demektir.' Bununla beraber, Halil Ramiz'e göre, ortaya atılan davaların hiçbiri daha halledilmemiştir; Büyük Millet Meclisi 'zabıtname külliyatını' dolduran ileri inkılâp kanunlarının hiçbiri henüz hayata geçmemiş ve Kemalizm prensipleri çorak vatan topraklarına kök salmak şöyle dursun, henüz birkaç kişinin elinde evrilip çevrilmeye mahkum birer laboratuvar nebatı hâlinde kalmaktan kurtulamamıştır." (s. 43)

İki ciltlik bu romanında da Hakkı Celis, Ahmet Kerim, Ahmet Celal, Neşet Sabit gibi kendi sözcülüğünü üstlenen tiplere yer veren Yakup Kadri; Halil Ramiz'in eleştirilerinden başka, Diyarbakır Lisesi edebiyat-felsefe hocası Ahmet Nazmi'nin, arkadaşı Cahit Halid'e yazdığı mektuplarda ve Cahit Halid'in Ahmet Nazmi'ye cevaben

yazdığı mektuplarda, Osman Nuri Bey'in oğlu Fuat'ın çeşitli kişilerle arasında geçen tartışmalarda da "inkılâp" ve "modernizm" le ilgili görüşlerini ortaya koyar. Cumhuriyet'in onuncu yılından 1950 sonrasına uzanan bir zaman diliminde Türk toplumunun "Panorama"sını veren (Özkırımlı 1987: 14) Yakup Kadri, daha önce de belirtildiği üzere, Cumhuriyet sonrası Türkiye'sinin sorgulamasını geniş bir çevre içinde gerçekleştirir: Politikacılar, gericiler, çıkarcılar, ahlâk düşkünleri, kendini gadre uğramış sayanlar, inkılâptan beklediğini bulamayarak küsen ve geri çekilenler (Enginün 1998: 486). Bu anlamda, diğer romanlarından farklı olarak, değişik bir tekniğe başvuran yazar, romanının merkezine tek bir kişiyi değil de bütün Türk toplumunu yerleştirir. Romanın her bölümü farklı bir kişinin, farklı bir çevrenin anlatımıdır; bir başka deyişle, roman birbirinden ayrı birçok vak'a zincirinden meydana gelmektedir.

Romanın I.cildinde yer alan kişi ve çevrelerin Atatürk'ün ölümünden sonraki dönemlere ait yaşayışının anlatıldığı **Panorama**'nın 2.cildi[8] ise Atatürk'ün ölümünden sonrasını anlatmakta, yaklaşan II. Dünya savaşına ait endişeleri de içinde barındırmaktadır. Savaşın patlak vermesinin Türkiye ve dünyada yarattığı gerilim, bu gerilimin başta ekonomi olmak üzere Türk toplumunun yaşayışı üzerindeki etkileri ve Demokrat Parti'nin kuruluşuna kadar olan süreç 2.ciltte daha geniş bir mekânı içine alacak şekilde işlenir. Söz konusu ciltte, yazar, toplumsal eleştirilerini çoğunlukla, Fuat vasıtasıyla dile getirir. Romanın; **Tanrıların Alacakaranlığında** başlıklı ilk bölümü ile **Yeryüzünü Kaplayan Bir Yas** başlıklı ikinci bölümü Atatürk'ün ölüm döşeğinde hasta yatışı ve ölümünden sonraki yası anlatmaktadır. İlk bölümde; Cumhuriyet'in on beşinci yıldönümünde okunan nutkun hasta yatağında yatan Atatürk'e ait olup olmadığı söylentileri ortalıkta gezerken, Fuat, O'nu anlayıp anlayamadığımız üzerinde kendi kendine düşünür. Fuat'a göre bu on beş yılda halk hep Çankaya'nın dedikodularıyla meşgul olmuş, O'nu yalnızca "fizyolojik hadise" olarak görmüştür; nutkun O'na ait olup olmadığının tartışıldığı şu günlerde de tartışmalar yine yüzeyde kalmaktadır :

"Onlardan [nutuklar] çıkarılması gereken manâyı acaba hangi dikkat ve itinayla çıkarıp anlayabildikti? Ve içimizden kaç kişi O'nun kendine mahsus bir dili, bir üslûbu, bir edası olduğunu ve bu dilin, bu üslûbun, bu edanın bütün bir çağa nasıl damgasını bastığının farkına varabilmişti? Şimdi, iş işten geçtikten sonra, hepimiz ellerimize birer pertavsız alıp, bunların üstüne eğiliyoruz; bunlarda O'nu keşfetmeye çabalıyoruz. Fakat bunu yaparken de, kullandığımız metotlar O'nun iyilik ve sağlık zamanlarında O'nu anlamak için kullanıp yıprattığımız metotlar kadar ampiriktir. Biz O'nunla hâlâ millet ve tarih ölçüsünde bir mücerret hadise gibi değil, uyuyan, gezen, dolaşan, nihayet hastalanıp yatağa düşen bir fert olarak ilgileniyoruz. Sağ mı? Öldü mü? İşte, bilmek istediğimiz şey bundan ibarettir. Demek ki biz hâlâ O'nun fizyolojisiyle meşgulüz?" (s. 333-334)

Gazi'yi anlayıp anlamadığımızı sorgulayan, Turgut'un O'nun için sarf ettiği sözlere sinirlenen (s. 337-338) Fuat'a karşılık Tahincizade Hacı Emin Efendi, Atatürk'ün ölüm haberini bir "halâs" günü olarak görmekte ve inkılâplar karşısında yaşadıklarını oğluna şöyle anlatmaktadır:

"N'ideyim istersin a oğul; ben de seninle bir olup yas mı tutayım? Hangi nimetini gördüm ki? Hangi ihsanına nail oldum ki? Sizler her gün düğün dernek, yok 19 Mayıs'ta Samsun'a çıkmışmış; yok 23 Nisan'da Meclis açmışmış; yok 29 Teşrinievvel'de Cumhuriyet kurmuşmuş diye vur patlasın, çal oynasın ederken, biz burada iç sıkıntısından pösteki sayıyorduk."

Yavaş yavaş, sesine gamlı bir ton verip ilâve etti:

"Bir yıl değil, iki yıl değil; on iki yıl oldu, tam on iki yıl; ben bu eve mahpus gibi kapanalı. Bir yol başınızı çevirip de 'Baba hâlin nedir?' diye sordunuz mu? Elhamdülillâh henüz elden ayaktan da düşmüş değilim. On iki yıl önce ise, senin gibi bir delikanlıydım. Suçum neydi? Bir cinayet mi işlemiştim? Bir hırsızlık mı etmiştim? Yoo, bir devletlinin keyfi istemiş, ehl-i islâmı karnavala çevirmeye kalkışmış. Biz de buna olmaz demişiz. İşte günahımız bu. Yahu, buraya gelen elin gâvuru bile bize böyle bir hakareti reva görmediydi!.." (s. 344)

***

Romanlarıyla, Türk toplumunun Tanzimat'tan 1950'lere kadar süregelen sosyal hayatını çeşitli yönleriyle yansıtan Yakup Kadri Karaosmanoğlu'nun, yazı kapsamında incelenen romanlarından da anlaşılacağı üzere, yalnızca **Panorama** adlı romanı değil, tüm romanları Tanzimat sonrası Türk toplumuna (ve yaşayışına) tutulmuş bir ayna niteliğindedir.

***

Türk edebiyatının; romanlarında Türkiye'nin uzak ve yakın geçmişine yer veren ve bu bağlamda Yakup Kadri Karaosmanoğlu gibi siyasî-toplumsal içerikli romanlar yazan diğer iki önemli romancısı da **Tarık Buğra** ve **Kemal Tahir**'dir. Edebiyat anlayışı ve dünya görüşü açısından birbirinden farklı düşüncelere sahip her iki romancı da Cumhuriyet tarihinin önemli olgularından birini oluşturan "Serbest Fırka" yı konu edinen birer roman yazarlar: **Yağmur Beklerken** (Tarık Buğra) ve **Yol Ayrımı** (Kemal Tahir).

Serbest Cumhuriyet Fırkası 12 Ağustos 1930'da kurulmuş, 17 Kasım 1930'da kapatılmıştır. Kurucuları, Atatürk'ün yakından tanıdığı ve şahsiyetlerine güvendiği Cumhuriyet Halk Fırkası'na mensup şahıslardır. Başkan Ali Fethi (Okyar), kâtib-i umumî Nuri Conker'dir. Üyeleri arasında devrin meşhur yazarlarından Ağaoğlu Ahmet, Atatürk hayranı şair Mehmet Emin Yurdakul, İstanbul mebusu Süreyya İlman Paşa da vardır (Kaplan 1997: 442). Cumhuriyet tarihinin bu önemli siyasî hadisesi her iki romancının romanına farklı şekillerde yansır. Tarık Buğra "**Yağmur Beklerken**"de, Serbest Fırka'nın kuruluşunun kasaba halkı arasında yarattığı çeşitli endişelerle kuraklığın getirdiği endişeleri birbirine koşut bir çizgide ele alırken; Kemal Tahir "**Yol Ayrımı**"nda, Serbest Fırka'nın kuruluşuyla ilgili olarak Naci (1994: 163)'nin de belirttiği gibi, bir toplumbilimci tavrı sergiler; yazar, söz konusu siyasî olayı, bir roman kurgusu bütünlüğü içinde vermekten çok birtakım tarihî bilgileri roman kahramanlarının ağzından aktarma yoluna gider.

Kemal Tahir'in 463 sayfadan oluşan **Yol Ayrımı**[9] adlı romanı, üç ana bölümden oluşmaktadır:

1. Madrabazlık

2. Kuvayı Milliyeciler

3. Yol Ayrımı

Roman; Çoruh mebusu Âsım Bey'in bir gece vakti Vakit gazetesi mürettiphanesine ertesi gün için hazırlanan gazetenin birinci sayfasıyla ilgili önemli bir telgraf çekişi ile başlamakta ve biraz sonra mürettiphaneye gelen Âsım Bey'in Serbest Fırka'nın açılışı haberini verişiyle sürmektedir:

"-Haberin olsun arkadaş!.. Parti açılıyor. Bir muhalefet partisi." (s. 28)

Bu sözlerle yeni bir parti açılacağını söyleyen Âsım Bey, Yalova'da Atatürk onuruna düzenlenen bir balodan gelmektedir:

"(...) Balo varmış evvelki gece... Kaplıca idaresi düzenliyor. Gazi Hazretlerinin onuruna... Gittiğim vakit İstanbul gazetecilerinden hiç kimse yoktu. Baktım Fethi Bey... Başvekilimiz İsmet Paşa... Mebus arkadaşlar... Her zamanki hava... Bir aralık Bozöyük Mebusu Salih Bey yanıma geldi. 'Sana önemli bir haberim var Asım Bey' dedi. Baktım gülümsüyor bi garip... 'Serbest Fırka adıyla bir fırka kuruluyor' demesin mi? Şakacıdır Salih Bey... Ciddiye almadım önce... Üsteleyince umursamadan sordum: 'Peki, Serbest Fırkayı kim kuracak?' 'Ben daha fazlasını söyleyemem. Sana bir ipucu veriyorum. Araştır, soruştur, öğren...'" (s. 30)

Yeni fırkanın kuruluşu ile ilgili edindiği bilgileri mürettiphanede bu şekilde anlatan Âsım Bey'in sözlerini, takip eden bölümde, avukat Mahmut Celâlettin Bey'in yazıhanesine gelen Ağaoğlu Ahmet Bey'in yeni fırkaya dair anlattıkları izler (s. 43-63).

Gerçekte roman, Naci (1994)'nin de vurguladığı üzere, Ahmet Ağaoğlu'nun Serbest Fırka'ya dair anıları üzerinde şekillenmiştir denilebilir. Yazar, söz konusu anıları ya Ahmet Ağaoğlu'nun bizzat kendi ağzından vermekte ya da derinliğine işlenmemiş roman kişilerinin karşılıklı konuşmalarında dile getirmektedir.

"Kemal Tahir, Ağaoğlu'nun anılarından o kadar çok yararlanmış ki Serbest Fırka Hatıraları olmasaydı Yol Ayrımı da olmazdı diyebilirim." (Naci 1994: 156)

Yazarın, yalnızca Serbest Fırka konusunda değil, Cumhuriyet tarihinin diğer olayları karşısında da edindiği tarihsel bilgileri roman boyunca karşılıklı konuşmalar hâlinde roman kahramanlarına söyletme eğilimi gösterdiği gözlenmektedir. Gerek Saray şöförü Dadal Efendi'nin Mustafa Kemal'le ve yeni bir fırka kurulmasıyla ilgili anlattıkları (s. 74-89) gerek Eskişehir- Kütahya Savaşları (s. 173-177) ile ilgili "kitabî" bilgiler uzun diyaloglar hâlinde okura aktarılmıştır. Bu kitabî bilgiler, gereği gibi işlenmemiş roman kişilerinde iğreti durmakta ve okurda beklenen etkiyi yaratamamaktadır. Serbest Fırka'nın kuruluyor oluşunun yarattığı huzursuzluk yine iyi işlenememiş bir roman kişisi olan Murat'ın şahsında ustalıkla yansıtılamamıştır:

"Yorgundu. Tatsız bir yorgunluktu bu... Sevmediği bir işi zor altında yapmaktan gelen pis bir yorgunluk!.. 8 Ağustos gecesi masanın üstüne bir telgrafla apansız düşen bu Serbest Parti olayının tedirginliğini, o gün bugün, -iki ay geçtiği hâlde,- atamamıştı içinden... Başından beri gazetesiyle beraber Halk Partisi'ni tutuyor, böylece memleket için en faydalı işi yaptığına şeksiz şüphesiz inanıyordu. Öyleyken yazı

yazmak nedense çok yorucu olmakta, sanki inanmadığı şeyleri savunuyormuş gibi, kalemi her kelimeye inatla takılmaktaydı." (s. 144)

Aynı şekilde, Serbest Fırka'nın kuruluşuyla halk arasında yaşanan kavgalar, ayrılıklar, bölünmeler de yüzeysel kalmaktadır:

"(...) Anadolu'da particilik yüzünden yaralananlar, hattâ ölenler vardı. Millet ikiye bölünmüş, Cumhuriyet'ten sonra güçlükle kurulan devlet düzeni, iç güven, kısacası, birlik, silinip süpürülmüştü. Her çeşit kaldırım kabadayılığı, fırsat düşkünlüğü, en yıkıcı muhalefet, en ağza alınmaz eleştiri meydanlarda, gazetelerde kol geziyordu. Yalnız başına Yarın gazetesinin saçtığı çirkef, bütün memleketi zehirlemeye yeterdi." (s. 145)

"(...) Sandık başlarındaki dalaşmalar gitgide azgınlaşmış, birbirinin canına susamışlığa dönmüştü. Görenlerin anlattığına göre, rezalet akıl alır şey değildi. Serbestçiler Mevlânekapı'da bir camiin minberinden yeşil bayrağı çekip sandık başına tekbir getirerek yürümüşler, dağıttıkları oy kâğıtlarını almak istemeyenleri, "gâvur, farmason" diye tartaklamışlardı. Serbestçilerin yaydığı yalanlara göre, milliciler bu seçimi kazınrlarsa, camiler kapanacak, Kur'an ortadan kalkacak, Yahudiler'in malları yağma edilecek, Rumlar çırılçıplak Yunanistan'a sürülecek, Ermeniler yeniden bire kadar kesilecekti." (s. 146)

Yol Ayrımı; Kemal Tahir'in, Serbest Fırka olayını, birtakım tarihî gerçekleri roman kahramanlarına söyletmek sûretiyle, söz konusu kahramanlarına tartıştırdığı ve bu yönü dolayısıyla, okurda bir romandan çok, "tarih kitabı" izlenimi uyandıran bir eserdir. Serbest Fırka'nın kuruluşunun toplumda yarattığı çalkantıyı, bir romancı sezgi ve duyarlığıyla derinleştirerek romanına taşıyamayan Kemal Tahir'in aksine Tarık Buğra, **Yağmur Beklerken**'de aynı konuyu bir kasaba çevresinde başarıyla ele alır.

Tarık Buğra'nın; T. İş Bankası 1989 Yılı Edebiyat Büyük Ödülü'nü alan **Yağmur Beklerken**[10] adlı romanı, 186 sayfa ve 10 bölümden oluşmaktadır:

1. Bir Açılış Töreni
2. Bir Başka Açılış
3. Tavuğna mı Kış Dedik Len Oğlum
4. Yerle Gök Arasında
5. Başka Bulutlar
6. Bir Ben Vardır Bende Benden İçeri
7. İnsana Bir de Düşman Lâzım
8. Bir Avuç Toprağa Bunca Kıyl u Kaal
9. Dağı Dağa Kavuşturan
10. Irmaklar Yokuş Yukarı Akmıyor

Serbest Fırka'nın kuruluşunun yarattığı gerilim ve endişeyi bir Orta Anadolu kasabası çevresinde kuraklık endişesiyle birarada ele alan romanın esas konusu, Kaplan (1997: 442)'ın da belirttiği üzere; Serbest Cumhuriyet Fırkası'nın politik mânâsı değil, halk üzerindeki tesiri, daha doğrusu idareci zümre ile halk kitlesi arasındaki münasebettir. Romancı, söz konusu münasebeti, "Bir Açılış Töreni" başlıklı ilk bö-

lümde ortaya koyar: Kasabada bir parkın açılışını gerçekleştiren "ceketataylı, kelebek kravatlı, alkışlara silindir şapkasını havaya kaldırarak karşılık veren" (s. 2) kaymakam bey, "Aziz hemşehrilerim" diyerek nutkuna başlar. Ancak, orada bulunanlardan kasabanın önemli simalarından Rıza Efendi, bu açılışı istihza ile karşılamakta ve böyle bir parkı gereksiz bulmaktadır:

"Fasulye sırığı gibi üç buçuk akasya ile park mı olurmuş..

Hiç değilse şu avuç içi kadar havuza bir fıskiye koysalarmış ya..

Tapucu Ragıp Efendi'nin çiçekleri dillere destandır; Rıza Efendi; "Ha bi tenezzül edip ona gitselerdi ya..patates, soğan, fide, tohum, ne, esirgemez verirdi, yazık" diyor." (s. 3)

Rıza Efendi'nin bu şekildeki düşünceleriyle ifade edilen idareci zümre ile halk arasındaki tezat, roman boyunca devam eder.

Serbest Fırka'nın açılmak üzere olduğu sıralarda, kasabada kuraklık endişesi hakimdir. Halkın beklediği yağmur bir türlü yağmamakta, halkı kasabanın en önemli gelir kaynağı olan pancarın tarladan kaldırılamayacağı korkusu sarmaktadır. İlkin böyle bir sıkıntının hakim olduğu bir kahve ortamında kasabanın önemli avukatlarından Kenan Bey, kasaba ileri gelenlerinden ve romanın merkezî kişisi olan bir başka avukat Rahmi'ye Serbest Fırka konusunu açar (s. 30). Rahmi'nin "–Hiç durmadım ki üzerinde…yağmurun ne demek olduğunu iyi bilirim; lâkin, devlet, hükûmet işleri, siyaset..kaymakam beyle Gülbeyazlar'ın Mahmud'u koyun bir yana..azıcık aklım erer dersem yalan olur." (s. 31) sözleri üzerine Kenan Bey, Rahmi'den bu konuyu düşünmesini ister (s.32). Kenan Bey'in teklifi üzerinde düşünmekte olan Rahmi'nin endişesi "siyaset"in kasaba halkı arasında ikilik yaratıp onları birbirine düşürebileceğidir:

"(…) Ne erer benim aklım siyasete? Üstelik başımı kaşıyacak vaktim yok benim. Sevmiyorum da öyle şeyleri, enişte. Demin söyledim işte; inatlaşmalar, hasetler, hırslar, tiksindiriyor beni. Fırkacılık dediğin de daha bir azdıracak bunları..görürüz. Bilirim ben insanları. Şimdiden selâmı, sabahı kesenler var. Geçenlerde..hangi geçenlerde? Bu Cuma, İplik Câmi'nin şadırvanında, herifin biri abdes alırken, yanındaki muslukta abdes alana, "Len oğlum, tavuğna mı kış dedik? neye alman selâmımı?" dedi. Tanırım ikisini de: Biri Gülbeyazlar'dan; Halk Fırkalı yâni. Öteki de sağda, solda Serbest Fırka demeye başlayan kırk yıllık dostu." (s.58)

"-O kadarla da kalmayacak enişte. Ne halleri varsa görsünler diyemiyorum. Seni de beni de bulaştıracaklar: Sevdiklerini, beğendiklerini tuttukları fırkaya, sevmediklerini, kızdıklarını da karşı fırkaya gelin ediverecekler; "Ben onu bilmez miyim, len..bakma sen onun açığa vurmadığına, kalben Halkçı o, oğlum." Söyleyecekler bunu ve benzerlerini, enişte..göreceksin. Bu yüzden de bir sürü insan, sana, bana karşı değişecek. Görürsün bak." (s.58-59)

Mutlu bir aile hayatına sahip, siyasî ve meslekî hırslardan uzak bir insan olan Rahmi'deki tedirginlik romanın birçok yerinde dile getirilir (s.70). Rahmi'nin kendisine yapılan teklifi kabul edip etmemesi, kurulacak yeni fırkada yer alıp almaması konusunda akrabaları da endişelenir ve bir akşam Rıza Efendi'nin evinde toplanırlar

(s.73-92). Bu aile toplantısında da ortama "toplumda oluşacak olası bir ikilik" endişesi hakimdir (s.77-79)

Bu arada yağması dört gözle beklenen "yağmur"un sıkıntısı içten içe kasabayı sararken, hatta kimi zaman Serbest Fırka'nın açılacak oluşunun endişesinin de önüne geçerken kasabada yağmur duasına çıkılır, beklenen yağmur bir müddet sonra yağmaya başlar (s.63- 66). Daha önce de belirtildiği üzere, halkın yağmur bekleyişi ile Serbest Fırka'nın açılış hazırlıklarının birbirine koşut ilerlediği romanda, yazar Tarık Buğra, Kaplan (1997: 446)'ın da işaret ettiği gibi, politik ve sosyal konuşmaların yanı sıra tabiata, yağmura, suya büyük önem vermiştir. Bununla birlikte, Aytaç (1999: 240)'ın da belirttiği üzere; romanın odak noktasını oluşturan "yağmur duası" sahnesi, aynı zamanda, simgesel bir fonksiyona da sahiptir. Bu simgesellik, avukat Kenan Bey'in sözlerinde kendini gösterir:

"-Rahmi, diye başladı; yağmurun ne demek olduğunu, üç, beş maaşlı ile beş, on haytadan başka, herkes biliyor. Yağmurun nasıl beklendiğini de. Dua boyunca hep bunu düşündüm. Ve, düşündüm ki, insanların ve cem'iyetin, duasını bilmedikleri, çünkü ne olduğunu bilemedikleri bekleyişleri.. şöyle söyleyeyim.. idrâk edemedikleri ihtiyaçları da vardır. Halk onları, ancak, toprağın yağmur bekleyişi gibi bekler: Dilsiz, kelimesiz, aksülamelsiz. Toprak için yağmur duasını insanlar yaptı.. bir saat önce. Yağmursuzluk yüzünden, toprak adına insanlar yandı. İmdi..peki, diyorum Rahmi.. demeden de yapamıyorum ki, halkın, anlatmaya çalıştığım ve anladığından emîn olduğum o bilemediği bekleyişleri, idrâk edemediği ihtiyaçları.. bulamadıkları için kavruk ve hattâ kısır kaldığı ihtiyaçları te'mine kimler medâr olacak?" (s.85)

Kasabada fırkayı kurmak isteyen Kenan Bey'in teklifine red cevabı vermeye hazırlanan [("bağışla beni ağbey" diyecekti, "avkatlığı bile bırakıyorum ben.") s.92] Rahmi, hasta yatağında yatan Kenan Bey'i ziyarete gittiğinde, onun ricaları karşısında beklenmedik tepkiler verir. Romanın en etkileyeci sahnelerinden birini oluşturan bu ziyaret sırasında Rahmi, fırka konusunu kendiliğinden açar ve fırkayı kurmak için gönüllü olur:

"Rahmi, günlerden beri hep bunu düşünmüş ve kesin kararını vermiş gibi, aklına o anda gelen sözleri, bir kitaptan okur gibi, söyleyiverdi:

-Ağbey, o işlerle ben uğraşabilirim." (s.95)

Kenan Bey'in tedavi için İstanbul'a gidişinin hemen ardından Rahmi hazırlıklara girişir ve Serbest Fırka kasabada kurulur (s.97-116). Fırkanın kuruluşunun ardından başta gazete sütunları olmak üzere Rahmi'nin korktukları yavaş yavaş gerçekleşmeye başlar. Yalnızca halk arasında bölünmeler yaşanmakla kalmaz, siyaset, evlere, kadınların günlük sohbetlerine kadar girer:

"Bu arada Güldâne-ve elbette daha nicesi-farkına bile varmadan, bu döneme kadar çok sevdiği birtakım arkadaşlarından söz ederken buruklaşmaya, hattâ; 'a'maaan.. bırak onu Alla'sen' demeye başlamıştı. Demek evler de-dükkânlar, bürolar, mağzalar, kahveler gibi-birbirinden kopuyordu. Ankara ile Bâb-ı Âlî onları da gruplaştırıyor, yan yana iken, karşı karşıya getiriyordu." (s.143)

Toplumda, Rahmi'yi haklı çıkaracak olaylar yaşanmaya başlar:

"Derken, Rahmi'nin endîşe ve korkularında haklı olduğunu... bunların birer vesvese olmadığını gösteren olaylar çıkmaya başladı:

Önce Hacı Rüstem'in kardeş çocuğu İhsan'ı bıçakladılar. Sonra da İhsan'ın ağaları Gülbeyazlar'dan-İhsan'ın akranı-iki delikanlıda ağız, burun bırakmadılar. İhsan da, o iki delikanlı da, karşı oldukları parti'ye ve o partinin yandaşlarına ver yansın gidiyor, sövüp sayıyor; delilsiz, dayanaksız, ama tam bir inançla en ağır suçlamalarda bulunuyorlardı." (s.161)

***

Her ikisi de "Serbest Fırka" olayını konu edinen **Yol Ayrımı** ve **Yağmur Beklerken** adlı romanlarda, farklı bakış açıları ve buna bağlı olarak farklı tarzda işleyiş hakimdir. **Yağmur Beklerken**; daha çok, insan doğası ve yaradılışı gözetilerek yazılmış bir romanken, **Yol Ayrımı**, derinlikten yoksun roman kişilerine bazı büyük laflar ettiren (söylev verdiren de denilebilir) bundan dolayı okura "iğretilik" hissi veren bir romandır. Buna karşılık **Yağmur Beklerken**'in başarısı roman kişilerini yansıtmadaki ustalıktan ileri gelmektedir.

"Tarık Buğra'nın başarısı, roman figürlerinde ulaştığı canlılık ve işlediği devrin Anadolu kasaba hayatını yansıtmada ulaştığı çok boyutluluktur. Okuyucu Rahmi'yi, Rıza Efendi'yi, Kenan Bey'i, Güldane'yi, Müberrer'i, Serdar'ı gerçek hayattaki dostları gibi tanır." (Aytaç 1999: 240)

Özellikle romanın merkezî kişisi Rahmi, "ete kemiğe bürünmüş" (Öztürk 1998: 207) bir insandır. Yazar, bir gece önce fırka konusunda Kenan Bey'e red cevabı vermeyi düşünen Rahmi'nin, ertesi gün, Kenan Bey'i ziyareti sırasında gönüllü olarak kendisinin teklif etmesini anlatırken Rahmi'de meydana gelen "değişim"i, onun psikolojisini de göz ardı etmeden yansıtır. Rahmi gibi kasabadaki hemen hemen herkesteki değişim, bütün somutluğu ve canlılığıyla ortaya konur. Tarık Buğra da yeri geldikçe Ahmet Ağaoğlu'nun anılarından yararlanır (s.171-174) ancak bunu romanın kurgusal bütünlüğü içinde kullandığı için **Yol Ayrımı**'nda olduğu gibi okurda tarih kitabı izlenimi uyandırmaz.

"Yol Ayrımı da Serbest Fırka'yı anlatıyor, Yağmur Beklerken de. Ama Kemal Tahir'in yaklaşımı bir toplumbilimci yaklaşımı, üstelik nesnel davranmayan bir toplumbilimci yaklaşımı; bunun için Serbest Fırka olgusunun insanlar üzerindeki etkilerini bulamıyoruz Yol Ayrımı'nda, Ahmet Ağaoğlu'ndan sayfalarca alıntı yapmasının nedeni bu. Oysa Tarık Buğra'nın Serbest Fırka olgusuna yaklaşımı bir romancı yaklaşımı; Yağmur Beklerken'de Serbest Fırka olgusunun Türkiye insanlarını ne hale getirdiğini görüyoruz. Yol Ayrımı'nda söylenenleri herhangi bir bilimsel araştırmada da bulabiliriz, ama o bilimsel araştırmalar bize Türkiye insanlarının o günlerde neler yaşadıklarını anlatmaz, bunu bilmek için Yağmur Beklerken'i okumak gerekir." (Naci 1994: 163-164)

Sonuç

Tanzimat yıllarında Batılılaşma hareketinin bir parçası olarak Batı edebiyatından yapılan çevirilerle Türk edebiyatına giren ve çeşitli tarihî süreçlerden geçerek günü-

müze ulaşan; önceleri Tanzimat'la birlikte tanışılan Batı medeniyetini sonraları ise Cumhuriyet'in getirdiği yeni yönetim biçimini halka anlatmak isteyen yazarın elinde roman (genel anlamda edebiyat) bir araç vazifesi görürken estetik kaygıların öne geçtiği 1980 sonrasında ise amaç hâline gelir. İlk zamanlar; yanlış Batılılaşma, esaret, yanlış evlilikler, yasak aşk, cehalet, bâtıl inanışlar ve din, ulusal Kurtuluş Savaşı, köy, tarih gibi konuları işleyen ve "gerçekçi" bir çizgi izleyen Türk romanı, 1980'den sonra içerikten çok biçim ve kurgu üzerinde yoğunlaşır. Bu bağlamda; siyasetin Türk romanına yansıyışı üzerine yapılan tasniften de anlaşılacağı üzere; "siyaset", hemen hemen her dönemde Türk romanının ayrılmaz bir parçası olmuş, romancılar Tanzimat'tan gelen "eğitimcilik" misyonları gereği ülkenin sosyal, siyasî ve ekonomik sorunlarına ilgisiz kal(a)mamışlardır. Oktay (2002: 270)'ın deyişiyle, "belki de roman siyasetsiz yaşayamıyordur"!..

KAYNAKÇA

Aktaş, Şerif (1987). *Yakup Kadri Karaosmanoğlu*, Ankara: Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları.

Akyüz, Kenan (t.y.). *Modern Türk Edebiyatının Ana Çizgileri*, İstanbul: İnkılâp Kitabevi.

Aytaç, Gürsel (1999). *Çağdaş Türk Romanları Üzerine İncelemeler,* Ankara: Gündoğan Yayınları.

Baki, Hayati (1993). *Tanzimat Edebiyatında Roman ve İnsan,* Ankara: Promete Yayınları.

Balcı, Yunus (2002). *Türk Romanında Aydın Problemi (1908-1950),* Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları.

Çetin, Nurullah (2002). "II. Abdülhamit Dönemi Türk Romanı (1878-1908)", *Hece* 65/66/67, ss.34-52.

Çıkla, Selçuk (2004). *Roman ve Gerçeklik Bağlamında Kültür Değişmeleri ve Servet-i Fünûn Romanı,* Ankara: Akçağ Yayınları.

Enginün, İnci (1998). *Yeni Türk Edebiyatı Üzerine Araştırmalar*, İstanbul: Dergâh Yayınları.

Enginün, İnci (2000). *Araştırmalar ve Belgeler*, İstanbul: Dergâh Yayınları.

Emil, Birol (1997). *Türk Kültür ve Edebiyatından-1 Meseleler*, Ankara: Akçağ Yayınları.

Gündüz, Osman (1997). *Meşrutiyet Romanında Yapı ve Tema*, Ankara: MEB Yayınları.

Kaplan, Mehmet (1995). *Türk Edebiyatı Üzerinde Araştırmalar I*., İstanbul: Dergâh Yayınları.

Kaplan, Mehmet (1997). *Türk Edebiyatı Üzerinde Araştırmalar II*., İstanbul: Dergâh Ya-

yınları.
Kaplan, Mehmet (1998). *Tevfik Fikret Devir-Şahsiyet-Eser*, İstanbul: Dergâh Yayınları.
Kavcar, Cahit (1995). *Batılılaşma Açısından Servet-i Fünûn Romanı*, Ankara: Atatürk Kültür Merkezi Yayınları.
Kudret, Cevdet (1987). *Türk Edebiyatında Hikâye ve Roman*. İstanbul: İnkılâp Kitabevi.
Naci, Fethi (1994). *40 Yılda 40 Roman*. İstanbul: OğlakYayınları.
Naci, Fethi (1997). *50 Türk Romanı*. İstanbul: Oğlak Yayınları.
Okay, Orhan (1989). *Batı Medeniyeti Karşısında Ahmet Mithat Efendi*., Ankara: MEB Yayınları.
Oktay, Ahmet (2002). "Siyasal Roman Üzerine", *Hece* 65/66/67, ss.267-270.
Okur, Enver (2002). "Çok Partili Demokrasi Dönemi Türk Romanı", *Hece* 65/66/67, ss.81.
Özkırımlı, Atilla (1987). "Panorama Üzerine", *Panorama,* İstanbul: İletişim Yayınları (İçinde).
Özön, Mustafa Nihat (1985). *Türkçede Roman*. İstanbul: Remzi Kitabevi.
Öztürk, Hasan (1998). *Kitabın Dilinden Anlamak*. Ankara: Siyasal Kitabevi.
Parla, Jale (1993). *Babalar ve Oğullar*, İstanbul: İletişim Yayınları.
Perin, Cevdet (1953). "Önsöz", *Panorama*, İstanbul: Remzi Yayınevi (İçinde).
Şahin, İbrahim (2000). "Türk Romanının Tarihî Gelişimi", *Türk Yurdu* 153-154, ss.45-65.
Törenek, Mehmet (2002). *Türk Romanında İşgal İstanbulu*. İstanbul: Kitabevi Yayınları.

---

[1] *"Bir devrin bütün psikolojik, ahlâkî, felsefî, dini, sosyal, estetik, siyasi ve hatta ekonomik özelliklerini vermek, tanıtmak; insanı, toplumu, tarihi yargılamak; öğüt vermek, yönlendirmek gibi daha da arttırılabilecek pek çok özellikleriyle roman, Tanzimat yazarlarının dikkatini çeker." (Balcı 2002: 3)*

[2] Tanzimat yıllarında Batılı eserlerden yapılan tercümelerle ilgili geniş bilgi için Bkz. : Özön (1985) ve Akyüz (t.y.).

[3] Tanzir-i Telemak hakkında ayrıntılı bilgi için bkz. Kaplan (1995 : 275-286).

[4] Servet-i Fünûn romanının Batılılaşma konusundaki katkıları için bkz. : Kavcar (1995), Çıkla (2004).

[5] **Hüküm Gecesi**, 3.b., İletişim Yay., İstanbul 1998. Romandan yapılan alıntılar bu baskıya aittir.

[6] **Ankara**, 18.b., İletişim Yay., İstanbul 2003. Romandan yapılan alıntılar bu baskıya aittir.

[7] **Panorama**, c.1, 3.b., İletişim Yay., İstanbul 1987. Romandan yapılan alıntılar bu baskıya aittir.

[8] **Panorama**, c.2, 3.b., İletişim Yay., İstanbul 1987. Romandan yapılan alıntılar bu baskıya aittir.

[9] **Yol Ayrımı**, 3.b., Sander Yayınları, İstanbul 1977. Romandan yapılan alıntılar bu baskıya aittir.

[10] **Yağmur Beklerken**, 2.b., T. İş Bankası Yayınları 1989. Romandan yapılan alıntılar bu baskıya aittir.

SEZAİ COŞKUN

İKİ ESERDE İKİ SİYASÎ DÖNEM: *YA TAHAMMÜL YA SEFER* VE *MEKTUP AŞKLARI*[1]

Genel bir kabul çerçevesinde toplumu yansıtan bir ayna olarak telakki edilen edebiyat, topluma ait her ögeyi içinde barındırmak ve hususi bir şekilde, o ögeleri yeniden inşa etmek gibi özelliklere sahiptir. Toplumu oluşturan önemli kurumlardan biri de siyasettir. Edebî eserlerin ilk ortaya çıkış dönemlerinden itibaren siyasete ait meseleler, edebî bir hüviyetle ele alınmaktadır. Türk edebiyatında da gerek İslâmiyet öncesi, gerekse İslâmiyet sonrası eserlerde benzer durum gözlenmektedir. Klasik Türk edebiyatında ise 'siyasî edebiyat' diyebileceğimiz eserler, önemli bir orana ulaşmıştır.

Tanzimat döneminde şekillenen edebiyatın getirdiği önemli yeniliklerden biri de pratik olarak siyasetle ilgili konuların ele alınmaya başlanmasıdır. Daha önceki dönemlerde torik düzeyde ele alınan siyaset, Tanzimat'tan itibaren pratik şekliyle de edebiyata malzeme olmuştur. Türk edebiyatında yeni gelişen türlerden özellikle roman ve hikayenin halkı bilgilendirme vasıtası olarak telakki edilmesi, bu türde yazılan eserlere farklı misyonlar yüklemiştir. Bu misyon özelliğinden hareketle siyaset de, 'öğretilme' maksadıyla romanlara taşınmıştır.

Türk romanı, başlangıcından günümüze değin, 'sosyal roman' özelliğini muhafaza etmiştir. Bu, yazarların kimlikleriyle ilgili olduğu kadar romanın Türk toplumuyla olan münasebetiyle de alakalıdır. Cumhuriyet'in kuruluşundan 1940'lara kadar daha ziyade devrimleri 'halka anlatan' edebiyat, bu yıllardan itibaren yavaş yavaş ideolojilerin etkisi altına girmeye başlamış 1960 ve 1970'lerde ise büyük oranda ideolojilerin dili olmuştur. Öyle ki bir roman, bazı kelimelerin yer değiştirilmesiyle, zıt ideolojinin ifadesi yapılabilecek mahiyette yazılabilmektedir. Mesela, Vedat Türkali'nin *Bir Gün Tek Başına* isimli eseri, 'devrimcileri' anlatmaktadır. Emine Işınsu'nun *Sancı* romanı ise 'ülkücüleri' anlatır. Bu iki romanda en fazla 50 kelimeyi değiştirdiğimizde, maksat tersine dönmektedir. İşte edebiyatın, ideolojinin dili olması, budur. 1980'lerin toplumu depolitize etme politikası, sosyal düzeyde etkisini kısa zaman sonra göstermiş, edebiyat alanında da varlığını hissettirmiştir. 1970'lerde eser kaleme almalarının yanı sıra, 1980'lerde de bu faaliyetlerini devam ettiren yazarların, daha ziyade 70'li yıllar ile eserlerini yazdıkları yıllar arasında bir mukayeseyi esas aldıkları görülür. İlk eserlerini 80'lerde ortaya koymaya başlayan yazarlarda ise, daha çok ferde yönelme gayreti fark edilir. Birinci gurupta yer alan, yani, bazı eserleriyle iki dönemi de söz konu eden yazarlardan ikisi, Mustafa Kutlu ve Leyla Erbil'dir. Bu yazarların dışında, Latife Tekin, Sevinç Çokum vs. başka romancılar da kaydedilebilir. Ancak bu çalışmanın gerektirdiği koşullar sebebiyle, söz konusu iki

yazar ele alınacak ve bu yazarların birer eseri üzerinden 1970'li ve 1980'li yılların edebiyata nasıl yansıdığına bakılacaktır.

Leyla Erbil, *Mektup Aşkları*'nda kapitalist ve acımasız modern dünyanın şartları içerisinde, iç dünyalarını birbirine şerh eden mektuplarla bağlantı kuran insanlar arası ilişkiyi anlatır. Bu dünyada aşkın aldığı hal, kahramanların şahsiyetlerini de yansıtıcı mahiyettedir. Erbil'in romanında daha ziyade ferdî ilişkiler ön planda gibi gözükse de, romanın anlam katmanı derinleştirildiğinde; görünen katmanın sebebi mahiyetinde olan başka bir katmanla karşılaşılır. Kahramanlar, özellikle üç kız arkadaş, devamlı gençlik yıllarıyla hesaplaşarak yaşarlar. Halihazırdaki yaşamları, hesaplaştıkları geçmişlerinden tümüyle bağımsız değildir. Sacide, Ferhunde ve Jale ismindeki üç arkadaş, 1970'li yılların ideolojik ortamında üniversitede okumuşlardır. Öğrencilik yıllarında 'devrimci' kanatta yer alan bu üç arkadaş, kapitalizme karşı mücadele vermiş, karşı görüşlerle kavgaya girişmiş, idealleri doğrultusunda boykot ve eylemlere karışmışlardır. Üçü de 1970'li yılların 'devrimci' insanlarının mühim simalarındandır. Ancak 1980'lerin gençliği politikadan uzaklaştıran havası, üç arkadaşı da sarsmış, neticede davalarını 'kaybetmişlerdir.' Romanın merkezindeki kahraman olan Jale, kısmen o döneme yönelik duygusal yaklaşımını devam etttirse de; özellikle Sacide, o yıllardan tümüyle uzaklaşmıştır. Artık o, 1970'lerde kavga ettiği Amerika'ya 'kapak atmak' için her yolu denemektedir. 1980'ler, bu insanlardan tüm ideallerini alıp götürmüş, modern çağın mutsuz, rahatsız, huzursuz insanını oluşturmuştur. Bu kahramanlar ile 1970'lerde 'davaları ellerinden alınan' kahramanlar arasında şöyle bir fark vardır: 1970'lerde yazılan 'devrim yanlısı' romanlarda, davalarını kaybeden ama o davanın savunuculuğunu ve temsilciliğini devam ettiren 'dava adamlarını' görürüz. Hakim siyasi yapı, bu insanları pasifleştirmek istemiştir ama bu pasifleştirme mümkün olmamıştır. 1980'lerde ise kişiler, davalarını kendi istekleriyle bırakmaktadırlar.

Leyla Erbil'in bu romanına paralel bir yaklaşımı ve olayı, yukarıda söz konusu edilen, Mustafa Kutlu'nun *Ya Tahammül Ya Sefer* isimli hikaye kitabında görürüz. Hikayde kısaca, 1970'lerde 'ülkücü' olan, 'abi'lerinin peşinden giden, vatan ve millet için kendilerini feda etmekten sakınmayan, mitinglerle, afişlerle, konferanslarla davalarını halka anlatmaya çalışan insanları görürüz. Asım Bey, yukarıda vasfedilen 'ülkücü' kişilerden biridir. Ancak 1980'lerde önemli işler başarmış, büyük paralar kazanmış, önemli mevkilere gelmiştir. 70'lerdeki dava arkadaşlarından kendisine yardım istemeye gelenlerin karşısına çıkmaz. O yıllardaki 'davası' tümden yok olmuştur. Asım Bey'in oğlu İlhan, âdeta babasının 'geçmişidir.' Babasının geçmişte kaldığı öğrenci yurtlarında/medreselerinde kalmakta, babasının gençlikteki davasının izini sürmektedir. Asım Bey ne kadar geçmişten kaçmak isterse, İlhan da o kadar babasının karşısına geçmişi çıkartır. *Ya Tahammül Ya Sefer*'deki olay, iki dönem arasında mukayeseye, daha çok imkân tanımaktadır. Hatta olay örgüsünün mukayese fikri etrafında örgülendiğini düşünmek de mümkündür

Kutlu, Asım Bey ve ailesi vasıtasıyla, 1980'lerde teşekkül eden orta sınıf yaşama biçimini de eleştirir. Bu sınıf, sergilediği lümpen hüviyetle, kendi değerlerinden kop-

muş bir hal arz etmektedir. İlhan, yapılan mukayesenin neticesinde bu hal içerisinde yaşayamayacağına kanaat getirerek 'sefer'i seçer:

> *'İçimde olması gereken bir şeyin kaybından hangi mağaraların ücrasına saklandığımı, oradan hiç çıkmamak üzere kendime davalar aradığımı anlıyorum. Her şeyi tamamlayacak olan o şey. Ancak onunla var olabilirim.*
>
> *Irmak bir başlangıç.*
>
> *Bir düş.*
>
> *Ama bir yol ve bir yoldaş. Ne tabiat parçası, ne çiftlik hayali. Ne kaçıp gitmek, ne ekip biçmek. Sefer de içimde tahammül de."*[2]

Hikayede İlhan, iki dönem arasında mukayeseyi, dönemleri yaşayanlar üzerinden yapar. Bir yanda 'Murat Abi' vardır, diğer yanda babası. Asım Bey, yukarıda ifade edildiği üzere 'davasını' kendi isteğiyle kaybetmiştir ama Murat, davası kaybedilen hatta elinden alınan insandır. O, davasından vazgeçmemiştir. Her şeye rağmen onu yaşatmaya çalışmaktadır ama yine, yaptığı her şeye rağmen o dava yitip gitmektedir.

Her iki eserin muhteva olarak bu şekilde ortaya konulabilecek özelliklerinden hareketle, mukayeseli bir okuma yapmak mümkündür.

Öncelikle, Leyla Erbil, dünya görüşü itibariyle eserinde ele aldığı kahramanlara yakın durur. Aynı şekilde Mustafa Kutlu da ele aldığı kahramanların biyografilerine paralel bir gençlik dönemi yaşamıştır. Bu durum, her iki yazara da ele aldıkları meseleye, 'içten' bakma imkânı tanır. Ancak yazarların kahramanlarıyla benzer ideoloji sahibi olmaları, onları taraflı bir bakışa itmemiştir. Her iki yazar da eleştirel bir tavır ortaya koymaktadırlar. İki eserde de esas gaye, ideolojik süreçler içerisinde değişen ve parçalanan genel insanı yakalamaktır.

İki eser arasında kahramanlar noktasında çok yakın bir benzerlik yoktur. *Mektup Aşkları*'nda Sacide'nin, *Ya Tahammül Ya Sefer*'deki Asım Bey'e karşı gelebileceği düşünülebilir. Çünkü ikisi de 70'lerdeki kavgalarının aksi istikamette yaşamaktadırlar. Ancak Sacide, geçmişiyle, sadece yaşayış itibariyle değil, hayatının her alanında mutlak kopuşu esas almakta, o yılları şiddetle eleştirmektedir. Ama Asım Bey, geçmişinden sadece yaşayış itibariyle kopmuştur. Geçmişi yaşam biçiminden silip atmaktadır. Ne var ki Sacide gibi mutlak kopuşu sağlayabilecek bir yapıda değildir. Oğlunun bir Ramazan gecesi sahura kalkması karşısında, kendisi Ramazan'ın geldiğinden haberdar olmadığından dolayı, büyük rahatsızlık duyar. O günler (geçmiş), onun peşini bırakmaz. O da o günleri bırakamaz. Ama Sacide, her şeyi tümden reddeder:

'*Ben hiç bir zaman kendimi Türk duyumsamamıştım ki! Ben hep yanlışlıkla, geri kalmış, vahşi insanların arasına düşmüş bir modern insandım, onun için dillerini öğrenince aradaki tek ayrım, nüfus kağıdımdaki Türk ve İslâm kaydı kalacak.... Bana kötülükten başka bir şey öğretmedi vatanım.*'[3]

Bu noktadan hareketle, Kutlu'nun kahramanını, daha ziyade eskinin kaybedilmesi hâlinde nasıl bir huzursuzluğun yaşanacağı düşüncesini ortaya koymak için bu şekilde inşa ettiğini, buna mukabil Eril'in bu tarz bir gayret gütmediği, onun daha ziyade modern kapitalist dünyada her şeyini kaybeden insanın dramını veya durumu-

nu ortaya koyma gayreti güttüğünü düşünebiliriz. Kutlu, üslubuyla ve olayı kurgulayış biçimiyle, tavrını artık olmayan 'dava'dan yana koyar. Ama Erbil, objektif bir tavırla, geçmişe sadece değinmekle kalır. Yine *Ya Tahammül Ya Sefer*'de İlhan'ın idealize edilen bir kahraman olduğunu görürüz. İlhan, geçmişi yaşayan ve duyan insandır. Bundan dolayı yüceltilir ama *Mektup Aşkları*'nda böyle bir durum yoktur. Jale, 'devrimci' oldukları yılları önemser, o yılları unutmak istemez ama Erbil'de, Kutlu'nun İlhan'dan veya Murat'tan yana koyduğu tavrı görmek zordur.

Erbil'in romanında yer alan Jale, yukarıda ifade edildiği şekliyle, davaya sahip çıkma gayretiyle, Kutlu'nun Murat isimli kahramanına benzer. Ancak, Kutlu'nun kahramanı, geçmişi bir romantizm içinde algılarken, âdeta geçmişi kaybettiğini bile bile onun bekçiliğini yaparken; Jale'de benzer bir gayret görülmez. Geçmiş, Jale için romantik bir dönem değil, hala devam ettirilmesi gereken bir düşünce evresidir. İlhan'da olduğu gibi Murat'ta da Kutlu, taraf tutar. Murat'ı idealize eder. Gizemli ve yüce bir şahsiyet olarak ortaya koyar. Ama Jale, normal bir portre olarak ortaya konulur.

Eserlerden alınan örneklerden hareketle ortaya konulan bu mukayeseden sonra, eserlere dış hususiyetleriyle de bakmak mümkündür. Evvela, her ki eserin de 1980'lerin sonlarında kaleme alındığı görülür. Neşredildikleri yıllar, Türkiye'nin 70'lerin aksi istikamete ilerlediği, 'davaların' çok arka planda kaldığı, kapitalist piyasa kurallarının hakim olduğu yıllardır. Erbil de Kutlu da bu değişime yakından şahit olmuşlardır. Dolayısıyla yaşanılanlar karşısında benzer psikolojileri taşıdıkları varsayılabilir. Bu varsayım, eserlerin inşa gerekçelerini de ortaya koyar. İki yazarın, gerek anlatıcı kişi olarak yaptıkları değerlendirmelerde, gerekse kahramanlar üzerinden ortaya koydukları düşüncelerde, bu değişimi çok da 'tabii' bulmadıkları, en azından olması zaruri olan değişimin tabii bir şekilde gerçekleşmediği düşüncesinde oldukları görülür. Çünkü, Erbil'in Sacide'si, Kutlu'nun Asım Bey'i 'normal kişilikler' olarak yer al(a)mazlar. Adeta parçalanmış şahsiyetleri yaşarlar. Her iki kahramanın da hüviyetlerine hakim olan hal, lümpenliktir. Bu lümpen hal, hayatlarının belli bir dönemini tümüyle siyasalla dolduran insanın, belli bir dönemden sonra, bu siyasî anlayış ile hayat arasında bağ kuramamasından kaynaklanmaktadır.

Sonuç

1970'li yıllar, içerdiği sosyal meselelerle Türk romanına en çok konu olan dönemlerden biridir. Döneme hakim olan 'bölünmüş hal' yazarları da kapsamış, yazarlar da, ekseriyeti itibariyle, taraflardan birinin sesi olarak yazmışlardır. 1980'lerde bu dönemle ilgili yazılan romanlarda ise, ya o dönemin muhasebesi yapılmış, ya da iki dönem arasında mukayese yolu seçilmiştir. 70'lerin başında yazılan siyasî içerikli romanlarda kahramanlar, daha aktif, kavgalarında, davalarında başarıya ulaşamamışlarsa bile, hayata yine davaya yakın bir pencereden bakan kişilerdir. Ancak, gençliklerini ve davalarını 70'lerde yaşayan, olgunluk dönemlerini ise 80'lerin depolitize edilmiş yıllarında yaşayan kahramanlar, hayata daha teslim olmuş, davadan daha çok uzaklaşmış bir profil ortaya koyarlar. Ele alınan iki eserdeki kahramanlar, bu tezi

doğrular mahiyettedir. Meseleye yazarlar noktasından baktığımızdaysa, değişimi olması gereken bir seyirde bulmayan anlayışla karşılaşırız. 70'li yıllar taşıdığı aşırı ideolojik havadan dolayı eleştirilir ve kabul edilmez bulunur ama 80'li yıllardaki değişimin de olması gerektiği gibi olmadığı sezdirilir. Bunların dışında, her iki döneme de eleştirel gözle bakan, 70'leri eleştirdiği gibi, 80'leri de doğru bulmayan kahramanları anlatan romanlar da vardır. Böyle bir kahramana ait psikolojiyi vermesi bakımından, Sevinç Çokum'un kısa zaman önce çıkan ve muhteva itibariyle ele alınan eserlerle örtüşen *Gece Rüzgarları* isimli romanındaki Süsen isimli kahramanın ağzından aktarılan şu değerlendirme, ele alınan eserlerin yaklaşımının dışında olsa da, siyaset ve edebiyat ilişkisine kattığı zenginlik bakımından kayda değerdir. *'Ve geriye bakıyor; yazarlığa başladığı noktada ona Marksizmden ilk bahseden genci hatırlıyor. 1968'ler değil mi? Kabuk değiştirme, paslı öğretileri, Amerikancı sistemlere baş kaldırma yılları… bunun içerisinde sadece sol adı altında toplananlar değil, başkaca yanlışları gören, adalet isteyen, yoksulluklara, baskılara karşı çıkan öteki yığınlar da vardı. Süsen, 'iste o noktada, onun da benim de niyetimiz ne kadar açık, ne kadar dürüsttü… Ve sonra birileri beni işgal etti. Ve sonra ben, biz hepimiz işgal edildik.'* diye düşünüyordu.[4]

---

[1] Mustafa Kutlu, *Ya Tahammül Ya Sefer*, Dergah Yayınları, İstanbul, 1998
Leyla Erbil, *Mektup Aşkları*, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, 1998

[2] *Ya Tahammül Ya Sefer*, s. 101

[3] *Mektup Aşkları*, s.127

[4] Sevinç Çokm, *Gece Rüzgarları*, Ötüken Neşriyat, İstanbul, 2004, s.24

ERTAN ÖRGEN

SİYASETİN DURAĞINDA, EDEBİYATIN İÇİNDE YAKUP KADRİ KARAOSMANOĞLU, AHMET HAMDİ TANPINAR, SAMET AĞAOĞLU

Cemal Süreya, şairin Tanzimat sonrası siyasal bir işlev taşıdığından söz eder. Hatta böyle bir geleneğin oluştuğunu da ekler.[1] Memleketin aydınları sıfatıyla şairler ve yazarlar, iktidarın içinde veya dışında bir hayat sürerler. Özellikle yeni edebiyatın meşalesini tutuşturan isimler faal bir politik duruş örneği olurlar ki ardından gelen nesiller bu ekseni ihmal etmezler. En azından ismi öne çıkan şahsiyetler için böylesi bir durum söz konusudur. Ancak liste şairlerden yanadır. Çünkü şiir geleneği bir iktidardır ve gelenek henüz kırılma anlarına yaklaşmadığı için iktidar şiirin etkisini hâlâ önemsemektedir. Düzyazı ise şiirin yanında kitleyi etkileyen, sürükleyen bir yapı değildir. Ancak ilerleyen zamanda düzyazı kendini kabul ettirmede fazla gecikmez. Millî edebiyat dönemi içerisinde bu etki hissedilir. Cumhuriyet döneminde ise alanı genişler ve metâ müşterisini bulmuş olur.

Yazımızda ele alacağımız isimler düzyazı alanında kalem oynattıkları için bu açıklamaya ihtiyaç duyduk. Siyaset-hayat ekseninde seçtiğimiz üç simayı bu yazıda ele almaya çalışacağız. Siyasetin edebiyata düşen gölgesinin nasıl sonuçlar verebileceğinin örnekleri olarak bu isimler, tek partili ve çok partili dönemin içinde rol almışlar ve yaşadıkları sürecin önemli tanıkları olmuşlardır. İnceleme konumuzun ilk ismi Yakup Kadri Karaosmaoğlu (1889-1974) siyasette kendisinden 'piyade' olarak bahsedişi ve olayların daima arkasında kalışı nedeniyle politika ve hayat ekseninin hayattan edebiyata tarafında ağırlıklı bir isimdir. Sanat heyecanı ile yürüyen ilk gençlik yıllarında, kötümser bir hayat felsefesi taşır. Araştırmacılar Schopenhauer, Nietsche, Barrés duraklarının onun hayatındaki yerini özellikle belirtirler.[2] Nev- Yunanîlik macerasından sonra bedbin ruh, kendine yeni bir durak ararken Birinci Dünya Savaşı'nın ateşi altında gözlerini topluma ve faal hayata çevirir.[3]

İkdam'da Kurtuluş Savaşını destekleyen yazılar kaleme alır. 1921'de Ankara'ya çağrılır. İlk önemli siyasî vazifesi, Atatürk'ün direktifiyle İstanbul'da Müdafaa-i Hukuk'un kurulmasını sağlamaktır. Savaş sonrası yine Millî Müdafaa cemiyetlerini ve İttihat Terakki'nin uzantılarını bir çatı altında toplama işiyle görevlendirilir.[4] 1923'te Mardin milletvekili olarak meclise girer ve zoraki diplomatlığının başladığı 1934'e kadar devam eder. 1932'de çıkan **Kadro** dergisinin imtiyaz sahibi oluşu ve dergideki yazıların içeriği üzerindeki tartışmalar onu Tiran'a gönderir. Türk devrimine ideoloji üretmek, rejimin fikrî temellerini oluşturmak gayesindeki dergi, devletin ekonomiye karışması, kapitalizm dışı bir ideolojiyi benimsemesi, sanayi ve tarım plânını hakkındaki düşünceleri dolayısıyla komünistlikle suçlanır ve 1935'te kapatılır. Diğer Kadrocular, Şevket Süreyya, Vedat Nedim Tör, İsmail Hüsrev Tökin, Burhan Asaf Belge içinde Yakup Kadri sol görüşe daha mesafeli bir yerdedir.

Koyu bir İsmet Paşa taraftarı olan Yakup Kadri, 1950 seçimleri ve sonrasını kaygıyla izler. İlginçtir, yurda döndükten sonra hem DP'yi tutan *Tercüman*'da hem de yeni çıkarılan *Ulus*'ta yazılar yayımlar. 27 Mayıs İhtilâli sonrasında, Kurucu Meclis üyeliğine seçilir. *Ulus* gazetesi başyazarlığına devam eder. 1961'de Manisa milletvekili olarak seçilir ve 1962'de partinin Atatürk ilkelerinden uzaklaştığı iddiasıyla istifa eder ve bağımsız kalır. 1962 sonrası bir küskünlük içerisindedir. Bağımsızlar sırasında oturmak zoruna gider. Kendini, Adalet, Millet, Yeni Türkiye, CKMP'li istifacı milletvekilleri arasında garip ve yabancı hisseder.

Politika ve Yakup Kadri deyince, hayatında şu çizgileri takip etmek anlamlıdır: İdeal kahraman arayışı, gazete yazarlığı, Kadro dergisi, Ankara'daki olayları kişiler zaviyesinden okuyamayışı ve son anda yine politikaya girişi.

Yakup Kadri, Boğaziçi tepelerinde aradığı ideal kahramanı Tevfik Fikret'te bulamamıştır. Beklediği kahramanı, Çanakkale savunmasının yankılarıyla ismini duyacağı Mustafa Kemal diriltir.[5] Atatürk'le ilgili yazdığı monografi bu sevgi ve bağlılığın ifadeleriyle doludur. Bundan sonraki politik serüvenini okumak için iktidarın içindeki Yakup Kadri'yi izlemek gerekir. Ancak onun romanlarında karşılaştığımız elitist tavır, orada da söz konusudur. *Kadro*'yu çıkarırken rejimi anlatma derdinin yanı sıra kendini yalnızca ona bağlı hisseden bir aydın kafası da taşımaz. Fakat iktidarla çatışmayı düşünmez. *Kadro*'nun ilk ciddî tenkitleri aldığı sıralar, Atatürk'e durumu açıklar ve isterse dergiyi kapatabileceğini ifade eder. İkinci kez beliren tartışmalar içerisinde yine aynı teklifi götürmek ister, fakat kendini anlatamadan elçi yapılmıştır bile. Bu tavırdan sonra şöyle demekten kendini alamaz: "*Ben, politikanın satranç tahtası üstünde sadece bir 'piyade' idim*"[6] Kadro yerine çıkarılan *Ülkü*'ye ise kızgındır. Ona göre, dolgun bir tahsisat ile çıkan dergiyi kimse görmemekte ve hatta okumamaktadır.[7] Burada *Ankara* romanında eleştirdiği çıkarcı bürokrat çevrelere oklarını yöneltir. Onların hem avant-garde geçinip hem statik kalışlarını, Atatürk'ü anlayamayışlarıyla ilgili görür. Kısaca *Kadro*'nun karakteristiği üzerine görüşlerine de eğilmek Yakup Kadri ve teorik politik üzerine bir bakış sağlayacaktır. Ona göre, Halk Partisinin prensiplerini izah ve yorum amacındaki dergi, bir kadronun oluşturulmasını da hedeflemektedir. İnkılâp hareketinin başıbozuk bir kalabalıkla idare edilemeyeceğini açıkça söyler.[8] Platon'un *Devlet*'i ile Farabî'nin *Medinetü'l Fazıla*'sındaki yapıyı hatırlatır bu görüşler. Ardından devletçilik adı altındaki ekonomik sistemin gereğini ve bunun monopolculukla karıştırılmamasını istediklerini açıklar. 1946 seçimleri dolayısıyla bürokrasi eleştirisi yoğunlaşır. CHP'nin okullara din dersi koyarak, Köy Enstitülerini kaldırarak sağa kaydığını belirtir.

O, gazeteci kimliği ile daima Halk Partisinin yanında yer almıştır. Lozan Sulh Konferansı'nda Hüseyin Cahit Yalçın'ın tavırlarını *İkdam*'da eleştirirken, elçilik emekliliğinden sonra *Ulus*'ta yazarken bu durum gözlenir. Hatta Demokrat Parti iktidarına karşı politik mücadele havasındaki yazıları nedeniyle sıkıştırılır.[9] Koğuşturmalardan kendisini kurtaran kişinin Adnan Menderes olduğunu sonradan öğrenir.[10] Ancak 1960 sonrası birçok kalemin İhtilâle övgüsünün gezindiği ortamda buna ilişkin ciddî bir alkış sesi vermez. Acaba bu tutum, politik bir manevra mıdır, sorusu si-

yasî hatıraları okununca itibar edilecek bir yorum değildir. Kendisi bizzat bu günlerin havasını anlatırken son derece soğukkanlı ve tarafsızdır: "*Türk basınının bir intikam hissiyle hareket ettiği ve halkı da buna doğru sürüklediği zehabına kapılanlar çok olmuştur*."[11] Basının adaletin gerçekleşmesi için asılsız haberlerle hem adalet mevkiini hem de vatandaşı etkilememesi gerektiğini yazar ve kalemleri tarafsızlığa davet eder. Buna ayrıca bir bilgiyi de ilave etmeliyiz. İhtilâl sonrası kendisine, Kurucu Meclis üyeliği teklifi getirilince, bir Halk Partisi mensubu ve *Ulus* başyazarı olarak bunu kabul edemeyeceğini söyler. Çünkü üyeler, bağımsız kişiler arasından seçilmektedir. Fakat kendisine sizin şahsınız için böyle bir mesele bahis konusu olamaz, denilir. Buradaki karışıklığı bir yıl görev üstlendiği Kurucu Meclis gözlemleri sonucu şöyle yorumlar. Bağımsız olarak seçilenler kendi ihtiraslarını tatmine çalışmakta, Millî Birlikçiler ise Halk Partilileri işlere karıştırmaktan çekinmektedirler. Dolayısıyla bu yorumlardan onu çok partizan bulmadıkları çıkartılabilir.[12] Hatıralarında, DP'ye dair olumlu bir bakış söz konusu değildir, fakat Menderes'e ait derin bir muhabbet taşıdığını okuruz. Ancak onun idamı ile ilgili bir şeyler yazmaz. Genel olarak baktığımızda siyasî tarihte pek de sivri olmayan bir edebiyatçıdır. Onun hayatı boyunca Atatürk'ten sonra en çok bağlı olduğu kişinin İsmet İnönü olduğu hatıralarında açıkça bellidir. *Politikada 45 Yıl*'da anlattığı ilişkileri çerçevesinde onun tarafından küçümsendiği, dikkate alınmadığı ve çocuk olarak görüldüğü dikkatimizden kaçmaz. Fakat Yakup Kadri, ona sonuna kadar sadıktır.

Yakup Kadri, siyasî hayatıyla *Yaban*'daki Ahmet Celal'e benzemektedir. Zaman zaman içten gelen özeleştirilerle kendini suçlar ve topluma sevgi tezahüratları iletir. Bazen de bürokrat bir adam gibi davranır. Onun diplomatlık anılarında hiç azımsanmayacak bir devletçi adam görüntüsü vardır. İkinci Dünya Savaşı ve Türkiye'nin akıbeti hakkında derin endişeler taşır. Tiran'da halk tarafından kendisine Osmanlı Paşası gibi davranılması ve halkın ona dilekçeler sunması kendisini şaşırtır.

Başta değindiğimiz ideal kahramanı romanlarında pek göremeyiz. Onun kurgusal dünyasında böyle güçlü kahramanlar çizemeyişi sanat hayatının başlangıcındaki mistik dünya ile bağlantılı olabilir. Bunda, Mevlevî, Bektaşî, Yunanî, Tevratî kısaltmalarıyla reel plâna geçemeyen ilk dönemdeki eğilimler etkili olmuştur, denebilir. *Kiralık Konak*'tan *Panorama*'ya çemberin içinde kıvranan karakterleri işler ve bunlar asla kabuklarını kıramazlar. Oysa Yakup Kadri *Ergenekon*'u yazmıştır. Bu eserde Millî Mücadelenin ruhunu yansıtan yazılarını toplamıştır. Fakat bu ruh hâli hem roman kahramanlarına hem de siyasî hayatına yansımaz. Romanlarında karşılaştığımız çöküş olgusunu sürekli bir tema hâlinde devam ettiriş, en iyimser olduğu *Ankara* romanında ancak ütopik bir yeniden doğuşa gitmiştir. Belki de bu problem, konaktan, tekkeden, Meşrutiyet'ten, İstanbul'dan Ankara'ya taşınmış elitist bakışın kendine yer beğenmeyişindendir. "Sanatkâr Aristokratlığı" başlığıyla buna eğilen Niyazi Akı, okuduklarının etkisinde bir müddet kalan yazarın, ilk yıllarında bir sanata bir topluma dönüp durduğunu ifade eder.[13] Yakup Kadri, yazar olarak kahramanlarına da hayatın içinde, aktif çizgiler vermez. Kişiler hep olayların peşi sıra sürüklenirler: Dr. Hikmet, Ahmet Celâl, Hakkı Celis, Necdet gibi. Özellikle kadın meselesinde yarat-

tığı olumsuz, dejenere tiplere yeni Türkiye imajına uygun bir rol adına Selma Hanımı çizer. İstanbul'dan yeni bir kıtaya gelircesine idealist gözlerle gelen bu kadın, Seniha veya Leyla gibi lânetli şehirde kalmaz. Anadolu'nun Kurtuluş Savaşı sonrası romanda daha çok işlendiği hesaba katılırsa yeni bir hava ve tazelik anlamında karakterlerin çizildiği görülecektir. Bu yeni heyecan ve ruh hâlinin anlatılmasındaki kadın kişilik için Selma Hanım, geçmişe dönüveren eski kocalarından ayrılır ve Neşet Sabit ile evlenir. Bu da *Kadro*'da ifade edilen eski zihniyet ve oportünizme karşıt yeni bir kimliğin inşası anlamına gelir.

Yakup Kadri ile ilgili şunu da hatırlatmamız gerekir: O, son yılların gözde kavramı 'kanon'a girmeyi başarmış bir yazardır. 1942'de yazıldığından on yıl sonra *Yaban* romanı CHP roman yarışmasında ikinci seçilir. Bir sonuç olması bakımından Yakup Kadri, hem siyasî hem edebî anlamda iktidarın içinde bir hayat sürmüştür, diyebiliriz.

Siyasete Yakup Kadri'den daha yabancı fakat reel plânda memleket meselelerine daha yakın fikir üretici bir kişilik olarak **Ahmet Hamdi Tanpınar** (1901-1962) siyaset anlamında sahnenin dışındaki adamdır. İçine girmeyi de istememiş gibidir. Roman kahramanı Cemal'in şu sözleri siyaset-hayat bağlamında önemlidir: "*Hayat, insanındı. Fakat insan, Yarabbim insan ne kadar zayıftı. Kime dokunmak istesem, kuru bir dal gibi elimde kalıyordu.*"[14] *Huzur* romanındaki Mümtaz da benzer bir çizgi taşır. Bunu somutlaştıran sahne ise romanın sonunda yer alır: Mümtaz radyoda İkinci Dünya Savaşı'nın ilânını duyar ve çaresizlik içinde kalır.

Tanpınar'ın hayatında edebiyat, siyasetten daha ağırlıklıdır ve okur paydası için edebiyat önemli bir önceliktedir. Ona bir politikacı gözüyle bakmak haksızlık ve yersizlik olur. Tanpınar, politik bir çizgidedir, ancak rahat konumlandırılacak bir çizginin içinde değildir. Ana hatlarıyla bu kısa süreci şöyle özetleyebiliriz: 1930 yılında "Türkçe ve edebiyat muallimleri kongresi"nde divan edebiyatı öğretiminin liselerden kaldırılmasını teklif eder. Ekrem Işın'a göre, ona Güzel Sanatlar Akademisi ve İstanbul Üniversitesinin kapısını açan olay budur.[15] Kendisi, bu cezrî garpçılıktan 1932'de çıktığını söyler. Onun siyasetle tanışması daha çok ekonomik durumuyla ilgilidir. Ahmet Kutsi Tecer'e yazdığı mektupta bunun iyi bir imkân olacağından söz eder. Amacına ulaşır ve 1942 yılı ara seçimlerinde Cumhuriyet Halk Partisi, Maraş milletvekili olarak meclise girer. Ankara Erkek Lisesi'nden öğrencisi Samet Ağaoğlu onun milletvekilliğe girişini faklı bir yorumla izah eder. O yıllarda CHP Genel Sekreteri olan Memduh Şevket Esendal mistik bir milliyetçidir ve partide bir yenileşme hareketine girişmiştir. Kendisi gibi sanatkâr ve mistik düşünenleri toplamak istemiş ve Tanpınar'ı da bu gaye ile seçmiştir.[16] Aynı yazar, onunla meclisteki karşılaşmalarında Tanpınar'ın politik hayattan hiç de memnun olmadığını kaydeder. Kendisi meclisteki durumunu şöyle anlatmıştır: "*Ben Büyük Millet Meclisi'ne değil, bir tekkeye girmişim meğer! Postnişin bir şeyh, çevresinde derece derece rütbeli şeyhler, sonra yine derece derece rütbeli müritler. Şeyh ve yanındakiler koridorların ortasında, başları dimdik, gözleri dört yana fırıl fırıl dönerek dolaşıyorlar. Müritler de yine derecelerine göre duvar diplerine yakın sıralar hâlinde. Benim gibi yeniler ise duvarlara hemen hemen sürünerek, başları eğik yürüyorlar, daha çok kaş göz işaretleri ile konuşmağa çalışıyorlar.*

Niye girdim bu tekkeye? Niye girdim?"[17] Milletvekili seçilmesinden hemen sonraki bu karşılaşmadaki psikoloji ne kadar sürdü, bilemiyoruz. Ancak 1943'te tekrar meclise girer ve 1946 seçimlerinde parti tarafından aday gösterilmez.[18] Siyaset yıllarında *Ülkü* dergisinde yazılarını görürüz. O da Yakup Kadri gibi Atatürk ve İsmet İnönü'ye hayrandır. İkinci Dünya Savaşı'na girmediğimiz için İnönü'yü över. Demokrat Parti iktidarının problemli son döneminde, Avrupa'dan yazdığı bir mektupta İsmet İnönü'nün sabrına hayran olduğunu okuruz.[19] 27 Mayıs sonrası ise yoğun eleştirilerle DP'ye yüklenir. Adeta bir öfke sarası içinde kaleme aldığı "Suçüstü" yazısı DP'yi ve yöneticilerini aşağılayan ifadelerle doludur. Kullandığı üslûp, kültür ve medeniyet çözümlemeleri içindeki geniş ufuklu yazarı, polemikçi bir gazeteciye çevirmiştir. Onların yaptıkları her şeyi 'cürüm' kelimesiyle satırdan satıra kabaran bir kızgınlıkla itham eder.[20] Acaba, Tanpınar'ı bu kadar kızdıran nedir? Yaklaşık son bir yıl içinde Avrupa'da bulunmaktadır ve durumu ancak gazetelerden takip etmektedir. Bunu ölümünden kısa bir zaman evvel yazdığı hatıralarının son bölümündeki bir parça ile yorumlayabiliriz. Tanpınar, solun istirmacılığından, ırkçılardan, dincilerden söz ettikten sonra bizler diye kendisi gibi düşünenleri "ortada" biçiminde tanımlar. Ortadakiler, işinde gücünde olanlardır. Ona göre, sağ ve sol kendisini anlayamamaktadır. "*sağcılara göre ben angajmanlarım –Huzur ve Beş Şehir- hilafında sola kayıyorum, solu tutuyorum. Solculara göre ise ezandan, Türk musikisinden, kendi tarihimizden bahsettiğim için ırkçıların değilse bile, sağcıların safındayım.*"[21] Oysa Tanpınar, sağlara karşı inkılâpları, sollara karşı Türk milletinin istiklâli ve tarih hakkını feda edemeyeceğini söyler.[22] Dolayısıyla Tanpınar bir belirli taraf değildir. 1960 İhtilâline alkış tutması ve DP'yi topa tutması inkılâplara sahip çıkmak arzusundan ileri gelmektedir. Ancak dozu biraz ağır olmuştur. CHP'nin içinden gelen ve politik duruşu belli olan Yakup Kadri, onun kadar bu konuda hiddetlenmemiştir. Tanpınar'ın ünlü "mazi ile nerede ve nasıl barışacağız" sorusu, belki burada anlamı biraz daha açacak bir yerde durmaktadır. Cumhuriyetin kazanımlarından vazgeçmeden, geçmiş ile bağlanmayı kurmak istemektedir. Geçmişin değiştirilemeyeceği, yeninin de kendini tanımlama ihtiyacı sebebiyle geçmişe dönük durmaması arasında sıkışıp kalan bu sorunun cevabı çok zordur. Birçok araştırıcı tarafından eserleri yorumlanırken özellikle bu taraf üzerinde yoğunlaşılmıştır. *Beş Şehir*'le bu siyasî yazılar arasındaki fark da budur. Kanaatimizce, arka plânı önceki yıllara dayanan bu çıkış, Tanpınar'ın adı solcuya çıkmış kişilerle yakın dostluklarının suç telakki edilip kamuoyuna yansıtılmasıyla da ilgili olabilir.

Tanpınar'ın asıl cephesine eğildiğimizde, şair olarak toplumu ve sosyal meseleleri konu edinmediğini görürüz. Saf şiir, onun yegâne derdidir. Nesirlerinde ise hayatı, kültürü durmadan konuşan adamdır. Ancak kurgu dünyasında bize yaşamağa lâyık, problemlerini aşmış kişiler göstermez. Çünkü hayatımızın bir kriz içinde olduğunu görmüştür. Aydını anlatırken de, onu toplumsal meselelerinden soyutlayıp entelektüel laflarla kendini tatmine kalkışan bir işlev içinde göstermez. İhsan karakteri çözümler öneren kişiliğiyle, ne felâna ne feşmekâna bağlı olmayıp, bize bağlı bir bir kişidir. Burada, Yahya Kemal olduğu defalarca vurgulanan bu kişiyi, geçmiş ile bugün arasında bağ kuran bir karakter olarak verir. Oysa Yahya Kemal, yeniye dair bir övgüde bulunmayıp, ma-

zinin peşindedir. Yine bu anlamda Tanpınar hayatımız üzerindeki problemi bu sembol karakterde aşmaya uğraşır. Ancak romanın sonunda, İkinci Dünya Savaşı'nın ilânında ölen İhsan, kurulacak medeniyetin çok da gerçek olmadığına bir ima da olabilir.

Saatleri Ayarlama Enstitüsü ise hayatımıza ait ümitleri ve heyecanı olan Tanpınar'n ağır bir toplum eleştirisidir. Yeni ve modern olanla ilgili her tarafı ve devrimleri eleştirmesi ne kadar ciddî bir krizin yaşandığını gösterir. Gerçeği kaybettiğimizi, -tekrar hatırlatırsak İhsan'ın ölümü- abesle, hicivle anlatması bağın kurulup kurulmayacağına ilişkin ilginç bir süreci yaşadığını gösterir. Tanpınar, bu eserinde, aşırı gittiğini kabul edercesine, sonradan yayınlanan bir mektupla romandaki her şeyin 'paranoyak' bir adam tarafından anlatıldığını eklemek istemiştir.[23]

Son olarak Tanpınar'ın sahiplenilmesi meselesini ele almak gerekir. Günümüzde yayınevi değişen Tanpınar'ın eserleri yeniden keşfediliyor. Ayrıca, onun üzerine 1973'te yaşanmış bir polemik de hatırlanmalıdır. Selâhattin Hilâv, Tanpınar'ın eserlerinde, ideoloji, üretim, sınıf gibi marksist literatüre ait olgular bulma amacıyla çeşitli yorumlar getirir.[24] Hilmi Yavuz, "Tanpınar'ın Solculuğu Efsanesi" adı ile Hilâv'ın yorumlarını yersiz bulur ve eleştirir.[25] Hilâv da "Kuruntuya Dayanan Eleştirme" yazısında Yavuz'u, Mehmet Kaplan'la aynı çizgide buluştuğu için eleştirir.[26] Hilmi Yavuz, bu görüşlere "Kaypak Yanıtlar" yazısıyla cevap verir.[27]

Türkiye'deki ideolojik kültürün içinde yalnızlığını dile getiren Tanpınar'ın birey ve toplum analizleri, idarî mekanizmaya ait vurguları da çarpıcıdır. O, cemiyetin fertten önemli olduğunu vurgular ve yöneten zümrenin yasalar ve cemiyetle olan mukavelelerle ayakta durabileceğine inanır. Bu bağlamda bir siyaset felsefesi bulunmaktadır. Bunun ana çizgileri sayılabilecek, geniş bir düşünme mesaisi taşıdığını gösteren "Memleket Realiteleri" yazısı bu konuda çerçeve bir plân mahiyetindedir.[28]

Ele aldığımız üç isim arasında politikacı sıfatı taşıyan, bu kimliği sabit kişi **Samet Ağaoğlu** (1909-1982)'dur. Ünlü fikir adamı ve siyasetçi Ahmet Ağaoğlu'nun oğlu olmak hasebiyle çocukluğundan itibaren siyaset dünyasıyla iç içedir. Meşrutiyet döneminin tanınmış birçok ismini yakından görmüştür. İttihatçılar ve âkıbetleri, bir devrin kaderin elinde tutan adamların ikbâl yılları Samet Ağaoğlu'nun yakından görebildiği bir süreçtir. Özellikle siyasetin acı, sert çizgileri çocukluğundan yaşlılığına kadar gözlerinin önünde cereyan etmiştir. "*Vefasızlığın, hıyânetin, siyasî rekabet ihtirasının insanları sürüklediği çeşitli ahlâksızlıkları o yaşlarda tanıdım ve gördüm. Daha üç beş ay önce amca diye ellerini öptüklerimin sehpâlarda sallanan cesetlerine korka korka, titreye titreye baktım.*"[29] Hukuk tahsili, Strazburg'da ihtisas ve sonrasında on iki yıllık hızlı yükselişlerle dolu memuriyet hayatı çizgisinde 1946'da siyaset sahnesine girer. Öncesinde Cumhuriyet Halk Partisinden milletvekili olmak için bir teşebbüsü olmuştur. Parti genel sekreteri Memduh Şevket Esendal, onun yerine ablası Tezer Taşkıran'ı milletvekili yapar. Samet Ağaoğlu, Demokrat Parti kurulunca Celâl Bayar'la görüşmeye gider ve siyasete atılmaya karar verir.

Siyasete giriş sebebini 1962'de *Siyasi Günlük*'üne yazdığı ön sözde ilginç bir gerekçe ile anlatır. "*Bir cümle ile, tahsilimi bitirdiğim gün kafamda ve vicdanımda Türk cemiyetinin sosyal hastalıkları, yaraları hakkında edindiğim inançlar vardı. Bunların*

nasıl giderilip iyileştirileceği üzerinde de birtakım sanılara varmıştım. Yaraların teşhisi ve bu sanıların kafamda ve vicdanımda doğarak bir daha değişmeyecek sağlamlıkta yerleşmesinde babamın etkisi en kuvvetli rehberim olmuştu. Öyle ki, Serbest Cumhuriyet fırkası macerasından sonra profesörlüğü ve gazeteciliği de elinden alınarak, artık hâtıralarıyla başbaşa bırakılmış babamın yerine mücadele meydanına atılmaya kendimi hazır hissediyor, yarışa hazır atın sabırsızlığı içinde çırpınıyordum."[30] Bu satırlarda, babanın uğradığı haksızlığa cevap vermek önemli bir satır arası ifadedir. Ayrıca Meşrutiyet ile Birinci Dünya Savaşı'nın ezik ve yenik isimleriyle geçen çocukluk yılları onda siyasete ilgiyi erken uyandırmıştır. Bu sebeplerle, İktisat Bakanlığı iç Ticaret Genel Müdürlüğünden istifa eder ve ayrılışını 1 Temmuz 1946 tarihli Vatan gazetesinde ilân eder. Yazısında, önce Namık Kemal'in meşhur "*Görüp ahkâm-ı asrı münharif sıdk u selametden/ Çekildik izzet ü ikbâl ile bâb-ı hükümetden*" beytini iktibas eder. Ardından tek parti sisteminin gençliğe siyasî hizmet imkânı vermediğini, fakat şimdi bu kapının açılmış olduğunu söyleyerek politikaya atılacağını duyurur. Böyle bir ilânı ise bir daha memuriyete dönmemek için verdiğini kaydeder.[31] Bu serüven Yassıada'ya kadar uzayacaktır. 1946 seçimlerinde milletvekili olamaz. Ona göre, bu seçime hile karıştırılmıştır. 1950 seçimlerinde Manisa ve Muğla'dan milletvekili seçilir. Birinci Menderes hükümetinde, devlet bakanı ve başbakan yardımcısı olur. Sonra Çalışma Bakanlığına getirilir. 1954 ve 1957'de Manisa'dan seçilir. Önce İşletmeler, sonra Sanayi, ardından Devlet Bakanlığına getirilir. 1958'den 1960'a kadar sadece milletvekili olarak vazife alır. İhtilâl sabahındaki duygularını bir siyasinin hayatındaki önemli anlardan birinin tahlili açısından buraya almak istiyoruz: "*27 Mayıs sabahı Ankara'da Harbokuluna girerken kendi kendime sormuştum: 'Acaba sağ çıkacak mıyım?' Yassıada'ya ayak bastığım zaman da aynı şeyi düşünmüştüm. İşte burudan da sağ çıkıyordum. Bilmediğim bir yere ellerim kelepçeli, fakat sağ olarak götürülüyordum.*"[32] Öbür Demokrat Parti idarecileriyle birlikte yargılanır. Önce idama sonra ömür boyu hapse mahkum edilerek, siyasî hakları elinden alınır. Yassıada, Kayseri ve Üsküdar Topbaşı cezaevlerinde dört buçuk yıl kalır ve Ekim 1964'te Yassıada hükümlüleri için çıkarılan özel bir afla hürriyetine kavuşur.

Samet Ağaoğlu, bir politikacı olarak hatıralarını, şahıs ve olaylar ekseninde kaleme almış olmasıyla Yakup Kadri'yle yakınlık taşır. Altı hatıra kitabı olan yazarın *Babamın Arkadaşları*'nı da katarsak[33] dört tane kitabı siyasî hatıradır. *Demokrat Parti'nin Doğuş ve Yükseliş Sebepleri, Bir Soru*; *Siyasî Günlük* adlı eserleriyle tarihin bir dönemini yaşayan ve yorumlayan ve de kayda geçiren tarafıyla Samet Ağaoğlu farklı bir siyasîdir. DP'nin 1960 sonrasındaki tabloda, tarihte kendi konumunu geniş bir savunma ve otokritikle belirlemesi açısından bu eserlerin payı asla ihmal edilemez.

Hayat-eser-siyaset dizilişinde bu hatıra kitaplarının genel havasına ilişkin şu izahlara kısaca yer verelim: *Aşina Yüzler* (1965) DP iktidarı ve CHP arasındaki ilişkileri, mücadeleleri şahısların hayat hikâyelerine paralel sunmaktadır. *Arkadaşım Menderes* (1967) iyi bir siyasî biyografidir. Yaklaşık 18 yıllık bir arkadaşlığın ikbal ve idbar günlerini duygusal atmosfer içinde sunan Ağaoğlu, tarihe yine bir çok ipucu vermektedir. *Marmara'da Bir Ada* (1972) ise Yakup Kadri'nin görmezden geldiği dramlar,

Tanpınar'ın suçla itham ettiği yüzler için gerçekte acı ile tanımlanabilecek trajedinin ilginç bir dökümüdür. Kitap, Yassıada'daki mahkemeleri, savcıları ve suçluları bütün detaylarıyla anlatır. Böylelikle Türk siyaset tarihinde önemli bir isim hâline gelen Yassıada'yı oradan ayrılırken bir mahkum olarak tasvir eder: "*geride kalan daha hafif cezalara çarptırılmış yüzlerce insan, gittikçe uzaklaşan hücum botlarını koğuşlarının pencerelerinden gözden kayboluncaya kadar seyrettiler. Yavaş yavaş inen akşam da Yassıada'nın üzerine geceyle beraber artık hiçbir kudretin kaldıramayacağı bir siyah örtüyü serdi.*"[34] Bundan sonraki hayatında siyasete yeniden girmek isterse de bu gerçekleşmez. İlerleyen yıllarda bir avukat yazıhanesi açmış ve edebiyata dönmüştür.

Daha önceki isimlerde, Atatürk ve İsmet Paşa eksenli değerlendirmelerin doğal olarak öne çıktığı görülmektedir. Çünkü, yazarların siyasal hayatında bu isimlerin önemli bir rolü vardır. Bu bağlamda Ağaoğlu'nun değinmemiz gereken bir başka kitabı da *Kuvayı Milliye Ruhu*(1944)'dur. Son yılların popülerleşen bu ifadesini ilk kullanan Samet Ağaoğlu'dur. Kitap, Birinci Türkiye Büyük Millet Meclisi'ni anlatır. O yıllardaki ümide ve ruha dair bu başlığı seçmiştir. Atatürk'ü, Anadolu mücadelesinin büyük kurucusu ve bağımsızlık yolundaki diğer milletlerin manevî lideri diye yüceltir. Bunun ötesindeki acı hatıra ise, babasının Serbest Cumhuriyet Fırkası tecrübesinden sonra Atatürk'ün sofrasındaki kritiklerde, özgürlüğü savunması sahnesinde geçen 'sığıntı' kelimesidir.[35] İsmet Paşa ise DP tarihinin değişmez ismidir. *Arkadaşım Menderes*, *Aşina Yüzler*'de ve ailedeki intibaı ile olumsuz nitelikleriyle karşımıza çıkar. Babası, İnönü'nün kinci ve kıskanç yapısından söz eder.[36] Oğlu ise Makyavelist bir tutumu olduğunu kaydeder.[37]

Samet Ağaoğlu'nu bir edebiyat adamı olarak hatıralarıyla ön plâna çıkarmak gerekir. Antolojilerde hikâyeleriyle yer alsa da asıl ve haklı şöhreti hatıraları iledir. Toplam otuz sekiz tane olan hikâyelerinde yaşanılan hayata ve topluma dönük bir şey bulmak zordur. Yazar, konularını insanın yalnızlık, rüya ve hastalık gibi durumlarından doğan çeşitli bunalımlardan almıştır. Ölüm temasına bunca yer veren yazar az bulunur. Üstelik bunların çoğu 1960 öncesinde kaleme alınmıştır. Yalnız adaletin mekanizmasına bir eleştiri olan "Ridilemet Nüklüm Telada" ve hapishanelerde tanıdığı Anadolu insanlarının acıklı hikâyelerinden oluşan "Onlardan Bazıları" bu toprağın insanına yeterince önem verilmediği mesajını taşır. Hayatı bunca önemli mevkilerde geçmiş, insanlarla iletişimi yoğun bir yazarın böylesi dar ve karanlık bir hikâye dünyasına sahip olması şaşırtıcıdır. Hatıraları ise, hayatı kucaklayan ve kuşatan üslûbunun etkili havasında yakın dönemin siyasî ve edebî portrelerinden, önemli olaylara değin bir panoramadır.

Samet Ağaoğlu'nun siyaset ve edebiyatı yan yana getiren faaliyetlerinin başında 1954 yılında İstanbul'da Türk Edebiyatçıları Birliğini kurucuları arasında yer alışı gelir. Ancak İhtilâl sonrası kendisini birlikten çıkarma teklifi getirilir ve çıkartılır.[38] Ayrıca Sanayi Bakanı iken kâğıt darlığının arttığı sırada, dergilerine, kitaplarına kâğıt tahsisi için gelen herkese düşünce, inanç ayrılığı gözetmeksizin yardım ettiğini söyler.[39]

Siyaset başta da değindiğimiz üzere edebiyatçıların hayatını etkileyen ve değiştirebilen bir yapıdır. Bu manada Yakup Kadri, kendi edebî dünyası içinde siyasetle edebiyatı birleştirmiştir. Ahmet Hamdi Tanpınar, yoğun kültür ve medeniyet tahlilleri içeri-

sinde meselelere geniş soluklu bakabilmiş ve çözüm yolları üretmek adına büyük bir çaba göstermiştir. Samet Ağaoğlu ise siyaset meydanının yükseliş ve düşüşlerini görmüş ve bunları bir edebiyatçı kimliğiyle hatıra ve günlüklerine dökmüş bir karakterdir.

---

[1] Cemal Süreya, *Şapkam Dolu Çiçekle*, 3.b., Yön Yay., İst. 1991, s. 46.
[2] Niyazi Akı, *Yakup Kadri Karaosmaoğlu, İnsan-Eser-Fikir-Üslûp*, İletişim Yay., İst. 2001, s. 32, 35, 39.
[3] Niyazi Akı, 1917 yılında *Rahmet*'le birlikte bu değişimin başladığını söyler. age., s. 28
[4] Yakup Kadri Karaosmaoğlu, *Politikada 45 Yıl*, 2. b., İletişim Yay., İst. 1984, s. 25-31.
[5] Yakup Kadri Karaosmaoğlu, *Atatürk*, 3.b., İletişim Yay., İst. 1998, s. 29.
[6] Yakup Kadri Karaosmaoğlu, *Zoraki Diplomat*, 2.b., Bilgi Yay., Ank. 1967, s. 28.
[7] age., s. 26.
[8] age., s. 25.
[9] *Politikada 45 Yıl*, s. 217-221.
[10] age., s. 221.
[11] age., s. 265
[12] age., s. 262.
[13] Niyazi Akı, age., s.40.
[14] Ahmet Hamdi Tanpınar, *Sahnenin Dışındakiler*, 2. b., Dergâh Yay., İst. 1990, s.332.
[15] Ekrem Işın, *A'dan Z'ye Ahmet Hamdi Tanpınar*, Kitap-lık dergisi eki, S. 65,Yapı Kredi Yay. İst. 2003, s. 12.
[16] Samet Ağaoğlu, *İlk Köşe*, Ağaoğlu Yay., İst. 1978, s.50.
[17] age., s. 50-51.
[18] Ömer Faruk Akün, "Ahmet Hamdi Tanpınar", İstanbul Üniversitesi, *Türk Dili ve Edebiyatı Dergisi*, C. XII, 31 Aralık 1962, s. 13-14.
[19] Ahmet Hamdi Tanpınar, *Tanpınar'ın Mektupları*, (Haz. Zeynep Kerman), Dergâh Yay., İst. 1992, s. 160.
[20] *Cumhuriyet*, nr. 12881, 14 Haziran 1960. Aynı konu etrafında diğer yazıları şunlardır: "Yakın Tarihimiz Üzerinde Dikkatler", *Cumhuriyet*, nr. 12918, 21 Temmuz 1960; "İçtimaî Cürüm ve İnsan Adaleti", *Cumhuriyet*, nr. 12947, 19 Ağustos 1960.
[21] Mehmet Kaplan, *Tanpınar'ın Şir Dünyası*, Dergâh Yay., İst.?, s.21.
[22] age., s. 22.
[23] Turan Alptekin, *Bir Kültür Bir İnsan*, Nakışlar Yay., İst. 1965.
[24] Tanpınar Üzerine Notlar, *Yeni Adam*, 31 Mart 1973- 9 Nisan 1973.
[25] *Yeni a*, S. 14, Mayıs 1973.
[26] *Yeni Dergi*, S. 106, Temmuz 1973.
[27] *Yeni a*, S. 18, Eylül 1973.
[28] *Memleket*, nr. 2, 15 Mart 1947.
[29] Samet Ağaoğlu, *Siyasi Günlük*,(Haz. Cemil Koçak), İletişim Yay., İst. 1994, s. 24.
[30] age., s. 24.
[31] age., s. 36.
[32] Samet Ağaoğlu, *Arkadaşım Menderes*, Rek-Tur Kitap Serisi, İst. 1967, s. 158.
[33] Bu eser daha çok edebî hatıra niteliğindedir, fakat devrin siyasî yüzlerinin birçoğu bu kitapta bulunmaktadır.
[34] Samet Ağaoğlu, *Marmara'da Bir Ada*, Baha Matbaası, İst. 1972, s. 247.
[35] Samet Ağaoğlu, *Babamın Arkadaşları*,3.b., Nebioğlu Yay., İst. 1958, s. 212.
[36] Siyasi Günlük, s.34.
[37] Samet Ağaoğlu, *Aşina Yüzler*, Ağaoğlu Yay., İst. 1965, s.34.
[38] Teklifi Yaşar Nabi getirir ve buna bir tek Yaşar Kemal karşı çıkar. Samet Ağaoğlu, *İlk Köşe*, Ağaoğlu Yay., İst. 1978, s. 10.
[39] age., s. 26.

SIDDIK AKBAYIR

ÇOCUK VE GENÇLİK EDEBİYATININ İDEOLOJİK BOYUTU

Çocuk ve Gençlik Edebiyatı 18. ve 19. yüzyılda, tarihsel, ekonomik ve sosyolojik koşulların etkisiyle bir gereksinme olarak ortaya çıkmış ve günümüze dek gelişerek yerleşmiştir. Endüstrileşme, üretim ilişkilerindeki değişiklikler, aile içi görev farklılıkları, burjuva sınıfının oluşması, eğitim sistemindeki değişimler bu edebiyat alanının varlığını gerekli kılmıştır.

Çocuk ve Gençlik Edebiyatı hazır bir okur kitlesiyle karşılaşmamış, kendi okurunu kendisi oluşturmuştur. Kendi okur kitlesini oluşturmanın yanında bu okurun yazınsal kültüre sahip olmasını sağlamış ve estetik bilincinin gelişmesine katkıda bulunmuştur. Bütün bunlar sosyal eğitim, okuma kültürü ve edebiyat kültürü oluşması sürecini de etkilemiştir.

Çocuk ve Gençlik Edebiyatı'nın oluşumu sürecinde ilk anlayış, çocukluğun yönlendirilmeye gereksinmesi olduğu anlayışıdır. Çocukluk, feodal aile içi ilişkilerdeki gibi kuşaklar arası bilgi ve kültür aktarımının dışında kendi başına eğitilmesi gereken bir dönem olarak ele alınmıştır.

19.yüzyılda akılcı-aydınlanmacı temel anlayış Çocuk ve Gençlik Edebiyatı'nı yönlendirirken, öte yandan romantizmle birlikte masallar, halk edebiyatı kullanılarak gerçeküstülüğün düşsel öğeleri bu edebiyat alanının içinde yer alarak bu alanın açılım yapmasını sağlamıştır. 19. yüzyılın aydınlanmacı ve romantik çocuk örnekleri birbirine karşıt iki farklı karakter çizer. Birincisi şiddetli bir toplumsallaşma gereksinimi olan azgın, vahşi çocuk iken; ikincisi kendine özgü, toplum tarafından dokunulmayan, cennete özgü dünyada yaşayan ve burada kalması gereken saf ve toplumsallaşmamış çocuktur. Birinciye **Pinokyo**'yu, ikinciye **Heidi**'yi örnek olarak göstermek mümkündür.

19. yüzyılın ikinci yarısında Çocuk ve Gençlik Edebiyatı şovenist ve emperyalist özellikler içermeye başlar. Bu yüzyılda ve 20. yüzyılın başlarında erkek çocuk edebiyatının yanında kız çocuk edebiyatı da bu alana eklenir ve burjuva-aydınlanma geleneğine bağlı olarak gelişir.

"20. yüzyılda Çocuk ve Gençlik Edebiyatı politik eğilimlerin etkisi altına girer. Bunlar arasında nasyonal sosyalist eğilim Almanya'da gelişim gösterir. Sonraki dönemde devrimci ve proleter eğilim ortaya çıkar ve yayılır. Özellikle 70'li yıllara kadar etkin olan bu eğilim yerini çocuk gerçekliğine ve eşitliğine dayanan bir anlayışa bırakır. Son yirmi yılın gelişimlerine baktığımızda ise Çocuk ve Gençlik Medyası'nın öngörülemeyen hızlı bir yükselişine tanık olmaktayız. Çocuk ve gençlik medyasının bu gelişimi aynı zamanda yeni bir çocukluk kültürünün ortaya çıkmasına yol

açmış ve denetlenme sorunlarını da beraberinde getirmiştir. Bu aynı zamanda Çocuk ve Gençlik Edebiyatı'nı etkilemiş ve yeni anlayışların bu edebiyat alanına girmesine yol açmıştır."[1]

Türkiye'deki Çocuk ve Gençlik Edebiyatı geleneğine baktığımızda bu alanın 1860'larda ortaya çıktığını görürüz. 1839 Tanzimat Fermanı'nın ardından yenileşme ve modernleşme çabaları eğitim sisteminin de yeniden ele alınmasını gerekli kılmış; bu bağlamda çocuk edebiyatı ile ilgili çalışmalar başlatılmıştır. Dönemin aydınları çocuk dergileri yayımlamaya başlamışlar ve bu dergilerde yayımladıkları çeviri ve uyarlamalarla bu alana katkıda bulunmuşlardır. 1869'da yayımlanmaya başlayan çocuk dergilerinde de çeviri yazılar önemli bir yer tutar. Bu dergilere bakıldığında toplumun çocuğa bakış açısını, çocuğu ele alış biçimini ve geçirilen evreleri görmek mümkündür. Çocuk dergilerinde ayrıca sosyal ve politik yaşamın etkilerini görmemek olanaksızdır. Ülke sorunları çocuk dergilerine olabildiğince yansıtılmıştır. Çocuklar 'adam' yerine konmuş, eğitim sorunları ele alınmış ve kadın haklarından söz edilmiştir. 1869'dan bu yana yayımlanmış, ömürleri genellikle pek uzun sürmemiş 200'ün üstünde dergi vardır. "Mümeyyiz" 1869; "Çocuklara Arkadaş" 1882; "Vasıta-i Terak-ki" 1882; "Çocuklara Mahsus Gazete" 1896", "Çocuklara Rehber", "Çocuk Bahçesi 1897"; "Arkadaş" 1913 bu dergilere dönük bazı örneklerdir. Bu dergilerin yazarları arasında daha sonra Cumhuriyet döneminde de etkinliklerini koruyan Tevfik Fikret, Mehmet Emin Yurdakul, Hüseyin Cahit Yalçın, Rıza Tevfik Bölükbaşı, Ali Ulvi Elöve, Raif Necdet vardır. Bu sanatçılar, dünya görüşlerini -kısmen de olsa- yapıtlarında yansıtmışlardır.

Çevrilen kitaplarda Batı'nın yaşadığı gelişim sürecinin biraz geç de olsa bizde de yaşandığını görmek mümkündür.Batı'da 1719 yılında yayımlanan, cesaretle ve tekniğe hükmederek dünyaya egemen olunabileceğini ve insana duyulan inancı vurgulayan Daniel Defoe'nın **Robinson Crusoe** romanı bizde 1864 yılında Ahmet Lütfi çevirisiyle "Hikaye-i Robinson" adıyla yayımlanır. 1726 yılında yayımlanan, kısır mücadeleler ve hoşgörüsüzlüğün getirdiği deneyimleri, insan hırsının boşluğunu, sonunda geriye umutsuzluk ve yalnızlığın kaldığını ortaya koyan Jonathan Swift'in **Gulliver** romanı da 1872 yılında Mahmud Nedim tarafından çevrilir ve 'Gulliver Nam Müellifin Seyahatnamesi' adıyla yayımlanır. Çeviri çocuk edebiyatının bu iki kitapla başlaması Batı'daki aydınlanma sürecinin çeviri yoluyla bize yansıması olarak algılanabilir.Bu dönemde Jules Verne'nin kitapları da yayımlanır. **Gizli Ada** (1869) **Seksen Günde Devrialem** (1889) **İki Sene Mektep Tatili** (1891) Ahmet İhsan Tokgöz çevirileridir. **Merkezi Arza Seyahat** (1885) **Beş Hafta Balon ile Seyahat** (1888) Mehmet Emin tarafından çevrilmiştir. Bu dönemde ayrıca Şinasi, Recaizade Mahmut Ekrem ve Ahmet Mithat Efendi'nin La Fontaine ya da başka şair ve yazarlardan şiir ve düzyazı biçiminde çevirdiği fabl türünde kısa hikayeler ve uyarlamalar vardır. Avrupa kültürüne ve sanayileşmesine ve aydınlanma sürecine artan ilginin somut belirtileri olan bu eserlerin yayımlanması, toplumda yeni bir kültürün oluşturulması ve bu kültürle yetişmiş kuşakların yaratılması çabasıdır.

Bu çabalar, Cumhuriyet Dönemi'nde de aynı yoğunlukta devam eder. Bu dönemin özelliği, Tanzimat Dönemi'nde aydın hareketi olarak başlayan ve devam eden sürecin, devlet politikası olarak ele alınması ve sürdürülmesidir.

Cumhuriyet dönemi Çocuk ve Gençlik Edebiyatı'nda iki dönemin etkili olduğu söylenebilir: Çocuğu eğiten kitapların çocuk edebiyatı olarak adlandırıldığı dönem ve yeni çocukluğun edebiyatına yönelen, öznesi çocuk olan çocuk edebiyatı dönemi. Birinci dönem 1970'lerin başına kadar etkin bir şekilde sürer. Cumhuriyet döneminin en başarılı çocuk projesi olan okuryazarlığın yaygınlaşması, özellikle 1928 sonrasında çocuk yayınlarının gündeme gelmesinde etkili olmuştur. Okul öncesi edebiyat ve yayın ise bu dönemin en zayıf alanı durumundadır. Yapılan edebiyat ve yayın da yaş grupları anlayışından büyük ölçüde uzaktır. 1960 sonrası çocuk yayınlarının tirajlarında artış gözlenir. Ancak çocuk edebiyatımıza başlangıcından itibaren çeviri yayınlar egemendir. Edebiyat ve yayında çocuk klasiklerinin tekeli tartışmasız sürer. "İlk dönemde Türk çocuk yazarı nitelemesini hak edecek yazanınız olmadığı gibi dünya dillerine çevrilmiş Türk çocuk edebiyatı örneği de yok gibidir. Çocuk yazarlığının üçüncü sınıf bir yazarlık olarak algılanması ise bu dönemde yaygın olan bir eğilimdir. Bunda ise toplumdaki çocuğu hafife alan yaklaşımların payı büyüktür.

İkinci dönem, 1970'li yıllarda başlar. Bu döneme de idealize çocuk anlayışı hakimdir ve çocuk babanın elçisi olmaktan kurtulamaz. Çocuklara ekonomik ve toplumsal sorunlar karşısında duyarlık kazandırmak amacı de yapılan angaje edebiyat (politik söylem) 1980'li yılların başına kadar etkli olur**.**"[2] Dini içerikli çocuk yayınlarının gündeme gelmesi ise (dinsel söylem) 1975'ten sonraki döneme rastlar. Ancak yazılı Türk Çocuk ve Gençlik Edebiyatı'nın başlangıcından günümüze kadar Batı çocuk edebiyatı etkisindeki karakteri bu dönemde de belirgin bir biçimde egemenliğini sürdürür.

Cumhuriyet döneminde Çocuk ve Gençlik Edebiyatı'na egemen olan temel anlayış, ulus devlet ve modern bir toplum yaratmaya dönük olmasıdır. Ortaya konan eserlerde dil bilincinin geliştirmesi önemsenirken, modern insan tipi konusunda özellikle çeviriler önemli bir rol oynamıştır. Bu süreç altmışlara kadar devam eden bir süreçtir. 60'lı yıllara kadar Modernleşme-Aydınlanma anlayışı egemenken 60'lı yıllarda sol anlayış öne çıkar. Özellikle yetmişli yıllarda sol çocuk edebiyatı gelişme gösterir. Bu dönemde ünlü yazarlara çocuk kitapları yazdırılır. Ancak bu gelenek fazla sürmez. Bu dönemden günümüze Rıfat Ilgaz, Aziz Nesin, Fakir Baykurt, Çetin Öner gibi ünlü yazarların kitapları ulaşabilmiştir. Ayrıca 70'li yıllarda ideolojik bir kabulleniş içinde olmayan Kemalettin Tuğcu'nun kitapları çok satılan ve okunan kitaplar olmuştur.

70'li yıllar, edebiyatta ideolojinin en baskın olduğu dönemler olarak kabul edilir. İdeoloji; kültür, yaşama biçimi, inanç ve bilinçle ilgili olan bu kavram, bireyin dünyayı algılamasına, yaşama biçimine ilişkin bilinçsel, kültürel ve inançsal kavram ve tasarımlarının tümüdür.Bireyin ideolojisi, dünyayı algılamasıyla, özgür seçimiyle kurmaya çalıştığı yaşama biçimiyle yakından ilgilidir.

İdeolojinin temelinde bilinç ve özgürlük yatar; ideoloji, bilinçli ve özgür bireyin bütün yaşamını kuşatır; yaşamını kurgularken ideolojisi hemen her noktada, aşama-

da devreye girer. Bireyin giyiminden yemek yemesine, konuşmasından iş görmesine, insanlarla ilişki kurmasından eş seçmesine, yaşamdaki beklentilerinden gerçekleştirmek istediği işlere kadar hemen her alanda ideolojisi belirleyici olur.

Bireyin bir ideolojiyi benimsemesi belirli bir kültür birikimi gerektirmektedir; genelde hemen her yaşama kültürü, içinde kendince bir ideolojiyi de yeşertir. Kültür birikimini ve yaşama kültürünü belirleyen, yönlendiren temel olgu da edebiyattır, kurmacanın büyülü dünyasının dönüştürücü etkisidir.

Dil çok işlevli bir dizgedir: bildiri iletme, çağırma-buyurma, bilgi verme, konuşucu-dinleyici arasında ilişki kurma, üstdil işlevi, yazın işlevi gibi. Genelgeçer bir tanımla dil, bir iletim ve iletişim aracıdır; bireyler arası ilişkilerin kurulmasında, düzenlenmesinde birinci derecede katkılıdır. Yalnızca bilgi, duygu, gözlem, izlenim, tasarım vb aktarımına yarayan bir iletim/iletişim aracı olarak da kalmaz; aynı zamanda kültürün de taşıyıcısıdır. Halkın maddî ve manevî yaratılarının bütünü olarak tanımlayabileceğimiz kültür, gerçek anlatımını dilde bulur; dille yeniden biçimlenir, yaşamsallık kazanır, sonraki kuşaklara aktarılır. Bir sentezler süreci olarak da tanımlanabilecek olan kültür, içeriksel zenginliği içinde değişik ideolojilerin oluşumuna fırsat tanır, ideolojiler yaşama biçimine ilişkin içeriklerdir; insana özgü yaşama biçiminin, insanın olanakları göz önünde bulundurulursa, tekil değil, çoğul olduğu kolayca kavranır. Çoğul yaşama biçimleri farklı ideolojilerin varlığının somut göstergeleridir. Yaşama biçimini belirleyen, sınırlayan, dönüştüren ideolojidir. Her şeyin olduğu gibi ideolojinin de kendini anlatma fırsatı bulduğu toplumsal kurum, dildir. Bu nedenle dille ideoloji arasında da sıkı bir ilişki vardır. Bu ilişki iki yönlüdür:

"İdeoloji dili, dil ideolojiyi sürekli olarak etkiler ve biçimlendirir, ideoloji kendini anlatacak kavramları dille yaratır; söylemini dille oluşturur. Dil ideolojiyi yansıtabilecek bütün olanaklarını ideolojinin buyruğuna verir. Bu karşılıklılık, dilin söz varlığı ve anlatım olanaklarını geliştirir. Birey, yaşama biçiminin tercihi sürecinde ideolojilerin sürekli baskısı ve etkisi altındadır. Süreç sonunda birey belirli bir ideolojiyi benimsemeye ve yaşamını bu ideolojinin yönlendirmeleri doğrultusunda yeniden kurmaya/biçimlendirmeye başlar. Benimsemiş olduğu ideoloji, dil kullanımına da yansır. Çünkü ideolojiler de kendilerine özgü bir dil kullanım biçimi oluşturmuşlardır.

Toplumun yaşam çizgisine damgasını vurmuş, ancak artık değiştirilmesi kaçınılmaz olan gelenek, kurum vb. yapıların hiç duraksamadan yenileriyle değiştirilmesine, dilde de bunların karşılıklarının bulunmasına, söylemin topluma, geleceğe, yeniliğe göre çağdaş bir içerikle kurgulanmasına özen gösterilir. Yaşayan değerler ve gelenekler, gerektiğinde çağdaş içeriklerle zenginleştirilebilmektedir; bu işlemler de dilde hiç zaman yitirmeden karşılığını bulmaktadır. Bütün ideolojiler iki ana eksen çevresinde kümelenebilir: (a) tutucu/gelenekçi ideolojiler, (b) ilerici/modern ideolojiler. Yaşama geçirilmiş ya da düşünme düzeyinde kalmış bütün ideolojiler, niteliklerine göre bu iki ana başlıktan birinin altına yerleştirilebilir."[3] Sanat eserlerinde 'politik bildiri' kavramı, dilde karşılığını bulur. Özellikle toplumsal gerçekçi bütün eserlerde'politik bir görüş' az ya da çok ileri sürülebilir, sezdirilebilir.

"Saptanmak istenen 'politik bildiri', toplumsal yaşamdaki kimi çelişkilerden yararlanarak bunu kaba bir biçimde eserin içine yerleştirilmektir. Gerçekçilik akımı içinde, bir 'sapma' olarak eserlere yansıyan bu görüş, yaygın bir deyim olarak 'kaba gerçekçilik' olarak adlandırılabilir."[4]

Çocuk edebiyatı zaman içinde Türkiye kültür yaşamının girdiği farklı kulvarlara karşın hep aynı belirlenme içinde kalmıştır. Hep egemen politik anlayışın gelecek kuşaklara yaptığı yatırımın aynası olmuştur. Çocuğun bağımsızlığı ve kendi gerçekliği hep dışarıda kalmış ve edebiyata çocuk bakışı ve dolaysız çocuk gerçekliği bir türlü girememiştir. "Devlet düzeyinde değilse bile toplumsal katmanlarda politik yönelişler değişmiş, 70'li ve 80'li yıllarda çocuk edebiyatının konumu değişmemiştir. 70'li yıllar gerek çeviride gerek yerli ürünlerde sol kitapların ağırlık kazandığı bir dönem olmuştur. 80'li yıllarda ise dinî kesimin yoğun olarak çocuk edebiyatına yöneldiğini görüyoruz. Bu kesimlerin edebiyatta yapmaya çalıştıkları, kendi ideallerine uygun karakterleri canlandırmak ve kendi ideal değerlerini yeni kuşaklara aşılamak olmuştur. Böyle bakıldığında çocuk edebiyatı hep kamusal alanın bir parçası olarak algılanmıştır."[5]

Hem sağ, hem sol kesim, çocukların uygun olmayan edebiyat ürünleriyle yanlış yönlendirildiğini düşünmektedir. TÖB-DER'in 1976 yılında düzenlediği bir toplantıda şu görüşler dile getirilmiştir:

"Çeviri ve telif eser olarak çocuklara sunulan yapıtların çoğu idealist felsefenin egemen olduğu yapıtlardır. Dünya çocuk yayınları bütünüyle ele alınıp incelenmemiş, ülkemizde çocuklara yaş ve yaşantılarına göre sömürüyü kavratıp sömürüşüz bir düzenin özlemini ve bunun için çaba gösterme istemini yaratacak yapıtlar sunmak, dünya yazınından çeviriler yapmak ve bu koşulları içeren ödüller düzenlemek görevlerimiz arasında olmalıdır."[6]

Burada idealist felsefenin ürünü olarak vurgulanan kitaplar, genel anlamıyla klasiklerdir. Bu kitaplar o dönemde emperyalist anlayışın ürünleri olarak algılanmışlar ve bu ürünler karşı çıkılmıştır.

Sağ yayınlar ise 80'li yıllarda başlamış değildir, ancak bu dönemde yaygın ve siyasî bir tavırla birleşerek daha açık duruma gelmiştir. Tüm yaygınlığına karşın dinî çocuk edebiyatı yine de kendi içine kapalı kalmış, postmodern bir cemaatin kendi kültür odağını yaratması düzeyinde kalmıştır. Buna karşılık sol çocuk edebiyatı kendini genel kültür politikasının devamı olarak kabul ettirebilmiştir. Bu nedenle "70'li yıllar, bütün olarak çocuk edebiyatının sol ideoloji çemberine girdiği yıllardır. Ayrıca bu dönemin birçok kitabı 80'li ve 90'lı yıllarda da basılmaya devam etmiştir. Günümüzde sağ çocuk edebiyatı daha meşru bir zemin kazanmaya ve medya toplumu içinde geçerlik kazanmaya çalışmaktadır. Bu nedenle de geleneksel anlatım araçlarını kırarak, macera öyküleri, çocuğun düş gücü, çocuk psikolojisi, oyun, görsel malzeme gibi araçları kendi bünyesine katmaya çalışmaktadır, ama toplumsal yaygınlaşma açısından belli çevrelerin ötesine geçmekte ciddî sıkıntıları devam etmektedir."[7]

Türkiye'de henüz baskın bir kültür konumuna yükselememiş olan kent kültürü

karşısında arabesk kültür, popülist yaklaşımlar sonucu genel olarak ülkenin bütününü de etkilemiş ve baskın bir kültür konumuna yükselmiştir. Bu etki feodal kültürü ve kent kültürünü etkisi altına almış ve onların değerlerini de erozyona uğratmıştır. Günümüzde farklı bir açıdan bakıldığında post-modern diye tanımlanabilen bu görüntü tarihsel süreçteki gelişmelere bakıldığında modernliğe geçiş görüntüsü arz etmektedir. Modern araçların kullanılması modernliğin göstergesi sayılamaz; bu ancak bir geçişin hızlandırıcı elemanı olabilir.

Ancak bütün bunlara rağmen post-modern ya da pre-modern olarak tanımlanan bu süreç, çok hızlı bir gelişim göstermektedir.Toplumsal ilişkilerdeki anlayışlar ortalama 20 yıllık dönemlere ayırabileceğimiz süreçlerde büyük değişimler göstermekledir. 60'lı ve 70'li yıllarda toplumun büyük bir kısmında egemen olan anlayış ve değerler 80'li yıllarda altüst olabilmekte ve yeni değerlere yerini bırakabilmektedir. Bu değişimler en çok çocuk ve gençleri etkilemektedir. "60'lı ve 70'li yıllarda gençlik arasında egemen olan hayat anlayışı, toplumsal sorunlara dönük bir çizgi gösterirken, 80'li yıllarda depolitize edilmek için büyük çaba sarf edilen dönemin gençliği, bu dönemde sürdürülen bilinçli eğitim ve toplumsallaştırılma politikalarıyla kendine karşı, yakınlarına karşı, topluma karşı ve dünyaya karşı hiçbir sorumluluk duymayan, tersine onları kendine karşı sorumlu sayan bir nitelikte yetiştirilmek istenmiştir [8]

80'li yıllarda uygulamaya konan temel ekonomik görüşün gereksindiği toplum yapısının oluşmasına hizmet eden bu anlayış (Liberalleşme) hızlı bir bireyleşme sürecini de beraberinde getirmiştir. Batı toplumlarında uzun bir zamana yayılarak yaşanan bu süreç -onlara da yaşandığı dönemde ağır bedeller ödetmiştir- bizde hızlı bir şekilde yaşanmış ve hızlı bireyleşme, doğal olarak yabancılaşma ve yalnızlık getirmiştir. Bu dönemde egemen olan temel ekonomik ve sosyal paradigmanın, gelişim sürecine koşut olarak sosyal örgütlenme modellerini batıdaki örneklerine benzer ya da gereksinmelere uygun olarak sunamamış olması gençlikte farklı yönelimlere neden olmuştur. 80 öncesi siyasal bağlamda ortaya çıkan -sonuçlan itibariyle ağır bedeller ödeten- bu yönelimler, 80 sonrasında, bir bölümüyle salt tüketen bir gençlik; bir bölümüyle de dine yönelen bir gençlik görünümü kazanmıştır.

80'li yıllarda ortaya çıkan toplumsal paradigma değişimine bu yıllarda yayın hayatına giren özel kanalların önemli bir etkisinin olduğunu söylemek gerekir. Renkli televizyon, özel kanallar ve iletişim teknolojisinin gelişmesi, toplumsal yapıda önemli sarsıntılara neden olmuştur. Tek kanallı televizyonun ardından denetimi oldukça güç olan yeni gelişmeler toplumsal ilişkiler ve değerler bütününü oldukça etkilemiştir.

"Medya, kişiler ve genelde de tüm bir toplum ve içinde yaşanan çağ hakkındaki algıların şekillenmesinde etken bir kaynaktır. "Bilgi Çağı", "Bilgi Toplumu" gibi terimler, içinde yaşadığımız çağın karakteristik terimleridir ve gücünü medya teknolojilerindeki ilerlemeden alır. Televizyon, video teknolojileri, kablo ve uydu yayınları teleteks gibi komputerize enformasyon servisleri, radyo istasyonları, filmler, bilboardlar, vitrinler, kitaplar, dergiler, gazeteler,CD teknolojisi, posta servisleri toplum-

sal cinsiyet rollerimizi içine alan mesajlarla çevremizi kuşatmış durumdadır. Bu anlamda yayın ortamları anlam ve algı etkileri üretirken, bireylere de olası pozisyon ve roller önermektedir. Bu pozisyon ve roller sosyalleşme sürecinin bir uzantısıdır. Sosyalleşme süreci dendiği zaman, çocuklukta başlayan ve izlerini tüm bir yaşam boyu devam ettiren birtakım devreler akla gelir..."[9]

"Medyada karşımıza çıkan imgeler toplumsal cinsiyet değerine sahiptir ve bu açıdan yayın ortamları kişiler için birincil bilgi kaynağı olmakla kalmayıp toplum üzerinde de bir kontrol sistemidir.Bu nedenle kişiler arası ilişkileri değiştirme ve bireyin kendi imajını şekillendirmesinde de bir araçtır. Bu anlamda kitle yayın teknolojileri baskın ideolojiye dayalı olarak yapılandırılan popüler kültür imgelerini iletmeye hizmet ederler. Televizyonu ele alacak olursak 1950'lerden beri yaygın olarak kullanılmakta ve bugün pek çok kişi için birincil haber kaynağı olarak kabul edilmektedir. Programlarda karşımıza çıkan imgelerin ele alınış, işleme ve yeniden sunma biçimleri topluma örnek modeller sunar. Seyredilen her ne program olursa olsun, büyük bir çoğunluğu stereo tip cinsiyet imajlarıyla doludur.[10]

Yukarıda da vurgulandığı gibi kitle yayın teknolojileri baskın ideolojiye dayalı olarak yapılandırılan popüler kültür imgelerini iletmekte ve bu ileti de yeniden yapılandırılmaya çalışılan sosyolojik anlayışın yerleşmesini sağlamaktadır. Kitle iletişim araçları olmaksızın gerçekleştirilmesi on yıllar alacak bu süreç bu araçların devreye girmesiyle kısa sürede bir alt üst oluşu gerçekleştirebilmektedir.

80 sonrası doğan kuşağın bir önceki kuşakla ortaya çıkan çatışmasında ya da uyumsuzluğunda kendi çocukluk dönemlerinde yaşanan çok büyük farkların yattığını söylemek gerekir.

80 sonrası yayınlanan çocuk edebiyatına baktığımızda, klasiklerin geleneksel olarak basılmaya devam ettiğini görürüz. Bunda yayıncıların ticarî kaygılarının önemli rol oynadığı açıktır. Yayıncıların hemen tümü klasikleri satma konusunda hiçbir güçlükle karşılaşmamaktırlar. Talim Terbiye Kurulu'nun onayını aldığı için bu kitaplar kolayca okullara girebilmekte, bunun yanında öğretmen ve ebeveynler kendi çocukluklarında bu kitapları okudukları ve içeriklerini bildikleri için korkmadan klasikleri çocuklarına önerebilmekte ve alabilmektedirler. 80 öncesi dönemde edebiyatta katı ideolojik yansımaların ortaya çıkması ve bunun çocuk edebiyatını da yoğun biçimde etkilemesi 80 sonrasında ebeveyn ve öğretmenleri böyle bir önlem almaya itmiştir. Bu nedenle de klasiklerin varlığını sürdürmesi doğal bir sonuç olarak ortaya çıkmaktadır. Ayrıca eğitim sisteminde ve temel anlayışta klasiklerin işlevinin hala sürdüğü düşünülmektedir. Ancak bütün bunların yanında dönemi yakalamaya çalışan çocuk kitaplarının da çevrilmeye ve yazılmaya başladığını görmekteyiz. Yazar bağlamında ele aldığımızda kitapları çevrilen yazarların özellikle ikinci dünya savaşı sonrası yazarları olduğunu söyleyebiliriz. "Bu yazarlar kendi toplumlarında da değişimin öncüleri olmuşlar ve edebiyatta çocuk paradigmasının değişiminde önemli rol üstlenmişlerdir.

Ulusal bir kimliği ve geleneği öne çıkaran çocuk edebiyatı anlayışının önemli ve ayırt edici bir özelliği, çevirilerin bütün olarak etkisine açıklıkla karşı çıkmasıdır. Bu

kesimin en çok çalışan yazarı ve araştırmacısı olarak M. Ruhi Şirin, bu yaklaşımı şöyle dile getirmektedir:

"Çocuk nüfusumuzun ülke nüfusunun üçte birine yaklaşmasına rağmen, yılda yayınlanan kitap sayısı altı çizilecek rakama ulaşamıyor... Bir kere, ülkemizdeki çocuk kitabı yazarları amatör, henüz yazarlık bilinci oluşmamış yazarlardan oluşuyor. Usta yazarlar, 'çocuklar için edebiyat' konusunda duyarsız davranıyorlar. Çocuklar için edebiyat yapmanın önemine mutlaka inanıyorlar, ancak eser vermek istemiyorlar. Çünkü bu işin bazı tehlikeli yanları var. Bunun farkındalar...Ancak bu böyle devam ettiği sürece 'dünya çocuk klasikleri' tekellerini sürdürecektir. Bu kitapların yansıttığı dünya ve edebiyatın yoğunlaştırdığı duyarlıklar karşısında susacak mıyız? Kara derililer, beyaz derililer, sarı derililer edebiyatıyla çocuklarımız; küçük yaşta bu klasiklerin sunduğu dünyaya sempati ile yaklaşırlarsa, bunun gelecek için anlamı ne olacaktır? Henüz Türk Çocuk Klasikleri Dizisi'ni yayınlayamadık. Kırk yıl önce dünya çocuk klasiklerini devlet olarak yayınlamayı düşünen bir toplumda birçok şeyi konuşmanın, tartışmanın ve düşünmenin zamanı gelmiş olmalıydı"[11]

"Şirin, bu sözleriyle çeviri yazının hala merkez konumunu sürdürmesinden yakınmakta ve başka kültürlerin egemenliğini sürdürmesine karşı çıkmaktadır. 70'li yıllarda yoğunlaşan "Yerli Çocuk Edebiyatı" oluşturma çabaları istenen düzeye ulaşamamış ve çocuk edebiyatı tüm yakınmalara karşın, yine çeviri merkezli olarak kalmıştır. Değişen toplumsal koşullar çözümü çeviri odaklı eserlerde aramıştır.

Özetlersek, 50'den bu yana güçlü bir şekilde oluşturulamayan yerli çocuk edebiyatı, sonuçta yine çeviri edebiyatın egemenliğinde kalmıştır.[12]

İzleğinde sol ideolojinin eleştirisi bulunan bir yazısında İnci Enginün şunları söylüyor: 70'li yıllarda, "ideoloji denince uzun zaman sadece sol ideoloji kastedildi. Sol düşünce sahiplerinin çok aktif olmaları ve her sözü propaganda hâline getirme başarıları, sadece sol fikirlere karşı bir düşünce oluşturulduğu görüşüne insanları ulaştırmıştır.

Temelde iyi ve kötü çatışması vardır. Bütün ideolojilerde karşı taraf kötüdür, ideolojik eserlerde ayrıntılar ve değişen motifler tavrı belirler. Papazlar, imamlar iyidir veya kötüdür.Tanrı dualara cevap verir veya vermez. Bunların hepsi yazarın bakış tarzına, savunduğu görüşe göre ele alınır. Ateizm propagandasında din adamlarının hepsi kötüdür. Tanrı asla dualara cevap vermez. Hıristiyanlık propagandasında ise öteki dinlerin temsilcileri kötüdür. Bu basit modeller bütün düşünce sistemlerinde aynen kullanılır. Sosyalizm propagandasında bütün zenginler sömürücüdür, işçinin, emeğin hakkını yemişlerdir, onun için de kocaman göbekli, iğrenç sülüklere benzerler, işçiler, fakirler ise örgütlenemedikleri için sömürüye razıdırlar, kurtarıcılarını beklerler.

Her millet kendi hedefleri doğrultusunda insanlarını yetiştirmek ister. Çocuk edebiyatı bu tip insanı yetiştirmenin ilk basamağıdır.

Ancak unutulmaması gereken bütün insanlık için geçerli temel değer hükümleri vardır. Bunlar değişik maksatlara uydurulabilir. Yiğitlik vatan kahramanı için de eşkıya için de geçerlidir. Tecessüs casus için de, araştırmacı için de gereklidir. Önemli olan bunların eserde işleniş tarzıdır.

Ancak politik eserlerin en zayıf yanı kalıp, slogan cümleleri bol miktarda kullanmalarıdır. Bunlar her eserde tekrarlanmaya başlayınca, çocuk onları ya olduğu gibi benimseyip bir robot olur ve hayal gücünü, yaratıcılığını kaybeder veya reddederek karşıt kampın robotu hâline gelir. Çocukların bu tehlikeden de korunmasına ihtiyaç vardır. Akımların kendilerinden başka her düşünceye kapalı oluşları, aslında karşıt akımları da güçlendirir. Zira hepsi kendilerinden başkasını reddeder. Bu dünyayı daraltan görüşle mücadelenin, kaynaklarımızın bugünün ihtiyaçları açısından gözden geçirilerek yeni eserlerde işlenmesiyle aşılacağını umuyorum."[13]

Zehra İpşiroğlu da "Köktendinci Çocuk Yazınına Eleştirel Bir Yaklaşım" adlı yazısında çocuk edebiyatının ideolojik boyutuna farklı bir açıdan yaklaşır: "Yürürlükteki eğitim sistemi öğrenciyi tıpkı **Ölü Ozanlar Derneği** filmindeki okulda olduğu gibi soyut bir bilgi yığmacası içine boğarak baskı altında tutmaktadır. Bu bakımdan öğretmen-öğrenci arasında yapıcı bir diyalogdan söz edilemez. Yalnızca öğretmenin mutlak otoritesine dayanan baskıcı bir ilişkidir burada söz konusu olan. Not korkusu, yarışma ve rekabet yöntemiyle ezbercilik ve aktarmacılık geleneğini sürdüren otoriter eğitim sisteminin sınırlarının en iyi okullarda bile aşılamaması, temelini dinsel görüşte ve dar anlamda bir ulusçuluk ve gelenekçilikte bulan köktendinci hareketin son yıllarda giderek etkinlik kazanmasına yol açmıştır. Gerek baskılı eğitimin gençleri sürüklediği ikilemden, gerek ergenlik çağındaki gençlerin aileye ve çevreye gösterdikleri doğal tepkilerden yararlanan bu hareket, özellikle ortaöğretim çağındaki gençlere yönelmektedir. Bu alandaki en sağlam ve verimli dayanakları da din, gelenekçilik, ulusçuluk, batı düşmanlığı ilkelerinden yola çıkan bu ilkeleri sistemli olarak çocuklara benimsetmeye çalışan köktendinci çocuk ve gençlik yayınlarıdır."[14] Özellikle 80'li yıllardaki birçok çocuk ve gençlik yapıtı ya da dergisi incelendiğinde İpşiroğlu'nun kaygıları daha iyi anlaşılacaktır. Farklı olana tahammül duygusunu yitiren, köprüler kurmak varken duvarlar örmeye çalışan bir anlayış, bu dönemde oldukça etkin bir konuma sahiptir.

Eğitim fakültesi öğrencileri için hazırlanan kaynak kitaplar da, konu anlatımı ve örnek seçimi açısından yer yer ideolojik yaklaşımlar sergilemişlerdir. Bu kitaplardaki belirgin ideolojik bakış açısını bir örnekle aktarmaya çalışacağız:

"Çocuk ve Çocukluk Kavramına Bakış

İslâmî terbiyede çocukluk devresinin başlıca şu bölümlerden meydana geldiğini görmekteyiz:

"l. Süt devresi: Doğum-iki yaş sonu,

2. Konuşmaya başlama: Müdahalenin başladığı devir,

3. Temyiz devresi: 5-7 yaş arası,

4. Buluğ devresi: Erkekler için 18-19, kadınlar için 17 yaşına

kadar buluğa müddetinin uzayabileceği konusunda görüşler vardır. Fakat,ekseriyet, 15 yaş olarak tespit edilmiştir."

İnsan hayatının safhaları ise dört kısımda değerlendirilmektedir:

"1.Çocukluk,

2.Gençlik,
3.Olgunluk,
4.İhtiyarlık"

İbrahim Canan'a göre bu tasnif, terbiye açısından eksiktir. Kur'an'ın yaptığı taksimatı esas alarak, cenîn devresinden başlatmak suretiyle çocukluk devrinin tali safhalarına dikkat çeker.

"İnsanlığın bidayetinden beri, çocuk deyince terbiye hatıra gelmiş ve onun yetiştirilmesi müstakil bir konu olarak ele alınmıştır. Bunun ciddiyeti, metodu cemiyetten cemiyete değişiklik arz eder. Geçmiş milletler, çocukların yetişmesine atfettikleri ehemmiyet ölçüsünde parlak ve payidar medeniyetler kurmuşlardır. Nitekim insanlığın en eski ve en parlak medeniyetlerim ortaya koymuş olan Mısırlılardan kalma vesikalar arasında, çocuklarla ilgili çok şey ortaya çıkarılmıştır Pedagojik prensipler, okul, çocukların temrin levhaları, bu levhalarda kullanılan alıştırma cümlecikleri, çocuk edebiyatı vs"

Gazalî, çocuğu aileye bir emanet olarak görür: "Çocuk ebeveyninin yanında bir emanettir. Temiz kalbi de her çeşit nakoş ve suretten hâli, saf ve kıymetli bir cevherdir. O, her nakşa kabil olduğu gibi, meylettirilen her şeyi almaya da kabildir. Eğer o, hayra alışmıştır, hayır öğretilirse, hayır üzere büyür dünya ve ahirette mesut olur."

Kur'an-ı Kerim'in bildirdiği üzere insanlar, "annelerinin kamından hiçbir şey bilmezler olarak" dünyaya gelmektedirler.

"Dinimizde, çocukların terbiyesinden behemehal babaları sorumlu tutulmuştur. Baba bulunmadığı takdirde sırayla dede, anne, kayyım vs. den her kim velayeti üzerine almışsa, sorumlu odur. Bunlardan hiçbirinin bulunmadığı hallerde, sorumluluk suhana yani devlet reisliğine yükseltilerek çocuk hiçbir surette mürebbisiz bırakılmamış, mutlak surette ona terbiyesinden sorumlu biri tayin edilmiştir.Ailenin birinci vazifesi çocuk terbiyesidir. Aile bütün imkânlarını seferber ederek, çocuğunu en iyi şekilde terbiye etmelidir. Peygamberin "Küçüklükte öğrenilen taş üzerinde nakış, büyüklükte öğrenilen buz üzerine yazı gibidir." Sözünden hareketle terbiyeye mümkün mertebe erken başlamak gerekir."[15]

70'li yıllarda 10-12 yaşındaki çocuklara Kapital'den bölümler okutan sosyalist öğretmenlerin yaklaşımlarını anımsatan 80'li yılların dinsel söylemlerinde dikkati çeken farklılık, sadece ideolojinin içeriğidir.

"Sol çocuk edebiyatı anlayışı 80'li yıllarda gerilerken dinsel söylemle oluşturulan çocuk kitapları kendine gelişim alanı bulmuştur. Ancak 90'lı yıllardan itibaren yeniden burjuva-aydınlanma anlayışı canlanırken yeni akımlar da kendine yer edinmeye başlar."[16]

Öznenin edebiyatına yöneliş 1980'den sonra kendinden söz ettirmeye başlar. Dünyadaki çocuk hakları hareketi çocuğun medeni, sosyal, kültürel ve ekonomik haklarının gündeme gelmesinde de etkili olur. Bilişim teknolojilerinin hazırladığı iletişim ortamı egemen çocuk anlayışlarını da etkiler. Çocuk merkezli eğitim tartışmaları yoğun olarak bu dönemde biçimlenir. "Çocuk bakışı ve çocuğa göre'lik kriterle-

ri doğrultusunda yeni çocukluğun edebiyatı Batı'dan elli yıl sonra da olsa çocuk yazarlarının ilgi alanına girer. Buna karşılık, çocuğun malzeme ve nesne olduğu, eğitilmesi gereken bir varlık olarak algılanan çocuk anlayışı, 1970 sonrası çocuk yayınlarının da hakim karakteri olmaktan kurtulamaz. Türk çocuk edebiyatında çocuk özneye yönelik çalışmalar 1990 sonrası belirginleşmeye başlar. Çocuk edebiyatının çıtasının yükselmesinde çocuk kitabı yazarlarının ve çizerlerinin payı büyüktür.Çocuk yayınları ise özneleşme eğilimlerine paralel olarak nitelik sıçraması yapmıştır." [17]

Yaşadığımız günlerin Çocuk ve Gençlik Edebiyatı'na Necdet Neydim'in yaklaşımı oldukça iyimserdir: "90'lardan günümüze gelen bir süreçte çocuk edebiyatı, yayınlanan kitap sayısı olarak oldukça büyük bir gelişme gösterirken kitapların içerik olarak gelişmesi aynı doğrultuda olmamıştır. Batı'da çocuk gerçekliği ve eşitliği çocuk edebiyatına yansırken; Türkiye'deki çocuk edebiyatı aynı anlayışı benimseyememiştir. Bunda eğitim sisteminin yeterli bir biçimde sorgulanamamasının rolü büyüktür.Ancak tüm bunlara karşın evrensel çocuk gerçekliğine ve eşitliğine dayalı bir edebiyatın örneklerini Türkiye'deki çocuk edebiyatında son yıllarda daha bir fazla gördüğümüzü söyleyebilirim. Tek amaçlı ve tek hedef kitleli çocuk kitapları yerine daha bir edebiyat kaygısı taşıyan ve çocuk gerçekliğiyle buluşan edebiyat ürünleri, aynı zamanda Türk yazarların dış dünyaya açılmasında önemli bir rol oynayacaktır kanısındayım."[18]

Çocuk ve Gençlik Edebiyatı'nın ideolojik boyutunu belirleyen olgulardan biri de son yıllarda açılan çocuk derneklerinin sayısındaki nicel ve nitel artıştır. "Tanzimat döneminde başlayıp Cumhuriyet döneminde sayıları artarak gelişen çocuk dernekleri, kuruluşlarının temel amaçlarını çoğunlukla eğitim, koruma ve yardım olarak belirlemiş görünmektedirler. Türkiye'de günümüzde çocuğu merkez alan beş yüzün üzerinde dernek bulunmaktadır.

Hemen her ilimizde çocukla ilgili dernek ya da dernekler vardır. Küçük kentlerdeki dernekler kimsesiz, yetim ya da korunmaya muhtaç çocuklara dönük örgütlenirken; çocuğun farklı sorunlarına dönük olarak uzmanlaşmış dernekler büyük kentlerimizde bulunmaktadır. Büyük kentlerimizde farklı sorunlara dönük örgütlenen derneklere ÇİKORED (Çocukları İstismardan Koruma Derneği) Sokak Çocukları Derneği, Çocuk Hakları Derneği, Çocuk Vakfı, İstanbul Çocukları Vakfi'nı örnek verebiliriz. Ayrıca Çocuk Edebiyatı ve Kültürü ilgili alanda kurulmuş olan derneklere ÇİKEDAD (Çocuk ve İlkgençlik Kültürü ve Edebiyatı Araştırmacıları Derneği), Çocuk Yayınları Derneği ve Çocuk Vakfı'nı örnek olarak verebiliriz.

Bu arada baroların oluşturduğu Çocuk Hakları Komisyonlarını çocuğa dönük olarak oluşturulan kuruluşlara örnek göstermek mümkündür. Ayrıca Çocuk Vakfı'nın bünyesinde Çocuk Hakları Okulu açılmıştır.

Bu kuruluşların varlığı ve gelişmesi çocuğa dönük anlayışta da önemli değişmelerin ortaya çıktığını göstermektedir."[19] Değişen bu anlayışın az da edebiyata yansıması söz konusudur.

Okul öncesinden başlayarak ilköğretimin sonuna dek süren yaklaşık on yıllık dö-

nem, çocuğa yönelik bir yazın malzemesinin yaratılmasını zorunlu kılmıştır. Ayrıca bu malzemeyi sınıflandırma, tanıma, tanıtma ve inceleme/yorumlama işi de büyük önem taşımaktadır. Çocuk Edebiyatı alanındaki kavramların oluşturulmasında disiplinler arası bir ilişki söz konusudur. Eğitbilim (pedagoji), iletişim teknolojisi, edebiyat bilimi tanımlarının birbiriyle örtüşmesi gerekmektedir. Yeniliklere açık bir alan olması nedeniyle Çocuk Edebiyatı eğitim sistemimizin gündeminde olan, disiplinler arası ilişkilerden yararlanarak kendini sürekli yenileyen, geliştiren bir bilim dalıdır. Bu görüntüsüyle ideolojilerin aracı olma durumundan günden güne uzaklaşmaktadır.

Kız Meslek Liselerinin Çocuk Gelişimi Bölümleriyle Anadolu Öğretmen Liselerinde; Eğitim Fakültelerinin Türkçe Bölümüyle, İlköğretim Bölümünün Sosyal Bilgiler Öğretmenliği, Sınıf Öğretmenliği ve Okulöncesi Öğretmenliği Anabilim dallarında Çocuk Edebiyatı dersi okutulmakta; Çocuk ve Gençlik Edebiyatı'ı alanında yüksek lisans ve doktora düzeyinde bilimsel çalışmalar yapılmaktadır. Bu olumlu gelişmeler, eğitim sistemi içinde 'Çocuk ve Gençlik Edebiyatı'na verilen önemin bilimsel bir göstergesi sayılabilir.

---

[1] Neydim, Necdet, **Çocuk Edebiyatı**, Bu Yayınevi, İstanbul 2003, s. 11.

[2] Paul Dumont, **ÇocukEdebiyatı**: **Türk İlericilerinin Yeni Bir Silahı**, çev. Cengiz Ertem, LITTERA [Edebi-yat Yazıları], Karşı Yay., Ci.2, Ankara 1991, s. 60

[3] Çotuksöken, Yusuf, **Türkçe Üzerine**, Papatya Yayınları, İstanbul 2002, s.60.

[4] Ciravoğlu, Öner, **Behrengi'nin Türkçeye Çevrilen Eserlerinde Alegorik Anlatım ve Politik Bildiri**, 1. Ulısal Çocuk Kitapları Sempozyumu, Ankara Üniversitesi, Eğitim Bilimleri Fakültesi ve TÖMER Dil Öğretim Merkezi Yayınları, Ankara 2000, s. 77-78.

[5]Kurultay; Neydim, **Çocuk ve Gençlik Edebiyatımızın Oluşumunda Çevirilerin Yeri ve Çeviri Çocuk Edebiyatının Durumu Üzerine Binbir Kitap**, Cilt 1, Sayı 2, İstanbul 1998, s. 46-57.

[6] Aktaran, Elmas, Yılmaz, **Sorunlarıyla Çocuk**, Gerçek Sanat Yayınları, İstanbul 1993.

[7] Kurultay; Neydim, a.g.y.

[8] Kongar, Emre, **21. Yüzyılda Türkiye, 2000'li Yıllarda Türkiye'nin Toplumsal Yapısı**, 10. Basım, Remzi Kitabevi, İstanbul 1998, s. 584-676.

[9] Durlu, Leyla Özcivelek, Türkiye'de Sanayileşme Sürecinde Gençlik ve Medya İmgeleri, Yay. Haz. Zehra İpşiroğlu- Nazan İpşiroğlu, Mavibulut Yayınları, İstanbul 1997, s.141-146.

[10] Durlu, Leyla Özcivelek, a.g.y.

[11]Mustafa Ruhi Şirin,**Çocuk Edebiyatı Yıllığı**, Gökyüzü Yayınları, İstanbul 1987 s. 20

[12] Neydim, Necdet, **Çeviri Çocuk Edebiyatı**, Bu Yayınevi, İstanbul 2003, s.57-59.

[13] Enginün, İnci, "**Çocuk Edebiyatında İdeloloji Denince Ne Anlaşılmalıdır?**", 99 Soruda Çocuk Dizisi, Çocuk Edebiyatı, Çocuk Vakfı Yayınları, İstanbul 1994, s.192-195.

[14] İpşiroğlu, Zehra, **Eğitimde Yeni Arayışlar**, Adam Yayınları,İstanbul 1997, s. 109-121.

[15] Zengin, Nesrin- Zengin, A.Yaşar, **Çocuk Edebiyatı**, 3. Basım, Efa Yayınları, İstanbul 2003, s.14-15.

[16] Neydim, Necdet, **Çocuk Edebiyatı**, Bu Yayınevi, İstanbul 2003, s. 161.

[17] Şirin, Mustafa Ruhi, **Çocuk Edebiyatımızın Değişim Yönü**, Virgül, S. 60 Mart 2003, s.67.

[18] Neydim, Necdet, **Çocuk Edebiyatı**, Bu Yayınevi, İstanbul 2003, s. 157-160.

[19] Neydim, Necdet, **Çocuk Edebiyatı**, Bu Yayınevi, İstanbul 2003, s. 72.

NESRİN T. KARACA

SABAHATTİN ALİ'NİN ÖZEL MEKTUPLARINDAN; EDEBİYATIN YARATICI ORTAMI ya da *"HAPİSHANE AHVALİNİ TEMAŞA"*

1907-1948 yılları arasında sıkıntılı bir hayat ve trajik bir son yaşamış olan Sabahattin Ali, Cumhuriyet dönemi edebiyatının, önde gelen öykü ve roman yazarlarından biridir. Köy, kasaba ve kent gerçeklerini gözlemci ve toplumcu-gerçekçi bir anlayışla eserlerine yansıtmıştır. Öykü ve romanlarında hüzün, trajik son, yazarın iç benliği, dünyaya ve insana bakışı ile yakından ilgilidir. İnsanların bireysel hayatlarının ve kişisel dünyalarının ardındaki toplumsal sorunlarla ilişkileri bakımından düşündürücü işleve sahiptirler. Gerçek hayattan seçtiği, toplumsal çevreleriyle betimlediği olay ve kişileri başarılı bir edebi gerçeklik boyutuna taşıyan bir yazardır. Ayrıntıyı verme becerisi, gözlem gücü, anlatımının yalınlığı ve dilinin sağlamlığı bu gerçekliği oluşturduğu gibi amaçladığı etkiyi de kolaylıkla yaratır. Nesnel gerçeklik ile sanatsal gerçeklik arasındaki göreceli dengeyi başarıyla kuran Sabahattin Ali, toplumsal çelişkilere ve sorunlara sanat yoluyla tepki koyan yetkin bir yazar olarak Türk edebiyatında önemli bir yer edinmiştir.

Hayatında ve sanatında şiirin ayrı bir yeri olan Sabahattin Ali, edebiyata şiirle girmiş, hapishane yaşamını tanımak zorunda kalışı da bir taşlama şiir yüzünden olmuş, geleneksel halk şiirinin sesini yakalamaya çalıştığı örneklerde oldukça başarılı olmuştur.

Bu yazıda; hakkında monografik ve tematik olarak nitelikli çalışmalar yapılmış olan Sabahattin Ali'nin özel mektupları içinde, kitaplaşmış olan Ayşe Sıtkı İlhan'a yazılmış mektupları analitik bir bakışla incelenmeye, hayat ve sanat ilişkisi mektup türü üzerinden değerlendirilmeye çalışılacaktır.

Tutuklamalar, kovuşturmalar, yargısız infazlar kısa hayatının bir parçası olan Sabahattin Ali'nin yakın bir arkadaşı olan Ayşe Sıtkı İlhan'a yazdığı 70'e yakın mektubun önemli bir kısmını hapishanede iken yazdıkları oluşturur. (İlhan-Akın 1997. 33-162) Konya ve Sinop cezaevlerinden yeşil mürekkep kullanarak eski yazıyla yazmış olduğu mektuplar; onun kişilik yapısı, duygu dünyası ve edebiyat adamlığının önemli ip uçlarıyla doludur. KOŞMA şiirindeki gibi;

"*Ömrümde yıllar kadar yar sevdim*
Her biri bir başkasının eşidir"

dediği sevgililerinden veya en yakın dostlarından biri olan Ayşe Sıtkı'ya yazmış olduğu belge niteliğindeki mektupların gün ışığına çıkmasına vesile olan Oktay Ak-

bal'dır. Girişte anlatıldığı gibi (s. 21-26) ayrı bir hikaye olan bu girişim, sadece duyarlı bir kişiliğin dostluğunu paylaştığı ve derinlerde özel ilgi duyduğu bir kadına gönderdiği içten mektupların değil, şiirleri, öyküleri, çevirileri ve yazar kimliğiyle ilgili pek çok iz düşümlerinin de yansıtılmasına sebep olmuştur.

Mektupların muhatabı olan Ayşe Sıtkı İlhan, (Sıtkı-Akın 1997, 21-127)1912 yılında Kavala'da doğmuştur. Babası Bolu kadısı Allame Mehmet Sıtkı'dır. Cumhuriyetin aydın bir kadını ve ilk tarih öğretmenlerinden olan Ayşe Sıtkı, 1930-35 yılları arasında Pertev Naili Boratav'la birlikte Sabahattin Ali'nin yakınında yer alan birkaç kişiden biridir. Erenköy Kız Lisesi'ndeyken Reşat Nuri Güntekin edebiyat hocası, 1950'lerde Adnan Ötüken yakın çalışma arkadaşı olmuştur. Yüksek Muallim Mektebi'ndeyken Sabahattin Ali ile tanışmış, Pertev Naili, Enver Necati ile ortak dostluklar kurmuş olan Ayşe Sıtkı, lisedeyken üzerine yaptığı incelemeyi sınıfta okumuş bir Nazım Hikmet hayranı olarak daha sonra hasta yatağında iken Kadıköy'deki evinde, Sabahattin Ali tarafından onunla tanıştırılacaktır. (İlhan-Sıtkı 1997, 23)

İlişkileri daha çok mektuplar aracılığı ile süren Ayşe Sıtkı ile Sabahattin Ali'nin dostlukları giderek gelişir. Daha sonra başkasıyla evlenecek olan Ayşe Sıtkı;

"Dostluğumuz daha çok mektuplarda sürdü. Sabahattin Ali'yle çok yakından, çok görüşerek, konuşarak bir dostluk sürdüremedik. Çünkü o İstanbul'un dışındaydı daima ve sürekli olarak hapislere girip çıkıyordu. Buna rağmen Sabahattin benimle evlenmeyi çok istedi. Ancak ben ona kendimi o kadar yakın hissediyordum ki, bu yakınlığı evlenerek bozmak istemedim." (s. 24-25) diyerek duruma bir açıklık kazandırır.

1937 yılında bir hukukçuyla evlenerek Ankara'da yaşamaya başlayan Ayşe Sıtkı, evli kaldığı 15 yıl boyunca bu mektupları saklamak zorunda kalışını *'Sabahattin Ali'nin son mahpusluğu'* olarak niteler ve onları, yıllarca okuldan yakın arkadaşı olan Rauf Yekta Bey'in kızı Talia'ya bıraktığını, onun da bu mektupları babasının Beylerbeyi'ndeki konağında saklamış olduğunu anlatır. (s. 25)

Mektubun kişiselliği, içten ve sansürsüz olma özelliği ve hele Sabahattin Ali gibi bir sanatçının kaleminden çıkması oldukça çekicidir. Günlük hayatın uzağında, bireysel olanın gizine, hapishane gibi bir olgunun baskın atmosferine yönelten ve merak uyandıran bu mektuplarda, Sabahattin Ali'nin iç dünyasındaki dalgalanmaların öykü tadında bir takım olaylarla birlikte anlatıldığını görüyoruz.

6 Kasım 1931 ve 15 Nisan 1935 tarihleri arasındaki dönemi kapsayan bu mektupların tamamı harf inkılabından sonra kaleme alınmasına rağmen eski yazıyla yazılmış olmasını Ayşe Sıtkı; eski yazının daha seri yani 'stenografik' olmasına bağlıyor.(s. 28)

Sabahattin Ali'nin, Ayşe Sıtkı'ya göndermiş olduğu toplam 67 mektubun hitaplarındaki ifadeleri tasnif ettiğimizde; *"Akıllı Ayşe", "İki gözüm evladım", "Sevgili Ayşe'ciğim", "Çok sevgili Ayşe", "Sevgili, bir tane Ayşe", "Canımın içi Ayşe", "Bir tanecik Ayşe'm", İki gözüm Ayşe'ciğim"* ve hitapsız olarak bu ibareleri birer, "*Ayşe'ciğim*" iki, "*Sevgili Ayşe"* sekiz, "*İki gözüm Ayşe*" on dokuz, *"Ayşe"* yirmi dokuz kez kullanılmıştır. Bunların içinde sadece 23.8.1933 tarihli Sinop cezaevinden gön-

dermiş olduğu *"Sevgili Ayşe"* diye başlayan bir mektubu *'Kardeşin Sabahattin Ali'* diye bitirmiş diğerlerinin hepsinde ismini veya *S.A.* rümuzunu kullanmıştır.

Kitapta; Konya ve Sinop cezaevlerinden ve çıktıktan sonra Ankara'dan yazılmış mektupların, hapishaneden gönderilmiş olanları bu yazının konusunu oluşturacak, 67 yıl öncesinin Türkiye'sinden seslenen bu mektuplardaki içerik, konu ve malzemenin Sabahattin Ali'nin derin dünyasındaki karşılıkları değerlendirilmeğe çalışılacaktır.

Konya Asliye Ceza Mahkemesi'nce verilen hapis cezasının bir kısmını Konya'da geçiren ve daha sonra Sinop Cezaevine nakledilen Sabahattin Ali, çok sevdiği yeşil mürekkeple yazmış olduğu mektupların yanında bazı çevirilerini, oyun müsveddelerini, I'den VI'e kadar numaralandırdığı hapishane şiirlerini ve başka şiirler de gönderir Ayşe Sıtkı'ya... Bu şiirler daha sonra *Dağlar ve Rüzgar*'da yer alacaktır. Kitapta (s. 66-72) tarihsiz bir mektupta sözü edilen bu şiirlerden ilk dördü bir arada, beşincisi ise 23.5.1933 tarihli mektubun içinde Sinop Cezaevi'nden gönderilendir (s. 97) Hapishanede yazılan ve onu konu alarak, mahpus Sabahattin Ali'nin hissiyatını sergileyen bu şiirler, onun kişiliği, sanatçı duyarlılığı ve hayattaki duruşunun ifadesi olarak dikkat çekicidirler:

HAPİSHANE ŞARKISI I

Göklerde kartal gibiydim
Kanatlarımdan vuruldum
Mor çiçekli dal gibiydim
Bahar vaktinde kırıldım

Yar olmadı bana devir
Her günüm bir başka zehir
Hapishanelerde demir
Parmaklıklara sarıldım

Coşkundum pınarlar gibi
Sarhoştum rüzgarlar gibi
İhtiyar çınarlar gibi
Bir gün içinde devrildim

Ekmeğim bahtımdan katı
Bahtım düşmanımdan kötü
Böyle kepaze hayatı
Sürüklemekten yoruldum

Ellere soramadığım
Doyunca saramadığım
Görmesem duramadığım
Nazlı yarimden ayrıldım

HAPİSHANE ŞARKISI II

Ey gönül kuşa benzerdin,
Kafesler sana dar gelir.
Bir yerde durmaz gezerdin,
Hapislik sana zor gelir.

Ey gönül acaip huyun
Boğazından geçmez tayın
Acır testindeki suyun
Aklına nazlı yar gelir.

Gözlerin uzağa bakar
Kimden ne beklediğin var?
Yar semtinden gelen rüzgar
"Seni unuttu!" der gelir

Bakmazsa senin yüzüne
Çok görme elin kızına
Dışarıda serbest gezene
Hapiste yatan hor gelir

Ayağında gezen itler,
Başının üstünden atlar
Hapse düşen yiğitler
Yari dışarıda kor gelir.

HAPİSHANE ŞARKISI III

Burda çiçekler açmıyor
Kuşlar süzülüp uçmuyor
Yıldızlar ışık saçmıyor,
Geçmiyor günler, geçmiyor.

Gönülde eski sevdalar,
Gözümde dereler, bağlar,
Aynada hayalim ağlar
Geçmiyor, günler geçmiyor

Avluda volta vururum
Kâh düşünür, otururum,
Türlü hayaller görürüm
Geçmiyor günler, geçmiyor.

Dışarda mevsim baharmış
Gezip dolaşanlar varmış
Günler su gibi akarmış
Geçmiyor günler, geçmiyor.

Yanımda yatan yabancı
Her söz zehir gibi acı
Bütün dertlerin en gücü
Geçmiyor günler, geçmiyor.

HAPİSHANE ŞARKISI IV

Ey yar, bu acı demlerde
Sen koru benim aklımı!
Karardım kaldım damlarda
Aydınlat benim yolumu.

Karanlık göklerde aysın
Kurak ovalarda çaysın,
Bir tek inandığım sensin,
Uzattım sana elimi...

Nefesin eser rüzgarda
Saçların savrulan karda,
Yerde, gökte, bulutlarda
Ararım nazlı gülümü...

Düşmanlar gülüp, sevinsin,
Dostlar arkasını dönsün
Benim güvendiğim sensin
Kırmazsın benim gönlümü!..

Bir gün şu damlardan çıksam
Gelip önüne diz çöksem
Ağlayıp içimi döksem
Anlatsam sana hâlimi

HAPİSHANE ŞARKISI V

Başın öne eğilmesin,
Aldırma gönül, aldırma!
Ağladığın duyulmasın,
Aldırma, gönül aldırma!

Görmesen bile denizi,
Yukarıya çevir gözü:
Deniz gibidir gökyüzü;
Aldırma, gönül aldırma!

Dışarda deli dalgalar
Gelip duvarları yalar;
Seni bu sesler oyalar,
Aldırma gönül, aldırma!

Dertlerin kalkınca şaha
Bir küfür yolla Allah'a.
Görecek günler var daha
Aldırma, gönül aldırma!

Kurşun ata ata biter,
Yollar gide gide biter,
Ceza yata yata biter;
Aldırma gönül, aldırma!

V No'lu "Hapishane Şarkısı" için;

"... içimde hayata karşı birden bire peyda olan dostça hissiyatın bir kısmını ifşa eder gibi... Hapisteyim, ıstırap çekiyorum; hastayım, acılar içinde kıvranıyorum, fakat madem ki hayattayım, bahtiyarım..." (s. 100-101) diyerek hayata sarılmayı ve ümit-varlığı ifade eden Sabahattin Ali; 3 temmuz 1933 tarihini taşıyan "Gurbet Hapishanesi" şiirinin de; kendisine yasaklı muamelesi yapan, yeni gelen mahkumlarla konuşturmayan hapishane müdürüne bir arzuhal niteliğindedir(s. 125):

GURBET HAPİSHANESİ

Düşünme, gününü doldur
Gurbet hapishanesinde
Günler yıllara bedeldir
Gurbet hapishanesinde

Bahtım dağları aşırdı
Yâdelde dama düşürdü
Yine gözleri yaşardı
Gurbet hapishanesinde

Akşam göklerle bulutlanır
Demir kapılar kitlenir
Gönül her derde katlanır
Gurbet hapishanesinde

Halimi bilen bulunmaz
Yüzüne gülen bulunmaz
Kapıya gelen bulunmaz
Gurbet hapishanesinde

Geniş ol, göklere bakın
Çıkacağın günler yakın
Yâr, beni unutma sakın
Gurbet hapishanesinde

Aslında; Sabahattin Ali kendisini bir şair olarak görmemektedir. Hayatının bire bir karşılığı, hissiyatının iz düşümü, lirizmin oldukça yoğun olduğu halk şiirinin söyleyiş özellikleriyle yüklü şiirleri için Ayşe Sıtkı'ya bir itirafta bulunarak;

"Ben nedense kendimi pek şair olarak kabul edemiyorum. Bütün şiirlerimi fantezi bir arzunun teskini için yazıyormuş gibiyim..." (s. 125) diyecektir.

Sabahattin Ali'nin bir çok öyküsünün konusu ve çekirdeği hapishane ortamında şekillenmiş, bunlarının bir kaçı tamamlanmamış metinleriyle birlikte mektuplarına

eşlik etmiştir. Özellikle; *Kanal, Bir Firar, Gemici Hikayeleri I, Candarma Bekir* isimli hikayeleri hapishane yaşantısı ve tanıklık ettiği gerçek hayat hikayelerinden beslenmişlerdir. (Korkmaz 1997, 38) Hapishane temalı şiirlerin yanında "Koşma", "İstek", "Melankoli", Servi" gibi daha başka şiirlerini, Ayşe Sıtkı'nın da beğenisine sunar... Şiirlerinden başka diğer edebiyat üretimlerinden, Muhsin Ertuğrul'a iletmesini istediği "Esirler" isimli oyununu ve Jack London'dan çevirdiği "Demir Ökçe"yi, ilk dört ayı Konya, kalan süreyi Sinop cezaevlerinde tamamladığı bir yıllık dönem içinde tamamlamıştır.

Sabahattin Ali'nin bu mektuplarının içeriğinde temel izlek hapishane olmakla beraber bazı temaların da yoğun bir biçimde yer tuttuğunu görüyoruz.

HAPİSHANE:

Hapishane kavramının Türk sosyal ve siyasi hayatında olduğu kadar edebiyatında da önemli bir yeri vardır. Tarihi süreçte Türkiye'de yaşanan siyasi oluşumlar ve olaylar sanat eserleriyle karşı konulmaz bir ilişki içinde seyretmiştir. Malzemesini reel hayattan alan ve ait olduğu dilin imkânlarını kullanarak bunu edebiyata yansıtan, çağının tanıklığını yapan sanatçılar, yazarlar ve şairlerin bir kısmı ülkenin içinde bulunduğu siyasal ve toplumsal çalkantılardan etkilenirler ve bunu eserlerine yansıtırlar. Önemli bir olgu niteliği taşıyan hapishane-edebiyat ilişkisini ve özellikle de bunun Türk edebiyatındaki varlığını yıllar sonra, kendisi de hapishane tecrübesi yaşayacak olan olan Erdal ÖZ, şu ifadelerle irdeler:

" Hapislik hayatının, edebiyat için büyük bir okul olduğunu içerideyken anladım. Yazmak için her türlü ortamın hazırlığın bulunduğu ortamdır hapishaneler. Öncelikle, zaman durmuştur. Zaman denilen kavramın elle tutulurcasına donup kaldığını görür, şaşarsınız. O hain zaman geçmek bilmez, tükenmek bilmez. Oysa dışarıda, günlük hayatımızda zamanı yakalamak olanaksızdır. Elinizi bile dokunduramazsınız, dokunmak için uzanıp erişemezsiniz; bir yel gibi gelir geçer. Hapishanede bu duran zamanı değerlendirmenin tek yolu okumaktır, yazmaktır... yapacak başka bir şeyiniz yoktur.

Dış dünyada göremediğiniz kadar çeşitli insan manzaralarıyla karşılaşırsınız. Hiç birini siz seçmemişsinizdir.İçeride karşılaştığınız bu insanlar, ruhlarının derinliklerine kadar soyunukturlar. Gerçekten bütün iç dünyalarıyla çırılçıplaktırlar. Bütün içerdekiler için söylemiyorum bunu ama; genellikle böyledirler. İnsana biraz olsun sokulmasını biliyorsanız, insan okumaya biraz eğilimliyseniz, insanın en boyutlu, en kötü, en güzel, en aşağılık, en yüce yaratık olduğuna inanıyorsanız, yazacak öyle görüntüler yakalayabilirsiniz ki, içeride, o dört duvar arasında... Kapatılmışsınızdır; onca insanın, o kalabalığın arasında, insanın biricikliği, yapayalnızlığı öylesine belirgin çıkar ki ortaya... Bu kez insanın o büyük iç yolculuğu başlar, ister istemez. İç yolculuk, edebiyatın en büyük kaynaklarından biridir." (Andaç, 1998, 13)

Edebiyatın yaratıcı mekânı ve tetikleyicisi durumundaki hapishane bağlamında, öncelikle Sabahattin Ali'nin psikolojisini ve mahpus konumunun yansımalarını görüyoruz:

O, "Hür olanlar hür olmayanların neler duyabileceklerini tasavvur bile edemezler. Hads (sezgi) ile yapılan bütün izahlar ve tahminler yanlıştır" (s. 65) derken mahpuslukta alınganlığın, *'aciz mevkide olan bütün insanlar gibi'* fazla olduğunun altını çizer. Eski kişiliği ile, hapishanede büründüğü kişilik âdeta farklıdır. Mahpus olarak her şeyi kanıksadığını bu psikolojinin herkes için de geçerli olduğunu belirtir:

"*Bir zamanlar bir çok yerlerde, bir çok insanlarla münasebette bulunan Sabahattin Ali'yi âdeta tanımıyorum; o bana başka birisi gibi geliyor ve ben zannediyorum ki, bu gün mevcut olan S.Ali hapishanede doğmuş ve büyümüştür. Kendisinin hapishane haricinde de bir hayatı olabilmesi imkânsız ve acaiptir..... Birkaç ayı geçen hapislik, harici hayatın reelliğini mahpusun dimağından siliyor ve insanın dışarıdaki günlerini bir film seyreder gibi o kadar az alaka ve o kadar çok hayretle temaşa ediyor..."* (s. 133) Hapishane, yoğun bir hayat ve insanlık tecrübesi sunan yerdir. *"Felaketlerin insana tevazu öğrettiğini ve ne kadar aciz olduğumuzu kafamıza vurarak gösteriyor"* diyen Sabahattin Ali, hapishanede bulunmanın felsefesini açmayı sürdürür:

"Hapishane, insan kıymetlerinin ne kadar izafi olduğunu ortaya koyuyor. Burada insanlar, büsbütün başka kıymet hükümlerine tabidir ve hariçte çok ehemmiyetli ve asil addedilen.....karşısındaki şaşkınlık.." (s. *121) İçeride geçen bir yıl dışarıda geçen on yıla bedeldir, hapishane hayatı için... "Hapishane ve yalnızlık beni maziye ve hatıralara çok bağladı..."* (s. 121) diyen Sabahattin Ali"nin içerde, dar yerde yaşanan kısıtlı hayatın getirdiği mecburiyet ve sınırlı yaşayışa dair duygularının yanısıra reel olarak hapishane olgusunu, oradaki yaşayış biçimi, ilişkiler ve düzenin işleyişini de bu mektuplardan öğreniyoruz. *"Hapishanede geçen değişikliksiz hayatın yazacak tarafı yoktur.."* (s. 127) biçimindeki iç döküşlerinin arkasındaki ruh hâlini Ayşe Sıtkı'ya bütün ayrıntılarıyla aktarır:

"*Düşün ki, burada geçen 24 saatin hepsi uyku saatleri de dahil, envai türlü azap ve iğbirarla (dalgınlıkla, hayata küskünlükle) doludur.."* (s. 64)

Dar yerde geçen bu hayatın adetleri, kuralları vardır. Bu işleyişi de açık bir anlatımla dile getiren S.Ali, tahkiye ustalığını, anlatıcı tarafını ortaya koyar:

"Hapishanede bir adet vardır, yeni gelen birisi oldu mu, onu muhakkak şaşırtır, korkuturlar, aldatırlar, yani hapishane tabiriyle 'hoplatırlar!'(s. 74) Bu mizansenin içeriği de ayrı bir trajik hikayedir: Karısı yüzünden cinayet işleyip mahkum olan Cavit Bey'e oynadığı oyun, hayatı boyunca pişmanlık duyacağı bir üzüntü olarak kalacaktır. (s. 76,77) Hapishanenin revirini, doktorun tutumunu, eczacı, dört hademe, aşçı, imam, ambar memuru ve müdürle şekillenen hayatı düşündürücü anektodlarla anlatan Sabahattin Ali Konya ve Sinop'taki hapishane günlerini aktarırken "beklemek" üzerine yoğunlaşır: *"bugün mevcut olan Sabahattin Ali hapishanede doğmuş ve büyümüştür. Kendisinin hapishane haricinde de bir hayatı olabilmesi imkânsız ve acaiptir."* (s. 133)

"...çeşmi ibret ile bakıldıkda burada bulunan 750 mahpus hep birer Türkiye'dir. Burada icrai hükmeden (yürütmeyi sürdüren) memurlar Türkiye'de icrai hükmeden adamlardır. Uzun söze ne hacet, bu hapishaneler mütefessih (kokuşmuş) Türkiye'de cerahatin toplandığı çıbanlardır.." (s. 140) diyerek, o dönemin siyasi görüntüsünü çizmekte, aydın-bürokrat eksenli eleştirel bakışına da vurgu yapmaktadır.

Hapishanedeki her vak'a, anlatılan her olay onun için bir hikaye konusudur. Kurgu, mekân, zaman, kişiler etrafında dizili ve hazırdırlar. Toplumu ön planda tutan edebiyat anlayışının taraftarı olmasına rağmen kişilerden hareketle, toplum ve idare ile uyuşmayan noktaları insan düzleminde irdelerken bu malzemeyi ustalıkla kullanmıştır.

Mektupların içinde; sadece 23.8.1933 tarihli Sinop'tan gönderilmiş olanı *'Kardeşin Sabahattin Ali'* imzasıyla bitirilmiştir. Burada, son derece ümitsiz, kendini bırakmış, karamsar ve hasta düşmüş bir Sabahattin Ali'nin ruh hâli yansımaktadır. (s. 145)

"Hapishanede hasta yatmak tasavvurun fevkinde feci bir şey.." (s. 152) diyen Sabahattin Ali'yi kendi durumundan daha çok mektuplaştığı Nazım Hikmet'in çektiği sıkıntılar üzmektedir:

"Nazım'la ara sıra mektuplaşıyorum. Ayağı fena imiş. 'Bursa meselesinden dört sene yersem cezam beş buçuk sene olacak, yatarım ama bizim bacak efendi yatabilecek mi, bilmem?' diyor ve sonra 'hapishaneye iki ayaklı girdim, tek ayaklı çıkarım. Topallık kötü şey, fakat kafanın ve yüreğin topallığı daha kötüdür. Kafa ile yürek sağlam bende...' diye ilave ediyor. Çocuğa dehşetli acıyorum. Başına bu işlerin gelmesinin asıl sebebini sana çıkınca izah ederim. Hayret edeceksin ve iğreneceksin..." (152)

Havanın da berbat bulduğu Sinop'ta hasta ümitsiz ve karamsardır. İstanbul'u şiddetle özler: *"Çıkabilecek miyim Yarabbi?... hiç aklım kesmiyor: kim bilir dışarısı nasıldır... hele İstanbul... köprüde ıslak kaldırımlarda kadın iskarpinleri sekiyordur. Yağmurun sisi altında şirket vapurları siyah dumanlar çıkarıyordur. Ve herhâlde meydanlardaki çukurları bej rengi sular doldurmaktadır. Ah dışarısı kim bilir nasıldır?... bu Sinop ne berbat yermiş! Ahalisi zaten hoşuma gitmemişti ya, havası da berbatmış. Rutubetten romatizma sancıları başladı ayaklarımda... halbuki evvelce böyle bir illetim yoktu"* (s. 154-155)

Konya ve Sinop cezaevlerinde oldukça sıkıntılı, ümitsiz ve tedirgin bir psikoloji içinde olan Sabahattin Ali, buralarda edindiği tecrübe, gözlem ve izlenimlerini pek çok hikayesinde kullanır. Hapishane, edebiyatın yaratıcı ve ilham verici mekânı olmuştur.

Cumhuriyet'in 10. kuruluş yıldönümünde çıkarılan genel af kanunundan yararlanarak bir süre önce tahliye olan Sabahattin Ali'nin 10 ay 7 gün süren hapis hayatının izleri hayatı boyunca silinmeyecektir. Hayat-edebiyat-siyaset üçgeninin hep değişen köşelerinde durarak alanını ve tavrını belirlerken, bir yıla yakın yaşamış olduğu hapishane ortamını ve oradaki ruh hâlini Dostoyevski örneğindeki gibi bir laboratuar olarak kullanmış, insanları rutinin dışında, felaketler-sıkıntılar ve yıkımlar içindeki halleriyle anlatmaya, gözlem yoluyla ve ilişki kurarak insan gerçeğini tanımaya ve tanımlamaya çalışmıştır. Nitekim; hikayelerinde anlattığı kişiler, kendi hayatını yansıtan, kendinden de izler taşıyan insanlardır.. Çizilen mahkum tipleri iç dünyalarının, benliklerinin ve içinde bulundukları şartların dengelerini taşırlar. İçerde tutulan bu insanlar hep dışarıyı arar ve isterler. Hapishaneye düşüş sebepleri farklı da olsa ortak bir acı gerçeği ve benzer psikolojiyi yaşarlar.

Eserlerinde yarattığı karakterlerde kendisinden ve gözlemlerinden kattıkları

önemli yer tutan Sabahattin Ali; *"...Yazılarında kendilerinden bahsetmeyenler, kendilerine emniyet ve itimatları olmayan korkaklar ve zayıflardır. Veya içlerinde bahsedecek bir şeyleri olmayan boşlar. Ben, bir kere korkak değilim ve kendime güveniyorum; sonra da yüz muhtelif eserde yüz muhtelif adam yaratsam her birine kendimden birer parça verebilecek kadar doluyum. Ve bu yüz adamın hepsi de kuvvetli olur. Çünkü ben içimde, bir çok insanın aynı zamanda ve aynı kudretle yaşadıklarını duyuyorum..."* (s. 137) diyecektir.

Bu özel mektuplarında Sabahattin Ali'nin bir takım temalara yoğunlaştığı ve hayat felsefesini sergilediğini gözlemlemek mümkündür: Ben duygusu, İnsan, hayat, yaşama sevinci, aşk, ölüm, dostluk, yazmak gibi konu ve temalar üzerine sık sık düşüncelerini ortaya koyar... *"Hilkat herkese bir takım iyi ve fena hususiyetler vermiştir, bu hususiyetler münasebette bulunduğumuz adamların şu veya bu şekilde davranmalarına sebebiyet verir, bu davranmalar da bizim için iyi ve fena olabilir.. En akıllıca iş, insanların iyiliği veya fenalığı hakkındaki düşünceleri vesair budalalıkları bir tarafa bırakıp, bize istemeden bahşedilen hayat gibi emsalsiz bir nimetten istifade etmek ve her yerde, her vaziyette bu nimeti takdis etmektir.."* (s. 101) diyen Sabahattin Ali, insanoğlunun genelde kötülüğe eğilimli olduğunu, fırsatını ve imkânını bulan herkesin kötülük yapabileceğine inanır. Bir başka mektubunda; içinde bulunduğu şartların insanın konumunu belirlediğini, birisi için 'iyi' olan bir insanın bir diğeri için dünyanın en büyük kötülüğünü yapabileceğini söyler. ".. *Hiçbir zaman muayyen bir gayeye ve neticeye doğru gitmiyoruz ve hadisat hiçbir zaman dimağımızda muayyen bir tekamül vücuda getirmemektedir. Ne tecrübe, ne malumat insanın fikri hayatında esaslı bir rol oynamıyor... Böyle olmasa her insanın yaşlandıkça akıllanması icap ederdi..."* (s. 137)

Hayat, insanın başetmesi gereken bir olgudur ve insan kendisine verilen hayatı yaşamalıdır. Mektuplarının iki yerinde, Bernard Shaw'dan aktardığı *'İşte bir hedef ki, saatte 60 dakika gibi dehşetli bir süratle buna doğru koşuyoruz!'* ibaresini kullanan Sabahattin Ali; *"hayat ciddi telakki edilecek ve kendisine fazlasıyla ehemmiyet verilecek kadar mühim bir şeydir. Neyle alay ediyoruz, kimle alay ediyor, kimi hiçe sayıyor ve kime metelik vermiyoruz, bir türlü anlamıyorum?"* diyecektir (s. 67) Gelgitler içindeki ruh hâli onu; *"...hayata karşı uysal, sade ruhlu olmalı. Hayata karşı uysal olmak, kainatın temposuna uymaktır. Yoksa ahenk bozulur... Ve bütün uygunsuzluklar, dertler bundan doğar..."* (s. 108) sonucuna götürecektir.

Hayata bakışı onun ne denli bir yaşama sevinci içinde olduğuna da işaret eder: *"Hayat harikulade bir şeydir; yaşamak kıymeti takdir edilemeyecek kadar büyük bir nimettir, kainattaki her şey mükemmel tanzim edilmiştir..."* (s. 108)

Ölüm düşüncesi onu son derece ürkütmekte, erken, zamansız ölüme karşı büyük bir korku duymaktadır. *"..istediğim, bu korkulu günün hiç gelmemesi yahut çok geç gelmesidir. Çünkü hayatı benim kadar istemeyerek terk edecek bir adam tasavvur edemiyorum.... Benim şikayetim bugünkü felaketlerim değildir; ben ileride bu felaketleri zevkle tahattur edemeyecek mesut günlere erişemeyeceğimi bildiğim için bu*

kadar müteessirim..” (s. 85) derken sanki bir kehanette bulunuyor gibidir. Ancak, hep hayata bağlı, yaşama sevinci ve coşkusu içindedir: *“hayatımdan memnunum; bütün zevklerinden ve bütün ıstıraplarından memnunum. Bu gün ölsem, bu kadar yaşadığım için gülerek ve teşekkür ederek ölürüm...*”(s. 116) diyen Sabahattin Ali’yi hayata bağlayan en önemli şeylerden biri de aşktır.

Aşk teması, onun hayatı ve eserlerinin yorumunda olduğu gibi mektuplarında da anahtar kavramdır... Tais’deki Fisiyas’tan aktardığı; “*..’ venüs’e hakaret etmekten çekinmelidir. Çünkü intikamı dehşetli olur’* vurgusunu yapan Sabahattin Ali için aşk; *“... bazı insanlarla beraber doğan, onları ölünceye kadar terketmeyen bir histir.... sanat heyecanı falan dediğimiz hep budur, bunun tahavvülat ve istihalatıdır, fakat Freud’un dediği gibi cinsiyetle alakası olan, ondan doğan bir şey değil hatta cinsi hislerin müdahalesinde derhal ölen, asaletini kaybeden bir şey..”* (s. 47) hep aşık biri olduğunu, kendini bildi bileli aşık olmadan duramadığını ifade eden Sabahattin Ali; *“...bende aşk mıknatısiyet gibi bir şey, daima mevcut, yalnız mıknatısa yapışan cisimler değişiyor.... Birisine yeni aşık olmaklığım ondan evvelkilerin unutulmasına sebep olmuyor, yine en ufak bir vesile onlardan birine karşı eski şiddetle alaka ve temayülümün uyanmasına sebebiyet veriyor...”* (s. 46-47) Mektubunda, 15-16 yaşlarındaki ilk aşklarından başlayarak sevgililerini sıralayan Sabahattin Ali, samimi anlatımlarla onları uzun uzun tavsif eder. Bu tiplerden bazıları daha sonra eserlerinde hikaye ve roman kişisi olarak hayattan edebiyata taşınacaklardır. Yozgat’ta öğretmenlik yaptığı sıralarda, bir kahvede saz heyeti eşliğinde şarkı söyleyen Melek isimli genç kız (s. 113) ‘*Hanende Melek*’ hikayesinin baş kişisi, Almanya’da aşık olduğu Frolayn Poder ‘*Kürk Mantolu Madonna*’nın aynı adlı kahramanı olacaktır. Onun hayatında da, eserlerinde de aşk; ani ve şiddetli bir duygu travması gibi başlayıp, kısa ömürlü beraberliklere dönüşmesine rağmen insan ruhunda derin ve kapanmaz yaralar açan mukaddes uçurumlara benzerler. (Korkmaz, 1997, 260)

Hayat, yazmak, yazarlıkla ilgili düşüncelerinde Sabahattin Ali, kendini çok özel bir yerde görür. Sinop cezaevinden gönderdiği bir mektubunun içinde yer verdiği “İstek” (92) şiiri ile ilgili olarak; *“Oscar Wilde’a göre insan ancak sahiden hissetmediği şeyleri güzel yazarmış ve hissettiği şeyleri yazarsa fena olurmuş, benim şiir gibi..”* (s. 90) demesine rağmen yazarlığına toz kondurmaz: *“...sanattan ve sanat eserlerinden anladığım nispette sanat eseri vücuda getirmek kudretine de malikim. Yani duyduklarımı söyler ve başkalarına da hissettirebilirim... ben hayatı da kitapları anladığım kadar iyi anlar ve görürüm. ...Yazılarımda zannedildiğinden daha çok samimiyimdir ve bunlar benim dimağı hayatımın birer vesikası ve hepsi birden tarihidir...”* (s. 110) derken, yazarlığının bilincindedir ve yazdıklarının çok beğenilmesini arzu eder.. Çünkü yazı yazmak onun için tek çıkış yoludur ve yazıyor olmakla hayata ve karşı karşıya kaldığı zorluklara direndiğini, var olduğunu söylemektedir: *“Yazı yazmak işinden gayrisinde oldukça acemiyimdir.... Dünyada irademi bütün şiddetiyle kullandığım bir tek saha vardır: yazı yazmak!.. Bu hususta benden şiddetli adam azdır. Nerede olursa olsun, ne zaman olursa olsun yazı yazabilirim.. Ne soğuk, ne sıcak, ne rahat ne sıkıntı, ne keder, ne sevinç, ne sükunet, ne gürültü hiçbir*

şey benim yazı yazmama tesir etmez. Yazı yazarken tamamen yazdığım şeyle beraber yaşarım, kendime uygun, tamamen hakiki bir alemde yaşarım .... yazıların ve kitapların alemini beni ihata eden alemden daha hakiki buluyorum..." (s. 119)

Yazarlık duygusu ve konumu ile 'ben' duygusu arasındaki paralelliği dile getirirken, yazdıklarının her birinde kendisinden parçalar, izler ve yansımalar bulunduğunu dile getirirken, kişiliğinin iz düşümünü aşağıdaki ifadelerde daha da açar; *"Ben, nedense yazılarımda doğrudan doğruya ve bilvasıta hep kendimden bahsediyorum. Galiba kendimi çok beğendiğimden... Bundan müşteki değilim. Çünkü, benim fikrimce 'deha' bir nevi megalomanidir ve dahilerin en gülünç olanları mütevazı olanlardır..."* (s. 136-137)

Yazma eyleminin kendisinde nasıl tezahür ettiğini ve yazarlığının seyrini; dile getirirken mektup yazmanın zorluklarına da değinir: *"ben, çok kolay yazarım. Evvela beş-on dakika düşünür, sonra bir yerden istinsah (kopya) ediyormuş gibi süratle ve çok kere bir kelime bile çizmeden saatlerce yazarım. Fakat mektup yazmak bu kadar kolay değil... Muayyen bir mevzu olmadığı için her mektubun birbirine benzeme tehlikesi çok. Adeta musikide taksim yapmak gibi bir şey... Sonra karşıdakinin bir cevabını almadan mütemadiyen gevezelik etmek de acaip bir şey. İnsana boş bir tiyatroda monolog yapıyormuş gibi bir his veriyor..."* (s. 148)

Yine de anlaşılmamak en büyük üzüntüsüdür, Sabahattin Ali'nin: *"Rüyada insan bir şeyler söylemek, bağırmak ister, fakat ağzından en hafif bir sesin bile çıkmadığını görür, fena hâlde sıkılır... tıpkı öyleyim...Hiçbir sözün, hiçbir yazının beni anlatmaya muktedir olmayacağını biliyorum. Halbuki dünyada bana 'ne istiyorsun?' diye sorsalar hiç düşünmeden vereceğim cevap şudur: 'Anlaşılmak istiyorum!'"*

Başlıbaşına bir çalışma konusu olan edebiyat-hapishane ilişkisi bağlamında Sabahattin Ali'nin mektuplarında geniş bir yer tutan hapishane ortamı; hem içeride kaldığı süre boyunca şiir, hikaye, oyun, çeviri gibi uğraşlarında edebiyatın yaratıcı mekânı olmuş, hem de dışarıdaki üretiminde ve kurgularında verdiği duygu ve malzeme ile işlevsel özellikli bir olgu olarak önemli bir yer tutmuştur.

HAPİSHANE TÜRKÜSÜ

Yıkılası hapishane
damları anam
Yandım Allah yandım
daha mı yanam
İçtiğimiz gözyaşı,
ekmeğimiz gam

Her yeri kaplamış bir
kara duman
Geçmiyor, geçmiyor şu
kahpe zaman
Bir af çıkmazsa da
halimiz yaman

Yıkılası hapishane
damları anam
Yandım Allah yandım,
daha mı yanam

Yıkılası hapishane
damları anam
Yandım Allah yandım,
daha mı yanam

Feryadıma ses vermez,
duvarlar dilsiz
Geçiyor baharlar
çemensiz, gülsüz
Kötürüm gibiyim ayaksız
elsiz

Yıkılası hapishane
damları anam
Yandım Allah yandım,
daha mı yanam

Hep de bize imiş feleğin
cevri
Döndü gayrı dünya,
değişti seyri
Bu devir alçaklar,
korkaklar devri

Yıkılası hapishane
damları anam
Yandım Allah yandım,
daha mı yanam

Herkesin derdi de
başından aşkın
Her kimi gördümse
serseri, şaşkın
Yemeksiz, gömleksiz,
perişan, düşkün

Yıkılası hapishane
damları anam
Yandım Allah yandım,
daha mı yanam

Bozulmuş düzeni,
Çalmıyor sazım
Geçmiyor, geçmiyor
kimseye nazım
Ben bir Köroğlu'yum
nerde Ayvaz'ım

Yıkılası hapishane
damları anam
Yandım Allah yandım,
daha mı yanam

Çukur avluda volta
vururum
Bu sefil hayatı böyle
sürürüm
İflah etmez, ben bu
yerde çürürüm

Yıkılası hapishane
damları anam
Yandım Allah yandım,
daha mı yanam

Düşmüşüm yatağa
hastayım, hasta
Gözlerim kapıda,
kulağım seste
Yastayım kardaşlar
yastayım yasta

Yıkılası hapishane
damları anam
Yandım Allah yandım,
daha mı yanam

Geceler iner de, doğar
yıldızlar
Köyümü andıkça yüreğim
sızlar
Aklıma geliyor gelinler,
kızlar

Yıkılası hapishane
damları anam
Yandım Allah yandım,
daha mı yanam

Yıkılası hapishane
damları anam
Yandım Allah yandım,
daha mı yanam

Akşam olur, kapılar
kitlenir
kimi kumar oynar, kimi
bitlenir
Buraya düşen her derde
katlanır

Yıkılası hapishane
damları anam
Yandım Allah yandım,
daha mı yanam

Kimi esrar çeker, düşer
dalgaya
Kimi bıçak çeker, girer
kavgaya
……
Yıkılası hapishane
damları anam
Yandım Allah yandım,
daha mı yanam

Osman Yüksel Serdengeçti

MAHKUMLAR
Ekseriya sabaha karşı
Kurşuna dizilir mahkumlar

Bir sünger taşına döner
Anne sütünden yapılan heykel

Bari şu trampetler çalmasa
İnsan gürültüye gitmese

Orhan Murat Arıburnu

KAYNAKÇA

Andaç, Feridun (1998) "Söyleşi: Erdal Öz": Cumhuriyet-Kitap Eki, 5 Şubat
Bezirci, Asım (1987) Sabahattin Ali: İstanbul, Amaç Yayıncılık
İlhan Ayşe Sıtkı-Akın Doğan (1997) *Sabahattin Ali'nin Özel Mektupları "İki Gözüm Ayşe":* Ankara, 2.Baskı, Bilgi yayınevi
Korkmaz, Ramazan (1997) *Sabahattin Ali-İnsan ve Eser*: İstanbul, Yapı Kredi Yayıncılık
Kutlu, Mustafa (1972) *Sabahattin Ali - Hayatı ve Eserleri Üzerine*: İstanbul, Dergah Yayınları: 43
Laslo, Filiz Ali-Özkırımlı, Atilla (1979) *Sabahattin Ali*: İstanbul, Cem Yayınevi
Şenderin, Zübeyde (2000) "Sabahattin Ali'nin Eserlerinde Toplumsal Eleştiri", Hece S. 46-47 (Öykü Özel sayısı) s.194-198
"Dik Yamaçların Seli" (2004) Düşle Edebiyat Dergisi, Mart, S: 30
www.dusle.com/bio/göster-php

NECİP TOSUN

SİYASİ PARTİLERİN KÜLTÜR SANAT PROGRAMLARI VE İCRAATLARI

Türkiye Cumhuriyetinin ilk partisi CHF'den günümüzün iktidar partisi olan AKP'ye kadar kurulan siyasi partilerin programlarına baktığımızda, sanat/edebiyat/kültürün bildik bölümleme ile sol-sosyalist partilerde önemli ve ağırlıklı olarak yer aldığını, sağ/muhafazakâr partilerde ise önemsiz bir gündem olarak yer bile işgal etmediğini görürüz. Örneğin CHF-TİP-ÖDP sanat edebiyata çok önem verirken, DP-AP-DYP-ANAP-AKP gibi sağ partiler programlarında sanat/edebiyat/kültürden çok, kalkınma, ekonomi gibi olayları öne çıkarırmışlar. Tabi bir partinin programında sanat/edebiyata ne kadar yer verdiği yanında bu partilerin iktidar süreçlerinde bu konuda nasıl bir tavır takındığı da önemlidir. Yukarıdaki yargının program yanında iktidarda da geçerli olduğunu görürüz.

Ülkemizdeki partilerin sanat-edebiyat görüşlerini/yaklaşımlarını incelerken en başta anmamız gereken parti CHF'dir. Bu sadece kurucu parti olduğu için değil, sanat/edebiyata bakış açısında en özellikli parti olduğu içindir. CHF'nin sanat/edebiyatı algılama/kavrama/yüklediği anlam elbette tartışılabilir ama tartışılamaz olan sanat/edebiyatın değerini kavrama kabiliyetidir. Öyle ki Cumhuriyet tarihinde CHF kadar sanat/edebiyatı partisinin temel taşlarından biri yapmış ne bir siyasi parti ne de bir iktidar olmuştur.

Cumhuriyetin ilk yılları parti ve devletin bütünleştiği tek parti, tek devlet, tek lider şiarının hakim olduğu bir dönemdir. Dolayısıyla parti görüşleri (CHF) aynı zamanda devlet görüşleridir. CHF başkanının Cumhurbaşkanı, başkan yardımcısının Başbakan, genel sekreterinin İç İşleri Bakanı, il başkanlarının ise Vali olduğu bir zaman dilimidir bu. Cumhuriyet "yeni toplum" anlayışını oluşturabilmek için askeri, siyasi, hukuk alanı yanında en önemli projelerini sanat/kültür politikalarıyla gerçekleştirmiştir. Bunun sonuncunda da tek parti genel politikasının/ideolojisinin sanat/edebiyata yansıması yaşanmıştır. Böylece ortaya güdümlü, angaje, ideolojik bir edebiyat yönelimi çıkmıştır. Bu anlayışa göre "Eser belki birinci derecede sanat eseri olmayabilir ama birinci derecede bir inkılâp eseri olması" onun değerli olması için yeterlidir. Amaç "ulusal ülküye uygun" üretimler/faaliyetlerdir. Bu anlamda ilk dönem sanat ve edebiyatçıları ile devlet arasında birliktelikler oluşturulmuş, devlet edebiyatçıları istihdam etmiş, milletvekili, bürokrat, büyükelçi yapmış, pek çok sanatçı için yurt içi ve yurt dışı eğitim olanakları sağlanmış, bunlar da yeni anlayışın sanat edebiyattaki temsilcileri olmuşlardır. Burada anılması gereken iki edebiyatçı vardır. Falih Rıfkı Atay ve Yakup Kadri. Falih Rıfkı Atay, 1922 yılından başlayarak uzun süre milletvekili olarak kalmıştır. Aynı şekilde Yakup Kadri'de milletvekilliği yapmış, partinin yayın organlarında yazılar kaleme almıştır.

Halkevleri devrimin siyasi ve kültürel politikalarının halka ulaşması için CHF'nin elindeki en önemli araçlarından biri olmuştur. 1931 yılında CHF Büyük Kongresi'nde Halkevlerinin kuruluş kararı alınmıştır. Türk Ocaklarının yerini alacak olan bu kuruluş kapatıldığı 1950 yılına kadar 478 halkevi, 4322 halk odasına ulaşır. Halkevleri bu süreçte dokuz şube ile çalışmalarını sürdürür. Bunlar dil, tarih, edebiyat, sanat, tiyatro, spor, sosyal yardım, halk dershaneleri ve kurslar, kitap yayın vb. şubelerdir. Açıktır ki Halkevleri partinin görüşlerini halka kabullendirmek/ısındırmak için kurulmuştur. Bu şüphesiz CHF'nın kültürel alana ve gündelik yaşama müdahale girişimidir. Böylece geçmişin etkisini azaltma, onun yerine "yeni"yi ikame etme, benimsetme ilkesini gözeten Halkevleri, bir kültür taşıyıcısı ve misyonu görevi üstlenmiştir.

Neşe G. Yeşilkaya, CHP (CHF) programı ve Halkevleri üzerine yaptığı incelemede şu tespitlerde bulunur: "Okuma sevgisi oluşturulması için yazarlardan, halkın anlayabileceği açıklıkta, "açık dilli, milli duygulu, Türk özlü eserler beklenir." (CHP, 1935: 109). Devrim telakkisine ve halk terbiyesine hasr, (CHP, 1935: 39) edilen müzik için rejimin tercih ettiği üslupta medeniyet ve milliyet ikilisi karşımıza çıkar: "Teknik beynelmilel, ruh Türk; usul beynelmilel, üslup Türk." (CHP, 1935: 38). Halkevleri, "ulusal rakısların" yanında zevkli garp danslarına yer vermeyi amaçlar. (CHP, 1935: 40). Radyo fikir telkininde olduğu gibi kulak terbiyesinde de görev alır. "Radyo, musiki terbiyesinde en yorulmaz, en kolay çalışır bir mürebbidir." (CHP, 1935: 41). Devrimlerin benimsetilmesinde önemli telkin araçlarından biri de tiyatrodur. Tiyatronun "eşsiz telkin kudreti" (CHP, 1935: 109). olduğu savunulur. "Sinema gösterilerinin yaygınlaştırılmasına çalışılır. Tiyatro ve konserler gibi bedava olan sinema gösterilerinde filmler CHP'nin veya hükümetin gönderdiği ya da Halkevi İdare Heyeti'nin satın alacağı filmlerdir. (Halkevleri Çalışma Talimatnamesi, 1940). Filmler de birer "telkin" aracıdır. (CHP, 1935: 62). (Modern Türkiye'de Siyasi Düşünce, Kemalizm, İletişim Yayınları).

Ali Akay ise CHP'nin resim sanatına yönelik faaliyetlerini şöyle izah eder: "1938'de "Yurt Sergileri" olarak bilinen sergilerin açıldığı dönemde CHP'nin etkisi sanat alanında da iyice belirginleşmeye başlamıştı. Bu "Yurt Gezileri" projesi, Parti'nin on ressamı on ayrı vilayette dolaştırarak resimler yaptırması yoluyla gerçekleştirilmiştir. Eylül ayında başlayan bu geziler ayın sonunda bitmektedir. Dönüşlerinde eserler seçici kurulun kararına göre "Cumhuriyet Halk Partisi'nin Prisi" ile ödüllendirilirdi. Parti, resimleri satın alırdı." (Devlet Himayesinde Sanat, Özerk Sanat,Üç Kuşak Cumhuriyet Türkiye Ekonomik ve Toplumsal Tarih Vakfı Yayınları).

Ayrıca CHP'nin açtığı roman ve şiir yarışmaları da onun sanat/edebiyattan beklentilerinin bir uzantısıdır. Yayın dünyasında da tam bir tekel olduğunu biliyoruz. Yeni insan idealine aykırı kitap basılmamasını partinin bizzat kolladığı tarihsel bir gerçektir. Eskiyle ilişkilerin kesilmesi yönünde kimi basit ama sembolik kararların devri izah açısından önemli olduğunu söyleyebiliriz. Bu bağlamda Osmanlı padişah portrelerinin teşhirinin yasaklanması (1925), geleneksel Türk müziğinin yasaklanması (1926) bunun en iyi örnekleridir.

CHP'den sonra iktidara gelen Demokrat Parti ise sanat/edebiyat/kültürden çok

ekonomik kalkınma ile ilgilenmiş bir partidir. Kültürü/edebiyatı, mevcut yapının/düzenin korunması için kullanılması gereken bir "araç" olarak görmüştür. Bu daha sonraki tüm sağ/muhafazakâr partilerin genel yaklaşımı olacaktır. Demokrat Parti, Cumhuriyet Halk Partisi'ne yönelik sert bir muhalefet yürütse de, altı oku programına aynen koyar. Ama Menderes'in Mecliste yaptığı konuşmada "Bu meclisin ilk halk meclisi" olduğunu belirtmesi ilginçtir. Menderes, CHP'ye muhalefetini Halkevleri yaklaşımıyla da gösterir. Halkevleri Demokrat Parti iktidarı döneminde kapatılır. Menderes Mecliste yaptığı konuşmasında Halkevleri ile ilgili şunları söyler: "Halkevleri, Halk Odaları kurmak, gençlik teşkilatını ele almak, faşistvari telakki ve düşüncelerin mahsulüdür. Bunlar, içtimai bünyemiz içinde, tamamıyla abes, beyhude, geri ve yabancı uzuv hâlindedir..." Bunun dışında, Demokrat Parti kültürel anlamda muhafazakâr kesime sıcak gelebilecek kimi sembolik uygulamalara giriştir. Radyoda mevlit okutulması, dini inançlara laikliğin imkân verdiği oranda serbestlik sağlanması gibi. Örneğin Demokrat Partinin iktidara geldiğinde ilk yaptığı işlerden biri o zamana kadar Türkçe olan ezanın yeniden Arapça olarak okutulmasını sağlamak olmuştur. Ayrıca örtülü ödenekten Necip Fazıl'a yardım yapıldığı söylenmiştir.

10 yıllık DP iktidarı ülkede sanat edebiyat açısından şöyle bir sonuç çıkarmıştır: 1950'lere kadar devlet himayesindeki Türk sanat ve edebiyatı, iktidara sağ bir partinin gelişi ile birlikte "devlet"ten kısmen kopmuştur. Bu sanatçı topluluğu ileride, dünyadaki sosyalist hareketlerin ivme kazanmasıyla birlikte, serbest, bağımsız bir sanat-edebiyat akımının temellerini atacıktır.

1961 yılında kurulup 1980'de kapatılan AP, bu dönemin büyük bir bölümünü iktidarda geçiren Türk siyasi hayatının önemli partilerinden birisidir. Ama bu dönemde AP, üzerinde yoğun bir şekilde düşünülmüş, tasarlanmış bir siyasal pratik ve zihniyet dünyasını yansıtmaktan çok, halkın mağduriyetini ve tek partili döneme ilişkin muhalefet duruşunu iyi değerlendirip iktidar olmuş bir partidir. Ve apaçık CHP çizgisine yönelik bir tepkinin adıdır. Mağdur ve mazlum bir kitlenin oylarıyla iktidar olmasına karşın, iktidarında temel hak ve özgürlükler, düşünce ve ifade hürriyeti ve çok seslilik konusunda iyi bir sınav verememiştir. AP bu yanıyla bildik merkez sağ parti ideolojisinin bir yansımasıdır. Ama bir doktrin partisinden çok, pragmatizm ve popülizmin hakim olduğu bir görünüm sergilemiştir. Batılılaşma ve modernleşme çizgisini devam ettirmekle birlikte, geleneksel değerlere sahip çıktığı görüntüsü de vermeye çalışmış, müesses nizam tarafından batıcı, halk tarafından ise muhafazakâr algılanmayı arzu etmiştir.

Osman Yüksel Serdengeçti 1965 yılında AP'den milletvekili seçilmiş, ancak partiye yönelik ağır eleştiriler sonucunda (kültür emperyalizmine karşı çıkmaması, Ayasofya'yı ibadete açmaması, partideki hayati noktalarda masonların bulunması gibi) partiden ihraç edilmiştir. Necip Fazıl Kısakürek ise AP'yi ehven-i şer olarak niteleyip destek vermiştir. ("İyi eser verdiği için değil, kötü eser hazırlayanlara zemin açmadığı için…")

AP de DP gibi her şeyi ekonomi ile açıklayan bir partidir: "Önce ekonomik kalkınma sonra demokrasi." CHP'nin aksine kültür ve edebiyat onun için tali bir meseledir. AP programının 11. maddesinde, "milli tarihine, manevî değerlerine saygı gös-

termek, yeni nesilleri milli tarih şuuru içinde yetiştirmek" amaç olarak gösterilir. AP hükümetleri de tıpkı DP gibi kültür ve sanatı daha çok komünizmin önünü kesmek için bir "araç" olarak algılarlar ve tüm icraatlarını de bu anlayışla yaparlar. Mili Eğitim kitaplarındaki yeni müfredat değişiklikleri (Osmanlı vurgusu) kültürel bir anlayıştan değil, milli duygu ve düşünceleri geliştirerek komünizmi önlemek amacına yöneliktir. Çünkü partinin kültür kodları daha çok düşman miti üzerine çalışmıştır. Örneğin Nazım Hikmet'in vatan hainliği her şeyden önemlidir. TİP milletvekili Çetin Altan'a mecliste hazmedilemez bile. AP hükümetleri döneminde "kültür/sanat" icraatları olarak anılacak en önemli hadise Milli Eğitim Bakanlığı'nın "1001 Temel Eser" serisidir. Partinin diğer akılda kalan kültür görüşü de dilde sadeleştirmeye karşı yürüttüğü "yaşayan Türkçe" tavrıdır.

1970'lerden sonra Türk siyasi hayatında önemli bir yer işgal eden MNP-MSP-RP-FP-SP çizgisi o zamana değin ki siyasi partilerin tümünden farklı olarak batılı değil, yerli/doğulu bir kültür politikası vaadeder. Kültür bu siyasi hareketin temeline oturmuştur. Bu çizginin görüşüne göre, kendi milli kültür ve sanatımız yadsınıp yerine batı kültür ve sanatı konmuştur. Batıyı taklit hastalığı sonucu eskiden sahip olduğumuz değerlerin tümü yıkılmıştır. Bu çizginin ilk partisi olan MNP'nin programında; "Yabancı Kültür İstilası" başlığı altında şu görüşlere yer verilir: "Zararlı cereyanların son senelerde inkişaf etmesi, gerek geçmiş ve gerek yeni iktidarların milli eğitim politikasının tabii ve elim bir neticesidir. Demokratik rejimin hiçbir prensibi gençliğe milli mefkure ve ahlâkımızın ve tarih şuurumuzun aşılanmasına mani bulunmadığı hâlde, müfredat programlarının tanziminde gayri milli bir yol takip edilmiş, zihinler ve kalpler mefkuresiz bırakılmaya çalışılmıştır. Bu kısır politika memleketimizi manevî istilaya hevesli olan beynelmilel kültür emperyalistlerinin cesaretini ve faaliyetini arttırmıştır. Memleketimizde Marksizmin, kozmopolitliğin ve çeşitli yabancı ideolojilerin yayılma istidadı taşımasının sebebi iktisadi olmaktan ziyade ideolojiktir. Ve uzun yıllar devam ettirilen yanlış politikanın neticesidir. Bu sebepten maddî ve iktisadi kaynaklarla kendisini destekleyen manevî istila hareketini önlemeyi ve yeni nesilleri milletimize kazandırmayı, istiklal mücadelesi kadar ehemmiyet vereceğimiz mukaddes bir vazife saymaktayız."

Bu çizginin diğer partisi Saadet Partisi programında ise bu konudu şöyle denilmiştir: "Saadet Partisi, Türkiye'nin uluslararası konumunun güçlendirilmesi, vatandaşları mutlu ve müreffeh bir ülke olmasının, sözünü ettiğimiz ekonomik ve sosyal politikaların yanında, milletimizin değerlerini ortaya çıkaran, komplekslerden uzak köklü bir kültür politikası ile mümkün olacağına inanmaktadır. Saadet Partisi, Türkiye'nin kalkınmasının, kültür ve sanatın gelişmesinin ancak özgür bir ortamda olacağına inanmaktadır. Bu nedenle biz, Türkiye'nin tam demokratikleşmesini, insan hakları ve özgürlüklere dayalı bir sistemin tesis edilmesini her konunun önünde ve her şeyden önemli sayıyoruz. Her türlü kültür ve sanat faaliyeti, ifade özgürlüğü çerçevesinde serbest olacak. Devlet kültür ve sanat üretmeyecek. Kültür ve sanat faaliyetleri, tamamen bireylere ve sivil topluma ait alan olarak kamusal koruma altında olacaktır. İnsanlığın ortak değeri olan kültür mirasının korunması için titiz davranılacaktır."

Bir kültür ve medeniyet savunusu olarak kurulan ve koalisyonun büyük ya da küçük ortağı olarak iktidara gelen MNP-MSP-RP-FP çizgisi ile bu çizginin paralelindeki sanat-edebiyatçılar arasında hiçbir zaman bir ortaklık oluşmamış, hatta hep çatışma yaşanmıştır. Bu partiler, düşünür ve sanatçıların görüşlerini hovardaca yağmalayan bir tutum içerisinde olmuşlar ama iktidarlarından da uzak tutmuşlardır. Bu bağlamda özellikle MSP-Necip Fazıl çatışması dikkat çekicidir. Ayrıca bu çizgiye yakınlığıyla bilinen Akif İnan'ın hiçbir dönemde milletvekili yapılmadığını, Erdem Beyazıt'ın da ANAP'tan milletvekili olduğunu hatırlatalım.

1980'lerden 2000'lere kadar iktidar, muhalefet ya da koalisyon ortağı olarak Türk siyasi hayatına damgasını vuran ANAP ise ağırlıklı olarak "serbest düşünce hürriyeti, din ve vicdan hürriyeti, teşebbüs hürriyeti" gibi özgürlükleri ön plana çıkarmıştır. Kendisini milliyetçi, muhafazakâr, sosyal adaletçi ve rekabete dayalı serbest pazar ekonomisini esas alan bir siyasî parti olarak tanımlayan ANAP, programında kültür ve sanata şu şekilde yer vermiştir: "Herkes Anayasamızın teminatı altında vicdan, dini inanç ve ibadet hürriyetine sahiptir. Maddî ve manevî gelişmeyi birlikte sağlamanın zaruretine inanırız. Yüksek ahlâk sahibi dengeli bir nesil yetiştirilmesini teminen, devletin ilk ve orta öğretim kurumlarında dini eğitim ve öğretim yapılması için gerekli tedbirleri almasını zorunlu görürüz. Söz, düşünce ve kanaat hak ve hürriyetlerin kullanılmasında, kamuoyunun sağlıklı bir şekilde teşekkülünde, basın ve yayını hür demokratik düzenin temel vasıtaları arasında telakki ederiz. Radyo, televizyon, gazete, dergi, kitap gibi kitle iletişim araçları, haberleşme vasıtaları, ilim, kültür ve sanatın gelişmesi ve yayılmasında da önemli görev ifa ederler. Devletin murakebinde bulunan radyo, televizyon ve diğer basın ve yayın vasıtalarının tarafsızlığı esastır." Genel Başkan Özal'ın uzlaşmacı ve diyaloga açık yapısı, kültür sanat alanında kısmi bir hareketlilik sağlasa da bu yeterli olmamıştır. Bu dönemde yurt dışındaki bazı siyasi yasaklı sanatçıların ülkeye gelişi için yasal düzenlemeler yapıldığını, Özal'ın kimi sanatçılarla dostluk ilişkisi kurduğunu biliyoruz.(Cem Karaca, Zülfü Livaneli) Açıkçası Özal düşünce hürriyeti açısından klasik sağ partilerden farklı olarak bazı adımlar atmıştır. Ama bütün bunların kurumsal bir anlayıştan çok bireysel girişimler olduğunu belirtmeliyiz.

Günümüz CHP'si ise tek başına birkaç kez iktidar ortağı olmuş bir partidir. CHP'nin programındaki kültür/sanat/edebiyat görüşleri özenle seçilmiş kelimelerden, kavramlardın oluşur. CHP'nin bu alandaki görüşleri tek parti CHP'sinden "tümüyle" farklıdır. Şimdiki CHP sanat yoluyla bir toplum yaratılması görüşünden vazgeçmiş gözükmektedir. "Yazın ve sanatta yaratıcı olan bireydir. O nedenle bireyin yaratıcılığını, özgürlüğünü sınırlayıcı güdümlü anlayış ve politikalar benimsenemez. Kamu, yazın, sanat, dil, kısaca kültürel etkinlik alanlarında bir yönlendirici ve güdüleyici işlev üstlenmekten çok, toplumsal kültür üretiminin temel ve altyapısal koşullarını hazırlamakla, kültürel etkinlikleri özendirici önlemler almakla yükümlü olmalıdır. Bu anlayışla, tüm Devlet sanat kurumları idarî ve sanatsal özerkliğe kavuşturulacaktır. CHP, yazın ve sanatın tüm dallarında, kültürün her alanında, ürünlerin yaratılması konusunda, toplumun bütün kesimlerine eşit olanaklar tanımayı hedef almaktadır. Sanat-

çıların ve yazarların müdahalelerden uzak bir anlayışla özendirilmesi ve desteklenmesi, bu amaçla özerk bir Sanat Kurumunun oluşturulmasını sağlayacaktır." Bu anlayış farklılığının nedenleri elbette üzerinde düşünülmesi, irdelenmesi gereken bir konudur.

Ülkemizin en yeni partilerinden olan ve kuruluşundan kısa bir süre sonra iktidara gelen AKP'nin programında ayrıntılı bir sanat-edebiyat görüşü yer almaktadır: "Türkiye, her geçen gün maddî kaygıların ön planda olduğu, ruh ve mana dünyamızı zenginleştiren, süsleyen unsurların kenara itildiği bir ülke hâline gelmektedir. İnsanımız, renksiz, şiirsiz, içeriksiz ve estetik kaygıların önemsenmediği bir dünyada yaşamaya itilmektedir. Bu nedenle kültürün ve kültür politikalarının önemi her geçen gün daha da artmaktadır. Her kültürel form kendi çağının anlayışını, zevkini ve estetiğini yansıtır. Kültürler, kendilerini iç dinamikleri ve kültürel alışverişlerle zenginleştirerek yenilerler. Bu anlamda geleneği olmayan ve kendi kimliğini özgün bir biçimde sunamayan kültürlerin yabancı kültürlerle rekabet etmesi zordur. Ülkemizin kültür ve sanat alanlarında göstereceği etkinlik, uluslararası camiada saygınlığımızı artıracaktır. Ülkemiz, binlerce yıllık tarihin sonucu olan zengin bir kültürel birikim ve dokuya sahiptir. Partimiz; Milli değerlerin korunup geliştirilmesi konusunda azami bir gayret içerisinde olacaktır. Yeryüzünde saf bir dil, musiki, mimari vb. bulunmadığı gerçeğinden hareketle kültürel etkileşimi bir zenginlik olarak kabul ediyoruz. Partimiz, milli kültürümüzdeki esas yapıyı, üslubu koruyarak evrensel değerlerle milli kültür arasındaki etkileşimi en üst noktaya çıkarmayı amaçlamakta, gerçek bir çağdaş kültür atmosferi oluşturmanın bu yoldan geçtiğine inanmaktadır. Bu iki alanı, çatışma konusu olmaktan çıkarıp, her iki unsurun zenginliklerinden birlikte yararlanmak partimizin kültür politikasının temelidir. Partimiz, kültürün taşıyıcı unsurları olan dil, edebiyat, folklor, musiki, plastik sanatlar, etnografya, sinema, temsil sanatları vb. alanlardaki mevcut yapıyı, yaklaşım ve anlayışı eksik ve sağlıksız bulmaktadır."

Şiir okuduğu için hapis yatan ve piyasada da bir şiir kaseti olan bir Başbakana sahip olan iktidarın birbuçuk yılına bakıldığında tümüyle şiirdışı, edebiyat/sanat dışı bir iktidar sürdürdüğünü görürüz. Programında "kitabın hayatımızdan her gün biraz daha çıkması"nı eleştiren AKP hükümetinin Kültür Bakanlığı'nın kitap yayınını durdurması bu anlamda manidardır.

İktidarda sınanmış siyasi partiler yanında iktidara gelememiş TİP, ÖDP, DİRİ-P ise programlarında sanat edebiyata oldukça geniş yer veren partilerdir. Türkiye'nin ilk sosyalist kitle partisi olan TİP, içinde pek çok edebiyatçı/yazar üye, yönetici barındırıyordu. Fethi Naci, Muzaffer Buyrukçu, Demir Özlü, Edip Cansever, Kemal Bilbaşar, Çetin Altan, Murat Belge, Oya Baydar, Can Yücel. Şükran Kurdakul, Samim Kocagöz, Yaşar Kemal bunlardan bazılarıdır. TİP 1965 seçimlerine katılmış, toplam oyların %3'ünü almış Meclise de onbeş milletvekili sokmayı başarmıştır. Sendikacı, aydın, yazar ve sanatçıların kurduğu TİP, oldukça nitelikli bir programa sahip olsa da iktidar olmaması nedeniyle bunu uygulama imkânı bulamamıştır. TİP programının Eğitim, Kültür ve Sanat bölümünde, sinema, tiyatro, edebiyat, güzel sanatlar başlıkları altında bu alanlardaki görüşler açıklanmıştır. TİP'in bu alanlarda oldukça nitelikli, önemli görüşleri bulunmakla birlikte, bildik sosyalist ülkelerdeki sanat anlayışını yan-

sıttığını, sanat yaklaşımına pek çok alanda "devletçi" görüşün hakim olduğunu söylemek mümkündür. Partinin zaman zaman angaje, didaktik bir sanatı önerdiği görülmektedir: "Türkiye İşçi Partisi, halk kitlelerinin yetişmesi, insanları birbirlerine tanıtıp sevdirilmesi, hayatı her yönü ile gözler önüne sererek halk yığınlarını bilince ulaştırması bakımından sinemaya büyük önem vermektedir. Öğretici ve yetiştirici nitelikte kısa metrajlı dokümanter filmlerin geniş ölçüde yapılması devlet tarafından finanse edilecektir. Büyük bölge tiyatroları kuracak, küçük yerlerde kurulacak olan amatör tiyatroları destekleyecektir. Üstün nitelikte eser yazanları ve böyle eserleri oynayan tiyatroları bir ödül sistemi ile teşvik edecektir. Yurdun belli başlı bütün merkezlerinde tiyatro okulları açacaktır. Sahne sanatını, yurt ölçüsünde, halk kütlelerinin yararlanacağı bir sanat dalı hâline getirecek; ayrıca, çeşitli toplulukların amatör tiyatro çalışmalarını destekleyecek ve koruyacaktır. Türkiye İşçi Partisi, halkı uyarmada, toplumun ve kişinin meselelerini yansıtmada etkin bir rol oynayan edebiyat sanatının, türlü baskı ve müdahalelerden kurtularak özgürce gelişmesi için gerekli ortamı yaratacaktır. Bu amaçla: Üstün nitelikte eserler devletçe bastırılacak; Yurt ölçüsünde bir dağıtım teşkilâtı kurulacak, eserlerini kendileri bastıran yazarlar da bu dağıtım teşkilâtından yararlanacak, böylece kitapların istisnasız yurdun her köşesine dağıtılması sağlanacak; Tercüme faaliyeti, yeniden ve büyük ölçüde devletçe organize edilecek; Üstün nitelikte edebiyat eserlerine ödüller verilecek; Yazarların eserleri üzerindeki fikir hakları en geniş ölçüde korunacak; Yazarlara yurt içinde ve dışında gözlem ve deneylerini artırmaları için devletçe burs sağlanacaktır. Güzel sanatların, geniş halk kütleleri ile ilişki kurarak toplumda lâyık olduğu önemi kazanması için gerekli bütün tedbirler alınacaktır. Yurdun belli başlı merkezlerinde akademiler, müzeler, galeriler açılacak, gezici sergiler tertiplenecektir. Sanatın teşviki ve sanatçıların refahı için devletçe tedbirler alınacaktır. Bütün sanat dallarına ait folklor eserlerinin derlenmesi, halka tanıtılması, değerlendirilmesi işleri önemle ele alınacaktır. Türkiye İşçi Partisi, opera ve çok sesli müziği halka tanıtmak ve sevdirmek amacı ile yurt ölçüsünde teşebbüslere girişecek, amatör teşekküllerin kurulmasını teşvik edecek ve destekleyecektir." TİP'nin bu görüşleriyle tek parti dönemi CHP'sini özlediği söylenebilir.

ÖDP'nin ise bu konuda daha özgürlükçü bir programa sahip olduğu görülmektedir: "Sermayenin kültürel ve sanatsal yaşamı ticarileştiren ve kısırlaştıran egemenliğinin kırılması, kültür emekçilerinin ve yaratıcıların, kültürel ve sanatsal üretim, eğitim, yayın ve sergileme araç ve ortamları üzerinde söz ve denetim sahibi olmasıyla mümkündür. Tek tek sanatçı ve yazarların olduğu kadar, sanatçı, yazar ve düşünür gruplarının da fikirlerini geliştirmeleri, ürünlerini meydana getirmeleri ve topluma sunabilmeleri için geniş kamu fonları yaratılmalı, ayrım gözetilmeksizin yaratıcıların kullanımına açılmalıdır. Farklı kültürlerin, bir arada ve barışık bir biçimde yaşamaları, bütün kültürlerin kendilerini geliştirmesi, her grubun kamu kaynaklarından hem eşit hem de oranlı bir biçimde yararlanması için düzenlemeler yapılmalıdır. Azınlık kültürlerinin haklarının yasayla teminat altına alınmasına ek olarak, varlıklarını koruma ve geliştirmeleri için lehte ayrımcılık ilkesi uygulanmalıdır. Kültürel gelişmenin evrensel bir temel üzerinde sürebilmesi, uluslararası etkinlikler, buluşmalar,

ortak üretim ve gösterim olanaklarının yaratılabilmesinde kullanılacak kamu fonlarının tahsisiyle mümkündür. Fonların kullanımı doğrudan doğruya kültür emekçilerinin örgütleri eliyle yürütülmelidir." Yazar Adalet Ağaoğlu'nun bu partiden milletvekili adayı olduğunu hatırlayalım.

Türkçenin en büyük şairlerinden olan Sezai Karakoç'un Genel Başkanlığını yaptığı Diriliş Partisinin programı ise bir kültür, medeniyet, uygarlık manifestosu gibidir. Örneğin ilk maddede şöyle denilir; "Ana ilkemiz hakikattir." Programın tümüyle bir şair elinden çıktığı besbellidir. Bu yüzden programın içinden sanat/edebiyat/kültür maddelerini ayıklamak gereksiz bir çabadır. Çünkü programının tümü bu kavramlara oturtulmuştur. Ama yine de belli başlılarına göz atmak gerekirse şu maddeleri ayıklayabiliriz: "Edebiyat, bir milletin en belirleyici özelliklerinin başında gelen ülke varlığı olduğu için, geçmişte edebiyatımıza mal olmuş tüm kalıcı eserlerin bilimsel ve çağdaş basımları yapılarak yetişen genç kuşakların yararlanmasına açılacaktır. Yeni yorumlar, tanımlarla şairlerimiz, tarihçilerimiz, tüm geçmiş zaman yazarlarımız, tasavvuf, dini ve ilmi tüm klasik kültür ve edebiyat eserlerimiz yeniden okunur ve canlı olarak heyecan saçar hale getirilecektir. Bu eserlerin sahipleri de tüm cepheleriyle tanıtılacak ve sevdirilecektir yeni nesillere. Tarih konusu işleyen başyapıt değerindeki eserler gün ışığına çıkartılıp aydınlarca konu konu tartışılacak derecede güncelleştirilecektir. Çağımızın edebiyatçılarının yurt içinde ve dışında tanınması, eserlerinin okunması sağlanacak ve yaşarken değerlerinin bilinmesine çalışılacaktır. Sinema, yeni baştan, devlet eliyle, sadece sanat ve ahlâk yüceliği ve kendi kültürümüzün dirilişi gözönünde tutularak kurtarılacaktır. Yöneticiler, oyuncular ve diğer tüm elemanlar hep okuldan yetiştirilecek, seviyeli film çalışması yapan özel girişimciler de desteklenecektir. Klasik müziğimiz, her yerde ve her vesile ile asıl müziğimiz olarak kabul edilip yeniden topluma yerleştirilecektir. Halk müziği ve klasik batı müziğinin de izlenmesine imkân sağlanacaktır."

Bir genelleme yapmak gerekirse şunları söylemek mümkündür. Her siyasi iktidar, iktidarın "arka bahçesi"ni hazırlarken iktidarlarını güçlendirmek için genelde kültür, özelde de sanat ve edebiyatı "kullanma", "yönlendirme" giderek "belirleme" arzusu içerisinde olmuştur. Siyasi partiler ve iktidarlar, sanat ve edebiyatın kendi doğası içerisinde seyretmesine imkân sağlama, onun önündeki engelleri kaldırma, düşünce ve ifade hürriyetini gerçekleştirme gibi temel olguları hayata geçirme yerine, kendilerine prim getirecek ucuz, popülist politikalar izlemeyi yeğlemişlerdir. CHP dışında sanat ve sanatçıya hep mesafeli durmuşlardır. Bu bakış zaman içerisinde giderek de sığlaşmıştır. Örneğin ilk dönemlerde Falih Rıfkı, Yakup Kadri, Memduh Şevket Esendal, Ahmet Hamdi Tanpınar, Samet Ağaoğlu partilerin adayları olurken, şimdilerde Hülya Koçyiğit, Beyhan Şimşek, Cüneyt Arkın, Ediz Hun, Halil Ergun, Fatma Girik partilerin önem verdiği isimler olmuşlardır. Sadece bu bile bugünkü partilerin sanat edebiyata bakışlarını gösteren oldukça çarpıcı değişimlerden biridir.

MUSTAFA ÖZCAN

EDEBİYAT, SİYASET VE EDEBİYATÇI MİLLETVEKİLLERİ ÜZERİNE

Sanat, siyaset, iktidar ve edebiyat… Bu kavramların iç içe geçmişliğiyle doludur tarih. Sanat ve iktidar/siyasetin insanlık tarihi boyunca gelişim çizgisindeki kesişmeler bizi bu olguların irdelenmesine iter. Sanatçı/aydın sürekli bir etkileşim içinde bulunduğu ve çoğu zaman statükoyu da elinde bulunduran iktidardan yine çoğu zaman ayrı düşünülemez. İlk siyasal örgütlenmeler, bilgimiz dahilindeki devletler, krallıklar, hanedanlar da sanatçıya karşı kayıtsız kalmamıştır. Sanatın iktidarla olan bu ilişki biçimi bazen bir karşıtlık bazen de yandaşlık hâlinde kendini gösterir. İktidarlar elinin altında iş görecek aydınlar ve sanatçılar kümesini bulundurmak istemiştir. Özellikle modern devletin kuruluşu, teknolojik gelişmeler ve bu gelişmelerin sonucunda genişleyen imkân ve imkânsızlıkların sağlıklı bir işleyiş kazanması için aydın ve sanatçı, iktidarın vazgeçemeyeceği bir unsur olmuştur. Böylece bazen resmi bazen de özerk uygulamalarla, istihdamla sanatçı ve aydın işlevsel/iş görebilir hale getirilmiştir.

Türkiye özelinde, cumhuriyetin ilk yıllarında sanatçı ve aydının iktidarla ilişkisi milletvekilliği ve önemli bürokratik görevlere getirilme ile şekillenmiştir. Özelde sanatçıların ülke kaderine iyi ya da kötü bir katkıda bulunma amacından uzak bir şekilde ve daha çok resmi ideolojiyle ve statükoyla eklemlenme çabaları olarak da değerlendirebiliriz bunu. Bazen de kendini iktidara kabullendirmek amacını da sezebiliriz. Burada I. Meclis'ten bahsetmeden geçmek olmaz. I. Meclis kadro olarak daha çok din adamları ve kapatılan Meclis-i Mebûsan üyelerinden oluşmaktaydı ve içlerinden sanatçı ve aydın kimliğiyle sıyrılan en ciddi isim olarak Mehmed Akif Ersoy'u görmekteyiz. Ancak II. Meclise katılmayarak sessiz protestoyu tercih etmiştir. Aşağıda elde edebildiğimiz kadarıyla edebiyat alanında ürün vermiş olan isimleri içeren bir liste hâlinde vermeye çalıştığımız "edebiyatçı-milletvekili" isimleri arasında yapılacak kısa bir gezinti sadece liste hâliyle bile çok fazla şeyi anlatmaya yetecektir.

İktidar ve sanat/sanatçı ilişkisi üzerine yapılacak araştırmalar ufkumuzu daha da genişletecektir. Mesela, Halil İnalcık, bu ilişkinin Osmanlı özeline dair küçük bir gezintiyi *"Şair ve Patron"* adlı çalışmasıyla gözler önüne serdi ve gördük ki o günlerden bu günlere fazla bir değişiklik olmamıştır. İn'am listelerinin başını çekenlerden çok azını bugün hatırlayabiliyoruz (Bkz. Halil İnalcık, Şair ve Patron, Doğu Batı Yayınları, Ankara 2003). Cumhuriyet yıllarında da durum aynıdır. Ünlü isimleri barındırmakla birlikte bugün edebiyat dünyasında esamesi okunmayanlar ise çoğunlukta.

Sanatın ve edebiyatın bir de iktidarı pekiştirebilmek ve onun kültürel boyutunu tamamlamak gibi işlevleri de vardır. Hatta edebiyatın bu bağlamda devrimci değil karşı-devrimci olduğunu düşünenler bile vardır. Tarihsel süreç içinden akıp bugün-

lere doğru geldiğimizde Cumhuriyet Dönemi Türkiye'si bize sanat ve iktidar ilişkisi açısından ciddi veriler sunar. Özellikle cumhuriyetin ilk yıllarında TBMM'de günümüze göre yoğun bir edebiyatçı veya edebiyat ve sanatla ilgilenmiş isme rastlamak mümkün. Bu isimlerden bazıları sanatçı kişilikleri ile ön plana çıkarken bazıları da siyasetçi kimlikleri ile adlarını duyurabilmişlerdir. Bu yönüyle listenin en ilginç isimlerinden biri olarak karşımıza Memduh Şevket Esendal çıkmakta. Öyle ki listedeki isimlerden birçoğunun eserleriyle belli bir estetik değeri aşamadığı unutulmadan incelediğimizde, Esendal farklı bir örneği oluşturuyor. 1941 yılında CHP Genel Sekreterliğine kadar yükselen ve belli bir dönem bu görevi sürdüren Esendal'ın bu yönü neredeyse hiç bilinmez. Esendal dediğimizde onun öykücü kişiliği aklımıza gelecektir ve siyasi kişiliği ikinci planda kalacaktır, hatta hatırlanmayacaktır. Türk edebiyatına dair biyografik bir inceleme yaptığımızda Esendal gibi birçok isme daha rastlarız: Yahya Kemal Beyatlı, Ahmet Hamdi Tanpınar, Ahmed Rasim, Samet Ağaoğlu, Halide Edip Adıvar, Çetin Altan, Falih Rıfkı Atay, Erdem Bayazıt, Faruk Nafiz Çamlıbel, Reşat Nuri Güntekin, Hüseyin Rahmi Gürpınar, Veled Çelebi İzbudak, Kemalettin Kamu, Yakup Kadri Karaosmanoğlu, Bekir Sıtkı Kunt, Mehmet Atilla Maraş, Orhan Seyfi Orhon, Yusuf Ziya Ortaç, Hamdullah Suphi Tanrıöver, Abdülhak Hamit Tarhan, Ahmet Kutsi Tecer, Mehmed Fuad Köprülü, Behçet Kemal Çağlar, Suut Kemal Yetkin, Mehmet Emin Yurdakul... Bu isimler edebiyat tarihimizde sıkça karşılaştığımız isimler ve belki de birçoğunun birer edebiyatçı/sanatçı-milletvekili olduklarını yeni öğreniyoruz. Onları daha çok eserleri ve edebi kişilikleri ile tanıyoruz. Bu ünlüler listesinin kabarıklığı, hatta bir dönemin ünlülerinin bu kadar yoğun bir şekilde siyasete atılmış olmalarını garipseyebiliriz. Bu listenin yoğunlaştığı dönem olarak 1950'ye kadar geçen süreç ele alınabilir. Bununla birlikte, o dönem içinde milletvekilliğinin bir seçim hadisesinden çok atama işi olduğu unutulmamalıdır. Burada, sistem tarafından tanınmak isteyen ve böylece o dönem içinde bunun en mantıklı yolunun da meclisten geçtiğini düşünen sanatçılara rastlamaktayız; çünkü milletvekili olmak özellikle Tek Parti döneminde yalnızca rahat bir yaşamı beraberinde getirmiyordu, aynı zamanda milletvekilliğinden ayrılınsa bile bir başka önemli bürokratik görev ya da iktidarla kurulan iyi ilişkilerin getirileri elde edilmiş oluyordu. Bununla birlikte aşağıda isimlerini bir listeyle verdiğimiz şahsiyetlerin, yönetenler sınıfında bulunduklarında edebiyat ve sanat adına ne gibi olumlu katkıyı ülkeye sundukları da diğer bir tartışma konusudur. İktidarla olan iyi ilişkileri sayesinde sadece milletvekilliği yapmakla kalmamış aynı zamanda diğer ciddi ve kazançlı görevlerde de bulunarak rahat bir yaşamı elde etmiş isimler kısa bir biyografik araştırmayla karşımıza çıkacaktır. Bununla birlikte bazen iktidarla ters düşülerek uzak elçiliklere de gönderilebilirsiniz ve iktidar sizi merkezden uzaklaştırabilir. Biyografiler bu acı ve iki uçlu gerçekliklere şahitlik etmektedir: korunma ve kollanma/atılma ve uzaklaştırılma. 147'ler grubu, Turancılar, sosyalistler, İslâmcılar... Cumhuriyet bu yönüyle Türk entelektüel ve sanatçısı adına sancılı bir dönemdir. Bazen Turancılık suçlamasıyla uzaklaştırılma, bazen de farklı bir kutuptan, komünistlikle suçlanma...

Burada saydıklarımız sadece birkaç yıl içinde gerçekleşen farklı kutuplardaki olaylardır. Böylece iktidarın bakış açısı karşımıza çıkar ve iktidar her şeyden ve herkesten önce kendi bekâsını temin etmek zorundadır.

"Söylem üretimi her toplumda söylemin sahibi için güç yaratır. Söylem normal olarak söylem toplulukları tarafından üretildiğinden, güç kazanan da bu gruplardır" (Erhan Atiker, Modernizm ve Kitle Toplumu, Vadi Yayınları, Ankara 1998, s.76). Cumhuriyet döneminin ilk yıllarında iktidar, rejimi sağlayabilmek/sağlamlaştırabilmek ve bunu geniş halk kitleleri arasında kabul görür hale getirebilmek için sanatçı ve aydına muhtaçtı. Böylece sanatçı iktidarın nimetlerinden faydalanırken, iktidar tarafından istihdam edildiği işlerin yanı sıra bulundukları görev çerçevesinde ve yazdıkları dergi, gazete gibi araçlar yoluyla iktidarın hatip ve kâtip ihtiyacını karşılamış oluyordu. Sanatçı ürettiği söylemle belli noktalarda kazançlı konuma gelirken halk da bir yandan telkin altına alınmış oluyordu. Ancak 1950'li yıllarla birlikte genelde sanatçılar ve özelde ise edebiyatçıların siyasetle olan bağı azalmaya başlamaktadır. Rejim probleminin iyi-kötü ya da eksik-fazla bir şekilde aşıldığı sebebi zikredilebilir. 50'li yıllarla birlikte gelen kapitalistleşme ve Amerikan etkisiyle siyasetin gözü giderek sermayedar ve yetişmiş bürokratlara çevrilir. Aşağıdaki liste dünden bugüne incelendiğinde edebiyatçı-milletvekili sayısında günümüze doğru ciddi bir azalmanın varlığı görülecektir. İktidar özellikle 1980 sonrasında sivil gücünü medya-sermaye-bürokrat üçlüsünden almaktadır. 80'li yıllardan günümüze sadece bir elin parmakları kadar edebiyatçı/sanatçı milletvekili çıkmıştır. Bu sonucun yadırganacak bir tarafı da yok elbette. Çünkü iktidar veya statüko diye tabir edebileceğimiz kavram dayandığı şeyi kullanmak durumundadır. Sanatçının 50'li yıllarla birlikte siyasetten uzaklaşması ya da uzaklaştırılmasıyla birlikte 60'lı ve 70'li yılların kutuplu bir dönem oluşu, sanatçının bu kez iktidarın değil de belli kutupların "söylem aracı" hâline geldiğini gösterir. Böylece edebiyatımızda kayıp yıllar olarak da nitelendirilebilen bu yıllarla edebiyat bir "slogan ve propaganda" aracı hâline getirilmeye çalışılmıştır. 1980 sonrası sanatçının ve toplumun depolitize edildiği yıllar olarak karşımıza çıkar. Aslında bütün cumhuriyet dönemi boyunca yaşadıklarımız daha önceden gördüğümüz bir senaryoydu. Tanzimat'tan sonraki dönem incelendiğinde, yaşanan olaylar neticesinde şekillenen değişimin benzeri cumhuriyet döneminde yaşanmıştır: Edebiyat ve sanatın bir söylem aracı oluşu, istibdat diye adlandırılan dönemde şahsi bir seyre girmesi, II. Meşrutiyet'le daha farklı bir ideolojik yön tutuşu ve bütün bu yaşananların Cumhuriyet dönemine yansımaları...

80'li yıllar ve sonrasında toplumsal depolitizasyon yansımasını sanatçıda da göstermiştir. Sanatçı, bu yıllarla sloganist ve propaganda yüklü olan 60'lı ve 70'li yılların edebiyatından kendini uzaklaştırmıştır; fakat uzaklaşma sanatçıyı bu kez piyasa/popülerlik şartlarına yöneltmiştir. Artık sanatçı ilk bakışta, iktidar tarafından tanınmak veya belli bir nemalandırılmaya eğilimli değil. Daha çok popülerlik ve şöhret sanatın ölçüsü konumunda. Bunun sebeplerini 1950'den sonra yöneldiğimiz ve Özallı yıllarla ivme kazanan etkileşimde aramak gerekmekte. Sanatçıdaki bu değişimle bir-

likte iktidar da değişimden nasibini almıştır. Osmanlıdan tevarüs ettiği hâliyle cumhuriyetin ilk yıllarında sanatçıları yoğun biçimde kadrosunda bulunduran iktidar, giderek eğilimlerini değiştirerek güç ve imkân akışını medya ve sermaye kesimine kaydırmıştır. Bu kaymanın en önemli kazancı sanatın ve sanatçının sivilleşmesi olarak görülebilir. İktidarın sanata ve sanatçıya karşı takındığı bu pragmatist tavrın irdelenmesiyle elde edilecek bilinç düzeyinin insanlık için bir kazanç olacağı unutulmamalıdır. Ayrıca sanatçı ve iktidar ilişkisine sadece aşağıdaki liste boyutuyla bile bakıldığında sanatçının ahlâkî bağlamda neye denk gelmesi gerektiği, iktidarla olan ilişkisinde nasıl görevler üstlendiği ve bu görevlerde kullanılıp kullanılmadığı anlaşılmış olacaktır. Bu araştırma ile Türk edebiyatındaki iktidar ve edebiyat ilişkisinin yalnızca resmiyete yansımış kısmı ele alınmış oldu; ancak bunun da ötesinde yansıtılmayan ilişkiler bütünü olduğu bir gerçek. İktidarın sanatı ve sanatçıyı desteklemesi elbette önemli bir konu. Ancak sanatı desteklemek başkadır, sanatın ve sanatçının koltuk değneğine muhtaç bir özürlü olduğunu düşünerek ondan faydalanmak başkadır.

Birinci Meclis ve Cumhuriyet Dönemi
Boyunca Milletvekilliği Yapmış Edebiyatçılar:

- Adıvar, Adnan (Gelibolu, 1881 - İstanbul, 1 Temmuz 1955) Yazar, bilim tarihçisi, siyasetçi. I. Meclis, 1946-50 Bağımsız (?)

- Adıvar, Halide Edip (İstanbul, 1884 – 9 ocak 1964) Romancı. 1950-54 Bağımsız İzmir milletvekili.

- Ağaoğlu, Samet (Bakû, 1909 – İstanbul, 6 Ağustos 1982) Öykücü, yazar, siyasetçi. 1950-60 (DP) Manisa milletvekili.

- Ahmet Rasim (İstanbul, 1864 – İstanbul, 21 Eylül 1932) Gazeteci, yazar, besteci. 1927-32 (CHP) İstanbul milletvekili.

- Aka Gündüz (Selanik, 1886 – Ankara, 7 Kasım 1958) Romancı, öykücü. 1932-46 (CHP) Ankara milletvekili.

- Akalın, Mustafa (Afyon, 1920 -) Şair, yazar. Afyon (CHP) II. Meclis.

- Akyüz, Ali Kami (Mekke,1873 – Ankara, 11 Mart 1945) Şair, yazar. 1939-45 (CHP) İstanbul milletvekili.

- Altan, Çetin (İstanbul, 22 Nisan 1927 -) Yazar, gazeteci. 1965-69 (TİP) İstanbul milletvekili.

- Anadol, Kemal (Safranbolu, 25 Kasım 1941 -) Yazar, siyasetçi. 1973-80 (?) Zonguldak, 1987-91 (?) İzmir, 2002- (CHP)

- Aksoy, Ömer Asım (Gaziantep, Nisan 1898 – Ankara, 30 Ekim 1993) Dilbilimci, halk bilimci, yazar. 1935-50 (CHP) Gaziantep milletvekili.

- Arseven, Celal Esat (İstanbul, 1875 – 13 Kasım 1971) Yazar, sanat tarihçisi, ressam. 1942-46 (CHP) İstanbul, 1946-50 (CHP) Giresun milletvekili.

- Atalay, Besim (Uşak, 1882 – Ankara, 7 Kasım 1965) Şair, yazar, dilbilimci. I. Meclis, 1923-46 (CHP) Kütahya milletvekili.

- Atay, Falih Rıfkı (İstanbul,1894 – 20 Mart 1971) Yazar, gazeteci, siyasetçi. 1923-27 (CHP) Bolu, 1927-50 (CHP) Ankara milletvekili.

- Attila, Osman (Afyon, 1922 – Ankara, 20 Nisan 1978) Şair. 1965-69 (AP) Afyon milletvekili.

- Aykaç, Fazıl Ahmet (İstanbul, 24 temmuz 1884 – İstanbul, 4 Aralık 1967) Şair, yazar. 1929-50 (CHP) Elazığ milletvekili.

- Bahadınlı, Yusuf Ziya (Yozgat, 9 Eylül 1927 -) Romancı, Öykücü. 1965-69 (TİP) Yozgat milletvekili.

- Baltacıoğlu, Ismayıl Hakkı (İstanbul, 28 Şubat 1886 – Ankara, 1 Nisan 1978) Yazar, eğitimci. 1942-46 (CHP) Afyon, 1946-50 (CHP) Kırşehir milletvekili.

- Batu, Selahattin (Çanakkale, 25 Aralık 1905 – İstanbul, 24 Mayıs 1973) Şair, yazar. 1939-43 (CHP) Çanakkale milletvekili.

- Bayazıt, Erdem (Kahramanmaraş, 18 Aralık 1939 -) Şair. 1987-91 (ANAP) Kahramanmaraş.

- Benice, Ethem İzzet (İstanbul 1903 – İstanbul, 28 Mart 1967) Romancı. 1939-43 (CHP) Kars, 1946-50 (CHP) Siirt milletvekili.

- Beyatlı, Yahya Kemal (Üsküp, 2 Aralık 1884 – İstanbul, 1 Kasım 1958) Şair, yazar. 1923-26 (CHP) Urfa, 1934-35 (CHP) Yozgat, 1935-42 (CHP) Tekirdağ, 1942-46 (CHP) İstanbul milletvekili.

- Boztepe, Halil Nihat (Trabzon, 1882 – Ankara, 17 Şubat 1948) Hiciv şairi. 1927-46 (CHP) Gümüşhane ve Trabzon milletvekili.

- Cumalıoğlu, Fehmi Hilmi (Tekirdağ, 1912 -) Şair, yazar, siyasetçi. 1965-73 (YTP) (?), 1973-80 (MSP) (?)

- Çağlar, Behçet Kemal (Erzincan, 23 Temmuz 1908 – İstanbul, 24 Ekim 1969) Şair. 1942-47 (CHP) Erzincan milletvekili.

- Çamlıbel, Faruk Nafiz (İstanbul, 18 Mayıs 1898 – Fethiye, 8 Kasım 1973) Şair, oyun yazarı. 1946-50 (DP) İstanbul milletvekili.

- Danışman, Zuhuri (Bolu, 1902 – İstanbul, 11 Mayıs 1971) Yazar. 1950-60 (DP) Bolu milletvekili.

- Delilbaşı, Ali Süha (İstanbul, Nisan 1887 – 12 Şubat 1960) Yazar. 1939-46 (CHP) Kütahya milletvekili.

- Doğan, Avni (Kahramanmaraş, 26 Ocak 1951 -) Şair. (RP, FP, AKP) 1995 – Kahramanmaraş.

- Duru, Kâzım Nami (İstanbul, 1876 – İstanbul, 14 Ekim 1967) Yazar. 1935-43 (CHP) Manisa milletvekili.

- Ecevit, Bülent (İstanbul, 28 Mayıs 1925 -) Şair, gazeteci, siyasetçi. 1957-60 (CHP) Ankara, 1961-65 (CHP) Ankara, 1965-80 Zonguldak, 1991-99 (DSP) Zonguldak, 1999-2002 (DSP) İstanbul milletvekili.

- Ege, İskender Cenap (Aydın, 1918 – İstanbul, 30 Ekim 1996) Şair. 1961-80 (AP) Aydın, 1983-87 (MDP) Aydın milletvekili.

- Erdem, Ali Naili (İzmir, 17 Şubat 1927 -) Şair, siyasetçi. 1961-80 (AP) İzmir milletvekili.

- Erişirgil, Mehmet Emin (İstanbul, 1891 – İstanbul, 7 Şubat 1965) Yazar. 1942-50 (CHP) Zonguldak milletvekili.

- Ersoy, Mehmet Akif (İstanbul, 1873 – İstanbul, 27 Aralık 1936) Şair. I. Meclis 1920-23 Burdur milletvekili.

- Ertem, Sadri (İstanbul 1898/99 – Ankara, 13 Kasım 1953) Öykücü, romancı. 1939-43 (CHP) Kütahya milletvekili.

- Esendel, Memduh Şevket (İstanbul, 1885 – Ankara,17 Mayıs 1952) Öykücü, romancı. 1930-32 (CHP) Elazığ, 1941-50 (CHP) Bilecik milletvekili.

- Evliyagil, Necdet (İstanbul, 1926 – Ankara, 3 Nisan 1992) Şair, yazar. 1973-77 (?) Ankara milletvekili.

- Garip, Recep (Tarsus, 26 Şubat 1956 -) Şair. 2002- (AKP) Adana milletvekili.

- Gövsa, İbrahim Alâettin (İstanbul, 1889 – Ankara, 29 Ekim 1949) Şair, yazar. 1927-35 (CHP) İstanbul, 1939-46 (CHP) İstanbul milletvekili.

- Gülay, Ferda (Bursa, 1925 -) Şair. 1957-60 (CHP) Ordu, 1961-77 (CHP) Ordu milletvekili.

- Güntekin, Reşat Nuri (İstanbul, 25 Kasım 1889 – Londra, 7 Aralık 1956) Romancı, öykücü, oyun yazarı. 1939-46 (CHP) Çanakkale milletvekili.

- Gürpınar, Hüseyin Rahmi (İstanbul, 17 Ağustos 1864 – İstanbul, 8 Mart 1944) Öykücü, romancı. 1936-43 (CHP) Kütahya milletvekili.

- Gürtunca, Faruk (Edirne, 1904 – İstanbul, 6 Ağustos 1982) Şair. 1957-60 (DP) İstanbul milletvekili.

- Halıcı, Feyzi (Konya, 15 Şubat 1924 -) Şair, araştırmacı. 1968-77 (?) Konya milletvekili.

- Işıtman, İshak Refet (Gaziantep, 27 Ağustos 1891 - Ekim 1946) Şair, yazar. 1927-31 (CHP) Diyarbakır milletvekili.

- İzbudak, Veled Çelebi (Konya, 1869 – Ankara, 4 Mayıs 1953) Şair, dilci. 1924-43 (CHP) Karaman-Yozgat milletvekili.

- Kaflı, Kadircan (Dağıstan, 1889 – İstanbul, 22 Ocak 1969) Yazar, gazateci. 1962-65 (?) Konya milletvekili.

- Kamu, Kemalettin (Bayburt, 15 Eylül 1901 – Ankara, 6 Mart 1948) Şair. 1939-46 (CHP) Rize, 1946-48 (CHP) Erzurum milletvekili.

- Karakoyunlu, Yılmaz (İstanbul, 22 Nisan 1936 -) Romancı, siyasetçi. 1995-2002 (ANAP) İstanbul milletvekili.

- Karakurt, Esat Mahmut (İstanbul, 1902 – İstanbul, 15 Temmuz 1977) Romancı. 1954-60 (?) Urfa, 1962-66 (?) Urfa milletvekili.

- Karaosmanoğlu, Yakup Kadri (Kahire, 27 Mart 1889 – Ankara, 13 Aralık 1974) Romancı. 1923-31 (CHP) Mardin, 1931-34 (CHP) Manisa milletvekili.

- Kayra, Cahit (İstanbul, 11 Mart 1917 -) Öykücü. 1973-77 (CHP) Ankara milletvekili.

- Kocatürk, Vasfi Mahir (Gümüşhane, 1907 – Ankara, 17 Temmuz 1961) Şair, yazar. 1950-54 (DP) Gümüşhane milletvekili.

- Köprülü, Mehmed Fuad (İstanbul, 1890 – İstanbul, 28 Haziran 1966) Edebiyat tarihçisi. 1935-39 (CHP) Kars milletvekili.

- Kunt, Bekir Sıtkı (Antakya, 1905 – İstanbul, 8 Mart 1959) Öykücü. 1939-46 (CHP) Hatay milletvekili.

- Levend, Agâh Sırrı (Rodos, 1894 – Ankara, 28 Ekim 1978) Edebiyat tarihçisi. 1940-46 (CHP) Aydın milletvekili.

- Livaneli, Ömer Zülfü (Konya, 1946 -) Yazar. 2002- (CHP) İstanbul milletvekili.

- Maraş, Mehmet Atilla (Urfa, 1 Temmuz 1949 -) Şair. 2002- (AKP) Şanlıurfa milletvekili.

- Mardin, Yusuf Sıtkı (16 Mart 1916 – İngiltere, 6 Ocak 1995) Şair, yazar. 1949-(?) Mardin milletvekili.

- Nakiboğlu, Osman Ocak (Diyarbakır, 1901 – Diyarbakır, 1984) Şair. 1943-50 (CHP) Diyarbakır milletvekili.

- Onay, Ahmet Talat (Çankırı, 1885 – Ankara, 1956) Şair, yazar, araştırmacı. 1923-46 (CHP) Çankırı-Giresun milletvekili.

- Orhon, Orhan Seyfi (İstanbul, 1890 – İstanbul, 22 Ağustos 1972) Şair, yazar. 1946-50 (CHP) Zonguldak, 1965-69 (AP) İstanbul milletvekili.

- Ortaç, Yusuf Ziya (İstanbul, 1885 – İstanbul, 11 Mart 1967) Şair, yazar. 1946-50 (CHP) Ordu milletvekili.

- Ökmen, Necdet (İstanbul, 1924 – İstanbul, 17 Mayıs 1995) Öykücü. (?) (CHP) İstanbul milletvekili.

- Özdemir, Nurettin (Gümüşhane, 1927 -) Şair. 1961-73 (CHP) Gümüşhane milletvekili.

- Özdenoğlu, Şinasi (Gümüşhane, 29 Ekim 1922 -) Şair. 1969-73 (CHP) Ankara milletvekili.

- Öztürkmen, Ömer (İstanbul, 1929 -) Şair, yazar. 1965-69 (AP) Bursa milletvekili.

- Pepeyi, Haluk Nihat (Selanik, 1901 – İstanbul, 27 Mayıs 1972) Şair. 1954-57 (?) Kütahya, 1957-60 (DP) İstanbul milletvekili.

- Samih Rifat (İstanbul, 1874 – Ankara, 3 Aralık 1932) Şair, dilci. 1923-31 (CHP) Çanakkale milletvekili.

- Sevengil, Refik Ahmet (Bingazi, 1903 – 13 Eylül 1970) Romancı, inceleme yazarı. 1943-50 (CHP) Tokat milletvekili.

- Sevük, İsmail Habib (Edremit, 1892 – İstanbul, 12 Ocak 1954) Yazar. 1943-46 (CHP) Sinop milletvekili.

- Şardağ, Rüştü (Halep, 1917 – İzmir, 27 Kasım 1994) Şair, yazar. 1983-87 (Halkçı Parti) İzmir milletvekili.

- Tanpınar, Ahmet Hamdi (İstanbul, 23 Haziran 1901 – İstanbul, 24 Ocak 1962) Şair ve yazar. 1942-46 (CHP) Kahramanmaraş milletvekili.

- Tanrıöver, Hamdullah Suphi (İstanbul, 1885 – İstanbul, 10 Haziran 1966) Yazar. I. Meclis Antalya, 1945-57 (DP) İçel, İstanbul ve Manisa milletvekili.

- Tarhan, Abdülhak Hamit (İstanbul, 2 ocak 1852 – İstanbul, 13 Nisan 1937) Şair, yazar. 1928-37 (CHP) İstanbul milletvekili.

- Tecer, Ahmet Kutsi (Kudüs, 1901 – 23 Temmuz 1967) Şair, yazar. 1942-43 (CHP) Adana, 1943-46 (CHP) Şanlıurfa milletvekili.

- Tepeyran, Ebubekir Hazım (Niğde, 1864 – İstanbul 5 Haziran 1947) Öykücü, romancı. 1923-27 ve 19390-41 (CHP) Niğde milletvekili.

- Tirali, Naim (Giresun, 1925 -) Yazar. 1961-65 (CHP) Giresun milletvekili.

- Tokgöz, Ahmet İhsan (Erzurum, 1868 – İstanbul, 27 Aralık 1942) Yazar. 1931-42 (CHP) Ordu milletvekili.

- Us, Mehmet Asım (Manisa, 1884 – İstanbul, 11 Aralık 1967) Yazar, gazeteci. 1927-50 (CHP) Artvin milletvekili.

- Uşaklı, Ömer Bedrettin (Uşak, 24 Ağustos 1904 – İstanbul, 24 Şubat 1946) Şair. 1943-46 (CHP) Kütahya milletvekili.

- Uysal, Hayrettin (Kocaeli, 1928 -) Yazar. 1965-69 (CHP) Sakarya milletvekili.

- Ünaydın, Ruşen Eşref (İstanbul, 18 Mart 1892 – İstanbul, 21 Eylül 1959) Yazar. 1923-33 (CHP) Afyon milletvekili.

- Yalçın, Hüseyin Cahit (Balıkesir, 7 Aralık 1875 – İstanbul, 18 Ekim 1957) Yazar. 1939-54 (CHP) Çankırı, İstanbul ve Kars milletvekili.

- Yaşın, Özker (Lefkoşa, 4 Ekim 1932 -) Şair. 1970-73 (CTP) (?)milletvekili.

- Yazman, M. Şevki (Elazığ, 1896 – İstanbul, 26 Aralık 1974)Yazar. 1950-54 (DP) Elazığ milletvekili.

- Yetkin, Suut Kemal (Şanlıurfa, 1903 – Ankara, 18 Nisan 1980) Denemeci, sanat tarihçisi, yazar. 1943-50 (CHP) Şanlıurfa milletvekili.

- Yılanlıoğlu, İsmail Hakkı (Kastamonu, 1918 – İstanbul, 6 Temmuz 1992) Yazar. 1961-69 (?) Kastamonu milletvekili.

- Yırcalı, Sıtkı (Balıkesir, 13 Eylül 1908 – İstanbul, 29 Aralık 1988) Şair. 1946-60 (DP), 1975-80 (AP) Balıkesir milletvekili.

- Yiğiter, Umran Nazif (İstanbul, 21 Mart 1915 – İstanbul, 28 Aralık1964) Öykücü. 1950-54 (DP) Konya milletvekili.

- Yöntem, Ali Canip (İstanbul, 1887 – İstanbul, 26 Ekim 1967) Şair, yazar. 1934-43 (CHP) Ordu, 1950-54 (DP) Bursa milletvekili.

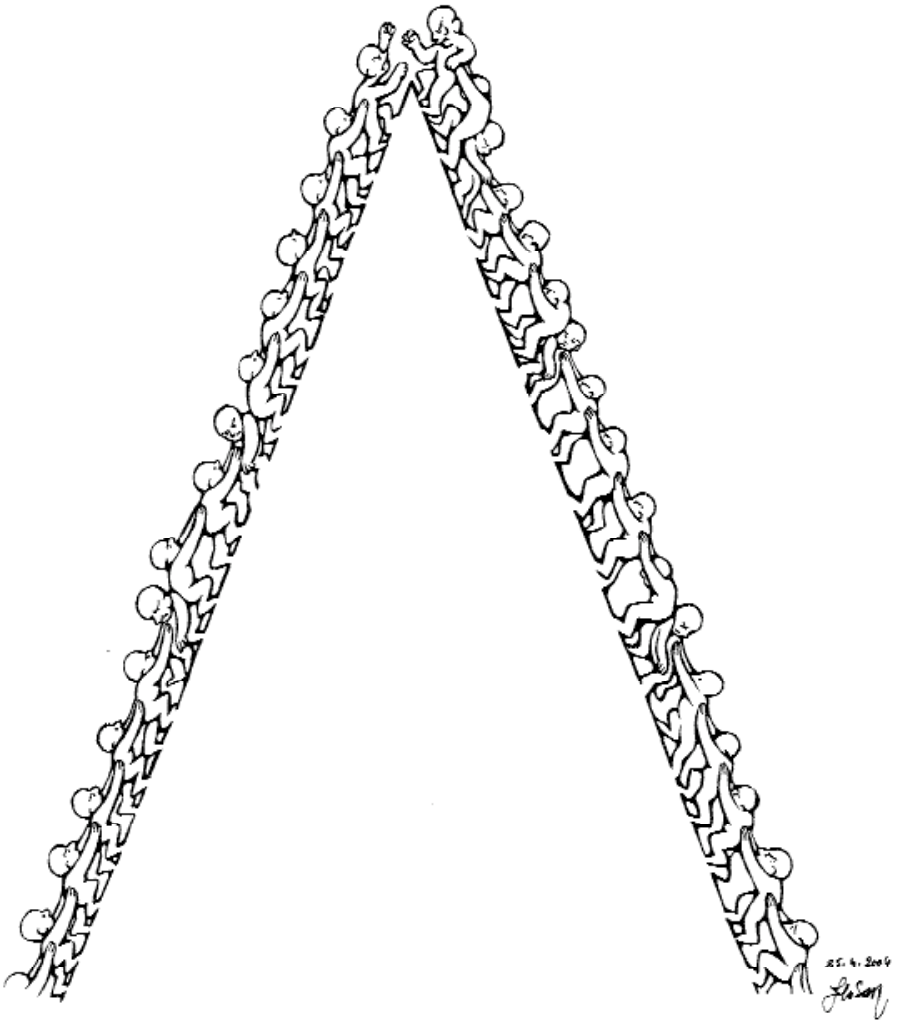
- Yurdakul, Mehmet Emin (İstanbul, Mayıs 1869 – İstanbul, 26 Şubat 1961) Şair. 1923-44 (CHP) Şanlıurfa ve İstanbul milletvekili.

- Yücel, Hasan Âli (İstanbul, 17 Aralık 1897 – İstanbul, 26 Şubat 1961) Şair, Yazar. 1935-50 (CHP) İzmir milletvekili.

KAYNAKÇA

- Tanzimat'tan Bugüne Edebiyatçılar Ansiklopedesi, YKY, İstanbul, 2001.
- İhsan Işık, Türkiye Yazarlar Ansiklopedisi, Elvan Yayınları, Ankara, 2002.
- Behçet Necatigil, Edebiyatımızda İsimler Sözlüğü, Ankara, 1999.
- www.tbmm.gov.tr

HASAN AYCIN



ATASOY MÜFTÜOĞLU

Hayat, insanın varoluş anlam ve amaçlarını gerçekleştirmek üzere yaşadığı, çok boyutlu, çok renkli süreçler bütünüdür. Hayatın bütün boyutlarını yöneten ilkeler, ölçüler, değerler arasında vazgeçilmez bir ilişki ve denge vardır. Yine bütün bu boyutlar arasında karşılıklı bir etkileşim vardır. Hayatın kimi boyutlarının tanımlanması, etiketlenmesi, adlandırılması modern zamanlara özgü bir durumdur. Hayat tek boyuta indirgenemez, maddî-manevî, aklî-ruhî boyutlar birlikte var olduklarında bir anlam taşırlar. Herhangi bir boyut tek başına bir değer taşımaz. Herhangi bir nedenle hayatın bütünlüğünü bozmak, hayatı çok sınırlı, çok sığ hayatlar hâline getirir. Hayatı, bütün anlamlı ve değerli boyutlarından bağımsızlaştırarak algılamak, hayata yalnızca yaşayabilmek için katılmak demektir.

Edebiyat/sanat, siyaset, hayattan ayrı düşünülemez. Edebiyat insanî hayatla ilgilenirken, siyaset toplumsal alan ile ilgilenir. Edebiyat/sanat, bütün zamanlarla ilgilenir, siyaset ise daha çok içerisinde bulunduğumuz zamanı tanımlamaya, çözümlemeye çalışır. Edebiyatın içsel/derunî bir anlamı/bağlamı/boyutu var. Siyaset ise genellikle dışsal ve pratik alana ilişkin, yöntemlere ilişkin, bilgi ve bilince ilişkin çerçeveler içerir ve üretir. İdeolojik çerçevelerle kategorize edildiğinde, hem hayat, hem edebiyat, hem de siyaset çok dar, çok ucuz, çok yüzeyzel bir ufka kapanır.

Hangi alanda olursa olsun, ideolojik histeri, akıl ve ruha, mantığa ve vicdana egemen olur. Hayatı da, edebiyatı ve siyaseti de; yerel, ulusal, sınıfsal çerçevelerle, ilgilerle, duyarlıklarla sınırlandıramayız. İnsanî varoluşun, insanî iklimin ve insanî koşulların bütününden bağımsız bir edebiyat ve siyasetin anlamlı olabileceği iddia edilemez. Edebiyat, hayatın özünü, ruhunu, kalbini yansıtır, temsil eder. Bunun için edebiyat içsel bir yoğunlaşmayı, derinleşmeyi zorunlu kılar. Edebiyat ve siyasette indirgemeci ve belirleyici olmak kısıtlayıcı olmak demektir. Bu konuda sınırlar, evrensel insanlık ve ahlâk ölçütleri esas alınarak korunabilir. Hayatın, edebiyat ve siyasetin sloganlaştırılması, klişeleştirilmesi ve yapaylaştırılması, hayatın, edebiyat ve siyasetin değerini düşürür. Hayatta, edebiyat ve siyasette, ideolojik önyargılar çölleştirici etkiler yapar. Hayata, edebiyat ve siyasete bilinçli ve sorumlu varlıklar olarak katılırız. Benmerkezci, bencil, bireyci, nihilist bir edebiyat anlayışı savunulamaz. İdeolojik saplantılara dayalı bir edebiyat ve siyaset anlayışı ile insanlığın bütününe, bütün renklere ve farklılıklara hitap edilemez. Tarihe karşı kayıtsız kalan, bugünkü insanlık durumlarıyla ilgilenmeyen bir edebiyat ve siyaset anlayışı kalıcı olamaz. Edebiyat-sanat, bilincin, kalbin, ruhun ve vicdanın uyanışına, zenginleştirilmesine ve güçlendirilmesine katkıda bulunarak, insanlık çapında güzel etkiler uyandırabilir. Edebiyat-sanat, edebiyatçılar ve sanatçılar için değil, hayat ve insanlık içindir.

Adalet ve özgürlük siyasetin temelidir. Özgürlük, ahlâkî ölçütlerin, kuralların, sınırların ihlali anlamına alınamaz. Ahlak'tan bağımsız bir özgürlük anlayışı kabul edi-

lemez. Hayvanî bir serbestlikle ve sınırsızlıkla özgürlük birbirine karıştırılmamalıdır. Ahlâkî kurallar, bizim insanî yanımızı, özelliğimizi, niteliğimizi yansıtan kurallardır. Ahlâkî anlamda, kuralsızlığı ve sınırsızlığı seçmek, insanî varoluştan vazgeçmek anlamına gelir. Farklılıkları sorun hâline getirmeyen bir siyaset anlayışı, evrensel insanlık değerleri içerisinde yer alabilen bir anlayıştır. Anlamlı bir siyasal çerçeve ve uygulama, evrensel hukuk, ilke ve ölçüleri içerisinde geçerli olabilecek bir çerçevedir. Gündelik anlamda yaşanan, algılanan hayat, edebiyat ve siyaset yerine; en genel anlamda ifadesini bulan, kuşatıcı ve derinlikli anlamıyla ifadesini bulan, bir hayat, edebiyat ve siyaset tarzını seçmek, güçlendirmek gerekir.

Günümüzde siyaset vicdanı bir erozyon içerisindedir, vahşi önyargılarla, ideolojik kurgularla, klişecilikle, merhameti katlederek, küresel bir duyarsızlık şeklinde somutlaşarak, insanlık tarihinin en büyük kötülüklerini ve günahlarını işleyerek, siyasal adaletsizlik ve siyasal şiddet biçiminde ilerlemektedir. Günümüz siyasetinde egemen eğilim ideolojik, politik, ekonomik çıkarlar temelinde dünyanın tek taraflı olarak biçimlendirilmesi yönündedir. Bugünün dünyasında sermayenin siyasal çıkarları bütün çıkarların üzerinde olduğu için, sermaye siyasal gündemi belirleyebiliyor, etkileyebiliyor, kontrol edebiliyor. Sermayenin dünyası, kendi dünyası dışında, hiç kimseye karşı sorumlu değil, insanlığa karşı sorumlu değil.

AHMET ADA

Bugünkü edebiyatçının önünde, 20.yüzyıldan 21.yüzyıla devredilen bütün sanat akımları, modern dünya şiirinin mirası bir olanaktır. Unutmamak gerekir ki şiirde durulabilir bir nokta yoktur. Şiir, siyaset felsefesi gibi sorular soran, hayata çok güçlü biçimde bağlı, insan hayatının içsel boyutunu imgeler halinde dizgeleştiren bir disiplin. Modernite ile birlikte bireyin, bilinç ve biliçaltının, üstgerçekçiliğin keşfi şiirin izleksel, anlamsal, biçimsel boyutunun yeni olanaklar kazanmasını sağladı. 20.yüzyıl düşüncesinde toplum içindeki bireyin konumu, durumu, yalnız şiirin değil bütün sanatların ön içeriği oldu. Birey, politize olarak Komüne katıldı. Sovyet devrimi ve fütüristlerin yeni insanı, Mayakovski, avant-garde akımların ortaya çıkması vb. devinimlerle hayat-sanat ilişkisi, sanat-başkaldırı ilişkisi yeni bir biçime girerken, burjuvazinin egemen değerlerine karşı tavır alındı. Sovyet devrimi sanat-edebiyat-hayat-siyaset alanlarının iç içe geçtiği yıllar oldu. Edebiyat farklı bir konuma taşındı.

Şunu söylüyorum: Yalnız edebiyat alanında değil, resim, mimari, tiyatro, sinema, müzik alanlarında da 20.yüzyılda büyük değişimler yaşandı. Resimde de müzikte de geçmişe dönük araştırmalar, kazı çalışmaları yapıldı. Müzisyenler Afrika tamtamlarına, Tibet'in büyük borularına ulaştılar, ressamlar Mısır sanatını, Afrika, Okyanusya, Güney Amerika sanatlarını keşfettiler.[1] Büyük reddedişler, gelenekten kopuşlar, yıkışlar çağı oldu 20.yüzyıl. Ama müzikteki, resimdeki, şiirdeki temel estetik görüşlerin değişmesinin algılanması, değerlendirilmesi, anlamlandırılması gerçekleşti mi?

21.yüzyıl, şiir açısından, 20.yüzyıldan devralınan büyük mirasın üzerinden öteki disiplinlerle (felsefeyle) buluşacağı bir şiiri gündeme taşıyacaktır. Günümüzde hayat çok karmaşık bir yapıda, dolayısıyla ancak şiir bu hayatın şifrelerini derin yapısıyla çözebilecektir. Popüler beğeniye darbeler indirebilecektir. İnsanlar, sanat yapıtlarında geçmişin ve yaşadıkları yüzyılın insanlık değerlerini, dahası kendilerini bulacaklardır.

Cezanne: "Ben bütün insanlara gerçeği söylemekle yükümlüyüm ve bunu resim yoluyla yerine getireceğim" diyordu. 21.yüzyılın edebiyatçısı da bu mirası devam ettirecektir. Şiir, bu mirasın esinini hayattan alan en doğal olanağıdır. Şiirsel imge de, sınırsız, özgür ve çok katmanlı imgelemin özgün imgesidir. İmge, hayatın, nesnelliğin imgesidir. İmge nesnesini yitirirse şiir özgürleştirici işlevini yapamaz. İmge nesnesini yitirmediği sürece insanı özgürleştirici, gerçeklikleri dönüştürücü estetiksel işlevini sürdürecektir.

Sorunsala şiir-hayat, şiir- siyaset ilişkisi bağlamında baktığımız zaman, modern şiirimizin bu ilişkinin merkezinde yer aldığını söyleyebiliriz. Bir esin kuramı geliştirecek olsam en başa "hayat" diye yazarım. Esin nedir? Şiir yazmanın nedenidir. Esin ile şairin kaynakları düşünüldüğünde, hayatın, şairi esinleyen olduğu görülecektir. Düşler, ütopyalar da şairin esin kaynaklarıdır. Şairin iki uzamından birine aittir düşler, ütopyalar. İç uzama ait olandır. Dış uzam nesnel dünyadır. Hayat ya da toplumsal ha-

yat dış uzama aittir. Esini harekete getiren iç ve dış uzama ait şeylerdir. İç ve dış uzama ait olan şeyler insanî, kültürel, siyasal ve düşünsel yapılanmalar içindedir. Başka bir söyleyişle, şairin öznel ve nesnel dünyası,(kültürel, siyasal, felsefî dünyası) bir mekik gibi işler. Nerede olur bu işler? Zihinde. Şairin dış dünyadan, hayattan ve toplumsal hayattan algıladıkları iç uzamda (öznel dünya), zihinde, "imgelemde (imagination) bir yapıntısal (imaginaire) nesneye dönüşür. Şiirin kimyası böyle çalışır. Hiçbir nesne olduğu gibi kalmaz. Zaten "imaginaire" erişmeden şair şair olmaz. Demek ki "kaynak" denen şey bir dölyatağı gibi şairi kapsar."[2] Şairin kültürel donanımı, şiir bilgisi, yeteneği, dili kullanım becerisi, şiir mirasıyla ilişkisi, şiir mirasını değerlendirişi, imgelem gücü vb. etkenler kendine özgü bir şiir yazmasını sağlar. Şair, birbirini etkileyen, besleyen bu donanımlardan yoksunsa, *kaynağı* şiire dönüştüremez. Hayatı, toplumsal hayatı "algılamanın özel karekteri" etkiler ve değiştirir. Hayat olsun, nesnel dünya olsun, hatta nesneler olsun, algılamanın özel karekteriyle benzer değerlerde kalmazlar. İmgelem ya da zihnimiz fotoğraf makinesi gibi çalışmaz. Şairin imgelemi algılananı yönlendirir. Yaratıcı işlerlik, buluş, keşif, yeniden anlamlandırma, yeniden düzenleme, bireye özgü olan "imaginaire" oluşturulması imgelem gücünün yaratıcılığına bağlıdır. İmgelem gücünün yaratıcı imgeleriyle bir kez daha bireyin ben'inden geçen ve nesnel *bağlılaşımını* dünyada aradığımız imgelerle şiiri varederiz. Varettiğimiz şiirin teknik bilgisini önceden edinmek zorundayız. Şiirin teknik girdileri, dili, yazınsallığı, sessel ve anlamsal düzenlenişi, biçimselliği, sözdizimi, derin ve yüzeysel yapısının oluşumu vb. konulara girmeyeceğim bu kısa yazıda. Ancak şu temel ilke anımsanmalıdır: Hayat da, toplumsal hayat da, geniş anlamda siyaset de, felsefe de, dünya görüşü de, ideolojiler de, edebiyat yapıtlarında, yazınsal söylemin içinden dile gelmelidir. Bunlar estetiksel ve yazınsal imgeye dönüşmedikleri sürece şiir, şiir olmaz.

Yazınsal imgelerin kaynağı dilseldir. İmge, hayatın zihne yansıması ise, yazınsal imge hayatın dile yansımasıdır. Şairin modern kimliği üzerinden yazacak olursam, şairin şiirsel söyleme bağlı kalması gerekmektedir. Şairin siyasal kimliği, dünya görüşü, ister istemez şiirin derin yapısına sızmaktadır.

Şiirin bilgi ile ilişkisi süreklidir. Hayatın, nesnelerin bilgisi zihinsel imgeden şiirin bilgisiyle dilsel imgeye dönüşür. Hayatın bilgisi, şiirin bilgisi, estetiğin ya da hazzın bilgisi olurken kendine dönüşlüdür. Hayatın bilgisi, nesnenin bilgisi; şiirin, estetiğin, hazzın bilgisi olmuştur. Şiirin hayatla ilişkisi ya da kimyası böyle işler. Resmin de böyledir. Picosso'nun "Avinnon Kızları" resmi, o güne kadar gelen resmin bilgisini köktenci biçimde değiştirir. Bütün öncü sanatçılar böyledir; dilsel, içeriksel, biçimsel kırılmalara yol açmışlardır.

Hayat, edebiyat, siyaset üçgeninin asıl buluşacağı nokta hayatın anlamını araştırmak olmalıdır. Felsefe ve edebiyat (dolayısıyla şiir) aslında insanın varoluşunun nedenlerini aramaktadır.

Ülkesinin tarihine, o tarihin biçimlendirdiği bugününe, ülkesinin insanına, dağlarına, bitki örtüsüne, ülkesinin müziğine, resmine, tiyatrosuna, sinemasına bu denli yabancılaşmış bir şiir, ütopyasını yitirmiş bir şair beni ilgilendirmiyor. Beni insanın

özü, insanlık durumları, hayatın özü, şiirin başka insanlarla konuşması, insanın bağışlanamaz umursamazlığının sarsılması; insanlığın evrensel yürüyüşüne katılan sanat ya da sanatçı ilgilendiriyor.

Hayat, siyaset, edebiyat üçgeninde sanatçının, yazarın, şairin bağımsız, özgür birey olabilmesi; iç uzamın, yaratıcı imgelemde, yapıntısal nesneye dönüşürken - hiç kuşkusuz - etkili olacaktır. Dolayısıyla "yansımasının yansıması" olan yazınsal imge dilsel düzenlemeyle oluşurken, şiirin derin yapısında da insanlığın evrensel konumu, duruşu okunabilecektir.

Ben şiirden, dili, dini, ırkı, ulusu, rengi ne olursa olsun insanı, insanın varoluş bilgisini, hayatın kaynağını, hayatın anlamını araştırmasını beklerim. Şiir çünkü, imgenin olanaklarıyla insanı araştırmaya, anlamlandırmaya yatkındır. Şiir çünkü kendine ait bir dizgedir. Şiir çünkü, umarsız kalmışa umar, umutsuz kalmışa umut olabilir. Hayatın derin anlamını şiir yoluyla keşfetmek, insanlık değerlerine şiirin kanalıyla ulaşmak varolduğumuzu hissetmek demektir.

---

[1] 20.Yüzyılda Sanat. S.37, Sel Yayınları, 2003

[2] Özdemir İnce, Isırganın Faydaları, S.100, Dünya Kitapları, 2004

NURULLAH ÇETİN

Edebiyatın hayat ve siyasetle ne kadar bağlantılı olduğu eskiden beri tartışma konusudur. Bir zamanlar 'sanat sanat için midir?', 'sanat toplum için midir?' tartışmaları vardı. Yine bir vakitler 'sanat ahlâka hizmet etmeli midir, etmemeli midir?' tartışmaları yapılmış. Siyasî boyutta ise 'edebiyat, ideolojilerin aracı olmalı mıdır, olmamalı mıdır?' soruları sorulmuş. Bir zamanlar Sovyetler Birliğinde olduğu gibi edebiyat, komünizm için bir propaganda vasıtası olarak görülmüş, edebiyat sloganlara boğulmuştu. Bütün bu tartışmalar ve herc ü mercler içinde hayat-siyaset-edebiyatın birbirleriyle olan irtibat noktaları, ilişkileri, etkileşimleri daha sağlıklı bir sorgulamaya tabi tutulmalıdır.

Önce kavramsal çerçeveleri belirlemeye çalışalım. 'Hayat' denilen şey, canlılığı, canlıların bireysel ve sosyal faaliyet alanını karşılayan bir kavram. Bu bakımdan sosyal karakterlidir. İnsanın birey olarak gündelik hayatta yapıp etmeleri, diğer insanlarla ticarî, sosyal, kültürel vs. şekillerde ilişki kurmaları, yaşanan olaylar gibi durumlar, bir bütün olarak hayatı karşılıyor. Evdeki, işyerindeki, sokaktaki, değişik mekânlardaki yapıp ettiklerimiz hayatımızı oluşturuyor. Sosyal hayatı yönlendiren temel etmenler, insanların kendi aralarında oluşturdukları geleneklere, âdetlere, örflere, kanunlara, törelere dayalı oluşan ve kendiliğinden yürürlükte olan sosyal ilişki biçimleridir. Hayat, daha çok güncel olan, yaşanan, hareket halinde olan, ortak kabullere göre yürüyen bir süreçtir.

Siyaset ise bireylerin ve sosyal toplulukların üstünde, onları güdümleyen, yönlendiren, kalıplara ve ilkelere bağlı olarak yaşantılarını ören, çerçeve bir nizamdır. Bakış açısıdır. Davranışların, tavır alışların, düşüncelerin yönlendiricisi olan bilinçtir. Toplumun yönetilme biçimleridir. Toplumun bir anlayışa, bir sisteme, bir düşünceye, bir ideolojiye göre belirlenmiş bir düzen içinde hayatlarını sürdürme projeleri, ideal toplum ve devlet yönetimi tasarımlarıdır. İnsanların birbirleri arasında oluşturdukları yöneten-yönetilen-yönetim ilişki ve biçimleri ağıdır. Siyaset, hayata göre, daha dışarıda, üstte bir yerlerde duran, soyut bir çerçeve, buyurgan bir sistemdir. Hayat sıcak, siyaset soğuktur. Hayat, yaşanan bir şey, siyaset ise ileriye dönük bir idealin tasarım ve heyecanıdır. Hayat reel olan, siyaset ise ideal olandır. Hayat daha çok kendiliğinden oluşan ve kendi doğal seyri içinde sürüklenip giden soysal bir süreç, siyaset ise birileri tarafından bir amaca dönük olarak belirlenen, bilinçli bir plâna bağlı olarak programlanan bir şeydir.

Hayat ve siyasetin dışında edebiyat ise kişinin insanlar, hayat, dünya, zaman, mekân, varlık karşısında duygusal tepki verme biçimlerinin söz kalıpları içinde belli bir ifadeye kavuşmasıdır. Soyut bir zihinsel ve ruhsal ameliyedir. Dolayısıyla hayat ve siyaset somut, edebiyat ise soyuttur. Somutun soyutla ifadeye kavuşması hayat, siyaset ve edebiyatın bileşkesini oluşturuyor. Edebiyat, sanat ve siyasetin daha üst bir plânda zihinsel olarak yeniden kurgulanmasıdır. Hayat ve siyaset, dış dünyada var olan gerçek yaşantılardır, edebiyat ise bunların soyutlanarak itibarî, saymaca, sanal bir âleme aktarılıp dönüştürülmüş halidir. Dolayısıyla hayat-siyaset-edebiyat, birbirinden kopuk kavram ve olgular değil.

Bu kavramsal çerçeveden sonra konuyu değişik bir açılımla sergileyebilmek için yazıyı şu uyarıcı sorular çerçevesinde yürütelim.

-Edebiyat dediğimiz zihinsel ve ruhsal faaliyet alanı, hayat ve siyaset gibi daha maddî, daha somut dünyalardan ne kadar kopuktur? Hayattan ve siyasetten tamamen bağımsız edebiyat olabilir mi? Olursa bunun anlam ve önemi nedir?

Edebiyat, dille anlatım, bir şeyleri söze dökmek, söylenecek bir şeylerin olması ve bunların güzel, hoş, etkili bir dil dizgesi içinde ifadeye kavuşması ise bunun hayat ve siyasetten kopuk olması düşünülemez. Edebiyat bir şeyleri aktarmaya ihtiyaç duyacaktır. Bu içerik toplamı da hayat ve siyasetten ayrı şeyler değildir. İnsanlar, sanatçılar, edebiyatçılar, kendi yaşantılarını, gözlemlerini, izlenimlerini, ileriye dair tasarımlarını yazarlar. Hiçbir roman, şiir, hikâye, tiyatro yazanının hayatından bağımsız değildir. Ancak kişisel yaşantılar, hayatların edebiyata yansıma biçimi değişiktir. Dolayısıyla meselâ bir romancı, hayatını yazar, bunu yaparken de bir seçme, düzenleme, yorumlama, değerlendirme içinde sunar. Kendi yaşantıları, gözlemlerine dayalı başkalarının yaşantıları hayatı oluşturur; bunların belli bir şekil, teknik, bakış açısı, yorumlama biçimi ve üslûp içinde sunumu da siyaseti oluşturur. Dolayısıyla roman, edebiyat, hayat ve siyasetin bir sentezidir.

Dolayısıyla edebiyatçının hayattan ve siyasetten soyutlanması mümkün değildir. Bunda yadsınacak bir şey yok. Yalnız 'edebiyatçı, hayat ve siyaseti edebiyata nasıl ve ne oranda sokacak?' sorusu sorulabilir. Bütün tartışma buradan çıkıyor. Hayat, edebiyata olduğu gibi ve başkalarının siyasetine göre yorumlanan haliyle sokulursa bu güdümlü edebiyat olur. Başarılı bir hayat-siyaset-edebiyat sentezi ancak, sanatçının hayatı, ruhunun bütün zerreleriyle derinden hissedip yaşamasıyla ve bunu kendi ürettiği özgün siyaseti yani yorumlama biçimiyle ifadeye dökmesiyle mümkün olur. Hayat ve siyaset, edebiyatta eğreti, ekleme, montaj, ham bir malzeme, sığ, yavan, genel geçer düşünce ve sloganlar halinde durmamalıdır. Edebiyat, sahih yaşantıların, gerçek acıların, doğal sevinçlerin, samimi beklentilerin yansıması olmalıdır.

-Hayat ve siyaset, kendine edebiyatta ne oranda ve hangi anlamda ifade alanı bulabilmelidir?

Edebiyat, işlevsel bir kültür faaliyetidir. Estetik değer faydası üretir. Boş, anlamsız, süslü lâf kalabalığı olmaktan kurtulup, hayatla ve siyasetle yüzleşmelidir. Edebiyat alımlayıcısı olan insanlar, öncelikle edebiyatta sahici hayatların yansımasını görmek ister. Edebiyatçı, sürekli iç dünyasında taşıdığı, kendisini zaman zaman ikaz konumunda olan hayalî bilge kişiliğinin "İnanmadığınız, yaşamadığınız şeyi ne diye yazıyorsunuz?" sorusuna muhatap olmak durumunda ve bunun bilincinde olmalıdır. Sosyal hayata örneklem teşkil edebilecek, toplumsal niteliğe geçiş imkânı veren bireysel hayatlar, edebiyatın temel malzemesidir. Meseleye bu açıdan bakılınca Türk edebiyatına somut anlamda hayat ve siyasetin giriş dönemi Tanzimat'la başlar. Daha önce Divan edebiyatında hayat ve siyaset yok değildi. Ancak bunlar çok dolaylı yoldan ve soyut bir biçimde yansıtılıyordu. Tanzimat bu meseleyi alenîleştirdi ya da ayân etti. Ancak bu konu hâlâ yerine oturmuş değil. O zamandan bugüne bu konuda iki eğilim var. Ya edebiyat ihmal edilerek tamamen hayat ve siyaset ön plâna çıkarıldı, ya da hayat ve siyasetten kopuk, havada kalan bir edebiyat yapıldı. Örnekleri

çok az olmakla birlikte zaman zaman da hayat-siyaset ve edebiyatın doğal seyri içinde gelişen ahenkli sentezine yer verildi.

Hayata ve siyasete dair meseleler, edebiyat eserinde varlığı en az hissedilen bir eriyik hâlde olmalıdır. Yapıştırma yöntemiyle bir takım sloganlar, fikirler, görüntüler vs. edebiyatın kimyasını bozar. Edebiyat, eğreti değerleri kabul etmez. Edebiyat, hazmedilmiş yaşantıların estetik boyutta üst bir ifadeye kavuşturulmasıdır.

Bu konuyla ilgili bir başka sorun, bazı edebiyatçıların gerçek hayatlarında yerini bulmayan hayat ve siyaset unsurlarına yer vermeleri. Bütün varlığıyla yazdıklarını samimî olarak yaşamayan adamın okuyucuya vereceği hiçbir etki yoktur ve inandırıcı da olamaz. Yazı ile yaşantı birbiriyle çelişmemelidir.

-Edebiyat, hayat ve siyaseti yönlendirebilir mi?

Sanatçı, bir toplumun uyanık vicdanıdır, öncüsüdür, rehberidir, yol göstericisidir. Bilgi, kültür birikimi ve derinlikli seziş gücüyle milletinin geçmişini, halini ve geleceğini aynı anda kuşatabilir ve ona göre gidişata yön verebilecek uyarılarda bulunur. Ön sezileri çok kuvvetlidir. O bakımdan gerçek sanatçılar, isabetli öngörüleriyle hayatı ve siyaseti yönlendirebilmişlerdir. En eski zamanlardan beri Türk devlet geleneğinde sultanlar, padişahlar, beyler en yakınlarında hep alimleri, şairleri, sanatçıları, düşünce adamlarını bulundurdular. Onları kendilerine nedim, danışman edinirlerdi. En son Atatürk bu geleneği devam ettirdi. Bütün edebiyatçılar, yazarlar, profesörler onun sofrasının ayrılmaz müdavimleri idi. Onlar, taş üstünde taş, omuz üstünde baş kalmamış, bitmiş, tükenmiş, viraneye dönmüş onaltı milyonluk bir ülkenin çocuklarıyla tam bağımsız ve bağlantısız bir Türkiye projeleri üretip uyguluyorlardı. Ondan sonraki devlet idarecilerinde bu gelenek ortadan kalkmıştır. Hele bugün böyle bir şey hiç yoktur. Bunun sonucunda da geleceği göremeyen, plânsız programsız, ufuksuz, günübirlik yönetim tarzlarıyla, tüccar mantıklı politikacıların ülkemizi karış karış satma hesaplarıyla sürüklenip gitmekteyiz. Ne acı ki kendi başımıza, bize ait geleceğe dair büyük projelerimiz yok. Kendi birliğimizi kurup o birliğin lideri olmak varken, Avrupa Birliğine yalvar yakar girme zavallılığı içinde çırpınıp duruyoruz. Bir zillet halinde Büyük Ortadoğu Projesi gibi siyonistlerin projelerinin kuyruğunda ve yedeğinde kalan, 'içine girersek ne kazanırız girmezsek ne kaybederiz?' kısırdöngü sınırlarında tartışıp duran bir perişanlık halindeyiz. Bugün siyasetçiler, Büyük Doğuyu inşa etme sevdasındaki Necip Fazılları, Büyük Türkiye Rüyası gören Mehmet Kaplanları yanlarına bile yaklaştırmıyorlar. Büyük Ortadoğuyu vaktiyle kurmuş olan Osmanlı projesini anlama ve kavrama zahmetine bile katlanmıyorlar.

Sanat adamı, hayatın ve siyasetin ruhunu hisseder, felsefesini yapar, fikriyatını dokur. Siyaset adamı ise günlük, kısa vadeli ve kısır düşünmek yerine bu fikriyatı uygulamaya koyar. O pratik eylem adamıdır. Eğer evrensel ve kalıcı düşünebilen geniş ufuklu sanat ve düşünce ile beslenmezse çok büyük hatalar yapar, hatta milletin kaderiyle oynar. Türk milleti, ileriye dönük selâmeti için sanatçısıyla, edebiyatçısıyla, toplumbilimcisiyle, ilâhiyatçısıyla, siyasetçisiyle, velhasıl tüm kesimleriyle hep birlikte el ele vererek Büyük Türkiye Projesini bir an önce üretip hayata geçirme sevdasına tutulmalıdır.

MEHMET H. DOĞAN

Nâzım Hikmet'in elli yıllık 'şiirciliği'ni taçlarından Saman Sarısı şiirinde

"bizim zanaatları düşünüyorum şiirciliği resimciliği çalgıcılığı filan
düşünüyorum ve anlıyorum ki
bir ulu ırmak akıyor insan eli ilk mağaraya ilk bizonu çizdiğinden beri
sonra bütün çaylar yeni balıkları yeni su otları yeni tatlarıyla dökülüyor
onun içine ve kurumayan uçsuz bucaksız akan bir odur"

diyordu. İnsanın doğa karşısındaki ilk yaşamsal etkinliklerini 'söz'le yanı 'edebiyat'la sınırlamamak daha doğru geliyor bana; onun için de konuyu "hayat-sanat-siyaset" olarak ele almak istiyorum.

Hayat, ölüm de içinde, her şeyi kapsayan, nerde nasıl başladığı kestirilebilse bile nerede sonlanacağı bilinmeyen bir umman; her şey ondan geliyor, ona akıyor.

Bu sonsuz umman içindeki bütün yaratıkların en büyük çabası hayatta kalmak, varlıklarını sürdürmek. Bir araya geliyorlar, örgütleniyorlar, kendilerini koruyacak, hayatta kalmalarını sağlayacak önlemler alıyorlar; ama insan'ın dışında hiçbiri doğayı değiştirme, daha yaşanır kılma savaşımını veremiyor. Yüzyıllar, binyıllar içinde değişimlere uğruyorlar, ama bunların hiçbiri kendi istençleri içinde olmuyor. Daha çok, istenç dışı doğal bir değişim oluyor bu. İnsan ise, doğayı değiştirirken kendisini de değişime uğrattığı için istençli bir değişim oluyor onunki. İstediğinde kötü sonuçlarından korunabileceği, yönünü iyiye doğru değiştirebileceği bir değişim.

Bu bakımdan, insanı, yaratıkların en üstünü (eşref-i mahlûkat) yapan şeyin, bütün hayatta kalma etkinliklerinin en başında gelen 'sanat' olduğuna inanıyorum.

Sanatı, kof bir ululama değil bu, evrensel bir gerçek.

İnsanlık tarihinde sanat, siyasetten de önce gelir. Çünkü birlikte yaşamaya başlayan insan toplulukları içinde "ilk mağaraya ilk bizonu çizen" insan, yani o ilk 'büyücü', liderlerden, önderlerden önce ortaya çıkmıştır. Bu demek, James G. Frazer'ın "kuramsal olarak 'sahte bilim', kılgısal olarak 'sahte sanat'" diye tanımladığı "**büyü**", topluluğun bir 'baş' tarafından yönetilme sanatı olarak tanımlayabileceğimiz siyasetten öncedir tarihte. Ama 'büyü'nün zamanla ilkel dinlere, bilime ve sanata ayrışmasıyla birlikte, büyücüler de toplum önderlerine: kabile başkanlarına, yöneticilere dönüşmüştür. Yani toplum yönetimi olarak 'siyaset'e bir köken aranıyorsa, yine sanattır bu. 'Siyaset sanatı' teriminde dile gelen şey de bu gerçekliktir aslında.

Evet, siyaset de bir sanattır: ama sırasında öteki insanî etkinliklerle birlikte sanatı ve bilimi de baskı altına almaya, kendi amacı doğrultusunda kullanmaya, bunu yapamadığı zamansa silmeye, yok etmeye çalışan, çok büyük bir çoğunlukla kötüye kullanılmış bir sanat.

Batı'da, doğuda, eski çağlardan günümüzün –ideolojisi ne olursa olsun- bütün

uygar toplumlarına varıncaya kadar tüm insanlık tarihi bu baskının, kötüye kullanmanın örnekleriyle doludur: toplum dışına sürmeler; aforoz; engizisyon; hapis; yakarak, asarak, deri yüzerek, vurarak öldürmeler; hapislerde çürütmeler; çeşitli yollardan susturmalar...

Platon'un ve tek tanrılı dinlerin genellikle sanata, özellikle de şairlere karşı tavırları, zamanla bilimi, felsefeyi, özgür –bu demek yöneticilerin dışında, onlara karşı- düşünceyi de baskı altına almaya kadar gitmiştir. Aslında savaşım, doğrudan ne sanata, ne felsefeye, ne de bilime karşıydı; yöneticiler kendi çıkarlarına, kendi amaçlarına uygun düştüğü, kendi patronajları altında tutabildiği sürece sanatı da, felsefeyi de, bilimi de desteklemişti. Ama sanat, felsefe ve bilim kendi uygulama alanları içinde yerleşik düşünceye, uygulamaya karşı çıkmaya başlar başlamaz, karşısında hemen siyaseti bulmuş, sonuçta yönetici sınıfla çatışma içine girmiştir.

Binlerce yıl süren bu baskı ve susturma çabaları, günümüzün sözüm ona küreselleşmeye doğru giden post-modern dünyasında yeni bir yüz kazanmıştır. Geçmiş yıllarda olduğu gibi kolayca susturulamayan, baskı altına alınamayan, hizaya getirilemeyen gerçek sanatçılar, yazarlar, şairler bir başka yoldan: sanat yapıtları tüketim ürününe dönüştürülerek etkisizleştirilmeye, saf dışı edilmeye çalışılmaktadır artık. Sanat izleyicisi kitle, yazılı ve görsel reklam bombardımanı aracılığıyla uyuşturulmak; seri üretim ucuz sinema ve televizyon yapımlarıyla okumaktan soğutulmak, caydırılmak yoluyla artık düşünemez, hayal edemez edilgin bireylere dönüştürülmektedir. Ayrıkotları gibi bir anda piyasayı saran popüler kültür, sanat, edebiyat, şiir ürünleri bu yozlaşmayı daha da artırmakta, sanat ve edebiyattaki etkisizleşmeyi hızlandırmaktadır.

Bu hızlı gidişin sonunda varılacak yer, sanat ve edebiyat yapıtlarının, belli zamanlarda belli dozlarda alınınca, insanların yaşamlarını kolaylaştıran, sokuldukları kölelik statüsüne katlanmalarını mümkün kılan hafif uyuşturuculara dönüştüğü, farklılıkların en aza indirgendiği, herkesin her yerde aynı şeyden haz alıp aynı şeyi düşündüğü küresel bir toplum düzenidir: Huxley'in *Cesur Yeni Dünya*'da çizdiği düzen. Kuşkusuz, insanlar oradaki gibi laboratuvarlarda üretilemiyor henüz, ama yakın gelecekte bunun da olmayacağını kim garanti edebilir? Klonlama yoluyla kuzular, inekler üretildiğine göre bir gün insanlara da sıra gelecektir. O zaman ne sanata ne sanatçıya, ne şiire ne şaire, ne resme ne ressama....gerek kalacaktır. Dünyaya salıverilmiş yüzlerce şair, ressam, müzisyen kopyası (geçmiş sanatçılara duyduğum saygı, bunların kimlerden klonlanarak üretildiklerini söylememe izin vermiyor!) insanlar arasında dolaşıp onları eğlendirecek, içinde yaşadıkları kölelik düzenine uyumlarını sağlayacaktır. Bugün ne kadar uzak görünürse görünsün, siyasetin sonul amacı budur.

Evet, resmin, heykelin, müziğin, şiirin, romanın, öykünün son derece sığlaşmış örneklerinin üretilip tüketilen ticaret metaına dönüştürüldüğü bu uluslararası kapitalizm döneminde, binlerce yıl sürmüş olan bu savaşım bir biçimde sona eriyor gibi görünmektedir.

Az sayıda gerçek sanat yapıtına hâlâ rastlanıyor olması bu durumu değiştirmiyor.

Siyaset, yani toplum yönetimini ellerinde tutanlar, toplumu değiştirme-dönüştürme gücünü sanatın elinden alıp kendi tekellerine geçirdikleri için artık, sanattan, sanatçıdan da korkmamaktadır. Kullanılmayan, kullandırılmayan bir düşünce ve anlatım özgürlüğü gibi etkisizleştirilmiş bir sanat da bir tehlike olmaktan çıkmıştır onlar için.

Ülkemizde de, 1980'lerde, dünya kapitalist düzenine hızlı uyum sonrasında polisin, savcıların artık şiirin, şairin peşinde koşmamasının; sigara paketleri üzerinde orak-çekiç izleri aramamasının; 'Anadolu'nun yoksul yüzünü gösteriyor' diye film sansürüne gitmemesinin nedeni budur aslında, yoksa kimilerinin ileri sürdüğü gibi, şiirin siyasetle uzlaşmış olması, sanatçının siyasal tavrını yitirmiş olması değil. Nâzım'ın şiiri, Ruhi Su'nun sesi ve türküleri de korkutmuyor artık onları. Dahası, toplumcu düzenin kanlı bıçaklı düşmanı olan kimi parti liderlerinin seçim propagandalarında, bir zamanlar hapislerde çürütmeye, bunu başaramayınca da öldürmeye çalıştıkları Nâzım'ın dizelerini kullanacak kadar pişkinlik gösterdikleri görülüyor.

Siyaseti yönlendirenler, ellerine geçirdikleri iktidarı sonsuza kadar elde tutacaklarını; bilimi, felsefeyi, sanatı sonsuza kadar kullanabileceklerini, yönlendirebileceklerini sanıyorlar. İktidarı sürdürmek için her şeyi kullanmak, olmazsa çarpıtmak, dönüştürmek, onların eski alışkanlıkları zaten. Ama evreni, doğayı, dünyayı anlamaya, yorumlamaya, sonunda da değiştirmeye çalışmaksa, düşüncenin ve sanatın varlık nedeni olarak kaldığı sürece; sanatçılar, sanatın "büyü" döneminden devraldıkları asli özelliklerine bağlı kalarak olmayanı oldurmaya, görünmeyeni görünür kılmaya çalıştıkları sürece siyasetle sanat arasındaki kavga, ne kadar alt düzeyde olursa olsun, sürecektir.

Ulu sanat ırmağı, değil siyasetten, hayattan bile uzundur.

RECEP DUYMAZ

Edebiyat, dolayısıyla, sanat ile hayat arasındaki ilişki üzerinde sağlıklı düşünebilmek için bu iki kavramın en sade olarak algılandıkları döneme kadar zihnen inmemiz gerekir. İlk insanlar kendilerinin var olduklarını anlamaya başladıkları andan itibaren ilkin beslenme, giyinme ve barınma ihtiyaçlarını karşılamak için çaba harcamışlardır. Kimileri bu bedensel ihtiyaçlarının yanında zamanla birtakım ruhsal ihtiyaçlarının da bulunduğunun farkına varmış ve bunları güneşin doğuşunda, batışında, suların çağlayışında, kuşların cıvıltılarında görebildikleri ve duyabildikleri güzelliklerle gidermeye çalışmışlardır. Daha sonra bu güzellikleri kelimelerle anlatarak edebiyatı, renklerle göstererek resmi, çizgi ve şekillerle cisimlendirerek heykeltıraşlığı meydana getirmişlerdir.

Tarihin çağlar boyunca akışına uygun olarak insanın bu iki tür ihtiyacı da artmış ve modern zamanlara gelindiğinde bunlar çeşitli adlarla anlatılan disiplinler hâline gelmiştir. Günümüzde bu disiplinleri en geniş anlamıyla bilim ve sanat adlarıyla iki gruba ayırmak mümkündür. Gelinen son noktada bilim ve sanatın insan beyninin iki farklı çalışma alanı olduğu gerçeği ortaya çıkmıştır.

Doğuşu, gelişmesi ve bugün üzerinde kılı kırk yaran birtakım kuramların oluşturulması gösterir ki edebiyat, insanın, dolayısıyla, hayatın içindedir; insan beyninin, hayatın bir yanını tamamlayan ve zenginleştiren bir çalışma alanıdır. Edebiyat tarihimizde Namık kemal, Halit Ziya Uşaklıgil, Mehmet Akif Ersoy, Ahmet Hamdi Tanpınar... ve daha niceleri anı, söyleşi ve denemelerinde, hiç değilse hayatlarının bir döneminde, okudukları edebiyat metinlerinin kendilerini nasıl etkilediklerini, hatta iç dünyalarını nasıl zenginleştirdiklerini ve büyüttüklerini anlatmışlardır.

Zaman zaman toplumun dar bir kesimindeki insanlara seslenmiş olsa da edebiyat hep hayatla beraber olmuş, hatta bazı edebiyat eserleri onu biçimlendirmeye bile kalkmıştır!.. *Çalıkuşu* romanın bazı okurlarının daha sonra onun hakkında yazdıkları bunun düşündürücü birer örneğidir...

Edebiyat-Siyaset İlişkisi

Edebiyat ile siyaset arasındaki ilişki üzerinde düşünmek, edebiyat ile hayat arasındaki ilişki üzerinde düşünmekten hem daha zor, hem de daha geniş bir alanı kapsayacak şekilde düşünmek demektir. Edebiyat ile hayat arasındaki ilişki üzerinde düşünürken nihayet toplumdaki bir bireyin kendi özgür iradesiyle bir edebiyat eseri arasında kurduğu ilişki üzerinde durulur. Edebiyat ile siyaset arasındaki ilişki üzerinde düşünürken ise edebiyat, toplumu yönetenlerle ilişkilendirilir ve onun etki alanı toplumun bütün bireylerini zorunlu olarak kapsayacak şekilde genişletilerek düşünülür. Etkisi bu kadar geniş bir alana yayılacak olan bir ilişki üzerinde olumlu veya olumsuz bir yargıda bulunmak o kadar kolay değildir. Böyle bir yargının sorumluluğu, o

yargıyı vereni, edebiyatın, daha doğrusu sanatın özünü, görevini, gücünü araştırmaya ve onlar üzerinde düşünmeye götürür...

Bugün özelde edebiyatımızın, genelde sanatımızın bu kuramsal yönleri üzerinde sağlıklı olarak düşünmek ve bazı sonuçlara varmak olanağından yoksun olduğumu(zu) düşünüyorum. Bunun sebebi, *Orhun Abideleri*'nden başlayıp *Gün Doğmadan*'a gelinceye kadar vücuda getirdiğimiz sanat eserlerimize dayalı bir kuramsal estetik birikimden yoksun oluşumuzdur. Ülkemizde estetik üzerine yazılmış akademik yayınlara bakınız. Tanıttıkları bütün edebiyat, sanat ve estetik kuramları Batı kökenlidir ve yüzyıllardan beri vücuda getirilmiş Batılı sanat eserlerine dayalıdır.

Burada edebiyat – siyaset ilişkisine dair onlardan birini veya onlardan birinin benzerini anlatmaktansa edebiyat tarihimizin bazı metinlerine dayalı birkaç cümle söylemek istiyorum.

Eski edebiyatımızın "hayat"la sıkı bir ilişkisi vardır; ancak hayatın bir bakıma düzenleyicisi demek olan "siyaset"le bir ilişkisi yoktur. Şairlerin devlet büyüklerine kasideler yazmaları ve onlardan "in'am"lar almaları siyasal bir ilişki değildir. Örneğin o edebiyatın başarılı metinlerinden biri kabul edilen *Hüsn ü Aşk*'ta siyasal bir "tavır" yoktur. Daha sonraki döneme ait bir eser olan *Muhayyelat* da öyledir.

Edebiyat tarihimizde edebiyat ile siyaset arasında ilgi Tanzimat döneminde kurulmuştur. Şinasi, Ziya Paşa ve Namık Kemal gibi edebiyatçı düşünürlerimiz "cumhur", "meşrutiyet", "hürriyet"... gibi siyasal kavramları edebiyatımıza sokmuşlar, hattâ daha da ileri giderek iktidarın kaynağını bile sorgulamaya kalkmışlardır... Örneğin devletin başında bulunan padişah, sultan, hükümdar... insanları yönetme yetkisini kimden, nereden ve nasıl almıştır? Türünden sorular bu dönemden itibaren sorulmaya başlanmıştır. Bu, edebiyatın, siyaset ve siyasetçilerin karşısında yepyeni bir "tavır" alışıdır. Ancak hemen belirtmeliyiz ki bu kavramlar, bizim toplumumuzun doğal gelişmesinin ürettiği ve kendi bünyesinin doğurduğu kavramlar değildir. Batı'yla kurulmuş zoraki ilişkilerin doğurduğu kavramlardır. Buna göre sanat tarihimizde edebiyat ile siyaset arasındaki ilişkinin başlangıcı sağlıklı bir başlangıç değildir. Buradaki sağlıksızlık, kavramların dışarıdan alınması ve bu kavramları içeren metinlerde estetiğin ihmal edilmiş olmasıdır. Bu, bir nehrin yatağının değiştirilmesi gibidir. "Hakikatte bir edebiyat ve sanat ancak kendi an'anesi içinde yenileşebilir".

Bu sağlıksız başlangıç, Servet-i Fünun, Milli Edebiyat ve Cumhuriyet dönemlerinde de devam etmiştir. Mehmet Fuat Köprülü'nun "İnkılap ve Edebiyat" adlı yazısı, bu dönem edebiyat – siyaset ilişkisini adeta özetleyen bir metindir. Köprülü, yazısında "estetik"in adını anmadan edebiyatın "Türk milletinin geçirdiği inkılap safhalarını ve inkılap mefkürelerini, romanlarında, şiirlerinde, piyeslerinde bütün kuvvet ve vuzuhuyla yaşatmasını" ister.

Çok partili döneme gelmek istiyorum. Çok partili dönemin başlangıcından itibaren *Büyük Doğu*, *Diriliş, Edebiyat Dergisi* ve daha başka bazı girişimler bu topraklarda yerli değerlerden tüten bir edebiyat ve sanat hareketi vücuda getirmeye çalış-

mışlardır. Kabul etmeliyiz ki aynı dönemde yerli değerlerden filizlenen bir siyasal hareket de (siyasal İslam) başlamıştır. Başlangıçta bu iki hareket, birbirini kısmen etkileyerek gelişmiştir. Zamanla siyasal hareket hızlanmış, günümüze gelindiğinde iktidara bile uzanmıştır. Bu hareketin edebiyat ve sanat boyutu ise ihmal edilmiştir. Bütün bunların sonunda günümüzde "tuhaf bir durum" ortaya çıkmıştır. Bir yanda sayısal bakımdan büyük bir siyasal güç, öbür yanda aynı kaynaktan geldiği varsayılan, medyada görüldüğü kadarıyla, cılız bir edebiyat ve sanat...

Bu sanat ve edebiyat, kanaatime göre, "siyaset"le bağını koparmıştır. Hattâ "hayat"la bile...

Bu ülkede yakın geçmişte neler neler yaşandı... Ne "mağduriyetler" görüldü... Sınıflarda, amfilerde koridorlarda, yerleşkelerde ne sarsılışlar, kırılışlar ve yıkılışlar... yaşandı... Bütün bunlar hem siyasal içeriği, hem estetiği gözeten metinlere geçirilebilir, sanatın sihirli gücüyle somutlaştırılabilir, başka yüreklere ve gelecek zamanlara taşınabilirdi...

Tarihçiler arasında, çağdaşların bulundukları dönemin tarihini yazamayacaklarına dair yaygın bir görüş vardır. Bu görüşü, sanat dallarına da yaygınlaştırarak çağdaş sanatçıların kendi dönemlerinde yaşanan olaylardan "ilham" alamayacaklarını söyleyenler vardır. Sanat tarihindeki örnekleri ortadayken biz bu görüşü mutlak olarak doğru görmüyoruz.

Az yukarıda ortaya çıkığını söylediğimiz "tuhaf durum"un kanaatime göre iki sebebi vardır. Birincisi, çok partili dönemin başlangıcından itibaren bu topraklarda yerli değerlerden tüttüğünü söylediğimiz bu edebiyata mensup yeni yazarların büyük bir bölümünün kendi kaynaklarımıza dayalı sağlam bir estetik birikimden yoksun olmalarıdır. İkincisi de bunun doğal bir sonucu olarak bütün edebiyat türlerinde "postmodern tarz"a özenmeleridir.

Sanatçı, sanat eseri, sanat eserinin güzelliği ve sanat eserinin yargılanması gibi estetiğin temel sorunları üzerinde bir dizi çalışma yaptıktan ve bu kavramları sanat tarihimizden edindiğimiz kazanımlarla modern anlamlarına kavuşturduktan sonra bizde de edebiyat ile hayat, edebiyat ile siyaset arasında bugünkünden daha güzel ilişkiler kurulacaktır.

OĞUZ DEMİRALP

Soruşturmanızın konusu: "Hayat – edebiyat – siyaset kavramlarının Türk edebiyatında ve genel olarak toplumsal hayatımızda sorunsal olarak tezahür edişini/edemeyişini" değerlendirmek.

Belki de işe bu konu tanımlamasına bakarak başlamak gerek. Hayat, siyaset ve edebiyatın kendilerinin değil, kavramlarının sorunsal olarak sunulması göze çarpıyor. Hayat, siyaset ve edebiyat olguları her durumda var sayılıyor. Ancak bunların kavramlaştırılmış olmaları, kavramlaştırabilme için de sözkonusu olgular üzerine birazcık felsefî anlamda düşünebilmek gerekiyor. Düşününceyse bu kavramların bildik bir nesne ya da diyelim çiçek gibi kolayca tanımlanabilmeleri değil, birer yumak gibi karmaşık gerçekliklerin adı, yani sorunsal olarak tanınabilmeleri bekleniyor.

Biz bunları yapıyor muyuz? Biz derken kültürümüzü kasdediyorum. Bu soruya verilecek yanıt aslında "tezahür ediş/edemeyiş" sorusuna yanıttır. Çünkü Üzerinde durduğumuz üç kavramın da kendilerini "tezahür" etmelerinin tek yolu kültürümüzdür.

Ancak soruşturma konusu "tezahür" etme alanlarını "Türk edebiyatı" ve "genel olarak toplumsal hayatımız" olarak saymıştır (Daha birçok alan sayılabilir elbette, ama soruşturmanın sonu gelmez o zaman). Bu alanlara bakalım şimdi.

Hayat kavramının Türk edebiyatında sorunsal olarak "tezahür" ediş düzeyi nedir? Genel olarak bakıldığında insan hayatın özbilinci, "edebiyat" ise hayatın insan diline gelişidir (insanda dile gelişi de denebilir, başka dışavurum yolları da olduğunu kabul ederek elbette). Bu hayatın edebiyatımızda "tezahür" ettiği kesindir, olsa olsa o edişin nitel değeri sorgulanabilir. Nedir ki, hayatı kavram olarak ele alınca daha sınırlı bir kesinlemeyle yanıt vermek durumundayız. Çünkü varlıkbilimsel, felsefî boyutları derin olmayan kültürümüz gereği, bizde, hayatın kendisinden çok, hayatta olanlar üzerine düşünülüp yazılır. Belki şiirimiz bu yönden biraz daha gelişmiştir.

Aynı kavrama toplumsal hayatımız açısından bakıldığında, önce, hayatı yaşadığımız kadar düşünüp düşünmediğimizi sormak gerekir belki...Hayatı düşünülmeyecek kadar doğal karşıladığımız sonucuna varabiliriz bu soruya yanıt ararken. Gelgelelim, bu duruşun doğurgularından biri hayatı değiştirmeye çalışmaktansa olduğu gibi kabul etmek, kabullenmek olmuştur. Hayatın daha çok, asıl dünya olan öbür dünyadan geçici uzaklaşma yönüyle içselleştirilmesi bilinç düzeyinde edilginliği genelgeçer durum kılmıştır. İnsanın doğayla, kendi doğası ve doğallıyla ilişkisini atasından gördüğü gibi sürdürmesi nereye götürür? Sorgulanmayan, değişmesi önlenmeye çalışılan hayat bastırılmış, ne eylem ne de kavram olarak kendini dışavurabilmiştir. Nerdeyse korkutan bir kavram oluvermiştir. "Dolu dolu yaşamaya hasret insanlar ülkesi!" demişti biri. İnsanımızı, kendimizi yenileme çabamız ilerledikçe bu durum aşılacaktır. Hayat kavramının kendini tezahür edebilmesi için kendimizi daha çok aşmalıyız.

Edebiyat kavramına gelince....Soruşturma konusuna bakarsak bu kavramın "Türk edebiyatı" içinde sorunsal olarak tezahür edişinden söz etmek tuhaf görünüyor. Ben bunu edebiyatın kendinin bilincine varması, kendi üzerine düşünmesi olarak görüyo-

rum. Türk edebiyatının bu çerçevede tek sıkıntısı eleştirinin daha fazla gelişimi gereksemesidir. Eleştiri yazın'ın bilinci, buluncudur. Genel olarak toplumsal kültürümüzdeki eksikliğinden midir nedir, edebiyatımızda da, son yıllarda ilerleme göstermiş olsa da, hala yetersiz düzeydedir.

Edebiyat kavramının toplumsal hayatımızda soruşturma açısından yeri konusunda olumlu gözlemler yapmak ne yazık ki güç görünüyor. Herşeyden önce eğitimimizde edebiyatın yeri çok önemsiz. Oysa hem Osmanlı döneminde hem de Cumhuriyetin ilk onyıllarında edebiyat ciddi bir iş olarak görülürdü. Toplumsal yaşamda edebiyat kavramının gücü bir kültürün kendine saygısının, güveninin dışavurumudur. Son yıllarda basılan kitap, dergi sayısının artması umut verici. Nicel çoğalma elbette nitel dönüşüme varır beklentisini yaratıyor. Ancak medya ve ticari ilişkiler ortamında kendine bir yaşama alanı yaratma savaşımı veriyor yazın. Bu savaşımı yitirerek medyanın istilasına uğraması da olası. Nitekim gerilediği noktalar çok. Ayrıca yapıttan çok yazarın "imajı" sattırıyor kitabı. Okura yapıtın içeriğinden çok yazarın yazılı ve resimli görüntüsü sunuluyor. "Celebrity" olarak yazarın yapıtı yok etmesi de olası. Bu süreç içinde edebiyat kavramı toplumsal hayatımızda bir kültür sorunsalı olarak değil, vitrine çıkmanın değişik bir yolu olarak tezahür ediyor.

Ya siyaset kavramı? "Siyaset bir olguya dayanır: insanın çoğulluğu" diyor Hanna Arendt. Aslında nerede insan varsa orada siyaset te var.İnsanlar arası yönetim, yönetişim ilişkilerinin düzenlemesidir siyaset. İster istemez rekabet, çatışma, işbirliği gibi süreçlerle işler. Siyasetin bu insansallığı, insan açısından gerekliliği yeterince görülüyor mu? Görülmediği zaman siyaset kavramı yanlış anlaşılıyor. Parti kurup çıkar ve iktidar peşinde koşmak gibi dar bir anlama hapsedilemez siyaset. Ne yazık ki, toplumsal hayatımızda siyaset hala bu anlamıyla yanlış bir sorunsal olarak "tezahür" edip yaşanabilmektedir. Adalet kuvvetli olmayınca kuvvetlinin adil olmasını beklemekle ömrünü tüketen toplumların yazgısından ancak herkesin katıldığı siyaset olan demokrasiye dört elle sarılarak uzaklaşabiliriz.

Edebiyatı sınıf ya da iktidar kavgasının araçlarından biri olarak gören yazarlar siyaset kavramını doğrudan "tezahür" ettirirler. Bu tür edebiyatta yazınsal amaçla siyasal amaç arasında rekabet olması doğaldır. Yapıtın "kalitesi" kurbanı olabilir böyle bir rekabetin. Bizim yazınımızda bunun örneği çoktur. Daha geniş anlamda, ondokuzuncu yüzyılın ortalarından buyana yazarlarımızın etkinliklerine yükledikleri toplumsal görev ya da işlev nedeniyle siyaset kavramının sorunsal olarak tezahür etmesi bizde belirgin bir olgudur. Gelişmekte olan ülkelerde edebiyatın misyoner bir yönünün olması ister istemez geniş anlamda siyasetle ilişki kurmasına yol açmaktadır.

Öte yandan, edebiyatın doğasında geniş anlamda siyaset sorunsalı vardır, kavram olarak "tezahür etmese bile. Çağdaş toplumun Hegel'in sistemiyle Kierkegaard'ın bireyi arasında gidip geldiğini söylerler. Bu gerilimli tarih içinde her yapıtın yansıttığı bir siyasi duruş vardır. Geçtiğimiz yüzyılın en siyasi yapıtları belki de Kafka'nın "Şato"su ile "Dava"sıdır. Türk yazınında bu anlamda siyasi yapıt var mıdır?

MUSTAFA ŞERİF ONARAN

Yaşamanın anlamı nedir? Yaşlanmanın kıyılarında zamanın su gibi aktığını, yaşamanın ayrımına varamadığını seziyor insan.

Edebiyat, belirsiz anları aydınlatırken insana görmeyi öğretebilir mi? Kendimizi tanımaya yararlı olur mu?

Edebiyat bir söz yığını olarak kalırsa, insan sıcağını duyumsamazsa, yaşamanın anlamını çözemez.

Yaşamanın anlamı, insanlar arasındaki ilişkiler yumağında gizlidir. Edebiyat bu ilişkileri anlamaya çalışmalıdır. O zaman küçük bir ayrıntıda yitip giden nice gerçekleri öğrenmiş oluruz.

Siyaset, aşırı uçları bağdaştırma sanatı olarak önem kazanırsa, yaşamayı da kolaylaştırmaya çalışır. Birbirinden uzak, alaşımı zor kavralar gibi görünse de; edebiyat ile siyaset, yaşamanın iki bırakılamaz özelliğidir. Çünkü ikisinin de eğildiği ana kaynak, şu bilinmeyen insandır.

İnsanı anlatmayan söz yığını; ne kadar özen gösterilirse gösterilsin, içi boş bir yaldızdan başka bir şey değildir.

İnsanın iç dünyasını, yaşamanın değişik evrelerindeki yazgısını anlatırken de, gerçeklerden uzak düşmemek gerekir. Soyutlamanın arkasında insan sıcağı dediğimiz bir duyarlık olmalıdır.

Edebiyat da, siyaset de çıkar ilişkileriyle yozlaşır. İnsanın kurtuluşuna yaramayan siyaset de çürür, edebiyat da.

Tuhaf bir çelişkidir: Siyaset, edebiyatın gizlerinden yararlanırken incelik kazanır; edebiyat, siyasete yaklaştıkça önemini yitirmeye başlar.

İster toplumcu duyarlığa, ister yurt güzellemelerine girişilsin, savsöz edebiyatıyla bir yere varılamaz.

Yaşamanın anlamı, dilin özgürlüğüyle biçimlenir. Edebiyatın başarısı, dilin gizlerini anlamaktır.

Siyasetle edebiyat, dilin yurdunda, yaşamayı güzelleştirir.

Birbirinden uzakmış gibi duran nica kavram, birbiriyle iç içe yaşamaktadır…

EMİN ÖZDEMİR

Yaşam, yazın ve siyasa kavramları arasında nasıl bir etkileşim vardır? Birbirini besleyen, tümleyen ya da boyutlandıran tümleşik nitelikli kavramlar sayabilir miyiz bunları? Gerçekte hiçbir dudağa değmemiş, çiçeği burnunda sorular değildir bunlar. Aristo'dan bu yana sık sık sorulagelmiştir. Yüzyıllar boyunca aralarındaki ilişki, anlam alanları açıklanıp betimlenerek birbiriyle kesişen ve örtüşen yönleri gösterilmeye çalışılmıştır. Bu çalışmalar doğrultunda yazın, yaşam ve siyasa üçgeni üzerine temellenen değişik kuramlar, akımlar oluşturulmuştur. Söylemek bile fazla, yazın ve eleştiri tarihi, bu kuram ve akımların öyküleriyle doludur. Öyle ki kimi dönemlerde bu üç kavramın oluşturduğu üçgenin odağına kuramcılar, siyasacılar "toplumsal yaşamı" yerleştirerek bu yaşamı yansıtan **ayna** işlevini yüklemişler yazına. Bu işlev günümüze değin sürüp gelmiş. Sözgelimi roman, "yol boyunca gezdirilen bir aynadır"diye tanımlanmış; bu tanım, nice yıllar, birçok romancının yönünü belirleyen bir pusula olmuştur. Yılların akışı içinde ayna benzetmesi daha da genişleyip yeni boyutlar kazanmış, yaşam ve yazın arasındaki ayrılmazlık, tümleşiklik vurgulanarak "Yazın ve sanat, yaşamın aynasıdır" denmiştir.

Yazını, aynaya benzetenler "doğayı, insanı, yaşamı, bunların gerçekliğini örselemeden yansıtma"sını istemişler ondan. Sonra, yansıtma eyleminin yönünü belirlemişler: "Yazının işlevi, salt yaşam ve toplum gerçeklerini yansıtmak değildir" demişler. Yansıtmadan da öte, yansıttığı gerçekleri değiştiren, yaşama ve topluma yeni anlamlar katan bir güç olarak tanımlamışlar onu. Bu bağlamda toplumcu görevler yüklemişler ona. Düşlenen yeni insan tipini ve toplum düzenini yaratacak bir etken, bir değişken saymışlar. Yazının ve yazarın bağımsızlığını yadsıyan bir yaklaşımla siyasanın buyruğuna sokmuşlar yazını. Bu da ister istemez yazma ve yaratma ediminin değiştirmiştir dokusunu. Giderek yazarların, ozanların yaratıcılığı "yeni bir insan tipi ve toplum düzenini oluşturacak mühendislik"olarak adlandırılmıştır. Burada, "yazınsal bağlanmışlık", "güdümlülük", "toplumcu ve eleştirel gerçekçilik"... gibi kimi kavramları da anımsamamızda yarar var.

Yazın, yaşam, siyasa üçgenini farklı bir yaklaşımla değerlendirenler de çıkmıştır. Bu üçgenin odağına kendini yerleştiren, yazar ve yaratıcıların bağımsızlığını, yazına belirli bir amaç ve işlev çizilemeyeceğini savlayanlar olmuştur. Bunlar için"sözcüklerle oynan bir tür dilsel ve kurmacasal oyun"dur yazın; ister yaşanmış, ister düşlenmiş gerçeği anlatsın, bu gerçek ister toplumsal, ister bireysel olsun, onu kendine özgü yasalar doğrultusunda belirli biçimlere, kalıplara dönüştürerek verir yazın. Bu nedenle yaşama, topluma ya da insana bağlanmışlıktan söz etmek, yazınsal yaratımın doğasıyla bağdaşmaz. Bir romanda,öyküde, oyunda yansıtılan yaşam kesitleriyle gerçek yaşamdakiler hiçbir zaman bire bir örtüşmez. Çok yinelenmiş, nerdeyse kalıplaşmış o sözü de anayım: "Yaşamın kendisi roman ya da öykü değildir ama; ro-

man ve öykü yaşamdır." Önemli olan anlatılan gerçek değil, o gerçeğin algılanış biçiminin yanı sıra nasıl anlatıldığıdır.Yazın ve eleştiri tarihi, yazının ve yaratıcıların bağımsızlığını savunan, yazma ve yaratmanın dilsel bir serüven, dilsel bir arayış olduğunu söyleyenlerin öyküleriyle de doludur. Demem o ki yaşam, yazın, siyasa arasındaki ilişki, bunlar arasındaki etkileşim tek yönlü, tek boyutlu olmamıştır Değişik yaklaşımlarla ele alınmış, yorumlanmıştır.

Şunu da ekleyeyim, yazın, yaşam ve siyasa üçgeninde siyasayı öne çıkararak yaşamı onun buyruğundaki bir yazınsal yaklaşımla yeniden düzenlemeye, biçimlendirmeye çalışan bağımlı yazarlar, eleştirmenler ve kuramcılarla yazını, özdeği dil olan, yaşamı dilde yeniden yaratma bağlamında kurmaca bir oyun sayanlar arasındaki kavga da sürüp gitmiştir hep. Bağlanmışlar, yazının ve yazarın bağımsızlığını savunanları, "toplum kaçağı", "sayrılıklı bireyciler", "fildişi kulede oturanlar" türünden nitemlerle suçlayagelmişlerdir..

Söylediklerim, bilinmeyen şeyler değil. Peki, niye bu anıştırmalara başvuruyorum. Şundan, "yaşam, yazın, siyasa üçgeni"ne, kendi yazınımız, özellikle de son yıllarda romanımızda gözlemlediğim bir açılıma, bir soruna değinmek için.

Ayrıntılara, özel adlara dayalı örneklemelere yönelmeden romanımızdaki bu yeni açılımı, yaşam, yazın, siyasa üçgeni içine yerleştirdiğimde şunları görüyorum. Adları çok satan kitaplar listelerinin başlarında yer alan bu yeni romancılarımız, yazmaya başlamadan önce üçgenin odağına seçtikleri daha doğrusu belirledikleri bir okur kitlesini yerleştiriyorlar Bir iletişim terimiyle adlandırayım, önce **hedef kitle**'yi belirliyorlar. Nasıl bir kitledir bu? Alımlama, algılama, duygu dünyası medyanın yoğun etkisiyle duyarsızlaştırılmış; sorma, sorgulama, düşünme ve düşleme yetileri körleştirilmiş kişilerden oluşan bir kitle.

Dediğim gibi,yazma süreci, hedef kitlenin belirlenmesinden sonra başlıyor. Romancımız, attığı her adımda saptadığı okur kitlesinin iç ve dış dünyasını göz önünde bulunduruyor. Konunun seçiminden kurgulanmasına, roman kişilerinin olaylar ve durumlar karşısındaki tepkilerinin çiziminden dil ve anlatım örüntüsüne değin her öğeyi belirlenmiş okur kitlesinin beklentilerine göre biçimlendirmeye çalışıyorlar. Doğal olarak yaşam, yazın, siyasa üçgeninin boyutları arasındaki etkileşim de yine okurların beklentisine göre düzenleniyor. Kestirmeden söylersem bir "pazarlamacı" gibi davranıyorlar bu yeni tip romancılarımız. Olay örgüsünü, düşündürmeyi gerektirmeyecek, okuyanı yormayacak bir yalınlıkta kuruyorlar. Konusal ve izleksel yönden de romanlarını sahicilikten uzak, düş ve duygu dünyaları tensel ve kösnül açlıklarıyla sınırlı kişilerin birbiriyle ilişkilerine, yaşam serüvenlerine dayandırıyorlar. Dil ve anlatım örüntüsünü de hem tümce, hem sözcük düzleminde saptanmış okur kitlesinin alışık olduğu cıvık, televoleci bir söylemle oluşturuyorlar.

Yaşam, yazın, siyasa kavramları içinde düşünürsek yazınımız açısından bir yozlaşmanın göstergesidir bu. Bana öyle geliyor ki tümleşik içerikli bu üç kavramı değişen ve gelişen koşullara göre yeniden açımlamak, irdelemekte yarar var. Bu nedenle bunlara yönelik sorgulayıcı, irdeleyici çalışmanızı, yazınımız ve yazarlarımızın

bugünkü konumu açısından önemsiyorum. Çünkü yıllar yılı sürüp gelen tartışmalar, yakalaşmalar ve kavgalar, bir toz tabakası altında bırakmıştır bu kavramları. Arındırmak, günümüzde kazandıkları anlam boyutlarını yeniden belirlemek gerekir.

Neyin ardında olacaktır, yazarlar, ozanlar? Yazma ve yaratma eyleminin amacı nedir? Bu sorulara "yaşam, yazın, siyasa üçgeni"nin odağından bakarken William Faulkner'ın şu sözlerini anımsıyorum; onları alıntılayarak bağlayayım yanıtımı: "İnsan ölümsüzdür, bütün yaratıklar arasında yalnız onun tükenmez bir sesi olduğu için değil, gönlü olduğu için, ruhunda şefkat ve fedakârlık, sabır ve dayanma gücü olduğu için. Şairin ve yazarın ödevi işte bunları yazmaktır. İnsanın gönlünü yükseklere çıkartmak, ona geçmişinin zaferi ve şanı olan mertliği ve onuru, umut ve vekarı, merhamet, acıma ve feragatı hatırlatarak dayanma ve kalımlı olma çabasında insana yardımcı olmak sanatçıya vergidir."

İBRAHİM YILDIRIM

HAYAT-EDEBİYAT-SİYASET ilişkisi hakkında, düşüncelerimi açıklamak yerine, siyasetin hayatımı ve edebiyat hayatımı nasıl etkilediğini üç aşamada anlatmak istiyorum. Soruşturmaya yanıt verenlerin çoğu, -hiç kuşkusuz- bu karmaşık, iç içe geçmiş ilişkiyi çözmeye, açımlamaya çalışacaktır. Bunun sonucunda ortaya kapsamlı bir belge çıkmasını bekliyor, umuyorum. Benim tercihim ise, iktisadi siyasetin edebiyat hayatımı nasıl ödüllendirdiğini okurlarla paylaşmak olacak

*

Yirmi yaşımda, üniversite öğrencisiyken çalışmaya başladım: Dokuz yıl tam gün bankacılık yaptım, yirmi beş yıldır tam gün reklamcıyım. Siyasi ve ekonomik bir krizden dolayı iki yıl işiz kaldım, bunun dışında her sabah evden çıkıp işe gidiyorum. Akşam ne zaman döneceğim belli olmuyor.

Bankadan ayrılmama da siyasi ve ekonomik bir kriz neden oldu; hayatım değişti, reklamcılığa başladım. Bu sayede edebiyata daha çok zaman ayırabildim. Reklamcılığa başlamışken 1988 yılında bir ajans kurayım dedim. Kurdum. Siyasi ve ekonomik bir kriz yüzünden battım: hayatım yine değişti, edebiyata sığındım 2000 yılında yine bir reklam ajansında çalışıyordum. Siyasi kriz, ekonomik dengeleri bozdu, çalıştığım ajans kapandı. Yukarıda değindiğim gibi hayatım olumsuz, edebiyat hayatım olumlu yönde değişti.

Üniversite mezunu, henüz iş bulamayan bir kızım, bu yıl üniversite sınavlarına girecek bir oğlum var. Ülkemde yaşanan krizlerden dolayı, hayatımın ve edebiyat hayatımın sürekli değişmesinden onların da etkilendiğini söylemeliyim. Öte yandan, eğitim ve iktisadi siyasetler yüzünden kızımın iş bulması, hayatını kurması gecikiyor… Oğlum ise belirsizlikler içinde iki yıldır gece gündüz çalışıp hayatının en güzel yıllarını karanlık test dehlizlerinde, nereye açılacağı belirsiz labirentlerde geçiriyor.

Bugüne değin üç roman, bir öykü kitabım yayımlandı. Yayımlanmayı bekleyen öykü ve deneme dosyalarım var. Dergilerde sayılamayacak kadar çok yazı yayımladım. Şu sıralar bir roman yazıyorum. Adını henüz belirlemediğim bu çalışmada bir yakınma var: **"Vatanım, sıkıntılı ruh halim!"**

Sıkıntılı ruh halimi ve alçak gönüllü üretkenliğimi, siyasi ve ekonomik krizlere borçluyum, yukarıda kısaca sözünü ettiğim bu gelişmelere, üç aşama halinde değineceğim.

Siyaset ve ekonomik krizler hayatım üç kere değiştirdi. Hiç birinde suçlu değildim, dolayısıyla kendimi haksız yere cezalandırılmış gibi hissettim. Sonradan fark ettim, yanılmışım: Her ekenomik kriz hayatımı olumsuz olarak değiştirmesine karşın, edebiyat hayatımı besleyip büyütmüş, beni ödüllendirmiş: **"Vatanım, sıkıntılı ruh halim**, -aşağıdaki üç aşamadan dolayı- **sana teşekkür ediyorum!"**

*

24 Ocak Kararları ve sonrası

1971 yılında çalışmaya başladığım bankadan edinilen kazanımların yarı yarıya

indirilmesi sonucu ayrıldım. Önce **24 Ocak Kararları**, ardından **12 Eylül** bu durumu kaçınılmaz kılmıştı. Üç kez istifa girişiminde bulundum, kabul etmediler. Dördüncünde ayrılmam kesinleşti. İyi oldu: Oğle tatillerinde, teneffüse çıkmış bir öğrenci gibi not almaktan; kaçamakkitap okumaktan, sabahlara kadar öykü yazıp, işe yorgun gitmekken kurtuldum. Artık bir reklam ajansında çalışıyor, yazmaya daha çok zaman ayırabiliyor, yazdıklarımı yayımlıyordum. Bu dönemin ödülü bir öykü kitabı oldu: **Bir Cinayetin Ekonomisi**.

*

5 Nisan Kararları

1988 yılında bazı dostlarımın yönlendirmesiyle bir reklam ajansı kurmuş, yirmiye yakın insana iş olanağı sağlamıştım. Maaşları ödemek, evimi geçindirmek için çok çalışmak zorundaydım. Bu dönemde içinde **Yaşasın Edebiyat** adlı bir öykü dergisi çıkardım, fakat tek bir öykü yazabildim! Neyse ki yardımıma, siyasi ve iktisadi bir çalışma olan **5 Nisan Kararları** yetişti: Bir çok kuruluş gibi 1994 yılında battım. İşyerimi terk ederken, - o günün parasıyla-cebimde yalnızca iki beş yüzlük vardı. Hiç unutmuyorum, tam kapıdan çıkmak üzereyken Yeşilçam'ın kötü adamlarından Turgut Özatay gelmiş, hayatının çeşitli dönemlerini kapsayan resimleri içeren albümü bana armağan edip, beş yüzlüklerden birini almıştı. 1997 yılına kadar çok karanlık bir dönem geçirdim. Eski hayatımı tasfiye etmem hiç kolay olmadı, dolayısıyla ödülümü almakta biraz geciktim: 1997 yılında **Eylül'den Sonra** adını verdiğim üçlemeyi yazmaya başladım

2000- 2001 Krizi

2000 yılında yine bir reklam ajansında, kreatif direktör ve ise genel müdür yardımcısıydım. **Kuşevi'nin Efendisi** adlı romanım yayımlamıştı. Ancak, üçlemeyi bir türlü tamamlayamıyordum. Zamanım yoktu, başımı kaşıyacak durumda değildim. Gece gündüz kampanyalar üretiyor, insanların tuhaf sorunlarıyla uğraşıyordum. İyice bunalmıştım ki, yetmiş kişinin çalıştığı ajans, siyasi bir belge olan anayasa kitapçığının derinleştirdiği ekonomik kriz nedeniyle, ansızın kapanıverdi, yetmiş kişiyle birlikte işsiz kaldım ve yine ödüllendirildim: İki yıl eve kapanıp üçlemenin diğer kitaplarını yazdım: **Yaralı Kalmak** 2001'de, **Bıçkın ve Orta Halli** 2003'te yayımlandı.

*

Şu sıralar yine bir reklam ajansında çalışıyorum. Gece yarıları öyküler ve romanlar yazıyor, tam gün edebiyat yazarlığı yapamadığımdan yakınıyorum. Ama umutluyum: İktisadi siyaset beni her an ödüllendirebilir!

Ben her şeye hazırlıklıyım. Yeter ki çocuklarımın umutları kırılmasın! Yeter ki iktisadi siyaset, krizlerini edebiyatı kullanarak çözmeye kalkışıp insanların hayatını karartmasın!

LAURENT MIGNON

Hayat-edebiyat-siyaset üçgeninin Tanzimat sonrası Osmanlı Türk kültüründe önemli bir yeri vardır. Tanzimat dönemi yazarı kendisini yalnız edebiyatçı olarak değil, hem öğretmen, yani yazdıklarıyla okurlarının hayatını etkileyebilecek biri, hem de, Osmanlı devleti içindeki konumundan dolayı, Osmanlı siyasetini yönlendirebilecek biri olarak görüyordu. Bu nedenle İbrahim Şinasi, Namık Kemal ve Şemsettin Sami gibi aydınların başlıca hedefleri arasında çağın gereklerine cevap verebilecek bir edebiyatın geliştirilmesi de vardır. Onlara göre, edebiyatın asıl amacı açık bir mesaj iletmek olduğundan, mecâzi ve hayali öğeleriyle Osmanlı klasik edebiyatını reddetmek şarttır. Edebiyata yüklenen eğitsel işlevi yerine getirmek için daha uygun olan roman, öykü, tiyatro ve gazete yazısı gibi batılı türler tercih edilir. Batı'dan gelen tehditin karşısında Osmanlı devletini kurtarmak için Batı'nın bilim ve teknolojisinin yanısıra edebi türlerinden de yararlanılmalıdır. Yani yeni edebiyatın kabulünün, en azından kısmen, siyasi bir eylem olduğu bellidir. Namık Kemal'in Osmanlı edebiyatının hayali, mecazi ve gizemci unsurlarını eleştirmesi, İslami estetiğin bir reddedilişi olarak değerlendirilebilir. Artık edebiyatın ve sanatın amacı herşeyin kaynağı olan Allah'a ulaşmak değil, yaşadığımız dünyada duyularla kavranan dünyada gelişen olayları aktarmak, yorumlamak ve etkilemektir. Bu değişimi öngörenler bunu İslami estetiğin reddi olarak görmezler. Ayrıca Osmanlı edebi mirası belli bir ölçüde reddedilse de onun temelinde yatan dünya bakışının yerine bir şey konmaz o dönemde.

Yirminci yüzyılda da, Cumhuriyet döneminde de, Türkiye'de önde gelen edebiyatçıların çoğu edebiyatı siyasi mesajdan ayrı tutmamıştır. Şahsen önemli bulduğum ve sevdiğim Nazım Hikmet, Sezai Karakoç, Yaşar Kemal, Kemal Tahir ve Nuri Pakdil gibi edebiyatçıların edebi eylemlerini siyasi duruşlarından ayrı değerlendiremeyiz. Bu doğaldır çünkü Türkiye Cumhuriyeti hem coğrafi hem de siyasi olarak farklı dünyaların, farklı medeniyetlerin ve farklı blokların buluştuğu, arasıra da çatıştığı yer olmuştur. Ulusalcılığın, toplumsalcılığın ve İslamcılığın çeşitli yorumları Türkiye'de siyasi ve edebi tartışmaları şekillendirmiştir. Türkiye, çoğu yazarın, sadece emelleri ile değil eserleri ile de, yaşadığımız dünyanın toplumsal ve siyasi gerçekleriyle yüzleşilmesi gerektiğine inandığı bir ülkedir.

Ama altı çizilmesi gereken nokta, bu durumun Türkiye'ye özgü olmadığıdır.

Filistin'den Meksika'ya, Angola'dan Vietnam'a mazlumlar coğrafyasının birçok yerinde, bazen Türkiye'dekine benzeyen, bazen de çok farklı sebeplerden dolayı, çoğu aydın poetikanın politika ile uyaklı olduğunu görmüştür. Batı ülkelerinin çoğunda yirminci yüzyılın ikinci yarısında edebiyat çevrelerinde bir siyasetten uzaklaşma eğilimi olmuşsa da, bu konuda genelleme yapmamakta fayda var. Nitekim Hugh MacDiarmid, Jean Senac veya Adrienne Rich'in adlarını anmadan 1950'ler sonrası dünya edebiyatı tarihi yazılamaz. Bu şairlerin davalarından sözetmeden eserlerini anlayamayız.

Her kıtada hayat-edebiyat-siyaset üçgeni çerçevesinde eser vermek gerektiğini düşünen edebiyatçılar olmuştur. Adrienne Rich'in sözleriyle ifade edersek: "Her şair iki defa doğmalı. Önce şair olarak başlayıp dünyadaki bütün acıların siyasi sebeplerini anlamalı. Sonra siyasetin yolunu tutup, siyasetin öbür yakasında yeniden doğmalı." Gazetelerimizin dış haberler sayfalarına bakarken, Adrienne Rich'in sözlerine katılmamak mümkün değil...

SÜREYYA BERFE

Günümüz edebiyatı hayattan, edebiyattan ve siyasetten uzaklaşıyor, tezahür edemiyor.

Hayattan uzaklaşıyor, başka bir deyişle hayatın boyutlarını yok ediyor: Derinliğini sığlaştırıyor, zenginliğini sömürüyor. Hayattan haberi olmayanlar, hayat dersi veriyor. Alıcısı, belki de okuru olduğuna göre sorun yok. Bilgi, beğeni, kültür aranmıyor. Bir idare-i maslahattır gidiyor.

Edebiyattan, evet kavramın tam anlamıyla edebiyattan da uzaklaşıyor. Edebiyat eserleri, ürünleri meta muamelesi görüyor. Dayanıklı ve dayanıksız tüketik mallarıyla şiir, öykü, roman arasında bir fark kalmadı. Edebiyatın değirmeni taşıma suyla ya da taşıma parayla döndürülmeye çalışılıyor. Böyle bir ortamda edebiyat nasıl tezahür etsin?

Siyaset, ne edebiyatımızda var, ne de toplumsal hayatımızda. Ülkemizde ve dünyada siyaset yapıldığı zehâbına kapılıyoruz. Sağ sağ değil, sol sol değil. Irak'ta olup bitenlere karşı hiçbir şey yapamayan insanlığın varlığından şüpheliyim. "Irak'ta savaşa hayır"mış. Bütün dünyada insanlar bu sloganla tepki gösterdiler. Ne savaşı? Savaş mı bu? Sen bana sille tokat saldıracaksın, ben kendimi korumaya çalışacağım ve bunun adına da kavga diyeceksin. Ne vicdanı kalmış insanlığın ne de aklı. Kukla tiyatrosunu seyredip gülüşüyoruz. Yuh olsun ervâhımıza!

MEHMET RAGIP KARCI

Kullandığımız kavramların hayatımızda oynadığı rolü düşünmeye çalışmak, sanatçıların yaptığı işin zorluğunu doğru algılamamıza yarayacaktır. Günlük konuşmalarımız sırasında kullandıklarımızla aynı olsalar bile sanatçının bir sihirli yük yükleyerek kullandığı kavramlar sıradan bir konuşmacı olarak, bizi hem ilk bakışta hem de son kararda bir şaşkınlığa düşürebilir. Düşürebilmelidir de. İlk elde zamanla ilgili olan bir sözü ele alalım. *İyi akşamlar* demek bir iyi dilek olmakla birlikte bir vaktin geldiğini veya o vaktin içinde bulunduğumuzun bilgisini de taşır. Oysa Amerika'da biriyle yapılan bir telefon konuşması sırasında geçen *"iyi akşamlar"* sözü, telefon edenin telefonun öteki ucundakini bilmem ama, o telefon konuşmasına şahit olanlar tarafından "tî "ye alınabilir. Burada yapılan yanlışın Amerika ile ülkemiz arasındaki saat ve zaman farkıyla ilgili olduğu anlaşılmış olmalıdır. Peki böyle bir muameleye maruz kalmamak için saat farkıyla ilgili bilgiye mutlaka sahip olmak gerekli midir? Bu soru bize taşıdığımız her bilgi ile ilgili olarak ahlâkî olanı *edinme* düşüncesi de vermelidir. Peki bu anlattıklarımın edebiyat ve hayatla ne ilgisi var diye sorulabilir. İlk bakışta yoktur. Ancak böyle bir durumun vukuu sırasında takınılacak tavrın, hayatın edep yönü ile olan ilgisi için yukarıda anlatmaya çalıştıklarımla ilgisi vardır. Edebiyat tabiatı itibariyle şehirli bir iştir. Bu bakımdan medînede gelişmiş bir idrâk ve davranış seviyesini ifade etmek için adını da kelimenin kendisine bağlı olarak almıştır. Bu duruş ve idrâki taşıyanlara da medenî diyorlar. Bu bakımdan medenî insanda bulunması tabii görülen hallerden birinin de edep olması bu sebepledir. Şöyle denebilir mi?: Medîne (şehir)içinde hayat süren insanların davranışlarında adalet, edep ve hayâ sınırlarını gözeterek yaşadıkları bir mekândır. Bedevîlerin de kendi aralarında bu hukuku korumaları mümkündür. Ancak korudukları hukuk, başkalarına karşı kazanmış oldukları maddî üstünlüğü kaybetmeme hukukudur. Şehirli için adalet, edep ve hayâ dediğimiz sınırlar bedîî bir seviyeyi ifade etmektedir.

İnsanoğlu kendisiyle ilgili olan bilgi ve görgü alanlarında ilk elde farkına varmadan insanlar arasında hep bir üst yetki katmanını kollar. Bu katmanın iktisabı sadedinde yapılan her davranışın haklı veya haksız olması, hesaba bile alınmaz. Farkına varıldığında büyük lezzetler ve hazlar ifade eden ve adına makam da diyebileceğimiz bu iktidar durumu etrafındakileri kendine ait "lutfedilenle yetinilen" bir alan içinde kuşatmak ve gerektiğinde kullanmak üzere elinde de tutmasına yarar. Bunu başaramaması durumunda bile, hiç olmazsa nefsine ait bir tatmin zemini bulmaya çabalar. Bir de iktidarların elde edildikten sonra korunmaları meselesi vardır. İşte burada *siyaset* zeminine ihtiyaç duyulur. Siyaset zemini de bir çeşit iknâ odalarına benzeyen ve küçük kıyaslamalar ve mantık oyunları ile siyasete olan ihtiyaca inandırılmış zihinlerin kuşatılması için hazırlanmış güzel sözlere muhtaçtır. Siyaset alanları için bu güzel sözlerin arkasında bir hakikat bilgisinin bulunması gerekmez. Hatta bu sözle-

rin kendilerinin bile bir hakikate ihtiyaçları yoktur. Hattâ edebiyat, siyaset erbabı için insanların sadece konular veya konu mankenleri olarak kısa süreli kullanım tarih ve alanlarını lisân-ı münâsiple belirleyen bir iştigal alanıdır. Bu sebeple edebiyatın varlığı edebiyatçı ile kâim değildir. Yeter ki edebiyat olsun ve bu siyaset alanında siyasetçinin işine yarasın. Aslında bu karşılıklı gelişen bir vakıa olmakla birlikte genellikle edebiyatçıların kaybettiği bir oyundur. Bu da edebiyatçıların genellikle siyâset- edebiyat arenasında, tuzağa düştükten sonra uyandıkları bir kumar olmasından kaynaklanmaktadır. Gerçi artık edebiyatçılarımız da siyasete soyunmuşlar ve hemen akabinde yepyeni siyaset libaslarını bu defa giyinerek icrâ-yı siyâset ve edebiyat etmektedirler. Bu sebeple edebiyat da, siyâsetin vehmettirdiği iktidarlar için, siyaset erbâbının oynadığı oyunun aynısını oynamaya başlamıştır. Bu yüzden siyâsetin kullandığı âletleri kendi iştigal sahası olan zihin ve idrâk zemîninde işe yarar kılmaya çalışmaktadır. İşte edebiyatın düştüğü perişan hâlin sebebi, kendine konu olarak seçtiği toplumu "ti"ye alan ahlâkî yapının siyasetin ruhuna işlemiş olmasıdır.

Başlıkta sözü geçen her unsur kendi başlarına bir şey ifade ederler. Meselâ hayata bizi hesaba katmadan da sürüp giden bir zaman parçası diyebilir miyiz? Ancak bu zaman parçasını kendine ait bir mânâ alanı bulması, yâni kendisinden söz edilebilmesi onu yaşayanların olması ile mümkündür. Kendini yaşayan birileri yoksa hayat donuk ve her hangi bir kıymet-i harbiyesi olmayan bir *şey* olarak kalır. Bu şeye anlam veren bir sürü unsur vardır. Edebiyat ise aslında hayatı önemli kılabilecek değerleri idrâk etmemize yaraması bakımından önemli olmalıdır. Oysa her sanat gibi edebiyat da hayatı insan için çekilmez kılan unsurların bertaraf edilmesi hususunda yapılacak her türlü eyleme bedîî ve insânî bir ruh katmayı amaçlayan bir araç olarak ele alındığında insanlığın yarasına merhem olabilir. Bu eylem siyâsî de olsa.

HAYDAR ERGÜLEN

Kendi tecrübemden yola çıkarak bir değerlendirme yaparsam, sorunuzun 'hayat'la ilgili bölümünü de yanıtlamış olurum belki: Hayat-Edebiyat-Siyaset , bu üç kelime yanyana durduğunda bir yükseklik oluşuyor, insan kendini aşılmaz bir duvarın önünde çaresiz hâlde buluyor. Bu yüzden de biraz ürküyor açıkçası. Belki bu üç kelimenin yanına bir de 'zaman'ı eklemek gerekiyor; yanına derken 'sonuna' demek istiyorum. Çünkü sonunda, bana göre, üçünün ya da dördünün de iyi bir usta tarafından çok iyi örülmüş, birbirine sıkı eklemlenmiş tuğlalarla yükselen bir yapı olduğu ortaya çıkıyor. Biri bile olmazsa, yapı çöker. Çünkü 3-4 'hayati' kelime var ortada. Ve özellikle Türk edebiyatında kimsenin bundan kaçınacağını düşünemiyorum. Kaçmak, kaçınmak da 'siyasi' bir duruş ya da 'duramayış' diyelim.

İkinci şiir kitabım olan "Sırat Şiirleri", 1991'de yayımlandı, fakat 1981-1984 arası yazdığım şiirleri içeriyor. Malûm dönemin, 12 Eylül darbesinin en baskıcı olduğu, hayatı da, edebiyatı da, siyaseti de en fazla yaraladığı yılları kapsıyor. 1981'de sosyoloji öğrenimimi tamamlamıştım. Ve sanıyorum o yıl, Yozgat da olabilir, Yozgat doğumlu olabilir, 'sağcı' (galiba MHP'li veya ülkücü) bir eylemci idam edilmişti. O kesitte sağcı ya da solcu olmanın fazla önemi yok, her zaman solda oldum, kendimi sosyalist olarak tanımladım, fakat "Sırat Şiirleri"ni başlatan şiiri bir 'sağcı' gencin idamı üzerine yazdım, adı "İki Gömlek'tir ve şiir şöyledir:

İKİ GÖMLEK
'bütün müneccimler yalancıdır'

sureti haktan görünürler sıratı
halka iki gömlek biçildiğini duyarlar zahir,
bayrama yetişenin düğmesi sedef
öteki, asılmışı örten patiska bez
iki gömlek iki ter iki kardeş

müneccimler tez görüp sıratı getirdiler
köprüler kuruldu bulundu ipler
daha bunca suçsuz sayılamaz kim'se
canını elmasla kestiği o efsanede

ölüm geldi gırtlağıma dizildi
asılmadım, şimdi canımı sıkıştıran ne?

Kıldan ince sırat köprüsü bu dünyada da var. Devletin karşısında, ipin huzurunda, hâlâ da öyle ya, boynumuz da, beynimiz de maalesef kıldan ince her zaman , ipimizi hazır tutuyoruz. Yalnız devlete mi? Aileye de, okula da, tarihe de, şehre de, gövdeye de, akla da... Hepsi de sıratın bu dünyadaki hâlleri. 'Sırat Şiirleri'ni biraz da sosyoloji eğitimi görmüş olmanın yer yer 'bilgiç'liğiyle bütün bu meselelerle oluşturmuştum. İyi de tamamlandı mı? Elbette hayır.

Bir kez 'sırat'tan konuşmaya, yazmaya başlayınca, bir daha onu unutmak, kapatmak mümkün değil. Çünkü sırat sürekli, önümüzde, arınızda incecik bir ip gibi geziniyor. Tıpkı "İki Gömlek" şiirin son dizeleri gibi:

"Ölüm geldi gırtlağıma dizildi
asılmadım, şimdi canımı sıkıştıran ne?"

Canımı sıkıştıran ölümden önceki ölüm: öldürüldüğümüz yerler. Evler, daireler, işler, okullar, ilişkiler, hapisaneler, akıl hastaneleri, vb. Bir de yıllar, yüzyıllar sonra gelip acısını, ağrısını duyuran, sancımızı artıran zulümler, kıyımlar, haksızlıklar, ki onlar yaranın her zaman taze ve halen kanamakta olduğunu gösteren, unutulmaz acılarıdır insanın. Edebiyatçı, şair olmak gerekmez. Aşağıdaki şiiri de 23 yıl sonra yazdım, yani 2004'te:

KALBİ HÜSEYNİ

-Kalbi Temiz Mahmut'a-

Şiirin Kerbelâ'yla başladığını anlamak için bu yaşa geldim,
Kerbelâ yazdır ve şiir kış, galiba ikisinin de aynı çöl
olduğunu görmek için hayli bekledim, ömrün güzündeyim
demek ki, ömür bir rivayetten ibaret yaz gibi, tez
geçiyormuş, ben de gözümü kapadım açtım, hep güzü sevdim,
nisandan yoruldum, haziran iyiydi geçti hemen, ve kendimi
güzü beklerken buldum, beni de bekleyen var diye umdum,
vardı yoktu, Hüseyin Kerbelâ'da, çölün gözleri doldu, dedem
Hüseyin Efendi'den yadigâr Fuzulî'nin *"Saadete Ermişlerin Bahçesi"*
gözyaşlarıyla taşkın bir nehir gibi okunmayı bekliyordu,
daldım çıkamadım: Her dem gözyaşı, her cem Kerbelâ!
İlk orada unuttum çocukluğumu, kalbi hüseynî akışlı bir nehri
taşımak neymiş gözlerime orada bildim, ve daha bu güz kendime
geldim: Auswitzch'den sonra da yazılmalıymış şiir, Sivas'tan
sonra da, çünkü şiir çöldür bize ve her Muharrem'de kanlı
su yerine geçer, İmam Hüseyin ve kalbî hüseynî doluların aşkına
unutmak düzyazıdır, şiirse şehitlerin çığlığı: *"Tuz Günleri"*
"Kanlı Düğün", ve *"Biz kırıldık daha da kırılırız"* suçsuzluğu,
çocuktum, çölde okudum masumlarla ve çok susadım,
babaannem su verdi almadım, bir cümleden de şehit olurdu
insan ve ne yazsa şair olmak istemezdi kerbelâ'dan sonra,
olmasın, kerbelâ'nın şiiri kalbimde hâlâ, ve çöl sürüyor:
Hüseyin Kerbelâ, Lorca Granada, Behçet Sivas, Deniz Ankara...

Sorunuza cevap: Hayat-Edebiyat-Siyaset, bu üç kavram "insani, kültürel, siyasal ve düşünsel' açıdan benim şiirimi etkilemiştir. Yukarıdaki iki şiir de bu etkinin anlaşılması bakımından araları zamanla açılmayan iki örnektir. Başta da dile 'sırat' vardır. O orada durduğu sürece de bu üçlünün birbirini etkilemesi kaçınılmaz olacaktır.

VEYSEL ÇOLAK

'Hayat, edebiyat, siyaset' kavramları, içerikleri bakımından, aksini söyleyenler çıksa da, birini diğerinden ayrı (bağımsız) düşünmenin olanağı yoktur.

İnsanlık tarihine baktığınızda, hayat; daha doğrusu toplumsal hayat, başlangıçtan bu yana,üretim biçimiyle edebiyatı ve siyaseti belirleyegelmiştir. Bugün ilkel, köleci, feodal, kapitalist, sosyalist toplum biçimlerinin ekonomik işlerliği ve bunun kültürel olanı nasıl belirlediği bilinebilir. Çünkü bu sınıflı toplumlarda üretim araçlarına olanlarla, olmayanlar arasında hep keskinleşen uzlaşmaz (antagonist) bir çelişki yaşanagelmiştir. Bunun toplumsal bireylerde ideolojik karşılık/karşıtlık oluşturduğu sosyolojik bir gerçektir.

Üretim araçlarına sahip olanlar, daha açık bir deyişle gayri milli hasılanın %80'nini alanlar, siyasi iktidarı da belirlemektedir. Sınıflı toplumların işleyişi ve içeriği budur. Dünyanın her yerinde ve tarih boyunca gözlenen de budur. Böylesi bir toplumsal yapı içerisinde birey, yaşamını sürdürmek için bir iş yapmak zorundadır elbette. Bunu yaparken de kal ya da kafa emeğini satmak zorundadır. Burada, kol emeğini kiralayanları (işçileri ve diğer emekçi katmanları) konumuz gereği ayrı tutup; kafa emeğiyle üretimde bulunanların sosyolojik durumuna bakmak durumundayız. Bu da bizi "öğrenimi, bilgisi ve görgüsü olan kimse" diye tanımlanan; Osmanlıca 'münevver', fransızca da 'entelektüel', Türkçe'de 'aydın' denilen bireyle yüz yüze getirecektir. Sosyolojide doktorlara,mühendislere, öğretmenlerin, bilim adamlarına, sanatçılara... vb. aydın denildiğini belirlemek gerekiyor. Dahası zihinsel etkinlikte bulunanların oluşturduğu bu toplumsal katmanın 'aydınlar' (aydınkesim) kavramıyla (terimiyle) karşılandığı da biliniyor elbette. Burada, aydınkesim denilen toplumsal birimin doğru irdelenmesi, yaşamdaki karşılıklarının bilimsel olarak açıklanması, edebiyat sosyolojisi açısından, oldukça yararlı bir başlangıç olabilir. Buna da gereksinme vardır.

Dikkat edilirse, aydınkesim denilince ideolojik bir ayrışmadan söz edilmiyor. Doktor, mühendis, öğretmen, sanatçı... kısacası zihinsel etkinlik içerisinde olup yani kafa emeği ile toplumsal yaşantıda görev alanlar, farklı ideolojik tavırlar geliştirebilirler. Öyledir de. Bugün, kavramların etimolojisine uygun ideolojik çağrışımlar oluşturulmak isteniyor. Solda olanlara 'aydın'; sağda olanlara 'münevver', liberal batıcılara 'entelektüel' denilerek yapılıyor bu. Bunun bilimsel açıdan doğru bir yaklaşım olduğunu söylemeye olanak yoktur. Oysa, hangi kavramlarla karşılanırsa karşılansın, "aydın, münevver, entelektüel" denilen öznenin, toplumsal duruşuna bakmak gerekir. Bu, onun ideolojik yapılanmasını da açıklar. Örneğin sınıflı bir toplumda, üretim araçlarına sahip olanlardan (kapitalistlerden) yana olabilir aydın bir kişi. Bugün, bunun binlerce örneği var. Burada sorun, aydın kişinin kendisini bu çerçevede ve bu açıklıkla tanımlamayışı olsa gerek. Bu bağlamda birine yönelik yapılan saptamalar ve tanımlamalar hâlâ bir suçlama olarak algılanıyor. Öyle olduğu için, birine kapitalist, faşist, liberal, oportünist, revizyonist, antifaşist, devrimci, materyalist, feminist, mistik, islamcı...vb. denmesinden kimse rahatsız olmamalı. Hatta, kişi ne ise bunu kendi ifade etmeli. Dahası, yaşamının ideolojik disiplini olarak savunmalı. Eğer bir kişi, yazar ya

da şairse, daha bir açık olmalı bu konuda. Böyle olmayınca da ortaya konan yapıtlara bakılıyor. Bunların muğlaklığı da doğru okumayı engelliyor çoğu kez. Bir örnek: Devrimci bir gencin, Selim İleri'nin 'Her Gece Bodrum' adlı romanında sözü edilen ahtapotları emperyalizmin simgesi olarak değerlendirmesi, ilginçti. Anlaşılan odur ki, kafasındakini romana yüklemişti bu genç. Roman, onda oluşturucu-yükleyici bir işlev gösterememişti. Örnek gencin düştüğü bu idealizm, doğal olarak, yaşamı doğru algılamasını da engelleyecektir. Bu yanlış etkileşim, biraz da, bazı özel çabaların sonucu olsa gerek. Gerçekte hiç de öyle olmamasına karşın, kapsamlı açık oturumlarda, söyleşilerde; iyi bir sanat eserinin dünyagörüşü ile bağının olmaması ileri sürülebiliyor. Dünyagörüşünün, sanat yapıtını zedelediği, sanat olmaktan çıkarttığı da rahatça söylenebiliyor. Bunun kocaman bir yalan, kocaman bir yanıltmaca olduğun kesin. Ama nedense yaşamdan, siyasetten kopuk bir sanat yapılsın isteniyor. Yaşamın politikleşmesi, sanatın zorunlu olarak politikleşmesini getirecektir doğal olarak. Türk edebiyatında bunun yetkin, toplumu yönlendiren örnekleri var. Tanzimat döneminde Namık Kemal, Şinasi, Ziya Paşa uluslaşma bilincini oluşturmuş şairdir. Beşhececileri de aynı bağlam içerisinde tutmak da yanlış olmaz sanırım. Nazım Hikmet'in tutumu ise başlı başına yeterince açıklayıcıdır. 1940'lı demokrat-devrimci şairlerin, Necip Fazıl Kısakürek'in, Sezai Karakoç'un tutumu da öyle. Elbette bir çok örneği var bunun. Olmaya da devam edecek. Ama nedense, 1980'den sonra sanat siyasetten yalıtılmak isteniyor. Bilinçli bir şekilde, sanatın politikleşmesinin önü kesilmek isteniyor. Sırf bu yüzden '70'li yılların şiiri yok sayılmak isteniyor. Oysa, hiç kimse; politik olanı söylediği için bir şiiri, romanı, hikayeyi önemseyin demek istemiyor, istemedi de. Bilinen o ki, bir şiir, şiirin gereksindiği değerleri içerdiği oranda şiirdir. Bu başarıldığında, toplumsal bir kesimin politik duruşunu karşılayan bir şiir neden yok sayılsın. Dünyada faşizme yakın durmuş, insanî değerleri ayaklar altına almış, kralcı olmuş ama büyük sayılmış şairler ve yazarlar var. Biçimde, yapıda, imge düzeninde yaptıkları yeniliklerle büyük oldukları söylenecektir. Yeter mi bu? Sanatı biçime, yapıya, imgeye indirgemek olur bu. Elbette tartışılmalı bunlar. Belki de bir değerler skalası hazırlayıp buna göre estetik ölçütler koymalı ortaya. Bu ölçütlerin ilki, insanî değerleri gözetmek, bilimle çelişmemek olmalı ama. İşte, Türkiye'de bu genişlikte bakılmıyor sanata. Bu da, aşkınlaşmayı iyice etkiliyor, engelliyor ister istemez.

Türk edebiyatında "hayat-edebiyat-siyaset" ilişkilenmesi ve yansıması tartışılmayı bekliyor. Bunun doğru açıklanması bir gelişmeyi de beraberinde yapılandıracaktır. Çağımızın sanatı, yaşamın dayanmasıyla daha bir siyasi olmak durumunda görünüyor. Bunu da ilk gören, edebiyatçılar olmak zorunda. Yoksa, sanatı oyun'a indirgeyerek yapılan şey, bu dünyada gereksiz yere oyalanmaktan başka bir şey olamaz. Siyasi olandan korkan sanatçı, yaşamdan ve sanattan korkuyor demektir. Böylesine bir korkaklık içerisinde de edebiyat yapılamayacağı çok açık. Yaşamın ve siyasetin öznesi olamayanlar, edebiyatın öznesi olamaz hiçbir zaman. Öylesine açık ki bu.

Unutulmamalı ki, edebiyat yaşamdır.

HÜSEYİN ATLANSOY

I.

Hayat ne? Geleneksel Türk evlerinde odaların bahçeye açıldığı büyük mekânın adı. Dışarıya değil şenlikli içeriye açılış. Kendi içinde bir bütünlüğü oluşturma ve koruma ve sürdürebilme sanatı. Mekân düzenlemesi açısından bakıldığında gerçekten eski "hayat"lar; yani evler içlerinde hem canlılığı hem sanatı ve hem de siyaseti barındırıyorlardı.

Her şey, her canlı "hayat"a açılıyordu. Eviçinin şenlikliği ve kuvveti hem bir yerli yerindeliği işaret ediyor; bağımsız adacıkların birlikteliği ile oluşan mahalle, ibadethanelerin ve eğitim kurumlarının merkeziliği ile bütünleşiyordu. Bu bütünlük fikri sağlam bir kozmolojik algılama ile evren tasavvurunu oluşturuyor ve yerli yerindelik bir 'duruş'la, bir "durarak düşünmeye" bir "fetih tasavvuruna" imkân hazırlıyordu.

II.

Bütün canlılar (ve hatta belki cansız maddeler) 'hayat'ın içindeler. Bir "varoluş"u ve "oluş"u yaşıyorlar. Yeni varılan bebek ve çocukların "varoluş" sevinci ve coşkusunu düşünün. İş "oluş"a gelince, hayatın anlamlılığının algılanmasına gelince "hüzün" ve "keder" kaçınılmaz olarak diğer canlılara göre seçkin bir yeri olan "insan"ı buluyor. Bir 'hayat'ı yaşıyor insanlar ve sanatkârlar. Bazen öyle bir hayata çatıyorlar ki "hayat"a pusu kurmuş oluyor.

III.

Hayat'ın algılanış biçimi sanıyorum pozitivizmin düşünce ve sanat hayatımıza yaptığı etkilerle değişti. Hayat'ın bir "kaderi bütünleyen çerçeve, bir "kaza meydanı" olduğu fikrinden, hayatı anlamlı kılma gibi seküler ahlak içinde mantıklı olabilen bir algılama biçimine geçildi. Bu "anlamlılık", gündelik hayat'ın rutini içinde "yaratılabilir" sanıldı. Gündelik hayatın 'rutin'i anlamsız kalabalıktan (tanım benim değil, kimi bilim adamlarının) oyalayacak, biraz daha kafası basanlar için "on yıllık", "elli yıllık" ya da "daha uzun periyodlar" okuma "sema"ları üretilecektir. Hayat'ın modern bilim semalarında şekillendirilişi "sanat"ın kavranışı ve algılanışında da benzer bir izlekle biçimlendirildi denebilir. Rönesanstan post-modern dönem (?) algılama biçimlerine uzanan "dönüştürücü" süreç "aynı kalış"ı, dünya ve evrenin "ruhsal-metafizik" kavranışını, her canlı ve şey'in "yerli yerindeliğini" bitirmek için "hareket"e geçti. Bir noktaya kadar başarılı olduğu da söylenebilir. Ancak sanat dalları içinde farklı bir özelliği olduğunu düşündüğüm "müzik" ve "şiir" oyun-bozan bir karakter sergilediler. Belki buna "kısa öykü"yü de eklemek mümkündür.

IV.

Sanatçının da bir hayat'ı var. Bu hayat içinde eserler veriyor. Eserini ya "yaratılan'ı taklit ederek oluşturuyor, ya "yaratılış"ı taklit ederek. Bu edimlerinde ya seküler dü-

şünme biçimiyle "Tanrı"yı oynuyor (tabii ki çok komik) ya da bir "yerli yerindelik"i söylüyor. Olan'daki olağanüstülüğü yansıtabilmesi bile yeter aslında… ama ötesi.

Bu noktada Sezai Karakoç'a başvuralım: "Ötesini söylemeyeceğim"

V.

Siyaset bizde ilk başta olumsuz çağrışımlar uyandıran bir sözcük, bir kavram. Herhâlde bu olumsuzluk'un aşılması gerekiyor. Siyaset modern çağlarla birlikte bir "ilerleme" paradigması ile birlikte içselleştirildi. Hatta hayatın her alanına "durmayalım düşeriz" algısı yerleştirildi. Ve bu düstur sonucunda hiçbir şey durulmadı, hiçbir düş talandan kendini kurtaramadı. Durup kendimize bakmak gerekiyordu. Durup kendine bakan, belki de tek "milli" sanat olan "şiir" de dilin imkânlarını, bütünlüğünü, iki ayrı "orijin"e bağlı olarak günümüze kadar "canlı" olarak getirmeyi başardı. Yahya Kemal ve Ahmet Haşim'le başlayıp hız alan Cumhuriyet dönemi Türk şiiri bugüne kadar iki ana damar halinde –ara renkleri unutmadan– bazen sendelese de "siyaset"ini de oluşturdu denilebilir.

VI.

Hayat kısa. Sanat biraz daha uzun.

Siyaset…?! Siyaset; kurumları, felsefesi, akımları ile ilk insandan son varolacak insana kadar etkili olan (olacak) bir olgu. Bir algılama biçimi. Sanatı olduğu bile söyleniyor: "Siyaset sanatı"ndan bahsediyor bazı kitaplar ve kimi insanlar. Siyaset sanatı tamlamasına râm olmuş bir "hayat"ın somutlaşmış örneklerini düşünelim: İbn Haldun, Vacláv Havel, Fatih, Lavousier… listeyi uzatmak mümkün. Ancak ben sanatçının hayat ve siyaset ilgisinde bir "ses" ve "söz"ünün olabilmesi için öncelikle "sessizlik"e gereksinimi olduğunu düşünüyorum: Susulacak, sessizlik kalmayıncaya kadar… Sonra… konuşacak çok şey var.

FERİDUN ANDAÇ

Yolculuklarımda yanımdan ayırmadığım not defterlerime o gezi süresince düştüğüm notların, bir seyri anlattığı gibi yaşanılan ân'ların da tanıklığını getirdiğini söylemeliyim.

Yola çıkarken, gideceğim yerin coğrafi dokusu, tarihsel kültürel konumu üzerine önceden birtakım bilgiler edinmeyi yeğlediğimi söylemeliyim.

Böylesi bir yaklaşımın neden kaynaklandığını bilmem söylemeye gerek var mı? Gitmek/görmek/tanımak düşüncemizin bir ucu da öğrenmeye dayandığına göre; önceden edinilen bilgilerin ışığında, gideceğiniz yerin size taşıdıklarının daha anlamlı olduğunu söylemekte yarar var.

Yolculuk deneyimlerimin bana anlattığı bir gerçekliktir bu.

Diğer yanına gelince; yani yazmak, not tutmak...

Özellikle başka bir ortamda, dil yurdunda yazmaya yöneldiğinizde, bir süre sonra sözcüklerinizin sıradanlaştığını gözlersiniz. Eylemsellik akan cümlelerin ardı ardına sıralanışında bir yavanlık, bir aktarımcı bakıştır uzar gider.

Bazen, öylesi ân'larda durup düşünmüşümdür. Şu türden soruları da kendime yönelttiğim olmuştur: Burada, adımladığım şu kara parçasında, yabancı dil ortamında yaşamaya yönelseydim, kendi dilimle bağım nasıl gelişirdi acaba?

Daha bir dolu soru uç verirdi belleğimde.

Geçenlerde, son İtalya yolculuğumda da sık sık bu türden sorulara döndüm. Kimi zaman defterle aramdaki uçurumu kapatabilmek için yeni defterler alıp, yanımdaki Türkçe kitapları okumayı sıklaştırdığım bile oldu.

Okuduğum kitaptaki konu/anlam değildi beni kendine çeken. Orada sözcüklerin tınısı, rengi, kavramların anlamından yola çıkarak düşünme yetimi canlı tutmak, bunu da dille bağımın bir aracına dönüştürmek derdindeydim.

Dışarıda olup bitenler, gördüklerim, izlediklerim birçok şey anlatıyordu elbette. Bir kahveye oturduğumda defterime yazdıklarımın, o görünenlerin yansıları olması beni sıkmıştı.

Bu kez ikinci bir defter açıp bazı kavramlar yazarak, onların anlamını yolculuğum süresince gördüklerimle içselleştirerek anlatmayı denedim.

Floransa'dan Verona'ya geldiğimde, Dante'nin bundan yedi yüz yıl önce adımladığı sokaklara yolumu düşürüp; kendi yurdunda sürgünde yaşayan yazarın yazdıklarının anlamını düşünmeye başladım.

İtalya'daki siyasi çekişmelerin arasında kalan, taraf olduğunda da sürgünlüğü seçen Dante, kaleme aldığı *İlahi Komedya*'da sürgünlüğünün getirdiği insanlık durumunu yansıtır aslında. Kurduğu dil, zorunlu sürgünlüğün önüne koyduğu gerçeklikten doğar. Uğradığı haksızlıkların sonucunda diline sığınır yazar. Orada bütün öfkesini, acısını, sevgisini dile getirir.

Bir başyapıtın doğuşunda yaşanılan sürgünlüğün etkisini yadsıyamayız.

Gidilen yerde, varılan kavşakta insan kendi diline sığınır kaçınılmaz biçimde. Düşleri, anımsamaları, bellek yolculuğu hep o dille gerçekleşir. Orada, geldiği noktadaki bir deyiş/söyleyişi seçemez. Yeni bir bakış/yorum/dile getiriş kaçınılmaz biçimde onun önünde durmaktadır.

Bu yolculuğum süresince o ikinci defterime yazdıklarıma bakıyorum da, kendi dilime sığındığım ân'larda, ister istemez, bir başka söyleyişin ardına düşmüşüm. Öyle de değil, kaçınılmaz biçimde dıştan bana yansıyanların izlerini, algıladıklarımı bir başka söyleyişle dile getirme yolunu seçmişim.

***

Bir an, o başka bir göğün altındayken, 1970'li yılların sonundaki Andırın günlerimi anımsadım. Ülkemin kan revan içinde bırakıldığı günlerdi. Büyük kentten kopup, alıp başımı gitmiştim. Bir kaçış, sığınıştı belki. Yazmak, okumak adına çıkılan yolculukta bir tür içsürgünlüğü seçmekti.

Oradaki yazı/yaşam deneyimimden şu an burada söz edecek değilim. Ama, şunu açmayı isterim.

Gittiğim yer, ülkemin bir parçasıydı. Gene de tanımadığım bir coğrafya, kültür, ortamla yüz yüzeydim. Siyasal olarak da karmaşık bir dönemdi. Okuduklarım, yazdıklarım saklı dururdu. Bir tür içyolculuğun sesini dinleyerek, yazmanın dilini bulmaya çalışıyordum. Bir ölçüde de bunu o süreçte gerçekleştirdim. Görülen, görülmeyen bir baskı söz konusuydu. Korkunun, dağları beklediği günlerden ise hiç söz edemem şimdi. Çünkü, Maraş olayları sağanağı dinmemiş; çatışma, içe çekilme, yabancılaşma, korku çığlık çığlığaydı.

Rastlaştığım, konuştuğum her bir kişiden bana yansıyanların izlerine yazıda bir yurt ararken, dilimin dağlandığını hissediyordum.

Uzunca bir süre bu yazdıklarımı aralayamadım. Bir başka kaygıydı beni sarmalayan. Onca uzak durmamın etkisini yadsıyamadığım gibi, içimdeki ürpertiyi de bir türlü bastıramıyordum.

Kendi yurdumda içsürgünlüğü seçerken, yazıda da farklı bir dile yönelişin yolunda yürüdüğümü nice sonra görecektim. *Andırın Defterleri*'ni önüme aldığımda sürgünlüğün bir başka yüzünü orada görmem beni şaşırtmamıştı. Dante'nin *İlahi Komedya*'sını orada başucu kitabı kılmamın anlamını, yıllar sonra, Verona'da sorgulayacağımı düşünememiştim. Ama bu kentte, Andırın günlerine uzanmamın en belirgin yanı ise, sürgünlük kavramının beni öteden beri düşündüren bir olgu olmasıydı.

Yurduma döndüğümde, masamda bulduğum son kitabım *Sürgünlüğün Bin Yüzü*'nün* benim için daha da anlamlı olduğunu düşündüm. Dönüp onu bir de bu gözle okumaya yöneldim.

"Sürgündeki dil, dildeki sürgün"lük kavramının ne anlama gelebileceğini yaşayarak anlamanın da yeni bir bakış/duyuş/anlatım yolu olduğunu, bilmem söylemeye gerek var mı?

---

* Sürgünlüğün Bin Yüzü/Sürgünde Edebiyatçılar, Feridun Andaç, Can Yay., 2004, 300 s.

YAHYA AKENGİN

Edebiyat, doğuşu itibariyle insanın ve toplumun var olmasının bir ürünü. İnsandan ve toplumdan soyutlanmış bir edebiyatı düşünmeyi denemek bile mümkün gözükmüyor.

Böyle bir tespitin ardından, edebiyat toplum ve insan üçgenindeki ilişkiler ağının örgüsünü sorgularken karşımıza çıkan bazı unsurlar var. Kültürler, ideolojiler ve mizaçlar bu ilişkiler ağını hem şekillendiren hem de farklılaştıran unsurlar.

Bu ilişkilerin Cumhuriyet dönemini düşünüp sorgularken, Cumhuriyet öncesi temellerini ve birikimlerini göz ardı edemeyiz. Bir imparatorluk olmanın zorunlu tavrı olarak, Osmanlı dönemi edebiyatının evrensel bir yörüngede çizdiği seyir başlı başına bir ayrı konudur. Ama orada da insan, toplum ve edebiyat ilişkilerinin yoğun olduğunu ifade etmek gerekir.

Tanzimat, İmparatorluğun kendisini evrensel odak olarak görmekten vazgeçme mecburiyetinin de sonuçlarından biridir. Haliyle dünya görüşünün değişmeye başlamasıdır. Bu yeni mevzilenmenin de bir edebiyat anlayışı olacaktı, olmuştur. Toplumun kendisini hissettiği konum değişiyor, insanın bakış açısı bundan etkileniyor, hayat tarzı, bir başka deyişle kültür, kabuk değiştiriyordu. Tanzimat Edebiyatı ve onu izleyen edebiyat cereyanları, toplum, yönetim, insan değişmelerini tartışmaların merkezi hâline getiriyordu. Namık Kemal'le edebiyatın gündemine giren "vatan" ve "hürriyet" kavramları, toplumculuğu öne çıkarmanın ilk işaretleri oluyordu. Tevfik Fikret'in bu çizgiye bir ilâve yapma denemesi olan "hürmanist" tavır istisna sayılırsa, edebiyatta ana eksenin artık milli olmaya yöneldiği söylenebilir.

Teknolojisiyle ve kültürüyle üstümüze yürüyen Batı karşısında edinilmeye çalışılan mevzilerden biri de artık edebiyattır. Nasıl ki Batı karşısında devlet kendisini savunmak için onun teknolojisine yöneliyorsa, edebiyat da onun, yani Batının edebiyatına kapıları aralama gereğini hissediyordu. Belirtmek gerekir ki, Şinasi'nin "Lisan-ı avam üzre yazacağız" şeklindeki çıkışı, halka yöneliş ihtiyacını duymanın da bir işaretiydi.

Edebiyattaki bu geçiş ve değişim dönemlerinin bir noktasında "sanat sanat için mi toplum için mi?" tartışmalarının gündeme düştüğü görülür. Gariptir ki bu tartışma edebiyatımızın yüz yılına damgasını vuran hususlardan biri olmuştur. "Gariptir" diyorum, çünkü ben bunu hep böyle algılamışımdır. Aradan insanı kaldırırsan toplum olmaz, özünde insan ve toplum olmayan bir sanat da havada kalır.

Aslında bu tartışmanın tercümesi başkaydı. Bireyi ve bireyselliği önemsemeyeceksin, kollektif hedeflere yönelecek, onun hizmetinde bulunacaksın. "Sanat toplum içindir" diyenler bu görüşe hizmet ederken, "sanat sanat içindir" diyenler de, edebiyatın sosyal bir işlevi olamaz, o sadece ferdin iç dünyası ile, fantezileriyle, cemiyetten soyutlanmış halleriyle meşgul olmalıdır, demek istiyorlardı.

Eğer bir benzetme ile özetlemek gerekirse, "Tavuk mu yumurtadan çıkar, yumurta mı tavuktan?" cinsinden, kısır bir döngünün edebiyata ve sanata musallat olması söz konusudur.

Fakat bu yüz yıllık tartışmanın öyle pek bilinçsizce sürdürüldüğünü söylemek de istemiyorum. Bilinerek yapılmış bir çarpıtmadır. Temelinde ise, edebiyatı ideolojilerin ve politikaların aracı olarak görmek isteyenlerle, onun bağımsızlığını ve özgürlüğünü savunmak isteyenlerin kavgası vardır. Şu da var ki "sanat sanat içindir"i savunanların bir pasifizme sürüklendiği de görülür.

Böylesi bir kavram kargaşası arasında bir etki – tepki edebiyatı olagelmiş, neticesinde de edebiyat kendi varlığını kendi meselelerini tartışma ortamından uzak düşürülmüş ve bundan kaybeden de edebiyatın kendisi olmuştur.

1960'lı yıllarda alevlenen bu özünden uzak edebiyat kavgaları, bu eki-tepki edebiyatları, kavram kırılmalarına, adacıklara çekilmelere, "senin edebiyatçın, benim edebiyatçım" anlayışlarının yol açtığı çözülmelere, ağaca takılıp ormanı kaybetme noktalarına varmıştır. Tekrar ifade etmek gerekirse, Türk Edebiyatının gelişmesi adına bir zaaf unsuru oluşturulmuştur. Türkçe'nin de aynı politik ve ideolojik kavganın bir konusu ve malzemesi olarak kullanılması, ortak paydalarından uzaklaşan uzunca bir edebiyat döneminin yaşanması sonucunu doğurmuştur.

•

Cumhuriyet Dönemi Edebiyatımızda toplumcu anlayışın öncüsü olarak takdim edilen Nâzım Hikmet'in şiirlerindeki toplumculukla Mehmet Âkif'in şiirlerindeki toplumcu gerçekçilik arasındaki farklar nelerdir? Bana göre tek bir fark vardır. Nâzım Hikmet'in materyalist bir gözlükle bakması, Akif'in ise hem madde hem mâna penceresinden bakmasıdır. İkisinde de insan ve meseleleri, ikisinde de toplum ve dertleri irdelenirken, ülkenin yarısının birine, diğer yarısının da ötekine sahip çıkıp diğerini reddetmesinin temelinde yatan nedir? Bunda, edebiyatın bir ayrımcılık aracı olarak kullanılabilecek mecraya sürüklenmiş olmasının payı yok mudur? İnsanı ve toplumu "muhterem" addetmesi gereken edebiyat adına bu durum alkışlanabilir mi?

Yahya Kemal, tarihte, aşkta, İstanbul'da gezinen mısralarıyla toplumdan ve insandan uzak mı düşmüştür? Peyami Safa ruh burkuntularını, cemiyetteki dalgalanmaların kaynağı olan kültürel çıkmazları sergilerken, insan ve toplum için edebiyat yapmaktan geri mi kalmıştır? Bana göre asla ...

Bunun yanısıra, Cumhuriyeti kuran toplumun 1940'lardaki manzarasına bakan aydınlar ve yazarların bir kısmı, sistemi, düzeni sorgulamak adına harekete geçerken, bir toplumculuk misyonu üstlenme noktasında ideal sahibiydiler. O kuşak, Cumhuriyetin ilk çeyrek yüz yılında yeni devletin yeni rejimin heyecanlarını paylaşan yazarlar kadrosunu sorgularken, dışardan esen rüzgârlara da kapılmışlardı. Bu kuvvetli rüzgar, Türkiye'ye rejim ihraç etme konusunda ısrarlı ve kararlı bulunan Sovyetler Birliği'nden başkası da değildi. Hatırlamak gerekir ki ABD de, Sovyetlerle olan soğuk savaşının önemli rövanşlarından bazılarını Türkiye üzerinden yapma notasına gelmiş bulunuyordu.

Türk toplumu için "yakın tehlike" Sovyetlerdi. Ayrıca rejim ateist olarak algılanıyordu. "Moskof" karşısında babaları dedeleri şehit düşmüş nesiller hayattaydı. Acı hâtıralar bütün yuvalarda canlılığını sürdürüyordu.

İşte tam bu noktada, iyi niyetlerle yola çıkmış olduklarını kabullenmemiz gereken toplumcu yazarlar, toplumlarına ters düşüyorlardı. "Halka rağmen halk için" denilebilecek bir tuzağın içinde olduklarının farkında mıydılar acaba? Hâlen sorgulanması gereken bir husustur.

Yine tam bu noktada, -adına ister sağ, ister milliyetçi, ister muhafazakâr diyelim -öteki yazar ve edebiyatçılar kesimi de bir başka tuzağa düşüyordu. Karşıtlarının ele aldığı her olaya her konuya tepki gösterme noktasında çivilenip kalıyorlardı. Oysa bu ülkede toplum kesitleri arasında uçurumlar, sefalet, ağalık, mütegallibe baskısı, sömürü hep vardı. Bunlara sahip çıkmanın, bunların edebiyatını yapmanın milli görev olabileceği, toplumun mağdur kesimlerini kucaklamanın kendilerine yakışması gerektiği anlayışını yakalayamadılar. Çünkü bunlarla meşgul olmak "komünist" işiydi. Sadece tepkici kalmakla yetindiler. Tarihi hataya düştüler.

Dolayısıyle, Yahya Kemal, A.H. Tampınar, Peyami Safa, Necip Fazıl gibi güçlü isimlere sahip olan edebiyat geleneğinin damarları durgunlaştı. Gençliğin önemli bir bölümü, aydınların çoğunluğu, yeni toplumcu misyonu üstlenen ve fakat sözünü ettiğimiz dışardan rüzgârla hızlanan edebiyat cereyanlarının peşine takılmış oldular. Onları izleyen genç edebiyatçı nesiller ise, kendilerine isim yaptıracak, ikbal kapıları aralayacak olanı tercih etme durumuyla baş başa kaldılar. O ideolojiden olmasalar bile onun rüzgârına kapıldılar.

Zamanla, ideoloji rüzgârları hızını kesmiş olsa bile, vaktiyle ideolojik tavırla kazanılmış olan mevziler artık kurumsallaşmış, pirim sağlamaya devam etmiş olduğundan, kamplaşmalar üstü örtülü olarak, sessizce devam ettirildi.

Basında medyada aynı unsurların ağırlık kazandığı yapılanma da sağlanmıştı. Tanınma, popüler olma, dolayısıyle kazanmanın yolu, bu odakların onayından geçmeye devam ediyordu ve ediyor. Gelenekçi, milli kültürcü anlayıştan gelen bazıları da aynı odaklardan "icazet" alma, kendilerini onlara onaylatma gibi bir kıvraklığa düşmekten kendilerini koruyamadılar.

•

Cumhuriyet Döneminin ilk çeyrek yüzyılında, cumhuriyetin ve yeni devletin ideallerini, heyecanlarını paylaşan önemli, güçlü bir edebiyatçılar nesli var oldu. Bunlar sonraları "putları yıkmak" adına gölgede bırakılma operasyonuna uğradılar.

Onların ardından gelen toplumcu misyon sahibi yazarlar kuşağı, toplumun dertlerine deva olayım derken, onun değerlerini horlayarak ona ters düştüler. Dolayısıyle toplumla bütünleşme yerine yabancılaştılar.

İdeolojik kaynaklı reklam ve propaganda ile öne çıkarılan yazarlar ve eserlerin bir kısmı dolayısıyle, insanların edebiyat zevkleri köreltildi, en azından geriletildi. "Bu kadar reklamı ve propagandası yapılan edebiyat eseri bu olduğuna göre, demek ki edebiyat da önemli değilmiş.." dedirtildi. Buna paralel olarak reklam ve propagandası yapılmadığı için muhatabını bulamayan ve belki de edebiyat dünyamız için kazanç sayılabilecek bazı yazarlar ve eserleri de tecrite uğratılmış oldu.

Medyanın sığ kültürü öne çıkararak, "halk böyle istiyor" kandırmacası ile üst se-

viyede estetik zevklerden yoksun bırakılan insanımız ve toplumumuz edebiyattan uzaklaştırılıyor. Diziler enflasyonu ile roman ve hikâye okuma zevki, arabesk unsurlu şiirlerin toplum önüne konulması ile, "mısra-ı berceste"lerle karşılaşıp ürperme şansı dumura uğratılıyor. Okuyup düşünen insanın yerini, seyredip gevşeyen kalabalıklar alıyor. Toplumun ve insanın edebiyatla ilişkileri marjinalleşiyor.

Fakat herşeye rağmen umuyor ve bekliyorum ki bütün bu çarpık seyir defterlerinin muhasebesini yaparak, olumsuzluklardan olumluyu, çirkinliklerden güzelliği yakalama şansı ve yeteneği yine edebiyatın olacaktır.

SADETTİN ELİBOL

Türk toplumu, geç modernleşme deneyimleri için de, anlaşılır nedenlerle, yüzyıla yakındır 'millet' kavramı çerçevesinde örgütlenmiştir.

Bu açıdan bakıldığında, o, 'batı dışı cumhuriyetler' içinde -kamusal alanın bütün düzeylerinde rasyonaliteyi yeterince hakim kılamamasına rağmen- en gelişkin örneği oluşturuyor.

Şimdilerde, daha çok 'dış dinamikler'in zorlamasıyla demokratik karakterini geliştirmesi yönünde taleplerle karşı karşıya bulunuyor.

Söz konusu karakter, belli ki, özellikle son elli yılın birikimiyle oluşan sınırlayıcı sorunlar (aydın yabancılaşması, işbirlikçi sermaye baskısı, üretim yetersizliği, bölüşüm adaletsizliği, kabileci siyaset, etnik aidiyet arayışı vb.)ın yarattığı gerilim azaltılarak güçlendirilebilir.

Gerilim kaynağı söz konusu sorunların yıpratıcılığına rağmen, Türkiye yüzyıla yakın süredir kazandığı 'evrim yeteneği'nin sınırlarını çatlatarak demokratik karakterini geliştirmeye zorlanıyor.

Bilindiği gibi, toplumsal düzeyde 'olan'la 'olması gereken' arasındaki çelişki, birini 'gerçek', diğerini 'ütopya' kılar; düşünce tarihinde örnekleri çoktur.

'Gerçek'le 'ütopya' arasındaki fark mutlak anlamda giderilemeyeceği için, toplumsal evrim sürecine katılan aktörler, hep 'yaşanan'la 'özlenen' arasında -F. Nietzsche'nin ifadesiyle- 'gerilmiş ip"i andırırlar.

Cumhuriyet tarihi (de) bu tür aktörlerin yer aldığı olağanüstü bir özgül değişim süreci olmuştur.

Bu isimler içinde, 'yaşanan'la yetinmeyip 'özlenen"i yücelten, tartışan ve yadsıyan edebiyat insanları önemli bir yer tutar.

Geriye doğru bakılırsa, bunlar içinde etkileri günümüze kadar gelen sıradışı isimler olduğu görülebilir; ve belli bir dönemselleştirme içinde, kendilerine ilişkin bazı saptamalar yapılabilir.

İlk yıllarda, edebiyatçı, varolan toplumsal coşku iklimi içinde, gidişi olumlar; 'yaşanan'ın aynı doğrultuda dönüştürülmesine inançla katılır (örneğin, Yakup Kadri).

Hızlı toplumsal dönüşümün yerini görece istikrara bıraktığı yıllarda ise 'yaşanan'la 'özlenen'in bireşimine yönelen isimler görülür (örneğin, Peyami Sefa).

Batı (kapitalist emperyalist dünya)yla bütünleşme sürecinin başladığı 1950'li yıllardan itibaren, 'toplumsal orta'ya göre marjinal denebilecek edebiyatçı tipi etkili olur.

Bunlar, gidişten hoşnut değildir; ancak 'kuruluş felsefesi'nin hem dışında hem de birbirine aykırı çizgilerde konumlanırlar (örneğin, Necip Fazıl ve Nazım Hikmet).

Söz konusu isimler, 'olan'la 'olması gereken' arasındaki çelişkiyi o kadar derinden hissederler ki, salt yazmak ve yayınlamakla kalmazlar; örgütsel ilişkiler içine bile girerler. Etkilerinin Sezai Karakoç'tan Arif Ay'a ve Attila İlhan'dan Hüseyin Ferhat'a uzanan çizgide devam ettiği izlenebilir.

Açıktır ki, bu, toplumsal gidişe doğrudan müdahale etme (bir tür siyaset yapma) arzusunun ifadesidir.

Kentleşme sürecinin hızlandığı 1970'li ve 80'li yıllara gelindiğinde, toplumsal ütopyası olan 'karizmatik edebiyatçı' tipinin yerini daha çok bireysel sorunlar ve duyarlılıkları konu edinen isimlerin aldığı görülür. Şiirden romana, öyküden denemeye kadar uzanan yelpazede bunun örnekleri hayli fazladır.

Günümüzde, biraz da 'edebiyatın araçsallaştırılması'na tepki gibi gelişen bu çizginin ağırlıklı olarak sürdüğü söylenebilir.

Kuşkusuz, bizatihi toplumsal taleplerle varolan siyasal partiler, meslek örgütleri ve sivil toplum kuruluşlarının, edebiyatçının, deyim yerindeyse 'kendi alanı'nda durmasına önemli ölçüde zemin hazırladığı da yadsınamaz.

Ancak, yaşanılan çürüme ve çözülme sürecinde, 'olan'la 'olması gereken' arasındaki vahim çelişkiyi toplumsal soruna dönüştüren ve o boyutta talepleri olan edebiyatçı tipine (ve sesine) olağanüstü ihtiyaç olduğu da çok açıktır.

Görsel ve yazılı medyanın büyük bölümünün işbirlikçi sermaye gruplarına bağlılığı nedeniyle hem yurtsever hem de karizmatik edebiyatçı tipine kapalı olması, sorunları oldukça ağırlaşmış bulunan Türkiye'de aşılması gereken önemli bir handikap olarak görünüyor.

Herşeye rağmen, 'olmak ya da olmamak' arasında olağanüstü gerilen Türkiye'de, 'yaşanan'la 'özlenen' arasındaki yakıcı çelişki derinleştikçe söz konusu edebiyatçı tipinin hem artacağı hem de sesini behemahal duyaracağı beklenebilir.

GÜRSEL AYTAÇ

Sorunuzun içindeki üç kavram, "hayat", "edebiyat" "siyaset" birbiriyle ilişkili, birbirini içeren ve birbirini etkileyebilen kavramlar. Hayatın içinde siyaset var, edebiyat da "ham maddesi"ni hayatın gerçeklerinden alıyor, eğer kurmaca türler yaratıyorsa gerçek gerçekliği kendi ölçülerine göre değiştirerek, bir şeyler katıp "sorun" olarak gördüğü konuları ete kemiğe büründürürcesine canlandırıyor. "Kurmaca dışı" nitelikli edebiyat verileri, anı, hayat hikayesi, otobiyografi, makaleler, sohbet yazıları, gezi notları v.b. de hayatın gerçeklerini, yazar merceğinden, ama gerçeklere tıpa tıp olmasa da daha yarkın bir biçimde ele alıyor. Kurmacada daha yoğun olmak kaydıyla yazarın kendi görüş açısı, anlatım konumu, anlatım tutumu hayat gerçeğini "yansıtma"nın ötesinde işler. Edebiyatı bir ulusun kültür ögelerinin tıpatıp aynısı olarak görmek yanıltıcı olabilir.

Siyaset hayatın özel bir alanı olarak görüp de edebiyatın siyasete bakışını irdeleyecek olursak, ideoloji savunuculuğu anlamında bir siyasîlik, angaje edebiyat, bizde olduğu gibi Avrupa'nın öteki ülkelerinde de hızını kesmiş durumda. Özellikle yeni yazarlar kuşağı, babalarının annelerinin politik angajmanını sürdürmekten yana değil. Özel hayata, anılara, özel yaşantılara önem verdikleri, bu konularda yazdıklarıyla da geniş okur topluluklarına ulaştıkları, "çok satar" listelerinde yer alışlarından belli. Edebiyatın siyaset alanında "gücü" ya da "güçsüzlüğü" postmodernizm öncesi sınanmıştı; yenilerin siyasete yüz vermeyişinde belki bunun da payı var. Kitleleri, toplumu etkileme söz konusu olduğunda kitap halinde edebiyatı değil, bugünün kitle iletişim araçları, basın ve televizyon çerçevesinde edebiyatı değerlendirmek gerek. Siyasetçi, angaje edebiyatla şartlanmış "yaşlı" eleştirmenler, edebiyatın politikadan uzaklaşmasını bir kayıp, bir dejenerasyon olarak görebilirler, ama edebiyat bilimiyle uğraşan akademisyenler bu durumu yargılamak yerine tespit etmek, karşılaştırmak, muhtemel nedenlerini ortaya çıkarmak isterler.

İSHAK YETİŞ

Çocuk üç dört yaşından itibaren hayata, ölüme, çevresinde olup bitenlere ilişkin sorular sormaya başlar. Bazı olayları sorgulamaya da başlar: Neden? Niçin? Anne babalar, büyükler bu sorulardan bazılarına çok şaşırırlar. Kimi bilgileri sorgulamadan, söylendiği ya da bilindiği gibi kabul ettiklerini fark ederler.

Şiir, hik,ye, roman ya da başka edebÓ türlerden birinde yazanlar işte bu çocuk masumiyet ve doğallığı içinde, varoluşa, hayata ve hayatın tezahür edişine ilişkin belli bir düşünme ve sorgulamanın sonucunda ayrımına vardıklarını yazmadan edemezler. Sait Faik;"Kalemimi aldım, öptüm. Yazmazsam deli olacaktım. "diyor. Kendi içdünyalarında, düşündüklerini, anladıklarını, anlamlandırdıklarını düşünce düzeyinde bırakmayıp yazıya dökenler yazar oluyor. Bazıları titrek bir mum ışığı gibidirler, belli belirsiz bir ışık verirler. Bazısı projektör gibidir: göz kamaştırır. Öngördükleri bir etki mi uyandırırlar? Ya da bir etki uyandırmak isterler mi? Bu anlamda her yazarı ayrı değerlendirmek gerekir. Gerçekte hayatın süregiden devingenliği bu tür genellemeleri de her zaman iplemez.

Siyaset hayata müdahale etmek ister. Yazarsa hayatı ve olayları kendine göre anlamlandırır. Siyaset iktidarı amaçlar. Siyaset, doğası gereği gücü doğrudan ve kaba bir biçimde kullanır. Edebiyatın gücü ise dolaylı ve derinden işler. Siyasetle edebiyatın birbirlerini etkilemeleri karşılıklıdır. Ancak bir alandaki güçlü kişi(lik)ler öteki alandakini daha çok etkiler. Dili doğru ve estetik kullanma her zaman etkin bir güç ortaya çıkarır. Türkçe'nin televizyonlarda, gazetelerde, okullarda ve gündelik hayatta bu kadar yaygın, yanlış kullanımından sonra güç şimdi kimde dersiniz?

MAHMUT KANIK

Hayat-edebiyat-siyaset üçlüsünü birlikte ele alalım: Bilindiği gibi, "hayat" dirilik, canlılık demektir. Edebiyatı hayatın canı, siyaseti de bedeni olarak düşünebiliriz. Cansız bir hayat düşünmek bu kavramın doğasına ters düşer. Canlı ve diri olmama durumu kuşkusuz cansız ve ölü olma sonucunu doğurur. Hayatın mücessem ya da somut görünümü için, ruhun beden giysisini giymesi gereklidir. Bu bağlamda siyaset devreye girer. Beden giysisi içinde can: İşte budur hayat!

Ancak burada Nef'î'nin;

Ne tende cân ile sensiz ümîd-i sıhhat olur

Ne cân bedende gam-ı firkatinle râhat olur

beytinde belirttiği "sen" kavramına da gereksinim duyulur. Çünkü "sen" aşkı, "öte" kavramını gündeme getirmektedir. "Öte" kavramından uzaklaşmış bir hayat, üstat Necip Fazıl'ın Sakarya Destanı şiirinde (*Çile*, s. 232) seslendirdiği;

Siz, hayat süren leşler, sizi kim diriltecek?

soruyu gündeme getirmiştir. Leşlerin sürdüğü hayata, ne kadar hayat denilebilir? Cansız bir bedene sahip bir varlık ne kadar hayatta olabilir? Üzülerek belirtmek gerekirse, Divan Edebiyatı'nda temel öğe olan "aşk", ister hakîki ister mecazî düşünülsün, edebiyat ve siyaset alanında ve toplumsal hayatımızda gereği gibi tezahür edememiştir. Kuşkusuz bunda, bütün dünyadaki çöküş, düşüş, bozuluş rol oynamıştır. Modern kafa yapısı olumsuz yönde etkili olmuştur. Bileşik kaplar örneğinde olduğu gibi, bozulma hem edebiyatta hem de siyasette eş zamanlı olarak tezahür etmiştir. Düzelmenin de eş zamanlı olarak tezahür edeceğini umuyoruz.

İnsanî alanların tümünde, edebiyatta, siyasette, kültürde ve toplumsal hayatta yeniden her şeyin yerli yerine oturacağı, ulvî ve bedîî zevklerin terennüm edileceği, Fârâbî'nin *Erdemli Şehir (Medînetü'l-Fâzıla)* adlı eserinde belirttiği tarz-ı siyasetin tezahür edeceği günleri umutla bekliyor insanlık!

MEHMET HARMANCI

Hayat hep kıstırıldı, sıkıştırıldı, kışkırtıldı. Belirlenen, birilerinin istediği yönde üstelik herkes için aynı mecradan akmak üzere, dayatmalarla karşılaştı. Yakın tarihimiz için konuşuyorum. Ülkemiz: Türkiye'den söz açarak söylüyorum buraya kadar söylediklerimi ve bundan sonra söyleyeceklerim de aynı bahse dahildir. Hayata hayat hakkı tanınmadığı bile oldu bu ülkede. Hayata kendini idrak etme hakkının verilmediği de… Hayat kendini, kendi hakkında bağımsız ve korkusuzca konuşmaksızın, tartışmaksızın, ifade etmeksizin nasıl anlayabilirdi ki? Hayata bu şans çoğunlukla tanınmadı. Derinleşmek istediği, ilerlemek istediği menfezlerde tıkandıkça sığlaşmakta çâre aradı. Edebiyattan, sanattan, felsefeden uzaklaştı. Felsefe "iktidarsız", siyaset "akılsız", edebiyat "hayatsız" kaldı. Edebiyatın hayatiyetine kasteden müsebbipler, hayatın kendisine kastedenlerden çok da farklı sayılamaz. Çünkü edebiyat da benzer nedenlerle örselendi, sığlaştı, sığlaştırıldı. Her şeyin (herhangi)***bir*** tanımı değil ille de ***resmî bir tanımı*** olsun istendi. Her şeyin (herhangi) ***bir*** tarihi değil ille de ***resmî bir tarihi*** olsun istendi. Bu istem siyasetle makbul görülse bile onun hayatla, edebiyatla kabul edilebilir bir tarafı yoktu. Edebi, felsefi, ilmi doğrular siyasete yön ver***(e)***meyince, siyaset başına buyruk bırakılınca, edebiyat hızla uzaklaşırken hayattan, içine kapanmayı, çoğun her şeyi *içsel bir mırıltı* gibi anlatmayı yeğledi. Belki buna zorlandı. Edebiyat hayatı burunladıkça, hayat da edebiyatı tınmadı. Kopuş kesinleşti, uçurum derinleşti. Siyaset hesapsız iktidarında, aklını ve güzelliğini yitirdikçe ne hayatı ne edebiyatı umursadı. **Şimdi bugünlere geldik: Ne günlere geldik!?** Kütüphaneleri dolup taşmayan, halkı okumayan, kitapları değil 10.000 (on bin), 5000 (beş bin) neredeyse 1000 (bin) bile basamayan bir ülke olduğumuzu tescilledik. Batılılaşmayı, tüketimin her safhasında, bütün sefahatiyle taklit maymunu olmak sanarak, üretimin hiçbir aşamasına yanaşmadık. Başarılarımız sabun köpüğü konularda ilerledikçe sarhoş olduk, az da olsa hanemize kaydedilen, gerçek başarıları da bir yolunu bulup görmezden geldik. Başaranlarını sindirmeyi başardık. Felsefeyi terk edip beğenmediğimiz kavramları, terimleri keyfimize göre yorumlamak için cesaret kazanırken, edebiyatı cılızlaştırıp vicdanımızı susturmayı da başardık. Okumamak, araştırmamak, düşünmemek üzere andiçmişiz gibi, cehalete sadakatimiz kadar hiçbir şeye sadakatle yaklaşmadık. İncir çekirdeği meselelerden çıkardığımız kavgaları uzun ömürlü kılmakta elimize kimse su dökemez hale gelirken, armudun sapı üzümün çöpü demekten kendimizi kurtaramadık. Hayatı yüreğinden kavrayacak edebiyat, hayatın elinden tutacak siyaset, siyasete kılavuzluk edecek felsefe nerede? Hayat, böyle **yaşan(m)ıyor** Türkiye'de! Dillere perseng olmuş *"üç tarafı denizlerle çevrili bu cennet vatan"* da, ***dört yanı düşmanlarla çevriliyken*** ve yeri göğü *paranoya* basmışken, HAYAT hayat olmaktan çıkıyor. Hayat ırmağında yıkanmak, yıkansak bile paklanmak mümkün olmuyor.

MUHİTTİN BİLGE

Bilindiği gibi siyaset, öttedenberi –edebiyatın da dahil olduğu– sanatla birlikte, hatta özdeş olarak anılmış, onun bilim olmanın yanında bir sanat olduğuna da ilişkin aforizmalar dile getirilmiştir. Platon'un siyaseti: "İnsanları kendi rızalarıyla yönetme sanatı" olarak tanımlaması ve Aristo'nun: "İnsanın mutlu olmasını sağlama sanatı" diye ifade etmesinden tutun da, çağdaş siyaset bilimcilerine kadar birçok insanda siyasetin "hem bir sanat, hem de bir bilim" olduğuna dair ortak bir bakışın dillendirildiği görülür.

Edebiyatın, özellikle de bu coğrafyanın çok ileride olduğu şiir sanatının, bu toplumlarda siyaset yapmış insanlara da bilgece düşünce ve pratikler kazandırdığını bilmekteyiz; ancak, maalesef bu durumun modern zamanlar için de geçerli olduğunu söyleyemeyiz. Bunun, Türk modernleşmesi, Batılılaşma serüvenimiz bağlamında, modernliğin doğasından kaynaklanan geleneksele sırt çevirme olgusuyla olan ilişkisi üzerine çok şeyler söylenmiştir ve söylenebilir. Bütün bunların, yani geleneğin tasfiye edilmesinin, edebiyat özellikle de şiir alanında oldukça kısırlaştırıcı bir etkisi olduğunu da modern Türk şiiri bağlamında, tekrar tartışabiliriz. Ancak tüm bunlar genelde sanat özelde edebiyat ve siyasetin hayatın neresine düştüğüne dair can alıcı olduğuna inandığımız "soru"nun cevaplanmasında –önemli katkılar sağlamakla birlikte– yeterli olmayacaktır. Çünkü, aynı geleneğin izleyicileri olduklarını söyleyen ve sanatla ilişkilerini her fırsatta dile getiren siyasetçilerimizin; hayatı sürekli ıskaladıkları, onun anlamına ilişkin soruları hep erteleyerek gündelik siyasetin içinde kayboldukları da bir vakıadır. O hâlde sorun edebiyat-siyaset ve hayatın birbiriyle olan ilişkisinden çok daha derinde aranmalı, metafizik kaygıların titretemediği insan yüreğinden çıkmayan sanatın ve bu ürpertinin soluğuyla yıkanmamış siyasetin, hayatın neresinde yer alabileceği sorgulanmalıdır. Bu sorgulamanın, yukarıdaki, şiir sanatının bu coğrafyanın –özellikle modernleşme öncesi– yöneticilerine önemli bilgece özellikler kattığına yönelik tespitlerimize de açıklık sağlayacağı düşüncesindeyiz.

Sanat ve bir sanat ve bilim olaraksiyasetin ortaya konuş şekli, sonuçları vs. gibi olguları tartışmadan önce asıl tartışılması gereken şey, sanat, bilim ve siyasetin mahiyetidir. Bir toplumun şekillenişi ve gönenmesinde sanat, kültür ve bilimin çok önemli olduğunu/olacağını söyleyenlerin, bu olguların hakkını teslim etmelerinden çok, kendileri ve yaşadıkları toplum için hangi sanat ve siyaseti benimsedikleri ve öngördükleri sorusu çok daha büyük önem taşımaktadır. Kuşkusuz, sanat ve siyasetin –özellikle de sanatın– öznel ve yorumlanmaya açık niteliği, çok farklı sanat yaklaşımlarına neden olmuş ve olmaktadır. Ancak bu tanımlamalar ve sanat kuramcılarının bir çoğu meselenin çözümüne hizmet etmekten çok asıl sorunsalı manipüle edici bir işlev üstlenmişlerdir ki o asıl sorun da; neyin sanat ve bilim olup olmadığından çok, sanat ve bilimin neyi içkin olması gerektiği, öbür anlamda sanat ve bilim ya da siyasetin ruhudur. O ruhun, nasıl modern insanın elinden alındığının öyküsüne ise modernliğin kısa serüveniyle başlamamız gerekecektir.

Bilindiği gibi modernlik, 17. yüzyılda Batı Avrupa'da ortaşa çıkan ve gittikçe bütün yerküreyi etkisi altına alan ekonomik, sosyal, kültürel ve bilimsel alanlardaki büyük dönüşüme işaret eder. Bu modern durumun Batı dışı toplumlar tarafından taklit edilerek hayata geçirilme çabaları da "modernleşme" olarak adlandırılmaktadır.

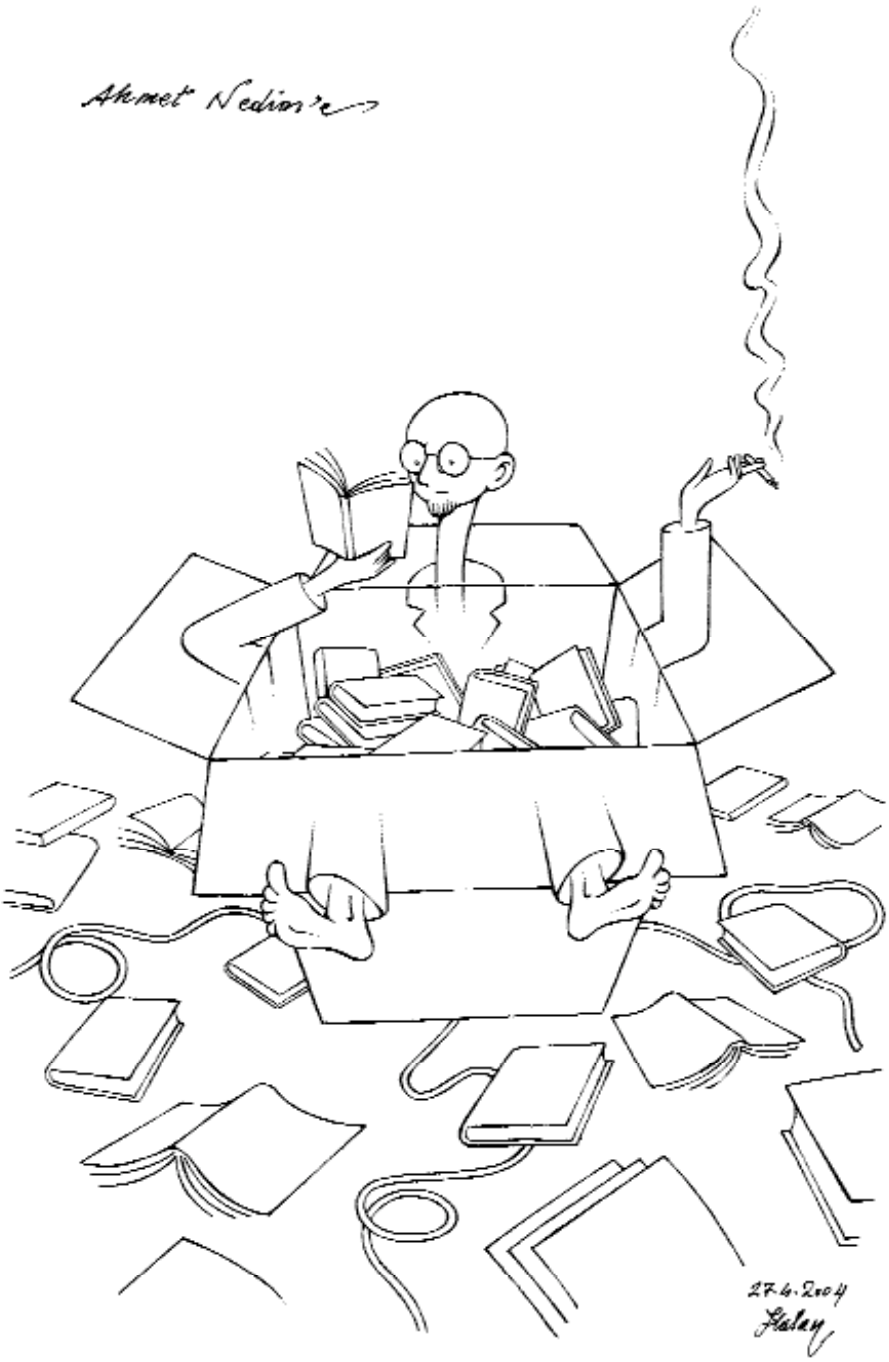
Geleneksel toplum-modern toplum ayrımına dayanan ve Weber'in ayırıcı vasfını rasyonellik olarak ifade ettiği modernlik insanı ve onun aklını merkeze oturtan, dinî, ve onun insanlığa sunmuş olduğu bütün kazanımları "ilkel" ve "geleneksl" görerek hayatın dışına atmaya çalışan bir paradigmaya sahiptir. Modernliğin "aşkın" olanı dışarıda bırakma zihniyet ve çabası; sanattan siyasete, bilimden kültüre kadar hayatın tüm alanlarına yansımış/yansımakta ve modern insan, "kerameti kendinden menkul" bir sanat, siyaset, kültür, bilim, vs. adamı olarak karşımızda durmaktadır. Yani Rousseau'nun parmak bastığı gibi, bu modern sanat ve bilimdeki gelişmeler, insanların sahip oldukları geleneksel duygu, düşünüş ve ahlak üzerinde tahrip edici bir etki yapmıştır/yapmaktadır. Artık modern insan, sanat, siyaset, bilim, vs. yani hayatın tümü üzerinde alabildiğine bir tahakküm kurmuştur ve bu duruma ister dini, isterse de başka saiklerle karşı çıkanlar da hemen "çağdışı" ve "yobaz yaftalarıyla suçlanarak sindirilmektedir.

Böyle bir edebiyat ve siyaset daha geniş anlamda hayat anlayışının bizzat kendisini sorgulamadan, edebiyat-siyaset ve hayat üzerine yapılacak her anlama ve anlamlandırma çabası daha baştan güdük kalmaya mahkum olacaktır.

Sonuç olarak, "an", ancak "an"ı anlamlandıranın adıyla anlam kazanacaktır. "An"ı anlamlandıranı anlamadan, daha da önemlisi anmadan, hayat ve ona ilişkin olarak söylenen her söz ve ortaşa konulan her eser, insanoğlunun aczini ve cahilliğini çoğaltmasının göstergeleri olmaktan öteye geçemeyecektir; tıpkı Hz. Ali'ye atfedilen: "ilim bir nokta idi onu cahiller çoğalttı" sözündeki gibi.

Sanatçı, siyasetçi ya da bilim adamı, yaratılış karşısına ilgisiz duran hiç kimse, hiçbir zaman yalnızlığın saralı çemberini kırabilecek bir sırra sahip olmamıştır ve olamayacaktır; çünkü insan ancak "an"ı anlamlandıranı anmakla varoluşun sırrına vakıf olacak ve bu sırrın ona yüklediği ritmi sürekli yüreğinde canlı tutacaktır. İşte o zaman insanın "yaratan" ve "yaratılış"la kurduğu bağ, bir muştu gibi yansıyacaktır çevresindekilere; işte o zaman anlamsızlaşacaktır; sanat-siyaset-hayat ve daha nice olgu üzerine söylenen o kadar söz; ve işte o zaman kendisini çepeçevre kuşattığını hissedecektir insan, "O"nun esirgeyiciliği ve bağışlayıcılığının, tıpkı yerler ve gökleri kuşattığı gibi…

HASAN AYCIN



SELÇUK ÇIKLA - SIDDIK AKBAYIR

HAYAT-EDEBİYAT-SİYASET KAYNAKÇASI

AÇIKLAMA

"HAYAT-EDEBİYAT-SİYASET" gibi sınırları belirsizlikle çizil(eme)miş kavramlar için kaynakça oluşturmak sürecinde karşılaştığımız en önemli sorun, yazılı her metnin bu kavramlarla iç içe oluşuydu. 'Edebî' bir metni, 'hayat'tan ya da 'siyaset'ten soyutlamak imkansızdı. Bu durum, çalışmamıza belirli bir 'sınırlılık' getirmek zorunluluğu oluşturdu.

Bu 'sınırlılık' ölçütü, metinlerdeki adlandırmaların ya da içeriklerin, çalışmanın başlığını oluşturan kavramlarla örtüşmesi oldu.

Kaynakça, içerik bakımından 27 farklı başlıktan oluştu. Dergilerde ve kitaplarda yayımlanan yazıların yanı sıra kitap ve tez künyelerini de bu başlıklar altında sunduk. "Eski Harfli Kitaplar"ı bu başlıklar altında vermektense kolay bulunabilmeleri için ayrı bir başlık altında sunmayı yeğledik.

Kaynakçada az sayıdaki bazı künyeler birkaç başlığa birden uygun olduğu için bunları birden fazla yerde verdik. Diğer taraftan bir başlık altında verilen bazı künyelerin bir başka başlık altında verilmesinin daha uygun olacağını düşünen okurlarımız da olacaktır. Alanın genişliği ve esnekliği nedeniyle okurlarımız bu konuda haklı olabilirler. O bakımdan hem bu bağlamda hem de kaynakçanın önümüzdeki yıllarda tekrar gözden geçirilerek güncellenmesi ve yayımlanması amacıyla gözümüzden kaçan veya ulaşamadığımız künyeleri, bir de bugünden itibaren yayımlanacak yazı ve kitapların künyelerini bize gönderebilirsiniz.

Kısacası bütün kaynakçalar gibi eklemelere açık olan bu çalışmanın, okurun dikkatiyle tamamlanacağına inanıyoruz.

(scikla@yahoo.com - sakbayir@mynet.com.tr)

1
İDEOLOJİ, REJİM, İKTİDAR ve EDEBİYAT

Akar, Ali, "Cengiz Aytmatov'un 'Gün Uzar Yüz Yıl Olur' Romanında Teknik ve İdeolojik Yapı", *Türk Yurdu*, 9, (23 (369)), Aralık 1988, s. 39-44.

Akay, Hasan, "Yeni Türk Edebiyatında Amentüler", *Dergâh*, S. 86.

....., *Tanzimat Sonrası Türk Edebiyatında Yeni Fikirler*, Kitabevi, İstanbul 1998.

Akbayır, Sıddık, "Üşüten Bir Yalnızlıktan Sermayenin Estetiğine Yolculuk: Enis Batur", *Yom Sanat*, S. 9, Kasım-Aralık 2002, s. 64-67.

....., "Gül Muştusu'na Dair Bir Yorum Denemesi", *Hece, ('Bir Uygarlık Tasarımı Olarak Diriliş' Özel Sayısı)*, S. 73, Ocak 2003, s. 183-195.

Alper, Ömer Mahir, "Sanat ve İslami Mücadeledeki Yeri", *Haksöz*, S. 88.

Althusser, Louis, *İdeoloji ve Devletin İdeolojik Aygıtları*, çev. Yusuf Alp-Mahmut Öztürk, İletişim Yayınları, İstanbul 1994.

Alver, Köksal, "Edebiyat ve İdeoloji: A. H. Tanpınar'ın Romanlarında İdeolojik Ör-

gü", *Hece (Ahmet Hamdi Tanpınar Özel Sayısı)*, S. 61, Ocak 2002, s. 15-23.

....., "Roman ve Batılılaşma İdeolojisi", *Hece*, S. 39, Mart 2000, s. 26-28.

Andaç, Feridun, "Yazınsal İktidar ve Sürgünlük", *Hürriyet Gösteri*, S. 193, Aralık 1996, s. 58-61.

....., *Edebiyatımızın Yol Haritası*, Can Yayınları, İstanbul 2000.

Arslanbenzer, Hakan, "Türkiye'de Kültürel İktidar Solda mı?", *Atlılar*, S. 11, Mayıs-Haziran 2004.

Ateş, Ömer, "Öykü ve Romanda Dogmatizm", *Varlık*, S. 959, Ağustos 1987, s. 7.

....., "Türk Romanında Biçim ve İdeoloji (Siyasallaşma)", *Varlık*, c. 57, S. 999, Aralık 1990, s. 12-13.

Atiker, Mustafa, "İdeolojik Yazılar", *Hece*, S. 50, 30.01.2001, s. 78-84.

Ayvaz, Sezer Ateş, "Halit Ziya ve Batılılaşma", *Hürriyet Gösteri*, S. 165, Ağustos 1994, s. 68-70.

Bağçe, Hüseyin Emre, *Başlıca Siyasal Liderlerin Söylev ve Yazılarında Formüle Edilen Türkiye Cumhuriyeti'nin Resmi Devlet İdeolojisi (1927-1938)*, Boğaziçi Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Yayımlanmamış Doktora Tezi, İngilizce, İstanbul 2001, 225 s.

Bahar, Beki L., "Silah Gücünde Bir Sanat", *Eflâtun*, 21, (246), Haziran 1989, s. 6-7.

Balaban, Memduh, "Başkaldıran Adam: Albert Camus", *Varlık*, S. 566, 15 Ocak 1962, s. 14.

Balibar, Etienne-Pierre Macherey, "Bir İdeolojik Biçim Olarak Yazın", çev. Y. Salman-D. Hakyemez, *Adam Sanat*, S. 198, Temmuz 2002.

Baltacıoğlu, İsmail Hakkı, "Mürteci Roman", *Yeni Adam*, S. 175, 6 Mayıs 1937, s. 2.

....., "Tezli Roman", *Yeni Adam*, S. 502, 10 Ağustos 1944, s. 7, 11.

Batur, Enis, "Şiir ve İdeoloji, Çağdaş Batı Yazını Üzerine Denemeler", *Papirüs*, S. 2, 1981, s. 129-130.

....., "Şiir ve İdeoloji", *Yazko Edebiyat*, 2, (11), Eylül 1981, s. 96-102; 2, (14), Aralık 1981, s. 135-140.

....., *Şiir ve İdeoloji: Çağdaş Batı Yazını Üzerine Denemeler*, İstanbul 1979.

Bayrak, Mehmet, "Tevfik Fikret: Hümanist ve Devrimci Bir Şair'in Atatürk'e Etkisi", *Atatürk Türkiyesi*, S. 2, Kasım 1973, s. 26-28; S. 3, Aralık 1973, s .15-17.

Bengü, Mehmet Fuat, "Başkaldırmanın Yönü", *Türk Dili*, 11, (126), Mart 1962, s. 358-362.

Berktay, Fatmagül, "Doğu ile Batı'nın Birleştiği Yer: Kadın İmgesinin Kurgulanışı", *Modern Türkiye'de Siyasî Düşünce: Modernleşme ve Batıcılık*, C. 3, İletişim Yayınları, İstanbul 2002.

Bir Uygarlık Tasarımı Olarak Diriliş, *Hece-Özel Sayı*, S. 73, Ocak 2003.

Birler, Reşide Ömür, *Erken Cumhuriyet İdeolojisinin Türk Edebiyatı Üzerinden İncelenmesi: 1930-1945*, Bilkent Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Ankara 2000.

Boran, İhsan, "Rus Edebiyatında Rejime Karşı Muhalefet", *Yurd Üniversiteliler Dergisi*, 9, (2), 30.04.1947, s. 4-5.

Bostancı, Naci, *Kadrocular ve Sosyo-Ekonomik Görüşleri*, Kültür Bakanlığı Yayınları, İstanbul 1990.

Broch, Hermann, "Romanda Dünya Görüşü", çev. Ziya Şanbey, *Türk Dili*, 14, (159), Aralık 1964, s. 187-193.

Büyükkantarcılıoğlu, Nalan, "Eleştiride Metne Yönelik İdeolojik Belirlemeler", *Türkiye'de Eleştiri ve Deneme*, Tömer Yayınları, Ankara 2001, s. 57-66.

Camus, Albert, "Ayaklanma ve Roman", çev. Orhan Gürsel, *Türk Dili*, 10, (118), Temmuz 1961, s. 780-782.

....., "Başkaldırma ve Sanat", çev. Memduh Balaban, *Yeni Dergi*, S. 13, Ekim 1965, s. 302-314.

....., "Başkaldırma ve Üslûp", çev. Mem-

duh Balaban, *Yeni Dergi*, C. 2, S. 15, Aralık 1965, s. 487-494.

Canatan, Ömer Bedri, "İnsanın ve Sanatın Eşzamanlı İktidarı", *Yeni Düşün*, S. 1, Ocak 1990, s. 56-66.

Canclini, N. G., "Kültür ve İktidar Araştırmalarının Durumu", *Popüler Kültür ve İktidar*, Der. N. Güngör, Vadi Yayınları, Ankara 1999.

Caner, Fırat, *Bir İdeoloji Olarak Murathan Mungan Şiiri*, Bilkent Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Ankara 2002.

Ceyhan, Nesime, *Edebiyat Sosyolojisi Açısından 12 Eylül Şiiri*, Gazi Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Ankara 2000.

Civelek, Teoman, "Sanatta Devlet", *Mavi*, S. 9, Temmuz 1953, s. 1-5.

Coşkuner, Kerem, "Onuncu Yıl Anısına Yapılan Yayınlar", *Toplumsal Tarih*, S. 118, Ekim 2003, s. 94-95.

Cömert, Bedrettin, "İdeolojik Gerilemenin Sanatta Boyutları «Cahit Külebi»", *Forum*, 22, (370), 01.09.1969, s. 15-21.

Cruickshank, John, "Albert Camus ve Başkaldırma Edebiyatı", çev. Memduh Balaban, *Yeni Dergi*, S. 18, Mart 1966, s. 237-248.

....., "Albert Camus ve Başkaldırma Edebiyatı", çev. Memduh Balaban, *Türk Dili*, 15, (177), Haziran 1966, s. 647-650.

Çağlar, Behçet Kemal, "Öz Sanat", *Oluş*, S. 27, 2 Temmuz 1939, s. 430-431

....., "Türk Sanatı ve Türk Devrimleri", *Türk Dili*, C. 9, S. 108, Eylül 1960, s. 625-630.

Çaha, Ömer, "İdeoloji ve Hukuk Arasında Devlet", *Doğu Batı*, S. 13, Ankara 2000-01.

Çalışlar, Aziz, "Yapısalcılık: Status Quo İdeolojisi", *Varlık*, 50 (914), Kasım 1983, s. 21-25.

Çelik, Behçet, "İzm'ler Öldü, Yaşasın Minimalizm!", *Virgül*, S. 28, Mart 2000, s. 36.

Çelik, Naci, *Romanda Hesaplaşma*, Türkiye Defteri Yayınları, Ankara 1971.

Çıkla, Selçuk, *Roman ve Gerçeklik Bağlamında Kültür Değişmeleri ve Servet-i Fünûn Romanı*, Akçağ Yayınları, Ankara 2004.

Dara, Ramis, "Yazın, İletişim, İdeoloji", *Türk Dili*, 46, (378), Haziran 1983, s. 380-381.

Daşkıran, Menderes, *Siyasi Yapının Teşekkülü ve Totaliter İdeolojilerin Etkileri*, Sakarya Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Sosyoloji ABD Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Sakarya 2001, 58 s.

Demir, Gülşah, *Cumhuriyet'in İlk Yıllarının Romana Yansıması (1923-1938)*, Hacettepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Türk Dili ve Edebiyatı Anabilim Dalı Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Ankara 2002.

Demirhan, Nezahat, *Cumhuriyetin Onuncu Yılının Türk İnkılap Tarihinde Yeri ve Önemi*, Yıldız Teknik Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi, İstanbul 1990.

Demirtepe, Ülkü, "Köşe Yazarları Cumhuriyet Sanatını Nasıl Görüyor?", *Sanat Olayı*, S. 19, Aralık 1983, s. 50-55, 79.

Diclehan, Şakir, "Fuzuli ve Haksızlığa Başkaldırı", *İslâmî Kültür, Sanat ve Edebiyat*, S. 4, Şubat-Nisan 1989, s. 22-26.

Doğan, Mehmet Can, "Ankara'nın Değişen ve Değişmeyen Taşları", *Kaşgar*, S. 36, Ocak-Şubat 2004, s. 63-72.

Dumont, Paul, *Çocuk Edebiyatı: Türk İlericilerinin Yeni Bir Silahı*, çev. Cengiz Ertem, LITTERA [Edebi-yat Yazıları], Karşı Yay., Ankara 1991.

Dündar, Ali, "Türk Devrimi Bir Bütündür", *Türk Dili*, C. 40, S. 336, Eylül 1979, s. 150-152.

Eagleton, Terry, *Eleştiri ve İdeoloji*, çev. Esen Tarım-Serhat Öztopbaş, İletişim Yayınları, İstanbul 1985.

....., *İdeoloji*, çev. M. Özcan, Ayrıntı Yayınları, 1996.

Edgü, Ferit, "20. Yüzyıl Sanatında Başkaldırı: Özgürlüğe Çağrı", *Milliyet Sanat*, S. 16, Ocak 1981, s. 6-9.

Emil, Birol, "Türkiye'de Çağdaşlaşma Meselesi ve Edebiyattaki Akisleri", *Türk Kültürü*, S. 227, Mart 1982, s. 261-271.

Enginün, İnci, "Çocuk Edebiyatında İdeloloji Denince Ne Anlaşılmalıdır?", *99 Soruda Çocuk Dizisi, Çocuk Edebiyatı*, Çocuk Vakfı Yayınları, İstanbul 1994.

Erdem, M. Ali, "Kadro ve İdeolojisi", *Verim*, S. 1, Nisan 1935, s. 6-7; S. 3, Haziran 1935, s. 8-9; S. 5, Ağustos 1935, s. 7-8.

Ergün, Mehmet, "İdeolojik Açıdan Türk Romanının Evrimi", *Yeni Adımlar*, S. 13, Ocak 1974, s. 57-58.

Ertan, **Timuçin Faik,** *Kadrocular ve Kadro Hareketi*, Kültür Bakanlığı Yayınları, Ankara 1994.

Ertem, Sadri, "Halka Doğru Gidiş", *Yedigün*, 7, (180), 19.08.1936, s. 13.

Ertop, Konur, "Cumhuriyet'in Eşiğinde Edebiyatımız", *Hürriyet Gösteri*, S. 47, Ekim 1984, s. 12-16.

....., "Kadro Dergisinin Edebiyat Anlayışı", ?, 49, (892), Ocak 1982, s. 13-15.

Eşmekaya, Çağrı, *Postmodernizmin Tanımı ve Edebiyata Etkisi*, Gazi Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Ankara 2001.

Evren, Süreyya, "Başkaldırı Edebiyatının Üç Atlısı: Michael Kohlhaas, Bartleby ve Köpek Diogenes", *Varlık*, S. 1046, Kasım 1994, s. 52-55.

Faucault, Michel, "İdeoloji ve Eleştiri", *Kelimeler ve Şeyler/İnsan Biliminin Bir Arkeolojisi*, çev. Mehmet Ali Kılıçbay, 2. bs., İmge Kitabevi, Ankara 2001, s. 334-343.

Galbraith, J. K., *İktidarın Anatomisi*, Hece Yayınları, Ankara 2004.

Gökhan, Halil, "Başkaldıran İnsanın Üçüncü Ölümü (Albert Camus)", *Hürriyet Gösteri*, S. 164, Temmuz 1964, s. 78-79.

Göze, Ergun, *Peyami Safa-Nâzım Hikmet Kavgası*, Selçuk Yayınları, 4. bs., İstanbul 1981.

Gülendam, Ramazan, "Batılılaşma Karşısında Yerli Bir Romancı: Kemal Tahir", *Türk Dili*, S. 608, s. 406-419; *Dergâh*, S. 109, s. 10-11, 22.

Gürkan, Nilgün, "Dil ve İdeoloji", *Yarın*, 7, Mart 1982, s. 22-23.

Gürsel, Nedim, "Yazın Akımlarının Oluşumunda Toplumsal-İdeolojik Yapının Yeri", *Türk Dili*, S. 349 (Özel Sayı), Ocak 1981, s. 3-18.

....., *Başkaldıran Edebiyat*, İstanbul 1997.

Hacıeminoğlu, M. Necmettin, "Sanat ve İdeoloji", *Hisar*, c. 7, S. 43 (118), Temmuz 1967, s. 8-9.

....., "Sanat ve İdeoloji", *Hisar*, c. 7, S. 43 (118), Temmuz 1967, s. 8-9.

....., "Edebiyatta İdeoloji", *Türk Edebiyatı*, S. 105, Temmuz 1987, s. 27-28.

Hardt, Hanno, "Eleştirel'in Geri Dönüşü ve Radikal Muhalefetin Meydan Okuyuşu: Eleştirel Teori, Kültürel Çalışmalar ve Amerikan Kitle İletişimi Araştırması", çev. Mehmet Küçük, *Medya İktidar İdeoloji*, Ark Yayınları, Ankara 1999, s. 15-75.

Hobsbawn, E. J., "Devrimlerin Sanata Yansıması", çev. Alâeddin Şenel, *Argos*, C. 1, S. 6, Şubat 1989, s. 51-57; C. 1, S. 7, Mart 1989, s. 56-61.

Hulusi, İsmet, "Tiyatro Vergileri İnerken", *Perde-Sahne*,S. 3, Temmuz 1943, s. 16.

İnam, Ahmet, "Edebiyatın Bilime Bir Başkaldırısı", *Bilim ve Teknik*, 26, (305), Nisan 1993, s. 269-273.

İnan, Abdülkadir, "Türk Edebiyatı ve Tarihi Üzerine Rus Baskısı", *Türk Yurdu*, 1, (10, (280)), Ocak 1960, s. 41-42.

İslem, **İbrahim**, *Fikirleriyle Namık Kemal, Ziya Gökalp, Atatürk*, Ankara Üniversitesi Türk İnkılap Tarihi Enstitüsü Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Ankara 1987, 86 s.

Jameson, Frederic, "Postmodernizm Tartışmalarında İdeolojik Tavırlar", çev. Hüsamettin Çetinkaya, *Edebiyat ve Eleştiri*, 3/4, Temmuz/Ağustos/Eylül/Ekim 1992, s. 36.

Kabaklı, Ahmet, "İzm'li Sanat", *Türk Edebiyatı*, S. 89, Mart 1981, s. 3.

Kahraman, Hasan Bülent, "«Kültür ve İdeoloji» Yazarları ve Ahmet Oktay'ın Kitabı", *Hürriyet Gösteri*, S. 86, 1988, s. 27-30.

....., "Türk Romanının Çıkmazı: İdeoloji Yoksunluğu", *Hürriyet Gösteri*, S. 94, Eylül 1988, s. 17-24.

Kâmran Şerif, "Bolşevizm Devriminde İlim, Sanat, Edebiyat", *Hayat Mecmuası*, C. 3, S. 58, 05.01.1928, s. 107-108.

Kansu, Ceyhun Atuf, "Devrimci Yazın", *Varlık*, c. 44, S. 848, Mayıs 1978, s. 4.

Kaplan, Mehmet, "İdeoloji ve Sanat", *Suffe Kültür Sanat Yıllığı*, 1982, s. 186-188.

Kaptan, Mehmet Saim, "Batılılaşma ve Türk Edebiyatına Yansıması", *Töre*, 15, (168), Mayıs 1985, s. 40-46.

Kaptan, Yeşim, *Folklor Bağlamında Erken Cumhuriyet Rejimi Kültür Politikaları*, Orta Doğu Teknik Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Siyaset Bilimi ve Kamu Yönetimi Anabilim Dalı Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Ankara 2002.

Karay, Refik Halit, "Edebiyatı Öldüren Rejim", *Harman*, S. 7, 25 Temmuz 1945, s. 2, 16.

Kavcar, Cahit, *Batılılaşma Açısından Servet-i Fünûn Romanı*, Atatürk Kültür Merkezi Yayınları, Ankara 1995.

Kayıran, Yücel, "Şair ve Şiir Bağlamında İdeolojinin Hilesi", *Yarın*, 61, Eylül 1986, s. 36-37.

Kırzıoğlu, F., "Edebiyat Öğretimi ve İdeoloji Hastalığı", *Bilgi*, 1, (9), 01.02.1948, s. 1-2.

Koraltürk, Murat, "Cumhuriyet, Parti, Rejim", *Toplumsal Tarih*, S. 118, Ekim 2003, s. 66.

Korkmaz, Esat, "Âşık Geleneğiyle Bize Ulaşan Aydınlanma ve Başkaldırı", *Varlık*, S. 1086, Mart 1998, s. 25-29.

Köksel, Hamit, "İdeoloji ve Edebiyat", *Konevi*, 2 (16), Ocak 1984, s. 28-30.

Köroğlu, Erol, "Türk Romanında Batıcılığın Yeri: Gecikmişlik Bataklığında Utanç Duymayı Öğrenmek", *Modern Türkiye'de Siyasî Düşünce: Modernleşme ve Batıcılık*, c. 3, İletişim Yayınları, İstanbul 2002, s. 499-510.

Kuçuradi, Ioanna, "Devrim Kavramı ve Atatürk Kültür Devrimi", *Doğan Özlem Armağan Kitabı*, İnkılâp Yayınları, İstanbul 2004, s. 373-386.

Kuhn, Helmut, "Edebiyat ve Devrim", *Edebiyat Nedir*, Hans-Georg Gadamer-Helmut Kuhn-Friedrich Nietzsche, çev. Ş. Çoraklı-A. Sarı, Babil Yayınları, Erzurum 2002.

....., "Edebiyat ve Devrim-Fenomonolojik Bir Taslak", *Edebiyat ve Devrim*, H. G. Gadamer,H Kuhn, F. Nietzshe, çev. S. Çoraklı-A. Sarı, Babil Yayınları, İstanbul 2002.

Laclau, Ernesto, *İdeoloji ve Politika*, çev. H. Sarıca, Belge Yayınları, İstanbul 1985.

Larnac, Jean, "İhtilâllerin ve Savaşların Şiir Üzerindeki Tesirleri", *Yeni Ufuklar*, 12, (135), Ağustos 1963, s. 21-25.

Lekesiz, Ömer, "İflah Olmaz Bir Muhalif: Refik Halit", *Şirazeden Şirazeye*, Timaş Yayınları, İstanbul 1997, s. 33-50.

....., "Tatlı-Sert Bir Muhalif: Halide Edip", *Şirazeden Şirazeye*, Timaş Yayınları, İstanbul 1997, s. 51-80.

Manka, Ayşe Gülçin, *Halkla İlişkilerin İdeoloji Aşılama İşlevi Örnek Olay: Halkevleri*, Ankara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Ankara 1997, 149 s.

Man, Paul de, "Kurama Karşı Direniş", çev. Y. Salman-Ö. Kabakçıoğlu, *Kuram*, S. 14, Mayıs 1997.

Maraşlıoğlu, Hayri, "İsmail Kıllıoğlu'nun Hikayelerinde Bağlanış ve Başkaldırma", *Edebiyat*, S. 1, Şubat 1975.

Mardin, Şerif, *Türk Modernleşmesi*, İletişim Yayınları, İstanbul 2003.

Margulies, Roni, *Şiir, Yahudilik Vesaire, Edebiyat, Kimlik ve Sosyalizm Üzerine Yazılar*, Kanat Yayınları, İstanbul 2004.

Marty, Alain, "Semioloji ve İdeolojik Mücadele", çev. Aydın Yamanlar, *Gerçek Sinema*, 8, Ekim-Kasım 1974, s. 22-28.

Mehmet Ali, "Sanata İlişkin Yanı Açı-

sından İdeolojik Gerilik", *Yeni Olgu*, 2, (18), Eylül 1982, s. 1-4.

Meriç, Cemil, "Batılaşma", *Cumhuriyet Dönemi Türkiye Ansiklopedisi*, C. 1, 1983.

Miyasoğlu, Mustafa, *Devrim Otomobili*, Konak Yayınları, İstanbul 2003.

Muammer Lütfi, "Cumhuriyet'in On Birinci Yılına Girerken Edebiyat", *Yolların Sesi*, 3, (23), 1 Kasım 1934, s. 426-428.

Muzaffer Reşit, "On Yılda Güzel San'atlerimiz", *Varlık*, c. 1, S. 8, 29 I. Teşrin 1933, s. 123-124.

Nayır, Yaşar Nabi, "Sanat ve İdeoloji", *Varlık*, c. 4, S. 76, 1 Eylül 1936, s. 49.

Nitti, Francesco, "Edipler, San'atkarlar ve Demokrasi", *Fikir Hareketleri*, 2, (40), 26.07.1934, s. 213-215.

Ocaktan, Mehmet, "Şiirin İmgeselliği ve İdeolojik Söylem", *Yönelişler*, 1, (2), Mayıs 1981, s. 13-14.

Oğuzertem, Süha, "İktidarı Öven Galip", *Defter*, S. 16, Nisan-Temmuz 1991, s. 126-151.

Oktay, Ahmet, "Resmî İdeoloji Tarafından Dışlanan-Yazınsal İktidarı Dışlayan Bir Şair: Sezai Karakoç", *Fransız Dili ve Edebiyatı Dergisi*, S. 9, 1982, s. 14-24; *Şairin Kanı*, *Yazınsal Eleştiriler 1*, İstanbul 2001, s. 239-250.

....., *Postmodernist Tahayyüle İtirazlar*, İnkılâp Yayınları, İstanbul 2000.

....., *Yazılanla Okunan*, Yazko Yayınları, İstanbul 1983.

....., *Yazın İletişim İdeoloji*, Adam Yayınları, İstanbul 1982.

Orbay, Ülkü, "Cumhuriyet ve Edebiyat", *Mülkiye*, 22, (213), Kasım-Aralık 1998, s. 122-126.

Orwell, George, "Niçin Yazıyorum", çev. Nilüfer Birol, *Yazıhane* (Seçki: Murathan Mungan), Metis Yayınları, İstanbul 2003.

Oskay, Ünsal, "Popüler Kültür Açısından "İdeoloji" Kavramına İlişkin Yeni Yaklaşımlar", *Ankara Üniversitesi Siyasal Bilgiler Fakültesi Dergisi*, C. 35, S. 1-4, Ocak-Aralık 1980, s. 197-253.

Ozansoy, Halit Fahri, "İdeoloji Sanat Değildir", *Tercüman*, S. 1348, 20 Temmuz 1965.

Örik, Nahit Sırrı, "Yeşil Gece Hakkında", *Hayat*, c. 4, S. 102, 8 Teşrinisani 1928, s. 7-8.

Özafacan, Ebru Ayşegül Gökçen, *Türk Toplumunun Çağdaşlaşmasında Tiyatrodaki Gelişmelerin Etkileri (1923-1938)*, Yıldız Teknik Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Atatürk İlkeleri ve İnkılap Tarihi ABD Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi, İstanbul 2002, 93 s.

Özbalcı, Mustafa, "Peyami Safa'nın Edebî Romanlarında Batılılaşma Problemi ve Dini Hayatın İzleri", *Ondokuz Mayıs Üniversitesi Eğitim Fakültesi Dergisi*, S. 8, 19993, s. 161-212.

Özkök, Ertuğrul, Sanat, *İletişim ve İktidar*, Tan Yayınları, Ankara 1982.

Oğuz, Burhan, *Türk Halk Düşüncesi ve Hareketlerinin İdeolojik Kökenleri I-II-III*, Simurg Yayınları, İstanbul 1997.

Öztürk, Hasan, "Türk Romanına İdeolojik Bakış yahut Taner Timur'un Serencamı", *Polemik*, S. 2, Haziran 1992, s. 21-24.

Özyalçıner, Adnan, "Başkaldırı Öyküleri", *Yeni Düşün*, S. 40, Ağustos 1987, s. 38-39.

Pektaş, Şerafettin, *İnönü Döneminde İktidar-Basın İlişkileri (1938-1950) (2 Cilt)*, Marmara Üniversitesi Türkiyat Araştırmaları Enstitüsü Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi, İstanbul 2002, 682 s.

Sabuncu, Başar, "Tiyatronun Çağdaş İşlevi: Tiyatronun İdeolojik Eleştirisine Giriş", *Türk Tiyatrosu*, S. 422, Ekim-Aralık 1976, s. 18-21; S. 423, Ocak 1977, s. 8-11.

Sadri Ertem, "Edebî Hareketlerin Genişlemesi İçin", *Varlık*, c. 2, S. 38, 1 Şubat 1935, s. 214-215.

Safa, Peyami, "Gençlik ve İdeolojiler", *Kültür Haftası*, S. 9, 11.03.1936, s. 162.

....., *Kavga Yazıları*, Boğaziçi Yayınları, İstanbul 1989.

Sâfî, *Türkün Yeni Âmentüsü*, Hâkimiyet-i Milliye Matbaası, İstanbul 1928.

Sağlık, Şaban, "Bir Tanzimatçının Tanzimat'ı Tenkidi", *Ondokuz Mayıs Üniversitesi Eğitim Fakültesi Dergisi*, S. 8, Aralık 1993.

Salihoğlu, Mehmet, "Şiirde Devrim ve Güzel", *Ankara Sanat*, 18, (215), Mart 1984, s. 6-8, 30.

....., "Ulusal Edebiyatımızda ve Sanatımızda Halkevlerinin Yeri", *Halkevleri Dergisi*, C. 5, S. 58, Ağustos 1971, s. 2-3, 32.

Sarıkaya, Hakan Serkan, *Halkevlerinde Sanat Eğitimi ve Etkinlikleri (1932-1950)*, Ankara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Ankara 1993, 296 s.

Sezer, Serap, *Atatürk İlke ve İnkılaplarının Gerçekleştirilmesinde Basının Rolü (Üç Devrim-Üç Gazete)*, Marmara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Yayımlanmamış Doktora Tezi, İstanbul 1993, 222 s.

Sholle, David J., "Eleştirel Çalışmalar: İdeoloji Teorisinden İktidar/Bilgiye", çev. Mehmet Küçük, *Medya İktidar İdeoloji*, Ark Yayınları, 2. bs., Ankara 1999, s. 267-307.

Sönmez, Alemdar, *Medya ve İdeoloji*, Mimar Sinan Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi, İstanbul 2001, 93 s.

Şahan, Yakup, "Klasikçiliğin İdeolojik Yanı", *Varlık*,55, (969), Haziran 1988, s. 3-5.

Şakacı, Seçkin Yiğitsoy, *Türkiye Cumhuriyeti'nde Basın ve İktidar İlişkisi (1938-1945)*, Hacettepe Üniversitesi Atatürk İlkeleri ve İnkılap Tarihi Enstitüsü Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Ankara 1999, 320 s.

Şeriati, Ali, *Kültür ve İdeoloji*, çev. Orhan Bekin, İstanbul 1995.

Tehiebaut, Marcel, "İsyan Romanı", *Pınar*, C. VII, S. 82, Ekim 1978, s. 7-8.

Therborn, Göran, *İktidarın İdeolojisi ve İdeolojinin İktidarı*, çev. İ. Cüre, İletişim Yayınları, İstanbul 1989.

Timuçin, Afşar, "İdeoloji ve Sanat", *Varlık*, 55 (951), Aralık 1986, s. 3-4.

Timur, Taner, *Türk Devrimi ve Sonrası (1919-1946)*, Doğan Yayınları, İstanbul 1971.

Todorov, Tzvetan, *Fantastik*, çev. N. Öztokat, Metis Yayınları, İstanbul 2004.

Tokel, Bayram Bilge, "Günümüz Şiirine İdeolojik Bir Yaklaşım Denemesi", *Türk Yurdu*, 8, (5 (351)), Haziran 1987, s. 27-28.

Tolga, Ta. Ha., "İdeolojimiz ve Edebiyatımız", *Muğla Halkevi Dergisi*, S. 8, 01.10.1937, s. 7.

Tolunay, Ersen, "Düşünmek ve Memur Sanatçılar Üstüne", *Ilgaz*, 17, (195), Aralık 1977, s. 17-19.

Toprak, Zafer, "Cumhuriyet'in Kilit Taşı: Harf Devrimi", *Toplumsal Tarih*, S. 118, Ekim 2003, s. 68-73.

Tökin, Füruzan H., "Türkiye'de Cumhuriyet Düşüncesinin Tarihçesi", *Yelken*, S. 69, Kasım 1962, s. 18-21.

Trotsky, Leon, "Literature and Revolution", *Yeni Ufuklar*, 18, (211), Aralık 1969, s. 1-9.

Tural, Sadık Kemal, "Dokuz Işık Açısından Sanat ve Edebiyatta Teşkilatlanma", *Töre*, 5, (28), Eylül 1973, s. 56-61.

Uçakan, Mesut, "Türk Sinemasında İdeoloji", *İslamî Düşünce*, S. 3, Haziran 1977, s. 58-61.

Uslu, Mustafa, "Edebiyat ve Batılılaşma", *İslamî Edebiyat*, S. 24, Nisan-Haziran 1994, s. 37-38.

Uyar, Hakkı, "Resmi İdeolojiyi ya da Alternatif Resmi İdeolojiyi Oluşturmaya Yönelik İki Dergi: Ülkü ve Kadro Mecmualarının Karşılaştırmalı İçerik Analizi", *Toplum ve Bilim*, (74), 1997, s. 181-183.

Uysal, Faruk, "İktidarın Kimliği, Şairin 'Kimse'liği: Şiir-İktidar İlişkisi", *Hece, Türk Şiiri Özel Sayısı*, 53-54-55, Mayıs-Haziran-Temmuz 2001, s. 422-429.

Yener, Ali Galip, "Yazınsal Metnin Okunması ve İdeoloji", *Düzyazı Defteri*, Aralık 2003, s. 3-5.

Yesari, Mahmut, "İstanbul Belediyesi Halkı Zorla Tiyatroya Sokmaya Karar Vermişti", *Perde-Sahne*, S. 2, Haziran 1943, s. 4.

Yetiş, Mehmet, *İdeolojik Hegemonya Sorunsalı*, Ankara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Yayımlanmamış Doktora Tezi, Ankara 1996, 263 s.

Yetkin, Çetin, *Siyasal İktidar Sanata Karşı*, Bilgi Yayınevi, Ankara 1970.

Yılmaz, Ahmet, "Başkaldırının Büyük İsmi: Caligula", *Cumhuriyet Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi,* S. 22-23, Aralık 1999, s. 247-260.

Yılmaz, Gülay, *Hayat: Erken Dönem Cumhuriyet Döneminde Milliyetçi Bir Derginin İdeolojisi*, Boğaziçi Üniversitesi Atatürk İlkeleri ve İnkılâp Tarihi Enstitüsü Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi,İstanbul 2001.

2
SİYASET, POLİTİKA, SANAT, EDEBİYAT

"Felsefe, İdeoloji, Politika, Toplumsal Yaşam, İdeal Sorunu ve Sanatçı", *Yeni Düşün*, S. 1, Ocak 1990, s. 52-55.

"Türk Romanında Bürokrasiyle Hesaplaşma", *Yeni a*, S. 19, Ekim 1973, s. 1, 11.

Açıkoturum, *Siyaset ve Sanat*, Akabe Yayınları, Ankara 1984.

Ağaoğlu, Tektaş, "Sanatçı ve Politika", *Forum*, 7, (78), 15.06.1957, s. 20-22.

Akçura, Yusuf, "Üç Tarzı Siyaset", *Çığır*, S. 89-90, Nisan-Mayıs 1940, s. 140-146; S. 91, Haziran 1940, s. 169-179.

Aktaş, Şerif, "II. Meşrutiyet Sonrası Romanlarında Siyasi Temalar, Eskinin Tenkidi, Yönetim Sisteminde Düzensizliğin Ortaya Konulması", *Türk Yurdu*, (154-154), Mayıs-Haziran 2000, s. 110-121.

Aktürel, Teoman, "Sanat ve Politika İlişkileri", *Milliyet Sanat*, S. 151, Eylül 1986, s. 8-9.

Alangu, Tahir, *Ömer Seyfeddin: Ülkücü Bir Yazarın Romanı*, May Yayınları, İstanbul 1968.

Altan, Çetin-Alpay Kabacalı, "Çetin Altan'la Sanat ve Politika Üzerine Söyleşi", *Milliyet Sanat*, S. 151, Eylül 1986, s. 2-5.

Apaydın, Mustafa, "Türk Hiciv Edebiyatında Önemli Bir Aşama, Ziya Paşa'nın *Zafernâme*'si", *Toplumsal Tarih*, S. 122, Şubat 2004.

....., *Türk Hiciv Edebiyatında Ziya Paşa*, Kültür Bakanlığı Yayınları, Ankara 2001.

Arslan, Mehmet, "Osmanlı Devlet Yönetimine Ait Siyasetnâme Özelliği Taşıyan Küçük Bir Risale: Gelibolulu Âlî'nin "Hakâyıku'l-Ekâlim" Adlı Eseri", *Osmanlı Edebiyat-Tarih-Kültür Makaleleri*, Kitabevi Yayınları, İstanbul 2000.

Asena, Orhan, "Sosyal Eleştiri, Politika ve Fadik Kız", *Diyalog*, (2), 00.00.1989, s. 26-27.

Aşkın, Ergin, "Ülkelerin Kültür Politikaları ve Sanat Yaşamları: Kanada", *Milliyet Sanat*, S. 43, Mart 1982, s. 24-27.

Atatürk Devri Fikir Hayatı I-II, Hazırlayanlar: Mehmet Kaplan, İnci Enginün, Zeynep Kerman, Necat Birinci, Abdullah Uçman, Kültür Bakanlığı Yayınları, Ankara 1992.

Atatürk Devri Türk Edebiyatı I-II, Hazırlayanlar: Mehmet Kaplan, İnci Enginün, Zeynep Kerman, Necat Birinci, Abdullah Uçman, Kültür Bakanlığı Yayınları, Ankara 1992.

Ateş, Ömer, "Roman ve Politika", *Kavram*, C. 1, S. 5, Eylül 1989, s. 16-18.

....., "Siyasal Şiirden Toplumcu Şiire", *Varlık*, 54, (946), Temmuz 1986, s. 14-15.

....., "Şiir ve Siyasal Değişim Üzerine Notlar", *Varlık*, 55, (952), Ocak 1987, s. 3.

Ayata, Yunus, "Sait Faik Abasıyanık'ın Hikayelerinde Siyaset", *Türklük Bilimi Araştırmaları*, S. 6, 1998, s. 255-262.

Aybar, Yılmaz, "Sol Kanat Edebiyatçıları", *Hisar*, 17, (161), Mayıs 1977, s. 15.

Barutçu-Özönder, Sema, "Yeni Bir Sosyal-Siyasi Çerçevenin Çiziminde Dil ve Alfabenin Yeri", *Atatürk'ün Harf Devrimi ve Türk Dünyasına Yansımaları Sempozyumu*, 27 Ekim 1999, Trabzon, 1999, s. 1-7.

Baumgart, Reinhard, "Edebiyat ve Politika Üzerine Altı Sav", çev. H. Tüzün, *Türk Dili,* 23 (234), Mart 1971, s. 440-444.

Bayır, Arslan, "Atatürk'ün Sanata Bakışı «Kültür Politikalı ve Gerçekler»", *Atatürkçü Düşünce*, C. 5, S. 51, Temmuz 1998, s. 39.

Bener, Erhan, "Bürokratlar ve Edebiyat", *Hürriyet Gösteri*, S. 39, Şubat 1984, s. 78-79.

Bener, Erhan-Aydın Köymen, "«Edebiyatçı Bürokrat Olmanın Hoşluğu» Üzerine Erhan Bener'le Söyleşi", *Mülkiyeliler Birliği Dergisi*, 14, (119), Mayıs 1990, s. 68-71.

Benjamin, Walter-Ernst Bloch-György Lukacs-Bertolt Brecht-Theodor Adorno-Frederic Jameson, *Estetik ve Politika*, çev. Ünsal Oskay, Eleştiri Yayınları, İstanbul 1985.

Beyatlı, Yahya Kemal, "Çocukluğum, Gençliğim, Siyasî ve Edebî Hatıralarım", *Ankara Ticaret Odası Dergisi*, S. 5, Mayıs 1973, s. 67-69.

....., "Siyasî Hikayeler", *Hisar*, 9, (62), Şubat 1969, s. 20-21.

....., "Siyasi ve Edebî Portreler", *Türk Dili*, 20, (213), Haziran 1969, s. 217-21.

Binzet, A. Celâl, "Politika Sarmalındaki Sanat", *Adam Sanat*, (44), Temmuz 1989, s. 30-35.

Birkiye, Atilla, "Politikasız Edebiyat ya da Noktalanmış Gerçekçilik", *Varlık*, 55 (947), Ağustos 1986, s. 9-10.

Bondarev, Yuri, "Barış-Politika-Edebiyat İlişkileri Üzerine Yuri Bondarev ile Bir Konuşma", *Bilim ve Sanat*, S. 9, Eylül 1981, s. 16-17.

Çavdar, Tevfik, *Türkiye'de Demokrasi Tarihi (1839-1950)*, İmge Kitabevi, Ankara 1995.

Çelik, Behçet, "60 Yıl Önce Politika ve Sanat", *Virgül*, S. 9, Haziran 1998, s. 20.

Çetik, Mete, "Siyasî Tiyatroda İttihat ve Terakki ve 1908 Devrimi", *Tarih ve Toplum*, C. 25, S. 145, Ocak 1996.

Ciravoğlu, Öner, "Behrengi'nin Türkçeye Çevrilen Eserlerinde Alegorik Anlatım ve Politik Bildiri", *1. Ulusal Çocuk Kitapları Sempozyumu*, Ankara Üniversitesi Eğitim Bilimleri Fakültesi ve TÖMER Dil Öğretim Merkezi Yayınları, Ankara 2000.

Çiftçi, Hasan, *Klâsik Fars Edebiyatında Hiciv ve Sosyal Eleştiri*, Kültür Bakanlığı Yayınları, Ankara 2002.

Çubukçu, Aydın, "Şiir Eleştirisinde Siyaset Dalgası", *Evrensel Kültür*, S. 79, Temmuz 1998, s. 22-23.

Demir, Doğan, "Sanat, Politika, Halk Yığınları İlişkisi", *Bilim ve Sanat*, S. 11, Kasım 1981, s. 43-44.

Dinçer, Emel, *1923-1950 Yılları Ankara'sına Mimari ve Edebî Bir Bakış*, Orta Doğu Teknik Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi, İngilizce, Ankara 2000, 128 s.

Dino, Abidin, "Sanat ve Politika/Tip, Karakter, İhtiras İnsanlar Arasında Paylaşılmış Duyguların Çerçevesi İçinde, Yani İçtimai ve Siyasî Şartların Işığında ve Yalnız Bu Yolda Ebediliğe Yol Alır", *Yığın*, S. 5, 1 Aralık 1946, s. 5.

Doğan, Mehmet H., "Sanat ve Slogan", *Adam Sanat*, S. 10, Eylül 1986, s. 48-62.

Doğu, Ahmet, *Cumhuriyet Dönemi Türk Romanlarında İttihat ve Terakki*, Selçuk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Yayımlanmamış Doktora Tezi, Konya.

Dorsay, Atillâ, "Sinema ve Siyaset", *Sinema ve Çağımız-1*, Hil Yayınları, İstanbul 1984.

Duygu, Ergin, "Bilimci-Sanatçı-Politikacı", *Bilim ve Sanat*, S. 4, Nisan 1981, s. 18-19.

Eagleton, Terry, "Estetik ve Politika", çev. İ. Ertürk, *Oluşum*, S. 40, Şubat, 1981.

....., "Günümüzde Edebiyat ve Politika", çev. Tuncay Birkan, *Gergedan*, S. 9, Kasım 1987.

....., *Edebiyat Kuramı*, çev. E. Tarım, Ayrıntı Yayınları, İstanbul 1990.

....., "Günümüzde Edebiyat ve Politika", çev. Tuncay Birkan, *Gergedan*, S. 9, Kasım 1987.

Eco, Umberto, *Avrupa Kültüründe Kusursuz Dil Arayışı*, çev. Kemal Atakay, Literatür Yayınları, İstanbul 2004.

....., *Yanlış Okumalar*, çev. Mehmet H. Doğan, Can Yayınları, İstanbul 1996.

Edgü, Ferit, "Ülkelerin Kültür Politikaları ve Sanat Yaşamları: Hollanda", *Milliyet Sanat*, S. 48, Mayıs 1982, s. 23-25.

Enzensberger, Hans Magnus, "Şiir ve Siyasa'dan", çev. Koral Özgür, *Varlık*, 50, (907), Nisan 1983, s. 23.

Erbay, Mutlu, "Kültür Sanat Politikası ve Atatürk", *Sanat Çevresi*, S. 246, Nisan 1999, s. 46-48.

....., *Cumhuriyet Dönemi Sanat Politikası (1923-1938)*, Boğaziçi Üniversitesi Atatürk İlkeleri ve İnkılap Tarihi Enstitüsü Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi, İstanbul 1992, İngilizce, 103 s.

Erdoğan, Necmi, "Devleti İdare Etmek, Madun ve Düzenbazlık", *Toplum ve Bilim,* S. 83, Ocak 2000.

Erdost, Muzaffer, "Edebiyat ve Politika", *Dost*, 16, (11), Eylül 1965, s. 5-7.

Eren, Abdurrahman Adil, "Tanzimat Devri ve Bazı Hicviyeci Şairleri", *Hiciv Edebiyatı Antolojisi* (haz. Hilmi Yücebaş), İstanbul 1955.

Erman, Nüzhet, "Gazete ve Politika Edebiyatı", *Ülkü*, C. 2, S. 15, Mart 1948, s. 28.

Erol, Ayhan, "Siyasal Bir Eylem Olarak Osmanlı Devleti'nde Batı Müziği", *Tarih ve Toplum*, C. 30, S. 178, Ekim 1998.

Ertop, Konur, "Türk Edebiyatına Yansıyan Siyasal Yaşam", *Milliyet Sanat*, S. 151, Ağustos 1986, s. 12-14; S. 152, Eylül 1986, s. 12-15; S. 153, Ekim 1986, s. 28-30; S. 154, Kasım 1986, s. 20-22; S. 155, Aralık 1986, s. 26-28.

Ete, Hatem, "Liberal Demokrasinin Krizi ve Siyasetin Doğası", *Tezkire Dergisi*, S. 24, Ankara 2002.

Fahri Ziyaettin, "Kültür ve Siyaset", *Kültür Haftası*, S. 16, 29 Nisan 1936, s. 305-306.

....., "Siyasetin Kültür Faaliyetlerine Tesiri", *Kültür Haftası*, S. 19, 20 Mayıs 1936, s. 355-356.

Gezer, Hüseyin, "Sanat ve Kültür Politikası ile İlgili Görüşler", *Sanat Çevresi*, S. 79, Mayıs 1985, s. 10-11.

Gökdağ, Bilgehan A., "Alfabe ve Siyaset", *Atatürk'ün Harf Devrimi ve Türk Dünyasına Yansımaları Sempozyumu*, 27 Ekim 1999, Trabzon, 1999, s. 21-38.

Göksu, Saime-Edward Timms, "Nazım Hikmet, Kemalist Türkiye'de Şiir ve Politika", çev. Kaya Ersoy, *Adam Sanat*, S. 40, Mart 1989, s. 19-33.

Günyaz, Abdülkadir, "Sanat Siyasilere Bırakılamayacak Kadar Önemlidir, Sanat Sanatçının İşidir", *Türkiye'de Sanat*, S. 22, Şubat 1996, s. 46-47.

Gürel, Haşim Nur, "Sığ Sularda Sanat ve Siyaset", *Türkiye'de Sanat*, S. 22, Şubat 1996, s. 55-57.

Gürel, Ziya, "Bugünün Politikalı Sanatın Zaman Boyutu", *Türkiye'de Sanat*, S. 22, Şubat 1996, s. 48-51.

Güvenç, Bozkurt, "Ülkelerin Kültür Politikaları ve Sanat Yaşamları: Japon Politikası", *Milliyet Sanat*, S. 42, Şubat 1982, s. 16-21.

Hacıhasanoğlu, Muzaffer, "Sanatkâr ve Politika", *Varlık*, S. 374, 01.09.1951, s. 5.

Halıcı, Fevzi, *Parlamenter Şairler*, TBMM Kültür, Sanat ve Yayın Kurulu Yayınları, Ankara 1990.

Hatko, Nevzat, "Sanat-Siyaset-Politika/Esas İtibariyle Bugün Sanatta Politika ve Siyasetin Düşmanı Kesilenler; Halk Yığınlarının ve Bu Yığınların Menfaatini Güden Sanatçıların Yürüttüğü Siyasetin Kendileri İçin Tehlike Olduğunu Sezenlerdir", *Yığın*, S. 6, 15 Aralık 1946, s. 13-14.

Hiciv Edebiyatı Antolojisi, (haz. Hilmi Yücebaş), İstanbul 1955.

Howe, Irwing, "Politik Roman Kavramı", çev. Nesrin Kasap, *Adam Sanat*, S. 15, Şubat 1987, s. 70-77.

İleri, Selim, "Politik Roman Yazarken Bazı Kaygılar, Bazı Öneriler", *Özgür İnsan*, C. 6, S. 47, Eylül 1977, s. 78-83.

İlhan, Hüseyin, *Edebiyat-Politika İlişkileri*, Onsekiz Mart Üniversitesi Fen Edebiyat Fakültesi Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü Bitirme Tezi, Çanakkale 2003.

İnce, Özdemir, "Feshane, Sanat ve Politika", *Hürriyet Gösteri*, S. 108, Kasım 1989, s. 16-18.

....., "Siyasetnâme İsimli Şiir Kitabı Üzerine", *Düşün (Bizim Belde Toplum Sanat)*, S. 12, Mart 1985, s. 36-38.

....., "Siyasetnâme", *Çağdaş Eleştiri*, 4, (2), Şubat 1985, s. 9-10.

İsen, Mustafa, "Osmanlı Devlet-Sanat İlişkisi ve Bu İlişkinin III. Selim ile Şeyh Gâlib'deki Yansıması", *Yedi İklim*, S. 51.

İslimyeli, Nüzhet, "Kültür-Sanat Sorunlarımız ve Politika", *Ankara Sanat*, C. 6, S. 64, Ağustos 1971, s. 16.

Kabahasanoğlu, Vahap, "Bir Politikacıdan İki Şiir", *Türk Edebiyatı*, S. 72, Ekim 1979, s. 20-25.

Kagarlitski, Boris-Murat Belge, Sungur Savran, Ertuğrul Kürkçe, Orhan Koçak, Bülent Somay, "Kültür, Politika ve Devlet", (Söyleşi), *Defter*, S. 17, Ağustos/Eylül/Ekim/Kasım/Aralık 1991, s. 184.

Kalpaklıoğlu, Fethi Naci, "Sağ'da Slogan Edebiyatı", *Yeni Düşün*, S. 63, 1990, s. 14-16.

Kaplan, Yaşar, "Siyaset ve Politika Kavramlarına Etimolojik Bir Yaklaşım ve Bir Mini Yorum", *Yeni Türkiye*, C. 3, S. 14, Mart-Nisan 1997, s. 1266-1271.

Karaca, Alâattin, "Ahmet Midhat Efendi'nin Jön Türk Adlı Romanı", *Türkoloji Dergisi*, C.IX, S.1, Ankara Üniversitesi Dil ve Tarih-Coğrafya Fakültesi, Ankara 1991.

Karadayı, İsmet Kemal, "Sanat ve Politika", *Çele*, S. 71, Mart 1969, s. 3-4, 6.

Karamağralı, Haluk, "Millî Sanat Anlayışı ve Politikası", *Milliyetçiler Büyük İlmî Kurultayı (Kültür ve Sanat)*, (Iıı, İstanbul, 26-28.05.1980), s. 149-153.

Katırcıoğlu, F. Muhtar, "Siyasi Hiciv Haritaları", *Toplumsal Tarih*, S. 10; "Siyasi Hiciv Haritaları II", S. 12.

Katoğlu, Murat, "Cumhuriyet Türkiye'sinde Eğitim, Kültür, Sanat", *Türkiye Tarihi*, C. IV, der. Sina Akşin, Cem Yayınları, İstanbul 1989.

Kazmaz, Süleyman, "Güzel Sanatlar ve Sosyal Politika", *Çalışma*, S. 19, Haziran 1947, s. 27-30.

Kekeç, Ahmet, "Darbeler ve Romanlar", *Hece (Türk Romanı Özel Sayısı)*, S. 65/66/67, Mayıs/Haziran/Temmuz 2002, s. 82-96.

Kırca, Levent, "Mizah ve Siyaset", *Yeni Türkiye*, 2, (12, Özel Sayı), Kasım-Aralık 1996, s. 1436-1437.

Kocagöz, Samim, "Sakıncalı Sanatçı, Sakıncalı Eleştirmen", *Adam Sanat*, (34), Eylül 1988, s. 20-22.

Koçak, Cemil, "CHP-Devlet Kaynaşması (1936)", *Toplumsal Tarih*, S. 118, Ekim 2003, s. 74-79.

Koçak, Orhan, "1920'lerden 1970'lere Kültür Politikaları", *Modern Türkiye'de Siyasi Düşünce, Kemâlizm*, c. 2, İletişim Yayınları, 3. bs., İstanbul 2002.

....., "Şair ve Siyaset" Konulu Soruşturma, *Varlık*, S. 1033, Ekim 1993.

Kongar, Emre, "Siyaset, Sanat ve Dergiler", *Milliyet Sanat*, S. 16, Ocak 1981, s. 19-21.

Kökden, Uğur, "Miras'tan Kalan Siyasal Miras", *Adam Sanat*, S. 91, Haziran 1993, s. 33-40.

Lacouture, Jean, "Politika ve Edebiyat", çev. Ayda Düz, *Cep Dergisi*, 3 (27), Mart 1969, s. 10-15.

M. Koçak, Orhan, "İstanbul Kütüphanelerinde Bulunan Siyasetnâmeler Bibliyografyası", *Türkiye Araştırmaları Literatür Dergisi*, C. 1, S. 2, 2003, s. 339-378.

Maurois, Andre, "Yazar Siyasete Karışmalı mı?", çev. Ferhan Oğuzkan, *Varlık*, S. 416, Mart 1955, s. 7.

Mehmed Kemal, "Politika ve Ötesi", *Yeni Edebiyat*, C. 2, S. 7, Mayıs 1971, s. 26.

Mert, Nuray, **"**Yaşasın Siyaset", *Tezkire*, S. 16, Kış 1999.

Moravski, Stefan, "Sanat ve Politika", çev. Kamil Çileçöp, *Pınar*, C. 8, S. 88, Nisan 1979, s. 14-21.

Mounin, Georges, "Şiir ve Politika",

çev. Teoman Aktürel, *Varlık*, 48, (888), Eylül 1981, s. 12.

Muharrem, Mustafa, "Şiir, Ses ve Öznelin Siyaseti", *Hece*, 7, (40), 31.03.2000, s. 24-27.

Mull, Çiğdem Pala, "Amerikan Romanında Politik Söylem-Dinsel Ahlak İlişkisi", *Doğan Özlem Armağan Kitabı*, İnkılâp Yayınları, İstanbul 2004, s. 399-414.

Naci, Fethi, "Serbest Fırka Karşısında İki Romancı: Kemal Tahir ve Tarık Buğra", *Hürriyet Gösteri*, Yıl: 2, S. 17, Nisan 1982, s. 22-25.

....., "Siyasal Polisiye Bir Roman: Öteki Kayıp", *Hürriyet Gösteri*, S. 203, Şubat-Mart 1998, s. 22-26.

Nebioğlu, Osman, "Devletin Kitap Siyaseti ve Klasikler", *Yücel*, 17, (97), Mart 1943, s. 65-66.

Nesin, Aziz, "Namık Kemal'in Diyojen'de İmzasız Çıkan Siyasal Gülmece Yazıları", *Tarih ve Toplum*, S. 17; "Namık Kemal'in Diyojen'de İmzasız Çıkan Siyasal Gülmece Yazıları 2", S. 18; "Namık Kemal'in Diyojen'de İmzasız Çıkan Siyasal Gülmece Yazıları 3", S. 19; "Namık Kemal'in Diyojen'de İmzasız Çıkan Siyasal Gülmece Yazıları 4", S. 20; "Namık Kemal'in Diyojen'de İmzasız Çıkan Siyasal Gülmece Yazıları 5", S. 21; "Namık Kemal'in Diyojen'de İmzasız Çıkan Siyasal Gülmece Yazıları 6", S. 22.

Okan, Mustafa, *Üretim Biçimi Olarak Sanat Kuramı Bağlamında Sanat Ürününün Bilgi Biçimi Olarak İncelenmesi*, Hacettepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Sanatta Yeterlik Tezi, Ankara 1996, 113 s.

Oktay, Ahmet, "Siyasal Roman Üzerine", *Hece (Türk Romanı Özel Sayısı)*, S. 65/66/67, Mayıs/Haziran/Temmuz 2002, s. 267-270.

....., *Cumhuriyet Dönemi Edebiyatı (1923-1950)*, Kültür Bakanlığı Yayınları, Ankara 1993.

....., *Sanat ve Siyaset*, Yön Yayınları, İstanbul 1990.

Okur, Enver, "Çok Partili Demokrasi Dönemi Türk Romanı", *Hece (Türk Romanı Özel Sayısı)*, S. 65/66/67, Mayıs/Haziran/Temmuz 2002, s. 67-81.

Ortaylı, İlber, "Tiyatroda Tarihi Olaylar Üzerinde Siyasal Bir Analiz Değerlendirmesi", *Tiyatro Araştırmaları Dergisi*, (Özel Sayı), S. 7, 1976, s. 217-232.

Önder, Ali Rıza, "Siyaset-Siyasa (Kelimesinin Kaynağı Üzerine)", *Ankara Barosu Dergisi*, 38, (1), 1981, s. 49-51.

Öngören, **Ferit,** *Cumhuriyet'in 75. Yılında Türk Mizahı ve Hicvi*, Türkiye İş Bankası Yayınları, (tarihsiz).

Özdemir, Emin, "Siyasal Partiler ve Dil Sorunu", *Hürriyet Gösteri*, S. 68, Temmuz 1986, s. 82-83.

Özel, Mustafa, "Roman Eleştirisinin Ekonomi-Politiğe Katkısı", *Dergâh*, S. 8, Ekim 1990, s. 10-11.

Özer, İnan, "Bir Siyaset Felsefecisi Olarak Yunus Emre", *Cumhuriyet Üniversitesi Fen Edebiyat Fakültesi Sosyal Bilimler Dergisi*, S. 2, Haziran 1984, s. 159-167.

Özgül, M. Kayahan, *Türk Edebiyatında Siyâsî Rûyâlar,* Hece Yayınları, Nisan 2004.

Özkök, Ertuğrul, "Siyasal Partiler ve Kültür/Sanat", *Hürriyet Gösteri*, 3, (36), Kasım 1983, s. 85-87.

Özlü, Demir, "Ülkelerin Kültür Politikaları ve Sanat Yaşamları: İsveç", *Milliyet Sanat*, S. 44, Mart 1982, s. 19-23.

Özsezgin, Kaya, "Plastik Sanatlar ve Kültür Politikaları", *Hürriyet Gösteri*, S. 68, Temmuz 1986, s. 96-98.

....., "Siyaseten Sanat", *Türkiye'de Sanat*, S. 22, Şubat 1996, s. 52-54.

Robbe-Grillet, Alain, "Politikanın Kovaladığı Edebiyat", çev. Bilge Karasu, *Türk Dili*, 13 (154), Temmuz 1964, s. 744-748.

Rossi, Ettore, "Türkiye'de Bugünkü Edebiyat ve Siyaset Cereyanları", *Türk Yurdu*, 6, (26), (38 (232)), Şubat 1931, s. 17-26.

Ryan, Michael-Douglas Kellner, *Politik Kamera*, çev. Elif Özsayar, Ayrıntı Yayınları, İstanbul 1997.

Samânoğlu, Gültekin, "Edebiyat ve Politika", *Hisar*, 5, (20), Ağustos 1965, s. 4-6.

Savcı, Bahri, "Bir Siyasi Olgunun Romanı (Bekir Yıldız'ın "Darbe" Adlı Romanı Üzerine)", *Milliyet Sanat*, S. 249, Ekim 1990, s. 52-53.

Sayar, Vecdi, "Ülkelerin Kültür Politikaları ve Sanat Yaşamları: Macaristan", *Milliyet Sanat*, S. 46, Nisan 1982, s. 16-19.

....., "Politika Liderleri ve Sinema", *Milliyet Sanat*, 7 Ekim 1977.

Sayman, Şerif Hulusi, "Siyasi Cereyanlar ve Edebiyat", *Gündüz Sanat ve Fikir Mecmuası*, 3, (15), 15 Haziran 1937, s. 70-72.

Sazyek, Hakan, "II. Meşrutiyet'in İlânı ve Şiirimizdeki Yankısı", *Türkoloji Dergisi*, C.XI, S.1, Ankara Üniversitesi, Dil ve Tarih-Coğrafya Fakültesi Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü, Ankara 1991, s. 263-281.

Sezer, Sennur, "Ahmet Oktay'ın Sanat ve Siyaset Adlı Eseri Üzerine", *Varlık*, 17, (60, 1033, Kitap Eki), Ekim 1993, s. 6.

Skinner, Quentin, *Sanatçının Bir Siyaset Düşünürü Olarak Portresi: Ambrogio Lorenzetti*, çev. Erol Öz, Dost Kitabevi, Ankara 1999.

Soruşturma, "Siyasette Yozlaşma Özel Sayısı 1", *Yeni Türkiye*, 3, (13), Şubat 1997, s. 17-726.

Soruşturma, "Siyasette Yozlaşma Özel Sayısı 2", *Yeni Türkiye*, 3, (14), Mart-Nisan 1997, s. 751-1446.

Soruşturma, "Şair ve Siyaset", Ece Ayhan, Hulki Aktunç, Ahmet Oktay, Orhan Koçak, *Varlık*, S. 1033, Ekim 1993, s. 36-39.

Soysal, İlhami, "Politika-Parlamento ve Sanat Üzerine Ufak Bir Araştırma", *Milliyet Sanat*, S. 151, Eylül 1986, s. 6-7.

Spender, Stephen, "Şiir ve Siyaset", çev. A. O., *Yücel*, 21, (112), Eylül 1946, s. 3-5.

Şahin, Cemile, *Yakup Kadri Karaosmanoğlu ve Türk Devrimi*, Dokuz Eylül Üniversitesi Atatürk İlkeleri ve İnkılap Tarihi Enstitüsü Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi, İzmir 1999, 134 s.

Şahin, Haluk, "Ülkelerin Kültür Politikaları ve Sanat Yaşamları: Amerika", *Milliyet Sanat*, S. 45, Nisan 1982, s. 23-26.

Şimşek, Aydın, *Siyasal Tarih Sürecinde Sanat ve İktidar*, Ümit Yayınları, Ankara 2000.

Tahir, Mehmet, "Türkiye Şiirinin Siyasallaşma Çizelgesi", *Yeni Olgu*, 1, (12), Mart 1982, s. 9-15.

Taner, Haldun, "Yaşasın Demokrasi", *Kızıl Saçlı Amazon*, Ankara 1988.

Tanrıkut, Hasan, "Durumlar: Ahlâkî Siyaset, İdealist, Ütopist, Ahlâkî Şahsiyet, Bediî Ahlâk", *Hamle Edebiyatta Sanatta Fikirde, İlimde*, 1, (5), Aralık 1940, s. 29-30.

Tansel, Fevziye Abdullah, "Namık Kemal'in Bilinmeyen İki Eseri: Mecmua-i Siyaset ve Midilli Risalesi", *Türk Yurdu*, C. 1, s. 3 (273), Mayıs 1959, s. 58.

Tansuğ, Sezer, "Sanat ve Siyasal Yapılanma Süreçleri", *Türkiye'de Sanat*, S. 22, Şubat 1996, s. 26-28.

Tanyol, Cahit, "Şiirde Sağ ve Sol", *Akademi Fikir Hareketleri*, S. 1, 01.05.1946, s. 11-12.

Timur, Taner, "Siyasal İktidar, Aydın ve Özgürlük: Sürüden Ayrılanlar", *Yeni Düşün*, S. 1, Ocak 1990, s. 68-74.

Tunalı, İsmail, "Kurtarıcı Olarak Çağdaş Sanat", (K. Gürsoy, A. Açıkgenç (Ed.), *Türkiye I. Felsefe, Mantık, Bilim Tarihi Sempozyumu Bildirileri)*, Ülke Yayıncılık, Ankara 1991, s. 129-133.

Tunaya, Tarık Zafer, "Siyasal Belge Olarak Nutuk", *Kemalizm ve Türkiye*, 5, (52), Haziran 1980, s. 18-21, 32.

....., "Toplumsal ve Siyasal Bir Portre Denemesi Behçet Kemal Çağlar", *Türk Dili*, 21, (221), Şubat 1970, s. 362-366.

Türkeş, A. Ömer, "Siyaseten Katl", *Virgül*, S. 15, Ocak 1999, s. 54.

Uçarol, Tuncer, "Edebiyatçılar ve Milletvekilleri", *Yeni Ufuklar*, 24, (273), Haziran 1976, s. 48-52.

Uyar, Hakkı, "Durmayalım Düşeriz!",

Toplumsal Tarih, S. 118, Ekim 2003, s. 80-83.

Uyguner, Muzaffer, "Esendal'ın Siyaset Yaşamı", *Varlık*, 60, (1041), Haziran 1994, s. 44.

Ünder, Hasan, "Atatürk İmgesinin Siyasal Yaşamdaki Rolü", *Modern Türkiye'de Siyasi Düşünce, Kemalizm*, c. 2, İletişim Yayınları, İstanbul 2002.

West, Jessamyn, "Hangi Eserler Amerika'nın Sözcülüğünü Edebilir?", *Varlık*, S. 432, 15.06.9156, s. 14-15.

Whitebrook, Maureen, "Anlatı Tarzını Benimsemek: Roman Kuramsal Politikaya Ne Katabilir?", çev. Bahar Öcal Düzgören, *Cogito*, S. 9, Ekim-Aralık 1996, s. 317-329.

Williams, Raymond, "Avangard Sanatın Politikası", çev. İpek Babacan, *Adam Sanat*, S. 38, Ocak 1989, s. 19-32.

Yalçın, Alemdar, *Siyasal ve Sosyal Değişmeler Açısından Cumhuriyet Dönemi Türk Romanı 1920-1946*, Ankara 2002.

....., *Sosyal ve Siyasî Değişmeler Açısından Cumhuriyet Dönemi Türk Romanı*, Günce Yayınları, Ankara 1997.

Yeğenoğlu, Metin-Simten Coşar, "Gerçek-Tahayyül, Siyaset-Edebiyat: Tuhaf Olmayan İkilinin Yazınsal Örnekleri", *Doğu Batı,* (Edebiyat Üstüne Özel Sayısı), S. 22, Nisan 2003.

Yener, Faruk, "Ülkelerin Kültür Politikaları ve Sanat Yaşamları: Avusturya", *Milliyet Sanat*, S. 47, Mayıs 1982, s. 18-22.

Yeşilkaya, Neşe G., "Halkevleri", *Modern Türkiye'de Siyasi Düşünce, Kemalizm*, c. 2, İletişim Yayınları, 3. bs., İstanbul 2002.

Yetkin, Çetin, "Dil Konusunda Siyasal Bir Yaklaşım", *Sanat Olayı*, S. 15, Mart 1982, s. 22-23.

....., *Siyasal İktidar Sanata Karşı*, Ankara 1970.

....., *Türkiye'de Tek Parti Yönetimi 1930-1945*, Altın Kitaplar Yayınevi, İstanbul 1983.

Yücebaş, Hilmi, *Hiciv ve Mizah Edebiyatı Antolojisi*, LM Yayınları, İstanbul 2004.

3

BAĞLANMA

Balaban, Memduh, "Us, Bağlanma ve Edebiyat", *Yeni Dergi*, C. 1, S. 2, Kasım 1964, s. 29-33.

Çağan, Kenan, "Bağlanma Bilinci", *Hece/Edebiyat Dergisi ve Nuri Pakdil*, Ocak 2004, S. 85.

Demir, Fahrettin, "Sanatta Özgürlük ve Bağlanma", *Evrensel Kültür*, S. 93, Ekim 1999, s. 51-52.

Erhat, Azra, "Camus ve Bağlanma", *Yeni Ufuklar*, C. 8, S. 93, Şubat 1960, s. 261-265.

Maraşlıoğlu, Hayri, "İsmail Kıllıoğlu'nun Hikayelerinde Bağlanış ve Başkaldırma", *Edebiyat*, S. 1, Şubat 1975.

Pakdil, Nuri, *Bağlanma*, Edebiyat Dergisi Yayınları, Ankara 1979.

Sartre, Jean Paul, "Bağımlılık", *Denemeler* (çev. Sabahattin Eyüboğlu-Vedat Günyol), Say Dağıtım, İstanbul (tarihsiz).

Uygur, Nermi, "Bağlanmanın Çeşitleri", *Yeni Dergi*, C. 4, S. 37, Ekim 1967, s. 246-269.

Ünlü, Seyfettin, "Sanatçı ve Bağlanma", *Yedi İklim*, S. 58, Ocak 1995.

4

ÜTOPYA ve EDEBİYAT

Ağaoğlu, Adalet, "Ütopyalar: Ötelerin Çiçekleri", *Milliyet Sanat*, S. 238, Nisan 1990, s. 4-6.

Akatlı, Füsun, "Ütopyanın Çevresinde", *Varlık*, C. 62, S. 1051, Nisan 1995, s. 22-23.

....., "Ütopyanın Çevresinde", *Ütopya*, Yayına Hazırlayan: A. Bülent Kutvan, İstanbul 2004, s.27-31.

Bacon, Francis, *Yeni Atlantis*, çev. Prof. Dr. Hamit Dereli, İstanbul 2002.

Barlas, Orhan, "Anti-Ütopya «84» Adlı Film Üzerine", *Varlık*, C. 52, S. 933, Haziran 1985, s. 24-25.

Belge, Murat, "Ütopya", *Ütopya*, Yayına Hazırlayan: A. Bülent Kutvan, İstanbul 2004.

Bezel, Nail, "Ütopyalarda ve Karşı Ütopyalarda Aklın ve İnsanın Durumu ve Kapsamı", *Varlık*, C. 59, S. 1026, Mart 1993, s. 17-23.

Campanella, Tommaso, *Güneş Ülkesi*, çev. Vedat Günyol-Haydar Kazgan, İstanbul 1996.

Cıoran, Emil Michel, *Tarih ve Ütopya*, çev. Haldun Bayrı, İstanbul 1999.

Çelik, Tuğba, "Batı Edebiyatında Ütopyalar ve 'Yalnızız' Romanı", *Türk Yurdu*, (Türk Romanı Özel Sayısı), S. 153-154, Mayıs-Haziran 2000, s. 286-289.

Dilekcan, Fahri, "Marquez'in Ütopyası ve Aydınlarımız", *Boğaziçi*, S. 30, Aralık 1984, s. 32-33.

Frye, Northrop, "Edebiyatta Ütopya Türleri", çev. Akşit Göktürk, *Türk Dili*, C. 23, S. 234, Mart 1971, s. 510-531.

Göktürk, Akşit, *Edebiyatta Ada*, Sinan Yayınları, İstanbul 1973.

....., *Ada, İngiliz Yazınında Ada Kavramı*, İstanbul 1997.

Halman, Talat Sait, "Balık İzlerinin Sesi ya da Ütopya'nın Sonu", *Varlık*, C. 59, S. 1026, Mart 1993, s. 28-29.

Işın, Ekrem, "Jöntürk İdeolojisinin Türk Romanına Etkisi: Mizancı Murat Bey ve Toplumsal Ütopyası", *Sanat Olayı*, S. 5, Mayıs 1981, s. 74-77.

Kaynardağ, Arslan, "Türk Yazın ve Düşünce Tarihinde Ütopya", Varlık, C. 59, S. 1025, Şubat 1993, s. 12-13.

Kılıçbay, Mehmet Ali, "Tarihin Sonu Senaryosu Olarak Ütopya", *Ütopya*, Yayına Hazırlayan: A. Bülent Kutvan, İstanbul 2004, s.11-15.

More, Thomas, "Ütopya", *Yeni İnsan*, C. 7, S. 83, Kasım 1969, s. 12-13.

....., *Utopia*, çev. S. Eyüboğlu-M. Urgan-V. Günyol, Çan Yayınları, İstanbul 1964.

....., *Utopia*, (Mina Urgan'ın İncelemesiyle), çev. Vedat Günyol-Sabahattin Eyuboğlu-Mina Urgan, İstanbul 2000.

Morton, A. L., *The English Utopia*, London 1969.

Oksay, Ünsal, "Ütopyan Düşünce ile Distopian Düşünce ya da Batılılaşmanın Yolunun Açıldığı Toplumlarda Açılamadı "Doğulu" Toplumlar", *Varlık*, 59, (1025), Şubat 1993, s. 6-8.

Oktay, Ahmet, "Ütopya'yı Korumak", *Ütopya*, Yayına Hazırlayan: A. Bülent Kutvan, İstanbul 2004, s.79-81.

Özgün, Metin Kayahan, "Bir Ütopya Taslağı: Hayat-ı Muhayyel", *Türk Dünyası Araştırmaları*, S. 53, Nisan 1988, s. 133-160.

Öztürk, Faruk, "Türk Eğitim Düşüncesinde Bir Tarım Köyü Ütopyası: «Mesut Köy»", *Tarih ve Toplum*, C. 31, S. 182, Şubat 1999, s. 68-74.

Öztürk, Nurettin, "Yahya Kemal'in Ütopyası", *Türk Kültürü*, C. 37, S. 430, Şubat 1999, s. 89-103.

Polat, Fatih, "Türkiye Sosyalistleri ve Ütopya", *Evrensel Kültür*, S. 93, Eylül 1999, s. 30-32.

Polat, M. Salih, "Yarım Kalan Ütopyalar ve Ütopya Adlı Dergi Üzerine", *Boğaziçi*, S. 35, Mayıs 1985, s. 37.

Silier, Orhan, "Gelecek İçin Düşünmek", *Ütopya*, Yayına Hazırlayan: A. Bülent Kutvan, İstanbul 2004, s. 59-68.

Soykan, Ömer Naci, "Ütopyalarda Sanat-Toplum İlişkisi", *Felsefe Dünyası*, S. 1, Temmuz 1991, s. 31-37.

Uçarol, Tuncer, "Ütopya'nın Merdivenleri", Çağdaş Türk Dili, C. 6, S. 77-78, Temmuz-Ağustos 1994, s. 67-71.

....., "Ütopya'nın Merdivenleri", *Varlık*, C. 59, S. 1029, Haziran 1993, s. 47-49.

Urgan, Mina, "Ütopya Üzerine", *Düşün Bizim Belde Toplum Sanat*, S. 13, Nisan 1985, s. 3-5.

....., *Edebiyatta Ütopya Kavramı ve Thomas More*, Adam Yayıncılık, İstanbul 1984.

....., "Thomas More'un Yaşamı ve Utopia'nın İncelenmesi", *Utopia*, (Mina Urgan'ın İncelemesiyle), çev. Vedat Günyol-

Sabahattin Eyuboğlu-Mina Urgan, İstanbul 2000, s. 7-84.

Yalçınkaya, Ayhan, *Türk Edebiyatında Ütopik Temalar Olarak Eşitlik ve Özgürlük: Bir Karşılaştırma 1970-1980 ve 1980-1990*, Ankara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yayımlanmamış Doktora Tezi, Ankara 2000.

5

YABANCILAŞMA ve EDEBİYAT

Bolay, Süleyman Hayri, "Yabancılaşma Karşısında Yahya Kemal", *Yahya Kemal Beyatlı Semineri*, (Anakara, 02.12.1984), 1985, s. 99-108.

Ecevit, Yıldız, "Edebiyatta Yabancılaşma ve Yabancılaştırma", *Virgül*, S. 14, Aralık 1998, s. 45-47.

Gümüş, Korhan, "Yazı ve Yabancılaşma Üzerine Bir Tartışma", *Defter*, S. 2, Aralık 1987-Ocak 1988, s. 143-147.

Kabaklı, Ahmet, "Türk Edebiyatında Yabancılaşma", *Türk Edebiyatı*, S. 80, Haziran 1980, s. 9-19.

Kortantamer, Tunca, "Modern Dünyanın Kendi Klâsiklerine Yaklaşım Biçiminden Öğrenilebilecek Çok Şey Vardır", *İlmî Araştırmalar*, S. 10, İstanbul 2000.

Mayalı, Ahmet, "Edebiyat ve Çözülme", *Haksöz*, S. 74.

Moran, Berna, "Yaşar Kemal'de Yozlaşma Mitosu", *Hürriyet Gösteri*, S. 111, Şubat 1990, s. 5-11.

Oktay, Ahmet, "Toplumculuk, Yabancılaşma ve Şiir", *Türk Edebiyatı*, 1967, s. 180-197.

....., "Yazın, Yabancılaşma, Yabancılaştırma", *Virgül*, S. 16, Şubat 1999, s. 32-35.

Özkök, Ertuğrul, "Aylak Adam ve Anayurt Oteli Yabancılaşma mı, Yalnızlık mı?", *Tan*, S. 5, Eylül 1982, s. 17-28.

Sözer, Önay, "Yabancılaşma Sorununu Tartışmaya Doğru", *Yeni Dergi*, C. 1, S. 3, Aralık 1964, s. 31-37.

Usta, Halil İbrahim, "Yabancılaşmanın Söz Dizimindeki Görünümleri", *Türk Dili*, S. 463, Temmuz 1990, s. 56-63.

Yetiş, Kazım, "Üslupta Yabancılaşma", *Kubbealtı Akademi Mecmuası*, C. 18, S. 3, Temmuz 1989, s. 70-77.

Yılmaz, Tunga, "Babam Aşkala'ye Gitmedi: Yabancılaşma ve Kötülük Üzerine", *Virgül*, S. 22, Eylül 1999, s. 27-29.

6

EDEBİYATTA
BUHRAN ve BUNALIM

Ateş, Ömer, "Edebiyatta Bunalım ve Kültürel Miras", *Kavram*, 1, (2), Haziran 1989, s. 14-16.

Berberoğlu, Ali, "Ömer Seyfettin'in Kaleminden Buhranımız", *Hisar*, C. 14, S. 127, Temmuz 1974, s. 8-11.

Bilgin, Vedat, "Toplumların Edebiyatları ve Bunalım Dönemlerinde Edebiyatın Fonksiyonu", *Divan*, 1, (2), Aralık 1978, s. 13-15.

Güngör, Erol, "Bunaltı Edebiyatı ve Türkiye", *Hisar*, 5, (6), Haziran 1964, s. 6-7.

Gür, Alim, "Necip Fazıl'da Metafizik Buhran", *Türk Edebiyatı*, S. 168, Ekim 1987, s. 20-21.

Hulusi, Şerif, "Şiir ve Şair Buhranı", *Varlık*, C. 5, S. 100, 15.08.1937, s. 417-418.

İlhan, Attila, "Hikayemizin Geçirdiği Buhran", *Pazar Postası*, C. 2, S. 57, 09.03.1952, s. 6, 8; C. 2, S. 58, 16.03.1952, s. 8, 12.

Nayır, Yaşar Nabi, "Edebiyatta Buhran", *Milliyet*, 29 Nisan 1934, s. 4.

....., "Şiir Buhranı", *Varlık*, C. 5, S. 107, 15.12.1937, s. 545.

Onat, Muvaffak Sami, "Edebiyatta Buhran ve Bu Buhranda Sanatkarın Yeri", *Konya*, S. 31, İkinci Kanun 1940, s. 1678-1679.

....., "Edebiyatta Buhrana Dair", *Konya*, S. 32, Mayıs 1940, s. 1799-1801.

Ortaç, Yusuf Ziya, "Türk Edebiyatı Nasıl ve Niçin Bir Buhran Geçiriyor?", *Çınaraltı*, C. 1, S. 1, 9 Ağustos 1941, s. 13.

Sönmez, Asım, "Marazî Edebiyat", *İnan*, S. 23, s. 1-2.

Yakup Kadri, "Edebiyat Buhranına Dair", *Kadro*, c. 1, S. 8, Ağustos 1932, s. 27-29.

7

DİN ve EDEBİYAT

Ali Suad, "Dînî Edebiyat", *Mihrâb*, S. 19-20, Eylül 1924, s. 640-649; S. 21-22, Ekim 1924, s. 732-738.

Aytaç, Gürsel, "«Devlet Ana» ve «Osmancık» Romanlarında «Din» ve «Tolerans»", *Yazko Edebiyat*, C. 7, S. 45-46, Temmuz-Ağustos 1984, s. 72-74.

Bilgegil, M. Kaya, "Yahya Kemal'in Şiirlerinde Din", *İslâm İlimleri Enstitüsü Dergisi*, S. 1, 1959, s. 123-144.

Bolay, Süleyman Hayri, "Peyami Safa'da Din, İnkılâp ve İrtica", *Boğaziçi*, S. 71, Haziran 1988, s. 28-32.

Cary, Joyce, "Roman ve İnançlar", çev. Nilüfer F. Deriş, *Yücel*, C. 1, S. 1, Kasım 1955, s. 2-3.

Eliot, Thomas Stearns, "Din ve Edebiyat", çev. Sevim Kantarcıoğlu, *Hisar*, C. 19, S. 260, Haziran 1979, s. 16-19.

Gülendam, Ramazan, "Türk Romanında Dine ve Din Adamına Bakış", *Hece (Türk Romanı Özel Sayısı)*, S. 65-66-67, Mayıs-Haziran-Temmuz 2002, s. 303-312.

Günyol, Vedat, "Din ve Romanlarımız", *Ufuklar*, C. 1, S. 3, Nisan 1952, s. 66-68.

Kabaklı, Ahmet, "Din-Ahlak-Edebiyat", *Türk Edebiyatı*, S. 137, Mart 1985, s. 4-5.

Kılız, Recep, "Yahya Kemal'de Din-Kültür İlişkisi", *Türk Kimliği ve Yahya Kemal*, Nisan 1999, s. 87-104.

Kurgan, Şükrü, "Fikret'in Şiirinde Toplum, Gençlik ve Din Problemleri", *Ilgaz*, C. 4, S. 42-45, Mart-Haziran 1965.

Malvert, "Güneşe İbadet Edebiyatta Ne Şekil Aldı?", *Fikir Hareketleri*, S. 20, 08.03.1934, s. 10-11.

Midhat Cemal, "Din Edebiyatı", *Sebilürreşad*, C. 20, S. 504, Haziran 1922, s. 118-120.

Nasr, Seyyid Hüseyin, "Dini Sanat, Geleneksel Sanat ve Kutsal Sanat Üzerine Bazı Düşünceler ve Tanımlamalar," *Makaleler 2*, çev. Şehabettin Yalçın, İnsan Yayınları, İstanbul 1997, s. 23-31.

Okay, M. Orhan, "Modernleşme ve Türk Modernleşmesinin İlk Döneminde İnanç Krizlerinin Edebiyata Yansıması", *Doğu Batı*, S. 22, Şubat-Mart-Nisan 2003, s. 53-63.

Önder, Ali Rıza, "Bilim, Din ve Siyaset Açısından Dil Devrimi", *Türk Dili*, 16, (183), Aralık 1966, s. 183-185.

Özarıkça, Barlas, "Kutsal Kitaplar ve Edebiyat", *Varlık*, S. 1033, Ekim 1993, s. 6-12.

Özbalcı, Mustafa, "Peyami Safa'nın Edebî Romanlarında Batılılaşma Problemi ve Dini Hayatın İzleri", *Ondokuz Mayıs Üniversitesi Eğitim Fakültesi Dergisi*, S. 8, 19993, s. 161-212.

Özkırımlı, Atilla, "Din ve Edebiyat", *Sanat Olayı*, S. 2, Şubat 1981, s. 40-42.

Özmen, Murat, "Din Adamları ve Sanatçılar", *Ilgaz*, C. 9, S. 107, Ağustos 1970, s. 15-19.

Sadri Ethem, "Hem Materyalist Hem Şair Olmak Kabil mi?", *Resimli Ay*, S. 4, Haziran 1930, s. 34-35.

Tansel, Fevziye Abdullah, "Tanzimat Devri Edebiyatında Dinî Şiirler", *Orkun*, C. 1, S. 10, Kasım 1962, s. 18-19.

Tuncalp, Enver, "Türklerde Dinî Edebiyat", *Bayrak*,C. 18, S. 75, Mart 1971, s. 12-14.

Yılmaz, Durali, "Roman Sanatı ve Din", *Hisar*, C. 18, S. 171, Mart 1978, s. 14-15.

8

İNKILÂP, EDEBİYAT, SANAT

[Sevengil], Refik Ahmet, "Cumhuriyet ve Tiyatro", *Yeni Türk Mecmuası*, c. 1, S. 11, Teşrinievvel 1933, s. 1130-1132.

"10. Cumhuriyet Yılında Edebi Hayatımıza Bir Nazar", *Resimli Şark*, S. 35, Kasım 1933, s. 99-102.

Abdullah Şinasi, "Bir İnkılâp Müzesi İçin", *Ülkü Halkevleri Mecmuası*, c. 2, S. 9, I. Teşrin 1933, s. 260-265.

Aksoy, Ömer Asım, "İnkılâp Edebiyatı ve Nutuklar", *Başpınar*, S. 7, Eylül 1939, s. 3-4, 7.

Alişan, A. H., "Siyasi İnkılapların Ede-

biyata Tesiri", *İctihad*, S. 242, 15.12.1927, s. 4615-4616.

Baltacıoğlu, İsmail Hakkı, "İnkılâp Edebiyatı Ne Olabilir?", *Yeni Adam*, S. 6, 5 Şubat 1934, s. 7.

Başgöz, İlhan, "Devrim ve Halk Edebiyatı", *Dost*, 7, (35), Ağustos 1960, s. 4-6.

Bekman, Münir Müeyyed, "İnkılap Edebiyatı Meselesi", *Çığır*, S. 29-30, Mayıs-Haziran 1935, s. 9.

Bolay, Süleyman Hayri, "Peyami Safa'da Din, İnkılâp ve İrtica", *Boğaziçi*, S. 71, Haziran 1988, s. 28-32.

Boran, İhsan, "Bir Edebiyat Yaratmak Meselesi", *Damla*, S. 13, Ekim 1943, s. 4-5.

Bozok, Hüsamettin, "İnkılâp ve Sanat", *Yeni Adam*, S. 154, 10 Birinci Kanun 1936, s. 9.

Burhan Asaf, "İnkılâp Sanatına Varmak Yolları", *Kadro*, c. 3, S. 29, Mayıs 1934, s. 28-32.

Burian, Orhan, "Sanat ve İman", *Yücel*, 1. Kanun 1936, C. IV, S. 22, s. 126-127.

Çağlar, Behçet Kemal, "Biz Varız.. Sanatta Yeni Bir Ankara Kuracağız", *Yücel*, c. 2, S. 8, Ekim 1935, s. 72-73.

....., "Gönüllü Sanat", *Ülkü Halkevleri Mecmuası*, c. 4, S. 23, İkinci Kanun 1935, s. 336-337.

....., "Bizim Sanat Telakkimiz", *İnkılâpçı Gençlik*, S. 56-2, 26 Haziran 1941, s. 5, 7.

....., "Edebî Bir Tasfiye", *Varlık*, S. 79, 15 Birinci Teşrin 1936, s. 99-102.

....., "Sanat ve İman", *Yücel*, 2. Kanun 1937, C. IV, S. 23, s. 161-162.

....., "Sanatta Umumi Bir Tasfiye Lazım", *Yücel*, S. 57, 26 Son Teşrin1940, s. 201-202.

....., "Şair Kime Derler ve Bizce Güzel Şiir Nedir", *Yücel*, 7, (41), Temmuz 1938, s. 171-172.

Dr. Neşet Ömer, "Kültür İnkılâbımız", *Varlık*, c. 1, S. 17, 15 Mart 1934, s. 257-258.

Duru, Kâzım Nami, "Sanat ve İnkılâp", *Yücel*, S. 28, Haziran 1937, s. 134-135.

Eflatun Cem, "İnkılâp Edebiyatı", *Kadro*, c. 2, S. 18, Haziran 1933, s. 67-69.

Elif Naci, "İnkılâp Sanatkârı", *Milliyet*, 29 Haziran 1933, s. 4.

Eluard, Paul, "İnkılâbın Dışında Düşünülmeyen Şiir", çev. N. İ. Berk, *Genç Nesil*, S. 4, Aralık 1947, s. 6-7, 15.

Feridun Fazıl, "İnkılâp Edebiyatı ve Yaşar Nabi", *Varlık*, c. 1, S. 8, 29 I. Teşrin 1933, s. 128.

Günay, Safder Melih, "Bir İnkılâp ve Şiir", *Varlık*, C. 12, S. 1941, Temmuz 1941, s. 32-35.

Gürün, Kadri, "İnkılâp Edebiyatı Var mı?", *Gündüz*, c. 2, S. 11, 15 Şubat 1937, s. 261.

İlhami Bekir, "İnkılâpçı Edebiyat ve İlhami Bekir", *Varlık*, S. 9, Kasım 1933, s. 141.

İsmail Hakkı, "İnkılâp Edebiyatı Ne Olabilir?", *Yeni Adam*, 1, (6), 5 Şubat 1934, s. 7.

Kansu, Ceyhun Atuf, "Bir Sanat İhtilali İçin", *Yeni Türk Mecmuası*, C. 8/9, S. 86, Şubat 1940.

Kansu, Nafi Atuf, "İnkılâp ve Sanat", *Yücel*, S. 25, Mart 1937, s. 5-6.

Kâzım Nami, "İnkılâp Edebiyatı", *Ülkü Halkevleri Mecmuası*, c. 3, S. 13, Mart 1934, s. 46-53.

....., "İnkılâp Edebiyatı", *Varlık*, c. 1, S. 1, 15 Temmuz 1933, s. 3.

Köprülü, M. Fuat, "Alfabe İnkılâbı", *Ülkü Halkevleri Mecmuası*, c. 12, S. 67, Eylül 1938, s. 1-2.

Köprülü, M. Fuat, "İnkılâp ve Edebiyat", *Hayat*, c. 1, S. 5, 3 Kânunuevvel 1926, s. 1-2.

Körükçü, Muhtar M., "Ankara Sanatı", *Yücel*, c. 4, S. 19, Eylül 1936, s. 1-2.

Küçük, M. Kemal, "Hangi Piyeslere İhtiyacımız Var?", *Darülbedayi*, S. 13, 1 Şubat 1931, s. 10-11.

Marcuse, Herbert, "Sanat ve Devrim", *Karşıdevrim ve Başkaldırı*, Mütercim: Gürol Koca-Volkan Gürsoy, Ara Yayınları, İstanbul 1991.

....., *Karşıdevrim ve İsyan*, çev. Gürol Koca-Volkan Gürsoy, Ayrıntı Yayınları, İstanbul 1998.

Maurois, Andre, "İnkılâplar", çev. Muzaffer Reşit, *Varlık*, c. 1, S. 23, 15 Haziran 1934, s. 376-377.

Mehmet Emin, "İnkılâpçılık", *Ülkü Halkevleri Mecmuası*, c. 1, S. 1, Şubat 1933, s. 44-48.

Mimar Aptullah Ziya, "İnkılâp ve Sanat", *Varlık*,c. 1, S. 5, 15 Eylül 1933, s. 69-70.

....., "İnkılâpta Sanat", *Varlık*, c. 1, S. 11, 15 I. Kânun 1933, s. 168.

Naci Sadullah, "Yeni Bir Edebiyat Vardır", *Yeni Adam*, S. 608, 22 Ağustos 1946, s. 4, 11.

Onat, Muvaffak Sami, "Sanat Eserlerinde Tesir ve Sanatkara Karşı Otorite", *Konya*, S. 37, 1 İlk Teşrin 1941, s. 4-5.

Orhan Rahmi, "İnkılâp ve Edebiyat", *Kültür*, S. 25, 01.11.1934, s. 5.

....., "İnkılâp, Sanat ve Edebiyat", *Kültür*, S. 13, 1 Mayıs 1934, s. 7-8.

Ressam Ali Sami, "Güzel Sanatları İnkılâba Nasıl Maledebiliriz", *Ülkü Halkevleri Mecmuası*, c. 3, S. 17, Temmuz 1934, s. 359-361.

....., "Türk İnkılâbının Beklediği Sanat", *Ülkü Halkevleri Mecmuası*, c. 2, S. 10, İkinci Teşrin 1933, s. 302-306.

Sadri Etem, "İnkılâpçı Sanat, Geri Sanat", *Varlık*, c. 1, S. 4, 1 Eylül 1933, s. 50.

Safa, Peyami, *Türk İnkılâbına Bakışlar*, İnkılâp Kitabevi, İstanbul, 2. bs., (tarihsiz).

Savcı, Bahri, "İnkılâp Edebiyatında İnkılâp", *Bağ*, C. 1, S. 4, Aralık 1941, s. 3-4.

Selim Nüzhet, "Cumhuriyetin Onuncu Yıldönümünde Yapılan Neşriyat", *Ülkü*, C. 2, S. 12, İkinci Kanun 1933, s. 443-455.

Sott, J. C., *Tahakküm ve Direniş Sanatları*, çev. Alev Türker, Ayrıntı Yayınları, İstanbul 1995.

Şapolyo, E. B., "Atatürk ve Rönesans-2-İnkılâp Edebiyatı", *Çığır*, S. 29-30, Mayıs-Haziran 1935, s. 10.

Şerif, Muzaffer, "Sanat ve İnkılap", *Yücel*, Temmuz 1937, s. 168-171.

Şevket Süreyya, "İnkılâp Kürsülerinde, İnkılâp İlmileşmelidir", *Kadro*, c. 3, S. 28, Nisan 1934, s. 5-13.

Şükufe Nihal, "On Yılın Destanı", *Yeni Türk Mecmuası*, c. 2, S. 26, Teşrinievvel 1934, s. 1688-1689.

Tez, İlhami Bekir, "On Yıllık Edebiyat", *Yeni Türk Mecmuası*, c. 1, S. 11, Teşrinievvel 1933, s. 1125-1129.

Tör, Vedat Nedim, "İnkılapçı, Yapıcı San'atkâr", *Darülbedayi*, S. 47, 29 Mart 1934, s. 21.

Yakup Kadri, "Gene İnkılâp Edebiyatına Dair", *Kadro*, c. 3, S. 26, Şubat 1934, s. 27-29.

....., "İnkılâp Edebiyatı", *Harman*, S. 3, Mayıs 1943, s. 2.

....., "İnkılâp Edebiyatı", *Kadro*, c. 3, S. 25, İkinci Kânun 1934, s. 21-23.

Yaşar Nabi, "İnkılâp ve Vazife", *Varlık*, c. 1, S. 9, 15 II. Teşrin 1933, s. 129.

....., "Sanatın Himayesi Meselesi", *Varlık*, c. 1, S. 11, 15 I. Kânun 1933, s. 161.

Yücel, Hasan Âli, "Sanat ve İnkılâp", *Yücel*, S. 27, Mayıs 1937, s. 92-94.

9

EDEBİYATTA ESKİ ve YENİ

Adıvar, Halide Edip, "Yeni Sanat, Eski Sanat", *Yedigün*, c. 9, 18 Ağustos 1937, s. 4.

Ahmet Kutsi, "Eski ve Yeni Edebiyat", *Görüş*, C. 1, S. 2, Eylül 1930, s. 96-107.

Ahmet Muhip, "Menfi Bir Zihniyet", *Varlık*, c. 1, S. 10, 1 I Kânun 1933, s. 147.

Ayvazoğlu, **Beşir**, "Her Gelen Put Kırıyor, Kendi Putunu Dikmek İçin", *Türk Edebiyatı*, s. 240, Ekim 1993.

Baltacıoğlu, İsmail Hakkı, "Eski ile Yeni, Ölü ile Diri", *Yeni Adam*, C. 10, S. 340, 03.07.1941, s. 2, 8-9.

Binatlı, Yusuf Ziya, "Yenilik-Eskilik Davası", *Yeni Türk Mecmuası*, c. 8/9, S. 87, Mart 1940, s. 14-16.

Bozok, Hüsamettin, "Eskiye Bağlı Edebiyat", *Yeni Adam*, S. 254, 9 Teşrinisani 1939, s. 8.

Coşkun, Nusret Safa, "Edebiyatta Eskiler ve Yeniler Meselesi", *Yeni Türk Mecmuası*, c. 9, S. 87, Mart 1940, s. 127-129.

Çelebi, Asaf Halet, "Yeni Sanat", *Yeni Adam*, S. 310, 5 Birinci Kanun 1940, s. 6-7, 10; S. 311, 12 Birinci Kanun 1940, s. 6, 11.

Esetoğlu, Selahattin, "Edebiyatta Eski Yeni Meselesi", *Görüşler*, S. 36, Haziran 1941, s. 10-11.

Eyüboğlu, Sabahattin, "Eski-Yeni", *Yaprak*, S. 8, 15.04.1949, s. 1.

....., "Eski-Yeni", *Yeni Ufuklar*, c. 21, S. 244, Ocak 1974, s. 1-4.

K. Tahsih, "Edebiyatta Eskiler ve Yeniler Meselesi", *Gündüz Sanat ve Fikir Mecmuası*, C. 8, S. 3, Ocak 1939, s. 1.

Muammer Lütfi, "Edebiyatımızda Teceddüt", *Mahfil*, c. 5, Aded 59, Ramazan 1343, s. 215-217.

Nayır, Yaşar Nabi, "Eski Yeni Davası", *Varlık*, C. 10, S. 166, 1 Haziran 1940, s. 545-548.

....., "Şiirde Yeni-Eski Meselesi", *Varlık*, S. 313, Ağustos 1946, s. 4-5.

Oluklu, İbrahim, "Yeni Şiir mi, Hortlayan Eski mi?", *Varlık*, C. 55, S. 947, Ağustos 1986, s. 17-18.

Onat, Muvaffak Sami, "Eskiyi Bilmeyen Yeni Sadece Cahildir", *Şadırvan*, C. 1, S. 4, 22 Nisan 1949, s. 2.

....., "Şiirde Yeni Eski Davası", *Hasandağı*, S. 1, Ekim 1950, s. 5.

Ozansoy, Gavsi, "Edebiyatımızda Dünküler mi Bugünküler mi Daha Kuvvetli", *Tercüman*, 18 Kasım 1962.

Öncül, Kerem, "Nerdee O Eski Altın Çağlar!", *Virgül*, S. 1, Ekim 1997, s. 46-47.

Sadri Ertem, "Putlar Etrafında Kopan Gürültü", *Resimli Ay*, S. 6, 5 Ağustos 1929, s. 2-5.

....., "Yeni Sanata Doğru", *Yedigün*, c. 9, S. 231, 11 Ağustos 1937, s. 16.

Seni, Abdullah, "Eskilik-Yenilik Varlıkları ve Anlayışları", *Servet-i Fünûn*, c. 75-11, S. 1955-270, s. 166-167.

Verimer, Osman Faruk, "Yenilik ve Eskilik Münakaşası Münasebetiyle", *Yeni Görüş*, S. 10, Aralık 1940, s. 3-6.

Yakup Kadri, "Eski Yeni", *Kadro*, c. 1, S. 7, Temmuz 1932, s. 24-25.

....., "Eski Yeni", *Kadro*, s. 12, Aralık 1932, s. 25-26.

Yaşar Nabi, "Dünkü ve Bugünkü Edebiyatımız", *Meşale*, S. 8, 15 Teşrinievvel 1928, s. 1.

Yesari, Mahmut, "Eski ve Yeni", *Yedigün*, c. 4, S. 93, 19 Birinci Kanun 1934, s. 6.

Yusuf Kenan, "Yeni Sanata ve Edebiyata Doğru", *Çığır*,S. 25, Son Kanun 1934, s. 5.

10

EDEBİYAT KANONU ve GÜDÜMLÜ EDEBİYAT

Ahmet Ağaoğlu, "Devletçi Edebiyat", *Akın*, 18 Haziran 1933, s. 1.

Akyıldız, Kaya, "Mavi Anadolu: Edebî Kanon ve Millî Kültürün Yapılandırılışında Kemalizm ile Bir Ortaklık Denemesi", *Toplum ve Bilim*, S. 81, Ocak 1999, s. 26-43.

Alangu, Tahir, "Güdümlü Edebiyat ve Ömer Seyfettin", *Yeni Edebiyat*, S. 5, Mart 1970, s. 3-4.

Atakay, Kemal, "Kanon Huzursuzluğu", *Kitap-lık*, S. 68, Ocak 2004, s. 70-77.

Aytaç, Gürsel, "Güdümlü Edebiyat ve Estetik/Aziz Nesin'in «Büyük Grev»i Üzerine", *Edebiyat Yazıları I*, Gündoğan, Yayınları, Ankara 1990, s. 47-57.

Batur, Enis, "TYN", *Kitap-lık*, S. 68, Ocak 2004, s. 66-67.

Belge, Murat, "Türkiye'de Kanon", *Kitap-lık*, S. 68, Ocak 2004, s. 54-59.

Berk, Nurullah, "Sanatın Sorunları: Güdümlü Sanat", *Varlık*, 40 (790), Temmuz 1973, s. 8.

Cevdet Kudret, "Güdümlü Güdümsüz", *Varlık*, 27 (510), 15.09.1959, s. 6-7.

Çelik, Nur Betül, "Kemalizm: Hegemonik Bir Söylem", *Modern Türkiye'de Siyasi Düşünce, Kemalizm*, c. 2, İletişim Yayınları, 3. bs., İstanbul 2002.

Deniz, Oktay, "Taraf Tutmak", *Yeryüzü*, S. 9, 15.02.1952, s. 1, 2.

Harold Bloom, "Kanona Ağıt", 'Batı Kanonu (Çağların Kitapları ve Ekolleri)' Adlı Kitabın Birinci Bölümünden Çeviren: Mehmet H. Doğan, *Kitap-lık*, S. 68, Ocak 2004, s. 79-91.

Karacasu, Barış, " 'Mavi Kemalizm', Türk Hümanizmi ve Anadoluculuk", *Doğu-Batı*, Yıl: 6, S. 22, Şubat-Nisan 2003.

Karakaya, Zeki, "Kitle Edebiyatı ve Güdümlü Edebiyat Sosyolojisi", *Akademik Açı*, S. 3 (1997/1), Furkan Kitabevi, Samsun, s. 83-121.

Koçak, Orhan, "Kanon mu, Siz İnanıyor musunuz?", *Kitap-lık*, S. 68, Ocak 2004, s. 60-65.

Köprülüzâde, Mehmed Fuâd, "Yapma Edebiyat", *Bugünkü Edebiyat*, Cihân Biraderler Matbaası, İstanbul 1342/1924, s. 134-140.

Laurent, J., "Yine Davalı Roman", *Varlık*, S. 424, Kasım 1955, s. 22.

Oğuzertem, Süha, "Sentetik Bir Salata ya da Fil Hayaleti Olarak Kanon", *Kitap-lık*, S. 68, Ocak 2004, s. 68-69.

Özalp, N. Ahmet, "Edebiyatta Dirijizm: Çalıkuşu Operasyonu", *Kaşgar*, S. 10, Temmuz 1999, s. 29-36.

....., "Çalıkuşu Operasyonu-II", *Kaşgar*, S. 11, Eylül 1999, s. 10-23.

Parla, Jale, "Edebiyat Kanonları", *Kitap-lık*, S. 68, Ocak 2004, s. 51-53.

Sartre, Jean Paul, "*Sartre ve Güdümlü Edebiyat*", çev. A. Bilgi, *Dost*, 15 (2), Aralık 1964, s. 15.

Suphi Nuri, "Dirije Devlet", *Bütün*, S. 6.

Tekelioğlu, Orhan, "Edebiyatta Tekil Bir Ulusal Kanonun Oluşmasının İmkânsızlığı Üzerine Notlar", *Doğu Batı*, S. 22, Şubat-Nisan 2003, s. 65-77.

Teymur, Mahmut, "Güdümlü Edebiyat ve Gerçek Edebiyat", çev. Nuri Pakdil, *Edebiyat*, S. 2, Mayıs 1973.

Türkeş, Ömer, "Güdük Bir Edebiyat Kanonu", *Kemalizm*, İletişim Yayınları, c. 2, İstanbul 2002.

Ural, Tülin Kabacaoğlu, *Erken Cumhuriyet Dönemi Kanon ve Kanon Dışı Romanda Aşk, Aile, Cinsellik ve Toplumsal Cinsiyetin Temsili*, Boğaziçi Üniversitesi Atatürk İlkeleri ve İnkılap Tarihi Enstitüsü Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi, İngilizce, İstanbul 2001, 206 s.

11
DİVAN EDEBİYATI ve HAYAT-SİYASET-EDEBİYAT

Arslan, Mehmet, "Divan Şiirinde Satranç ve Satranç Istılahları", *Osmanlı, Edebiyat-Tarih-Kültür Makaleleri*, Kitabevi, İstanbul 2000.

....., "Divan Şiirinde Tavla ve Tavla Istılahları", *Osmanlı, Edebiyat-Tarih-Kültür Makaleleri*, Kitabevi, İstanbul 2000.

Aylar, Selçuk, "Divan Şiirinde Sosyal Hayatın İzlerine Dair Birkaç Örnek", *Dergâh*, S. 65, Temmuz 1995.

Beyzadeoğlu, Süreyya, "On Altıncı Yüzyıl Tezkirelerinde Sosyal Şikayet", *Dergâh*, S. 74, Nisan 1996.

Çelebi, Asaf Hâlet, *Divan Şiirinde İstanbul*, Hece Yayınları, Ankara 2002.

Çetindağ, Yusuf, "Divan Şiiri Estetiği, Divan Şiirinde Mecaz-Hakikat İlişkisi ve Yorumu", *Dergâh*, S. 132, Şubat 2001, s. 18-21.

Çınar, Bekir, "Divan Şiirinde Adalet", *Türklük Bilimi Araştırmaları*, S. 10, 2001, s. 295-332.

Doğan, Ahmet, *Âlî Divanı'nda İnsan ve Toplum*, Fırat Üniversitesi Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Elazığ 2002.

İnalcık, Halil, "Fûzûlî Hayatı ve Sanatı Üzerine Notlar", *Journal Of Turkish Studies Türklük Bilgisi Araştırmaları*, Günay Kut Özel Sayısı, 27/II, 2003.

İnalcık, Halil, *Şair ve Patron (Patrimonyal Devlet ve Sanat Üzerinde Sosyolojik Bir İnceleme)*, Doğu Batı Yayınları, Ankara 2003.

İsen, Mustafa, "Tezkireler Sadece Biyografi Kaynakları Değil Aynı Zamanda

Eleştiri Tarihimizin de Kaynaklarıdır", *İlmî Araştırmalar*, S. 10, İstanbul 2000.

Kortantamer, Tunca, "17. Yüzyıl Şâiri Atâyî'nin Hamse'sinde Osmanlı İmparatorluğunun Görüntüsü", *Eski Türk Edebiyatı Makaleler*, Akçağ Yayınları, Ankara 1993.

Kortantamer, Tunca, "Nedim'in Şiirlerinde İstanbul Hayatından Sahneler", *Eski Türk Edebiyatı Makaleler*, Akçağ Yayınları, Ankara 1993.

Küçük, Sabahattin, "Divan Edebiyatında Sosyal Tenkid: Ebu Bekir Kani Efendi'nin Hasbıhali", *Türk Kültürü*, 23 (262), Şubat 1985, s. 57-64.

Öztekin, Özge, *XVIII. Yüzyıl Divan Şiirinde Toplumsal Hayatın İzleri*, Hacettepe Üniversitesi Doktora Tezi, Ankara.

Pala, İskender, "Divan Şiiri, İrsal-i Mesel, Hayat ve Gelenek", *Tarih ve Toplum*, C. 20, S. 119, Kasım 1993.

Poyraz, Yakup, *Zâtî'de Maddî Unsur*, İnönü Üniversitesi Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi, 2002.

Sarı, Mehmet, "Divan Şiirinde Rüşvet", *Türk Yurdu*, S. 168, Ağustos 2001, s. 14-21.

Serdaroğlu Şişman, Vildan, "Zatî Gazeliyâtına Göre XVI. Yüzyılda Sosyal Hayat", İstanbul Üniversitesi Yayımlanmamış Doktora Tezi, İstanbul 2001.

Şentürk, Ahmet Atilla, "Klasik Osmanlı Edebiyatı Işığında Eski Adetler ve Günlük Hayattan Sahneler", *Türk Dili*, S. 495, Mart 1993, s. 175-188; S. 500, Ağustos 1993, s. 211-223.

....., "Osmanlı Şâirlerinin Gözlemciliği ve Klasik Edebiyatımızda Realiteye Dair", *Dergâh*, S. 41, Temmuz 1993.

Tarlan, Ali Nihat, "Divan Edebiyatında Sanat Telâkkisi", *Edebiyat Meseleleri*, Ötüken Yayınları, İstanbul 1981.

Tökel, Dursun Ali, "Hitler'in Irkından Divan Şiirinin Gizemine", *Dergâh*, S. 95, Ocak 1998.

....., "Bir Divan Şâiri Sakal Tıraşını Nasıl Anlatır", *E Aylık Edebiyat ve Kültür Dergisi*, Nisan 2002, S. 37.

....., "Moskova Saraylarında Bir Divan Şâiri", *E Aylık Edebiyat ve Kültür Dergisi*, Eylül 2002, S. 42, s. 49-51.

....., "Şairin Ekonomisi, Ekonominin Şiircesi: Divan Şairleri ve Ekonomik Hayat", *İlmî Araştırmalar*, S. 13, Bahar 2002, s. 151-174.

Yeniterzi, Emine, "Divan Şiirinde Osmanlı Devletinde Sosyal, Ahlakî ve İktisadî Çözülmelerin Akisleri", *Uluslararası Kuruluşunun 700. Yıl Dönümünde Bütün Yönleriyle Osmanlı Devleti Kongresi 7-9 Nisan 1999-Bildiriler*, Baskıya Haz. Alâaddin Aköz, Bayram Ürekli, Ruhi Özcan, Selçuk Üniversitesi Yayınları, Konya 2000, s. 361-377.

12
EDEBİYATIN ve EDEBİYATÇININ SORUMLULUĞU

"Hüseyin Rahmi Gürpınar'a Göre Sanatkarın Cemiyet İçindeki Rolü", *Yücel*, C. 12, S. 72, Şubat 1941, s. 113-116.

Ada, Ahmet, "Edebiyatçı Aydın Değildir", *Virgül*, S. 17, Mart 1999, s. 11-13.

Adil, Fikret-Nevzat Hakko, "Edebiyatın Mesûliyeti", *Yeni Adam*, C. 10, S. 348, 28.08.1941, s. 4, 15.

Akal, Haşmet, "Toplumun Sanatçıya Karşı Sorumluluğu", *Dost*, C. 3, S. 13, Ekim 1958, s. 36-38.

Anday, Melih Cevdet, "Message (Roman ve Sanat Yapıtında Message Üzerine)", *Çağdaş Eleştiri*, S. 1, Mart 1982, s. 32-33.

Aymaz, Göksel, *Toplumsal İletişim ve Edebiyat-Osmanlı Modernleşmesi ve Aydın Kimliği Açısından Türk Romanında Küçük Burjuva Etiği*, Marmara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi, İstanbul 1998.

Balcı, Yunus, "Türk Romanında Aydın Sorunu", *Hece (Türk Romanı Özel Sayısı)*, S. 65/66/67, Mayıs/Haziran/Temmuz 2002, s. 281-293.

....., *Türk Romanında Aydın Problemi (1908-1950)*, Kültür Bakanlığı Yayınları, Ankara 2002.

Balzac, Honore de, "Edebiyatçının Çığlığı", *Varlık*, 17, (356), 01.03.1950, s. 8-9.

Baykurt, Fakir, "Yılanların Öcü Bir Çığlık Edebiyatıdır", (Söyleşi) İhsan Yılmaz, *Hürriyet Gösteri*, S. 197-198, Nisan-Mayıs 1997, s. 24-29.

Berk, N. İlhan, "Edebiyatın Mesûliyeti", *Yeni Adam*, C.10, S. 342, 17.07.1941, s. 4-5.

Binyazar, Adnan, "Sartre'a Göre Edebiyatçının Sorumluluğu", *Cep Dergisi*, C. 1, S. 7, Mayıs 1967, s. 78-84.

Boran, Behice, "Sanatın Sosyal Şartları ve Roman", *Yeni Düşün*, 43, Kasım 1987, s. 3-6.

D. Mehmet Doğan ile Söyleşi, "Türkiye'de Yazarlık Mesleği ve Yazarın Sorumluluğu", *Dergâh*, S. 6, Ağustos 1990, s. 12-13.

Demir, Fahrettin, "Şolohov ve Yazarın Sorumluluğu", *Varlık*, C. 51, S. 919, Nisan 1984, s. 9.

Eliot, T. S., "Şiirin Toplumsal Görevi", çev. Nur Deriş, *Türk Dili*, 23, (234), Mart 1971, s. 499-509.

Engüllü, Suat, "Yazmanın Sorumluluğu", *Türk Dili Dergisi*, C. 13, S. 75, Kasım-Aralık 1999, s. 24-25.

Erdem, M. Galip, "Olumlu Sanat ve Yılanların Öcü", *Türk Yurdu*, 1, (7, (277)), Ekim 1959, s. 61-62.

Ertem, Sadri, "Edebiyatın Mesûliyeti", *Yeni Adam*, C. 10, S. 344, 31.07.1941, s. 4, 15.

Ertop, Konur, "Suskun Bir Toplumun Edebiyatında Sesler", *Hürriyet Gösteri*, S. 50, Ocak 1985, s. 59-61.

Fauchery, Pierre, "Romancının Mesuliyeti",*İstanbul*, C. 6, S. 61, 15.06.1946, s. 14-15.

Fıscher, Ernest, *Sanatın Gerekliliği*, İstanbul 1980.

Gürel, Nazlı Rânâ, "Edebiyatın Gayesi Üzerine", *Ondokuz Mayıs Üniversitesi Eğitim Fakültesi Dergisi*, S. 5, Samsun 1990, s. 79-91.

Gürlek, Dursun, "Romanlar ve Yankıları", *Kök*, S. 7, Ağustos 1981, s. 30-32.

Kahraman, Hasan Bülent, "Sorumluluğu Unutmamak", *Varlık*, C. 43, S. 829, Ekim 1976, s. 13, 26.

Kısakürek, Necip Fazıl, "Sanatkarların Mesuliyeti", *Yeditepe*, S. 11, Birinci Kanun 1950, s. 1.

Kocagöz, Samim, "Sanatkârın Mesuliyeti", *Yeditepe*, S. 11, 1 Kasım 1950, s. 3.

....., "Yazarın Sorumluluğu", *Ataç*, C. 2, S. 18, 01.09.1963, s. 4-6.

Kongar, Emre, "Aydınların İhaneti ve Edebiyat", *Hürriyet Gösteri*, S. 38, Ocak 1984, s. 43-44.

Muratçay, Zekai, "Altan Yalçın: Romanın Eleştirel Bir İçeriği, Romancının Sınıfsal Görüşü Olmalıdır", *Milliyet Sanat*, S. 118, 7 Şubat 1978, s. 5.

Nayır, Yaşar Nabi, "Edebiyatçının Sorumluluğu", *Varlık*, c. 34, S. 685, 01.01.1967, s. 4.

....., "Edebiyatçının Sorumluluğu", *Varlık*, S. 429, 01.04.1956, s. 3.

....., "Yazarın Mesuliyeti", *Varlık*, C. 15, S. 308-309, 01.05.1946-15.05.1946, s. 281-283.

Nayır, Yaşar Nabi-Faruk Çağlayan, "Edebiyatın Mesûliyeti", *Yeni Adam*, C. 10, S. 347, 21.08.1941, s. 4.

Nezir, Seyyit, "Sanatçının Güncel Sorumluluğu", *Varlık*, C. 50, S. 908, Mayıs 1983, s. 20-21.

Oktar, Tevfik-Halil Aytekin, "Edebiyatın Mesûliyeti", *Yeni Adam*, C. 10, S. 349, 04.09.1941, s. 4, 15.

Özbay, Şafak, "Edebiyatın Mesûliyeti", *Yeni Adam*, C. 10, S. 346, 14.08.1941, s. 4, 15.

Özerdem, Sabri, "Edebiyatın Mesûliyeti", *Yeni Adam*, c. 10, S. 350, 11.09.1941, s. 4, 15.

Rodrigues, Urban Tavares, "Yazarın Sorumluluğu", çev. Ayşen Besen, *Düşün Bizim Belde Toplum Sanat*, S. 31, Ekim 1986, s. 63-65.

Sarıca, Mustafa, "Romanlar ve Mesajlar", *Millî Kültür*, S. 77, Ekim 1990, s. 22-24.

Sartre, Jean-Paul, "Edebiyatta Sorumluluk", çev. A. Yedidağ, *İstanbul*, C. 1, S. 11, Eylül 1954, s. 23-25.

Sökmen, Mustafa-Atâ Lütfi Özdil, "Edebiyatın Mesûliyeti", *Yeni Adam*, 10, (352), 25.09.1941, s. 4.

Tate, Allen, "Şair Kime Karşı Sorumludur", çev. İpek Tümerdem, *Yeni Dergi*, C. 2, S. 16, Ocak 1966, s. 32-40.

Tekin, Füruzan Hüsrev, "Edebiyatın Mesûliyeti", çev. Basri Gökkaya, *Yeni Adam*, 10, (351), 18.09.1941, s. 4.

Teleme, A., "Edebiyatı Halka Ulaştırmak", *Yücel*, 1, (6), Ocak 1950, s. 2.

Teleme, A., "Sanatçının Mesuliyeti Üzerine", *Yücel*, C. 23, S. 141-142, Temmuz-Ağustos 1948, s. 263-264.

Tör, Vedat Nedim-S. N. İleri-B. S. Gökkaya, "Edebiyatın Mesûliyeti", *Yeni Adam*, C. 10, S. 343, 24.07.1941, s. 4.

Türkdoğan, Orhan, *Türk Toplumunda Aydın Sınıfın Anatomisi*, Timaş Yayınları, Ankara 2003.

Uyar, Tomris, "Edebiyatımızda Tehlikeli Eğilimler", *Günümüzde Kitaplar*, S. 6, Haziran 1984, s. 20-21.

Ülgener, Sabri F., *Zihniyet, Aydınlar ve İzmler*.

Yalçın, Alemdar, "Genç Türk Edebiyatçısının Sorumluluğu", *Erguvan*, S. 1, Mart 1985, s. 4-6; S. 2, Nisan 1985, s. 6-10; S. 3, Mayıs 1985, s. 7-8; S. 5, Temmuz 1985, s. 9-11.

....., "Genç Türk Edebiyatçısının Sorumluluğu", *Töre*, 14, (159), Ağustos 1984, s. 51-52.

....., "Genç Türk Sanatçısının Sorumlulukları", *Töre*, C. 13, S. 151, Aralık 1983, s. 27-29; C. 14, S. 159, Ağustos 1984, s. 51-52.

Yalçın, Eser, "Şiirin Evrensel Çağrısı: Savaşla Savaş", *Varlık*, 50, (908), Mayıs 1983, s. 19.

Yazıhane, Mungan, Murathan'ın Seçtikleriyle, Metis Yayınları, İstanbul 2003.

Yüksel, Nevzat, "Yazar ve Sorumlulukları", *İslâmî Kültür, Sanat ve Edebiyat*, S .4, Şubat-Nisan 1989, s. 49-50.

13

SOSYAL MESELELER, TOPLUM ve EDEBİYAT

Acar, F. Ahmet, "Bir Köy Romanı ve Bütün Köy Romanları", *Türk Edebiyatı*, S. 105, Temmuz 1982, s. 40.

Adıvar, Halide Edip, "Sosyal Edebiyat", *Yeni İstanbul*, 8, (2566-2643), 07.01.1957-25.03.1957, s. 2.

Akıncı, Gündüz, *Türk Romanında Köye Doğru*, Ankara Üniversitesi DTCF Yayınları, Ankara 1961.

Alver, Köksal, "İnsan ve Toplum Gerçekliğini Hecelemek-Sezai Karakoç'un Düşünce Yazıları", *Hece, ('Bir Uygarlık Tasarımı Olarak Diriliş' Özel Sayısı)*, S. 73, Ocak 2003, s. 81-86.

Andaç, Feridun, "Yılmaz Karakoyunlu Toplumsal Değişimin Romanlarını Yazıyor", *Hürriyet Gösteri*, S. 123, Şubat 1991, s. 12-16.

Andı, Fatih, *İnsan Toplum Edebiyat*, Kitabevi Yayınları, İstanbul 1995.

Andrews, Walter G., *Şiirin Sesi, Toplumun Şarkısı*, (çev. Tansel Güney), İletişim Yayınları, İstanbul 2000.

Arslan, Nihayet, *Türk Romanında Oluşum Aşamasında Dış Dünya*, Ankara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Yayımlanmamış Doktora Tezi, Ankara 2001.

Atalay, Ali, "Sosyal ve Siyasî Değişmeler Açısından Cumhuriyet Devri Türk Romanı", *Türk Kültürü*, 30, (355), Kasım 1992, s. 61-63.

Balkı, Şakir, "İşçi Yazarlar ve Çileler Yumağı", *Hürriyet Gösteri*, S. 46, Eylül 1984, s. 39, 97.

Beş Romancı Köy Romanı Üzerine Tartışıyor, Haz. Turhan Tükel, Düşün Yayınları, İstanbul 1960.

Beyatlı, Yahya Kemal, "Memleketten Bahseden Edebiyat", *Türk Edebiyatı*, S. 134, Aralık 1984, s. 92-93.

Birinci, Elif, *Ömer Seyfettin'in Hikayelerinde Türk Toplumu*, Sakarya Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Sosyoloji Anabi-

lim Dalı Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Sakarya 2002.

Bloch, Richard-Jean, "Edebî Yaratma ve İnsan Cemiyeti", çev. Muammer Necip Yalman, *Varlık*, 3, (53), 15.09.1935, s. 69-70.

Boran, Behice S., "Sanatın Sosyal Şartları ve Roman", *Yeni Düşün*, S. 43, Kasım 1987, s. 3-6.

Burdurlu, İ. Z., "Türk Romanında Köye Doğru", *Türk Dili*, S. 138, Mart 1963, s. 341-342.

Ceyhun, Demirtaş, "Edebiyatımızda Köy, Köylü ve Köy Edebiyatı Akımı", *Varlık*, 62, (1048), Ocak 1995, s. 39-45.

Ceylan, Ahmet, "Eski Şiirimizin Sosyal Tarafları ve Fikret", *Yeryüzü*, S. 5, 15.12.1951, s. 1, 3.

Çelik, Hüseyin, *Reşat Nuri Güntekin'in Romanlarında Sosyal Tenkit*, Kültür Bakanlığı Yayınları, Ankara 2000.

Demirci, Berat, *Mithat Cemal Kuntay'ın Üç İstanbul Adlı Romanında Toplumsal Değişme*, Cumhuriyet Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Sivas 1992.

Edgü, Ferit, "Toplum-Sanat İlişkileri Üstüne", *Türk Edebiyatı*, S. 1966, s.187-199.

Eliot, T. S., "Şiirin Toplumsal Görevi", çev. Nur Deriş, *Türk Dili*, 23, (234), Mart 1971, s. 499-509.

Emre, Gültekin, "Otuz Yıllık Alamancılığın Edebiyata Yansıması", *Milliyet Sanat*, S. 277, Aralık 1991, s. 2-4.

Enginün, İnci, "Acımak Romanı ve Sosyal Tenkit", *Ege Üniversitesi Türk Dili ve Edebiyatı Araştırmaları Dergisi*, S. II, 1983, s. 22-36.

Erdem, M. Galip, "Yılanların Öcü ve Köy Gerçeği", *Türk Yurdu*, 1, (8 (278)), Kasım 1959, s. 57-58.

Ertem, Sadri, "Sanat ve Sosyal Mesele", *Kalem Aylık Sanat ve Edebiyat Mecmuası*, S. 12, 01.05.1939, s. 247-248.

Escarpit, Robert, *Edebiyat Sosyolojisi*, çev. Hüseyin Portakal, İletişim Yayınları, İstanbul 1992.

Gültekin, Vahdet, "Şiir, Kafiye, Vezin, Sanat, Cemiyet", *Yeni Adam*, c. 1, S. 40, 4 Birinci Teşrin 1934, s. 7.

Günyol, Vedat, "Sanat Balık Gibidir, Sosyal Suda Yaşar", *Yücel*, 20, (114), Nisan 1946, s. 56-58.

Gürbüz, Hüseyin, *Millî Edebiyat Dönemi Hikayelerinde Sosyal Meseleler*, Ankara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Ankara 1997.

Halikarnas Balıkçısı, "Yeni Sosyal Meselelerin Tek Münakaşa Sahası Roman", *Şadırvan*, C. 1, S. 19, 5 Ağustos 1949, s. 6.

Kabahasanoğlu, Vahap, "Dertleri İşleyen Edebiyat", *Türk Edebiyatı*, 4, (39), Ocak 1977, s. 29-33.

Kaplan, Mehmet, "Köy Romanı", *Hisar*, S. 43, Temmuz 1967, s. 5.

Kaplan, Ramazan, "Köy Romanı", *Hece (Türk Romanı Özel Sayısı)*, S. 65/66/67, Mayıs/Haziran/Temmuz 2002, s. 275-280.

Kaplan, Ramazan, *Cumhuriyet Dönemi Türk Romanında Köy*, Akçağ Yayınları, Ankara 1997.

Karakartal, Oğuz, *Türk Edebiyatında Para (1870-1970)*, Marmara Üniversitesi Türkiyat Araştırma Merkezi Yayımlanmamış Doktora Tezi, İstanbul 1995.

Karpat, Kemal, *Türk Edebiyatında Sosyal Konular*, Varlık Yayınevi, İstanbul 1962.

Kongar, Emre, "Köy Romanı-Kent Romanı Çıkmazı", *Bilim ve Sanat*, S. 2, Şubat 1981, s. 68-74.

....., *Toplumsal Değişme Kuramları ve Türkiye Gerçeği*, Remzi Kit., İstanbul 1980.

Köse, Nerin, "Türk Halk Hikayelerinde Sosyal Tenkit", *Ege Üniversitesi Türk Dili ve Edebiyatı Araştırmaları Dergisi*, S. 6, 1991, s. 149-168.

Küçük, Sabahattin, "Divan Edebiyatında Sosyal Tenkid: Ebu Bekir Kani Efendi'nin Hasbıhali", *Türk Kültürü*, 23 (262), Şubat 1985, s. 57-64.

Laurenson, Diana, "The Writer and So-

ciety", in *The Sociology of Literature,* Diana Laurenson-Alan Swingewood, MacGibbon&Kee, London, 1971.

Miyasoğlu, Mustafa, "Değişen Toplum Değişen Roman", *Edebiyat Ortamı*, S. 7, Ağustos 1997, s. 17-19.

Naci, Fethi, *100 Soruda Türkiye'de Roman ve Toplumsal Değişme*, 2. bs., Gerçek Yayınevi, İstanbul 1990.

Nayır, Yaşar Nabi, "Edebiyat ve Cemiyet", *Varlık*, S. 323, Haziran 1947, s. 8.

Özbalcı, Mustafa, "Hüseyin Rahmi Gürpınar'ın Bazı Romanlarında Ferdi ve Sosyal Tenkit", *Ondokuz Mayıs Üniversitesi Eğitim Fakültesi Dergisi*, (6), s. 207-220.

Özdemir, Emin, "Yazın ve Toplumsal Yapı", *Varlık*, 44, (849), Haziran 1978, s. 9.

Özdemirci, İlhan, "Sanatın Toplumsallaşması Konusunda Bir Öninceleme 1, 2", *Yeni Olgu*, 1, (10, Özel Sayı), Ocak 1982, s. 16-22;1, (11), Şubat 1982, s. 5-8.

Öztekin, Özge, *XVIII. Yüzyıl Divan Şiirinde Toplumsal Hayatın İzleri*, Hacettepe Üniversitesi Doktora Tezi, Ankara.

Öztürk, Faruk, "Türk Eğitim Düşüncesinde Bir Tarım Köyü Ütopyası: «Mesut Köy»", *Tarih ve Toplum*, C. 31, S. 182, Şubat 1999, s. 68-74.

Parla, Jale, *Babalar ve Oğullar: Tanzimat Romanının Epistemolojik Temelleri*, 2. bs, İletişim Yayınları, İstanbul 1993.

Rahmi, Sabahattin, "Fransız Edebiyatında İçtimâî Roman", *Çığır*, S. 54, Eylül 1937, s. 34-36; S. 55, Ekim 1937, s. 53-55.

Sadri Ertem, "Sanat ve Sosyal Mesele", *Yedigün*, c. 7, S. 168, 27 Mayıs 1936, s. 9.

Safa, Peyami, "Memleket ve Edebiyat", *Kültür Haftası*, S. 2, 1936, s. 33.

....., "Roman, Cemiyetin Aynası", Haz. Baha Dürder, *Roman Anlayışı*, Remzi Kitabevi, İstanbul 1971, s. 105-107.

Saffet Örfi, "Şair ve Cemiyet", *Hayat Mecmuası*, 2, (47), 20.10.1927, s. 407-408.

Safi, İhsan, *1951-1955 Yılları Arasında Edebî Faaliyet (4 Cilt)*, İstanbul Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi, İstanbul 1996.

Schlenstedt, Dieter, "Edebiyat ve Toplum", çev. Sargut Şölçün, *Bilim ve Sanat*, S. 11, Kasım 1981, s. 2-24.

Serdaroğlu Şişman, Vildan, "Zatî Gazeliyâtına Göre XVI. Yüzyılda Sosyal Hayat", İstanbul Üniversitesi Yayımlanmamış Doktora Tezi, İstanbul 2001.

Şener, Sevda, *Çağdaş Türk Tiyatrosunda Ahlâk Ekonomi Kültür Sorunları 1923-1970*, Ankara Üniversitesi Dil ve Tarih-Coğrafya Fakültesi Yayınları, Ankara 1971.

Tekin, Mehmet, "Ailedeki Sosyal Değişme ve Bu Değişmenin Türk Romanına Yansıması", *Millî Kültür*, S. 78, Kasım 1990, s. 40-44.

Timur, Taner, *Osmanlı-Türk Romanında Tarih, Toplum ve Kimlik*, Afa Yayınları, İstanbul 1991.

Türkay, Osman, "Edebiyatta Toplumsal Yapı", *Yeditepe*, 19, (154), Şubat 1969, s. 8, 11.

Ünsal, Artun, "Köy Romanı-Kent Romanı Çıkmazı", *Bilim ve Sanat*, S. 1, Ocak 1981, s. 26.

Varga, Koraly, "Edebiyatta 'Toplumsal Denetim' İşlevi", çev. Hilâl Çelik, *Aydan Aya*, S. 1. Mayıs 1984, s. 43.

Wolff, Janet, *Sanatın Toplumsal Üretimi*, çev. A. Demir, Özne Yayınları, İstanbul 2000.

Yalçın, Alemdar, *Sosyal ve Siyasî Değişmeler Açısından Cumhuriyet Dönemi Türk Romanı*, Günce Yayınları, Ankara 1997.

Yazıcı, Hasan, *1970-1980 Dönemi Romanında Sosyal Boyut*, İstanbul Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi, İstanbul 1991.

Yener, Ali Galip, "Sanatın Toplumsal Yönü", *Virgül*, S. 34, Ekim 2000, s. 22-24.

Yetkin, Suut Kemal, "Köy Romanı", *Türk Dili*, S. 126, Mart 1962, s. 341-343.

Yılmaz, Durali, "Roman ve Millet", *Hisar*, c. 19, S. 182, Mart 1979, s. 8-9.

14

SÜRGÜN, SANSÜR, YASAK ve EDEBİYAT

"II. Abdülhamit Devrinde Gazeteler ve Sansür", *İstanbul Ansiklopedisi*, C.1, s. 108-110.

Akengin, Yahya, "Çağ Sürgünü", *Hisar*, C. 17, S. 160, Nisan 1977, s. 26-27; C. 17, S. 161, Mayıs 1977, s. 20-21; *Töre*, C. 9, S. 72, Mayıs 1977, s. 40-42.

Aker, Haluk, "Sürgün Hızı", *Türk Dili*, 39, (329), Şubat 1979, s. 149-151.

Andaç, Feridun, "Edebiyatın Sürgünleri", *Hürriyet Gösteri*, S. 193, Aralık 1996, s. 54-57.

....., "Sürgün Edilen Yalnızlığın Romanı: Ruh Üşümesi", *Varlık*, 57, (1005), Haziran 1991, s. 19-20.

....., "Yazınsal İktidar ve Sürgünlük", *Hürriyet Gösteri*, S. 193, Aralık 1996, s. 58-61.

....., *Sürgünlüğün Bin Yüzü/Sürgünde Edebiyatçılar*, Can Yayınları, İstanbul 2004.

Ay, Behzat, "Sürgün Alayı", *Varlık*, C. 46, S. 870, Mart 1980, s. 11.

Aytaç, Gürsel, "Alman Sürgün Edebiyatı (1925-1945)", *Varlık*, 60, (1039), Nisan 1994, s. 5.

Baydar, Oya, "Yazmaya Sürgünde Başlamak", *Varlık*, C. 60, S. 1039, Nisan 1994, s. 4.

Celal, Metin, "Gezgin Sürgün ve Şair (Metin Altıok Üzerine)", *Hürriyet Gösteri*, S. 128, Temmuz 1991, s. 44-45.

Çelik, Behçet, "Sürgün Hatıraları", *Virgül*, S. 21, Temmuz 1999, s. 49-51.

Çiftçi, Zeynep, "Bir Sürgün Yolculuğu: Üçleme", *Virgül*, S. 7, Nisan 1998, s. 42-44.

Dürder, Baha, "Bir Sürgüne Dair", *Kalem Aylık Sanat Edebiyat Mecmuası*, S. 5, 15.07.1928, s. 221-222.

Emre, Gültekin, "Dr. Kaligari'nin Sürgün Semender'ine Ağıt", *Adam Sanat*, S. 89, Nisan 1993, s. 48-55.

Ertop, Konur, "Sürgünde Yazarlar 1, 2, 4", *Milliyet Sanat*, S. 81, s. 24-26; S. 82, s. 16-18; S. 85, s. 20-23.

Gökberk, Ülker, "Yazında Sürgün, Sürgünde Yazın: Yüksel Pazarkaya'nın Ben Arıyorum'una Bir Yaklaşım", *Alman Dili ve Edebiyatı Dergisi*, S. 8, 1993, s. 75-108.

Gürsel, Nedim, "Sürgün ve Yazın", *Milliyet Sanat*, S. 33, Ekim 1981, s. 28.

Işık, Necla, "Fransız Edebiyatı ve Sürgünlük", *Varlık*, 60, (1041), Hairan 1994, s. 53-59.

İnce, Özdemir, "Edip Cansever: Yani O Kendine Sürgün Olan", *Hürriyet Gösteri*, S. 121, Aralık 1990, s. 28-34.

....., "Sürgün ve Özgürlük: Adonis", *Virgül*, S. 17, Mart 1999, s. 16-17.

K., Tarık Dursun, "Kim ki Sürgün'dür", *Hürriyet Gösteri*, S. 201, Ekim-Kasım 1997, s. 54-57.

Karaosmanoğlu, Yakup Kadri, "Bir Sürgün", *Sanat Olayı*, S. 3, Mart 1981, s. 59-61.

Kayıhan, Hasan, "Puşkin Sürgün Yollarında", *Türk Edebiyatı*, 27, (313), Kasım 1999, s. 22-24.

Kıllıoğlu, İsmail, *Edebiyat ve Suç*, Akabe Yayınları, İstanbul 1988.

Mehmeteefendioğlu, Ahmet, "Refik Halit Karay'ın II. Meşrutiyet Dönemindeki Sürgün Yıllarına Ait Bir Mektup", *Tarih ve Toplum*, 20, (119), Kasım 1993, s. 290-293.

Memet Fuat, "Gene Yeniliğin Yasakları", *Yeditepe*, C. 10, S. 1, Ocak 1959, 15.04.1959, s. 3, 13.

Memet Fuat, "Yeniliğin Yasakları", *Yeditepe*, C. 9, S. 167, 08.12.1958, s. 1, 6.

Murat, Şemsettin, "Şemsettin Murat'la Sanat ve Yasaklar Üzerine (Söyleşi)", *Öğretmen Dünyası*, C. 16, S. 183, Mart 1995, s. 42.

Namık Kemal, "Kitap Sansürü Meselesi", *İbret*, 10 Kanunisani 1289, s. 99.

....., "Gene Kitap Sansürü Meselesi", *İbret*, 25 Kanunisani 1289, s. 10.

Nefes, Abdullah, "Sürgün", *Türk Dili*, 40, (334), Temmuz 1979, s. 59-60.

Ozansoy, Halit Fahri, "Sansür ve Yasaklama", *Tercüman*, S. 1369, S. 10 Ağustos 1965.

....., "Sürrealist İki Piyes, Sansür ve Ya-

saklama", *Tercüman*, S. 1376, 17 Ağustos 1965.

Özlü, Demir, "Türk Edebiyatında Birkaç Sürgün Romanı", *Argos*, C. 3, S. 33, Mayıs 1991, s. 133-142.

Sağlık, Şaban, "Modern Türk Edebiyatından Seçilen Örnekler Eşliğinde Bir Değişim-Dönüşüm Mekanı Olarak Hapishaneler", *Marmara Üniversitesi Türkiyat Uygulama Merkezi, "Hapishaneler" Konulu Sempozyum*, 04-05 Aralık 2003, İstanbul.

Satıcı, Adnan, "Kendine Sürgün: Metin Altıok", *Yeni Düşün*, S. 53, Ağustos 1988, s. 60-62.

Saulnier, Mine G., "«Yabancı Dilberler» ve «Sürgün Edebiyatı» Üzerine", *Milliyet Sanat*, S. 313, Haziran 1993, s. 36-37.

Tan, M. Turhan, "Şiir Kurbanları, Eza ve Cefa Gören Şairler", *Hiciv Edebiyatı Antolojisi*, Haz. Hilmi Yücebaş, İstanbul 1955.

Taşer, Suat, "Tiyatro ve Yasak", *Varlık*, S. 375, 01.10.1951, s. 12.

Tökel, Dursun Ali, "Mesnevilerde ve Bazı Eski Eserlerde Yusuf'un Zindana (Hapishaneye) Atılış Epizodu: Sebep ve Hikmet", *Marmara Üniversitesi Türkiyat Uygulama Merkezi, "Hapishaneler" Konulu Sempozyum*, 04-05 Aralık 2003, İstanbul.

15

EDEBİYAT SOSYOLOJİSİ

Alver, Köksal, *Edebiyat Sosyolojisi*, Hece Yayınları, Nisan 2004

Aydın, Ertuğrul, "Edebiyat Sosyolojisine Genel Bir Kakış ve Bu Bakış İçinde Türk Edebiyatı", *Hece*, 5, (29), 30.04.1999, s. 26-28.

Ayhan, Remzi, "Sosyoloji-Tiyatro", *İçel*, (42-43), Temmuz-Ağustos 1941, s. 8.

Ayyıldız, Mustafa, "Roman ve Roman Okuruna Roman Sosyolojisi Açısından Bir Yaklaşım", *Yedi İklim*, S. 56, Kasım 1994, s. 12-14.

Ceyhan, Nesime, *Edebiyat Sosyolojisi Açısından 12 Eylül Şiiri*, Gazi Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Ankara 2000.

Dikmen, Aylin, "Edebiyat Sosyolojisi İncelemeleri: B. Uygulamalar: Bereketli Topraklar", *Cogito*, S. 3, Ocak-Mart 1995, s. 187-190.

Dölen, Şehnaz, "Edebiyat Sosyolojisi İncelemeleri: B. Uygulamalar: Araba Sevdası", *Cogito*, S. 3, Ocak-Mart 1995, s. 177-186.

Eroğlu, İbrahim, *Edebiyat Sosyolojisi Açısından Ahmet Hamdi Tanpınar'ın Eserlerinde Sosyal Boyut*, Selçuk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Konya 1999.

Gemalmaz, Mehmet Semih, "Edebiyat Sosyolojisi Açısından Türk Romancılığı", *Yeni Olgu*, 4, (12), Aralık 1984, s. 40-43.

Goldman, Lucien, "Bir Roman Sosyolojisinin Sorunlarına Giriş", çev. Şahin Yenişehirli, *Felsefe Dergisi*, S. 2, Mart 1987, s. 112-113.

Griswold, Wendy, "Recent Moves in The Sociology of Literature", *Annual Reviews Sociology,* S. 19, 1993.

Gülendam, Ramazan-Nurgül Yalgın, "Memduh Şevket Esendal'ın Ayaşlı ile Kiracıları Adlı Romanına Sosyolojik Bir Yaklaşım", *Türk Dili*, S. 621, Eylül 2003, s. 254-268.

Karakaya, Zeki, "Kitle Edebiyatı ve Güdümlü Edebiyat Sosyolojisi", *Akademik Açı*, S. 3 (1997/1), s. 83-121.

Kovanlıkaya, Çağlayan, "Edebiyat Sosyolojisi İncelemeleri: B. Uygulamalar: Bir Gün Tek Başına", *Cogito*, S. 3, Ocak-Mart 1995, s. 191-194.

Köksal, Duygu, "Sosyal Bilimlerin Kıyısında Edebiyat", *Sosyal Bilimleri Yeniden Düşünmek*, Metis Yayınları, İstanbul 1998.

Kösemihal, Nurettin Şazi, "Edebiyat Sosyolojisine Giriş", *Sosyoloji Dergisi 1964-1966*, S. 19-20, İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Yayınları, Fakültesi Matbaası, İstanbul 1964-1966, s. 1-36.

....., "Edebiyat ve Sosyoloji", *Yeni İnsan*, 2, (9), Eylül 1964, S. 9-10, 30; 2, (10), Ekim 1964, s. 6.

Lüleci, Murat, *Türkiye'de "Edebiyat*

Sosyolojisi" yle İlgili Araştırmalar Bakışlar ve Yorumlar, Gazi Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Yeni Türk Edebiyatı Anabilim Dalı Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Ankara 2002.

Meriç, Cemil, "Edebiyat ve Sosyoloji", *Hisar*, 10, (83), Kasım 1970, s. 8-10; 11, (85), Ocak 1971, s. 10-11; 11, (86-89), Şubat-Mayıs 1971.

....., "Edebiyat ve Sosyoloji", *Hisar,* S. 83, Kasım 1970.

Özdemir, Mehmet, "Edebiyat ile Sosyoloji ve Ekonomi İlişkileri", *Ankara Ticaret Odası Dergisi*, (9-10), Eylül-Ekim 1977, s. 29-37.

Sezer, Baykan, *Türk Sosyolojisinin Ana Sorunları*, Sümer Kitabevi, İstanbul 1988.

Soykan, Ömer Naci, "Edebiyat Sosyolojisinde Uygulamalı Bir Yöntem Denemesi", *Adam Sanat*, S. 46, Eylül 1989, s. 19-22, 26-27.

Şahin, İbrahim, "Huzur Romanı Etrafında Edebiyat Sosyolojisi Açısından Bir Deneme", *Türk Yurdu*, C. 16, 105 (451), Mayıs 1996, s. 19-29.

Tahir, **Kemal**, "Türk Sosyolojisi ve Doğu-Batı Çıkmazı", (Baykan Sezer ile Röportaj), *Dergâh*, S. 25, Mart 1992, s. 12-14, 20.

Tural, Sadık, "Edebiyat Biliminin Bir Dalı: Edebiyat Sosyolojisi", *Edebiyat Bilimine Katkılar*, Ecdad Yayınları, Ankara 1993, s. 155-176.

Uçarol, Tuncer, "Edebiyat Sosyolojisi", *Yeni Edebiyat*, 2, (2), Aralık 1970, s. 9-10.

16

ATATÜRK ve EDEBİYAT

Afetinan, "Atatürk'ün Millî Eğitim Üzerindeki Düşünceleri ve Edebiyat", *Otağ*, S. 11, Kasım 1963, s. 3-6.

Bayrı, Mehmed Halit, "Türk Edebiyatında Atatürk", *Kemalizm*, 18, (228), Temmuz 1981, s. 4-19, 28; 25, (293), Aralık 1986, s. 16-24; 26, (303), Ekim 1987, s. 20-25.

Binyazar, Adnan, "Türk Edebiyatında Atatürk (Romanlar Üzerine)", *Milliyet Sanat*, S. 26, Haziran 1981, s. 9-11.

Cunbur, Müjgan, "Atatürk ve Edebiyat", *Ankara Ticaret Odası Dergisi*, S. 10-11, Ekim-Kasım 1975, s. 6-9.

....., "Atatürk ve Edebiyat", *Türk Dünyası*, 13, (51), Ekim-Aralık 1978, s. 7-8.

....., "Atatürk ve Edebiyat", *Türk Edebiyatı*, 2, (22), Ekim 1973, s. 15-18.

Çaycı, Abdurrahman, "Atatürk ve Çağdaşlaşma", *Atatürkçü Düşünce*, Atatürk Kültür, Dil ve Tarih Yüksek Kurumu Atatürk Araştırma Merkezi Yayınları, Ankara 1992.

Enginün, İnci, "Edebî Eser Kahramanı Olarak Atatürk", *Atatürk Araştırma Merkezi Dergisi*, 5, (14), Mart 1989, s. 343-351.

Ertop, Konur, "Türk Edebiyatında Atatürk (Atatürk İçin Yazılan Şiirler)", *Milliyet Sanat*, S. 24, Mayıs 1981, s. 2-6; S. 25, Haziran 1981, s. 17-20.

Gençosman, Kemal Zeki, "Atatürk'ün Kültür ve Edebiyat Yönü", *Uluslararası Atatürk Konferansı*, 2, (İstanbul, 9-13.11.1981), 1982, s. 1-31.

Göçgün, Önder, "Atatürk ve Edebiyat", *Erdem Atatürk Kültür Merkezi Dergisi*, 3, (9), Eylül 1987, s. 563-607.

İlhan, Attilâ, "Atatürkçü Sanat Tutumunun Toplumculuk ve Gerçekçiliği", *Kaynak*, 9, (106), Mayıs 1955, s. 120-124.

Kavcar, Cahit, "Atatürk'ün Dil ve Edebiyat Konusundaki Görüşleri", *Ayko Eğitim Bilim Derleme*, 1, (2), Eylül 1982, s. 7-13.

Kuntay, Mithat Cemal, "Atatürk ve Kötümserlik Edebiyatı", *Son Posta*, 23, (2274), 31 Temmuz 1952, s. 58.

Kurgan, Şükrü, "Atatürk Devri Edebiyatı", *Çığır*, c. 4, S. 48, Mart 1937, s. 112-113.

Özgü, Melahat, "Atatürk'ün Edebiyat ve Sanat Anlayışı", *Belleten*, 27, (108), Ekim 1963, s. 565-600.

....., "Atatürk'ün Edebiyat ve Sanat Anlayışı", *Belleten*, 52, (204, Özel Sayı), Kasım 1988, s. 1133-1168.

Özturanlı, M. İskender, "Atatürk ve Edebiyat", *Sanat Çevresi*, 21, (245), Mart 1999, s. 11-12.

Peker, Yılmaz, "Atatürk ve Edebiyat", *Kemalizm*, S. 225, Nisan 1981, s. 16-18.

Tansel, Fevziye Abdullah, "Atatürk Hakkında Şiirler (1915-1938) Bunların Tarih ve Edebiyat Bakımından Değerlendirilmesi", *Belleten*, 52, (204, Özel Sayı), Kasım 1988, s. 1169-1193.

17

MİLLÎ/ULUSAL EDEBİYAT

"Ulusal Edebiyat İçin Açık Oturum", *Dost*, C. 16, S. 11, Eylül 1965, s. 16-26.

Abdülcebbar, "Ulusal Edebiyat", *Yeni Adam*, S. 49, 06.12.1934, s. 6; S. 50, 13.12.1934, s. 6.

Aktaş, Şerif, "Millî Edebiyat Kavramı ve Türk Edebiyatı", *Fikir ve Sanatta Hareket*, C. 7, S. 78, Haziran 1972, s. 48-52; C. 7, S. 81, Eylül 1972, s. 57-61.

....., "Millî Edebiyat Kavramı ve Türk Edebiyatı", *Milletlerarası Türkoloji Kongresi Tebliğ Özetleri*, (II., İstanbul, 04-09.10.1976), 1977, s. 116-117.

Ali Canib, "Millî Edebiyat Meselesi I", *Türk Yurdu*, c. 5, S. 6, 1913, s. 1014-1020.

....., "Millî Edebiyat Meselesi II", *Türk Yurdu*, c. 5, S. 7, 1913, s. 1046-1055.

....., "Millî Edebiyat Meselesi III", *Türk Yurdu*, c. 5, S. 9, 1913, s. 1112-1117.

Alpan, Muzaffer, "Millî Edebiyatın Mahiyeti", *İnan*, S. 4, Ocak 1943, s. 17-20.

Anday, Melih Cevdet, "Yine Millî Edebiyat Meselesi", *Yurt ve Dünya*, C. 3, S. 19, Ekim 1942, s. 282-285.

Aşkın, Muzaffer A., "Bir Millî Edebiyat Meselesi Var mıdır?", *Değirmen*, Şubat 1943, s. 134-135.

Baker, Ulus, "Ulusal Edebiyat Nedir?", *Toplum ve Bilim*, S. 81, 1999, s. 7-25.

Banarlı, Nihad Sami, "Türkiye'de Millî Edebiyat Cereyanları", *Aylık Ansiklopedisi*, 1946, s. 1163-1172.

....., "Türkiye'de Millî Edebiyat Cereyanları", *Aylık Ansiklopedisi*, 1946, s. 1163-1172.

Banguoğlu, Tahsin, "Halk Edebiyatımız Millî Edebiyatın ta Kendisidir", *Millet*, S. 9, 01.01.1942, s. 268-270.

Bilgin, Ümmühan Topçu, *Anadoluculuk Hareketi ve Türk Edebiyatına Etkileri*, Gazi Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Yayımlanmamış Doktora Tezi, Ankara 1999.

Bozdağ, İsmet, "Millî Edebiyata Doğru", *Yücel*, C. 18, S. 103, Mayıs 1945, s. 95-96.

....., "Roman... ve Millî Roman", *Türk Edebiyatı*, S. 162, Nisan 1987, s. 57-59.

Cemal, Ahmet, "Dünya Edebiyatı, Ulusal Edebiyat", *Hürriyet Gösteri*, S. 127, Haziran 1991, s. 14-17.

Coşkun, Nusret Safa, "Millî Bir Edebiyat Yaratabilir miyiz?", *Tarih ve Toplum*, 14, (83), Kasım 1990, s. 60-61.

Çelik, Behçet, "Neden Bir 'Millî Edebiyat' Dersimiz Yok?", *Virgül*, S. 15, Ocak 1999, s. 12-14.

Çetin, Nurullah, "Millî Edebiyat Dönemine Ait Bilinmeyen Bir Roman", *Ankara Üniversitesi Dil ve Tarih-Coğrafya Fakültesi Dergisi*, 39, (1-2), 1999, s. 183-210.

Durusal, Sadık, "Millî Edebiyatımızda M. Akif Ersoy'un Yeri", *İller Bankası Dergisi*, C. 4, S. 47, Temmuz 1971, s. 29-30; C. 4, S. 48, Ağustos 1971, s. 26-28.

Egeli, Münir Hayri, "Kökü Mazide, Gözü Atide ve Ayakları Bu Toprağın Üstünde Bir Edebiyat İstiyoruz!", *Millet*, C. 6, S. 132, 19 Ağustos 1948, s. 15.

Ender, Muzaffer, *Millî Edebiyat ve Sonrası*, Yeni Matbaa, İstanbul 1967.

Ercilasun, Bilge, "Edebiyatta Millîlik ve Milliyetçilik", *Türk Kültürü*, S. 300, Nisan 1988, s. 244-254.

Erginal, Hasan, "Millî Edebiyat", *Yeni Doğuş*, S. 17, Haziran 1935, s. 8-9.

Eriş, Resai, "Millî Roman", *Yeni Adam*, S. 493, 8 Haziran 1944, s. 7.

Ertop, Konur, "Dil Devrimine Yön Veren ve Ulusal Edebiyat Akımına Temel Oluşturan Yayın Organı: Genç Kalemler", *Milliyet Sanat*, S. 20, Mart 1981, s. 18-20.

Gülendam, Ramazan, "'Kuruluş'u Anlatan İki Roman: Devlet Ana ve Osmancık", *Journal of Turkish Studies*, *Barbara Flemming Armağanı-I (Essays in Honour of Barbara Flemming-I)*, 26 (1), s. 293-310, (Aralık-2002).

....., "'Kuruluş'un 700. Yıldönümünde Bir 'Mefkûre İnsanı'nın Romanı: Osmancık", *Dergâh*, S. 112, s. 8-9.

Hulki, Hüseyin, "Yeni Roman-Millî Roman", *Yeni Adam*, S. 425, 18 Şubat 1943, s. 9.

Hüseyin Ali, "Sami Paşazade ve Millî Edebiyat", *Millî Mecmua*, C. 1, S. 13, 24.04.1924, s. 198-199.

Kabaklı, Ahmet, "Kuva-yı Milliye Edebiyatı", *Türk Edebiyatı*, S. 90, Nisan 1981, s. 3-4.

Kabaklı, Serhat, "Millî Devlet Millî Edebiyat", *Türk Edebiyatı*, S. 68, Haziran 1979, s. 24-26.

Kandemir, "Millî Edebiyatın En Kuvvetli Yazıcısı: M. Akif", *Yedigün*, C. 7, S. 173, 01.07.1936, s. 6-8.

Kocahanoğlu, Osman Selim, *Millî Edebiyat Hareketi ve Beş Hececiler*, Toker Yayınları, İstanbul 1976.

....., "Millî Edebiyat ve Beş Hececiler", *Yeni Defne*, C. 7, S. 76, Temmuz 19988, s. 1-2.

Köksal, Duygu, "Türk Edebiyatında İki Kuruluş Anlatısı ve Millî Kimlik: Devlet Ana ve Osmancık", *Toplum ve Bilim*, S. 81, 1999, s. 44-61.

Köprülüzade Mehmed Fuad, "Edebiyatımızda Millîlik Hissi", *Türk Yurdu*, C. 4, S. 8, 1913, s. 667-678.

Köprülüzâde Mehmed Fuâd, "Millî Edebiyat", *Bugünkü Edebiyat*, Cihân Biraderler Matbaası, İstanbul 1342/1924, ss. 7-16.

Levend, Agâh Sırrı, *Türkçülük ve Millî Edebiyat*, Türk Tarih Kurumu Basımevi, Ankara 1962.

....., "Türkçülük ve Millî Edebiyat", *Türk Dili Araştırmaları Yıllığı*, 1961, s. 147-206.

....., "Türkçülük, Türklük ve Millî Edebiyat 1", *Belgelerle Türk Tarihi Dergisi (Dün/Bugün/Yarın)*, S. 12, Şubat 1986, s. 29-38.

....., *Belgelerle Türk Tarihi Dergisi (Dün/Bugün/Yarın)*, "Türkçülük, Türklük ve Millî Edebiyat 2", S. 13, Mart 1986, s. 20-29;

....., *Belgelerle Türk Tarihi Dergisi (Dün/Bugün/Yarın)*, "Türkçülük, Türklük ve Millî Edebiyat 3", S. 14, Nisan 1986, s. 32-34.

Muzaffer Reşit, "Cemiyetçi Edebiyat ve Şiir", *Varlık*, 2, (28), 01.09.1934, s. 57.

Niyak, Fahri, "Millî Edebiyatın Tarifi Üzerinde Bir Çalışma", *Aramak, Güzeli, İyiyi, Gerçeği*, C. 2, S. 8, Aralık 1939, s. 23-25.

Obay, Arif, "Millî Edebiyat Anlamı Etrafında", *Yürüyüş*, S. 11, 05.12.1942, s. 6-8.

Orhan Rıza, "Edebiyatta Millî Ruh", *Millî Mecmua*, 1, (7), 24.01.1924, s. 96-97.

Pamir, Tahir, "Anadoluculuk ve Millî Edebiyat", *Yeditepe*, C. 8, S. 128, 01.04.1957, s. 2.

Polat, Nazım Hikmet, "II. Meşrutiyet Devri Kültür ve Edebiyat Hayatında Türkçü ve Türkçeci Yayın Organları", *Yeni Türkiye*, 2000/33.

Sadri Maksudi, "Milletlerin İntibahında Tarih ve Eski Edebiyatın Tesiri", *Yeni Kafkasya*, S. 23, 21.08.1924, s. 12; S. 24, 16.09.1924, s. 12.

Salihoğlu, Mehmet, "Ulusal Edebiyatımızda ve Sanatımızda Halkevlerinin Yeri", *Halkevleri Dergisi*, C. 5, S. 58, Ağustos 1971, s. 2-3, 32.

Sayü, Şemsettin, "Edebiyatımızda Sağcılık, Solculuk, Toplumculuk ve Millî Edebiyat Özlemi", *Güney*, S. 3, Eylül 1967, s. 1, 6-7.

Sevgi, Ahmet, "Millî Edebiyat", *Türk Yurdu*, S. 169, Eylül 2001, s. 62.

Subaşı, Munsin İlyas, "Millî Sanat, Millî Edebiyat, Millî Gençlik", *Mersin Millî Kültür ve Eğitim Sempozyumu*, (II, Mersin, 02.12.1988-04.12.1988), 1989, S. 164-169.

Tanpınar, Ahmet Hamdi, "Millî Bir Edebiyata Doğru", *Edebiyat Üzerine Makaleler*, Dergâh Yayınları, İstanbul 1977.

Tansel, Fevziye Abdullah, "Millî Edebiyatı İstikbâlde Aramak Lazımdır", *Kubbealtı Akademi Mecmuası*, C. 13, S. 4, Ekim 1984, s. 55-67.

Tarakçı, Gülsüm, "İki Roman Örneğinde Millî Roman", *Hece (Türk Romanı Özel Sayısı)*, S. 65/66/67, Mayıs/Haziran/Temmuz 2002, s. 481-492.

Toprak, Ömer Faruk, "Ulusal Edebiyat ve Toplumsal Öz", *Yeditepe*, C. 18, S. 140, Aralık 1967, s. 6.

Tuncalp, Enver, "Millî Edebiyat Hasreti", *Bayrak*, C. 18, S. 71, Kasım 1970, s. 7-8.

Tural, Sadık Kemal, "Yeni Millî Edebiyat Akımı Konusunda Birkaç Not", *Töre*, C. 8, S. 92, Ocak 1979, s. 7-9.

....., "Yeni Millî Edebiyat Akımı", *Edebiyat Bilimine Katkılar*, Ecdad Yayınları, Ankara 1993, s. 183-196.

Uşaklıgil, Halit Ziya, "Millî Edebiyat", *Her Ay Siyasi İlim Sanat*, S. 1, 20.03.1937-20.04.1937, s. 105-108.

Wellek, Rene-Austin Warren, "Genel, Karşılaştırmalı ve Ulusal Edebiyat", çev. Yurdanur Salman, *Yeni Dergi*, C. 7, S. 77, Şubat 1971, s. 112-119.

Yakup Kadri, "Edebiyat ve Millî Cereyan", *Dergâh*, 3, (29), 20.06.1922, s. 61.

Yetkin, Suut Kemal, "Romanda Millî Vasıf", *Kültür Haftası*, S. 4, 5 Şubat 1936, s. 74.

Yıldız, Saadettin, "Ömer Seyfettin'in Şiirinde Servet-i Fünûn'den Millî Edebiyata Giriş", *Ömer Seyfettin ve Eserleri Sempozyumu Bildirileri*,(1997, Gönen), 1998, s. 15-27.

Yılmaz, Gülay, *Hayat: Erken Dönem Cumhuriyet Tarihinde Milliyetçi Bir Derginin İdeolojisi*, Boğaziçi Üniversitesi Atatürk İlkeleri ve İnkılap Tarihi Enstitüsü Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi, İstanbul 2001.

Yusuf Ziya, "Millî Edebiyat ve Garîbecilik", *Servet-i Fünûn*, c. 53, S. 1374, 3 Kânunusani 1333/3 Ocak 1918, s. 371-374.

....., "Millî Edebiyat ve Nazirecilik", *Servet-i Fünûn*, c. 53, S. 1373, 27 Kânunuevvel 1333/27 Aralık 1917, s. 350-351.

Yücel, Hasan Ali, "Millî Edebiyat, Milliyetçi Edebiyat", *Varlık*, C. 3, S. 71, 15.06.1936, s. 353.

Zade, C. E., "Millî Edebiyat Yok, Sınıf Edebiyatı Var", *Projektör*, 1936, s. 8-15.

18

POPÜLER KÜLTÜR ve EDEBİYAT

Andaç, Feridun-Zeki Coşkun, "Edebiyat Popüler Kültüre Teslim Oldu", *Hürriyet Gösteri*, S. 208 (Özel Sayı), Ocak-Şubat 1999, s. 32-39.

Batmaz, Veysel, "Popüler Kültür Üzerine Değişik Kuramsal Yaklaşımlar", *İletişim*, A.İ.T.İ.A, Gazetecilik ve Halkla İlişkiler Yüksek Okulu Yayın Organı, 1981/1.

Baypınar, Yüksel, "«Yığın Edebiyatı» Kavramı Üzerine", *Millî Kültür*, S. 47, Aralık 1984, s. 64-67.

Baypınar, Yüksel, "Türk ve Alman Yığın Edebiyatı", *Ankara Üniversitesi Dil ve Tarih-Coğrafya Fakültesi Dergisi*, 33, (1-2), 1990, s. 47-63.

Bekiroğlu, Nazan, "Solgun Bir Gül Oluyor Dokununca: Edebiyatımızda Güzide Sabri İmajı", *Dergâh*, Şubat 1992, S. 24.

Erdoğan, İrfan, "Popüler Kültürde Gasp ve Popülerin Gayri Meşruluğu", *Doğu Batı*, S. 15.

Erdoğan, Necmi, "Popüler Anlatılar ve Kemalist Pedagoji", *Birikim*, S. 105-106, Ocak-Şubat 1998, s. 117-125.

Fejes, Fred, "Eleştirel Kitle İletişimi Araştırması ve Medya Etkileri", çev. Mehmet Küçük, *Medya İktidar İdeoloji*, Ark Yayınları, 2. bs., Ankara 1999, s. 309-329.

Güneş, Sadık, *Medya ve Kültür*, Ankara 1996.

Korkmaz, Alemdar-İrfan Erdoğan, *Popüler Kültür ve İletişim*, Ankara 1994.

Lekesiz, Ömer, "Osmanlı'dan Bugüne Popüler Romanlar", *Hece (Türk Romanı Özel Sayısı)*, S. 65/66/67, Mayıs/Haziran/Temmuz 2002, s. 450-459.

Lowenthal, Leo, *Popular Culture, Literature and Society*, Englewood Cliffs. N. J. Prentice Hall, 1961.

Oktay, Ahmet, *Türkiye'de Popüler Kültür*, Everest Yayınları, İstanbul 2002.

Oskay, Ünsal, "Popüler Kültür Açısından "İdeoloji" Kavramına İlişkin Yeni Yaklaşımlar", *Ankara Üniversitesi Siyasal Bilgiler Fakültesi Dergisi*, C. 35, S. 1-4, Ocak-Aralık 1980, s. 197-253.

Özbek, Meral, *Popüler Kültür ve Orhan Gencebay Arabeski*, İstanbul 2002.

Radway, Janice, *Yorumlayıcı Topluluklar ve Değişken Okuryazarlıklar: Sevda Romanı Okumanın İşlevleri, Kadın ve Popüler Kültür*, (Derleyen ve Çeviren: Süleyman İrvan-Mutlu Binark), Ankara 1995.

Sağlık, Şaban, "Kitle Kültürü ve Popüler İslami Romanlar I", *Dergâh*, S. 106, Aralık 1998; II, S. 107, Ocak 1999; III, S. 108, Şubat 1999; IV, S. 109, Mart 1999.

....., "Tarihi Popüler Türk Romanlarında Yüceltilen Bir 'Değer' Olarak 'Türk Kimliği' ", *İlmî Araştırmalar*, 2002, S. 14, s. 145-165.

....., "Romanın 'Popüler' ve 'Estetik' Boyutları", *Türk Yurdu*, C. 20, S. 153-154, Mayıs-Haziran 2000, s. 23-30.

....., *Popüler Roman ve Estetik Roman Kavramları Açısından Esat Mahmut Karakurt ile Ahmet Hamdi Tanpınar'ın Romanları Üzerine Mukayeseli Bir Çalışma*, Ondokuz Mayıs Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Türk Dili ve Edebiyatı Anabilim Dalı Yayımlanmamış Doktora Tezi, Samsun 1998.

Sözen, Edibe, "Popüler Kültür Retoriği: Sahiplik İçinde Yokluk, Rağbette Olma ve Sağduyu Bilgisi", *Doğu Batı*, S. 15.

Taygun, Ali, "Popüler Kültür", *Adam Sanat*, S. 12, Kasım 1986, s. 5-8.

Uygur, Nermi, "Yığın Edebiyatı", *Türk Dili*, S. 202, Temmuz 1968, s. 373-382.

Yakın, Aslı, *Popüler Kültür ve Cumhuriyet Dönemi Aşk Edebiyatı: Kerime Nadir Romanları*, Hacettepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Yayımlanmamış Doktora Tezi, Ankara 1999.

Yalçın, Sıddıka Dilek, *XIX. Yüzyıl Türk Edebiyatında Popüler Roman*, Hacettepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Yayımlanmamış Doktora Tezi, Ankara 1998

Yılmaz, Vacit Ertan, *Bir Kimlik Oluşturma Aracı Olarak İslâmî Popüler Romanlar*, Ankara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Ankara 2000.

19

HAYAT ve EDEBİYAT İLİŞKİSİ

"Edebiyat ve Hayat", çev. İhsan, *Hayat Mecmuası*, 4, (81), 14.06.1928, s. 2-3, 42-43.

"Hayat ve Yazar", *Yeryüzü*, S. 11, 15.03.1952, s. 1, 2.

Açıkgöz, Namık, *Kahvenâme*, Akçağ Yayınları, Ankara 1999.

Akbal, Oktay, "Yaşam ve Roman", *Sanat Olayı*, S. 4, Nisan 1981, s. 15.

Ali Canib, "Hayat Karşısında Edebiyat", *Hayat Mecmuası*, 1, (7), 13.011927, s. 3-5.

Alver, Köksal, "Roman ve Hayat", *Hece*, S. 36, s. 89-90.

Andı, M. Fatih, *İnsan Toplum Edebiyat*, Kitabevi Yayınları, İstanbul 1995.

....., "Biyografi ve Roman I", *Kaşgar*, S. 6, Ekim 1998, s. 22-25

....., "Biyografi ve Roman II", *Kaşgar*, S. 7, Ocak 1999, s. 39-42.

....., "Biyografi ve Roman", *Roman ve Hayat*, Kitabevi, İstanbul 1999, s. 109-116.

....., "Hayatımız Roman mı?", *Dergâh*, S. 44, Ekim 1993, s. 7.

....., *Roman ve Hayat*, Kitabevi, İstanbul 1999.

Apaydın, Mustafa, "Biyografik Roman Türünün Türk Edebiyatındaki Gelişimi Üzerine Bazı Dikkatler", *Hece (Türk Romanı Özel Sayısı)*, S. 65/66/67, Mayıs/Haziran/Temmuz 2002, s. 460-469.

....., "Biyografik Romanlar ve Türk Edebiyatında Biyografik Romanın Gelişimi Üzerine Bazı Gözlemler", *Marmara Üniversitesi Türkiyat Araştırmaları Merkezi 20. Yüzyılda Türk Romanı Sempozyumu*, 20-21 Nisan 2000.

Ayda, Adile, "Sanatçının Hayatı ve Eseri", *Hisar*, 18, (174), Haziran 1978, s. 6, 7;

18, (175), Temmuz 1978, s. 6-7; 18, (176), Ağustos 1978, s. 5-7.

Aydın, Ertuğrul, "Tanpınar'da Hayat ve Şiir", *Hece*, S. 35, s. 50-51.

Aylar, Selçuk, "Divan Şiirinde Sosyal Hayatın İzlerine Dair Birkaç Örnek", *Dergâh*, S. 65, Temmuz 1995.

Bakhtin, Mikhail, *Karnavaldan Romana*, Derleyen ve Önsöz: Sibel Irzık, Ayrıntı Yayınları, İstanbul 2001.

Baki, Hayati, *Tanzimat Edebiyatında Roman ve İnsan*, Promete Yayınları, Ankara 1993.

Beck, Pearl, "Romancı ve Hayat", *Varlık*, S. 375, Ekim 1951, s. 11.

Belge, Murat, "Türkiye'de Günlük Hayat", *Cumhuriyet Dönemi Türkiye Ansiklopedisi*, c. 3, İletişim Yayınları, İstanbul 1984, ss 836-860.

Belge, Taciser, *Roman ve Kent*, Istanbul Ü. SBE Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Istanbul 1990.

Benjamin, Walter, *Estetize Edilmiş Yaşam*, çev. Ünsal Oskay, Dost Yayınları, Ankara 1982.

Birsal, Salâh, "Edebiyat ve Hayat Üzerine Bir Konuşma", *Düşün (Bizim Belde Toplum Sanat)*, S. 15, Haziran 1985, s. 39-41.

....., *Ah Beyoğlu Vah Beyoğlu*, Sander Yayınları, İstanbul 1976.

....., *Kahveler Kitabı*, Koza Yayınları, İstanbul 1975.

Butor, Michel, "Araştırma Olarak Roman", çev. Faruk Sur-Abidin Emre, *Soyut*, S. 14, Haziran 1966, s. 6, 14; S. 15, Temmuz 1966, s. 13.

Butor, Michel, "Roman Bir Araştırmadır", çev. Yıldırım Keskin, *Yeni Dergi*, 2, (14), Kasım 1965, s. 365-369.

....., "Roman Bir Araştırmadır", *Varlık*, 29, (557), 01.09.1961, s. 13.

Çelik, Behçet, "Çerçeve ve Hayat", *Virgül*, S. 12, Ekim 1998, s. 54-55.

Çetin, Selahattin, "Roman ve Hayat İlişkileri", *İslâmî Edebiyat*, S. 13, Temmuz-Eylül 1991, s. 43-44.

Çıkla, Selçuk "Halit Ziya ve Mehmet Rauf'un Hayatları ile Romanları", *Dergâh*, S. 142, Aralık 2001, s. 14-17.

Çongur, H. Rıdvan, "Günlük Kaygılar ve Sanat", *Türk Yurdu*, 1, (1 (271)), Mart 1939, s. 52.

Enginün, İnci, "Millî Mücadele Devrinin Edebiyata Aksi", *Millî Kültür*, 2, (3-5), Ağustos-Ekim 1980, s. 35-42.

Erdoğan, Mustafa, "Romanda Millî Mücadele'yi Okurken", *Dergâh*, S .26, Nisan 1992, s. 4-5.

Erinç, Ömer, "Şiir ve Hayat", *Hece*, S. 14.

Ertop, Konur, "Halkın Yaşamını Canlandıran Belgesel Romanların Yazarı ve Halk Eğitimcisi: Hüseyin Rahmi", *Milliyet Sanat*, S. 326, 4 Haziran 1979, s. 13-15.

....., "Türk Edebiyatına Yansıyan Siyasal Yaşam", *Milliyet Sanat*, S. 151, Ağustos 1986, s. 12-14; S. 152, Eylül 1986, s. 12-15; S. 153, Ekim 1986, s. 28-30; S. 154, Kasım 1986, s. 20-22; S. 155, Aralık 1986, s. 26-28.

Fırtınalı, M., "Özel Hayat Romanları", Yaprak, S. 9, 01.05.1949, s. 2.

Girard, Rene, *Romantik Yalan ve Romansal Hakikat*, çev. Arzu Etensel İldem, Metis Yayınları, İstanbul 2001.

Gözler, H. Fethi, "Türk Romanına Bütün Meseleleriyle İnsanı Sokan Adam: Peyami Safa", *Millî Kültür*, S. 47, Aralık 1984, s. 10-15.

Gramsci, Antonio, "Yazın ve Ulusal Yaşam", çev. Bedrettin Cömert, *Türk Dili*, 23 (234), Mart 1971, s. 534-540.

Grandet, Pere, "Romandaki Tip, Hayat ve Hakikat", *Resimli Şark*, S. 1, Ocak 1931, s. 20-21.

Günel, Burhan, "Yaşamadığını Yazmak", *Türk Dili*, 38, (323), Ağustos 1978, s. 345-346.

Güntekin, Reşat Nuri, "Edebiyat ve Hayat", *Yedigün*, 13, (313), 21.03.1939, s. 9, 25.

Günyol, Vedat, "Hüseyin Rahmi Gürpınar'a Göre Hayat", *Yücel*, 17, (99), Temmuz 1944, s. 78-81.

Hikmet Münir, "Hayat Başka San'at Başkadır, San'atkar Bir Bukalemun Olacak", *Mektep*, 1, (16), 15.06.1932, S .281-282.

Hilmi Ziya, "Beşerî Edebiyatın Maşerî Esasları", *Felsefe ve İçtimaiyat Mecmuası*, 1, (5), Kasım 1927, s. 370-379.

Issı, A. Cüneyt, "Mehmet Rauf ve Ahmet Hikmet Müftüoğlu Dargınlığına Farklı Bir Yaklaşım", *Yedi İklim***,** S. 94, Ocak 1998, s. 42-45.

İbrahim Hakkı, "Hayatname", *Yolların Sesi*, c. 1, S. 7, 31.03.1933, s. 164-165; c. 1, S. 8, 30.04.1933, s. 176-177; c. 1, S. 9, 30.05.1933, s. 188-190.

İlhan, Attila, "Hayatları Roman", *Gösteri*, 1, (1), Aralık 1980, s. 22-24.

İnam, Ahmet, "1) Anayasa Değişikliği ve Edebiyatımız 2) Yaşamla Edebiyat, Edebiyat ve Kâğıt 3) Eleştiri Yaşama Karşı", *Dost*, 23, (83), Eylül 1971, s. 3-7.

İsen, Mustafa, "Tezkireler Sadece Biyografi Kaynakları Değil Aynı Zamanda Eleştiri Tarihimizin de Kaynaklarıdır", *İlmî Araştırmalar*, S. 10, İstanbul 2000.

Kahraman, Hasan Bülent, "Acı Çekme (Türk Edebiyatına Yansıyışının Toplumsal ve Yaşamsal Boyutları)", *Hürriyet Gösteri*, S. 55, Haziran 1985, s. 21-23.

Karabulut, Özcan, "Yaşamdan Yazınsala, Yazınsaldan Yaşama", *Edebiyat ve Eleştiri*, 10, Eylül/Ekim 1993.

Kıymaz, Ahmet, *Romanda Millî Mücadele (1918-1928)*, Akçağ Yayınları, Ankara 1991.

Kortantamer, Tunca, "17. Yüzyıl Şâiri Atâyî'nin Hamse'sinde Osmanlı İmparatorluğunun Görüntüsü", *Eski Türk Edebiyatı Makaleler*, Akçağ Yayınları, Ankara 1993.

....., "Nedim'in Şiirlerinde İstanbul Hayatından Sahneler", *Eski Türk Edebiyatı Makaleler*, Akçağ Yayınları, Ankara 1993.

Köni, **Yunus Kazım**, "Hayatta Roman, Romanda Hayat", *Yeni Adam*, S. 511, 12 İlk Teşrin 1944, s. 8-9; S. 512, 19 İlk Teşrin 1944, s. 8-9, 11.

Köprülü, Fuat, "Hayat ve Edebiyat", *Osmanlı Divan Şiiri Üzerine Metinler*, (Haz: Mehmet Kalpaklı), YKY, İstanbul 1999, s. 64-67.

Köprülü, Mehmet Fuat, "Yaşam ve Edebiyat", çev. Yusuf Çotuksöken, *Varlık*, 55, (973), Ekim 1988, s. 3-4.

....., "Hayat ve Edebiyat", *Bugünkü Edebiyat*, Cihân Biraderler Matbaası, İstanbul 1342/1924, s. 117-126.

Körükçü, Muhtar, "Sanatkârın Hayatı ve Eseri", *Varlık*, S. 367, 01.02.1951, s. 9.

Kuran, Şeyma Büyükkavas, "Hayat Karşısında Zeki Ömer Defne", *Doğumunun 100. Yılında Zeki Ömer Defne ve Çankırılı Şairler Sempozyumu Bildirileri*, Ankara 2004, s. 48-60.

Kurnaz, Cemal, "Çağının Cesur Bir Tanığı: Bağdatlı Rûhî", *Divan Edebiyatı Yazıları*, Akçağ Yayınları, Ankara 1997.

Kürkçüoğlu, Feza, "Hayat Ayrıntılarda Gizli", *Virgül*, S. 10, Temmuz 1998, s. 67.

Lefebvre, Henri, *Modern Dünyada Gündelik Hayat*, çev. Işın Gürbüz, Metis Yayınları, İstanbul 1998.

Lekesiz, Ömer, "Hayat Sanatı, Sanat Hayatı", *Hece*, S. 23.

Lukacs, György, "Epik ile Tiyatro Arasındaki Ayrımın Temelinde Yatan Hayat Olguları", çev. Taciser Ulaş ve Bülent Aksoy, *Yeni Dergi*, 7 (75), Aralık 1970, s. 398-414.

Malraux, Andre, "Büyük Romancı Hayatla Boy Ölçüşmelidir", çev. Mukbil Kerem, *İstanbul*, S. 1, Kasım 1953, s. 7-8.

Maurois, Andre, "Sanat ve Hayat", çev. Hamit Akınlı, *Yeditepe*, S. 70, 01.10.1954, s. 3.

Mengi, Mine, "Çağının İnsanı Olarak Nâbî", *Divan Şiiri Yazıları*, Akçağ Yayınları, Ankara 2000, s. 176-186.

Mengüşoğlu, Takiyettin, "Sanatla Hayat Arasındaki Münasebet", *Yeni Ufuklar*, 7 (75), Ağustos 1958, s. 88-92.

Menteşe, Oya Batum, "Gerçek, Kurmaca ve Roman Biyografiler: Julian Barnes'in Flaubert'in Papağanı ve Peter Ackroyd'un

Dickens'i", *Türk Dili*, S. 579, Mart 2000, s. 265-273.

Mert, Necati, "Hayat ve Kurgu", *E Dergisi*, S. 37, Nisan 2002, s. 31.

Mutluay, Rauf, "Edebiyata Hayat", *Yeni Ufuklar*, 13, (154), Mart 1965, s. 29-32.

....., "Hayat Romanları-Roman Hayatları", *Hürriyet Gösteri*, S. 24, Kasım 1982, s. 35.

Nalbatoğlu, H. Ünal, "Çağdaş Yaşam ve Çağdaş Sanat Üzerine Heidegger'den Bir Dolanım", *Defter*, 25, Sonbahar 1995, s. 33.

Önertoy, Olcay, "Edebiyatımızda 'Dönem Roman' ve 'Nehir Roman' (Yakup Kadri)", *Ortak Kitap '89*, S. 1, Mayıs 1989, s. 35-36.

Özdenören, **Rasim**, "Hayatın Gerçeği, Kurgunun Gerçeği," *Yeni Şafak*, 10 Şubat 2002.

Özer, Sema, *Toplumsal Bellek ve Roman*, Marmara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Radyo Televizyon Sinema ABD Yayımlanmamış Doktora Tezi, İstanbul 2001, 204 s.

Özgü, Melahat, "Sanat Şekli-Hayat Şekli", *Türk Dili*, 2, (13), Ekim 1952, s. 6-11.

Pala, İskender, "Divan Şiiri, İrsal-i Mesel, Hayat ve Gelenek", *Tarih ve Toplum*, C. 20, S. 119, Kasım 1993.

Resulzade, Mehmet Ali, "Azeri Türklerin Hayat ve Edebiyatında Neşe", *Azerbaycan Yurt Dergisi*, 3, (25), Ocak 1934, s. 20-23; 3, (26), Şubat 1934, s. 61-66; 3, (27), Mart 1934, s. 111-120.

Safa, Peyami, "Roman ve Biyografi", *Kültür Haftası*, C. 1, S. 17. [*Objektif: 2, Sanat, Edebiyat, Tenkid*, Ötüken Neşriyat, İstanbul 1990.]

Sağlık, Şaban, "Roman ve Söylem II Konulu Soruşturmaya Cevap: Trajedi ve Roman", *Edebiyat Ortamı*, S. 12, Ocak 1998.

....., "Yaşayarak Yazan Yazarak Yaşayan Bir Yazar: Nuri Pakdil", *Hece (Edebiyat Dergisi ve Nuri Pakdil Özel Sayısı)*, S. 85, Ocak 2004, s. 93-106.

Scheuer, Helmut, "70'li Yılların Biyografik Romanları, Sanat ve Bilim", *Gündoğan Edebiyat*, S. 2, Bahar 1992.

Sefercioğlu, M. Nejat, "Biyografilerin Önemi", *Yeni Defne*, S. 229, Nisan 2001, s. 1-2.

Seyda, Mehmet, "Yaşamak, Yaşatmak (Edebiyat ve Anılar Üzerine)", *Hürriyet Gösteri*, S. 53, Nisan 1985, s. 21-22.

Soran, S., "Hikayeci ve Hayat", *Yeryüzü*, S. 4, 01.12.1951, s. 3.

Soruşturma, "Yaşamöyküleri Özel Sayısı", *Çağdaş Türk Dili*, 8, (89-90), Temmuz-Ağustos 1995, s. 6-128.

Şardağ, **Rüştü**, "Edebiyatımızda Hayatsızlık", *Varlık*, c. 6, S. 126, Birinci Teşrin 1938, s. 82-83.

Şehsuvaroğlu, Lütfü, "Hariçten Gazel Okumak Memnûdur, Roman, Hayat ve Eleştiri", *Türk Yurdu*, S. 153-154 (Cilt 20), Mayıs-Haziran 2000.

Şentürk, A. Atilla, "Klasik Osmanlı Edebiyatı Işığında Eski Adetler ve Günlük Hayattan Sahneler", *Türk Dili*, S. 495, Mart 1993, s. 175-188; S. 500, Ağustos 1993, s. 211-223.

....., "Osmanlı Şâirlerinin Gözlemciliği ve Klasik Edebiyatımızda Realiteye Dair", *Dergâh*, S. 41, Temmuz 1993.

Tanpınar, Ahmet Hamdi, "Hayat Karşısında Romancı", *Ülkü*, S. 43, 1 Temmuz 1941, s. 2-3.

Timuçin, Afşar, "Yaşamın Diyalektiği-Sanatın Diyalektiği", *Yazko Edebiyat*, 1 (4), Şubat 1981, s. 64-80.

Tosun, Necip, "Hayatlar, Eserler ve Sanatlar", *Hece*, S. 23.

Tökel, Dursun Ali, "...'nın Telefonları, İnternetleri, Telemesajları", *Dergâh*, S. 111, Mayıs 1999, s. 16-17.

....., "Bir Divan Şâiri Sakal Tıraşını Nasıl Anlatır", *E- Aylık Edebiyat ve Kültür Dergisi*, Nisan 2002, S. 37.

....., "Moskova Saraylarında Bir Divan Şâiri", *E- Aylık Edebiyat ve Kültür Dergisi*, Eylül 2002, S. 42, s. 49-51.

....., "Şairin Ekonomisi, Ekonominin Şircesi: Divan Şairleri ve Ekonomik Hayat", *İlmî Araştırmalar*, S. 13, Bahar 2002, s. 151-174.

Turinay, Necmettin, "Türk Romanında Millî Mücadele", *Türk Edebiyatı*, S. 21, Eylül 1973, s. 23-26.

Uygur, Nermi, *İnsan Açısından Edebiyat,* YKY, İstanbul 1999.

Ülgener, Sabri F., "Bir Deneme: İki Devir ve İki Terkîb-i Bend", *Osmanlı Divan Şiiri Üzerine Metinler*, (Haz: Mehmet Kalpaklı) YKY, İstanbul 1999.

Vigotski, Lev S., "Sanat ve Yaşam", çev. Barış Korkmaz, *Kuram*, 3, Eylül 1993.

Yakar, Aytekin, *Türk Romanında Millî Mücadele*, Ankara Üniversitesi DTCF Yayınları, Ankara 1973.

Yakın, Aslı Yazıcı, "Otobiyografi", *Doğu Batı*, Yıl: 6, S. 22, Şubat-Mart-Nisan 2003, s. 131-138.

Yavuz, Kerim, "Edebî Bir Eserde Yazarın İç Dünyasının Dışa Yansıması", *Milletlerarası Türkoloji Kongresi (Türk Edebiyatı)*, 1, (V. İstanbul, 23-28.09.1985), s. 273-279.

Ye., Ali, "Azerbaycanda Edebi Hayat", *Azeri Türk*, S. 17, 01.10.1928, s. 4-5; S. 18, 15.10.1928, s. 9, 11; S. 19, 01.11.1928, s. 6-8.

Yılmaz, Durali, *Roman Sanatı ve Toplum*, Ötüken Yayınları, İstanbul 1996.

Yumru, Dilek, *Bir Anlatı Türü Olarak Anı*, Mersin Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Mersin 1999.

Yücel, Tahsin, "Roman ve Yaşam", *Türk Dili*, S. 280, Ocak 1975, s. 5-8.

20

KURMACA ve GERÇEKLİK

Adam, J. D., "Romanda Gerçekçilik", *Yücel*, C. 18, S. 106, Ağustos 1945, s. 189-190.

Akbal, Oktay, "Her Gerçek Yazılabilir", *Türk Dili*, 8, (96), 01.09.1959, s. 685-686.

Akdeniz, Mükerrem, "Çağımızın İnsanı ve Gerçekçi Edebiyat", *Ilgaz*, 8, (93), Haziran 1969, s. 16-17.

Alsan, Necip, "Roman ve Gerçek", *Varlık*, S. 467, 01.12.1957, s. 4.

Aytaç, Gürsel, "Edebiyatta Değerli Olan Gerçeklik mi?", *Edebiyat Yazıları III*, Gündoğan Yayınları, Ankara 1995.

Brecht, Bertold, "Gerçeği Yazmanın Beş Zorluğu", çev. Erdoğan Başar, *Dost*, 16, (12), Ekim 1965, s. 9-14.

Burdurlu, İbrahim Zeki, "Edebiyatta Gerçek", *Hisar*, 2, (42), Ekim 1953, s. 4, 15.

Çıkla, **Selçuk** "Romanda Kurmaca ve Gerçeklik", *Hece (Türk Romanı Özel Sayısı)*, S. 65/66/67, Mayıs/Haziran/Temmuz 2002, s. 111-129.

....., *Roman ve Gerçeklik Bağlamında Kültür Değişmeleri ve Servet-i Fünûn Romanı*, Akçağ Yayınları, Ankara 2004.

Dino, Güzin, *Tanzimat'tan Sonra Edebiyatta Gerçekçiliğe Doğru*, Ankara Üniversitesi Dil Tarih ve Coğrafya Fakültesi Yayınları, Ankara 1954.

Ergüven, Mehmet, *Kurgu ve Gerçek*, Gendaş Yayınları.

Eşitgin, Dinçer, "Bir Kurtuluş Savaşı Kurmacası Olarak Küçük Ağa", *Dergâh*, S. 95, Ocak 1998, s. 14-17.

Forastie, Jean, "Edebiyat ve Gerçek", çev. Tahsin Yücel, *Cep Dergisi*, 1, (10), Ağustos 1967, s. 3-9.

Gökşen, Enver Naci, "Romanda Hayal ve Hakikat", *Yeni Adam*, S. 503, 17 Ağustos 1944, s. 4, 11.

Gürlek, Dursun, "Tolstoy'da Hakikat Duygusu", *Türk Edebiyatı*, S. 69, Temmuz 1979, s. 29-30.

Hançerlioğlu, Orhan, "Romantizm ve Gerçekçilik", *Yeni İstanbul*, 6, (1923), 26.03.1955, s. 6.

....., "Sanatta Gerçeklik", *Yeni İstanbul*, 6, (1937), 09.04.1955, s. 6.

İdil, A. Mümtaz, *Gerçeklik ve Roman*, Dayanışma Yayınları, Ankara 1983.

İlhan, Atilla, "Sosyal Realizmin Halkçılığı Milletçiliği, İstiklâlciliği", *Mavi*, S. 23, Eylül 1954, s. 4, 7.

....., "Sosyal Realizmin Münasebetleri Yahut Başlangıç", *Mavi*, S. 21, Temmuz 1954, s. 1-2.

Kalpaklıoğlu, Fethi Naci, "Romanlarda Toplumsal Gerçeklik", *Dost*, 6, (27), Aralık 1959, s. 12-14.

Kaplan, Mehmet, "Edebiyat ve Gerçek", *Çağrı*, 7, (61), Şubat 1963, s. 1-2, 26.

Kaufmann, Walter, "Sanat, Gelenek ve Gerçek", çev. Yurdanur Salman, *Yeni Dergi*, 3, (27), Aralık 1966, s. 453-457.

Kemal, Tahir, "Gerçek ve Roman Gerçeği", *Yeni Edebiyat*, S. 2, Aralık 1969, s. 5.

Levin, Harry, "Edebiyatta Realizm ve Sosyalist Gerçekçilik", çev. A. Buğra, *Töre*, 4, (10), Mart 1972, s. 45-49.

Levinas, Emmanuel, "Gerçeklik ve Gölgesi", çev. Gaye Çankaya, *Sonsuza Tanıklık*, Metis Yayınları, İstanbul 2003.

Lukacs, György, *Çağdaş Gerçekçiliğin Anlamı*, çev. Cevat Çapan, Payel Yayınları, İstanbul 1969.

Mauriac, François, "Şiir ve Gerçek", çev. Tahsin Yücel, *Varlık*, 26, (495), 01.02.1959, s. 16.

Menemencioğlu, Nermin, "Gerçekçilik ve Başkaları", *Yeditepe*, 11, (37), 16.02.1961-28.02.1961, s. 4-5, 15.

Meriç, Cemil, "Hayaliyyun'dan Hakikiyyun'a", *Pınar*, 6, (68), Ağustos 1977, s. 2-13.

Mert, Necati, "Hayat ve Kurgu", *E Dergisi*, S. 37, Nisan 2002, s. 31.

Moran, Berna, "Edebiyat ve Hakikat", *Türk Edebiyatı*, 1966, s. 150-172.

....., "Edebiyat ve Hakikat", *Yeni Dergi*, 1, (6), Mart 1965, s. 22-34.

Nayır, Yaşar Nabi, "Realist Edebiyata Güzel Bir Örnek", *Varlık*, 5, (102), 01.10.1937, s. 469.

Necla Aytür, *Amerikan Romanında Gerçekçilik (1870-1900)*, Ankara Üniversitesi Dil Tarih ve Coğrafya Fakültesi Yayınları, Ankara 1987.

Özdenören, Rasim, "Hayatın Gerçeği, Kurgunun Gerçeği," *Yeni Şafak*, 10 Şubat 2002.

....., *Yazı, İmge ve Gerçeklik*, İz Yayınları, İstanbul 2002.

Parlak, Betül, "Romanın Gerçekliği ve Gerçekliğin Romandaki Yeri", *Virgül*, S. 37, Ocak 2001, s. 26-28.

Robbe-Grillet, Alain, "Gerçekçilikten Gerçeğe", çev. Asım Bezirci, *Yeni Dergi*, 2, (14), Kasım 1965, s. 344-350.

....., "Gerçekçilikten Gerçeğe", çev. Pierre Caporal, *Ataç*, 3, (25), Mayıs 1964, s. 12-15.

Sağlık, Şaban, "Gerçek Kişi ve Olayları Kurmaca Dünyada Yaşatan Romancı: Tarık Buğra", *Nev-Bahar*, S. 4, Ocak 1995.

....., "Kağıt Varlıklar", *Yedi İklim*, S. 65, Ağustos 1995.

....., "Kurmaca Âlemin Kurmaca Sözcülerinden/Romanda Zaman-Mekan-Tasvir", *Hece (Türk Romanı Özel Sayısı)*, S. 65-66-67, Mayıs-Haziran-Temmuz 2002, s. 130-163.

....., "Mustafa Kutlu'nun Dürbünsüz Çiçekten Yansıttıkları", *Mustafa Kutlu Kitabı*, Nehir Yayınları, İstanbul 2001, s. 239-254.

Sayın, Şârâ, "Edebiyat Metni Yorumunda 'Nesnellik' Sorunu", *Metinlerle Söyleşi*, Multilingual, İstanbul 1999, s. 53-62.

Soruşturma, "Türk Romanında Kurtuluş Savaşı Özel Sayısı", *Türk Dili*, 34, (298), Temmuz 1976, s. 1-304.

Şevki, Abdullah, "Roman ve Gerçeklik İlişkisi", *Eski*, S. 29, Mart 2004, s. 54-56.

Tanyol, Cahit, "Şiir ve Gerçek", *Yeni İnsan*, 1, (10), Ekim 1963, S. 6; 2, (12), Aralık 1964, s. 6-7.

Timuçin, Afşar, "Gerçeklik ve Roman", *Yazko Edebiyat*, 6, (34), Ağustos 1983, s. 134-136.

Tökel, Dursun Ali, "Niyet Boyutundan Kurmacayı Okumak: Yazarın Niyeti Romanın Oluşumu", *Hece (Türk Romanı Özel Sayısı)*, S. 65-66-67, Mayıs-Haziran-Temmuz 2002, s. 202-237.

....., "Şâirin Tarihe Düştüğü Not: Şâir Gözüyle Merzifonlu Kara Mustafa Paşa ve Çehrin Seferi", *Uluslararası Merzifonlu Kara Mustafa Paşa Sempozyumu*, Merzifon, Haziran 2000.

....., "Zihniyet Anaforundaki Hikâyeciliğimiz Realist mi Fantastik mi?", *Dergâh*, S. 114, Ağustos 1999.

Tural, Sadık, "Gerçek, Hakîkat ve Edebiyat Eserinde Gerçek Kavramları Üzerine Bir Deneme", *Edebiyat Bilimine Katkılar*, Ecdad Yayınları, Ankara 1993, s. 47-68.

....., "Tarihî Gerçeğin Edebîleşmesine Dair", *Edebiyat Bilimine Katkılar*, Ecdad Yayınları, Ankara 1993, s. 69-78.

Unamuno, Miguel de, "Gerçeklik, Gerçekçilik Üzerine", çev. Bilge Karasu, *Türk Dili*, 13, (154), Temmuz 1964, s. 766-771.

Yeğenoğlu, Metin-Simten Coşar, "Gerçek-Tahayyül, Siyaset-Edebiyat: Tuhaf Olmayan İkilinin Yazınsal Örnekleri", *Doğu Batı,* (Edebiyat Üstüne Özel Sayısı), S. 22, Nisan 2003.

Zola, Emile, "Romanda Reel Duygusu", *Kalem Aylık Sanat ve Edebiyat Mecmuası*, S. 2, 15.04.1938, s. 60-64.

21

FELSEFE ve EDEBİYAT

"Felsefe, İdeoloji, Politika, Toplumsal Yaşam, İdeal Sorunu ve Sanatçı", *Yeni Düşün*, S. 1, Ocak 1990, s. 52-55.

"Felsefe-i Hükümdar ve Edebiyat", *İctihad*, S. 11, Nisan 1906, s. 168-172.

Abdullah Cevdet, "Felsefe-Edebiyat", *İctihad*, S. 72, 31.07.1913, s. 1577-1579.

Afşar, Timuçin, "Edebiyatta Felsefe Felsefede Edebiyat", *Varlık*, S. 1094, Kasım 1998, s. 4-8.

Akatlı, Füsun, "Edebiyat Eserlerinde Felsefe Sorunları", *Varlık*, S. 1094, Kasım 1998, s. 9-10.

Kaplan, Mehmet, "Felsefe ve Edebiyat", *Türk Edebiyatı*, 4, (39), Ocak 1977, s. 3-4.

Mengüşoğlu, Takiyettin, *İnsan Felsefesi*, Remzi Kitabevi, İstanbul 1988.

Özer, İnan, "Bir Siyaset Felsefecisi Olarak Yunus Emre", *Cumhuriyet Üniversitesi Fen Edebiyat Fakültesi Sosyal Bilimler Dergisi*, S. 2, Haziran 1984, s. 159-167.

Parlak, Betül, "Felsefî Bir Roman Üstüne", *Doğan Özlem Armağan Kitabı*, İnkılâp Yayınları, İstanbul 2004, s. 431-444.

Raine, Craig, "Şiir ve Felsefe", *Kitaplık*, S. 72, Mayıs 2004, s. 100-102.

Sağlık, Şaban, "Bir Şahsî Nizamın Peşinde Felsefeyi ve Estetiği Arayan Adam: Ahmet Hamdi Tanpınar", *Hece (Ahmet Hamdi Tanpınar Özel Sayısı)*, S. 61, Ocak 2002, s. 94-119.

Sözer, Kahraman, "Çağdaş Edebiyatımız ve Felsefe", *Varlık*, S. 1095, Aralık 1998, s. 4-11.

Yavuz, Hilmi, *Doğuya ve Batıya Yolculuk*, Ufuk Kitapları, İstanbul 2003.

....., *Felsefe Yazıları*, Boyut Yayınları, İstanbul 1997.

Yetkin, Suut Kemal, "Roman ve Felsefe", *Kalem Aylık Sanat ve Edebiyat Mecmuası*, S. 7, 01.12.1938, s. 11-12.

22

NOBEL ve EDEBİYAT

"Nobel Ödülü Kazanan Yazarlar", *Varlık*, C. 33, S. 669, 01.05.1966, s. 10.

Anday, Melih Cevdet, "Nobel Ödülü ve Şiir Çevresi", *Gösteri*, C. 1, S. 1, Aralık 1980, s. 41-42.

Baykurt, Fakir, "Nobel Üstüne Düşünceler", *Türk Dili*, 38, (322), Temmuz 1978, s. 253-257.

Camus, Albert, "Edebiyat ve Edebiyatçı Üzerine Nobel Ödülü Dolayısıyla Yaptığı Konuşma", çev. Sadri Sarptır, *Türk Edebiyatı*, S. 137, Mart 1985, s. 30-31.

Dürder, Baha, "Nobel Çevirileri 1, 2", *Türk Dili*, S. 244, Ocak 1972, s. 271-278; S. 245, Şubat 1972, s. 331-336.

Ergüven, Abdullah Rıza, "Fazıl H. Dağlarca ve Nobel Ödülü", *Varlık*, C. 44, S. 860, Mayıs 1979, s. 15.

Ertop, Konur, "Ölümünün 30. Yılında Ruşen Eşref Ünaydın: Nobel Edebiyat Ödülüne Aday Gösterilmiş İlk Türk Yazarı", *Milliyet Sanat*, S. 224, Eylül 1989, s. 14-16.

Keleş, Ruşen Y., "Nobel Mükâfatı ve Albert Camus", *Yelken*, S. 10, 15 Kasım 1957, s. 18-19.

Steiner, George, "Nobel Ödülü Çevresinde Dönen Dolaplar", çev. Akşit Göktürk, *Çağdaş Eleştiri*, C. 4, S. 1, Ocak 1985, s. 24-27.

Toprak, Ömer Faruk, "Nobel'i Özleyen Edebiyatımız", *Yeni Ufuklar*, C. 19, S. 228, Mayıs 1971, s. 23-27.

Yağcıoğlu, Halim, "Fazıl Hüsnü Dağlarca Nobel Yolunda", *Varlık*, C. 44, S. 862, Temmuz 1979, s. 9-10.

23

EDEBİYATIMIZ ÜZERİNE DEĞERLENDİRMELER

Baltacıoğlu, İsmail Hakkı, "Bizde Edebiyat Niçin Yoktur", *Yeni Adam*, S. 205, 2 Birinci Kanun 1937, s. 2.

....., "Şehvetsiz Edebiyat", *Yeni Adam*, S. 208, 23 Birinci Kanun 1937, s. 2.

....., "Teşkilâtsız Edebiyat", *Yeni Adam*, S. 119, 9 Nisan 1936, s. 2.

Burhan Asaf, "Niçin Sanatsızız", *Kadro*, c. 2, S. 13, İkinci Kanun 1933, s. 32-34.

Celal Sahir, "Edebî Yıl", *Türk Yurdu*, 10, (1), 23.05.1916, s. 2955-2957.

....., "Edebî Yıl", *Türk Yurdu*, 6, (1), 19.05.1914, s. 2034-2041.

Duru, Kazım Nami, "Kültür-Edebiyatımızın Hâli", *Yeni Adam*, S. 609, 29 Ağustos 1946, s. 9.

İbrahim Alaaddin, "Maarif ve Edebiyat Yılı", *Türk Yurdu*, 12, (1), Mayıs 1915, s. 3351-3357.

İnam, Ahmet, "Edebiyâtını Yitirmiş Edebiyât: Edebiyâtın Edebi Yatık mı?", *Doğu Batı*, S. 22, Şubat-Mart-Nisan 2003, s. 21-36.

Metin, Ali K., "Kurtuluş Kayalı'nın Pusulasından Entelektüel Mirasımıza Dair Göstergeler", *Hece*, S. 76, Nisan 2003, s. 60-64.

Nayır, Yaşar Nabi, "Durmuş Edebiyatçılar", *Varlık*, c. 5, S. 105, 15 Son Teşrin 1937, s. 514.

Oktay, Ahmet, "Kıyamet ve Romanımız", *Radikal İKİ*, 23 Eylül 2001.

Sadri Ertem, "Bedbin Edebiyat", *Yedigün*, c. 7, S. 172, 24 Haziran 1936, s. 9.

....., "Niçin Beynelmilel Eserlerimiz Yok?", *Yedigün*, c. 7, S. 182, 23 Eylül 1936, s. 4.

....., "Sanatın Korunması", *Varlık*, c. 2, S. 41, 15 Mart 1935, s. 263.

Soljenitsin, Aleksandr, "Çağımız ve Edebiyat", çev. Musa Doğan, *Türk Edebiyatı*, 3 (28), Nisan 1974, s. 19-20.

24

HARP ve EDEBİYAT

Dursun, Tarık, "Savaş ve Romanlar", *Yazko Edebiyat*, C. 3, S. 21, Temmuz 1982, s. 97-110.

Enginün, İnci, "Çanakkale Zaferi'nin Edebiyata Aksi", *Marmara Üniversitesi Fen-Edebiyat Fakültesi Türklük Araştırmaları Dergisi*, S. 2, 1986, s. 111-129.

Gülendam, Ramazan, "Romanda Çanakkale: Mehmet Niyazi'nin *Çanakkale Mahşeri* ile Serpil Ural'ın *Şafakta Yanan Mumlar*'ını Bir Karşılaştırma Denemesi", *Türk Yurdu*, S. 175, Mart-2002, s. 100-106; *Dergâh*, S. 148, s. 21-23; *1. Ulusal Karşılaştırmalı Edebiyat Sempozyumu*, Eskişehir, 6-8 Aralık 2001.

Güzel, Abdurrahman, "Türk Edebiyatı'nda Çanakkale Savaşları ve Zaferi ile İlgili Menkabe, Destan, Şiir, Anekdot ve Efsaneler", *Türk Kültürü*, 35, (409), Mayıs 1997, s. 12-29.

İdil, Mümtaz, "Savaş ve Edebiyat (I. ve II. Dünya Savaşlarının Edebiyata Etkisi ve Yansıması)", *Yarın*, S. 45, Mayıs 1985, s. 11.

Körükçü, Muhtar, "Harb Edebiyatı", *Varlık*, S: 321, Nisan 1947, s. 9.

Kurdakul, Şükran, "II. Dünya Savaşı'nın Edebiyatımıza Yansımaları Üzerine Bir Konuşma", *Düşün (Bizim Belde Toplum Sanat)*, S. 14, Mayıs 1985, s. 66-67.

Pamirli, Osman Turgut, "Harp Sonrası Edebiyat", *Damla*, S. 21, Kasım 1944, s. 10-11.

Shender, Stephen, "Harb ve Şiir", çev. Cemal Öztürk, *Tercüme*, 6, (34-36), 19.03.1946, s. 322-328.

Törenek, Mehmet, *Türk Romanında İşgal İstanbulu,* Kitabevi Yayınları, İstanbul 2002.

Uzun, Mustafa, "İman'ın Zaferi Çanakkale ve Edebiyatımızdaki Akisleri", *İlim ve Sanat*, S. 35-36, Temmuz 1993, s. 66-72.

Yamaç, Cavit, "Harp ve Edebiyat", *Varlık*, 11, (170), 01.08.1940, s. 83-84.

Yıldız, Saadettin, "«Harp Edebiyatı» Kavramı ve Edebiyatımızda Çanakkale Muharebeleri", *Çanakkale Zaferi'nin 83. Yıldönümü Panel Bildirileri*, (18 Mart 1998), Eskişehir 1998, s. 38-50.

25

SOSYALİST EDEBİYAT

Aragon, Louis, "Sosyalist Gerçekçilik ve Romanlarım", çev. A. Haşim Akman, *Yeni Düşün*, 42, Ekim 1987, s. 49-50.

Ayaldı, Kemal, "Edebiyatta Komünizm", *Boğaziçi*, S. 5, Mayıs 1989, s. 6-8.

....., "Edebiyatta Komünizm", *Millî Işık*, 2, (18), Ekim 1968, s. 16-18.

Bala, Mirza, "Edebiyat ve Komünizm", *Azerbaycan*, 24, (214), Nisan-Haziran 1975, s. 5-7.

Benda, Julien, "Edebiyat ve Komünizm", *Yeni Adam*, 2, (81), 18.07.1935, s. 12-13.

Beykal, Canan, "Sekterlik ve Sosyalist Gerçekçilik", *Çağdaş Türk Dili*, 4 (45/46), Kasım-Aralık 1991, s. 417-419.

Çağatay, Saadet, "Sovyet Sömürge Siyaseti ve Türk Dili", *Emel*, 18, (104), Ocak-Şubat 1977, s. 17-21.

Çağatay, Tahir, "Sovyet Sömürge Siyaseti ve Türk Dili", *Töre*, 8, (79), Aralık 1977, s. 16-20.

Freville, Jean, *Sosyalist Gözle Toplum ve Sanat*, İzlem Yayınları, İstanbul 1963.

Freville, Jean ve Jorj Valentinoviç Plehanov, *Sosyalist Gözle Sanat ve Toplum*, çev. Asım Bezirci, Acar Yayınları, İstanbul 1968.

Göktuna, Ahmet Sabri, *Sosyalist Ülkelerde Fikir ve Sanatın Kaderi*, Tercüman 1001 Temel Eser, 16, Kervan Kitapçılık A.Ş.

Gsell, Paul, "Sovyet Memleketinde Tiyatro", *Yeni Adam*, 1, (26), 25.06.1934, s. 6, 12.

İnan, Abdülkadir, "Türk Edebiyatı ve Tarihi Üzerine Rus Baskısı", *Türk Yurdu*, 1, (10, (280)), Ocak 1960, s. 41-42.

Lequenne, Michel, "Lukacs ve Sosyalist Gerçekçilik", çev. Erhan Bener, *Çağdaş Türk Dili*, 4 (38), Nisan 1991, s. 60-64.

Levin, Harry, "Edebiyatta Realizm ve Sosyalist Gerçekçilik", çev. A. Buğra, *Töre*, 4, (10), Mart 1972, s. 45-49.

Lunaçarski, Anatoli Vasilyeviç, *Sosyalizm ve Edebiyat: Deneme-Eleştiri*, çev. Asım Bezirci, Evrensel, İstanbul 1998.

Mehmet, Selâhattin, "Sosyalizm ve Edebiyat", *Forum*, 22, (366), 01.07.1969, s. 16-17.

Moran, Berna, "Hüseyin Rahmi Gürpınar'da Sosyalizm ve Haydutluk", *Birikim*, Haziran 1975, s. 5-9.

Oktay, Ahmet, *Toplumcu Gerçekçiliğin Kaynakları*, B/F/S Yayınları, İstanbul 1986; Tüm Zamanlar Yayıncılık, İstanbul 2000.

Peyami Safa, "Sovyet Rusya'da Sanat ve Edebiyat", *Resimli Şark*, S. 10, Ekim 1931, s. 9.

Plehanov, Jorj Valentinoviç, *Sosyalist Açıdan Toplum, Sanat ve Eleştiri*, çev. Asım Bezirci, Evrensel Basım Yayın, İstanbul 1999.

Polat, Fatih, "Türkiye Sosyalistleri ve Ütopya", *Evrensel Kültür*, S. 93, Eylül 1999, s. 30-32.

Sinyavski, A., *Sosyalist Realizm*, çev. S. Türker, Habora Yay., İstanbul 1967.

Tatarlı, İbrahim-R. Mollov, *Marksist Açıdan Türk Romanı*, Habora Kitabevi, İstanbul 1969.

Ülküsel, Uygun, "Sosyalist Ülkeler, Sosyalist Ülkelerde Sanat, Sosyalist Sanatçılar", *Yelken*, S. 132, Şubat 1968, s. 4-5.

Yakup Kadri, "Moskova Edebiyat Kongresinde", *Kadro*, c. 3, S. 33, Eylül 1934, s. 27-32.

....., "Sovyet Edebiyatı", *Kadro*, c. 3, S. 35-36, İlkkânun 1934-Sonkânun 1935, s. 28-34.

26
GENEL

"Sinema ve Edebiyat", *19 Mayıs*, 8, (86), Eylül 1947, s. 12-14.

"Sinema ve Edebiyat", *Ar*, S. 1, Ocak 1938, s. 19-20.

Akyüz, Kenan, "Edebiyat-ı Cedide Bir (Salon Edebiyatı) mıdır?", *Zafer*, 7, (2333), 10 Şubat 1956, s. 5.

Alpan, Muzaffer, "Edebiyat ve Kültür", *İnan*, S. 6, Mayıs 1943, s. 14-15.

Alptekin, Mahmut, "Sinema, Televizyon Karşısında Edebiyat", *Varlık*, 43, (838), Temmuz 1977, s. 8.

Ambriere, Francis, "Gazetecilik ve Edebiyat", *Yeditepe*, S. 7, 1 Ağustos 1950, s. 1.

Arık, Kemal Fikret, "Hukukçu Gözüyle Hugo'nun Sefilleri", *Hareket*, S. 8, s. 249-253.

Avni, H., "Halk İçin Radyo ve Sinema", *Yeni Adam*, 5, (211), 13.01.1938, s. 4.

Benda, Julien, "Sanat mı Modaya Tabidir, Moda mı Sanata?", çev. Rüştü Şardağ, *Varlık*, 5, (110), 01.02.1938, s. 598-599.

Benderli, Muvaffak, "Hürriyet ve Edebiyat", *Siyaset*, 2, (64), 17.05.1952, s. 13.

Beyzareoğlu, Yusuf Ziya, "1908'e Kadar Edebiyatçıların Psikolojisi", *Hisar*, 17, (161), Mayıs 1977, s. 16-17.

Boratav, Pertev Naili, "Folklor ve Edebiyat", *Fikir Hareketleri*, 12, (312), 14.10.1939, s. 410-411.

Bozok, H., "Matbaa ve Edebiyat", *Yeni Adam*, 6, (39), 28.11.1940, s. 4.

Cantek, Funda Şenol, "Reklamlarda Cumhuriyet'in Medeniyetle İmtihanı", *Toplumsal Tarih*, S. 125, Mayıs 2004.

Cöntürk, Hüseyin, "Edebiyat Gücü, Eleştirme Gücü", *Forum*, 9, (98), 15.04.1958, s. 22-23.

Çağdaş, Tevfik Nevzat, "Yıkıcı Edebiyat", *Türk Anglo-Amerikan Postası*, 5, (60), Mart 1952, s. 6-7.

Çapanoğlu, Münir Süleyman, "Soysuzlaşan Edebiyat", *Edebiyat Âlemi*, S. 7, 2 Haziran 1949, s. 51, 57.

Erdost, Muzaffer, "Edebiyat ve Gelişmiş Ülke İnsanı", *Yeni Ufuklar*, 14, (159), Ağustos 1965, s. 35-39.

Ergun, Doğan, *Türk Bireyi Kuramına Giriş-Türk Kültürünün Olanakları*, Gerçek Yayınları, İstanbul 1990.

Ertem, Sadri, "Bedbin Edebiyat", *Yedigün*, 7, (172), 24.06.1936, s. 9.

....., "Edebiyatta Muhteşem Hamiler", *Kalem Aylık Sanat ve Edebiyat Mecmuası*, S. 9, 01.02.1939, s. 110-111.

....., "Para Getiren Edebiyat", *Yedigün*, 7, (175), 15.07.1936, s. 8.

Erünsal, İsmail E., "Türk Edebiyatı Arşivine Kaynak Olarak Arşivin Değeri", *Türkiyat Mecmuası*, İstanbul 1980, C. XIX.

Fatin Tevfik, "Edebiyatta Kin", *İctihad*, (145), 15.03.1922, s. 3042-3044.

Fumaroli, Marc, *Edebiyat Cumhuriyeti*, Dost Yayınları, İstanbul 2004.

Gazali, "Edebiyatta Zevk", *Irmak Edebî İlmî Mecmua*, S. 2, Mart 1928, s. 2-3.

Güney, Erol, "Tarihin Hızlanışı ve Edebiyat", *Yaprak*, S. 1, 01.01.1949, s. 2.

Güngör, Erol, "Pornografi ve Edebiyat", *Türk Edebiyatı*, S. 60, Ekim 1978, s. 8-11; S. 62, Aralık 1978, s. 8-13.

Hayber, Abdülkadir, "Edebiyat ve Alışkanlık", *Erguvan*, S. 4, Haziran 1985, s. 6-7.

Kakınç, Tarık Dursun, "Edebiyatın Sinema ve TV ile Tehlikeli İlişkileri", *Milliyet Sanat*, S. 134, Aralık 1985, s. 29-31.

Kaplan, Mehmet, "Edebiyat ve Ahlâk", *İstanbul*, 6, (70), 01.11.1946; 6 (71), 01.11.1946, s. 9-10.

....., "Edebiyat ve Millet", *İstanbul*, 4, (40), 15.07.1945, s. 5.

....., "İçtimai Şuuraltı ve Edebiyat", *Hareket*, S. 9, Kasım 1947, s. 2-4.

Kavcar, Cahit, *II. Meşrutiyet Devrinde Edebiyat ve Eğitim (1908-1923)*, Ankara Üniversitesi Eğitim Fakültesi Yayınları, Ankara 1974.

Kazanlı, Oktay, "Türk Kahramanlığının Hıristiyan Edebiyatındaki Akisleri", *Kovan*,

S. 10, Mayıs 1944, s. 6-7; S. 11, Haziran 1944, s. 6-7.

Kefeli, Kemal, "Demogoji Edebiyatı İflas Ediyor", *İnan*, S. 40-41, 01.05.1948, s. 1.

Kocagöz, Samim, "Nerede O Eski Tefrikalar...", *Adam Sanat*, S. 32, Temmuz 1988, s. 24-26.

....., "Sakıncalı Sanatçı, Sakıncalı Eleştirmen", *Adam Sanat*, S. 34, Eylül 1988, s. 20-22.

Kocatürk, Vasfi Mahir, "Edebiyatta Ebedilik", *Varlık*, 4, (74), 01.08.1936, s. 20.

Köksel, Behiye, "Osmanlı Hanedanından Baba-Oğlu İki Şair Fatih ve Edebiyat", *Küçük Dergi*, 2, (17), Ekim 1980, s. 23-24.

Kutlu, Şemsettin, "Yolunu Bulamayan Edebiyat", *Edebiyat Âlemi*, S. 1, 21 Nisan 1949, s. 2.

Kutluk, İbrahim, "Edebiyat Kelimesine Dair", *Hürses*, 2, (443), 18.03.1952, s. 2.

Levend, Ağah Sırrı, "Edebiyatta «İrtica» Olur mu?", *Türk Düşüncesi*, 1, (6), Mayıs 1954, s. 411-414.

Mehmedzade Mirza Bala, "Edebiyatta İstiklâl ve Demokratizm", *Yeni Kafkasya*, 4, (16), 15.05.1927, s. 8-9;

....., "Edebiyatta İstiklâl ve Demokratizm", *Yeni Kafkasya*, 4, (19), 01.07.1927, s. 3-5.

Mustafa Şekip, "Edebiyat ve Edebî İnkişaf", *Mihrâb*, S. 15-16, Temmuz 1924, s. 464-471.

....., "Körlük ve Edebiyat", *Varlık*, S. 15, 15.02.1934, s. 231.

Mutluay, Rauf, "Edebiyatsız Gazete, Gazetesiz Edebiyat", *Yeni Ufuklar*, C. 15, S. 170, Temmuz 1966, s. 6-9.

Nahid Sırrı, "Tayyâre ve Edebiyat", *Havacılık ve Spor*, S. 51, 1928, s. 681-682.

Nayır, Yaşar Nabi, "Edebiyat ve Kültür", *Varlık*, 11, (172), 01.09.1940, s. 73-74.

....., "Nesiller Arasındaki Anlaşmazlık", *Varlık*, 6, (124), 01.09.1938, s. 50.

....., "Romansız Edebiyat", *Varlık*, S. 368, 01.03.1951, s. 3.

Ozansoy, H. F., "Şiir Nasıl ve Ne Şartlar Altında Doğar?", *Barış Dünyası*, s. 15.

Özalp, Sinan, "Edebiyatın Düşünme Yapımızın Gelişmesindeki Rolü", *Turizm*, 11, (83), Nisan 1968, S. 21; Emre, 4, (48), Nisan 1968, s. 13-14.

Özarslan, Ersin, "Yenileşme, Batılılaşma, Çağdaşlaşma, Modernleşme, Tekâmül, Terakki Hareketleri İçinde (1800-1875) Gazetenin Rolü", *Kubbealtı Akademi Mecmuası*, Yıl: 16, S. 4, Ekim 1987.

Özkırımlı, Atilla, "Edebiyatta Cinsellik ve Açık Saçıklık Üzerine", *Gösteri*, 1, (10), Ekim 1981, s. 49-50.

....., "Panorama Üzerine", *Panorama,* İletişim Yayınları, İstanbul 1987.

Özön, Mustafa Nihat, "Yaşayan Edebiyatçı", *Ilgaz*, 20, (231), Aralık 1980, s. 14-15.

Perin, Cevdet, "Önsöz", *Panorama*, Remzi Yayınevi, İstanbul 1953.

S. S., "Casusluk Romanları Üstüne", *Türk Dili*, 26, (249), Haziran 1972, s. 260-263.

Sarkar, P. R., "Edebiyatın Yaratıcıları ve Toplumun Hızlı Bir Şekilde İlerlemelerindeki Rolleri", *Evrensel Rönesans*, S. 3, Ocak-Şubat 1982, s. 3-6.

Sartre, J. P., "Edebiyat ve Dünyamız Üzerine", çev. S. Eyüboğlu-V. Günyol, *Yeni Ufuklar*, 13, (146), Temmuz 1964, s. 1-5.

Sezer, Sennur, "Kent ve Edebiyat", *Varlık*, 57, (1005), Haziran 1991, s. 45-46.

Soruşturma, "Edebiyatımızda Değerleri Abartılmış ve Yeterince Anlaşılamamış Yazarlar", *Varlık*, 58, (1017), Haziran 1992, s. 6-14.

Tekeli, İlhan, "Sanatın Çoğulculuğu da Özgürlüğü de Tehlikede (Türkiye'de Ekonomik Durum ve Sanat Alanında Tekelleşme Üzerine)", *Milliyet Sanat*, S. 112, Ocak 1985, s. 2-5, 62.

Tietze, Andreas, "Edebiyat Davası Ahlak Davasıdır", *Yücel*, 1, (3), Ocak 1950, s. 23-25.

Timuçin, Afşar, "Asık Suratlı Sanat", *Yeni Ufuklar*, 23, (272), Mayıs 1976, s. 8-11.

Toprak, Zafer, "Meşrutiyet'ten Cumhuriyet'e Müstehcen Avam Edebiyatı", *Tarih ve Toplum*, S. 38.

Tökel, Dursun Ali, "Şeytanın İğvasından Korunmuş Tarih Neler Söyler?" *Yedi İklim*, S. 41, Ağustos 1993, s. 84-86.

Tural, Sadık Kemal, "Tarihçinin Edebiyat Dünyasından Alması Gerekenler", *Töre*, 14, (159), Ağustos 1984, s. 11-14; *Edebiyat Bilimine Katkılar*, Ecdad Yayınları, Ankara 1993, s. 27-46.

....., "Türk Dünyasında Bütünleşmenin Artırılmasında Bir Araç: Edebiyat Projesi", *Yeni Türkiye*, 3, (15, Özel Sayı), Mayıs-Haziran 1997, s. 471-475.

Türkay, Osman, "Edebiyat ve Geleceğin Toplumu", *Yeditepe*, 19, (155), Mart 1969, s. 8, 12.

Veldet, Hıfzı, "Edebiyat ve Hukuk", *Harman*, s. 7, 25 Temmuz 1945, s. 4-7.

Wolfrang, Sigfirido, "Yeni Romanda Fikir", *Yeni Adam*, 1, (26), 25.06.1934, s. 6.

Yahya Afif, "Zina Edebiyatı", *Sebilürreşad*, 24, (606), Haziran 1924, s. 122-124.

Yakup Kadri, "Edebiyatta Tayyare", *Havacılık ve Spor*, S. 58, 1928, s. 859-860.

....., "Eser ve Halk", *Kadro*, S. 28, Nisan 1934, s. 24-26.

Yakup Kadri, "Ham Madde ve Halkla Sanatkar", *Kadro*, S. 3, Mart 1932, s. 17-18.

Yalçın, Emre-Sabahat, "1930'ların Şehrinde Edebiyat Eşliğinde Bir Gezinti", *Toplumsal Tarih*, S. 39.

Yıldız, Alpay Doğan, "Bir Eğitim Kitabı Olarak Reşat Nuri'nin Çalıkuşu Romanı", *Yedi İklim*, S. 95, Şubat 1998, s. 34-38.

Yurdayrın, Hüseyin, "XVIII. Yüzyıla Ait İlginç Bir Mahkeme Hükmü (Hayvanlarla İlgili Edebiyatlar Üzerine ve "Güğercinlik" Başlığını Taşıyan Mahkeme Hükmü)", *Belleten*, 48, (189-190), Ocak-Nisan 1984, s. 257-270.

27

ESKİ HARFLİ KİTAPLAR

Abdülganî Seniy [Yurtman], *Edebiyat*, Kasbar Matbaası, İstanbul 1895, 15 s.

Âdil Han-Zeyyad Han, *Azerbaycan Hakkında Tarihî, Edebî ve Siyasî Malûmât*, Hükümet Matbaası, Bakû 1919, 99 s.

Ahmed Hamdi-M. Zekeriya [Sertel], *Hayat ve Şebab*, Rumeli Matbaası, Selânik 1911, 267+4 s.

Ahmed İhsan, *Hayat ve Tabiat*, İstanbul 1924, 31 s.

Ahmed Rasim, *Hayat-ı Hakikiye Sahnelerinden. Belki Ben Aldanıyorum*, Darü'l-hayr Mürettibhanesi, İstanbul 1909, 70 s.

Ahmed Şuayb, *Hayat ve Kitablar*, İstanbul 1900, 393 s.; Matbaa-i Hukukiye, İstanbul 1913, 407 s.

Aka Gündüz [Enis Avni], *Hayatdan Hikâyeler*, İkdam Matbaası, İstanbul 1928, 180 s.

Alfieri, Kont Vittorio, *Hükümdar ve Edebiyat*, çev. Abdullah Cevded [Karlıdağ], Matbaa-i İctihad, Cenevre 1905, 10+340 s.

Ali Canib [Yöntem], *Edebiyat*, Matbaa-i Âmire, İstanbul 1924, 499 s.; Millî Matbaa, İstanbul 1926, 492 s.

....., *Millî Edebiyat Meselesi ve Cenab Bey'le Münakaşalarım, 1328-1329*, Kanaat Matbaası, İstanbul 1918, 85+9 s.

Ali Ekrem [Bolayır], *Recaizâde Mahmud Ekrem Bey. Hayatı ve Âsârı*, Evkâf-ı İslâmiye Matbaası, İstanbul 1923, 2+86 s.

Ali Kemal, *Edebiyat-ı Hakikiye Dersleri*, İkdam Matbaası, İstanbul 1897, 275 s.; Matbaa-i Hayriye, İstanbul 1914, 203 s.

....., *Sorbon Darülfünûnunda Edebiyat-ı Hakikiye Dersleri*, İkdam Matbaası, İstanbul 1896, 222+2 s.; İkdam Matbaası, İstanbul 1898, 222+2 s.; Matbaa-i Hayriye ve Şürekâsı, İstanbul 1914, 203 s.

Alimcan İbrahim, *Edebiyat Kanunları*, Kazan 1918, 120 s.

Edebî Meslekler, Darülfünûn Matbaası, İstanbul 1928, 112 s.

Edebiyat ve Siyasiyat, İkdam Matbaası, İstanbul 1910, 108 s.

Edebiyat-ı Cedide, Yayınlayan: C. F.-A. K., Sancakcıyan Matbaası, İstanbul 1912, 352 s.

Fatma Aliye, *Levâyih-i Hayat*, Hanımla-

ra Mahsûs Gazete Matbaası, İstanbul 1898, 112 s.

Ford, Henry, *Hayatım ve Âsârım*, Sebat Matbaası, İstanbul 1926, 94 s.

Hakkı Baha, *Safahât-i Hayat, Manzum ve Mensur Âsâr-ı Edebiyeden Müteşekkildir*, Muin-i Hilâl Matbaası, Bursa 1910, 88+1 s.

Hava Edebiyatı (Şiirler, Hikâyeler, Fantaziler, Nesirler), Türk Ocakları Merkez Heyeti Matbaası, Ankara 1927, 314+3+5 s.

Hayat-ı Hakikiye Sahneleri, çev. Mustafa Hayrullah [Diker], Kasbar Matbaası, İstanbul 1895, 40 s.

Hüseyin Cahid [Yalçın], *Hayat-ı Hakikiye Sahneleri*, Hilâl Matbaası, İstanbul 1909, 238+2 s.

....., *Hayat-ı Muhayyel*, Âlem Matbaası, İstanbul 1898, 315+3 s.; İkdam Matbaası, İstanbul 1910, 315+1 s.

Hüseyin Rahmi [Gürpınar], *Hayatdan Sahifeler*, Matbaa-i Orhaniye, İstanbul 1919, 128 s.

İbnü'r-Reşad Ali Ferruh, *Laklakıyât-ı Edebiye*, Matbaa-i Ebüzziya, İstanbul 1884, 36+1 s.

İlyas Macid, *Kıyl ü Kal-i Edebî*, Matbaa-i Ahmed İhsan, İstanbul 1909, 44 s.

İsmail Fethi, *Hayat-ı Edebî yahud Felsefe-ı Ervâh*, Yeni Osmanlı Matbaası, İstanbul 1912, 138+4 s.

İsmail Hakkı [Baltacıoğlu], *Din ve Hayat*, Cemiyet Kütübhanesi, İstanbul 1918, 48 s.

Köprülüzâde Mehmed Fuad, *Bugünkü Edebiyat*, Cihan Biraderler Matbaası, İstanbul 1924, 329+1 s.

....., *Hayat-ı Fikriye*, Uhuvvet Matbaası, İstanbul 1909, 208 s.

....., *Millî Edebiyat Cereyanının İlk Mübeşşirleri ve Divân-i Türkî-i Basit*, Devlet Matbaası, İstanbul 1928, 79+83+1 s.

Krikoryan, H.K., *Ebedi Hayat*, H. Boyacıyan, İstanbul 1905, 23 s.

Lanson, Gustave, *Tarih-i Edebiyatda Usûl*, çev. Yusuf Şerif [Kılıçel], Matbaa-i Âmire, İstanbul 1926, 39 s.;

Mehmed Raif, *Nikât-ı Edebiye*, İstepan Matbaası, İstanbul 1890, 54 s.

Midhat Cemal [Kuntay], *Edebiyat Defteri*, Matbaa-i Âmire, İstanbul 1915, 64 s.

Namık Kemal, *Makalât-ı Siyasiye ve Edebiye*, Amedî Matbaası, İstanbul 1911, (5. Cüz), 424+3 s.; Mahmud Bey Matbaası, İstanbul 1911, (6. Cüz), 424 s.

....., *Makalât-ı Siyasiye ve Edebiye*, Selânik Matbaası, İstanbul 1911, (1. Cüz 4), 424 s.

....., *Müntahabât-ı Tasvir-i Efkâr-Siyasiyât*, Seçen: Ebüzziya Tevfik, Ebüzziya Matbaası, İstanbul 1894, 128 s.

Nüzhet Haşim [Sinanoğlu], *Millî Edebiyata Doğru*, Nefaset Matbaası, İstanbul 1918, 174 s.

Raif Necdet [Kestelli], *Harb-i Umûmî ve Edebiyat*, Orhaniye Matbaası, İstanbul, 353-383 s.

....., *Hayat ve Mektuplar*, İkdam Matbaası, İstanbul 1925 (2. Cild), 267-626 s.; İkdam Matbaası, İstanbul 1925, (1. Cild), 264 s.

....., *Hayat-ı Edebiye 1909-1922*, Orhaniye Matbaası, İstanbul 1922, 383 s.

....., *Hayat-ı Edebiye 1919-1922*, Orhaniye Matbaası, İstanbul 1922, 320 s.

Raşid, *Edebiyat-ı Cedide*, Matbaa-i Âmire, İstanbul 1866, 6+4+459 s.

Ruhsan Nevvare [Hadiye Selimoğlu]-Tahsin Nahid [Berkant], *Jön Türk-Milli İctimai, Siyasi Roman*, Asaduryan Matbaası, İstanbul 1909, 80+6 s.

Salih Nigâr [Keramet], *Fikret'in Hayat ve Eseri*, İlhami-Fevzi Matbaası, İstanbul 1926, 96 s.

Savinkof, *Tahliskâr Bir Bomba-Rus Hayat-ı İnkilabından Bir Yaprak*, çev. S. N., Hikmet Matbaası, İstanbul 1911, 55 s.

Süleyman Fehmi, *Edebiyat*, Hilâl Matbaası, İstanbul 1909, 3+360 s.

Süleyman Nazif, *Fuzûlî-Şair-i Şehirin Hayat ve Âsârı Hakkında Bazı Malûmat ve Tedkikat*, Yeni Matbaa, İstanbul 1925, 3+173 s.

Şâhabeddin Süleyman, *Tenkidât-ı Ede-*