

Keyifli Okumalar Dileriz

Binlerce kategoride milyonlarca PDF e-kitap, ders kitapları, dergiler ve romanlara platformumuz üzerinden ücretsiz ulaşabilirsiniz.

RESMİ WEB SİTEMİZ

<https://rantey.org>

Yedek ve Duyuru Kanallarımız

Sitemize erişim engeli gelmesi veya adres değişikliği durumunda aşağıdaki kanallardan güncel giriş adresine erişebilirsiniz:

- Telegram: <https://t.me/birkitapbir>
- WhatsApp Kanalımız : <https://whatsapp.com/channel/0029VbDHv8uE50Us4lvMoc0Y>

BEDRETTİN CÖMERT

Eleştiriyi

BEŞ KALA

PROSPERO
yayınları

Ücretsiz PDF Kitap Arsivi - <https://rantey.org>



PROSPERO YAYINLARI

Yöneten: İsmail Gençtürk

•

Editör: Gonca Aydemir

•

İkinci Basım Ağustos 1997

•

Haberleşme Adresi: P.K. 45

Yenişehir / ANKARA

Tel: 419 66 36

IBSN: 975-7273-74-0

Bedrettin Cöner

**ELEŞTİRİYE
BEŞ KALA**

2. Basım

PROSPERO YAYINLARI

Ücretsiz PDF Kitap Arsivi - <https://rantey.org>

İÇİNDEKİLER

NİÇİN Mİ ELEŞTİRİYLE BEŞ KALA?	7
Bir Okurun İzlenimleri: "TEMmuz BİLDİRİSİ	33
"SAAT 21 - 22 ŞİİRLERİ"	43
SINIF ELEŞTİRİSİ	49
NAZİM HİKMET'İN GERÇEKÇİLİK ANLAYIŞI	52
IDEOLOJİK GERİLEMENİN SANATTA SONUÇLARI	85
EDEBİYAT ELEŞTİRİSİNDE YÖNTEM	95
ELEŞTİRİMİZİN ALINYAZISI	111
ABARTILAN BİR GELENEK	114
CEMİL SENA'NIN ESTETİK ÇABALARI	117
ŞİİRDE DUYGU	125
YARATMANIN YALNIZLIĞI	130
ELEŞTİRİDE SEVGİ	133
HİKAYECİLİĞİMİZ ÜSTÜNE	135
ELEŞTİRİMİZİN ÇAĞDIŞILIĞI	137
ŞİİRDE MÜZİK	140
BÜTÜNCÜL BİR GERÇEKİLİĞE DOĞRU	143
ŞİİR	147
GÜNLÜK GÖZLEMLER	155
ZAMAN AŞIMINA UĞRAYAN SORUMLULUKLAR	159
ZAVALLI HAYDAR BİZİM HAYDAR	163
'HASAN HÜSEYİN ŞİİRİ'NE GİRİŞ	167
ELEŞTİRİYE BEŞ KALA	194
DÖRT TEMEL KAVRAM	210
OKUMADA KOLAYCILIK	213
EDEBİYATTA İÇERİK	216
ETKİLENME VE AŞIRMA	224

RUHİ SU MÜZİĞİNİN YAPISAL ÖZELLİĞİ.....	230
YAZIK OLDU ZEBERCET EFENDİYE.....	234
ŞİİRDE DÜŞÜNCENİN PAYI VE GÖREVİ	243
BALABAN'IN RESİMLER	249
ŞİİRİN ÖZGÜL NİTELİĞİ	252
ŞİİRDE NİCEL SOLUK	257
YEŞİLÇAM'I YALNIZ YARATICILAR KURTABABILIR	260
FETVACILAR ÇOĞALDI	263
SANATIN KURALLARINA DİKKAT	265
SANATTA YANLIŞ DEVRİMCİLİK	267
EBEBİYATTA ADA SİĞİNMA HASTALIĞI	271
SANAT VE DÜŞÜNCE TEK BAŞINA DEVRİM YAPMAZ	274
BİZ ŞİİR'E NEDEN ŞİİR DERİZ?	279
TALİHSİZ ELEŞTİRMEN	284
'SEN DE KATILMALISIN YAŞAMI SAVUNMAYA'	287
BİLİMSELLİK	290
YARATMANIN KISKANÇLIĞI VE ELEŞTİREL NESNELLİK	292
İKİNCİ YENİ AKIMININ ŞİİRİMİZDEKİ İŞLEVİ.....	296
YAZINCILARIMIZ VE ÖTEKİ SANATÇILAR	312
YURDUMUZDA MARKSÇI YAZIN ELEŞTİRİSİNİN DURUMU	315

NİÇİN Mİ 'ELEŞTİRİYE 5 KALA'?

Kitabın adına niçin mi ' Eleştiriye 5 Kala' dedim?

Bedrettin Cömert'in, *Eleştirimizin durumuna koyduğu tanı buydu da, ondan!.. Eylül 1973 sayılı Soyut dergisine bir göz atarsanız, onun bu adda bir yazısıyla karşılaşsınız :*

"Bir yazıyı bütünlüğü içinde anlama alışkanlığını edinemedik biz daha. Yazarına veya yazıda adı geçen kişilere karşı olan sevgimiz ve tepkimiz; yazıyı daha tümden okumadan, okumuş olsak bile anlamak için gerekli çabayı harcamadan, o yazıyı övmemiz veya yermemiz için yeterli oluyor"

diye başlar o yazı.

Onun '73'lerde koyduğu bu tanı, doğruluğundan hiçbir şey yitirmedi bugüne dek. O nedenle, Bedrettin Cömert'in eleştiri yazılarıyla eleştiri üzerine yazdıklarını topladığım bu kitabın adına 'Eleştiriye 5 Kala' demeyi uygun buldum. Kitabını kendisi düzenlemiş olsaydı, herhalde o da oyunu bu ada verirdi.

'Kalmasın Ellerim Sizlerden Uzak'ın () önsözünde de değindiğim gibi, Bedrettin Cömert, sanat-yazın dünyamıza, 1959'larda, Şiir'le girdi; ama, adını, genellikle, Eleştiri ile duyurdu. İnceleyen, araştıran, kurcalayan, irdeleyip eleştiren bir kafası vardı onun; bu baskın özelliği, kısa zamanda, Şiir alanından Eleştiri-İnceleme alanına kaydırды onu. Bu dönüşümü kendisi, Roma'dan yazdığı 4 Mart 1969 günlü mektubunda şöyle açıklar.*

(*) Bedrettin Cömert' in şiir kitabı, Evrensel Yayınları, Haziran 1979.

Sevgili Hüseyin abi,

Mektubuna pek sevindim. (...) Nâzım Hikmet incelemeyle birlikte birkaç şiirimi de yollıyacağım. Fakat ben şiirlerime güvenmiyorum artık. Şiirdeki duyarlılığı eleştirilme uygulayınca daha verimli, daha yararlı oluyorum.

1960' dan 1970'e, İtalya'da yaşadığı on yıl, Bedrettin Cömert gibi, duyguları dünyaya açık, doğup büyüdüğü toprakların acı gerçekleriyle yoğrulmuş bir kimseyi ödünsüz gerçekçi olmağa zorluyordu. "Gençliğimin ilk yapmacık heyecanlarından sıyrıldım artık" sözündeki yürek çizen acılığı anlamamak olanaksız.

Üniversite gittikçe zorlaşıyordu. Gönül işleri yakasını bırakmıyordu. Maria Agostina ile evlendi: 1965. İlk çocukları Ergun, Roma'da doğdu: 1966. İtalya da ekonomik-toplumsal-siyasal bunalım içindeydi. Yaşam koşulları İtalya'da da zordu. Bedrettin Cömert, ayakta kalabilmek için, sanat ve yazınla ilgisi bulunmayan birtakım metinleri çevirip veya Radyoda çalışıp para kazanmak zorunluluğuyla karşı karşıya bulunuyordu. Zaman zaman bunaldığı oluyordu. Bunu mektuplarında ve şiirlerinde anlatmağa çalışırdı. Haziran 1966'da yayımlanan bir şiirinde şöyle diyordu:

"Ne zaman çoğalsam acıyarak / Budalaca bir ağlama gezinir yüzümde / Ve ben hep ağlarım o yüzümle / Toz olur gözümde güneş / Yıkılırım son güldürüsüne ezgiliğin / Çok yorgunum / Aranıza giremem artık / Coşkum umudum bitti / Şimdi hep korku artık".

Ağustos 1966' da yayımlanan "Sezi" adlı şiirinde ise şunları söylüyordu bize:

"Geçirdiğim bütün hastalıklardan sonra / Mutlaka ayırdedeceğim beni götürecek sancıyı / Daha gitmeden / Henüz korku çizgileri yüreğime akarken / Salt karımın yüzüne bakacağım / Eğer yalnızsam / Ve görünüyorsa / Alışamadığım yumuşaklığına gökyüzünün / Belki de büyük lâflar edeceğim / Ölümden bile korkmadı desinler diye."

1967 yazında, karısı ve oğluyla birlikte, Ankara'ya geldi.

Mart ayı içinde cezaevinden çıkmıştım. Birlikte güzel günler geçirdik. Çeviriden, eleştiriden, şiirden, Türk ve İtalyan yazınından konuştuk. Ataktı, mutluydu, umutluydu; güzel ve büyük işler yapma coşkusuyla doluydu. Benim "Temmuz Bildirisi"ni eleştiren yazısı 15 Ocak 1967 sayılı Varlık dergisinde yayımlanmıştı. Bu, onun ilk eleştiri yazısıydı. İkinci yazısı "Deliceli Eleştirmenler" adını taşıyordu; Varlık dergisi yayımlamak istememişti; yanında getirmişti, okuttu bana, görüşümü sordu. Konuştuk uzun uzun.

Roma'ya döndükten sonra yazdığı 31 Ocak 1968 günlü mektubunda şöyle diyordu:

"... Bu ay içinde durumum biraz kritik fakat. 14-20 şubat arasından son imtihanım var. Tezimi bitirdim. Şimdi başımı kaşıyacak vaktim yok. İnekliliyoruz. Ama mart başından itibaren sürekli gönderirilm. Belki 25 şubata da yetiştiririm. Şimdilik ise, şu yazın okuduğun eleştirilmsl yazıyı yolluyorum. Epeyi kısalttım. (...) Ayrıca bilmem işne çeviri şiir de yarar mı? Yararsa yaz, hemen göndereyim."

Birazcık açayım yazdıklarını: yıllardır çalışmakta olduğum dergi, 31 Aralık 1967 günü kapanmış, işsiz kalmıştım. Ocak '68 ortalarında, "belki" yaşatırım umuduyla Forum dergisinin yazı işleri yönetmenliğini yüklenince, ilk işim, Bedrettin Cömert'e mektup yazıp yazı istemek olmuştu. Mektubunda değindiği konu budur.

Bedrettin Cömert, dostluk simgesi idi. Verdiği sözü yerine getirmediğini görmedim ben. Bana acı günler yaşatan Forum dergisi girişimimde hiçbir zaman yalnız bırakmadı beni; 'iki eli kanda' da olsa, yazıp çevirip yollamaktan geri kalmadı. "Bedrettin Cömert Kaynakçası"na göz gezdirenler, bunu hemen anlayacaklardır (Bkz: "Bedrettin Cömert'e Armağan", Hacettepe Üniversitesi Yayınları, 1980, Ankara).

Bedrettin Cömert, 1966 sonuna değin hep şiir, çeviri ve röportajla uğraştı. 15 Eylül 1966 sayılı Varlık dergisinde yayımlanan "Çeviri Üstüne Düşünceler" adlı yazısını eleştiri saymazsak, diyebilirim ki, ilk eleştiri yazısı, 15 Ocak 1967 sayılı Varlık dergisinde yayımlanan

"Temmuz Bildiri"sidir. Ondaki gelişmenin somut olarak izlenilebilmesi için, adı geçen yazının bu kitaba alınması gerekiyordu.

Forum dergisi, Bedrettin Cömert'in, eleştiri ve çeviri dallarındaki olağanüstü gelişmesinde yararlı olmuş bir dergidir. Dergiyi 332. sayısından başlayarak gözden geçirenler, bunu anlamakta zorluk çekmeyeceklerdir. Bedrettin Cömert'in öbür dergi ve gazetelerle ilişkisi, Forum'un 1970 mayısında kapanmasından sonra başlar.

Övünerek belirtmek isterim ki, bana güvenirdi Bedrettin Cömert. Roma'dan yolladığı yazılarını, elimdeki dergide en iyi biçimde, kusursuzca vereceğimi bilirdi. Bakın, Roma'dan yazdığı 18 Şubat 1968 günlü şu mektuba:

'Sevgili Hüseyin ably,

Bilmem bundan önce gönderdiğim yazıyı beğendin mi? Şimdi bir yazı daha yolluyorum. Türkçemlin ne denli tatsızlaştığını, yoksullaştığını göreceksin. Havayı muhafaza etmek kolay değil. Sabah akşam bir dili konuşup, o dilde okuyup yazmak, insanda öylesine bir yozluk yaratıyor ki, düşündüklerimi kendillğinden gelen sözcüklerle değil de, zorla bulup çıkardığım sözcüklerle anlatmak zorunda kalıyorum. Ama daha çok ruhi bir durum bu. Nitekim Türkiye'ye ayak basar basmaz en eski dil alışkanlıklarıma dönüveriyorum. Uzun lâfın kısası, gitmeyen cümleleri düzeltiver. Sonra yanımda bir Türkçe sözlük bile yok. Örneğin 'safha' nasıl denir hatırlayamadım. Bu gibi aksaklıkları onarıver lütfen.

Yazılarımda biraz polemik yan üstün basıyor gibime gelir. Ama ne yazık ki mantar kafalı kimselere bazı şeyleri anlatmak kolay değil. Ne olduklarını yüzlerine haykırmak gerek. Yoksa anlamıyorlar. Sonra bu yazılar bir iki gün içerisinde yazılmış şeyler. Oysa benim istediğim bu değil. Daha sağlam şeyler yapmalıyım. Bunun için de Türkiye'de olmalıyım. Çünkü burada ne okumak, ne de bir araştırma yapmak olanağı var. Canlı edebiyat-sanat çevresinden çok uzaktayım. Bazı şeyleri daha yakından, dolayısıyla daha derinden duymam gerek. Özellikle bu gönderdiğim yazıyı en imkânsız bir zamanda biraraya getirdim. Çünkü burada okul durumları iyice karışık. Bizim fakülteyi bir grup öğrenci işgal etti. Sınavlar yapılamadı. 15

şubatta bitmiş olması gereken sınavlar, ancak 29 şubatta başlayacak. Sanıyorum nisan sonuna doğru Ankara'da olabileceğim. Diyeceğim yazılarımın aceleyle gelmiş olması beni çok üzüyor. Bazı yayınevlerine kendilerini satan yazarlar derken..."

*Birbirini çok iyi tanıyan, anlayan iki insanın yaratıcı uyumunun güzel bir örneği*ydi Bedrettin Cömert'le Forum'daki işbirliğimiz. O, bunun verdiği coşkuyla durmadan yazıyor, çeviriyor ve yolluyordu. Öyle sanıyorum ki, "Yabancılaşma"yı ilk biz verdik Forum'da.

Fakat, şunu hemen belirtmeliyim ki, özeleştiriyeye ve özdenetime son derecede önem verirdi Bedri. Bana güvenerek yolladığı yazılarda bir yanlışlık yaptığını anlamışsa sonradan, hemen mektuba sarılır, durumu açıklardı. Savruluk, boşverme, kulak ardına atma, aldatma, uyutma, yanıltma gibi özelliklerden uzak bir insandı o. Onu 'ilımlı' bulanlar, 'ilımluluk' ile 'bilimsel ağırlık' ve 'tutarlılık'ı birbirine karıştırıyorlar. Bedrettin Cömert, bilim adamı tutarlılığı içinde çalışan, saygınlığı her gün biraz daha artan bir öğretim görevlisiydi, bir sanat-yazın eriydi. Atlamalı zıplamalı gidemezdi o; yöntemli, dizgeli çalışmak zorundaydı. Roma'da geçirdiği on yılın ona kazandırdığı nitelik, bu olmuştu. Önceleri kitap eleştirileri yazarken sonra bundan birdenbire vazgeçmesinin nedeni vardı: kuramsal yönden iyice donanmak istiyordu. Kuramsal temelden kaynaklanmayan eleştiriyi eleştiri saymıyordu. Bu yüzden kendini kuram çalışmasına verdi. Onun 1970'lerden sonraki eleştiri yazıları, bu donanımın ürünleridir. Ama ne yazık ki, bu güzel birikimin meyvaya dönüşmesine izin vermedi faşizm: 11 Temmuz 1978 sabahı vurdular onu. Yüzünü artık göremeyeceğimiz, sesini duyamayacağımız bu değerli insanın yapıları üzerinde durmak, bizim için kaçınılmaz görev oluyor.

Bedrettin Cömert, ülkesinin gerçeklerini içinden tanıyacağı yaşlarda İtalya'daydı, Roma'da: 1960-1970... Türkiye, bu on yılda, en az elli yıllık yol almıştı. Türkiye'nin yüzyıllardır karanlıkta kalmış — ve ya tutulmuş — sorunları, bu on yıl içinde, erozyon kayaları gibi çıkmıştı ortaya. Bedrettin Cömert, ülkesinin bu durumunu uzaktan yaşıyordu. Somut gerçeklikle yüzyüze gelmesi için Türkiye'ye, Ankara'ya dönmesi gerekiyordu. 1970'de döndü Ankara'ya. Ne gördü?

Roma'dan 'Felsefe Doktoru' olarak dönmüştü yurduna; bilgi yönünden yeterince donanmış ve biriktirmişti, bir yöntem adamıydı; o yüzden atak ve girişkendi. Fakat aradan birkaç ay geçmeden anladı hangi ortamda bulunduğunu ve hangi koşullar altında çalışacağını. Roma orada kalmıştı, burası Ankara'ydı!.. On yıllık İtalya gurbetinden sonra, o güzelim yıllarını yedirdiği diplomasını çöp sepetine atıp, "boşver üniversite hocalığına, nerede olsa çalışır, daha da iyi yaşıyorum" diyemezdi; çünkü o, bir üniversite öğretmeni, bir bilim adamı olarak yetiştirmişti kendini. O yüzdendir ki, bir süre için, Roma'dan yazdığı yazılardaki ataklığı bir yana bırakmak zorunda kaldı. Yeni bir ortama ve duruma uyma zorunluluğunun doğal sonucuydu bu. Ama yine de, o geçiş ve uyum döneminde şu sözleri edebiliyordu:

"Halkın Dostları dergisinin 9, 10, 11, 12. sayılarında, ünlü İtalyan marksçı düşünürü Galvano Della Volpe'nin estetik düşüncesini yansıtmak amacıyla, bir dizi yazı yayımlamıştım. Hem yabancı edebiyattan, hem kendi edebiyatımızdan aldığım örnekleri çözümleyerek, şilir dilli bilim dilli arasındaki farkı tamamen işlevsel-bilimsel bir yöntemle açıklamaya çalışmıştım. Yazılarının genellikle ilgi gördüğünü sanmıyorum. Nedenleri açıktı. Herşeyden önce toplum yaşayışımızın derin çelişmelerine uygun olarak hâlâ küçük burjuva entelektüel değerlerinin egemen olduğu kültür-edebiyat yaşantımızda ufak tefek, ecüş bücüş sorunlarla ve sorunumsularla vakit geçiliyordu. Herşeyi yüzeyden görme ve koca koca konuları yetersizlik ve yeteksizlik yüzünden geçiştirme alışkanlığı en son noktasına varmıştı. Eski ılımlıların, yağ bağlamış göbekleri ve balçık bağlamış beyinleriyle çıkar gölgesinde sürüne sürüne ilerlemeye çalışan birçok yorğun savaşıncının (savaşıcı mı dersiniz?) bütün yayın organlarını yeniden aralarında bölüşerek (patron mu arıyorsunuz?), okurları afyonlamayı daha ihtiyatla sürdürdükleri bir gerçektir. Öte yanda, aynı kuşaktan oldukları halde, salt tutarlılıklarını, toplumsal bilinç ve duyarlılıklarını ve araştırma tutkularını yitirmemiş yazarlarımız, yayımlamak için namuslu tek bir dergi bulamıyordu. Bu da gerçektir. Bir yanda korkunun kısıracında panîğe kapılmış bir sınıfın faşist soytarılıkları ülkeyi kana boğmak isterken, öte yanda, bu sınıfa sırtını

ve onursuz duyarlılığını bağlamış aydınimsılardan başka türlü bir davranış beklenemezdi elbette. Duygusal bakımdan bütün iğrençliği-ne rağmen, belirli koşulların yasal bir sonucuydu bu."

(*Gelecek Dergisi, Temmuz 1971, Sayı: 3*)

Yazının tümünü, elinizdeki kitapta bulacaksınız.

4 Ekim 1971 günlü Barış gazetesindeki yazısının başlığı ise şuydu: "Eleştirimizin Alinyazısı" Şöyle giriyordu yazıya:

"Beğensek de beğenmesek de, Ataç bir olgudur. Ama bugün hâlâ, Ataç'ın bıraktığı çalakalem geleneğinin kırıntılarından nasiplenenele-re inat, Ataç bir eleştirmen değildir. Bu yargı, onun eleştirmenlik etkinliğinin şu veya bu şekilde değerlendirilmesi anlamı taşımaz. Bu, gerekçe bile gerektirmeyen bir yargıdır."

1971'lerde bunları diyebilmek pek de kolay olmasa gerek!..

"Cemil Sena'nın Estetik Çabaları" adlı yazısı şöyle biter:

"Kitaptaki Türkçe yetersizliği, terim kargaşası, ifade bunalımı, kitabı tûmden itici ve anlaşılmaz kılıyor. Bir örnekle yazımızı bitirelim: Güzel, algıç (müdrike) kanunlarıyla akortsuz olmadan hayal gücünün bağımsız işleyişini kandıran şeydir."

(*Yansıma, Mart 1972, Sayı: 3*)

Yine aynı yılın mayıs ayında Barış gazetesindeki "Eleştiride Sevgi" adlı yazısına şöyle başlar:

"Beğeni, ne yalnız doğuştan getirilen, ne de doğuştan geldiği gibi kalan bir yetenektir. Sığ izlenimcilerin başlıca yanılgısı da, beğeniye salt bir doğa vergisi saymaları olmuştur. Araştırmayla beğenin gelişimi arasındaki ilişki ve doğru orantıyı göremedikleri için, anladıklarını da, anlamadıklarını da aynı kefedeyi tartmaya kalkmışlar, anlamadıkları yapıtları, değerli olsalar bile, nitelsiz olarak damgalamaktan çekinmemişlerdir"

"Eleştirimizin Çağdıılığı" adlı yazısında ise şöyle der:

"İzlenimci, ayaküstü eleştirinin defteri bizde de dürölüp, çoktan rafa kaldırıldığı halde, hâlâ izlenimciliğin rahat döseğinde keyifle keselenen sözümona eleştirmenlerin ardı kesilmiyor. Öznel-nesnel kavgasının kısır döngüsünden kurtulamayan nesnelcilerimizin çoğu susmuş durumda. Toplumcu eleştirimiz ise, edebiyat yapıtının izlenimcilerce saklı tutulan, çoğun saklı tutulmasında yarar görülen 'İçerik' gerçeğini kararlılıkla göstermiş olmasına karşın, İçerikçilik bağnazlığında ilk uykusuna yatmak üzere."

(Yansıma, Temmuz 1972, Sayı: 7)

"Bizde, kimi kitap tellâllarının adı eleştirmene çıkmıştır. Bunlara 'kitap tanıtıcısı' diyemiyorum, çünkü kitap tanıtıcılığı, yararı ve özelliği belli bir türdür. (...) Kitap tellâllığının en aşağılık oyunu ise, 'kooperatifçilik'tir. Bu kooperatifçiliğin kurulmasında başlıca iki öğenin payı vardır: İdeolojik bulaşmazlık bir, para iki."

(Günlük Gözlemler, Barış gazetesi, 20 Eylül 1972)

Bedrettin Cömert, 'Kalmasın Ellerim Sizlerden Uzak'ın önsözünde belirttiğim gibi, Roma'dayken estirmeğe başladığı Nesnel Eleştiri rüzgârını, 1970'de Türkiye'ye döndükten ve yaşayacağı ortamı gördükten sonra da, ödün vermeden, böyle sürdürdü. Türkiye, İtalya değildi ama, Bedrettin o Bedrettin'di; açık gerçekler karşısında gerilemek, ödün vermek, ona göre değildi! Kısa bir duraksamadan sonra, ağır toplarını bir bir ateşlemeğe başladı.

Bedrettin Cömert'i daha ilk yazılarından başlayarak sevenler ve destekleyenler, onun zamanla yumuşamasından, ödün verici bir tavır takınmasından korkuyorlardı; istiyorlardı ki daha da sert varsın sanat ve yazın'ın birtakım sorunlarının üzerine. Haklıydılar kuşkusuz. Sivri uçların çarpıştığı Türkiye'de, sanat-yazın alanında mızımız lâf ebeliklerinin kimseye bir şey vermeyeceğini biliyorlardı. Bedrettin Cömert gibi, on yılını İtalya'da geçirmiş, kuramsal yönden iyi donanmış bir kimsenin, "nabza göre şerbet verme"nin geçer akçe olduğu bürokrasinin pasları arasında yozlaşıp gitmemesini istemek güzel şeydi.

Ama, her alanda cadı kazanının kaynatıldığı bir ülkede, üniversite çevresinde ve sanat-yazın alanında temiz kalmak, yiğit kalmak kolay mıydı!.. Bugün güzel denilenin yarın çamura atılmayacağını güvencesi neydi? Abartılı övgüyle abartılı sövgünün aynı kişiler için bol keseden kullanıldığı bir ülkeydi burası. Değer yargıları, çerçi terazisinin göstergesi gibi oynayıp duruyordu. Tartıda kural yoktu, ilke yoktu. Kimin akşamla sabah arası nereye, hangi cepheye savrulacağını kestirmek güçtü. Küçük ekmekler ülkesiydi Türkiye. Belki de bu küçük ekmeği yitirme korkusuydu insanları yanar-dönerli yapan?

Örneğin, demokrasi deniliyordu; oysa, Bedrettin Cömert'in on yılını geçirdiği ülkedeki demokrasi anlayışıyla buradaki arasında en küçük bir benzerlik yoktu. Orada sosyalist partiler 'gerici-tutucu' sayılıyordu, burada ise sosyal demokratlar 'komünist' işlemi görüyorlardı!..

Bedrettin Cömert'i sevenler, onun hakkında böyle düşünüyorlardı ama, acaba öbürleri ne diyorlardı? Kuşkusuz, onlar, "kaşara yuva yapmış olma"nın gevşekliği içinde, pek de memnun görünmüyorlardı Bedrettin Cömert'in gelişinden: 'kim bu adam?' diyorlardı, 'ne istiyor bu adam?' diyorlardı. 'eski köye yeni töre mi?' diyorlardı.

İçine düştüğü 12 Mart 1971 arafesi koşulları, Bedrettin Cömert'e, önündeki yılların neler getirebileceğini apaçık söylüyordu. O biliyordu ki, ülke çapında güzel günler yoktu ufukta. Öğrenci eylemlerini yaşamıştı İtalya'da; ama, buradaki öğrenci eylemlerinin niteliği başkaydı. Kapitalizmin kuralları, ilkeleri vardı; bireye neler verdiği ve karşılığında ondan neler istediği az-çok belliydi; insan, zamanla uya bilirdi bu ortama; fakat, ya kapkaççı kapitalizmin kuralsız, ilkesiz, denetimsiz, 'kör tuttuğunu öper' gidişine nasıl ayak uydurulacaktı? Sağ-ı-solu belli olmazdı ki kapkaççı kapitalizmin!... Böyle bir toplumda birey, vatandaş olarak, neye göre, nasıl davranacaktı?

Gerçekçiydi Bedrettin Cömert: ütopik sosyalistleri de, bağınazları da, 'her sabah kurşuna dizilenler'i de, hoşgörüsüzleri de, bölgecileri de, devrimin vıdıvıdısıyla vakit geçirenleri de elinin tersiyle bir yana itti; kışkırtmanın soluna da, sağına da metelik vermemeğe çalıştı. Yapılacak işleri vardı. Ders vermeliydi, tez hazırlamalıydı, yazılar yazmalı, kitaplar yayımlatmalıydı, konuşmalıydı, görmeliydi, düşünme-

liydi. Yoksul bırakılmış bir ülkenin çocuğuydu o, hazır bulduğıyla yetinemezdi, birşeyler üretmeli, katmalıydı kendi alanında.

Inandığını, doğru bellediğini dobra-dobra söylemekten çekinmezdi Bedrettin Cömer. Bu özelliği kendisine, sanat-yazın alanında dostlar da kazandıracaktı, düşmanlar da. Ama o, dostlarının sayısını hergün biraz daha artırarak yolunu sürdürmesini bilecektir. Örneğin, beni Roma'dan bir haşlayışı vardır ki, hiç unutamam. İki mektubunu ardar da okumak, söze dökülemez çarpıntılar verir yüreğime her zaman.

Olay şu: Mart 1968 içinde, Nâzım Hikmet'in "Saat 21-22 Şiirleri" ne ilişkin bir eleştiri yazısı yollamıştı bana, yazıyı yer yer oldukça sert, Türkiyeli okur için de gereksiz örneklerle uzatılmış bulmuştum. Sertlikleri yumuşattım, örneklerin bir bölümünü attım yazıdan ve öylece, Forum'un 1 Nisan 1968 sayısında yayımladım, sayıyı da kendisine postaladım.

Yazıyı okuyunca bozulmuş, o kızgınlıkla çökmüş kaleme:

"Roma, 9 Nisan 1968

Sevgili Hüseyin abi

1 Nisan tarihli FORUM'u alalı birkaç gün oluyor. 15 Mart tarihli FORUM hâlâ gelmediğine göre, demek ki sadece yazılarımın basıldığı sayıları yolluyorsunuz. Bu durum, doğaldır ki öteki sayıda çıkan yazıları izlemekten yoksun ediyor beni.

'Saat 21-22 Şiirleri' adlı yazımda yapılan bazı kırpmalara dikkatli çekmeyi yararlı buldum. Bu yazıları hazırlarken gözönünde tuttuğum prensiplerin ilki, yargılarımı örneklerle saptamak. Böyle yapmakla, okura, metinle yargı arasındaki bağıntıyı kurabilmek olanağı verilmiş oluyor. Bir bakıma eleştirmen de, yargılarında tutarlılığını, ya da beceriksizliğini ortaya seriyor.

Diyelim ki üçüncü paragraf gereksizdi, olmasa da olurdu. Ama Nazım'ın adigeçen kitabındaki başarısızlıklarını 'adiyla' veren örnekler, herşeyden önce benim Nâzım'ın şiirini onun siyasi düşünceleri için peşinlikle olumlu olarak kabul etmediğimi, ama eleştirel bir ölçütün ışığı altında değerlendirmeye çalıştığımı göstermesi bakımından önemliydi. Ve bu düşüncenin dışında Nâzım'a yaklaşma yöntemlerinin tümünden karşıındayım. Sonra, Tarancı'yla Nâzım'ın

ölüm anlayışlarını belirtmeye çalışmıştım. Özellikle Nâzım'dan verdiğim örneğin ikinci bölümü, yani çıkartılmış, basılmamış bölümü, Tarancı'nın havasını derinlemesine getiriyordu. Şimdi ne oluyor öyleyse: Herif'in biri kalkar, buz gibi, haltetmişsin deyiverir, bana. Çünkü yargı ile örnek arasında öyle hemence kavranılabilecek bir ilinti yok. Bir parça varsa da, esas somutluğunu, şirrin ikinci bölümü kazandırıyor. Son olarak, Nâzım'ın İstanbul sevgisini anlatmaya uğraştığım bölüm var. Örnek parçayı tümünden atmış olman, o bölümü havada bırakıyor. Birçokları gibi, metnin bıraktığı ilk izlenimle, kaleme sarılıp yargılar döktürmek istemiyorum. Örnekten kaçmak, izlenim evresinden öteye gidemediğini gösterir bir eleştirmenin. Oysa benim ordaki yargım, o kitabın o bölümünden somut olarak hareket ediyordu.

Farkındayım, bazen kişisel bir polemik durumuna düşüyorum. Örneğin üçüncü paragraftaki, yurtdışında bulunduğumu belirten dize, tamamen yersizdi. Yazıyı postaladıktan sonra anladım. Fakat yazının öteki bölümlerinde yapılan kırpmalar ise, bütünlüğü parçalamaktan, düşünceler arasındaki bağlantıyı yıkmaktan başka bir işe yaramıyor. Sonra ölçü nedir bu çıkarmalarda? Yerse, dizeleri buz gibi düzyazı biçiminde yazarak, sorun çözümlenebilirdi. Yok başka nedenlerse, yani Nâzım'ın en çürük yanlarını saklamak gibi, ben bunda yokum. Tabii bu savlarım bir tahmin olmaktan öteye gidemez. Düşündüklerimi, ya da aklıma gelenleri söylüyorum.

Eğer içten yazdıysam sana düşündüklerimi, kusuruma bakma. Lise yıllarında bana gönderdiğin mektupların birinde, yayımlanmış olmanın, yazıya bir değer katmadığını yazmıştın. Ne türden olursa olsun, uzlaşmalara inerek yayınlamayı, yayınlamamaya yeğ tutarım.

Bu sıkışık döneminde, ayrıca ben de üzdüysem seni, affet. Seni iyi tanıdığım için, senin de aynı konularda titizliğini bildiğim için, böyle davrandım. Son verir, (...)

Bedri"

Onu iyi tanırdım; kızgınlığını frenlemeğe çalıştığı belliydi. "Buz gibi" deyimini yinelemesinden anlaşıyordu bu. "Bal gibi olur" deyimini Bedri, "buz gibi olur" biçiminde söylemekten hoşlanırdı ve bunu

da, bir tartışma sırasında kızdığı zaman sık sık kullanırdı.

Ona, yazısını niçin kırtıgımı açıklamam gerekti. Uzunca bir mektup yazdığımı anımsıyorum, fakat koruduğu mektuplar arasında bula madım o mektubumu. Onun 21 Nisan 1968 günlü mektubu ise dosyamdaydı:

"Canım abıycığım

Uzun mektubunu aldım. Hem sevindim hem üzüldüm. Sevindim çünkü sesini duydum. Üzüldüm çünkü haksız yere sana sltem ettiğimi anladım. Şu da var ki bu acemi halimle, senin mektubun da gelmeseydi ve bazı olayları açıklamasaıydı, haksızlığımı anlayamazdım. Neyse, Forum'un sahibi de olmana ayrıca sevindim. Tek dilediğim işlerin çabucak yoluna girmesi, bu güzel başlangıcın sürmesi. Süreceğine de inancım kuvvetli. Herşeye rağmen sürmesi de gerek. (...)"

İşte, sözünü ettiğim mektuplar bunlar.

* * *

'Kalmasın Ellerim Sizlerden Uzak' adlı kitabının önsözünde de belirttiğim gibi, Bedri'nin mektupları, yazılarının öbür yüzüdür. İlerde, 'Mektuplara Kıymayın' adlı kitabı düzenlediğimde, bu gerçek daha iyi anlaşılacaktır. Dilerim ki, yazdığı mektuplar korunmuş olsun.

Avrupa ülkelerinde ve Türkiye'de öğrenci eylemlerinin başlayıp birdenbire yoğunluk kazandığı 1968 yılı, Bedrettin Cömert için de bir dönüm noktası olmuştur. Roma'dan yazdığı 7 Temmuz 1968 günlü mektubunda bunun bütün belirtilerini bulabiliyoruz:

"Sevgili Hüseyin abi,

Bir süre önce bir kart yollamıştım. Ancak şimdi mektup yazabiliyorum.

Önceden de söylediğim gibi, nihayet üniversite bittii. Burada estetik dalında doktora yapabilmem için, Milli Eğitim Bakanlığı gereken izni bağısladı ve işin en önemlisi askerlik erteleme belgesi geldi. Biliyorsun yurt dışında öğrenim görenlerin üç şeyden yığısı vardır; birincisi askerlik erteleme, ikincisi pasaport uzatılması, son öcü ise,

dövizliler için döviz belgesi, burslular için burs yenilenmesi. Müfettişlik de zaten bütün kırallığını bu üç öge üzerine kurmuştur.

Doktoramı Roma Üniversitesi'nde, Felsefe Fakültesi'nde yapacağım. Özellikle marksist estetik üzerine çalışacağım. Bu konuda başlangıç programını estetik profesörü ile tartışmış bulunuyorum. Sonbahara dek elimde okuyup çalışacağın epeyi yüklü bir liste var. Bunlar içerisinde çoğunluk Lukacs, Prag dil okulu ileri gelenleri ve İtalya'daki materialist estetiğin kuramcıları bulunuyor. İşte bu nedendir ki, daha gözüm açılsın diye, 'Kavel'den Kızılırmak'a' adındaki incelemeyi şimdilik bir yana bıraktım. Senin kitaplarını son zamanlarda tekrar tekrar okudum. İlk eleştirmem olan Temmuz Bildirisi'nin ne denli acemice olduğunu yeniden gördüm. Nedense bir insanı hep övmekten utanırsın. Mutlaka bir kulp takarsın. Ben de o yazımda aynı önyargıdan kurtulamamışım. Örneğin 'taban'lı şiirin büyük anlamını daha yeni kavradım. Oradaki 'taban' sözcüğü gerçekten ezilenlerin şiirsel en güzel simgesi. Ve öylesine açık, öylesine somut bir simge ki, simge sözcüğü bile doğru olmuyor belki de. Sonra, Temmuz Bildirisi şiirlerindeki kararsızlığımdan bir kısmı aynen kalıyorsa da, genellikle yeni deney çerçevesi içerisinde her zamanki şiirine bağlanan, hiçbir kopma göstermeyen bir damgası var. Anlayacağın, varımı yoğunluğu senin eserinde denemek istiyorum. Bunun kaçınılmaz nedeni ise, kolay yutulur bir ozan olmadığın. Ve belki de bu zorluktur beni dürtten. Ama böyle bir işe girişmeden önce, iyice silahlanmam gerek. Tabii kuramsal yönden. Şu da gerçek ki, kuramsal donatım, duyarlılığı erişemediği düzeylere çıkarıveriyor. (...) Zühtü Bayar'ın Yevtuşenko üzerine yazdığı yazı biraz abartılmış gibime geldi. Yevtuşenko'nun yükümlü bir Ümit Yaşar olduğunu da unutmamak gerek. Sonra Bayar, sanat-toplum diyalektiğini söylerken, sanatın en iç yaşantısından çoğun uzaklaşıyor gibime geliyor. Özellikle Nazım üzerine okuduğum bir iki yazısında, bireyin sanat dramına yaklaşmasında zayıflığını sezdim. Ve dolayısıyla yargılarında pek 'kitapsal kuramcı'. Yani kuramcı çıkışları en gerekli iç denemelerin yaşanmasından oluşmuyor. Belirli kitap göstergelerinde tutsak kalıyor. (...) Senden bir ricam var. (...)

Bedrettin Cömert"

"Kuramsal yönden silahlanmam gerek" diyor 1968'lerde, "kuramsal donatım, duyarlığı erişemediği düzeylere ıkarıveriyor" diyor. Daha önce de değindiğim gibi, 4 Mart 1969 günlü mektubunda da, "şiirdeki duyarlığımı eleştiriye uygulayınca daha verimli, daha yararlı oluyorum" diyecektir. 1968'in Bedrettin Cömert için bir 'dönüm noktası' olması bundandır. O, yolunu çizdikten sonra, bu yolda sıçramalar yaparak ilerlemiş, kısa bir süre içinde, kendi alanında yetke olmasını bilmiştir.

Bakin şu yazı başlıklarına: "Edebiyat Eleştirisinde Yöntem", "Eleştirimizin Alinyazısı", "Neredeyiz", "Eleşiride Sevgi", "Eleştirimizin ağdışılığı", "Edebiyatın İşportacıları", "Eleştiriye 5 Kala", "Fetvacılar oğaldı", "Sanatta Yanlış Devrimcilik", "Yaratmanın Kıskanılığı ve Eleştirel Nesnellik", "Yurdunuzda Marksçı Yazın Eleştirisinin Durumu", vb... Bu başlıklar bile onun, sanat-yazın alanının hangi cephesinde savaşmak için donandığını (silhlandığını) göstermeye yeter sanırım.

Gözden kaçırılmaması gereken bir nokta var yalnız: Bedrettin Cömert'i iyi tanımak istiyorsak, şu dnemlemeyi gözönünde tutmak zorundayız: 1940-1960'ın Bedrettin Cömert'i, 1960-1970'in Bedrettin Cömert'i, 1970-1978'in Bedrettin Cömert'i.

Onu bu üç dönemde incelemekte yarar var kanısındayım. Gücüm yeter de yazdıklarını kitaplarda toplayabilirsem, bu kitapların öncülüğünde, onu bu üç dönem içinde ele alıp incelemeğe çalışanların sağlıklı bir sonuca varacaklarını sanıyorum. 1940-1960 döneminde Bedri, herşeyiyle Trkiyelidir. 1960-1970 yıllarında Bedri, Mussolini faşizmini ezmiş İtalya'da, Sol yelpazenin bütün dilimlerinin ağırlıklarının yaşanıldığı İtalya'da. Sanatın her dalının insanı Akdeniz güneşi gibi arpığı İtalya'da, durmadan yk alan bir şilep gibidir. Ne zaman dolacaktır bu şilep, ne zaman kalkacaktır o limandan, ne zaman ulaşacaktır vatanına, neler boşaltacaktır vatanındaki o limana, bunun coşkusu içindedir Bedri. Nasıl bulacaktır vatanını, nasıl karşılayacaktır vatani onu, neler söyleyecektir vatanında, onun merakı içindedir. 1970-1978 döneminde ise, yurdunun erozyon kayaları gibi sırtıtan sorunlarıyla karşı karşıya gelmiş bir Bedrettin Cömert vardır karşımızda. Gurbetten dönen oğul, dş kırıklığına mı uğraşmıştır

acaba?

Hayır! Bedrettin Cömert, "kendim gurbet ilde, gönlüm sılada" türküsünü çağırarak geçirdi on yılını İtalya'da; birgün mutlaka vatanına dönüp yararlı olacağını düşünerek yaşadı oralarda. Onun içindir ki, on yıllık gurbetten sonra yuvasına dönüşünde uyumsuzluk belirtileri göstermedi; hemen kolları sıvayıp çalışmağa başladı. Koşullar neyi gerektiriyorsa, onu yapmağa çalıştı. Gerçekçiydi; "ormandaki ayının postunu satmağa kalkacak" kimselerden değildi; "eldeki bir kuşun daldaki iki kuştan iyi olduğunu" bilenlerdendi. Onun içindir ki onu, sürekli çalışır bulurdu herkes. Boş vakti yoktu Bedri'nin. Bir elinde pens, bir elinde anahtar, sırtında tulum, bir fabrikayı kurmağa çalışan inatçı bir mühendis durumundaydı. Oyun, kumar, eğlence, sıra, boş vakti değerlendirme gibi sözcükler yoktu onun sözlüğünde. Belki de bu damar birliği idi bizi ayrılmaz bir bütün halinde tutan.

Mektuplar kısalmağa, yazılar ise oylum kazanmağa başlamıştı. Bedri, soyadına yaraşır bir cömertlikle Forum'a harıl harıl çeviri, eleştiri, inceleme yolluyordu. Boşalmak için aradığı yeri bulmuştu. Bir an önce kaynağa—yurduna—dönüp, "canlı sanat ve yazın"ın içinde bol bol araştırıp inceleyip, ortaya çaplı eleştiriler koymaktan başka bir istediği yoktu. Bunu başarabilirse mutlu olacaktı.

Ne yazık ki, Forum'un geçirdiği ekonomik bunalım, hele de 1969 Milletvekili seçimlerinden sonraki durum. Bedrettin Cömert'i düşkürlüğüne uğrattı. Nasıl üzüldüğünü ki!.. Tamyolla giderken, önüne birdenbire, derginin kapanması gibi bir engel çıkmıştı.

Gerçekten de, bir süre Forum kapandı. Birkaç aylık bir aradan sonra, yeni bir kadroyla değişik boy ve sayfa düzeniyle yeniden çalışmağa çalıştıysa da, umulan sonuç alınamadı. 1970 yazında Bedrettin Cömert, karısını ve oğlunu Roma'da bırakarak Ankara'ya geldiğinde, Forum kapanmış bulunuyordu. Hacettepe Üniversitesi Sanat Tarihi kürsüsünde asistan olarak çalışmağa başladı, ama bununla yetinecek bir kimse değildir. Ağzında sözü vardı. Bu sözü mutlaka söylemesi gerekiyordu. Elindeki uzun bir incelemeyi 'Halkın Dostları' dergisine verdi. Yazı, Kasım 1970' den Şubat 1971'e dek, bu derginin dört sayısında yayımlandı. Ayrıca, Paul Eluard'dan çevirileri de çıktı bu dergide. "Toplum Yapısında Dilin Yeri" adlı bir yazısı ise ANT der-

gisinin Mart -1971 sayısında verildi.

Asım Bezirci ile yazışmaları bu döneme rastlar (Bkz: "Kalmasın Ellerim Sizlerden Uzak" ın önsözü).

12 Mart Muhurasi verilmiş, yeni bir ortama itilmişti Türkiye. Önümüzdeki günlerin neler getirebileceği karanlıktı. Buna karşın, kendisinin de kurucu olarak katıldığı 'Gelecek' dergisi girişimi, Bedrettin Cömert için bir 'umut' oldu. Ne var ki, ilk sayısı 1 Mayıs 1971'-de çıkan 'Gelecek'in ancak 3. sayısında yazabildi; işi başından aşkındı çünkü. Kurucularından olduğu bir dergiye yazacak zaman bulamıyordu, durulması gerekir bunun üzerinde!.. Bedri'nin üç dönemde ele alınması gerektiğini söylemem boşuna değil. Roma'nın o ağır koşulları altında sürekli yazabilen Bedri, Ankara'da yazmağa vakit bulamıyordu!..

'Gelecek' dergisi, 6. sayıda kapatıldı. Ben, Barış gazetesinde sanat sayfası yapmağa başladım. Bedrettin Cömert'in, Barış'ın 'Özet' adlı sanat sayfasındaki ilk yazısının adı "Eleştirimizin Alın Yazısı" oldu (4 Ekim 1971). Diyebilirim ki, haftada bir çıkan o sayfayı, bazı dostların katkıları dışında, Bedrettin Cömert ile ben, birlikte sürdürdük. Bu kitapta, o yazılardan bazılarını bulacaksınız.

Sonra 'Yansıma' ve 'Soyut' dergileri girdi devreye. Oralarda da birlikte yazdık Bedrettin'le. Bu, böylece, 1974'lere dek sürdü. Bedrettin Cömert artık, değişik dergi ve gazetelerde yazmağa başlamıştı. Örneğin SED (Sanat Edebiyat Dergisi), Milliyet Sanat, Yeni Ulus, Yeni Ufuklar, Yeni Ortam, İtalyan Filolojisi, Yeni Halkçı, Cumhuriyet, Türk Dili, FDE (Fransız Dili Edebiyatı), vb..

Bedrettin Cömert'in, eleştiride ilk atılımını Forum dergisiyle yaptığını söyleyebiliriz. Bu kitabı ve daha sonra çıkacak olan "Dili Dille Seviştirmek" adlı çeviriler kitabını okuyacak olanlar, bunu anlayacaklardır. Gerçekten, kişilikli yazılar yazdı Bedrettin Cömert Forum'da; ve değerli çevirilerle göründü. İkinci atılımı, Yansıma ve Soyut dergilerindeki yazılarıyla yaptı. Üçüncü ve büyük atılımı ise, kuşkusuz, 'Leonardo da Vinci' adlı filmin TV'de gösterilmesi ve 1976 yılında yayımlanan ve daha da özenli ikinci basımı 1980'de yapılan, ünlü 'Sanatın Öyküsü' adlı değerli çevirisiyledir. 'Sanatın Öyküsü' çevirisi kendisine hem TDK ödülünü, hem de TDK üyeliğini getirdi.

1977 yılı, Bedrettin Cömert'in yaşamında bir dönüm noktasıdır, diyebilirim. Dergiler, gazeteler, TRT, seçici kurul üyelikleri, dernekler, çok çalışmasını gerektiren birtakım ilişkiler, 1977 yılı içinde açıldı kendisine. Danışılan, görüşü alınan bir kişi haline gelmişti bir anda. Bunun kendisini nasıl bir sorumlulukla donattığının bilincindeydi o; çok şey verip az şey istemek gerektiğini biliyordu.

İleride bir gün, onun eleştirmen yanı üzerinde durmam gerekirse, yazımın adı, herhalde, "Şiiri Eleştiriye Yediren Adam" veya "Eleştiriye Şiirle Besleyen Adam" olur. Çünkü o, gerçekten de, ııbdaki 'operasyon' anlamına gelen, çatık kaşlı, soğuk, kuru, sevgisiz Eleştiri'ye 'sevgi', 'sıcaklık', 'duyarlık' getirmiş, katmasını bilmiş bir yazardı. O yüzden diyorum ki, Bedrettin Cömert, şiiri eleştiriye yediren veya eleştiriye şiirle besleyen adamdır. Bu olgunun altını dikkat ve özenle çiziyorum. (Bu yazı yazıldı ve "Bedrettin Cömert'e Armağan" adlı kitapta yayımlandı.)

Doğrusunu isterseniz, Bedrettin Cömert'i, ozandı, eleştirmendi, sanat tarihi ve estetik öğretmeni idi, dilciydi, felsefeciydi, çevirmendi, polemikçiydi, babaydı, dosttu, insandı... diye parçalara ayırmak istemiyorum! Onu böyle, parça parça anlatmak yanlış olur; çünkü o, bunların hepsiydi, bütün bunların oluşturduğu bir bütündü o. Şu yandan bakılınca eleştirmen olarak görünürdü; bu yandan bakılınca ozan, o yandan bakılınca sanat tarihçisi, ne bileyim, dilci, estetikçi, felsefeci vb... Oysa, çok yönlü bir bütünlüğü kavrayabilmenin yolu bu değildir. Örneğin, ufuktaki gemi, göze göre, herkesin bildiği bir gemi biçimidir; ama, beyin'e göre, yâni ussal yönden, herkesin bildiği bir gemi biçimi olmaktan öte bir şeydir: içinde binlerce insanın, binlerce karmaşık varlığın devinip durduğu, düşler kurduğu, yeni yeni olaylara ve durumlara gebe, karmaşık bir dünyadır ufuktaki gemi. Göz'ün gördüğünün arkasını, içini görmek, insana özgü bir niteliktir. Örneğin, orman'ı uzaktan bakarak tanıtmak kolaydır da, içinden bakarak tanıtmak güçtür. Görünüm, kendi konumumuza göre değişen bir şeydir.

Bedrettin Cömert'i uzaktan tanıyanlar, kuşkusuz, onda kendi konumlarına göre birtakım nitelikler, özellikler bulmağa çalışacaklardır. Ama, Bedrettin Cömert'i çok yakından tanıyan biri için durum

değişiktir. Yâni, ormanın içinden ormana bakmak, apayrı bir bilinç işidir. 'Portre' ressamlığının güçlüğü de buradan gelse gerektir. Durmadan değişen, değiştiren, değiştirirken değişen insan tekini kendi yörüngesinde, bütünlüğü içinde yakalayıp tanımların sınırları içine sokmak kolay mıdır!.. Kırmızı balık diye serperiz ağımızı, bir de bakarız ki mavi mavi balıklar dolmuş ağımıza; uzatırız ellerimizi, turuncu, yeşil, sarı balıklarla dolar avuçlarımız. Hele de bu insan teki, toplumda ağırlığı olan bir kimseyse, onu tanımların daracık sınırları içine sokmağa çalışmak boşunadır.

Bedrettin Cömert'in ozan yanını anlatmağa çalışmıştım ('Sanat ve Toplum', Sayı: 2). Şiirlerini topladığım 'Kalmasın Ellerim Sizlerden Uzak' adlı kitabın önsözünde ise onun daha başka özelliklerinden söz etmeğe çalıştım. Bunu yaparken, az önce anlatmağa çalıştığım 'bütünlük içinde ele alma' ilkesine bağlı kaldığımı belirtmeliyim. Eleştiriye 5 Kala'nın önsözünde de yine aynı ilkedен yola çıktım. Evet, Bedrettin Cömert'in eleştirmen yanını ele alacaktım, ama, onu öbür özelliklerinden yalıtamazdım, soyulayamazdım ki; çünkü o, saydığım özelliklerin bir bileşkesiydi. Bilimadamlığını gözönünde tutmadan eleştirmenliğini, dildiliğini düşünmeden ozanlığını, felsefeci yanını hesaba katmadan estetik öğretmenliğini, insan sevgisini unutarak kişisel ilişkilerdeki coşkusunu ve sağlamlığını açıklayamazdım ki onun!

Bakın şu mektuba:

"... Roma'yı sevmemek imkânsızdı. Uzun yıllar yaşadım ben bu kentte. Hemen hemen çocukluğumun bitiş yıllarını burada harcadım. Sonra olgunlaşmalarım. Acayip bir titreşimle tutuyor beni Roma. Ama yine de bütün buhranlarım burada başıma üşüşür. Bir ay kadar Ankara'da kaldım, bir kerecik olsun içimin boşaldığını, hissetmedim. Bütün sıkıntılara, darlıklara, karışıklıklara karşın, gerçekten dolu yaşadım. Toprak, toprak diyoruz. Aslında bilimsel olarak nedenleri saptanabilecek nitelikte bir özlem şu yurt özlemi. Beni kuran, benim benliğimi, ilk çizgilerimi, temel çizgilerimi belirleyen 'o' yerin 'o' koşulların somut etkisidir. Her ne kadar genç yaşımda başka bir çevrede, yaşamış olsam bile, ben artık aslım'ın kurulduğu, köşillik kazandığı çağımdan sonra gelmişim buralara. Belki benim

oğlum için -tabiy burada kaldığı takdirde -böyle olmayacak, ama benim en dalgacı, en oynak duygularımı bile bir biçime kavuşturan oranın 'o' belli koşulları olmuş. Anlıyorum ki, kişinin bünye icabı sakladığı dengesizlikleri bile, ortaya çıkıp, organizmada ve dolayısıyla pratik hayatta etki gösterebilmeleri için, belirli toplumsal koşulların içinde bulunmak zorundadırlar." (Roma, 16 Eylül 1969)

Ne diyordu Lenin: işçi, ancak kendi vatanında verimli ve yaratıcı olabilir!

Bedrettin Cömert, bu gerçeğe, Lenin'i okuyarak değil, kendi yaşam deneyimlerinden varmıştı. Onun bu yanı göz önünde tutulmadan, bir başka yanı üzerinde nasıl durulabilirdi?

Bedrettin Cömert'in ilk şiiri 'İstanbulumsu', 15 Mart 1959 sayılı Varlık dergisinde, son şiiri 'Başlamanın Niteliği' ise 15 Ekim 1969 sayılı Forum dergisinde yayımlandı. Bu on yıllık süre içinde yalnızca Varlık ve Forum dergilerinde görüyoruz onun şiirlerini. Bu şiirlerin yıllara ve dergilere dağılımı şöyle: 1959'da Varlık dergisinde 6 şiir, 1960'da Varlık dergisinde 4 şiir, 1961'de Varlık dergisinde 1 şiir, 1962'de yok, 1963'de yok, 1964'de yok... Niçin yok?

Bakalım, Roma'dan yazdığı 15 Mart 1963 günlü mektubuna:

"... Arada sırada yazıyorum (şiir). Fakat şu son zamanlarda öyle bir güvensizlik içindeyim ki, tüm yazdıklarımı boşuna yazıyordum gibi geliyor, kendisine okuduklarım anlamıyorlar, ileri geri konuşuyorlar, sinirlerim geriliyor bırak diyorum kendi kendime, sonra yeni bir çaba gösteriyor kendini, güç buluyorum, yazmaya başlıyorum. Bu arada senden bir ricam var: son yazdıklarımın bir ikisini sana yolluyorum. Uzun uzadıya eleştirmeni istemiyorum. Salt sevgili ağbiy, yazmaya devam et, veya bırak yazmayı, iş kalmamış sende, de. İstedğim bu."

Sürdürelim grafiği: 1965'de Varlık dergisinde 2 şiir, 1966'da Varlık dergisinde 4 şiir, 1967'de Varlık dergisinde 5 şiir... 1968'de yok!.. Niçin yok?

Bakalım, Roma'dan yazdığı 4 Mart 1969 günlü mektubuna:

"...Fakat ben şlrlerime güvenmiyorum artık. Şlrdeki duyarlıgımı eleştiriye uygulayınca daha verimli, daha yararlı oluyorum. Kendimi ozan saymıyorum senin anlayacağın (...) Gençliğimin ilk yapmacık heyecanlarından sıyrıldım artık."

Ve, 1969'da Forum dergisinde 7 şiir. Şiir yayımlatma işi burada biter... Neden?

Çünkü o, "şiirdeki duyarlıgını eleştiriye uygulayınca daha verimli, daha yararlı olduğunun" bilincine varmıştır artık. Roma'dan yazdığı 17.12.1968 günlü mektubunda şöyle der:

"Ben daha en temel sorunları bilmeden, el yordamıyla sorunlara yaklaşıyorum. Son zamanlarda okuduğum, çevirdiğim yazarlardan öğrendiğim şey bu. Bu nedenle, bütün gücümü bu temel metinlerin çalışılmasına vereceğim. Acelem yok. Hem, boş yere acele, saman alevinden farksız oluyor. Elimde bir sürü çeviri var. Yol aydınlatan yazılar.

Sonra, çevirmekle hem boş durmuyorum, hem de sorunlara daha derince girmek imkânı yaratılıyor. Örneğin, Marks'ın 1844 Ekonomi ve Felsefe Müsveddeleri'nden 'Yabancılaşmış Emek', 'Para' ve duyuların tarihi kaynağıyla ilgili bölümleri, Engels'ten Marks'tan sanat üzerine yazıların epeysini çevirdim. Hepsini temize çekmem kaldı. (...) Somut eleştiriye, yani eylemi şimdilik boşladım. Birincisi, kuramsal eksikliğimi gidermem gerek, ikinci olarak da, Türk Edebiyatını, Türk Tarihini ve toplumunu ilyce ve bilimsel tanımadan, boş çaba gibime geliyor. Burada kalacağım iki yıl süresince birinci boşluğumu ilyce kapatmaya çalışacağım. Daha doğrusu başladım da."

Görüldüğü gibi, Bedrettin Cömert için, "Şiiri Eleştiriye Yediren Adam" veya "Eleştiriye Şiirle Besleyen Adam" demem boşuna değil!

Onun, Eleştiri alanında görünmesi bir 'meydan okuma' idi. Ancak, günden güne ağır basmağa başlayan bilim adamlığı kişiliği, bu değişik ses'in, bu meydan okuma'nın bilimsel bir temele oturtulması gerektiğini söylüyordu ona. O sese uydu ve çalışma izlencesini ona göre düzenledi. 1970'de Ankara'ya döndükten ve Hacettepe Üniversitesi

Sanat Tarihi Bölümü'nde çalışmaya başladıktan sonra çeşitli dergi ve gazetelerde yazdığı yazılar bunun somut kanıtlarıdır. "İzlenimci, ayaküstü eleştirinin defteri bizde de dörülüp çoktan rafa kaldırıldığı halde, hâlâ izlenimciliğin rahat döşğinde keyifle keselcnen sözüm-ona eleştirmenlerin ardı kesilmiyor." diyordu (1972).

"Evet eleştiri gerçekçi olmalıdır, ama kaba ve kolaycı bir gerçekçilik, toplumcu eleştiriye ancak zarar getirir. Toplumcu eleştiri, hiçbir güçlükten kaçmayan, önüne çıkan her sorunu, her ayrıntıyı, ciddi bir sorun kabul edip, onu çözecek en sağlam ve gelişmiş araştırma yollarını arayan, amacına ulaşmak için hiçbir yolu ve aracı küçümsemeyen eleştiridir. Yoksa, yalnız içerik, işin daha gülüncü, 'belirli bir içerik' yöresinde dolanıp duran ve edebiyat yapıtının kendine özgü yapısal özelliklerine söz olsun diye şöyle bir değinip geçen eleştiri yöntemi, tek sözcükle çağdıdır."

diyordu (1972).

Ne zaman yazdığını bilemediğim, ölümünden sonra yayımlanan "Yurdumuzda Marksçı Yazın Eleştirisinin Durumu" adlı, gerçekten önemli yazısının bir yerinde ise şöyle diyordu:

"Sanatın devrime hizmet edebilmesi için, her şeyden önce 'sanat' olması gerektiğini hâlâ anlayamadığımız: bu konuda verilen ürünlerden, yazılan yazılardan, uluorta edilen sözlerden açıkça belli oluyor. 'Sanat önce sanat olmalıdır; ancak bu yolla bir şeylere uzun süre hizmet edebilir' derken, sınıfsalıktan soyutlanmış bir sanat anlayışını savunduğunuz yüzünüze tükürölüveriyor nerdeyse. Oysa bu türden suçlamaları meslek edinen alıkların çoğu, bir kunduracının bile, 'kunduracıca' bir işlevinin ve hizmetinin olabilmesi için, önce kundura yapmayı bilmesi gerektiğini düşünemeyecek kadar iç yozluğunda yaşıyor."

(YAZI, 1978/2 —Ağustos sayısı)

Bedrettin Cömeri'in, eleştirimizi nasıl gördüğünü, bu alanda neler yapmak istediğini bu kitaptaki örneklerde bulacaksınız. Yazdıklarının

hepsini alamadım kitaba. Nedeni şu: a) Önemli olan, onun eleştiri anlayış ve yöntemiyle, bu anlayış ve yöntemin uygulandığı yazıların bir an önce günışığına çıkmasıydı. Bu ilkedен yola çıktım; b) İçinde bulunduğumuz koşullar yüzünden, kitabın oylumlu olmamasını düşünmek zorundaydım.

Bu nedenle, başlangıçta kitaba almağı düşündüğüm, yayımlanmış veya yayımlanmamış bazı yazılarını, ileride vermek üzere, kitabın dışında bıraktım. Ama, yazı bütünlüğü taşımayan, buna karşın önemli ipuçları veren birtakım notlarının karanlıkta kalmasını da istemedim. Örneğin ne zaman yazdığını bilemediğim, yarım sayfalık bir notta şöyle diyordu:

"Bir sanatçı ne denli nesnel olursa olsun, nesnelliğı ancak kendi sanat anlayışının tutarlılığını denetecek güçtedir. Kimi ayrallıklar dışta bırakılırsa, genellikle sanatçı imgesinin doğal bir sonucudur bu. Çünkü sanatçı inandığı kendi sanat anlayışını ürünleriyle uygular. Bu ürünlerin kendine özgülük kazanabilmesi için de sanatçının sanat görüşünün başka görüşlerden değişik olması zorunludur.

Yoksa sanatçının kişiliğinden, özgünlüğünden söz etmek olanaksızdır.

Ama sanatçı, özellikle de düşünsel yönden geri kalmış toplumların sanatçısı, başka sanat anlayışını yargılarken, kendi dışındaki her düşünce ve inanış biçimini ancak kendi kalıplarına uygunluğu oranında benimser. Çekinmeden genelleştirebileceğimiz bu tavır, tekil bir beğeniyi tümel kıılma çabasını güder. Sanat yapıtının yaratılma sürecinde kaçınılmaz olan bu tutum, başka yaratıları değerlendirmek için bir ölçüt haline getirilince, kişisel beğeniyi tek geçerli beğeni yapma sakıncası doğar. Dolayısıyla, birbirinden değişik birçok beğenin oluştuğu yazın ve sanat tarihinin ve böylesi bir tarihin başlıca dayanağı olan nesnel yargılama zorunluluğunun dışına çıkma tehlikesi belirir.

Sanatçının kendi görüşünün dışındaki görüşleri geçerli saymasını beklemek en azından sanatçının doğasına ve yaratma sürecinin niteliğine ters düşebilir. Zaten sanatçı kendi sanat anlayışını bunca kıskanmasa, yaratısının özgünlüğünü de sağlayamaz belki.

Eleştirmenin sanatçıdan nesnellik açısından ayrıldığı çizgi de burada beliriyor. Sanatçının tersine eleştirmen, kendi sanat anlayışına, kişisel yeğlemelerine karşın, başka görüşleri ve yeğlemeleri anlayıp, kendi tavrını ona göre düzenleyen kişidir. Çünkü en azından kendisinin yaratma kaygusu yoktur. Kiskanacağı ve yalnız kendisi için tutacağı ve her şeye ölçüt sayacağı ilkelerin tutsağı değildir. Eleştirmen kişisel bir beğenininde değil, beğenininde tarihsel gelişiminin denetiminde yürür. Bu yüzden de birçok görüşleri her an beyin ufkunda kendiliğinden hazır tutar.

Sanatçıların genellikle bu anlayışa bağlı olarak ileri sürdükleri bir sav daha var. Diyolar ki, sanattan anlayıp onu değerlendirmek için sanatçı olmak zorunludur. Böyle bir savı ileri sürebilmek için kişinin düşünce tarihinin gelişiminden yoksun bulunması gerekir."

Ve yine, ne zaman yazıldığını bilemediğim, bir dakülo sayfalık notta şunları söylüyor:

"Gerçekliğin sanat tarafından yansıtılmasıyla ilgili tartışmalar, epeyi zamandır, özellikle 12 Mart'tan bu yana belirgin bir kesintiye uğradı. 1960'larda hızlanan bu tartışmalar, aslında 12 Mart'tan önce de gerçek boyutlarıyla sorunu ele alamamıştır. Dar ve kimi zaman bağnaz bir çerçeve içinde savunulan ve uygulanmaya çalışılan toplumcu eleştirilmez, sanatın toplum yapısıyla bağlantısını ve bu yapıya bağlılığını göstermeye çalışırken, sanatın kendisini gözden kaçırmış, tek yönlü, edilgin ve kişisiz bir yansıtma kuramını savunur hale gelmiştir. O dönemlerde, sanatı alt yapıya bağlı olarak görme zorunluluğu tıkrız bir önyargıya dönüşmüş, sanat-toplumsal yapı ilişkileri yüzeysel ve kalın çizgilerle görölmeye ve gösterilmeye çalışılmış, uzun dönem yasası gereğince dikkate alınmadığı için, sanatın kendine özgülüğünü feda etmek pahasına da olsa, kaba bir içerikçilikte gözü kapalı ayak diretilmiş, sanatçıdan mutlaka bir bilim adamının yöntemiyle toplum sorunlarına eğilmesi ve eserinde bu sorunları yine bilim adamının yöntemiyle, yani şeması çok açık bir biçimde işlemesi istenmiştir.

Bizde, bu yanlışya, 1960'larda iki ayrı doğrultuda düşölmüştür.

Bu istek (ki, özde haklılığı kabul edilmek zorundadır) eleştirilmiz ve genellikle sanat sorunları üzerine yazan yazarlarımızca açıklanırken, bir küme sanatçı tarafından da uygulanmaya çalışılmıştır. Ne ki, bu iki özdeş doğrultunun birbirleriyle çakışmadığı gibi çellşkili bir gerçeikle karşılaşyoruz. Bir yandan kuramsal olarak ileri sürülen düşünceler, öte yandan aynı düşünceleri yansıtmaya savında olan bir sanat uygulanması, ama bu uygulamanın, kuramcılarını tatmin etmediği gerçeği. Bu durumu, toplumcu sanat lddiasındaki bir küme genç sanatçının eserlerine, toplumcu sanat kuramcılarının eğilmedikleri ve ya eğilmek ihtiyacı duymadıkları doğruluyor."

Kâğıdın öbür yüzünde ise, "Özellikle son on yıldır sürekli bir tartışma konusu olan 'yansıtmaya' sorun..." diye, yarım kalmış bir tümce... Anlaşıldığına göre, Bedrettin Cömert, 'Sanatta Yansıtmaya' konulu bir yazıya başlamış, fakat sonra vazgeçmiş, o sayfayı dosyada unutmuş; veya, bu düşüncelerini bir başka yazının içinde eritmiş, notu yırtıp atmamış. Kesin olmamakla birlikte, 1977'lerden kalma bir not olduğunu sanıyorum bunun.

Bedrettin Cömert'in şiirden eleştiriye nasıl geçtiğini en sağlıklı biçimde gösterebilmenin biricik yolu, onun yayımlanmış, yayımlanmamış veya yarım kalmış yazılarıyla mektuplarına ve notlarına başvurmaktır. Bu yazıları, notları ve mektupları 'zaman sırası' içinde bir araya getirmekse kaçınılmaz bir zorunluluktur benim için. Öyle yaptım. Sanıyorum, en doğrusu da buydu.

Kitabı önce iki bölüm halinde düzenlemeği uygun bulmuştum: 1) Yayımlanmış yazılar, 2) Yayımlanmamış yazılar... Fakat, yukarıda açıkladığım nedenlerle, yazılardan bazılarını kitap dışı bırakınca, buna gerek kalmadı. Yayımlanmış-yayımlanmamış bütün yazılcı, zaman sırası içinde vermek bana daha doğru bir yöntemmiş gibi geldi.

* * *

Bedrettin Cömert'in bir alışkanlığı vardı: çoğunlukla, önce yazıyı yazar, sonra adını koyardı. Çok zaman da, yazının kopyasına ad koymağı boşlardı; veya, yazının adını değiştirir, bunu kopyaya işlemezdi. Bir de, dergi veya gazeteye verdiği yazıda yaptığı değişiklikleri,

düzeltilmeleri yazının kopyasına geçmeği unutturdu. (Belki de yazısının yayımlanacağını bilmesindendi bu.) Yazılarını kitaplar haline getirmeğe çalışırken bu yüzden hayli sıkıntı çektiğimi söylemeliyim.

Bir önemli nokta da şu: onun çıkmış-çıkmamış yazılarını "Eleştiriye 5 Kala" ve "Dil ve Sanat" adlarını verdiğim kitaplarda topladım ama, her iki kitaptaki yazıların birbirinden kesin sınırlarla ayrıldığını söyleyemeyeceğim. Örneğin, bu kitaba aldığım bir yazının "Dil ve Sanat" ta çıkmasının daha doğru olacağını söyleyecekler bulunabilir. Haklı da olabilirler. Ama ben, yazımın başında, Bedrettin Cömert'i bölmenin güçlüğünden söz etmiştim. Bir eleştiri yazısında dil ve sanat konusuna ağırlık verdiği, ya da dil ve sanata ilişkin bir yazısında eleştiriye kaydığını görünce yadırgamamalıyız. Çünkü bir bütündür Bedrettin Cömert. Dilerim ki, elinizdeki şu kitabın hemen arkasından "Dil ve Sanat" adlı kitabı çıkabilsin günışığına.

Sözlerimi, onun "İnkum" da yazdığı bir notla bitirmek istiyorum:

Bedrettin Cömert, yazları, Hacettepe Üniversitesi'nin dinlenme yeri olan İnkum'a gitmeyi severdi; "rahat ve ekonomik" derdi İnkum için. "Dinleniyorum, okuyorum ve hattâ yazabiliyorum" derdi. Dosyaları arasında, İnkum'da yazılmış yazılar, notlar geçti elime. 1977 temmuzunun 20'sinden sonra yazdığını sandığım yarım sayfalık bir izleniminde şöyle diyordu:

"Güzel günleri özlemekten bile korkar olduk. Umduğumuz her şeyin daha gerçekleşmeden olmadık plisliklerde yitip gitmesini sık sık gördükten bu yana, özlem ve umuda, görkemli bir kelebek gibi bakar olduk. Çok beklediğimiz bir şeyin gerçekleşmesi olduğundan görkemli, ama düşüncemizde bile üstüne fazla düşünce hemen ufalanıveren bir kelebek gibi görkemli bir kelebek oldu güzel günler. İlkesizlik, kaypaklık, iğrençlik, kötülük, çirkeflik panayırında yaşıyoruz sanki. Gazeteler, her sabah, kucak kucak çöp yığıyor gönlümüze. Güvenerek insan diyebileceğimiz o kadar az kişi kaldı ki. Herkes her şeyi çekinmeden satıyor. Herkes her şeyi piyasa ölçütlerine göre görüyor. Satışa çıkmadık bir onurumuz bile kalmadı. Ezilen halk olmanın bilinçli ezikliği ve karşı konmaz umarsızlığını her gün daha çok büyütüyoruz. Ellerime tükürüyor bir suratsız, bir satılmış, bir ahlâk-

sız, bir halk düşmanı. Yemeğimi kırletiyor kursağını para diye kanla doldurmuş us düşmanı. Artık bekliyoruz. Beklemek ne umut ne de özlem oluyor. Antenlere koca bir ulusun öğürtüsü çarpıyor durmadan. Neden bu yenilmişlik ve korku? Ne zaman eşit olacak silahlar? Hiçbir düşünce hiçbir tad vermiyor ağzımıza. Kime inanacağımızı şaşırdık. Doğruyu söyleyenlerin doğruyu dile getirdiklerini bildiğimiz halde, usun ve onurun lekeli bir çarşaf gibi çığnendiği bu dönemde, her gün bin kez midemiz kalkıyor."

1977 temmuzunda bunları yazan adam, bir yıl sonra 1978 temmuzunun 11'inde, sabahın en güzel saatinde, arabasının içinde, karısının yanında, kahpeliğin, kallesliğin, iğrençliğin, alçaklığın, çirkefliğin, insan ve halk düşmanlığının, yâni faşizmin tabancalı eli tarafından vurulup öldürülüyor!... "İlkesizlik, kaypaklık, iğrençlik, kötülük, çirkeflik panayırında yaşıyoruz sanki."

Ne demişti, Varlık dergisinin 1 Nisan 1961 sayısında çıkan 'Sonuçsuz' adlı şiirinde? "Yeter ki ölümüm gürültülü olsun", mu demişti?

Evet, gürültülü oldu. Onbinler, faşizme yumruk kaldırarak yürüdü cenaze töreninde. Ama, neye yarar! Meyvaya durmuş ağaç, temmuz tozlarına yıkılmıştı bir kez, kanlar içinde!...

Bizler, onun yüzünü ve kişiliğini yakından tanıyan bizler de çekip gideceğiz bir gün; fakat onun yapıları, kuşaklar boyunca yaşayacak. Buna inanıyorum ben!...

HASAN HÜSEYİN

Ankara, Mart 1979

Şubat 1981

Bir Okurun İzlenimleri:

"TEMMUZ BİLDİRİSİ"

Tadına kolay varılır bir şiir değil Hasan Hüseyin'inkisi. Bunun içindir ki, birçok yerlerde ya tümünden ihmal ediliyor, ya geçersiz, sağlam bir estetik dayanağı olmayan olumsuz yargılar veriliyor, ya da sadece toplumcu yanı ele alınarak, kısır bir şiir anlayışına göre, göklere çıkarılıyor. Böyle parçacı bir değerlendirme ise şairin karmaşık ve renkli dünyasını karanlık bir duruma sokuyor. Evet, Hasan Hüseyin'in şiirlerinde toplum sorunları en somut ve yetkin bir sese ulaşır. Ama o yalnız toplum şairi midir? Peki Aşık'ı nereye koymalı:

*yine ağustos gelse elele versek
sen anandan kaçsan ben yalnızlığımdan
yeniyol'dan sazanlıçay'dan geçsek
güneşin bahçeleri emzirdiği saatla
susamışlar aşkına kandım diyesi
uzun uzun öpüşsek
yine ağustos gelse kovulsak cennetimize*

(Ağustos Şiiri)

Türk şiirine en perçinli, en yoğun aşk şiirleri getiren bu şair, yalnızlığı mı duyurmadı tüm çıplaklığıyla:

*anlatmak istedikçe herşeyi birden yitiriyorum
bir kutup yıldızı bir ben bir dinmeyen ağrılarım
yapayalnız kalıyorum birden güzelim
ve müthiş ağlamak istiyorum*

(Daraçı)

Dostluğu mu söylemedi tüm sıcaklığıyla:

*gecenin engüzel saatinde gelin
isterse çamur yağsın batalım
lâmbaları körlere bırakalım
o şarkının çalındığı yere gidelim
çırak ahmet isterse hiç gelmesin
çırak ahmet zaten hiç gelmeyecek
içelim körkütük taşlara yıkılalım
maviköşe'de şafak söküncyedek
bekleyelim çırak ahmet'i ölüncyedek
isterse o bizi hiç beklemesin*

(Çırak Ahmet)

Geçmişte ve şimdide kurtuluş'u mu anmadı tüm yalınlığıyla:

*Onlar
o kaşları yıkık
çakmaktaşı gibi kuvayı milliyeciler
mustafa kemal şafağının kıyısında öylece duruyorlar
yüreklerinde katıksız güvenleri
yalın yüzlerinde haklı öfkeleriyle
öylece duruyorlar
dimdik
ve apaydınlık*

*bayrakları severim tutsaklığa yumruk gibi savrulan
bayrakları
insanları severim haksızlığa yumruk gibi şıkılan
insanları
kötüler Ali Galip'seler ben kuvayı milliyeciyim
o şafağın kıyısında yine dimdik beklemekteyim
(Sivas Sabahı)*

İnsanı böyle bütünüyle kavrayan, onun hiçbir yönünü yüzeyden görmeyen bir sanatçı nasıl tek açıdan ince'lenerek kişiliği parçalanır? H. Hüseyin'i gündelik anlamda toplumcu bir şair diye tanıtmak onun evrensel bireyciliğiyle(1), ulusçu toplumculuğunu bağdaştıramamak anlamına gelir ki, bu da ozanın gerçek yükünü kavrayamamak demektir.

Yukarıda dediğimiz gibi oldukça çetin bir şiir Hasan Hüseyin'in-kisi. Herşeyden önce üstün bir zevkin sonucu olarak belirleniyor, sonra, yalnız ölümsüz bir lirizmin sınırları içerisinde kalmayıp, köklerini insan yaşantısının ufuksuz derinliklerine indirebiliyor. Ve çok boyutlu böyle bir şiir, damgasını sımsıkı bir şair kişiliğinden alınca, kültürel temel de sağlam olunca, anlamak daha da güçleşiyor.

Çoğul bir duygular dünyasında dipdiri yaşayan ozanın, dil ve biçim sorunlarına karşı çok titiz olması, onun gündelik koşulları aşan gerçek bir sanat anlayışına sahip olduğunu gösterir(2). Her deyiş yeni ve verimli bir araştırmayı yansıtıyor; ama araştırma hiçbir zaman deneme düzleminde kalmıyor. Çünkü gerçek bir ruh durumundan hareket ediyor. Çoğun her konu en uygun biçimini bulabiliyor. Bu demektir ki, "o" biçim, "o" öz'ün "salt biçim"i olarak doğuyor. Ve bilinç, araştırmanın kuru bir temrin durumuna düşmesini önlüyor.

* * *

Ses niteliği bakımından sert sözcükler vardır. Dokunsan pıllayı-verecek duyusunu verirler insana. Veya buz gibi, etine değdirseler ürpiverirsin. Örneğin, "çelik", "motor" gibi. Bu sözcüklerin şiirsel bir yaşantıya girip, sonsuz bir soluk kazanabilmeleri, onları kullananın onlarsız edememesi, onlardan başka sözcüğe başvurmak olanağına sahip olamayışıyla mümkündür. Çünkü o durumu ancak bu sözcükler verebilir; verebildikleri an da yaşamaya başlarlar, solumaya. "Çelik"

(1) Onun bireyciliği, toplumculuğu kadar somut olduğu ve öteki insanları ilgilendirdiği için evrenselidir. Tüm gücünü sonsuz insan sevgisinden, onu iyicene tanınak isteğinden almaktadır.

(2) Yalnız dil ve biçim sorunlarına titiz olmak, gerçek bir sanat anlayışını gerektirmez. İnsana sırt çevirmeyen geçerli bir öz'le birleştiği zaman verimli olur adı geçen titizlik.

- *Oranlama* - gibi sessiz, uysal hüznü dolu bir şiire girer de, hüznü ve yalnızlığa bürünür:

*hadi bana çelikkavisi bir gece getir
hadi dostlukları tek tek koparıp getir*

Ya da o sevimsiz "motor" sözü, duygularımıza karışır birden, öylesine bir yoğunluk elde eder ki, yüreğimizi niteliyecek duruma yükselir:

*yüreğim benim
koca motor
yabangülü
hasan hüseyin*

Bu mısraları bir bütün olan şiirden ayırmamaya dikkat etmek gerektir. Çünkü parçacı bir şiir değil H. Hüseyin'in şiiri. Her mısra tek tek güzel, tek tek işlenmiş, uğraşılmış olmasına karşın, ancak bir "bütün" içerisinde "salt" değerini bulur. Bütünlük ve dağılmamak en önemli özelliği şairin. Onun bir şiirinde başarılı bölümler yanında başarısız bölümler bulabilirsiniz. Fakat hiçbir zaman gereksiz bölümler bulamazsınız. Örneğin, Attilâ İlhan'ın –Üçüncü Şahsın Şiiri–'nden ortadaki bölümü çıkartabilirsiniz; belki de daha sağlam, daha "bitmiş" olur şiir. Ama H. Hüseyin'de her öğe gereklidir, nasılsa öyle olmalıdır, başka bir durumda bulunamaz (3).

Sırası gelmişken Attilâ İlhan'la olan alışverişini de yazalım H. Hüseyin'in. En umulmadık öğelerle parlak imgeler yaratmakta hangisi

(3) Bu karşılaştırma yalnız eleştiri düzleminde geçerlidir. Genel şiir açısından olumsuz gözüksün bile -aslında öyledir de-, özet olarak, Attilâ İlhan'ın sanatçı kişiliği bakımından önemlidir bu dağınıklık. Bir bakıma şair mizacının vazgeçilmez bir koşuludur. Çünkü Attilâ İlhan şiire geçebilmek için, her yana savrulmak gerektiğini duyar.

Öteki karşılaştırmalarımızda da, amacımız, Attilâ İlhan'ı yargılamak (ki oldukça çekici, çekici olduğu kadar da güç bir iş) değildir, sadece onun bazı şiirlerini Hasan Hüseyin'in önemli yanlarını ortaya koymak için, somut bir oranlama aracı olarak kullanmaktır.

daha ustadır, kestirilemez.

*gecenin kanatları kırık bir saati var
ölüm korkusu alkol gibi yayılır damarlara
sakın o saatla sokaklara çıkma
denize bakma
karanlığa*

*yıldızlara bakma sakın
o saat - işte güzelim o saat
ölüm deniz kızlarının türküsünü söyler*

Bölüğünü, Atılâ İlhan'ın

*boynuna o yeşil fûları sarma çocuk
gece tirenlerine binme
kaybolursun
sokaklarda mızıka çalma çocuk
vurulursun*

Bölüğüyle karşılaştırın. Tüm benzerliğe karşın yine de karşıt iki kişilik birbirine. Atılâ İlhan'da kimi zaman tek başına yaşar imgeler; dolayısıyla ölümsüz bir imgenin kaynağına yaklaşılır ancak, sezilir, fakat varılamaz bir türlü. H. Hüseyin'de içten beslidir imge. En gözüalıcı söyleyişler bile bir insan boyutuna akar.

— *Öteki Yalnız* —'ı okurken de, Atılâ İlhan'ın —Sisler Bulvarı— şiirini ansımamak elde değil. Herşeyden önce grafik bir benzerlik ve mısranın bağımsız bir zaman birimini nitcilemesi bu çağrışıımı yaptırır bize. Her iki şiirde de mısram girdiği zaman kipi bir "biüş"i, "son buluş" u, veya uzunca bir durağı hissettirir. — Di'li geçmiş ve hikâye kipleri yaratır bu bağımsız zaman birimlerini. (Sisler Bulvarı'nda gelecek zaman kipi de aynı görevdedir.):

*sisler bulvarına akşam çökmüştü
omuzlarımıza çoktan çökmüştü
kesik birer kol gibi yalnızlık
dağlarda ateşler yanmıyordu
deniz fenerleri sönmüştü
birbirimizin gözlerini arıyorduk*

(Sisler Bulvarı)

Öteki Yalnız'dan:

*hep aynı köşede karşılaşırđık
gözlerini koyacak yer bulamazdın
ne güzel çekingendin titrerdim
çanta sefertasın eldivenlerin
gitmek istemezdin ama giderdin
Mavi bir otobüs seni alıp giderdi
bir sen kalırdın kent silinip giderdi*

Sisler Bulvarı'nda bu bağımsız zaman birimleri, sürekli bir şiir damarını güçlükle meydana getirirler. Her mısra değişik, apayrı bir dünyada yüzüyormuş gibidir. Oysa —Öteki Yalnız—'da bu bağımsız birimler, zamansız bir koşuşmayla, kopuksuz bir duygu eğrisi çizerler. Nedeni şu olsa gerek: Sisler Bulvarı'nda her imge parlak bir yetkinlikte bulunur. Yetkinliğe ulaşma ise, her mısraya değişik bir anlatım şiddeti katmak çabasıyla elde edilir. Ama bu çaba yalnız mısranın sınırlarında tutsaktır, şiirin tümünü kavramaktan uzaktır. O yetkin, tek başlarına görkemli imgelerin ardında yaşayan sıcak bir dünya bulmak pek güçtür. Tedirgin de olsa, fantezi bir ruh durumunu yansıtlar:

*durup dururken gözlerim dalıyordu
bir bardak şarapta kayboluyordum
gece bekçilerine soruyordum
evime gitmekten korkuyordum
sisler boğazıma sarılmışlardı
bir gemi beni afrika'ya götürecekti
ismi bilmiyorum ne olacak*

Sonra ağlamaklı bir romantizm, imgelerin çıkış noktasının içten olmadığını daha da açığa vurur:

*sisler bulvarı'nda öleceğim
sol kasığımdan vuracaklar
bulvar durağına düşeceğim
gözlüklerim kırılacaklar
sen rüyasını göreceksin
çığlık çığlığa uyanacaksın
sabah kapını çalacaklar
elinden tutup getirecekler
beni görünce taş kesileceksin
Ağlamıyacaksın! Ağlayamıyacaksın!*

—Öteki Yalnız—'da mısra şiirin tümünde erimiştir, zaman birimler halinde değil de, bölünmez bir "an" halindedir. Bütün şiir "tek", "biricik" bir zamanın sonucudur. Her imge vazgeçilmez bir gereklilikle doğar. İmgenin çıkış noktası insanın en öz, en karışık iç dünyasıdır. Veya toplum koşullarının zekî bir insana verdiği bilgece bir hüzündür. İnsanla çevresi arasında öylesine lirik bir kaynaşma elde edilmiştir ki, nesneler bile insan ruhunu yansıtır:

*en güzeli seni getiren otobüstü
maviydi yumuşacık bir yamuktu
lâstikleri kadifeden sanırdm
beşbuçukta seni alıp gelince.*

* * *

—Azime'li Temmuz Bildirisi— şimdiye dek söyleyegeldiğimizi yalanlar görünür. Oysa kurtulursak yüzeyden, daha geniş bir zihniyetle bakarsak o şiire, ozanın sürekli bir yenilenme işkencesiyle kıvrandığı sezilir. Evet, sözcükler o gizli potansiyelinden sıyrılmış gibidir. Çoğun boşa zorlar duygu, giremez bir şiir bireşimine:

*söyle ey anamın en güzel kızı söyle
sular nasıl kaçırılır - kuşlar nasıl susturulur
nasıl sığar o koskoca evren daracık zindanlara-söyle
balçık balçıktı o narçiçeği çağı çocuklarımın*

Bazan kurtulur duygu, özgür bir imgedē sonsuzca döner; o zaman içtendir, inandırır bizi:

*Gün döner sular durulur eskir ne varsa güneş altında
eskir ne varsa en tapınılan en tükenmiyen
Sevmek hep yeni
Sevmek hep yeni
Sevmek hep yeni*

Ama yine de tümünden doymaz içimizi.

Veya -*Dinamit Kahkahası*-'nı düşünün, *Azimeli*' den daha çok sarıldığı halde yine de batan yerleri vardır. Örneğin "taban" sözcüğü, anah-tar bir sözcüktür; anlamı iyicene belirlenmiştir. Fakat şiirin dışında kalmıştır. O somut anlam erimemiştir büyüsel bir değişimde.

Bütün bunlar karmaşık bir ozanın doğal gösterileridir. Genelleştirilemez de. Pek seyrek açık veren bir sanatçı H. Hüseyin. Onda iç kontrol ve coşku gizli bir dengede birbirlerini tamamlayabiliyorlar. Kültürel temel esini kısır bir intellectualisme'e boğmuyor; veya esin, ölçüyü kaçırıp, tutku dolu bir dünya yaratmıyor.

—*Davullu Ninni*— ve —*Koskoslu Piramid*— ayrı bir özellik taşırlar. Ayrı bir anlayışın ürünüdür bu şiirler. Dolayısıyla değişik bir açıdan bakmak zorundayız. Aksi halde anlamamız olanaksızdır. Bu şiirlerin gerçek havasına girmemizi sağlayacak tek yol "mizah" görüş açısı olsa gerektir. Ötekileri yanında bu iki şiir, "yabanıl", "garip" duyusunu verirler ilk bakışta. Oysa bu iki tür arasında her türlü oranlamayı bir yana itip, muhtemel önyargılarımızı —örneğin H. Hüseyin'-in şiirini tek yönde olanaklı görmek gibi— yenersek, ancak böylece olumlu bir yorum yoluna girmiş oluruz. Soylu, ciddi bir mizah ilkesi egemendir bu şiirlerde. Alışılmış o yılışık mizah manzumeleriyle karşılaştırmak, bu şiirlerin temelinde sağlam bir ahlâk görüşünün ve

sorumluluğunun varlığını ortaya koyar. Şakacı bir ortamda gelişen
esin ise, inceden inceye şiir coşkusu oluşturur:

*minnacık gözün tepesine
bir göz kondu kocaman
kocaman gözün tepesine
bir göz kondu koskocaman
koskocaman gözün tepesine
bir göz kondu koskocaman
koskocaman gözün tepesine
bir göz kondu koskoskoskocaman
ve kurtuldu demokrasi
ve kurtuldu insan
ve bitti rezalet*

Veya:

*Isırganlı tosbağalı atomlu bir yaz öğlesi
çok kösnük az İngiliz biraz asil çok pragmatik
başka oluyor böyle ingilizli kraliçelik
eskiden marşlar çalındıkça taylar kişnerdi içimizde
şimdi sünnet düğünlerinde domuzuna çingenelik
hayır castro istemiyorum çek bir bira arjantin*

Tüm yapıtta iki sıradan ve ozanın kişiliğini yansıtmayan, biri de
bir türlü şiirde akamayan üç tane şiir vardır. Bunlar sırasıyla: *Kuyu*,
Bil Bu ki Sensin, ve *Masal Kokusu'* dur, —*Masal Kokusu*—'nda:

*ben bu kapıları bir bir açarım açmasına ama kırarım
neden böyle yorgunsunuz neden böyle aldatılmış*

Mısralarının verdiği şiir muştusu,

*şehzadelerle gitti ölü devin altın anahtarları
masallara dönük yüzlerinizde o hiç eksilmeyen kaygı*

gibi mısraların kuruluşunda eriyiverir. H. Hüseyin gibi eline sıkı bir ozanın bu şiir gözünden nasıl kaçmışır, pek anlaşılmaz.

—*Önce Yönler Yerlerine*—'de ise dişe dokunur bir şey yok. Kimliği belirmemiş bir dizeler topluluğu olarak kalmıştır.

* * *

H. Hüseyin'in şiiri, köklü bir siyasal düşünceyi yansıtmaya karşı, hiçbir siyasal düşüncenin âleti değildir. Onun sanatı düşünce özgürlüğünün, şairin iç bağımsızlığının korkusuz tanıtıdır. Evet, toplumcudur H. Hüseyin. Çünkü onun şiirinin çekirdeği insandır, çünkü insandır yaşantuya anlam katan; yaşantıyı kutsal kılan insanın sorunlarıdır. Ama gündelik anlamda bir toplumcu değildir o. Yukarıda da belirttiğimiz gibi, onun evrensel bireyciliğini ihmal etmek, insanın o karmaşık dünyaya açılan pencereyi kendi eliyle kapatması demektir.

Roma, 21-26 Ekim 1966

(VARLIK, 15 Ocak 1967, Sayı: 686)

"SAAT 21- 22 ŞİİRLERİ"

"Saat 21 oldu mu artık seni düşünüyorum. Bu, öteki zamanlarda seni düşünmediğim mânasına gelmesin. Fakat saat 21'den sonra sende başka hiçbir şey düşünmüyorum ve 21 ile 22 arasında bir saat sana şiir yazıyorum. Bunların adını 'Piraye için yazılan saat 21 - 22 şiirleri' koydum... Böylelikle her ay o ayın günü kadar şiirin olacak."

Nâzım Hikmet'in, karısı Piraye'ye yazdığı bir mektuptan alınan bu satırlar, "Saat 21-22 Şiirleri"ni baskıya hazırlayan Memet Fuat'ın kitabın sonuna eklediği bir nottan çıkarılmıştır.

Biz bu yazımızda, özellikle "Saat 21-22 Şiirleri" adlı yapıtı inceleyeceğiz. Doğaldır ki, bazı yargılarımız, salt bu kitabın sınırlarında kalmayıp, Nâzım'ın öteki şiirlerini de gözönünde tutmaktadır. Bizimkisi, şimdilik, Nâzım Hikmet'in şiiri üstüne geçici bir eğilmedir. Aynı konuyu ilerde daha derinlemesine ve daha organik bir biçimde ele almak, en büyük amacımızdır.

"Saat 21-22 Şiirleri"nin verdiği ilk izlenim şu: hergün bir şiir yazmak düşüncesi, ozanı, sanat işlemini öncelikle programlaştırmak durumuna sokuyor. Üstelik, bu tür bir crek, Nâzım'ın ozan kişiliğine doğal olarak aykırı. Gün geçtikçe atlamalar ve sonunda böyle bir programdan vazgeçilmesi, onun da bu davranışın olumsuzluğuna inandığını gösteriyor.

"Saat 21-22 Şiirleri"nde bir yandan belirli sorunları şiir potasına aktarma, öbür yandan bu konuları geniş bir aşk görünümünde insanlaştırma ve şiirleştirme amacı var. Kaynaşma, ozanın iç dünyasında, şiirin öğeleri daha hammadde halindeyken meydana gelmediği için, değişik duygu ve düşünceleri birbiriyle tutturma çabası seziliyor.

Çünkü şiir sürecinin başlangıcında iki ayrı hareket noktası bulunuyor.

Düşünce, henüz biçimlenmeden önce, içsel şiir işlemlerinin en ilkel ve belirsiz safhasında bulunurken, önceki şiir öğeleriyle ayrıntısız bir hamura giremezse, sonuç çeşitli olabilir, ama şiir olmaz:

*Fakat artık ümit yetmiyor bana
ben artık şarkı dinlemek değil şarkı söylemek istiyorum.*

Söylev havası taşıyan bu dizelerde yabancı öncü akımların etkisini sezmek hiç de güç değil.

Her okur tarafından anlaşılacak çabası ve bu nedenle şiirini ilkel dil ve imge kurallarıyla kurması, Nâzım Hikmet'i, gitgide, esin bakımından kuruluğa, sanat bakımından basitliğe götürmüş, günlük alışkanlıklarından sıyrılıp, yeni bir giysiye bürünememiş sözcüklerin, beylik imgelerin tutsağı kılmıştır. (Ozanın özellikle yurt dışında yazdığı şiirler, savımızın doğruluğunu saptamaya yeterlidir) Denilebilir ki, Nâzım Hikmet, sanatının en önemli noktasında 'yalınlık'la 'anlaşılabilirlik'e arasında karasız kalmış, çoğunluk yalınlık, anlaşılabilirlik'a feda etmiştir. Bu ise, pek açıklığa kavuşmamış, kuşkulu temeller üstüne oturtulmuş, dolayısıyla dar bir görüşle benimsenmiş halkçı bir sanat anlayışının sonucudur. Nâzım Hikmet, büyük sanatın yalınlığını, bazen, sanat düzleminde herkesle bir bağ kurmak yanıltısının etkisiyle, 'gündelik'le karıştırmıştır. Oysa gündelik olan her öğe, sıkı bir sanat disiplininin geçmedikçe, şiir olarak etkisiz kalmaya mahkûmdur. En anlaşılır, en kendiliğinden gibi görünen noktalar bile, aslında, istense de istenmese de, en seçkin dil işlemlerinin bir ürünüdür.

Yabancı dillere yapılan çevirilerde bu durum alabildiğine sömürülmüştür. Düşünce açısından dolgun, insanlık açısından soylu, fakat dil ve biçim bakımından şaşılacak kadar gelişigüzel bazı şiirler, çevirilerinde, aslında olmayan bir güzelliğe erişmiştir. Sonra, Nâzım'ın kendisinin, Fransızca açıklama yoluyla şiirlerini çevirtmesi, onda aruk, bir an gelip, en gizli sanat kaygularının değerini yitirdiğini, tek önemin öz aktarmasına verildiğini gösteriyor. Böyle bir tutum, olgunlaşmamış bir sanat bilinci nedeniyle, ozanın sadece hüznü ve acı dolu

sesini herkese ulaştırmak amacıyla, onun günlük endişelerle uzlaşmaya indiğini ortaya koyuyor ve hemekadar büyük bir insanlık sevgisi ve gücünden kaybetmemiş bir lk adına okurun saygı ve alkışını topluyorsa da, sanat niteliği bakımından insanın iç bütünlüğüne ve karmaşık derinliğine inemeyen bir anlayışı tanıtılıyor.

Nâzım'ın bu şekildeki halki şiir anlayışı, onu, doğal olarak, yaygın bir anlama sürüklüyor. Sözcük ekonomisinde ölçüyü kaçırdığı an, kalabalığa boğuluyor anlatım. İşte bu noktada, şiir ülkesinin sınırları bitiyor, düzyazının kıraç toprağı başlıyor.

"Saat 21–22 şiirleri"nde yer yer, Nâzım'ın lmez damgasını muştulayan dizeler, yapıtın genel sıkıntısına rahat bir mutluluk ekliyor:

*Ve elbette ki, sevgilim, elbet,
dolaşacaktır elini kolunu sallaya, sallaya,
dolaşacaktır en şanlı elbisesiyle: işçi tulumuyla
bu güzelim memlekette hürriyet.*

Mehmet Fuat'ın verdiği bilgilere dayanarak öğreniyoruz ki, bu şiirin önceki şekli şöyleymiş:

*Ve elbette ki, sevgilim, elbet / efendisiz ve klesiz /
bir kardeş bahçesi olacaktır bu güzelim memleket.*

Sonradan, yukarıdaki gibi değiştirmiş Nâzım bu şiiri. İyi de etmiş. Çünkü son şeklindeki, hürriyetin en şanlı elbisesiyle, işçi tulumuyla –ne güzel evrensellik!– bu güzelim memlekette dolaşmanın yarattığı o katkısız, insanın en yalın, en gerçek hayatını kavrayan ve onu ideal bir simgeye ulaştıran imge; efendisiz ve klesiz bir kardeş bahçesi gibi, herhangi bir deyişten meye gidemiyen, biraz havada kalan dizelerle oran kaldırmaz. Bu son şekil, Nâzım'ın, toplum sorunlarını ne gcl bir doğallıkla eritiğini, ama her an o sorunların diriliğini şiirsel basıncında nasıl koruduğunu gösteren en güzel rnektr.

şunu belirtmek gerekir ki, Nâzım Hikmet'in en geçerli ve ilginç yönü olan, onu gerçekten her insana yakın ve dost kılan özelliği, aşk şiirini kısır bireysel sınırlarından kurtarıp, ilişkiler yaşantısının de-

rinliklerine dinsel bir inançla indirmiş olmasıdır. Onun aşk şiiri etketsiz, çınlçıplak bir insanlığın bütünlüğünü canlandırır. Soyut değerlerin ortamından sıyrılıp, toplum mağaralarına daldıktan sonra, yüreğimizin öfkeli ezginliğini, çıkarsız sevincini döver.

*Kale kapısından çıkarken ölümle
buluşmak üzere
son defa dönüp baktığınızda şehre
sevgilim, şu sözleri söyleyebileceğiz:
— Pek de öyle güldürmedinse yüzümüzü,
çalıştık gücümüzün yettiği kadar
seni bahtiyar
kılalım diye*

Bu şiirde, Tarancı'nın o olgun, o acılı duyarlılığının çaresiz hüznünü buluyoruz:

*Ve gönül Tanrısına der ki
Pervam yok verdiği elemden
İler mihnet kabulüm, yeter ki
Gün eksilmesin penceremden.*

Ama, "Kale kapısından çıkarken ölümle buluşmak üzere" dizesi, ölümü anlayış bakımından Nâzım Hikmet'le Tarancı'yı iyice ayırıyor birbirinden. Kale kapısından çıkış, gönüllü olmayan, doğru olmayan bir çıkıştır. Yani ölümün kökleri, düzensel nedenlerde yatar.

Tarancı'da ölümün ölüm olarak değeri vardır. O, ölümü öylesine etinde duyar ki, ölüm duygusu yereysel her türlü boyutunu eritir, son geriliminde apansız bir saplantı olur. Nâzım'ı ise ölümün fizikötesi nitelikleri ilgilendirmez. Fakat bu, ölümü doğal bir olay gibi yorumlayarak işin içinden çıkmak anlamına da gelmez. Çünkü, daha ölümün metafiziğine girmeye sıra gelmeden ölüm—öncesi bir yaşantı vardır. Nâzım Hikmet, ölüm—öncesi yaşantının toplumsal—ruhsal—düzensel nedenleri üzerine kurar dünyasını. Bunun içindir ki onun korktuğu ölüm, ölümün ölüm olarak şekli değildir. Onun korktuğu ölüm, insan-

ca yaşamak hak ve olanaklarını elde etmeden, insanın insana tutsaklığını korkusuzca uygulayanların, karşı düşünceye korsanca saldırıların elinden, kallesçe ölmektir.

Dikkatimizi çeken bir konu da, Nâzım Hikmet'in İstanbul sevgisi oldu.

Edebiyatımız, İstanbul için yazılmış şiirlerle, manzumelerle dolu. Ama, Nâzım'ın tutumu hepsinden ayrılıyor. O İstanbul'u, katkısız yurt sevgisini, o yurttan yaşayan her boydan insanın en öz acılarını simgeleyen, somut, fakat aynı zamanda ideal, değiştirilemez bir ölçü olarak ele alıyor. İstanbul'la açlık ve sefalet, İstanbul'la özlem, İstanbul'la dostluk arasında bir ayrıntı yoktur ona göre, İstanbul Piraye demek, Piraye açlık demek, açlık İstanbul demektir onda.

Atılâ İlhan, İstanbul'un 'sapık-barok' renk ve biçimlerini ortaya koyar. Ama onun İstanbul'u, keskin ve coşkun bir tasviri pek aşamaz. Hasan Hüseyin'de de tasvir yönü ağır basar çoğun. Hasan Hüseyin için İstanbul; altın gözlüklü, bir yandan 'yalınayak'lı çelişmeler kentidir. Hasan Hüseyin, İstanbul'un müslüman sömürge güzelliğini, boğaz boğaza Avrupa'yı aşırın aldırılmazlığını, düşüncelerini şiir düzleminde somutlamaya yarayan bir araç olarak kullanır; kimsesiz Anadolu'nun İstanbul sokaklarında çaresizlikten dört dönen yoksulluğunu, insanı yutan bu güzel, bu acımasız kentin tasviriyle kaynaştırarak, çakmak çakmak bir çelişkiler ülkesi yaratır.

Nâzım, bütün bu çabaların ötesine gider. Öylesine kolaylıkla gider ki, "sahici İstanbulum" gibi, "evcil bir güvercin gibi sokulgan-sıcak" dizeler döktürür. (Bu son dize, Hasan Hüseyin'in "Tutanak" adlı şiirinden alınmıştır)

Nâzım Hikmet'in öylesine coşkun bir ozan kişiliği, öylesine çıkarıcı ve ateşli bir insanlığı var ki, onun büyüklüğünü ve önemini, ne "Saat 21-22 Şiirleri"nin genel başarısızlığı, ne siyasal amaçla yazdığı şiirimsi şeyler -başka dillerde bu şiirleri izlemek çok daha kolaydır- ne de başka kusurları azaltabilir. Onu toptan okuyup, toptan duymak gerekir. Şiir ve insanlık dünyasının birleştirici yönlerini bulup çıkarmak gerekir. Nâzım'ın kişiliği, dümdüz bir insanın mâcerası değildir. Onun yaşantısı, bu yüzyılı etiyile, kemiğiyle yaşamış dinamik bir kafanın, dost bir yüreğin hikâyesidir. Bunun yanında sanat açısından

eksik ve başarısız yönleri belirtmek, Nâzım'ı bize daha yakın kılar, onun bir doğma haline gelmesini önler.

(FORUM, 1 Nisan 1968, Sayı: 336)

SINIF ELEŞTİRİSİ

Hikâye oldukça eski. Elimdeki gazetenin günü geçmiş. Amerika'-da Uluslararası Şiir Forumu'nun Fazıl Hüsni Dağlarca'ya verdiği 11 bin liralık ödülün, İstanbul'da yapılacak bir törenle ozana sunulacağı yazılı. Bu konuda düşüncemizi, özel ve kısa da olsa, bu derginin yönetmenine yazdığımız bir mektupla belirtmiştik. Şimdi ise, kurul tarafından çok yuvarlak bir gerekçeyle verilen ve ozanın sessizce kabul ettiği bu ödülül gerçekten ulusal bir olaymış gibi gösterilerek, işin şingirtılı törenle döküldüğünü görünce, Dağlarca'nın sanatçı kişiliğine ve varsaydığımız ahlâk uyumuna bir iki söz yöneltmek istedik.

Önce, ödül konusunda ortaya sürülen "Türkiye'nin Yaşayan En Büyük Şairi" başlığını, hem sanat adına, hem Dağlarca'nın son yıllarda ezgilediği insanlık, çeşitlik, bağımsızlık kavramları adına yersiz ve zararlı bulduğumuzu belirtiriz. "En Büyük Şair" ayrımı, gerçek hiçbir sanat anlayışına sığmayan, en uyduruk süslemelerden biridir. Böyle bir ayrımı yalnız, sanatla ayvayı aynı düzlemde tutan kimseler yapabilir. Hiçbir eleştiri anlayışı –doğaldır ki gerçek eleştiri anlayış, sınıfçı anlayışı değil– bu en iyi, bu en kötü diye, çürük-sağlam ayırırca-sına, sanat yapıtlarını ayırmaz, ayıramaz da. Her sanatçının gücünü, özellik ve özgünlüğünü, genel şiir ve kültür ortamıyla bağınınsını kurarak, "iyi"lik ve "kötü"lük kategorileri yaratmadan, herkesi kendi yerine oturtturarak saptar. Şu iyi, bu kötü diye savrulan yargılar, eleştirmedeğerlendirme işlemini bir sidik yarışı durumuna indirir.

Ayrıca ve daha önemli olarak, Seçme Kurulu'nun çözümsel ve somut incelemeye dayanmayan bu tutumu, Türkiye'de artık bu kuşağın, özellikle yargılama yetkisi bakımından işlevini bitirmiş olduğunu, ama yargı diktatörlüğünü elinden kaptırmamak için –hani, şu meşhur 'oto-

rite' gelencği-, oturup kafasını ve beğenisini genişleteceği yerde, saygılı bir edebiyat bürokrasisinin geçici etkisine yaslanarak, köhnemiş ve belki de hiç yeni olmamış sanat anlayışlarını aralıksız piyasaya sürmek için, sağ-sol demeden, her türlü olanaktan ve vesileden yararlandığını gösteriyor.

Bu kuşak ise, özellikle eleştiri alanında, ne yazık ki daha dengesi- ni bulamadan, bilgisel ve yargısal ağırbaşlılığını kazanamadan, hop- þalıklarıyla, dengesizlikleriyle kendi kendini yemiş bir kuşaktır. Yine bu kuşak, nesnellik sakızını çiğneyerek, bir incelemede, "x ve y ile il- gili şiirleri okumadım. Okuyanlar üzerinde dururlar" diyecek kadar şımarık bir kuşaktır. (Değerli ve yetenekli olanlar kendilerini biliyor- lar zaten, onlara olan saygımızın reklâmını yapmaya gerek yok.)

Bu kısır ve kabadayı kuşak, gözlerini bu ortama daha yeni açan, başka yöne bakmak olanağına sahip olmayan genç kuşağı da büyü- lemeye, yani uyutmaya çalışmaktadır. Bir yanda yoz, yerinde sayan, devrim çıkışlı, patetik yapı, gelenekçi takım; öte yanda, sanatı ve eleştiriye homoseksüel bir inceliğe ve karışıklığa götürüp, değerli ve geçerliyi daha tanımadan aşan, Boğaz'ın maviliğinde soyut zavallı- lıklarıyla toplumculuk oynayan genç ve genç olmayanlar...

Bu durum karşısında, bu yurdun suyunu ve çilesini yansıtan ger- çek Türk gençliğinin, sanat ve edebiyata el atması şarttır. Nasıl top- lum sorunlarına gözünü açmışsa, toprağının ve bağımsızlığının ben- liğini kavramaya başlamışsa, öylece, aynı şiddet ve içtenlikle, aynı korkusuzluk ve hoşgörüsüzlükle, sesiyle ve kalemiyle, dengesi ve du- yarlılığıyla yapmacık düzenleri yıkmaya zamanı gelmiştir. Şu gerçektir ki, Türk sanat dünyasının dizginlerini bugünkü ellerinde tutanlar, en büyük ve güçlü yayın organlarına sahiptirler. Göz korkutan da budur ilkin. Ama yine gerçektir ki, çoğunluğu, toplumculuk adına en onur- suz burjuvanın çengellerine asılı bu organların hesabını, önce karşı organlar, sonra da zamanın amansızlığı görecektir.

Dağlarca'nın özellikle son yıllarda yazdığı, bugünün toplum düze- nini yeren, Türk köylü ve işçisinin ana sorunlarına programlı bir du- yarlıkla parmak basan, başta Amerika olmak üzere, bizde ve dışarda yabancı sömürgecilere başkaldıran şiirlerine, özünün soyluluğu baki- mindan sevinerek alkış tutuyoruz. Fakat Dağlarca'nın, yine bu ürün-

lerinde, ele aldığı konuları, kronik havasından kurtarıp, evrensel bir birim haline getirerek, şiir bireşimine sokmadığını da söylememek, herşeyden önce ozana dalkavukluk etmek olur. İlk bakışta yapıtının gerçek sanat değerini saklayan, belirli bir im kaygıları, belirli tekrarlar, uyak saplanmaları, aynı sözcükleri çe içlemeleri vardır Dağlarca'nın. Maldan anlayanın gözünden kaçmaz bu. Ama kullanılan ölçütler öznelliği içerisinde evrensel olmayıp da sınıfçı bir eleştiri anlayışını yansıtıyorsa, içinden çok dışındaki cilâya bakar yapıtın. Neden mi? Çünkü tutucudur bu ölçütler, dardır, bilisizdir. Yenilenmek gücünde olmadığı için –ayırıcı özelliği de budur zaten–, ansızın kopmaya mahkûmdur.

Kendini yenileyememesinin iki nedeni vardır. Birincisi ve önemlisi, çemberi mümkün olduğu kadar dar tutmak, içeriye yabancıları sızdırmamak; ikincisi ise, açılmak istediği takdirde, gerekli yeti ve gücü bulamamak korkusudur "damarlarındaki asil kan" da. Çünkü bir adım ötede, bir aslan unmazlığıyla insanlığına, haklarına ve ahlâkına toz kondurtmayan başka bir sanat yatmaktadır. Onu kabul edemez. Çünkü kabul ettiği an, kendisi yok oldu demektir. Malûm ya, Canını Koruma İçgüdüsü.

Ya Dağlarca? Ne düşünür Dağlarca? Bu saurları yazdığımız şu anda, olan olmuştur mutlaka. Ozanlık tâcını giyinmiş, ödülünü almıştır Dağlarca. Beylik yönetim zamanlarını hatırlıyor insan. Eski devirlerin "resmi şairler"i geliyor akla. Şu farkla ki, ozana maaşı Türk Sultanı değil de, Sam Amcanın bir kurumu bağlıyor.

Şunu acıyla söylemek gerekiyor: Batı'yı seçmek yetmiyor. Batı'yı seçerken seçim yapmak zorundayız. Batı'ya karşı benliğimizi, özümüzü korumak görevindeyiz. Özgünlüğümüzü, değerimizi, diplomatik dalaverelerle değil, yalın gücümüzle kabul ettirmeliyiz. Gerikalmış ülkelerin sanatçılarına kucak açmış görünen Batı'nın tutumunda, yüksekten bakan, hor gören, acıyan bir anlayışın yılışmasını sezemek safdillik olur.

(FORUM, 1 Temmuz 1968, Sayı: 342)

NAZIM HİKMET'İN GERÇEKÇİLİK ANLAYIŞI

BİRKAÇ SÖZ

Bu yazı, konusunu, 1940-1950 yılları arasında Nâzım Hlikmet'in yazar Kemal Tahir'e yurdun değişik hapisanelerinden gönderdiği mektuplardan almaktadır(1). Başlıktan da anlaşılacağı üzere, mektupları sadece Nâzım Hlikmet'in gerçekçilik anlayışı açısından ele aldık. İstendiğinde, gerek okuru gerekse eleştirmen-inceleyiciyi ilgilendiren daha pekçok şey bulunabilir. İşte bu nedenledir ki, incelememizde, Nâzım Hlikmet'in, üvey oğlu Memet Fua'a yine aynı hapisanelerden yazdığı mektupları dışarda bıraktık(2). Çünkü bunlar, bizi ilgilendiren açıdan fazla bir şey söylemiyor. Olsa olsa, büyük ozanın Shakespeare ve Cervantes hakkında yazdıkları sayılabilir ki, biz zaten, Kemal Tahir'e mektuplardaki bu tür yargıları da yazımızın sınırları içinde tutmadık.

Mektupların değerini tekrar etmek gereksiz. Çünkü şimdiye dek bazı yazarlarımız bunu gerektiğince belirttiler. Fakat belki de bir noktaya gereken dikkat gösterilmedi. O da, bu mektuplarda Nâzım Hlikmet'in, sanat hakkında düşündüklerini sürekli bir uyumluluk içerisinde ve sonunda bir hütün teşkil edecek biçimde serimlemesi, hatıâ formülleştirmesidir. Bütün tartışmalar somut olgulardan hareket etmektedir. Düşünsel dalış cinsinden hiçbir kelâm yoktur. Somut yapı-

(1) Nâzım Hlikmet, **Kemal Tahir'e Mahpusaneden Mektuplar**, Ankara 1968. Bu kitaptan alıntıların sayfa numarası her alıntı sonunda tımak içinde verilmiştir.

(2) Nâzım Hlikmet, **Cezaevinden Memet Fua'a Mektuplar**, 1968

lardan söz edilirken, ansızın, pratik eylemin kuramsal ifadesine geçiliveriyor. Ozan, her yargısında, en doğal bir biçimde aydınlık, açık olmasını bilmiştir. Ve en çetrefil konuları bile, bütün entellektüel faaliyetlerinin somuttan, var olandan ayrılmaması nedeniyle, elle doku-nulur gibi vermesi, insanı, bu yargıların içtenliği, gerekliliği ve vazgeçilmezliğine müthiş inandırmaktadır.

Nâzım Hikmet'in şiirine yaklaşacak her yol bu mektuplardan geçmek zorundadır, dersek, yeni bir şey bulmuş sayılmayız herhalde. Çünkü ozanın yapılarını en doğru bir biçimde ancak, onun sanat hakkındaki düşüncelerini kavradıktan ve böylece 'o' sanata yaklaşacak en doğru yöntemi öğrendikten sonra tartışabiliriz. Yoksa, yargılarımızın yapıya göre geri kalması tehlikesi kaçınılmaz bir sonuçtur.

Bir noktayı daha belirtmek gerekiyor: 20.5.941 tarihli mektupta şöyle deniyor:

"Sonra Mayakofski'nin 940 senesinde neşredilen ve bir tek ciltte toplanan şiirleri elime geçti. Okuyorum. Sana bir itirafta bulunayım, aramızda kalsın, Mayakofski ile yeni tanışıyorum. Yani, kendi ağzından vaktiyle dinlediğim bir iki şiiri müstesna, matbu şiirlerini ilk defa okuyorum. Sanat meseleleri hakkındaki görüşleri ise, seni maalesef temin ederim ki ilk defa manzurum oluyor. Fakat, aynı şartların aynı düşünceleri yaratması kaidesi kaba hatlarıyla, burada da tahakkuk etti. Yani ben vaktiyle Mayakofski'den habersiz, sonraları çok defa utancımдан Mayakofski'yl eserleriyle tanıdığımı söylemiş olmama bakma! Mayakofski'yle aynı işi yapmışız. Tabii o birçok hususlarda bu işi benden iyi yapmış, fakat tevazua lüzum yok, çok az da olsa bazı hususlarda da yani ben işin daha iyisini yapmışım. Bu böyle. Bunu ilk ve son defa galiba yalnız sana söylüyorum (s. 80)."

Nâzım Hikmet'in bu itiraf-açıklamasından sonra, şimdiye dek önyargısal olarak, ozanın birçok yeniliklerini doğrudan doğruya Mayakofski'ye bağlayan eleştirisel tutumlar tamamen yıkılmaktadır. Bu sapmaya daha çok dış ülkelerde rastlanmaktadır. Nâzım Hikmet-Mayakofski akrabalığını açıklamak için, yine Nâzım'ın "aynı şartların aynı düşünceleri yaratması" cümlesinden yola çıkmak gerekmektedir.

Demek ki Nâzım Hikmet'i, o tür anlatım biçimine sürükleyen, Mayakofski'nin dolaysız ve bilinçli etkisi değil, o dönemin, ilerici, devrimci, toplumsal kıvımlarla dipdiri tarihsel ortamı olmuştur. Aynı yerlerde, aynı düşüncelerle yaşayan iki insan; aynı hız ve kararlılıkla, eskiye, yıpranmışa, durguna, katı geleneğe, tembelliğe karşı çıkan iki ozan ve aynı düşünsel güdülerini yaratan iki ortam. Sonra, geçenlerde, Batılı bir profesör, imge bakımından Nâzım Hikmet'in Mayakofski'ye benzediğini söyledi. Görülüyor ki, destursuz atmak bir gelenektir Batı'da. Mayakofski'nin yırtıcı, kimi zaman plâstikçe yağlı, kimi zaman meşin gibi kuru imgeleriyle, Nâzım Hikmet'in, imge olduklarını bile saklamak isteyen ve bu biçimde doğallıklarını ortaya koyan çıkış noktalarının şiirsel konuşmanın abartmasız gidişi olduğunu gösteren imgeleri arasında benzerlik kurulsa bile, etkilenme olduğu düşünülemez. Mayakofski'de her imge bir kurgu, entellektüel bir yapı havasını verir. Nâzım'da ise tam tersi. (Doğaldır ki, burada imge'yi daha çok plâstik bir görüntü biçiminde ele aldık.) Bu konuya, Nâzım Hikmet'in Sofya'da yayımlanan bütün eserlerinin birinci cildinde de değinilmektedir

B.C.

I.

Nâzım Hikmet'e göre geçerli sanat salt 'gerçekçi' sanattır. O, bu görüşü, bütün mektupları boyunca, hemen hemen, sadece 'realist' sözcüğüyle karşılar. Örneğin, 'realizm' terimine herhangi bir sıfat eklemes; onu başka herhangi bir biçimde sınırlamaz. Gerçek bütün sanat yapıları, ona göre, gerçekçi sanatın ürünüdürler. Bu gerçekçilik, onda, zorlama bir sonuç değil, has sanatın öz niteliğidir. Dıştan ekleme bir ad, bir etiket değil, sanatın temel özelliğinin doğruladığı bir olgudur:

"Her sanat eseri, eğer bu ada lâyıksa, evvelâ realist olmağa mecburdur bugün (s. 413)."

"Bugün" belirlemesi, sanatın sadece "bugün" gerçekçi olmak zorunda olduğunu değil, gerçekçiliğin, süreci boyunca, maddeci diyalektik düşüncenin hazırladığı taban aracılığıyla, güdüsel evreden bilinçli

evreye geçişini söylemek ister. Şimdiye dek gelmiş geçmiş bütün büyük sanatçılar, kuramsal bir bilinçle sanatlarını gerçekçi kılmamışlardır belki de. Has sanatçı kişiliklerinin bütünlüğünden sıyrılmamış, birey ve toplumsal bir varlık olarak namusluluklarının kendiliğinden itkisiyle, çoğu zaman entellektüel-kuramsal alanda savunduklarının tersi yapıtlar ortaya koymuşlardır. Bu konuda en ünlü örnek, Balzac'tır:

"Diyeceksin ki Balzac büyük realistti. Ama felsefede diyalektik materyalistti değil. Doğru. Velâkin Balzac'ı realist yapan şey realiteye sadakatından dolayı istemiyerek, farkında olmayarak diyalektik metodu kullanmasındadır. Çünkü onun romanlarında bir devrin Fransa'sı, mazisi, hali, istikbal unsurları ile inikâs eder (s. 52)."

Oysa yüzyılımızın gerçekçisinde artık bu çelişki olmayacaktır. Çünkü namusluluğa, kişisel bütünlüğe bağlı güdüsel bir davranış, yerini, yol gösterici açıklayıcı, aydınlatıcı, sağlam bir kuramdan çıkan bilince bırakmıştır:

"Realist Balzac ile bu asrın yeni realist meselâ Kemal Tahir'i arasındaki fark birisinin farkında olmayarak yaptığı işi ötekiniin şuurla yapması lâzım geldiğindedir. Bundan dolayı da modern realist romanının realizmi kralı Balzac'ın realizminden ileri olacaktır (s. 52)."

Tâ 1888 yılı nisanının ilk günlerinde Engels'in Miss Margaret Harkness'e gönderdiği mektupta, Balzac sorunu, aynı görünüm içine konuluyordu.

"Benim sözünü ettiğim gerçekçilik, yazarın düşüncelerine karşıt bir şekilde de kendini gösterebilir. Örnekse, işte Balzac. Geçmişin, şimdinin ve geleceğin bütün Zola'larından çok daha büyük bir gerçekçilik ustası kabul ettiğim Balzac, Comédie humaine'de bize Fransız toplumunun mükemmel bir gerçekçi tarihini çizmektedir... Evet, Balzac siyasette meşrutletçiydi; onun bütün yapıtları yüksek sınıfin kaçınılmaz çöküşüne bir övgüdür ve onun bütün sevgisi, yıkılmaya tutsak sınıfa doğrudur. Fakat bütün bunlara karşın, kendilerine sev-

gıyle baktığı o insanları, soyluları, harekete geçirdiği zamanki kadar, Balzac'ın yergisi bunca sert ve alaycı, bunca acı olmamıştır. Ve içten bir hayranlıkla sözünü ettiği biricik insanlar ise, onun en kararlı siyasi düşmanları olan Cloltre-Salnt-Merry cumhuriyetçi kahramanlarıdır, (1830'dan 1836'ya kadar süren) o çağdaki, halk kitlelerinin gerçek temsilcileri olan insanlardır. Bu nedenle, Balzac'ın kendi sınıf sevgisine, kendi siyasi önyargılarına karşı davranmak zorunda kalışı, sevimli soylularının batışının gerekliliğini görüp, onları daha iyi bir alinyazısına lâıyk olmıyan kimseler olarak betimlemesi ve geleceğin gerçek insanlarını, o devirde, bu insanların bulunabilecekleri tek yerde görmüş olması, bütün bunlar bana göre gerçekçiliğin en büyük zaferlerinden ve yaşlı Balzac'ın en kocaman yanlarından birisidir(3)."

Görüldüğü gibi, Nâzım Hikmet'in, gerçekçiliğe değgin sorunları koyuş doğrultusu, marksçı düşüncenin kaynak edebiyatı ışığında yürümektedir.

Diyorduk ki, artık marksçı dünya görüşünün ışığı altında, bilincin, insanın tarihsel-toplumsal-ekonomik ilişkileri içinde kavranması; dolayısıyla düşüncenin ayaklarını yere değdirmesi; ve bütün bu deviminin can damarını oluşturan marksçı diyelektik, yani deneyüstü (transcendant) ve fikirci (idealist) bir çıkmaza takılmadan, realitedeki görünüşü ve öz arasındaki çelişkiyi tüm devinimi ve karşılıklı etkileriyle kavrama, anlama, betimleme çabası; evet bütün bu öncüller, gerçekçi sanat uygulamasının rastgele olmamasını, sağlam kuramsal ilkelere dayanmasını, dolayısıyla, muhtemel ve güdüsel sapmaların önlenmesini mümkün kılmıştır.

"Edebiyatta modern realizm şuurlu olarak edebiyat sahasına di-yalektik materyalizmin tatbikidir (s.51)."

Buradaki "*modern realizm*" deyimini bizi şaşdırtmamalı. "Bugün" hakkında yaptığımız açıklama aynı nedenlerle burada da geçerlidir.

-
- (3) F. Engels'in Margaret Harkness'e 1888 nisanının ilk günlerinde yazdığı mektuptan -K. Marx-F.Engels, *Scritti sull'arte*, hazırlayan: Carlo Salinari, Bari 1967, s.161-162.

Aslında Nâzım Hikmet'in yapmak istediği, gerçekçiliği, doğacılık vb. gibi çeşitli sapma ve yetersizliklerinden kesinlikle ayırmaktır:

"Sonra, realist denmeğe hak kazanmış sanat eseri, yalnız kuru realiteyi vermekle kalmaz - öyle olsa zabıt varakası, namusluca tutulmuş zabıt varakası sanat eseri olurdu - aynı zamanda muharririn muhayyilesi işler, kendine göre sanat kaidelerini, tekniğini bu işte gösterir, sanat eserini herşeyden önce can sıkılmadan okunacak hale getirir (s.413)." Yani "bu felsefi görüş romancı (sanatçı-BC) ile mevzu arasındaki münasebeti faal olarak kabul eder. Binaenaleyh sadece realitenin bir fotografik görüşü, aksettirlişi kâfi gelmez. Romancının -bu felsefi görüşe nazaran- mevzu üzerinde, yani aksettirmek istediği realite üzerinde faal bir rolü vardır (s. 51)." Çünkü, "yine bu görüşe göre şuur, sadece mihaniki bir surette realiteyi aksettirmekle kalmaz, onu işler, tahlil ve terkip eder. Binaenaleyh realist edebiyatçı mevzuunu terkip ve tahlil eder, mimarisini, yapısını işler, ona azami sanat-kârane bir şekil ve terkip vermeğe çalışır (s. 51)."

Diyalektik maddeciliğin edebiyata bilinçli olarak uygulanması olayı, doğal bir sonuç olarak, *içlem* sorununu, bu diyalektiğin maddeciliğine uygun bir şekilde, koyar. *İçlem-biçim* ikiliği apayrı bir öz kazanır. Herşeyden önce, savunulan, kolaycı bir içlemcilik değildir. İçlem-biçim ilişkisini maddeci diyalektiğin dinamiği içinde anlayarak, *İçlem'i en son durum'*-da etkileyici, gidercek, belirleyici öge kabul etmek, ve fakat, yine maddeci diyalektik dinamiğinin sonucu olarak, biçim'in içlem üzerindeki değiştirici işlevini belirlemektir sorunun temeli. Yani, kabaca basitleştirirsek, *içlem'i*, belirleyici ana yapı kabul ederken, *içlem'in*, üstyapı olan *biçim'*le diyalektik ilişkisini gözden kaçırmamak; *içlem'i*, en son durumda biçim'i belirleyen etken kabul ederken, *biçim'in* de, karşılıklı etki - tepki devriminde, etkileyici gücünü, etkileme yetisini yadsınamak:

"Ben her sanat eseri için, edebiyat olsun, mimari olsun, musiki olsun, hepsi için şu suali soruyorum: "Ne demiş? Nasıl demiş (s. 330)?"

Nâzım Hikmet'in gerçekçilik anlayışındaki tümyanlılığı, ayrımlarındaki inceliği sezebilmek için, *içlem*'i öne süren '*Ne demiş?*' sorusunun hemen peşinden ve onunla birlikte, '*Nasıl demiş?*' sorusunu sormasına dikkat edilmelidir. Çünkü:

"Bu iki soruyu bir birlik halinde soruyorum, öyle bir birlik esası '*Ne demiş?*' yani tayin edici unsur bu soru olmak üzere, ne ve nasıl demiş soruyorum (s. 330)."

Böyle bir görüş, bir yandan, sanatsal işlenmeye girmemiş, ham-madde halindeki bir içlemin, salt işlem olduğu için, değerlendirilmesini yadsırken, öte-yandan sanatçının öznel gücünün somut bir biçimde değerlendirilmesi anlamına gelir. Böylece, anlatım araçları, sadece işlemi ve bütünü betimlemeye hizmet ettikleri oranda en doğal ve asıl yerlerini alırlar. Böyle yapmakla anlatım araçları horlanmıyor. Tersine, onlara en somut işlevleri tanınıyor, kendi kendilerine amaç kalmaları önlenerek, somut bir eylemde soluk almaları, yaşamaları sağlanıyor:

"Elbette bu soruyu konkre sormak gereklidir. Hangi devirde, nerede sorusunu da unutmamak icabediyor. Şimdi Orhan Veli de dahil, bizim genç şairlere bu soruyu sorunca, maalesef çoğu, bir çok yazılarında verdikleri karşılıkla beni doyurmuyorlar. Hele son zamanlarda, sadece şekle kaçıyorlar, nasıl demişe karşılık veriyorlar, fena dememiş, eğlenceli, hoş, zeki ve akıllıca, kurnazca demiş, ama gel gelelim ne demiş, hiç... Sosyal muhitleriyle gözönünde tutuldukları zaman için bu kadar kepaşeliğe düşmesi sebepleriyle falan anlaşılıyor. Ama bir şeyin izahı o şeyi mâzur göstermek için yeter mi (s. 331)?"

Diyelim ki toplumsal koşullar –yani baskı, özgürlüksüzlük, zulüm– nedeniyle sanatçının ağzı tıkanmış olsun; diyelim ki, böylece sanatçı, biçimin kısır anaforuna itilmiş olsun ve de bu geri çekilişini iyi, hoş, eğlenceli bir sonuca götürsün. İşte bu noktada, Nâzım Hikmet'in sanatçıya yüklediği büyük sorumluluk, büyük bilinç, büyük kavganın gerçek anlamı beliriyor. Aslında, şu veya bu koşul nede-

niyle, biçim dünyasının duvarlarını rahatlık ve güvenlik içinde örmek kolay bir eylemdir. Çünkü bir kaçış, bir kısır'a sığınıştır. Esas güçlük, kişinin, sanatını bu koşullarda yaratabilmesidir. Kendine içlem korkusu, içlem sınırları yaratmadan, korkuyla, bilinç eksikliğiyle özgürlüğünden vazgeçmeden, bütün büyüklüğüyle, bilinci, namusluluğu ve düşüncelerinin aydınlığıyla, duygularının soyluluğuyla, yolunda ilerlemesidir. Yoksa yapıkları hoş da olabilir, şirin de olabilir; ama bu şirinliğin kökünde yatan boşluk, onu mâzur göstermez. İşte, *İkinci Yeni*. İşte onu tümünden yadsıyanlar. İşte onun, öz ve kuramdan yoksunluğuyla birlikte, edebiyatımıza getirdiği kımıluayı ortaya koyanlar. Ve yadsıyanları, anlayışsızlıkla, dar görüşlülükle, belirgin bazı değerlerin yadsınmasıyla suçlayanlar. Sanıyorum, sorun bu değil aslında. Ne tümünden yadsımak (doğaldır ki, oldukça geçerli mantıksal ve hattâ eleştirisel gerekçelerle), ne de olumlu yanları ortaya koyarak, sözde tarihsel bir tarafsızlık pozuna bürünmek. Sorun, Nâzım Hikmet'in koyduğu gibi. Onun verdiği geniş açıklamayla çözümlenebilecek nitelikte. Yani, İkinci Yeni'nin getirdikleri (şu, Orhan Veli'nin şiirden çıkardığı imgeyi yeniden şiire sokmak, biçimsel sınırları yıkmak vb. yenilikler. İmge deniliyor ya, imge'nin ne olduğunu biri kalıp da tanımlamıyor. Çoğun imgeyi benzetmeyle karışurarak, onu sadece bir görüntü olarak anlayanlar da var. Sonra, acaba, Orhan Veli şiiri imgesiz şiir midir? İmge tanımlanmadıkça bu tür tartışmalar kapalı ve havada kalacaktır.), onların toplumsal sorumsuzluklarını mâzur göstermeye yetmemektedir. Şu var ki, birçokları biçimci kısırlığa, biçimci sapıklığa sadece ortam koşullarının olumsuzluğu, siyasî baskı sonucunda gelmediler. Belki de bu siyasî baskıya yurttaş olarak tepki gösterecek korkusuzluk ve güçteydiler. Ne yazık ki, toplumsal baskının yarattığı realiteyi sanatça betimleyecek güçten yoksundular, yani *ozan* değildiler. Kalınular, artıklar ise, bu savımızın su götürmez tanıtılarıdır.

"Ben şimdi... bütün güzel sanat şubelerinde yirminci asrın vatan-daşı, yirminci asrın konkre insanı olarak şu suall soruyorum: bundan -'bana' da dahil- bize ne? Şair şiir yazmış, sevgilisi için, o sadece ikisinin arasında bir hadise ise ve şair aşkını yirminci asrın mu-

ayyen bir 'bizi alâkadar eden –beni alâkadar eden de dahil– hususiyeti ve tarafıyla' bağlanmamışsa, bana ne, bize ne? Yirminci asırda yaşayan şairin, muharririnin, ressamın flân kıymetli, konkre olarak yirminci asrın bütününe yahut hiç olmazsa parçalarını aksettirdiği nisbette vardır. Şair şilir yazmış, şu veya bu cümle turnürü veya hayal oyunuyla kendi faniliğinden bahsediyor. Bize ve bana ne? Ama bu fanilik günün birinde ölmek lâzım geldiği vakiasını yirminci asrın bir küçücük tarafıyla olsun bağlamış, ümitli, hattâ ümitsiz, okurum. Ümitli, neşeli ise, yirminci asrın ümitli ve neşeli insanların yanı sıra istikbalinin sözünü ediyordur, ümitsiz ise, göçmeğe mahkûm olan yirminci asırlıların ifadesidir (s. 92)."

İçlem herhangi bir yığın değildir. Bir tavrın, görüşün sonucudur. İçlem seçmedeki tek ölçüt, o *içlem*'in, insanın bütünlüğünü, onun toplumsal-tarihsel somutluğu içerisinde temsil edebilmesidir. Daha genç ve geniş anlamda, sanatçı, realitenin belirli bir kesimini kavrayarak, ona sanatsal biçimini verir. *İçlem*, belirli bir tarihsel dönemin somut koşulları içerisinde, pratik yaşama çizgilerinden koparılmadan verilen insandır. Bireysel kişisel yönleri, ancak onun toplumsal-pratik-günlük ilişkileri içerisinde değer kazanır, somutluğunu bulur. Ancak o zaman, 'ben' ve 'biz'in çelişkileri aşılarak, bu iki uç arasında, geniş bir diyalektik ilişkiye girilir ve çelişiler birliğe kavuşur, anlamlarını elde ederler. *İnsan*' dedik, '*insanın bütünlüğü*' dedik. Bu kavramların boş bir formül haline indirgenmemesi için, bir an olsun gözden kaçırılmaması gereken nokta, '*konkre insan*' terimidir. Yani ayakları yerde, '*üretim ilişkileri*' içinde anlaşılan, bilincinin varlığını değil, tersine, toplumsal varoluşunun bilincini belirlediği insan(4).

-
- (4) K. Marx, *Per la Critica dell 'Economia Politica*, giriş yazısı, Roma 1969, s. 5: "İnsanlar, yaşayışlarının toplumsal üretiminde, belirli gerekli , iradelerine bağlı olmayan ve maddesel üretim güçlerinin belirli bir gelişim derecesine uygun düşen üretim ilişkilerine girerler. Bu üretim ilişkilerinin tümü, toplumun ekonomik yapısını, yani, hukuksal ve siyasal üstyapının üzerine oturduğu gerçek temelini oluşturur ve bu temele toplumsal bilincin belirli biçimleri uygun düşer. Maddesel hayatın üretim biçimi, genellikle hayatın toplumsal, siyasal ve ruhsal oluşumunu koşullar. İnsanların varoluşunu belirleyen onların bilinci değildir: tersine, bilinci belirleyen onların toplumsal varoluşlarıdır."

Maddeci diyalektiğin niteliğine uygun olarak, *içlem*'in '*en son durum*'da *biçim*'i belirlemesi belirleyicilik değildir. Yani mekanik bir neden-sonuç ilişkisi olmayıp, etki-tepki oluşumdur, karşılıklı etki devinimidir. Zaten '*en son durum*'da koşulunun belirtilmesi de bunu gösterir. Belirleyicilik ve kolaylıktan kurtulamayan bir anlayışın yarattığı bu tehlikeye, *Engels*, 21.9.1890 tarihinde *Joseph Bloch*'a yazdığı bir mektupta değinmiştir:

"Maddeci tarih anlayışına göre, en son durumda tarihi belirleyici etken, gerçek hayatın üretilmesi ve yeniden üretilmesidir. Ne ben, ne de Marx, bundan ötesini savunduk. Şimdi birisi kalkıp, ekonomik etkenin 'tek' etken olduğunu söyler, sorunu başka yöne çevirirse, yukardaki ifadeyi boş, soyut, saçma bir cümleye indirger. Evet, ekonomik durum temeldir, ama üstyapının değişik anları - sınıf çatışmalarının siyasal biçimleri ve sonuçları, savaşı kazandıktan sonra galip sınıfın çıkardığı anayasalar vb., hukuksal biçimler ve hattâ bütün bu gerçek çatışmalara katılan kimselerin heyninde çatışmaların yankıları, siyasal, hukuksal, düşünsel kuramlar, dinsel anlayışlar ve bunların bir dogma sistemi kuruncaya kadarki gelişimleri -tarihsel çatışmalar boyunca etkisini gösterir ve bir çok hallerde, belirgin bir biçimde, bu çatışmaları belirler. Bütün bu etkenler arasında karşılıklı bir etki tepki vardır. Bu etki-tepki yoluyla ki rastlantısal olguların oluşturduğu sonsuz yığın içerisinde, ekonomik devinim gerekli öge durumuna yükselir. (Sözü edilen olgu ve olayların karşılıklı iç bağıntısı o kadar uzak ve bu bağıntıyı saptamak o kadar zordur ki, bağıntı yok da kabul edilebilir, boşverilebilir.) Böyle olmasaydı, tarihin herhangi bir dönemine kuramın uygulanması tek bilinmeyenli bir denklemi çözmekten daha kolay olurdu... Gençlerin, kimi zaman, ekonomik yana gerekenden çok değer tanımları, bir bakıma benim ve Marx'ın suçumuzdur. Düşmanlarımız karşısında biz, onların yadsıdıkları temel ilkeyi habire tekrar etmek zorundaydık ve bu nedenle karşılıklı etkiye katılan diğer etkenlerin hakkını vermek için, o sıralarda ne vakit, ne yer, ne de olanak bulabiliyorduk. Ama sıra, tarihi bir dönemi serimlemeye gelince, yani pratik uygulamada durum değişiyordu ve tek yanlış yapılmıyordu. Ne yazık ki çoğun, temel il-

kelerini, ve hattâ yanlış bir biçimde öğrenir öğrenmez, yeni bir kuramı çok iyi anladığımızı ve onu istediğimiz gibi kullanabileceğimizi sanırız(5)."

İçlemi, sanatın değişmeyen, salt temeli saymak, bizi, olsa olsa, marksçılığın yozlaşp katılaştırmasına götürür. Temel deviniminden sıyrılan diyalektik, belirleyiciliğe dönüşür. Nasıl ki *içlem*, *biçim*'i belirler; *biçim* de, karşılıklı etki devinimi içinde, '*içlem*'i etkiler, onu değişime uğratur:

"Müstakilen, mücerret olarak şekli araştırmalarına elveda. Muh-teva, muhteva, muhteva. Muhtevayı en uygun, en basit, en berrak bir tarzda kalıplayan şekil. Düzgün, mum gibi parmaklara en sıkı sıkıya yapışan, en pürüzsüz, en süssüz eldivenler yaraşır. Süslü eldivenlerle parmaklarını güzelleştirmek isteyen bilhassa çirkin, kambur kumbur parmaklı zengin kadınlarıdır. İş hayatında kambur kumbur olmuş kadın parmakları o kadar feci ve hürmete şâyandırlar ki onlara hiçbir eldiven istemez. Yine tıpkı bunun gibi öyle muhtevalar vardır ki, yegâne eldivenleri kendi derileridir. Şekli eldivenlikten de çıkarıp deri haline getirdiğimiz nisbette muvaffak olacağız. Bu gayet zor bir iş-tir. Bu zorluğu halletmenin yegâne çaresi muhtevadan şekle gitmek-tir. Tabii şeklin muhteva üzerindeki mukabil -fakat kemiyette- tesirini unutmuyarak (s. 93)." "Cümleden, cümle kuruluşundan, mısra-dan, pasajdan yani şekilden küllü, muhtevayı tayin etmesini bekleml-yeyeceğiz, muhtevanın şekli tayin ettiğini anlayacağız. Şeklin muhteva üzerinde tesiri yok mudur? Vardır ama kemiyette. İşte temayüz eden mısralar, cümleler, pasajlar bu kemiyetteki mukabil tesirin tezahür-lerinden ileri geçmemelidir. Bir romanda cümleler birbirinden parlak olursa realiteden uzaklaşırız. Realitede 'parlak' ve 'silik' vardır. 'Par-lak ve silik' tezadının birliği realiteyi meydana getirir (s. 75 - 76)."

Demek ki biçimin kendini soyutlayarak, bağımsız ve özerk kal-

(5) F. Engels'in Joseph Bloch'a yazdığı 21.9.1890 tarihli mektubundan —*Scritti sull'arte*, s. 63 - 64 (bk. 3 numaralı notumuz).

ması, realitenin niteliğine aykındır. Realityi kapsayan, tarihsel sürecin insan ve doğaya ilişkin her boyutunu içeren bir sanat, bir öz'ün gösterisi olmak zorundadır. Biçim yolundaki kendine amaç her çaba kaçıştır, realitenin somutluğundan sıyrılıştır, yani bir sorumluluk ve realitenin sorunsallığına göğüs germek görevinin eksikliğidir:

"Bana bir gün Ahmet Haşım, 'kendi kendini tekrarlamaktan sıkın ve kork' demişti. Haşım'de bu korkuyu anlıyorum. O hakikaten kendi kendini tekrarladığı için değil, tekrarladığı şey, yani kendisi, yani şîrinin ana hattı çok basit, tekrarlanmaya değmeyecek ve tekrarlandığı zaman yaldızını kaybediveren bir nesne olduğundan böyle korkuya düşebilirdi. Fakat ben şahsen bizim için –diyaletik materyalist realist muharrir olmak isteyenler için– böyle bir korkunun varit olamayacağını sanıyorum. Söylemek istediğimiz şey ve iddiamız öyle çok taraflı, öyle de derin ve mürekkep kl, biz, 'kendimizi' tekrar etmekten değil, bîlâkis etmemekten korkmalıyız. Çünkü ancak bu tekrarlar, pratikte, o tükenmez kaynağın işlenmesi kabili olur (s. 88)."

Görülüyor ki realiteden kaçma kendini sadece biçimcilikte göstermiyor. İşlem denilen şeyin nice bireyselleşip (biz'i ilgilendirmeyen 'salt ben' olması hali), insanı sorunsallığıyla yansıtan bir öz olmaktan çıktığını, bireyin ilk bakışta tarihsel çağ ve toplumsal koşulların ötesinde oluşan niteliklerinin, soyut ve bencil bir düzeye sürüklenerek, onun maddesel ilişkilerinden soyutlanıp kısırlaşabileceğini de gösteriyor.

Ancak, "asrımızı bütün sefalet ve büyüklüğüyle, ölen ve doğan unsurlarıyla anlarsak ve faal olarak asrımızın kavgasına 'hayat' cephesinden iştirak edersek ve kendi asrımızın saadete kavuşacağına inanırsak yaşadık diyebiliriz. Şimdi şîr için, roman için, hikâye için olsun bu temanın en geniş, en teferruatlı ve tekrarlana tekrarlana bitmeyecek imkânlar verebileceğini düşün (s. 90)."

II.

Doğacılık, gerçekçilik değildir, dedik. Gerçekçi sanat sadece realitenin ayrıntılı tasviri değildir, dedik. Böyle demekle, gerçekçiliği sapmalarından ve kolaycılıklarından kurtarmış, ona en has, en doğru niteliğini vermiş olduk. İnsanı tümüyle kavramak, onun gerçekliğini sahteleştirmemek demek, onun her çeşit sorunsallığını aynı yüküm, aynı ciddiyet, aynı somutluk içerisinde işlemek, onu derinleştirmek demektir. Böylece, gerçekçi sanatın kolay bir uygulama olmadığı belirtilir. Çünkü, gerçekçi sanat, insanı verirken, onu özünden ayırmaz, onu parçalamaz, soyutlamaz, onu en çetrefil ilişkileri içerisinde, *'birey-toplumsal varlık'* birliği içerisinde verir. Bu nedenle, temelini, marksçı dünya görüşüne dayandıran zamanımızın gerçekçiliği çok yönlüdür. Çok yönlülük onun bir dış özelliği değil, tersine, onun en belirgin niteliğinden gelen, zorunlu, ve zorunlu olduğu oranda doğal, kendiliğinden bir sonucudur:

"yani realist şîlr şeklinde, renk, koku, resim, mimari, musiki ve sair unsurlar da bulunması lâzım değil mi? Realitede bu unsurlar mevcut değil mi? Sonra realizm yaparken basit bir formalizmle, naturalisme kaçmak temayülleri gösterilmedi mi? Velhasıl kafiye unsurları da dahil olmak üzere diyalektikman sentetik, aktif bir realist şîlr şeklinde, "ruhların mühendisi olan şairin" âhengi, kokuyu, resmi filân âdeta nazarı itibare almaksızın basite kaçması, kolayı araması doğru mudur? Şekil tayin eden muhtevadır. İyi, doğru. Fakat muhtevada renk, koku, âhenk, resim falan filân en muğlak akışlarıyla mevcut... Kaldı ki bu muhtevayı aktif olarak en uygun çerçevesinde şekillileyecek üslûbun ne kadar çok taraflı olması lâzım. (s. 25)"

Demek ki çok yönlülük, bir çeşit, çeşitleme sorunu değildir; gerçekçi sanatın, herşeyi tamlığıyla, bütünüyle, gerçek yüzüyle kavrayışının bir ifadesi, realitedeki organikliğin, somutluğun sanattaki yansımasıdır. Realite -onu en gizli köşelerine dek değerlendirecek-, insan duygularının ve düşüncelerinin tümüne birden konuşan öğelerin en bellisiz, en karmaşık ve sorunsal varlığını kabul etmek, bu öğeler üzerinde sanatçının faal etkisini tanımak, sanatçının özelliğini en ay-

dın ve doğru bir biçimde görmek demektir. Ancak böylesi bir görünüm içerisinde, soyutlanmamış bir öznellik anlayışıyla, sanatçının öznelliği, öznel değiştirici ve etkileyici gücü, somut bir değer kazanır, gücünü tespit edecek, dışlayacak bir öz bulur. Bu öz, insanın her türden gösterilerinin kaynağıdır; tek sözle, insanın bütün karmaşıklığıyla kendisidir. Herşeyden önce, onun toplumsal, maddesel yaşayışıdır; üretim koşullarına, ilişkilerine bağlı saptanır bilincidir; düşüncesi kalınlardan, sapmalardan kurtuluşudur.

"Beni muharririn aktif rolünü inkâr ediyor gibi sanıyorsun. Halbuki katlyen. Muharririn terkipçi, tasnifçi kurucu ve hattâ 'yaratıcı' rolünü hiçbir zaman inkâr etmiş değilim (s. 185)... Realist sanatkârın, aktif, diyalektik bir realizme ulaşması için bu unsuru (muhayyileyi BC) ustaca ve realistçe kullanması lâzım (s. 368)."

Bu konuda Lukacs'ın şu sözlerini haurlatmak yerinde olur kanısındayım:

"Sanatçı öznenin, bir şeyi yeni baştan ve yoktan varededeceğine inanmayışımız; onun, ona bağlı olmayan, ne de herkese açık bulunan, uzun zaman en büyük sanatçıya bile kapalı kalan bir öz'ü bulduğünü kabul etmemiz; öznenin etkinliğinin son bulduğu, bu etkinliğin geçerliliğini bir anlık olsun yitirdiği anlamına gelmez. Mademki marksçı estetik, sanatçı öznenin yaratıcı etkinliğinin en yüksek değerini, bu öznenin yapıtlarına evrensel-toplumsal oluşumu katması, bunu duyularla algılanır ve deneyşel olarak kavranır hale sokmasıyla bir tutar ve aynı zamanda, bu tür yapıtlarda, kendi kendinin bilinci ve toplumsal bilincin uyanması billürleşir, o halde, bütün bu, sanatçı öznenin etkinliğinin küçümsenmesi değil, tersine, şimdiye dek görülmemiş bir şekilde değerlendirilmesi demektir(6)."

Çok yönlülük, yani bütün ayrıntılarıyla ve özellikleriyle, somut

(6) G. Lukacs, Marx ve Engels'in Estetik Yazıları, çev.: B. Cömert Z. Özcan, Forum, 15 Şubat 1969, sayı: 357.

gerçekliği kavrayış yetisi, gerçekçi sanatı örneğin yoz ve dogmatik düşünenerin tersine, birçok öğelerden yararlanmaya götürür. Lirizm bunlardan biridir.

Lirizmi topyekûn inkâr, realitedeki bir vakıayı inkâr demek olur ki bunun realizm ile alâkası yoktur. Lirizm, dozunda, âyarında realist bir sanat için, her şeyden evvel realite üzerinde bilmukabele müessir olmak isteyen faal bir sanat için bu müessiriyetli daha kuvvetli kılan bir unsurdur (s.43)... Lirizm tâbirinin çok aşağılık âdilliklere alet olması lirizmin kötü bir şey olduğuna delâlet etmez. Sağlam ve sıhhatli lirizm... bütün güzel sanat şubelerinin temel taşlarından biridir. Hakiki mânasıyla lirlik olmayan adam ne şair, ne de romancı olabilir. En büyük realistlerde sağlam lirizmin payı ve hissesi vardır. Mesele lirizmin hacminde, söyledilği şeyde, muhtevasında (s. 155)... Ben ihtiyarladıkça şunu iyi ve cesaretle anlıyorum ki, sıhhatli, umutlu hattâ yumuşak kederli lirlik şilir insanlara lâzımdır. Ondan sakınmak, onu hor görmek sol çocukluk hastalığıdır (s. 188)."

Bu son bölümü, genel görünümünden koparıp tek başına almak bazı yanlışlara, hattâ sapmalara yol açabilir. Nâzım Hikmet'in, yaşlandıkça yumuşadığı, lirizmi kendi başına buyruk saydığı anlamı çıkarılabilir. Yani bireyciliğe kaydığı da akla gelebilir. Ama Nâzım'ın kendi kendisiyle ve düşüncelerindeki kesintisiz ve sağlam uyumluluk, bu uyumluluğu bilenler için, her türlü yanlış ve parçacı anlamaları önleyecektir. Yeter ki *bütün*'le *parçalar* arasındaki bağ sağlanabilsin.

Lirizm ancak gerçekçi bir işlemle geçerlidir. Bir amaç değil, bir araçtır. Gerçekçi görüşün özünden gelen, bir *iç-araç* olsa da yine biçimsel üstyapıya ait bir yöndür. Onu amaç olarak göstermek, *bütün*'ün çeşitli öğelerini değerlendirmede bir uyumsuzluk olur. Nâzım Hikmet'in, genel sanat anlayışını, marksçılığını ve bu uğurdaki bütün savaşlarını, vardığı, formülleştirdiği bütün sonuçları yadsımak olur. Bu nokta üzerinde böyle ısrarla durmamızın nedeni, sözümona bireyci sanatı savunanların böylesi ifadeleri sömürme eğilimleri karşısında okurun dikkatini çekmektir.

"...Yıkıcı ve yapıcı, hedefçi realizmin okuyucu üzerinde bütün tesir vasıtalarını kullanması lâzımdır (s. 42)."

İşte lirizmi bu araçlardan birisi, belki de en önemlilerinden birisidir.

Romantizmi de insan yaradılışının abartılmamış doğallığıyla, bağlı kabul etmek, onu hastalıklı, romantikçilik öğelerinden sıyırmak, yani ona somut, gerçek boyutunu vermek, bu aracı da gerçekçiliğin başlıca öğelerinden birisi yapmaktır:

"... Fertleri ve hadiseleri yerinde ve icabında zaatlarıyla kahramanlaştırma –sırf edebiyatta– benim anladığım manâda –sırf edebiyatta– realizm için bazan lâzımdır... Bu kahraman ister fert, ister kitle olsun. Edebiyatta, sırf edebiyatta, güzel sanatlardaki romantizmin bu tarafını ihmal etmemeliyiz. (s. 41)."

Ama her öğeden yararlanmak da yerinde bir hareket değildir. Realitenin niteliğine, en has yüzüne uygun bir seçme yapmak gerekir. Gerçekçi санаun araçları, realiteyi olduğu gibi gösteren, sahteletirmeyen bozmayan araçlardır. Örneğin o, '*şairanelik*' gibi demagojik araçlardan yararlanmaz:

"Bence aktif, terbiyeci, realist edebiyatta bu unsurdan (şairanelikten -BC) istifade edilmez. Çünkü, tabir calıse 'gayri edebidir', saniiyen demagojiktir, pratikte realist edebiyatın sanat çerçevesi içinde kaldığı müddetçe demagojiden sakınması lâzımdır kanatindeyim. Demagoji bazan müessir ve hattâ lüzumlu bir silah olabilir, kullanılması lâzım gelen yerler ve şartlar vardır ve buralarda kullanılmaması belki hata ve sekterlik olur. Fakat bu silâhın tesiri muvakkattir, geçlidir, halbuki realist edebiyatın terbiye rolü devamlı, gittigide artan, derinleşen anlatarak, izah ederek inandıran ve pratikte bu surette müessir olan bir roldür. Fakat hayatta ajltasyon da terbiyeci müessir bir rol oynar. Doğru. Ama o başka 'edebiyat' unsurları ile yapılır (s. 47-48)... Gözüme arasıra sağlı sollu genç şairlerin yazıları çarpıyor... Okuyorum. Ve beğenmiyorum. Çok kötü yazıyorlar.. Çünkü, evvelâ

samimli değilller. Beylik söz gibi gelir ama insana, sanatta en mühim şeydir. Samimli değilller, samimli olabilmek çok güç, biliyorum. Fakat hiç olmazsa gençliğin, acemiliğin verdiği bir samimiyet vardır. Bunlarda o da yok. Hepsi kırım kırım kırıttıyorlar, poz alıyorlar, müteşair, şâlrane, ukalâ kerataalar (s. 44)."

Ozansılıktan söz ederken, içtenlik konusunda kısa bir umak açalım. Her iki öğe arasındaki ilişki üzerine dikkati çekmek bile gereksizdir. Burada sözü edilen *içtenlik*'i en geniş anlamında almamız gerekir. Salt kişisel kaygıların en son uca vardiırılmış, yani abartılmış biçimi içtenlikten uzaktır. Sonra içtenliğin bilinçsiz ilk evresi olan gençliğin, acemiliğin verdiği güdüsel içtenlik havası işlenmeyi bekleyen ilk belirtidir, fakat içtenlik değildir. İçtenlik belirli bir insansal-toplumsal bilinci gerektirir, bir seçmeyi gerektirir, yani realitenin doğrulanmasıyla (vérification'uyla) saptanır, dolayısıyla içtenlik, yapıtın konusunun kişisel olarak yaşanmış olması değildir mutlaka, konunun doğruluğudur, realiteye uygunluğudur, konuyu görüşteki bilinç ve namusluluktur.

Dönelim ozansılığa. Ozansılık "sadece lirizmi sulandırmakla yapılmaz yalnız fecri âtl, edebiyatı cedide, hececler üslûbunda olmaz" aynı zamanda bu, "bir küçük burjuva hastalığıdır ki en olmaz sanılan temayüllerde, en sağlam ideoloji benimseyişlerinde dahi eski manâsıyla en şâlranelğe gayri müsait tarz ve kelimelerle kendini gösterir... Tabir calıse realist lirizm ile şâlranelik arasındaki hududu, kelimelerin, imajların, hattâ söylenen fikirlerin cinsiyetle değil, evvelâ sosyalman şairin işgal ettiği mevki ile benimsediği en sağlam ideolojiyi daha kitabillikten çıkarıp hazmetmiş, âdetâ insiyak haline getirebilmiş olmasının derecesiyle, bunun için pratikteki aksiyonuyla, sonra da en sade manâsıyla şair olup olmamasıyla ayırmak mümkün (s. 44 - 45)."

Buraya bir nokta koyalım.

Ozansılığın nedenleri, sadece ozanın anlatı veya biçimsel tutumunda değil, daha derine inilerek, böylesi anlatı ve biçimsel tavrı belirleyen toplumsal koşullarda aranıyor. Görüldüğü gibi, Nâzım Hik-

met, sanatın her yönünü genel görüşün en temel ögesine bağlıyor. Pratik yaşantımızın, bütün içsel davranışlarımızı nasıl etkilediğini, duygularımızda bile, alışkanlıklarından kurtulamadığımız sınıfın özelliklerini yansıtuğımızı belirtiyor. Ozansılık gibi sahici olmayan bir tutum, ancak, insanı parçalayan, onu eşyalaştıran burjuva sınıfının bir özelliği olabilir. Basit bir sözcük sapması, imge yayvanlığı, bir teknik yozlaşma gibi görünen ozansılık, aslında derin nedenlerin, insanın yaşadığı maddesel koşulların sonucudur. Bu noktada, maddeci diyalektiğin irdeleyici, doğruya götürücü gücünü sezmek mümkün değil.

Maddeci dünya görüşü ve bunun sanatta yansıması, insanlığın geleceğine, şimdisine sonsuz, maddesel güveni gerektirir. Sanat kötümser olamaz, çünkü insanlığın hizmetindedir. İnsanları yaşamaktan, dünyadan soğutmak değildir onun işlevi; tersine, insanı, mutlak gerçekleşecek olan bütünlük, mutluluk evresine ulaştırmaktır, onu bu yolda, inandırarak, eğitmektir. Maddesel yaşantımızı salt gelip geçici, önemsiz bir olguymuş gibi gösteren, mutluluğu göklere, öte dünyaya bırakan, bu yolla bilinçsiz halkı daha iyi sömüren, ondan, bu dünyada yarattığı maddesel değerleri esirgeyerek; başka ve bilinmeyen bir dünyada, onu karın doyurmayan deneyüstü mutluluklar sözveren bir toplum düzeni ancak uyutucu, umutsuz, kötümser bir sanatı savunabilir. İnsana gerçek bütünlüğü içersinde inanan, onu herşeyden önce somut, en ilkel, aynı zamanda en karmaşık maddesel ilişkileri içersinde anlayarak, onun iç dünyasına da böylesine elle tutulur bir yöntemle giden anlayış, elbette ki sanata iyimserliği yükler; onu, üreten, tüketmeye tek hakkı olan, çalışan insanların hizmetine koyar ve kırsırdöngülü, kapalı, bencil, verimsiz bir düşünsel dalma (*contemplation*) dünyasına itmez:

"...Muharririn bir de ruh mühendisi rolü vardır. Yani kendini okuyana karşı, okuyana karşı bir mesuliyet taşır. Bu mesuliyetli müdrık ise, ve esasen sosyal realite de her şeye rağmen ümitsizlikli, kötümserlikli gerektirmedikten, insanoğlu, tâbir calzse, daha iyiye, daha güzele, daha kendi mücadelesiyle gittiğinden ötürü, muharrir okuyucusunu, en bedbin okuyucusunu dahi ümitsizlikten kurtarma-

ğa, herşeye rağmen yaşamaktan tad almağa, yani onun üzerinde müsbet bir tesir yapmağa, ona yardım etmeğe, yol göstermeğe çalışır (s. 413)."

Böyle bir kesinlemeyi yine maddeci düşüncenin dinamik diyalektiği içersinde görmek ve insan yüreğinin temel gösterilerini yadsıma-mak gerekir. Örneğin, kötümserlikle kederliliği karıştırmamalı. Yok-sa, sınırlayıcı, kurutucu, insan karmaşıklığını düzleyici, kolaylaştır-ıcı bir mekaniklik doğar:

"Sanatta kötümserlik gayet kolaydır. Muayyen şartlardan dolayı sanata daha çok yakıştırırız ve bize facianın asaleti varmış gibi gelir. Baksana, Şekspir'i Molyer'den daha çok sayarız. Kötümserlik bir fel-sefe sistemi, bir görüş zaviyesi olarak berbat bir şeydir ve kolay bir şeydir, güç olan, zor olan, ümitli olmak, iyimser olmaktır sanatta. Ta-bii kötümserlikle kederliliği birbirine karıştırmamak lâzımdır. Çok ümitli, çok iyimser bir sanat aynı zamanda kederli de olabilir (s.399)."

Çok yönlülük nedir, kısaca? Bu soruya Nâzım Hikmet'in coşku, bilinç ve inandırıcılık dolu şu sözlerinden daha iyi başka hangi açık-lama karşılık verebilir:

Bizim İnsanlarımız, bizleri, sanatkârlarını hayatlarının her tezahüründe okuyabilmeli, yani sordukları her sualin –sanat bakı-mından– karşılığını bulabilmeli, yani sevdikleri zaman, yani doğuş-tükleri zaman, kavga şilri ihtiyacında oldukları zaman, yani yenildik-leri zaman, ümit şilri okumak ihtiyacında oldukları zaman, yani mu-zaffer oldukları zaman, sevinç şilri okumak ihtiyacında oldukları za-man, yani ihtiyarlamaya başladıkları zaman, ihtiyarlık meselesini çözmek ihtiyacında oldukları zaman, hastalandıkları zaman, cemiyet meselelerini halletmek istedikleri zaman, hasılı İnsanlarımız her an-larında bizim kitaplarımızı ellerinden bırakmamalıdır... ... biz di-yalektik materyalist realist sanatkârlar hayatın, insan ruhunun her cephesini ele almalıyız. (s. 368 - 369)."

Böylesine ufuksuz, 'uyumlu ve organik bir çok yönlülük, ise, insanı, insanlığı, uygarlığı, iç içe, etiyile kemiğiyle duymayı, kavramayı, anlamayı önsayar; yani bütün hayatı, toplumu, tarihi tabandan yaşamayı gerektirir, hayatın emekçisi olmaya şart kılar:

"... İnsan soyumun, en başlangıcından, en uzak geleceğine kadar, sanki bütün macerası; bu günün, şu yaşadığım senenin, ayın, haftanın, hattâ yılmırdört saatin işlymiş gibi konkrete, doğrudan doğruya şahsıma dokunan, benim olan, benim başımdan geçen bir maceraymış gibi etime ve gönlüme dokunarak geçiyor... Günün insanı sergüzeştli, nazariye olarak değil de, elle tutulan, gözle görülen bir hadise olarak bir yandan birlerce yıl geriye ve binlerce yıl ileriye bağlanıyor, kafamın içinde değil, âdeta gözümün önünde. Sonra bu macerayı... evet bir insan soyuyla canlı cansız, daha doğrusu muhtelif terkip ve derecelerde canlı bütün hısımlar arasında münasebetli de, yine öyle nazari olarak değil, bilfiil hissediyorum. Artık hayvanlar, nebatlar, yıldızlar, hasılı kavrayabildiğim genişliğiyle bütün kâinatın kalabalığı, bu kalabalığın bir bölümü olan insanlar kadar beni ilgilendiriyor, ama öyle mücerret bir ilgi değil, en geniş manâsıyla canlıya karşı duyulan sevgiyle, üzüntüyle, ümitle, hiddetle karışık bir ilgi (s. 363)."

III.

Şimdi daha özel olarak *biçim-teknik* konularına giriyoruz. Doğaldır ki, sanatı ilgilendiren en ufak, en yan sorunlar bile, tümünden ve temel görüşten ayrılarak, kendi kendine yeterli ve özerk bir küre içerisinde incelenemezler. Kaldı ki, biraz sonra üzerinde duracağımız konular, biçim sorununun en kalın çizgilerini oluştururlar. Örneğin, *yapı* sorunu...

Yapı, herşeyden önce *organik* olmalıdır, diri ve sağlam bir birlik olmalıdır:

"Mimarisi olmayan musiki, resim, edebiyat kemiksiz, iskeletsiz insana, vıcık vıcık bir külçeden, yahut sersemce bir anarşiden başka

bir şey değildir (s. 354)... meselâ, bir romanda, sıvası, dolgusu, badanası, betonu, çıkarıldıktan sonra hiç de hoş bir manzarası olmıyan bir iskeletin bulunması şarttır. Bir ev yapılırken nasıl onun bir kafesi varsa, bir romanın da öyle kafesi vardır (s. 404)."

Fakat bu sağlam yapının, kaskau kesilmiş, devinimden, dinamiklikten yoksun bir külçe olmaması gerekir. Çünkü söz konusu yapı, "*kaskatı kesilmiş çerçeveler*" değil, "*bilâkis uçsuz bucaksız hareket halindeki maddenin mimarisidir* (s. 345)."

İşte maddeci düşüncenin somutluğu, insana en yakınlığı ve devinimi onun bulunabileceği tek yerde, yani maddede aradığı gerçeği. Madde, horlanmalardan, sapmalardan uzak, esas yüzüyle, en has, en sonsuz devinimiyle anlaşılıyor. Tek gerçek devinim, gerçek ve saptanabilir tek kıvıltı, maddededir. Devinimi, ruhsal uçuşlarla, içe kapanmalarda arayanlar, gözlerinin önünde dipdiri yaşayan, insanın temeli olan somut kıvıltıyı görmekten, görebilmekten yoksun kimselerdir. Maddenin ötesinde oluşan içsel yaşayışın da ilk hareket noktası maddenin kendisidir. Esas dirilik maddededir. Madde insanın abartılmamış, sahteleştirilmemiş insan olarak, toplumsal bir varlık olarak gerçekliliğinin tek saptayıcısıdır; çünkü ilk gerçek o'dur, çünkü tek deneyime girendir, tek aldatmayan, tek uyutmayıandır. Sanatçıya düşen, "*uçsuz bucaksız hareket halinde bulunan maddenin*" mimarisini kurmaktır. Sözü edilen mimari, bir nitelik bireşimidir, birbiri içine girmiş devinim çizgilerinin nitel, organik bir bütün kurmalandır. Bunun sonucu olarak da, *içlem*'i maddeci bir diyalektik içerisinde, temel ve belirleyici öge kabul eden sanatta, dizenin *bütün* içerisindeki yeri, ancak *bütün*'ü kurduğu, *içlem*'i somutlaştırdığı orandadır. Bütün, şişirilmiş, imtiyazlı bazı çizgilerin sonucu değildir; tersine, en uygun ölçülerle gerekliliklerine, işlevlerine göre değer alan öğelerin örgüsüdür.

"Tabir calzse bence Ansiklopedi'deki her 'insan' bir tek şilrin bir tek mısraıdır. Ve benim mısra ve şilr telâkkime göre, teker teker mısraların bir araya gelmesi bir hesap yekûnu değil, bir cem ameliyesidir değil, bir cebir, bir yüksek rıyaziye meselesi, birbirleriyle iç

rabitaları olan ve bir araya geldikleri zaman yeni bir keyfiyet meydana getiren bir kuruluştur. Yani: meselâ, eski şîirlerimden herhangi birinde nasıl bazı mısralar sîlik, bazı mısralar parıltılı, bazı mısralar sessiz, bazıları sesli, bazı mısralar tek heceli, bazıları otuz heceli ise, ve nasıl bu ayrı ayrı kıymetlerdeki mısraların bir araya gelmesi şîir denen yeni bir keyfiyeti meydana getiriyorsa, Ansiklopedi'de de her insanın hayatı, bazıları basit bir mezar taşı yazısından farksız, bazıları daha teferruatlı, bazıları sadece o insanın düşünceleriyle hayatını vermek, bazıları bunu muhîtiyle anlatmak suretiyle bir araya geldikleri zaman yeni bir keyfiyeti, bir tek şîiri, bir tarihi devrin ana çizgilerini, insanlarını anlatıp veren ve telâkkime göre şîir hudutları içinde kalan vesikalar olacaktır. Yani meselâ..., Güneşi İçenlerin Türküsü'nde: 'bu bir türkû' mısraı tek başına mütalâa edildiği zaman nasıl, 'yoksa', buna mukabil meselâ, Yahya Kemal'in her mısraı tek başına 'mevcut' ise, fakat buna mukabil her mısraı tek başına mevcut şîirlerin imkânı dar, halbuki öteki prensibin imkânı geniş ise Ansiklopedi'de de teker teker alındığı zaman oradaki insanların bir çoğu 'yoktur' (s. 74-75)."

Nâzım Hikmet'in bütün bu söyledikleri yeni bulunmuş şeyler değildir elbette. Ama bunca zamandır insanlığın kafa ve beğeni gelişimi boyunca, eski-yeni birçok gerçek sanatçının vardığı sonuçları, onun, eleştirisel bir yolla kendi süzgecinden geçirerek, kendine özgü bir birleşim haline getirmesi önemlidir. Ve bu sonuçta, bir an olsun, gerçekçi sanâatın dayanağı marksçı dünya görüşünü gözden kaçırmaması. Bu noktayı çok iyi belirtmesi bakımından, Yahya Kemal'in tek başına 'mevcut' dizeleriyle, kendisinin, ancak bir bütün içinde 'mevcut' dizelelerini karşılaştırması önemli ve öğreticidir.

Aynı şey, bir romanın kişileri için de geçerlidir:

"Bazan bir romanın insanları sîlik olur da roman yaşar, yani roman vardır, bazan aksine insanlar yaşarlar fakat roman yoktur, yahut zayıftır (s. 191)."

Öz'ü *görüntü*'ye feda cuneyen, böylece realiteyi bozmadan, somut-

luğu ve gerçek niteliği ile yansıtan bir görüştür bu. Çünkü, "*realitede 'parlak' ve 'silik' vardır, 'parlak ve silik' tezinin birliği realiteyi meydana getirir*", bu nedenle, "*bir romanda cümleler birbirinden parlak olursa realiteden uzaklaşırız (s. 76).*"

Romanla hikâye ve bunlarla şir arasındaki fark da nicelikte değil, niteliktedir. Bu fark herhangi bir hacim sorunu değildir, i bağlantılardan ileri gelen, nicel tartıya girmeyen nitel bir ayrımdır:

"Bana yle geliyor ki hikâye ile roman arasındaki fark kemiyette değil, keyfiyettedir. Hattâ değil yalnız büyük, kk hikâye ve roman, bunlarla şir arasındaki esaslı farklar da böyle. Zaten şir ile diğer edebiyat nepleri arasındaki farkı böyle görmeğe başladığım için herşeyden evvel bence bir kemiyet meselesi olan lisan meselesindeki ayrırlığı kaldırmadığa çalışıyorum. şimdiye kadar ana'hatlarda ayrı bir şir lisanı –şir hangi mektebe mensup olursa olsun esası değişmez– ve ayrı bir nesir lisanı varmış. Hele Türkçenin cümle kuruluşu hususiyetleri dolayısıyla fiilleri başa aldın mı şir lisanı oluverirmiş. Nesir lisanının konuşma dilinden tut da ilim kitaplarındaki cümle turnrlerine kadar hudutsuz ifade imkânı olduğu halde şir lisanı muayyen turnrlerin kalıbı içinde sıkışıp kalmış. Binaenaleyh şir lisanına evvelâ nesir dili kadar geniş imkânlar vermek ve şir lisanı ve nesir lisanı diye mevcut ikiliği kaldırmak lâzım... Binaenaleyh şir lisanıyla nesir lisanı arasında fark nerededir, bunu bir misalle anlatayım: bir manzaranın resmini kara kalemle, suluboya ile, yağlı boya ile, fotoğrafıa, gravrle almak kabil. Bütün bu resim neplerini yapan realist bir ressam realiteyi aynı ebatta, aynı hacimde, aynı tablo cesametine aksettirebilir. Fakat yaptığı eserlerden biri yağlı boya, diğer suluboya, ncs kara kalem, ilahlr olur. Binaenaleyh edebiyata gelem. Roman da 300 sayfa olabilir, hikâye de 300 sayfa olabilir. Fark sayfalarda değil. Ama diyeceksin ki roman iki sayfa olmaz. Buna mukabil hikâye bir tek, hattâ yarım sayfa olabilir. Doğru. Bu hattı asgari meselesi resimde de vardır. Kurşun kalemle yapılan bir manzara resmini bir iki santimetre murabbaina sıkıştırmak mümkündür. Buna mukabil yağlıboyayı da minyatür usulü ile çalışsan aynı manzarayı iki santimetre murabbaina sığdıramazsın... Yani bu asga-

rl hatlar, dikkat et, azami hatlar değil, sırf nevillerin icrasındaki teknik hususiyetlerden gelir ve pratikte nadirattandır... Yani ana hattında edebiyat nevilleri arasındaki fark bence sayfa sayısından gelmiyor (s. 48-49)... resimde kara kalem ile yağlıboya ve suluboya ve sair çeşitlerin arasındaki farkı ebat ve mevzu yaratmıyor. Aynı ebatta aynı mevzuu muhtelif resim çeşitleriyle işlemek kabil. Farkı her çeşidin o mevzuu verirken kullandığı teknik, renk, renk pırıltısı vesaire tayin ediyor... Şimdi bu misali edebiyata getirirsek, bana öyle geliyor ki aynı mevzu romanda bir çok kalın hatların kuvvetle inkişafı ve mimarisli demektir. Halbuki hikâyede bir tek kalın hat etrafında ince çizgilerin sarmaş dolaş olmaları var. Bundan dolayı mesele sayfa çokluğunda değil tek kalın hattın mimarisıyla kurulan mevzu –ince çizgiler yukarıda söylediğim gibi mevcut olabilir– kaç sayfada işlenirse işlensin hikâyedir. Buna mukabil bir çok kalın hatların –inceler de olabilir– mimarisli ile kurulan mevzu aynı sayfa içinde de olsa –bu sayfa miktarının asgari haddi var elbette– romandır... Birçok hikâyelerin aynı mevzu etrafında toplanmış da olsa bir araya gelmeleri roman olmaz. Romandaki kalın hatların ana vakaların çokluğu basit bir cem ameliyesi neticesi değildir. Roman ayrı keyfiyette bir vahdettir (s. 50)." Nitekim, "Büyük hikâye romana dönünce büyük hikâye insanları bir türlü roman insanları olamıyorlar. Demek ki roman insanı ile büyük hikâye insanı arasında fark var... Öyle sanıyorum ki.. insan ne kadar çeşitli taraflarıyla ve ne kadar çok hadiseler karşısında verilirse o kadar çok roman insanı oluyor (s. 343)."

Gerçekçi şiir için, sağlam bir lirizm, dozunda verilmiş bir romantizm ne denli gerekliyse, romanın roman, hikâyenin hikâye olması için sürükleyici olmaları o denli gereklidir:

"Hikâye hikâye, roman roman filan olabilmek için herşeyden evvel merakla okunması lâzım. Yani nefes alabilmek yaşamının nasıl en ibtidai ve bahse dahl, münakaşaya dahl değmez malûm şartı ve hakikati ise, hikâye ve romanın bizi alâkayla sürüklemesi de öyledir. Bu esas olmadan roman roman, hikâye hikâye olmaz. Bu alâka, bu merak sade, yalnız ve mutlak polisiye, bir entrika olmayabilir. Vaka

ve hadise ve insanlar ve bunların terkibi o suretle kurulabilir ki, sürprizli esrarengiz kazlıyeler ve dönüm noktaları olmadan da daha -ilk satırda yahut ilk dönemeçte bize 'Ha, sonu malûm' dedirtmeden kendini okutabilir... Aksiyon, hareket en mühim sanat esaslarından biridir (s. 91)."

Görüldüğü gibi romanın özel niteliklerinden *sürükleyicilik* de sağlam ilkelere, devinime bağlanıyor, olayların somut insan yörünge-sinde dönmelerinden hızını alıyor.

IV.

Gerçekçi roman üzerine şimdiye dek sıraladığımız gözlemler, bi-zi, ister istemez, romanda tip kavramına götürmektedir. Tipler nasıl yaratıldıklarında realitenin birer taşıyıcısı olurlar? Gerçekçi roman ti-pi, hangi özellikleriyle diğer tiplerden ayrılır?

"Bu 'tip' denilen nesne ana hattında iki türlü yapılıyor: 1) Reali-tede ki tiplerden edildiğin intiba ile kendin sentetik bir tip uyduruyor-sun. 2) Realitede mevcut konkre bir tipi alıp işliyorsun. İkisi de rea-list bir sanat için makbul, ikincisi belki biraz daha makbul, ama ba-zan iki metodu da bir tek kıtapta kullanmak mümkün... gelgelelim 'ölmez tip' denilen..., insanlarda uzun bir tarih devresi için hattâ ba-zan pek nadir de olsa bütün devirler için mevcut karakterleri müşah-haslandırıran tipe. Bu tipler ekseriya birinci usulle 'yaratılır'. Klâsik edebiyatın tipleri bu meyandadır. Eski yunan edebiyatında mücerret ve tek taraflı karakterler vardır, bunlar âdeta elbise glydirilerek ve biraz yumuşatılarak da 'ölmez tip' yapılır. Bu bakımdan ne de olsa, ne kadar realiteye yakın da olsalar, Şekspir'in Molyer'in flân tipleri biraz da mücerrettir. Hattâ..., Maksım Gorki'nin 'ana' tipi bile biraz ideallze edilmiş, biraz tek taraflı değil midir? Meselâ... ana doğur-muş kadındır. Maksım Gorki'nin 'ana'sı ise sanki oğlunu Meryem gibi doğurmuşa benzer. Demek istediğim şu, 'ölmez tip' esas karakteri: ana sevgisi, kıskançlık, hasıslık -bu sonuncusu daha geçici- falan flân müşahhaslandırıran tipler elbette ki devirlerini de temsil ederler, ve onların inceden inceye tetkikiyle yaşadıkları devri de anlamış olu-

ruz. Fakat bence roman olsun, hikâye olsun, şîlr olsun bugün şu yukarda söyledığımız İmkânlardan çok daha geniş ve çok daha reel İmkânlarla ulaşmışlardır. Ve daha da ulaşacaklardır... Diyalektik metodun bir çok da yardımcı metodları var. Malûm: Abstrakslyon, endükslyon, dedükslyon. Bu üç metodun birincisini bilhassa klâsik edeblyat 'ölmez tıp' ana karakterler tespîtinde bol bol kullanıyor. Parçalardan küllî metodunu sonraki edeblyat tarzları kullandılar. Yani bir insanı; beş altı insanı, bir alleyl, beş altı alleyl alıp bunlardan o İnsan ve İnsanların, o aile ve ailelerin yaşadıkları sosyal mîhîltin, cemiyetin külline giderler. Bir de bunun tersi var, külden parçaya gelmek. Bunu son zamanlarda Rus- Sovyet romancıları kullanıyor, meselâ Şolohof. Sonra diyalektik metodun içinde her üç metodun da yerli yerinde kullanılması var. Ben daha böylesine rastlamadım. Ve bence romanın olsun, şîlrin fılân olsun İnkışafı bunda olsa gerek. Ve ancak bugünkü teknikle kabil. Çünkü bugünkü teknik bellibaşlı şunları mümkün kıldı, ki eskiden bu yoktu: 1) Dünyayı kısalttı ve küçülttü. 2) Mahallî ve millî hususiyetleri yanında beynelmîlî müşterek vakıalar ve hadiseler ve reaksiyonlarla, aksiyonları gerçekleştirdi. 3) Şimdiye kadar misli görülmemiş büyük, kalabalık kütle hareketlerini ortaya çıkardı. 4) Nihayet yeni İnsan münasebetlerinin gerçekleşmesini mümkün kıldı ve kılmakta. Üstün körü tespît ettiğim bu hususların üstünde biraz düşünürsek şöyle bir neticeye gelemeyiz miyiz? Eskiden roman bir insanının, on insanın, bir ailenin, on ailenin hikâyesiydi, ve hayda hayda, beş altı kitapta bunları birbirine bağlayarak muayyen, fakat yine de kısa bir devirdeki cemiyet hayatını dolayısıyla verirdi. 'Zaten roman milletle beraber başlıyor.' Yeni İmkânlar bize ilk adımda, hiç olmazsa, bir tek kitap içinde bir milletin, hiç olmazsa çok daha uzun bir devir için hikâyesini verebilir ve vermeli. Bu verim elde edildikten sonra aynı yolla daha geniş daha ileri gidilenebilir. Bugün bir romancı, hattâ bizim tekniğimizle, bütün Anadolu'yu dört ayda dolaşabilir. Ve diyalektik materyalist metodu ve bilgisi varsa bütün Anadolu'yu bir yılda anlayabilir. Halbuki eskiden bu işi yapmak bir ömre bedeldi. Neticeye geelim: Tayyare ve motor devrinde, sosyalizmin gerçekleşmesi devrinde romanın ve şîlrin eski kazançlarını ve onların yaşayan taraflarını bal gibi kullanarak artık

bir tek insanın, yahut on insanın değil, hiç olmazsa o insanlar da dahil, bir milletin romanını bir ciltte yazmak icabediyor. Ters anlama, ferdi inkâr etmiyorum, fakat ferdi vereceğim diye, pek az mahalli farklarla, binlerce defa yazılmış karakterlerin, psikolojilerin teferruatı üzerinde, bu teferruata lisan farkından başka yeni bir şey getirmeden durmanın ve bununla roman yapmanın biraz eskimiş bir şey olduğunu söylüyorum. Konkrelliklerinden, önemli teferruatlarından, esaslı hususiyetlerinden tek bir zerresini bile kaybetmeden büyük kayalar yontmak, monümantal fakat okunur, romanlıklarını kaybetmiş romanlar yontmak lâzım (s. 253-254-255)."

Belki de ilk bakışta, bütün bu gözlemlerin tip kavramıyla pek ilgisi yokmuş gibi gelebilir. Oysa şimdi alacağımız bölüklerden de anlaşılacağı üzere, Nâzım Hikmet'in tip anlayışı, yukarıda çizilen genel somutluğa, temel görüşe oturmaktadır. Toplumun doğrularını tanıma, öğrenme, dolayısıyla bu doğrulara en az yanılgısız inme olanakları, gözlemlerin bilimsel olarak saptanırılığı, sanatsal betimlemeyi cılızlıktan kurtuluşa götürmektedir. Önerilen çıkış noktası, salt bireyin ve bireylerin, salt küçük ve sınırlı bir topluluğun veya toplulukların üzerine kurulmuş tip değildir. Büyük bir topluluğu, uzun bir tarihsel dönem içerisinde, insanların bireysel yanlarıyla da kapsayan bir anlama, kavramadan yola çıkan tip kavramıdır. Aruk tip, bireyin sınırlı özelliklerini yırarak, geniş bir tarihsel dönemini yansıtmaktadır, bir ulusu, bir topluluğu oluşturan, etkin, somut, üretici, gerçek bir öge niteliğini kazanmıştır. Sonunda yaratılan tipler, bireyin bu en geniş maddesel-toplumsal ilişkilerini verirler. Somutlaştığı oranda geleneksel durgun kesinliğinden kurtulan tip, yine geleneksel anlamdaki tiplik niteliğini kaybetmektedir.

"Tip, yani insan diyorsun. Hayır Kemal, insan demek mutlaka tip demek değildir. Tip, enmuzeç demektir. Bundan dolayı da bir bakıma sentetik ve mücerrettir. Don Kışot tiptir. Fakat tip olduğu kadar kuvvetle insan değildir. Tuhaf değil mi, hattâ mücerrettir. Zaten bunu sen de tipin edebiyatta tekâmülünü kaydederken yazıyorsun ama tip, o tekâmül neticesinde romanda çıkıyor, tiplik vasıflarını kaybedi-

yor, ve gitgide insan olmağa, konkrete olmağa doğru geliyor. Ve gün gelecek ki tip denen nesne sanatta büsbütün kaybolacak ve onun yerin tip olmayan insan alacak (s. 264-265)... Tip yaratmak değil, insanları yaratmak lâzım. Ve faal, inkılâpçı ve istersen propagandacı de, realizmi insanları yazarken yapmak icabediyor (s. 266). Ben akılda kalacak, ölmez tipler 'yaratmak' yahut onları tespit etmek niyetinde değilim. Ben memleketimin sosyal bakımdan karakteristik tiplerini –muayyen bir devirde yaşamış veya yaşayan– vererek muayyen bir devirde memleketimin manzarasını çizmek istiyorum. Yani bir kitabı okuyup bitirdikten sonra akılda kalmasını istediğim ayrı insanlar değil, bu insanların aynasından memleketimin topyekûn –muayyen bir devirde ve inkişafı halinde– sosyal manzarasıdır (s. 197)."

Görülüyor ki tipi somutlaştırma, insanlaştırma demek, bir bakıma tip'i tip olarak ortadan kaldırma demektir. Bunun nedeni ise, gerçekçi sanaun, dikkati, soyut-kapalı olarak kavranan bireyin dünyasından, bireye ancak tek somutluğunu verebilecek toplumsal-tarihsel bir ortama, bir ulusun belirli bir dönemde tarih-toplum manzarasına çekmesidir. Sanatın kahramanı, haksız bir ayrıcalıkla, toplumsal somutluktan uzak bir dokunulmazlık düzeyine yükseltilmiş birey değildir artık, bireyi var kılan, ona insan oluş niteliklerini en doğru şekilde yükleyen kitledir, toplumun tek değerini üreten kitle.

Sonra, tip ne kadar oynak, içten devinimli olsa da, bir *ön-biçim*'in adı değil midir? Oysa gerçekçi sanatta bir tip varsa, o da tip'in tip olmayışdır:

"O küçük hikâyede tip yoktur, esaslı bir fıkra da yoktur. Bence o küçük hikâyede bütün bir devirdeki, konkrete bir muhitin hikâyesi vardır... Müddelumumi vardır, tip diye işlenmemiştir, ama vardır, kasap vardır, tip diye işlenmemiştir, –zaten mesele artık tipi tip diye işlememekte– ama kasap vardır (s. 256)."

Dolayısıyla, tip ve konu ayrı ayrı incelenemezler. O konuya özgü, o konuya en uygun öncelikle biçilmiş bir tip yoktur. Tipi, konunun yansıtuğu, tarihsel olarak saptanırılığı içerisinde toplumsal işlem belirlemektedir:

"Romanın mevzudan evvel, devrin bir tarafını şahsında tebarüz ettirecek bir tipe muhtaç olması diyorsun. Bu tasnife taraftar değilim. Bu bir çeşit 'düalizm' oluyor. Mevzu ile tip bir vahdettir... Tip mevzu içinde hareket eder. Ve tipliğini ancak mevzu içinde gerçekleştirebilir. Bu, balıkla su meselesi gibi bir muhit ve uzviyet meselesinden daha derin bir vahdettir... evvelâ tip, sonra mevzu kazıyesi ile tip vahdetini inkâra varabilir ve son devir bazı Fransız romanlarında olduğu gibi muharriri mücerret ve uydurma psikolojizme götürebilir. (s. 142-143)."

Lukacs'ın tip kuramını FORUM okurları iyi bilmektedirler:

gerçek sanat, her zaman, insan yaşantısının bütünlüğünü, onun devlinimi, oluşumu ve evrimi içinde verir. Diyalektik görüş bu yolla evrensel'i özel'i ve tekli'i devingen bir birlik içinde topladığına göre, bu görüşün niteliğini elbette ki sanatın özel biçimlerinde de görürüz. Nitekim, sözü edilen devlinimi soyut öğelerle içinde çözen ve bu öğelerin karşılıklı etkilerini kavramsal olarak tanımlayan bilimden farklı olarak, sanat, bu devlinimi, devlinim olarak, diri birliğin içersinde, duyu yoluyla sezdirir. Bu sanat bileşiminin en önemli kategorilerinden birisini tip kategorisi teşkil eder. Marx ve Engels'in, esas gerçekçiliği tanımlamak için önce bu kavramı öne sürmeleri hiç de raslantı değildir. Engels şöyle diyor: 'Bana göre', gerçekçilik, ayrıntılara bağlılıktan öte tipik durumlarda tipik karakterlerin sadık bir biçimde verilmesi demektir: Engels aynı zamanda şunu da belirtiyor ki, bu tipikliği soyut bir genellemeye dönüştürerek, görünülerin (fenomen) tekliğine (unicite) karşı koymak doğru değildir: "Herkes bir tiptir, ama aynı zamanda belirlenmiş bir bireydir."; Hegel'in dediği gibi bir o'dur, ve öyle olmak gerekir. Demek ki Marx ve Engels'e göre tip, eski trajedyanın soyut tipi anlamına gelmez; ne de, ideal olmaya eğilimli belirsizliğiyle, Schiller'in kahramanıdır. Ve ne de Zola ve onu izleyenlerin edebiyatları ve edebiyat kuramlarının yarattıkları 'ortalama'dır. Tipi niteleyen şey, gerçek edebiyatın hayatı yansıttığı dinamik birliğin en belirgin çizgilerinin, bu tip içerisinde canlı ve çelişkili bir birlik olarak birleşmesi ve örülmesidir. Başka bir deyimle, bir

çağın toplumsal, ahlâksal ve psikolojik bütün çelişkileridir. Oysa 'ortalama'nın verilisinde, bir çağın en önemli sorunlarının yansımaları olan bu çelişkiler, ister istemez, orta bir insanın iç ve dış yaşantısında, gücünü yitirmiş ve yumuşamış bir biçimde görünürler ve böylece temel niteliklerini yitirmiş olurlar. Tıpın betimlenmesinde, tıpcı sanatta; somutluluk ve düzgü (norme), ölümsüz insan ögesi ve tarihsel olarak belirlenmiş öge, bireysellik ve toplumsal evrensellik birbirleriyle kaynaşır. (Bu noktada, marksçılığın evrensel'i, özel'i tekil'i anlayışına dikkat edilsin. İdealist düşüncenin evrensel'i özerkleştirmesine karşılık, marksçı (maddeci) diyalektik yöntem, bu üç kategori arasındaki diyalektik devinimi kavrayarak, özel'e (particolare) gerçek yerini ve değerini vermektedir. -BC.) Bunun için tiplerin yaratılmasında, karakterlerin ve tipik durumların verilmesinde, toplumsal evrimin en önemli eğilimleri uygun bir sanatsal ifade kazanırlar (7)."

Nâzım Hikmet'in tip anlayışıyla Lukacs'ın tip kategorisi arasında, amaçlar bakımından bir ayrım sezmek mümkün değil. Fakat, bir yandan Lukacs, tip'i, gerçekçi edebiyatın temel kategorisi olarak kabul ederken, Nâzım Hikmet, dediğimiz gibi, aynı amaçlarla işi, tip'i ortadan kaldırmaya dek vardiıyor. Şu gerçektir ki, Nâzım Hikmet'in serimi, sorunu çok somut olarak yürütüyor, yine aynı somutluk adına, temelini somut gözlemlere dayayan, bir kurama varacağı yerde, çelişkili bir yadsımayla sonuçlanıyor. Çelişki şuradan ileri geliyor: amaç, tip'i şimdiye dek anlaşıldığı bütün biçimlerden kurtarmak, onu insan'a, ama idealist 'salt' İNSAN'a değil, bütün düşünce-hayal yapısını maddesel-ekonomik ilişkilerin belirlediği insan'a indirgemek, daha olumlu bir deyimle, yükseltmek. Nâzım Hikmet, "*kasap vardır, tip diye işlenmemiştir, -zaten mesele artık tipi tip diye işlememekte- ama kasap vardır*" derken zaten tipi yeni bir şekilde kabul ettiğini, ama tip'i kabul ettiğini açıkça söylüyor. Öte yandan, bu kabul edişi, yani bu şekilde kabul edişi, tip'i ortadan kaldırmakla adlandırıyor. Nedeni ise Nâzım Hikmet'in, öncelikle yaratılmış herhangi bir biçimsel-şematik sınırlamayı yadsıması, bu tutkunun her an kafasında var olma-

sı, onu tip'i t mden yadsımaya götürmüştür. Dediğimiz gibi, bir yadsıma değildir gerçek anlamda. Sadece, sorunu pek pratik bir açıdan ele alma, soruna kuramsal açıdan da egemen olamamadır.

Bütün bunlara karşın, genel çizgileriyle, temel görüşlerine uygun düŐse de, bazı ve oldukça önemli noktalarda, Nâzım'ın tip anlayışı tartıŐılabılır. Fakat tip sorunu, Marx'ın, Engels'in ve diğer birçok marks ıların üzerinde önemle durduğu bu tip sorunu, aslında derin ve zeki araştırmaları gerektirmekte, ve temelini, maddeci düşüncenin, idealist düşüncenin 'evrensel'i  zerkleŐtirmesine karşı aldığı tavıra dayamaktadır. Yani sorun, g r nd Ğu gibi basit ve çabucak ge iŐtiri-lecek türden değildir. Doğaldır ki böyle bir araştırma gün gelecek yapılacaktır.

Tip konusundaki düşünce edebiyatının ne geliŐmeler kaydettiğini gösterebilmek için, biz burada, bir örnek - belgeyle yetineceğiz:

"Lukacs'ın ger ek illĐin bir kategorisi olarak g rd Ğu 'tıplık' kavramı, 'yaşayan'ın betimlenmesinde,  z lmesinde; akısal ve sezisel  Ğeler n, evrensel ve bireysel'in organik bir birliğine varmayı amaç edinen ondokuzuncu yüzyıl ger ek illĐine, o edebi d nem n Ő lr anlayışına sıkı sıkıya bağlıdır. Marx ve Engels'in okur olarak beğenle-rinin tarihsel sınırlarını ve onların bize sundukları gerçekçilik tanı-mını hesaba katmamış olmak (ki bu tanım hiç bir zaman bütün  ağ ve yerler için geçerli olmak savında bulunmamıŐtır ve Marx ile En-gels'in okur olarak sürdürdükleri kültürel saorunla ilgilidir yaşayan en büyük marks  eleştirmen Lukacs'ı, bazı ağır yanılgılara götür-m Őtır. Daha önce de söylediğimiz gibi Lukacs, 'tıplık'ı ger ek illĐin evrensel bir kategorisi yapmıştır; bunun sonucu olarak da, 19. yüz-yılın büyük gerçekçi anlatı sanatını, bir model ve yeni romanın ulaş-tığı bir doruk olarak g rm Őtır: ondan sonra gelen edebiyatı ise, doğacı veya intimist doğrultuda, o modelden bir sapma olarak, bir gerileme edebiyatı olarak yargılamıŐtır. Oysa değişik bir açıdan bakıldığında, 1848'den sonra gelişen koşullarda, özellikle emperyalizm döneminde, edebiyatın ancak 'atıplık' olabileceği ve böyle olmakla da ger ek illĐinden, yani realiteyi bozmadan betimlemek ve sözünü etliğimiz 'resmi' değerleri yıkmaktan hiçbir Şey kaybetmiyeceğini g r-

mek güç değildir. Temel marksçı yazarları bile, emeğin yabancılaşmasını, eşyanın insanlar üzerindeki egemenliğini, her değerın ölçüsünün para olduğunu, aydınların egemen sınıfın bürokratları durumuna düşmelerini belirterek, kapitalist toplumda insanın içinde bulunduğu koşullar hakkında yaptıkları incelemelerde, kapitalizmin en ileri gelişim evresi olan emperyalizm döneminde oluşacak patolojik yönlerin, gerileme sanatı anlamında hık bir küçültücü nitelik yüklemeden 'decadente' dedik. Buda hiç bir küçültücü nitelik yüklemeden 'decadente' deyimile karşıladığımız zamanımız sanatı tarafından, çoğun sahici bir şekilde betimlenmişlerdir. Çünkü artık şunu çok iyi biliyoruz ki, yirminci yüzyılın tarihi tümünden olumsuz bir tarih değildir. Burjuvada gerilemenin, birçok sanatçının yönetici sınıftan koparak, karşı tavır takınmasını doğurmasından ileri gelmiyor bu sadece: evet bu durumda, sıkıntının bilinci, modern insanın yalnızlığı ve karamsarlığı; her ulustan sanatçının ve bazı öncü akımların toplumdaki yabancılaşmanın bilincine vardıklarını, bu yabancılaşmanın saçmalık ve insafsızlığını açığa vurduklarını gösteren başlıca konular olmuştur. Ama bu aynı zamanda, 20. yüzyılda aynı kökenden gelen iki karşıt olayın doğmasından da ileri geliyor: bir yandan sınıflar dinamiğindeki gelişme, eşitliğe karşı tartışmayı (bireyciliğin en son noktaya vardiırılması, kuvvet kullanmaya karşı aşırı tutku vb.) doğururken, öte yandan, burjuvaya karşı başkaldırma ve bilimsel ilerlemenin etkisiyle, bilgilerimizde ve hatta realitenin kendisinde meydana gelen değişme; bir yandan görecilik (en son noktada, reel'in bilinmeyeceği savı), öte yandan (akılcılığın en yüksek bir şekli olan) sorunsallık; bir yandan iç dünyanın büyülu koşelerinin çekeklliliğı, öte yandan varlığımızın en derin en gizli devinimlerini bilinç üstüne çıkarma isteğı. Zamanımın birçok yazarlarının nitelliğı olan realiteden kaçış bile, bir yandan patolojik ve müstesna'ya sürüklerken, öte yandan değerleri salt başarıya dayanan bir uygarlığın ezici tekdüzelliğinin yeni bir bilincine götürmüştür. Bu nedenledir ki, bugün içinde yaşamak zorunda olduğumuz koşullarda, gerçekçilik kavramı, ne 19. yüzyılın büyük romancılarının modeline uydurulabilir, ne de 'tipik'i bir kategori olarak kabul edebilir. Tersine, yeni ve özgün biçimlerde yetkinleşmek zorundadır. ('yeni gerçekçilik' akımının gerçekleştir-

Görüldüğü üzere, Lukacs'ın gerçekçiliğin temel kategorisi yaptığı tip kavramı, daha geniş bir gerçekçilik adına yadsınmaktadır; daha doğrusu, yetersiz sayılmaktadır. Daha çok 19. yüzyıl modellerinden hareket eden 'tipik' kavramı, zamanınuz sanatçısının karmakarışıklığını açıklamada yetersiz kalmaktadır. Oysa, ilk bakışta **realiteden kaçışmış** gibi görünen içe dönük davranışlar bile, daha derin incelendiklerinde, açısı değiştirildiğinde, en yüksek, en ezici noktasına emperyalizm döneminde **varan** kapitalist toplum insanının gerçek, sahici yönlerini yansıtabilirler. Doğaldır ki, **realiteden kaçış** niteliğini iyice belirlemek gerekir. Bir bölük sanatçı, **patolojik** ve **müstesna**'ya sığınırken, bir bölümü de, insanı eşyalaşturan bu hızlı sanayi uygarlığının en gerçek yüzünü betimleyebilir. Gerçekçilik anlayışının, büyümesine uzanıp yayılması, realiteyi yansıtış kavramını yeni deney, yeni düşünce ve duyarlık katkılarıyla zenginleştirmekte, çağdaş insanın, somutluğundan kopmamış yaşantısının her olgusunu içine almaktadır.

(FORUM, 1 Haziran 1969, Sayı 364)

(8) Carlo Salinari, adı geçen "K. Marx - Engels, Scritti sull'arte"ye önsöz, e 17. 18, 19

İDEOLOJİK GERİLEMENİN SANATTA SONUÇLARI

"*Adamın Biri*", Külebi'nin ilk yapıtı (1946). Bu kitapta ozanın, adını borçlu olduğu en tanınmış şiirleri yer almaktadır. (İstanbul, Hikâye, Sivas Yollarında, Hürriyet v.b.) Şunu hemen söyleyelim ki "Adamın Biri" nde sıradan ve kişiliksiz şiirler de yer almakta ve kitabın bütünlüğünü, ortak tonunu bozmaktadır. Ama bütün bu iç tutarsızlıklara karşın, "Adamın Biri", Külebi'nin kendi şiir tarihinde sonu çeşitli nedenlerle sürdürülememiş en önemli, en başarılı bir başlangıç noktası olarak kalmaktadır. Ozanın şiirsel gerilemesi "Adamın Biri"nden sonra yayınladığı "*Rüzgâr*" da başlamakta (1949); retorik ve boş bir tarih bilgisi ve anlayışının yayvan bir ifadesi olan ve bir okul ödevi temrininden öte gidemiyen "*Atatürk Kurtuluş Savaşında*" da en acıklı ve perişan noktasına varmakta; "*Yeşeren Otlar*"da iniş kalkışlarla ve çoğun kişiliği yokedici etkilerle; "*Sür*"te ise daha değişik özellikler taşıyan bazı sapmalarla -şimdilik- sonuçlanmaktadır... Bütün bu savımız, ozanın bu ada lâyük hemen bütün şiirlerinin tam ve organik çözümlemeleriyle, aslında daha başka ozan ve yazarları da içine alan ve genel konumunu "*ideolojik gerilemenin sanatta sonuçları*" teması üzerine oturtan uzun bir incelemede saptanmaya çalışılmaktadır. Şimdiden haber verelim ki, işi bağnazca ele almadan, bütün ikinci ve geri noktaları hesaba katarak ve en ufak biçim sorunlarından bile kaçınılmıyarak vardığımız sonuç şu oldu: en son bu yargımız, çok genel bir yargı. Bu nedenle gerekli ayrımları yapmak, sorunu bütün ayrıntıları, özellikleriyle inceleyerek, diyalektik devinimi içerisinde işlemek, sağlam kuramsal ölçütlerin ışığı altında örnekleri en somut bir şekilde çözümlemek, genel yargılara ancak somut ve geçeli saptan-

malardan varmak gerekmektedir. Doğaldır ki, esas incelemenin sadece pek sınırlı ve kısa bir parçacığını oluşturan bu yazımız, bu ayrıntılara giremeyecektir. Örneğin ozandaki ideolojik gerilemenin bütün yaratma organlarını belirlediği, tutsak kıldığı durumun yanında, bu gerilemenin salt entellektüel-pratik düzeyde kalarak, yaratma bilincini boyunduruğu altına alamadığı, kendi özerkliğini, özgürlüğünü güdüsel, kendiliğinden bir şekilde ilân ettiği durumlar ve bu iki durumun çatıştığı, zaman zaman birbirini tamamlayıp, birbirinin yerine geçtiği haller vardır. Aynı zamanda salt *biçim* sorunlarını, salt öznellik devrimlerini ilgilendiren yönler de bulunmaktadır. Ve bütün bu yönleri, üreten toplumsal bir varlık bir bütün olarak ele almak ve somut - tarihsel bir süreçte incelemek gerekmektedir.

Çözümlemelerimize "Adamın Biri"nden alacağımız, hemen herkesin bildiği *Hikâye* de, şiiriyle başlayalım: İlk bakışta *Hikâye* de, örneğin *İstanbul* şiiri gibi, sadece bir aşk şiiri olarak görünür. Evet, aşk şiiridir de. Ama böyle derken, bu aşkın niteliğini ve boyutlarını belirlemek gerekir. Bu şiirde sözü edilen aşk, kendi başına alınmış, kendi kendine amaç edilmiş bir duygulanma değildir. Bu aşkın gizli bir şekilde belirlediği belirli bir yurt durumu vardır.

Külebi'nin, yurdunun bir köşesinin, ya da çeşitli köşelerinin bazı özelliklerini sâkin bir tavırla sıralaması boşuna değildir. Herşeyden önce yurdun yoksulluğu, doğa ve peyzaj öğelerinden yararlanılarak betimlenmek isteniyor. Bu yoksulluk, ikinci bölümde salt ceviz ağaçlarının, dolayısıyla serinliğin ve sert bir kavuruculuğun egemenliğini içerirken, üçüncü bölümde buğday tarlalarına atlıyor. Ceviz ağaçları, buğday tarlaları evresine geçilmek için bir crescendo'nun doğal hareket noktasını meydana getiriyor. Yoksulluk, sorunsuz bir doğa çizelgesinde yürürken birden insan çizelgesine geçivermiştir. Bu geçiş bizi doğrudan doğruya Anadolu'nun durumuna köylünün en hayatî yaşama ihtiyaçlarından yoksun edildiği gerçeğine, giderek, üçüncü bölümde, ağa-köylü çatışmasına götürmektedir. Buğday tümünden yok sayılamaz. Tarlalar var aslında. Türkiye gibi bunca yabancı sermayeyi doyurmakta devam eden bir toprakta toprak nasıl yok olur, toprağın ürünü nasıl yok olur? Ama bu toprağın ürününe sahip çıkan birkaç ağır eldir ve sonunda açıkta kalan bu yurdun köylüsü, bu halkın ken-

disidir. Bir halk çocuğu olan Külebi de bu sonucun insafsızlığını kişisel bir hüznlenme aracılığıyla vermek istemiştir. Büyük bir olasılıkla, bu şiirsel sonuca kuramsal ve somut bir bilinçle varılmamıştır. Bir durumun gerçek nedenleri araştırılmadan, durum çözümlenmeden, bu durum toplu bir durum olarak, boyutlar sınırlı genel imgelerden yararlanılarak verilmekle yetinilmiştir. Bu söylediklerimiz, şiiri bir aşk terennümü gibi duyan, yöntemsiz yaklaşımlarla hemen kavranılacak şeyler değildir. Şiirin yazıldığı toplumsal ve psikolojik ortamı, yaratıcı kişiliğin duygu ve entellektüel kuruluşunu bulmak zorundayız. Ortam, 1940 Türkiyesidir. Yorgun savaş, baskı ve sömürü düzeninin candarma güzelliğini sürdürdüğü bir dönemdir. Ozan, bu tarihsel durumun olumsuzluğunu sezinlemiştir, ama –nedenleri ayrıca incelenecektir– bu duruma toplumsal bir bilinçle, yani sınıf bilincinin ışığı ile yaklaşmak, onu çözümllemek değildir. Yapabildiği tek şey, sezinlediği bir duruma, yine güdüsel olarak, ayrıntısız bir duyarlılıkla girmek, onu yine toptan ama genel olarak betimlemek. Yani Külebi'nin betimlemelerinde, kesin gerçeklere kalın kalın parmak basmak eylemi yoktur. Şu da var ki, hiç olmasa hazırlıklı bir okur açısından, ozanın bilinçaltı, güdüsel itkileri, rastgelmiş sanatsal betimlemeyle bilinç düzeyine çıkarılıyor. Böylece belki de ozanın öngörmediği bir sonuç çıkıyor ortaya. Sanat eyleminin sevimli şaşırtmacalarından birisi.

Külebi, bir yandan betimlediği durumların olumsuzluğunda hüznlenirken, bu durumları belirleyen, niteleyen öğeleri sevdiğini açıklamaktan da geri kalmıyor. Belki de *Hikâye*'nin çekiciliğini, inandırıcılığını bu çelişi yaratıyor. Bir yandan, buğday tarlalarının yokluğunda tarlalara özlem duyup, bu özlemini kadının başaklar gibi savruk saçlarını seyrederek bir avuntuyla gidermek isterken, bir yandan da akşamları eşkiyaların bastığı memleketinin eşkiyalı çocukluğuna dönmek istiyor. O memlekette uzaktır artık. Yüreğinde ve kafasında yaşamaktadır o memleketi. O memleket kurak, kıraç, yoksul bir memlekettir. Ve o memleketteki eşkiyalar o yerin taşına, toprağına, havasına ve halkının ruhuna öylesine yakındır ki, eşkiyasız, yalnızlık basar adamı. Uzaklarda ise bu yalnızlığı kadının konuşmasıyla gidermeyi dener. Başlangıçta buna inanır görünür. Çünkü "*konus biraz*"

dediği an, konuşmanın yalnızlığı bitireceğine kanmıştır. Yine de içten içe özlemdir sezilen. Dördüncü bölümün ruhsal bir durumu anlatan havasından beşinci bölümün toplumsal gerçeğine geçilir. Neden gülmez insanlar? Bunun kökenini toplumsal gerçeklerde aramak gerekir. Kökenini yoksulluğa, buğdaysızlığa, yani soyulmuş, sömürülmüş olmaya, hayvanlardan da çok çalışarak hayvanlar kadar doymamış olmaya daldırır. Bunun bireysel sonucu ise kişinin çaresizliğidir. Toplumsal çıkmaz, ekonomik sömürülme hemen kendini bireyde gösterir; bireyin kendi içine kapanışında, kendinden uzaklaşmasında, özüne yabancılaşmasında, öteki bireylere yabancılaşmasında ve sonunda birey birey toplanarak tüm bir ülkenin yabancılaşmasında, özünden kopmasında gösterir.

Eşkiyaların basuğu bir memlekette doğa da ister istemez sert olacaktır. Bu ruhsal bir akıttır. Bazı öğeler insanın hayalinde ona benzer öteki öğeleri getirir. Şimal rüzgârları ve eşkiyalar, memleketin sert ve insafsız yüzünü tamamlarlar. Ama şimal rüzgârlarıyla dudakları çatlak insan yine de mutludur. Gel gör ki, ilgiden yoksundur. İlgisizlik, çatlak dudakların öpülmesiyle belki de giderilecektir. Bu şiirde aşk, sanki ozanın kendi memleketinde olmayan temel bir ihtiyacın simgesidir. Ve o memleketinden uzaklığını insanlık ve tatlılıktan oluşan bir sevgiyle gidermek ister. Memleketin yoksulluğunu ozana duyuran, garip şey, bu yoksulluklardan uzaklıktır, bu yoksulluğa özlemdir; öyle bir özlem ki, yeni, içten bir ilgiyi gerektirmektedir.

Bütün bu yorumumuzu son bölüm en aydınlık bir şekilde doğrular. Aruk aşk, herhangi bir kadın aşkı değildir. Kadın en kökten niteliği, insanlığı, tatlılığı, anlayışı, dostluğu ile sevilmektedir. Bu toprağın bir parçası olmuştur aruk. Bu nedendir ki, memleketin yoksulluğu ile kadının güzelliği, güzel ferahlatıcılığı arasında bir yarışma kurulmamıştır. "Sen Türkiye gibi aydınlık ve güzelsin. Benim doğduğum köyler de güzeldir" Güzel olmak zorundadırlar. Çünkü bizindirler, bizim olmak zorundadırlar, kurtulmak zorundadırlar. Kadının yurt, toprak sevgisiyle bir hamurda duyulması, son iki dizide tabloyu eksiksiz kapattır. "Sen de anlat doğduğun yerleri, anlat biraz". Çünkü kadın da bu yurdun toplumsal kökeninin ürünüdür. Onun da duyguları, düşünceleri, davranışları, tek kelimeyle varlığı, varlığında bilinci, hepsi

bu ülkenin maddî koşullarınca belirlenmiştir. İnsan, kadının anlatacaklarının ozanın anlatuklarından değişik olabileceğini düşünemiyor. Kadının tamamen toplumsal bir doğallık, insansal bir bütünlük ve doğal bir tatlılık olarak görüldüğünü şu fiillerin anlamı ve içeriği güzellene saptamaktadır: *tut biraz, okşa biraz, savur biraz, konuş biraz, gül biraz, öp biraz, anlat biraz*. Bu anlamlarda kadın, dostluk, tatlılık simgesidir. Sonraları Külebi'de bu kadın teması oldukça sıradan ve hattâ erotik bir düzeye düşecektir. Büyük kent caddelerinde taşralı bir gencin bakışlarındaki yontulmamış hamlık böylesine tam bir görünümde eritilip zararsız hale sokulamıyacaktır: Çoğun okura tedirginlik verecektir Külebi'nin kadın değinmeleri (*bir memesi dizine değer - bir memesi boşta/bir ışık yanar sönerdi şimşek gibi - eteğinin çoraplarına değdiği yerde /Rüzgâr*). Ama burada, Hikâye'de, bu ilk tepmelerin toplum hamurunda, toplumsal yabancılaşma hüznünde aşılmış bir ifadesi vardır. İmgeler tamamlanmış ve aydınlıktır. Bunun ve bölüklerde süregelen deyiş tekrarlarının tekdüzeliğe düşmemesinin nedeni, belirli bir durumun bilinç-öncesi bir eğilimle güdüsel olarak iyice sindirilmiş olmasındadır. Her tekrar aynı belirli bir durumu, gelişen bir anlamı tümleyen kesimleri ifade ediyor, betimliyor. En sonunda, buğdaydan bile yoksun bir Türkiye'nin, en dost bir yâr kadar aydınlık ve güzel olması, tekrarların sınırını çiziyor, tekrarları bulundukları yerde meşru ve gerekli kılıyor.

Rüzgâr'daki şiirlerden bazılarının *Adamın Biri*'ndekilerle aynı zamanlarda yazıldığı biliniyor. Fakat, daha önce kimi yazarlarımızın da belirttikleri gibi, bir bütün olarak ele alındığında, *Rüzgâr*, kendine özgü ayrılıklar, özellikler gösterir. Herşeyden önce, *Adamın Biri*'ndeki başarılı şiirlerin kökenini besleyen toplumsal damar, biraz önce belirttiğimiz şekilde, bilinç-öncesi diyebileceğimiz, toplumsal durumları toplu durum halinde verme yetisi tümünden yitmiş olmasa da, çoğun şiirin zararına değişime uğruyor. Ozanın toplumsal çevrenin sorunsal durumlarına güdüsel ama içten bir tavırla yaklaşması, uzak ve soğuk bir düzleme taşınıyor. Bunun nedeni bir giz değildir elbet. Önceleri *Adamın Biri*'ndeki başarılı şiirlerdeki basıncı ayakta tutan güdüsel toplumsal duyarlık, giderek, bu duyarlığı sürdürecektarihsel -çözümsel bilincin eksikliğiyle, yavanlıyor. Açıkça, *ideolojik bir geri-*

leme, şiirde başarısızlığa götürüyor. Çünkü aynı zamanda, *Külebi'nin kişisel öznel şiir gücü de soluksuz ve süreksizdir. Sorunlara şiddetli bir duyarlılıkla yaklaşır da, kuramsal olmasa bile, pratik bir bilincin ışığında, salt kişisel şiir gücünün kesilmeyen akışıyla, büyük düzeydeki şiir bileşimine varabilecek nitelikte değildir.* Dolayısıyla, kısa aralıklı bu şiir soluğunu, bilinç - öncesi toplumsal duyarlık beslemediği andan itibaren, şiir de kesilir. Daha değişik bireysel kesimlerde ilginç ürünler yaratabilse de, çoğul boyutlu şiir veremez. Doğaldır ki, bilinç-öncesi dediğimiz toplumsal duyarlık salt güdüsel, salt kendiliğinden bir yeti değildir. Toplumsal ve kültürel ortamın çeşitli koşullarının belirli bir şekilde doğal olarak kendiliğinden belirlediği bir duyarlıktır. Bu ilk evrede, aynı zamanda kendiliğinden bir eğilimin olduğunu da kabul etmek gerekir. Düşüş evresinin bir niteliği de, bu eğilimin de yok olması ve yerini ya sahte bilince, ya da bilinç - öncesi duyarlığın zayıflaması nedeniyle, yavanlığa, yozluğa, sıradanlığa, etkisizliğe bırakmasıdır. Önceleri *şimdi'nin* diriliğini, sorunsallığını duyurmaya yarayan özlem ögesi, *Rüzgâr'da* tasvircillığe kaçan bir zihin tembelliğinde eriyor, kendi kendini zorluyor.

Örneğin, özlem duygusuyla özlem yeri arasındaki bağ ve belirleme, *Rüzgâr* şiirinde özlem duygusuyla yerler arasındaki leke leke dokunmalarda olumsuzlaşıyor. Şiirin ilk bölümü, rüzgârın peşinde koşan bir adamın, onun esip geçtiği yerleri yeniden yaşama özlemini betimliyor. Bu ilk bölümün özlem yeri tektir. Hayal yetisi, okuru rüzgârın belirli bir yerden geldiğine inandırıyor. Yani *özlem - yer* bağıntısı dolaysızdır; çünkü özlemin yöneldiği yer tektir, dolayısıyla bağıntı yoğundur, bu ise, özlemin daha derinden kazılması, daha somut, daha iyi betimlenmesi olanağı demektir. Ozanın doğup büyüdüğü yerlerin nasıl bir tek özlem noktasında yoğunlaştığını *Adamın Biri'nde* görmek mümkündür. Bu yoğunlaşmanın sanat düzeyinde ne kadar olumlu sonuçlar doğurduğu kolayca çözümlenebilir. *Adamın Biri'ndeki* şiir gerilimini ayakta tutan şey, kesin ve yoğun anlam bütünlüğü, bir anlam derinliği, güdüsel bir toplumsal eğilimin doğruluğu ve uyumluluğudur. *Külebi'nin* ozan duyarlığının en iyi somutlaştırdığı kurak doğa, *Rüzgâr* şiirinde parçalanıyor. İkinci bölüm, bu parçalanmanın ilk evresidir. Denize özlem, inandırmayan bir değinmedir. Çünkü bu

özlemin dibinde yapmacık bir tutum yatıyor. Deniz öncelikle tespit edilmiş bir özlem tablosunun ilk evresiymiş gibi geliyor. Çünkü deniz, vazgeçilmez bir düşünce veya duyguyu dile getiren imgenin vazgeçilmez ögesi değildir. Nedeni açıktır: Deniz, belirli bir anlamı simgelemek yerine, kendisine basit sıradanlıklarla yaklaşılan bir bahane oluyor. Tuz kokusu, katran kokusu ve daha tutarsız ter kokusu üçlemesi deniz izlenimini etkisiz bırakıyor. Sonra dağlar, sonra bulutlar geliyor ve otlar yaylalarda. Rüzgârın değip geçtiği, geçmesi mümkün doğa parçaları renksiz bir duyarlılıkla zoraki bir harç niteliğine bürünüyorlar. Denizden yola çıkıp, dağları, bulutları, otları ve yaylaları bulduktan sonra, zorlama çabası bunlara benzer daha başka öğeleri kolayca, mekanik bir şekilde bulabilir. Sıra köylere gelince, *Adamın Biri*'nde gerçekten içten bir eğilişle, insanların iç ve dış kıraçlığından çekip çıkarıliveren özlem ve hüznün şarkıları, burda birer *locus communis* oluyor. Eğer rüzgar köylere de uğradıysa, önceden tespit edilmiş bir köy sözlüğüne uygun olarak, ıslak, karanlık odalarda sallanan beşikler görmüştür, güneş altında çalışan ve sıcaktan bunalmış yorgun köylülere imdat eylemiştir. Bunca dağılan "yer görünümü", özlem yerinin sıralamaca birçok merkezlere bölünmesi, kentlere geçince en son noktaya varıyor. Ayrıca kentlerin en yüzeyden, en sıradan, en parçalı, en ciddiyetsiz ve sorunsuz yönleri alınıyor: "Haşhaş çiçeğine benzer kızlar görmüştür - bir gülüş, bir tek saç, allık pudra - alıp gitmiştir." Külebi bu noktada, söylediği yerlerin belirleyici niteliklerini bilinç-öncesi bir duyarlılıkla çıkarıvermek yetisini önce sulandırıyor, sonra da tümünden yitiriyor. Bu olumsuzlaşmanın nedeni oldukça karmaşık bir süreçte gerçekleşmek zorundadır... *İdeolojik gerileme* diyoruz ama, bu gerilemenin her evresini, muhtemel her değişimini bulmak, belirlemek gerekmektedir. Örneğin Külebi konusunda, Anadolu kasabalarından gelip büyük kentlerde yaşamak herhangi bir olay değildir. Bu değişiklik herşeyden önce ilk evredeki yabancılaştırmanın etkili bir şekilde duyulmasını, bunun etkili ve başarılı bir şekilde sanat yoluyla betimlenmesini içerir ("*İstanbul*" şiirinde olduğu gibi), ama peşinden büyük kente kendini yitirmekle, büyük kenti anlıyamamakla, onu çözümleyecek kuramsal ölçü ve formüllerden yoksunlukla, büyük kentten korkuya döner ("*S I*" şiiri); giderek, kaçışa, içe

kapanışa, kısır bireysel konulara saldırışa yönelir ("Ütsel" şiirinde olduğu gibi). *Bu ikinci evre Külebi' de olağan bir geçiş dönemi olarak kalmamıştır sadece. Onun bütün kişiliğini niteleyen, onu günümüzün sağ kanat ozanı yapan, şiirini bürokratlığına feda eden ve kendini yorgunca tekrarlayan bir epigon haline getiren durumun tohumlarının atıldığı evredir de.* Bunun böyle olduğunu, susma döneminden sonra gelen, kesintili de olsa, sesini duyurma döneminin hem ideolojik, hem de sanatsal özellikleri açıkça ortaya koymaktadır.

Külebi'nin uzun susuş döneminden sonra yazdığı şiirlerin bazıları üzerinde özellikle durmak gerekir. Örneğin benim, özel olarak ozanın kendi elyazısından okumak olanağını bulduğum, ama yayınlanıp yayınlanmadığını bilmediğim *Yurdumdan* adlı şiiriyle, *Süt* adlı kitaptaki *Eldesiz Çağrı* bunlar arasındadır. *Aslında Külebi, başarılı sayılan çoğu şiirlerinde bile, üslûbu iğreti bir ozandır. Sayısı pek az şiirinde, kişisel, özgür, sallanmıyan bir üslûp yaratabilmiştir. Bunun en basit bir nedeni bilinçli bir teknik denetimin bile olmayışı, dolayısıyla, şiirimizde gerçekleştirilen büyük denemelerin gerisinde kalmış olmasıdır. Bu yönden Külebi kör ışığında rastgele ve el yordamıyla yürüyen, aramıyan bir ozandır. Ama bütün bu üslûp iğretiliğine karşın, her zaman ozanın kişisel damgasını taşımaya da, yine oldukça bileşik, normal söyleme yollarının açık ve kolaycı mantığının kurduğu, bilinçsiz gibi görünen, ama aslında güdüsel bir eğilimin uyumlu sonucu olan bir derli - topluluk vardır. "Yurdumdan" şiirinde bu ilkel, fakat öğeleri sarkmıyan dünya çözümlüyor.* (Bu üslûp bozulması, *Eldesiz Çağrı'da* daha belirgin). Konuşma dilinin doğal olanakları yayılıyor, daha uzatmalı bir üslûba gidiş başlıyor. Bu tutumda olumlu bir yan da var kuşkusuz: geleneksel, yıpranmış deyişler, suyu çıkmış imgeler sarsılıyor ve grafik bir uzatma içerisinde yitmiş görünüyorlar. İşte bu olumlu noktada (çünkü nokta süreç olamıyor), olumsuz etken de başgösteriyor. Eskimiş deyişlerin örgüsünde sezilen hayat, lirizm, yerini silkinmeye, yenilenmeye bıraktığı an, düşünüş meydana geliyor. Çünkü, bayat da olsa, eskinin şiire benzer, şiir gibi çerçevesi, bu çerçevenin olumsuzluğunu gösteren bir katılığa, dolayısıyla eksi (—) bir kişiliğe sahipti. Oysa şimdi, belirsiz, yani kişiliksiz, üstelik grafik çizgide kalan bir uzatma, açıklamalı bir konusu çıkıyor ortaya.

Yayılmış, uzatılmış bu yeni üslûp denemesinde, içten örgütlenmiş yeni bir duyarlılığın, yeni bir bilincin, ıslıl ıslıl, özgür biçimi gelişmiyor. *Külebi, aslında, sanatını seziyle, güdüyle yürütmüş bir ozan.* Toplumsal ortam bu sezinin gelişmesine elverişli koşullarla besliyen, yani gerçeğin sahici görünümü sahte bilincin egemenliğindeyken, o, oldukça bulanık iç dünyasını, koşulların ve zamanın şanslı bir tesadüfü sonucunda, sağa sola takılmadan betimleyebildi. (Orhan Veli denemesinin içine düşmeyip, onun yanından, ona bulanmadan yürümüş olmasının da nedeni burada aranmalı kanımca). Ama sonraları ortalık karıştı, "âlem değişti". Hem siyasi-toplumsal bakımdan, hem de sanat-kültür bakımından, pratik yaşantımızda sürdürülmek istenen gözboyamacılar yavaş yavaş yerlerini gerçeğin gerçek bilincine, gerçeğin doğru olarak tanınmasına bıraktılar. Toplumsal irkilişle toplumsal eylem gizli gizli yürüdü yaşantımıza. Aynı zamanda ters ama öngörülebilir bir mantıkla, sanatta gerileme başladı; daha doğrusu, resmî sanatta, sömürülmüş kitleleri soyut ruhsal çıkarlarına araç eden, bu soyutluklarını ruhsal soysuzlaşmaya dek vardıran bir kesim sanatta gerileme başladı. Bizim gerileme diye adlandırdığımız bu olguyu, onlar, istedikleri yükseltici sıfatlarla karşılayabilirler. Malûm, bu yozlukların en özgür bir şekilde hokkabazca tepindiği alan, *biçimciliğin oyuncak güzelliğidir.* Bu son olgunun nedenleri karmaşık ve çeşitlidir ve şimdilik konumuz dışında kalmaktadır. Sanıyorum, Külebi'nin özellikle bu son, hareketli dönemler içinde susmuş olması ve yeniden ortaya çıkışında kendini böyle darmadağın takdim etmesi çok çok anlamlıdır. Dediğimiz gibi, *onun sağ kanatta resmen takdis edilmesinin tohumları, bu susuş döneminde atılmıştır. Çünkü Külebi, siyasî ve kültürel bakımdan, yeni dönüşümlere göğüs gerecek, onları anlayarak eleştirecek ve ortamın karışıklık ve karmaşıklığından kendini çekip çıkaracak, kendine uyumlu, ilerici bir tavır verecek entelektüel güce sahip değildi.* Örneğin bir *İkinci Yeni* çıktı. O bitti. Daha doğrusu, bitirildi. Bir 1960 siyasî değişimi çıktı. Bu, pratik siyasî bakımdan olumsuzluklar yarattıysa da, toplumsal bilinçlenmenin ortamını genişletti. Birçok kararsızlıklar hizaya getirildi, kimin ne olduğu çok geçmeden belli oldu, saflar belirlendi, toplumsal çatışmanın sınıfsal niteliğini halk anlamaya başladı. Bu arada kendini yitiren yi-

tirdi, ama birçokları, çoğunluk genç olmak üzere, birçok şeyleri kökünden kavradılar. Sanatçının toplumsal durumu kesinleşti, takınması gereken tavır önerildi. Şiirin, terli duyguları gıcıklayan bir banyo aracı olmadığı, elde fazla oynayınca patlayıveren bir bilinçlenme, etkilenme, eğitime aracı olduğu anlaşıldı ve buna koşut olarak, sanatçının toplumsal, etkin ve eylemci bir varlık olduğu gerçeği, tartışılmayacak bir açıklığa kavuşturuldu. Bugün artık bunu böyle kabul etmeyenler bile, bunun başka yolu bulunmadığını, ya bu devenin güdüleceğini, ya da bu diyardan gidileceğini belli etmeksizin kavramış durumdalar. Bütün bu şaşkınlık, ayırım, seçme, bilinçlenme, sınıflaşma süreci içerisinde Külebi'nin yaptığı şu oldu: kendi kendini kendisinin biçim ve işlem alışkanlıklarıyla yiyip bitirme tehlikesiyle karşı karşıya geldiği an, sustu. Susabilirdi. Susmak büyümekti çoğun. Fakat ortaya yeniden çıkışındaki nitelik, bu susmanın bir şaşkınlık, bir tavrını saptayamama, duruma hâkim olamamanın darlığı olduğunu gösterdi. Nitekim ideolojik endişe yönünden de, *Yurdumdan* şiirinde, Külebi'de birşeylerin uyandığı seziliyor, ama o kadar. Oysa sezgi yetmiyor artık; bilinç gerekiyor. İmge yetmiyor artık; organik bir anlam, kesin bir ideolojik yönelim gerekiyor. *Normal ve kural - içi koşullarda, ilerici, toplumcu bir ideolojiye sahip olmayan ve bu ilericiliğin eyleminden yoksun bulunan bir sanat şiir açısından da gerilemeye tutaktır.* Bunun böyle olmadığı izlenimini veren karmaşık kural - dışı durumlar da, çözümlendiklerinde görülür ki, bu yargımızı doğrulayacak özelliklere sahiptirler.

(*Forum, 1 Eylül 1969, Sayı: 370*)

EDEBİYAT ELEŞTİRİSİNDE YÖNTEM

Çeşitlemeli Bir Eleştiri

İki alelâde bir harikulâde yapar mı dersiniz? İki alelâdeyi bir harikulâde yapacak koşullar varsa, yapar elbette. İş nitel açıdan ve soyut olarak alırsak, iki alelâdenin bir harikulâde yaptığını doğrulamak güçtür aslında. Ama üstüste de koysanız, yanyana da getirseniz, içiçe de sıkıştırırsanız toplama işlemine girmesi olanaksız iki alelâde, uygun ortam ve koşulları bulunca, kocaman, koskocaman, koskocaman, koskocaman bir harikulâde yapıverir. Diyeceksiniz, yapsa ne çıkar? Haklısınız, alelâde ve harikulâdenin ne olduğunu tanımlamadık henüz.

Efendim, alelâde, alelâde demektir, herhangi bir şey veya hiçbir şey ya da kıyuruk demektir. Harikulâde ise, alelâdenin çok çok üstünde bir şey demektir; aklın ve mantığın kendi sınırları ve yetileri içinde kavrayamadığı, ama gerçekleşince de akla ve mantığa "*pes*" dedirten, tek akıl ve mantık olmaya yeltenen ve de belirli koşullarda, yani tersinden bereketli ortamlarda tekakül ve mantık olan "*tümel*" demektir.

Bu kez de ben karıştırdım. İşte eleştiri, istediği zaman veya istemiyerek de, böyle çok basit, anlaşılması çok kolay, çünkü hergün gözlerimiz önünde olagelen olayları, böyle karışık bir hale sokuverir. Buna, eleştirinin yerden aldığı taşları, önce gücüne göre ufalayıp, sonra dişine göre kesip, bir veya birden azıcık çok parçacıkları beynin yargı merkezine götürüp, oynaya oynaya kocaman taşın ufacık kıymığını da yoketmesi denir. Biz yine hikâyenin aslına dönelim(1).

(1) Hasan Hüseyin Korkmazgil, **Made in Turkey**, mizah öyküleri, Ankara 1970, **Alelâde Harikulâde** adlı hikâye! Kavel, Şiirler, Ankara 1967, **Alacakaranlıkta Kimlik** adlı şiir

Öğretmen çocuklara bir türlü harikulâdenin ne olduğunu anlatmıyor. "Harikulâde demek, eşsiz, benzersiz, eşi görülmedik, şaşılacak şey, aklın almayacağı şey demektir" gibi bir tanımın da yeter-sizliğini görünce –aslında harikulâde bu demektir, ama bu demek de-ğildir, bu demek olmayınca da böyle normal bir tanımla harikulâdeyi anlatmak olanaksızdır– evet, öğretmen şöyle bir örnek veriyor: "*Ba-kın çocuklar*" diyor, "*öküzü bilir misiniz? Öküz, öküz... Hani şu, bil-diği üz öküz... Öküz var ya, işte o..*" Çocuklar hep-bir-ağızdan, "*bili-rik*" demişler, "*bizim öküz*". Öğretmen, "*ağacı bilirsiniz değil mi?*" demiş. "*Ağaç, ağaç... Hani şu, bildiğiniz ağaç*". Çocuklar yine hep-bir-ağızdan, "*bilirik, bizim ağaç*" demişler. Öğretmen, "*işte çocuklar*" demiş, "*Öküz alelâdedir, ağaç da alelâde.. Amma, öküz ağaca çı-karsa, işte bu harikulâde olur.*"

Şimdi alelâdeliklerle harikulâdelikler denklemine bir kaç örnek ve-relim:

BİRİNCİ DENKLEM:

alelâde: Senden benden de aşağı bir adam. Ahlâksız, karakersiz, yalancı, sahtekâr bir herif.

harikulâde: Ama herifin dağda domuzu eksik. Tam on köy bu adamın elinde. Yılda beşyüzbin lira gelir buğdaydan, şu cebine girer, üçyüzbin lira gelir pancardan, şu cebine girer. Nerde kumar, nerde ka-dın, nerde kaçakçılık, bu adam orda! Ense dersen, nah! Her mecliste başköşe onun. Herkes onun. Herkes onun ağzına bakar. Herşeyi o bilir.

(Bu denklemde ikinci alelâdeyi mülkiyet sorunu oluşturmaktadır.)

İKİNCİ DENKLEM:

alelâde: Fakat adam, gerçekte, senin benim gibi bir adam. Hattâ bizden de aşağı. Yani alelâde bir adam.

alelâde: Birgün bu adam mebus olmayı kafasına koydu. Mebus olmak için ne yapması gerek? Seçime girmesi. Peki, seçim nedir? Alelâde bir olay.

harikulâde: Bu adam mebus olursa ne olur? Harikulâde.

ÜÇÜNCÜ DENKLEM:

alelâde: Birini tanırım, moruk mu moruk! İki bastonla üç adımı güç atar.

alelâde: Bu adam üç fabrikanın ortağı, iki bankanın da yönetim kurulu üyesidir. Servetinin hesabını kimse bilmiyor. (Aslında bu alelâde, harikulâdeli bir alelâdedir. Amma... Lütfen mülkiyeti karıştırmayın!)

harikulâde: Bu adam, onsekizinde bi piliçle evlenirse ne olur? Harikulâde.

Ve gelsin harikulâdeler:

– Ya bir de çocuğu olursa? Beş kere harikulâde!

– Peki... Ya adam ölür de, bütün serveti bu çocuğa kalırsa? Harikulâdenin harikulâdesi!

– İyi ama, ya kadın, kocasının ölümünden kısa bir süre sonra asıl kocasıyla evlenirse? Yani, çocuğun babasıyla? Elli kere harikulâde!
(1)

Demek ki harikulâdenin baş koşulu, "*öküzün örümcekle çifleştiği (1)*" bir ortam'dır. Sorunu şöyle de koyabiliriz: Öküzün ağaca çıktığı bir ortamda yaşıyoruzdur. Yani hareket noktamız gerçeğin somut verileri olmalıdır. Olmalıdır ya, bir çoğumuz, "*her türlü mekanik determinizmin dışında, dogmacılıktan uzak, maddeci ve tarihsel diyalaktiğin karşılıklı etki-tepki ilişkisine göre*", öküzün ve ağacın dışında ve uzağında, öküzü ve ağacı açıklamaya çalışmaktadır. Olur mu? Olur elbette. Öyleyse ne olur? Harikulâde! (*Alelâde Harikulâde'nin yazan bunu açıkça söylemedi ama, örneklediği harikulâdelikler, bizim kafamızda yukardaki harikulâdeliği canlandırdı. "Bizim ülkemiz, mâşallah hep harikulâdelikler ülkesi" değil mi? Öküz dersen, çok. Ağaç dersen, eh, o da çok* değil mi?). Yani "*bir sürü aptal avanak, sersem, dizilmiş ağacın çevresine, öküzün ağaçtan inmesini gözlüyor.*"

Oysa şu gerçek: "*Öküzün ağaçtan inmesi lâzım. Öküzün ağaçtan mutlaka inmesi lâzım! Öküz ağaçta kaldıkça, hiçbir şeyin düzelmesi mümkün değil. Fakat inmiyor öküz. Daha doğrusu inmiyor. Çünkü, ağaca çıkmakla ağaçtan inmenin koşulları başka başkadır*" Peki nasıl indirilir öküz ağaçtan? Akıllılık eder de kendisi kuzu kuzu iner diye düşünmeyiz. Akıllı olsaydı ağaca çıkmazdı. O halde, o halde, in-

dirmek gerek. Ama nasıl?

Ve "bir sürü aptal, avanak, enayi, sersem, dizilmiş ağacın çevresine, öküzün ağaçtan inmesini gözlüyor"

Herkes mi? Orası pek belli değil. Yok yok, çok belli. Herkes öküzün ağaçtan kuzu kuzu inmesini, yani inmemesini beklemiyor. O zaman harikulâde, harikulâde olmazdı.

Hikâyemize tekrar dönmek üzere, eleştirel bakımdan hikâyeyi oturtacak tabanı belirtmeye çalışalım.

Halkın Dostları dergisinin 9, 10, 11, 12. sayılarında, ünlü İtalyan marksçı düşünürü Galvano Della Volpe'nin estetik düşüncesini tanıtmak amacıyla, bir dizi yazı yayımlamıştım. Hem yabancı edebiyattan, hem kendi edebiyatımızdan aldığım örnekleri çözümleyerek, şiir dili-bilim dili arasındaki farkı tamamen işlevsel-bilimsel bir yöntemle açıklamaya çalışmıştım. Yazılarımin genellikle ilgi gördüğünü sanmıyorum. Nedenleri açıktı. Herşeyden önce toplum yaşayışımızın derin çelişilerine uygun olarak hâlâ küçük burjuva entelektüel değerlerinin egemen olduğu kültür-edebiyat yaşantımızda ufak tefek, ecüş bücüş sorunlarla ve sorunumsularla vakit geçiriliyordu. Herşeyi yüzeyden görme ve koca koca konuları yetersizlik ve yeteneksizlik yüzünden geçişirme alışkanlığı en son noktasına varmıştı. Eski ılımlıların, yağ bağlamış göbekleri ve balçık bağlamış beyinleriyle çıkar gölgesinde sürüne sürüne ilerlemeye çalışan birçok yorgun savaşçının (savaşçı mı dersiniz?) bütün yayın organlarını yeniden aralarında bölüşerek (patron mu arıyorsunuz?), okurları afyonlamayı daha ihtiyatla sürdürdükleri bir gerçektir. Öte yanda, aynı kuşaktan oldukları halde, salt tutarlılıklarını, toplumsal bilinç ve duyarlılıklarını ve araştırma tutkularını yitirmemiş yazarlarımız, yayımlamak için namuslu tek bir dergi bulamıyordu. Bu da gerçektir. Bir yanda korkunun kıskacında paniğe kapılmış bir sınıfın faşist soytanlıkları ülkeyi kana boğmak isterken, öte yanda, bu sınıfa sırtını ve onursuz duyarlılığını bağlamış aydınimsılardan başka bir türlü bir davranış beklenemezdi elbette. Duygusal bakımdan bütün iğrençliğine rağmen, belirli koşulların yasal bir sonucuydu bu.

Böyle bir ortamda siz kalkın da beyinleri zorlayın, olacak iş değil! Nitekim etkisizliğim konusunda kuşku yok. Bazıları yazılarıma

soyut dedi. Hiç de öyle değildi. Şu var ki soyut diyenler, her yazıyı baygın bir hikâyenin veya suya sabuna dokunmayan sıfatsız yazıların verdiği rahatlık ve gevşeklikle okumaya alışmışlardı. Herşeyden önce hiç kimsenin ağzından düşürmediği, ama çoğunun benzetmeyle karıştırdığı imge denilen şeyin içine girilmiyor, benzetme olmadığı için de her zaman gözle ilişkisi olmayan imge ar çözülünüyordu. Bu konudaki çelişi ve yanılgılar öyle bir çizgiye varmıştı ki, hem bilimin kavramlarla ifade ettiğini sanat imgelerle söyler deniliyor, hem de imgesi şiir, imgesiz şiir gibi tanımlar yapılıyordu. Örneğin Orhan Veli şiiri, sanki imge olmayan şiir mümkünmüş gibi, imgesiz olarak tanımlanıyordu. Böyle tutarsız bir zihniyete karşı ancak sorunları kökünden kavramak, onları çözmek için kullanılacak yöntemleri rastlantıya ve tembelliğe bırakmamak ve ayakları hiçbir zaman yerden ayrılmayan irdeleyici araştırmanın peşini koyuvermemekle çarpışılabilir.

Özetle şunları saptamışuk:

Şiirsel imge, ancak aklın aydınlığından geçerek şiirsel gücünü kazanır. Şiirsel imge, bir *"imge-kavram"* dır, yani herşeyden önce, normal bir-bilgisel olgudur, bir *sezgi-mantık* bütünüdür, başka bir deyişle, bir *"somut kavram"* dır. Örneğin, *Mayakovski'nin* 1913'te yazdığı, *"Göçtü yol bir sifilislinin burnu gibi"* dizesi ile başlayan *"Yine de"* adlı şiirindeki şu iki dizeyi alalım:

*" korkuyor insanlar görünce ağzımdan
çiğnenmemiş bir çığlığın tepinerek salladığını"*

"Çiğnenmemiş çığlık" imgesinin şiirsel etkisini bütün ağırlığıyla duyabilmemiz için, imgeyi, insanların niçin çığlığın çiğnenmemişinden daha çok korktukları olgusuyla ilintiye sokmamız gerekir. Havlayan köpek ısırılmaz derler. Neden ısırılmaz havlayan köpek? Temel güçlerini, belirli bir eyleme yönelteceği yerde havlamak gibi boş bir işte dağıtır da ondan. Gerçeği şu veya bu şekilde dıştan endişelerle yalıtımadan, bütün kabalığı, bütün çiğnenmemişliğiyle, yani bütün somut gücüyle ve alışılmış bütün çizgileri beklenmedik bir bilinçle bozarak vermek, emek hırsızlarının ödünü patlatmaya birebirdir. Türlü ince-

liklerle ve dağıtıkları dolgun yemlerle saltanatlarını korumak yönetimini sürdüren kapitalist kaplanlar, çırlıçıplak bir *düşünce-eylem* birliğiyle karşılaştıklarında, yalnız korkmakla kalmazlar, bu korkuları yanı zamanda sefil bir drama dönüşür. Kaplanın sadece bir post olduğu anlaşılır hemen. Demek ki, "*çiğnenmemiş çığlık*" ın bu anlamını, yani şiirsel etkiyi, ancak belirli nitelikteki bir toplumsal duruma indirgediğimiz zaman duymaktayız. Bu gerçek ise, şiirsel imgenin, düşüncüyü de organik ve doğal olarak içinde taşıyan bir bütün olduğunu saptar (*Halkın Dostları*, Kasım 1970, sayı 9).

O halde, şiirsel bir metni bilimsel bir metinden ayıran özellik, imge/kavram, duyarlık/akıl, somut/soyut gibi ikililerle açıklanamaz. Genel bilgisel ögeler bakımından, yani duyarlık ve akıl yönünden şiirle bilim arasında hiçbir fark yoktur.

Sözü edilen bu ayırıcı öge, bilimsel yolla saptanabilmek için, ancak teknik-semantik bir özellik taşıyabilir. Yani, iki ayrı bilgi tekniği olan şiirle bilim, değişik semantik kuruluşa sahip oldukları nedenle birbirinden ayrılırlar. Mistik olmayan ve bilimsel olarak saptanabilen tek ayırıcı özellik semantik düzeyde aranmak gerekir.

Bilimsel bir metin, kendinden önce gelmiş ve kendinden sonra gelecek metinlere semantik bakımdan bağlıdır. Bilimin semantik bakımından açık oluşu, onun semantik bakımdan organik ve özerk olduğunu gösterir. Bilimin kullandığı terimler *teknik* nitelik taşırlar, yani tek-anlamlıdırlar. Metinleri birbirine bağlayan ve bir metnin başka metinleri şart kılmasını sağlayan şey bu tek anlamlılıktır. Dolayısıyla, bilimsel metni, ilgili başka metinler doğrular. Buna "*dış doğrulanma*" diyoruz.

Şiirsel metnin özelliği, semantik organiklik, yani başka metinlere göre özerklidir. Bu nedenle şiir, semantik bakımdan kendi kendine yeterlidir, yani kapalıdır. Şiirin terimleri çok-anlamlıdır. Şiirsel metnin organikliğini ve özerkliğini sağlayan bu çok-anlamlılıktır. Dolayısıyla, şiirsel metin, doğrulanmasını kendi içinde taşır. Buna "*öz-doğrulanma*" diyoruz. (Örnekler ve çözümünü için bkz: *Halkın Dostları*, Şubat 1971, sayı 12).

(Semantik derken, "*dil-düşünce*" özdeşliğinden hareket ederek, teknik ögesinden ayrı düşünülmemeyen "*anlam*"ı amaçlıyoruz. Seman-

lik sözcüğünü korumamızdaki neden, "anlam"ın metafizik anlamlarının önüne geçmektir).

Burada sözü edilen *çok-anlamlılık* ve *tek-anlamlılık*, temel gereç görevinde bulunan, *ikircikli-anlamlı* gündelik dilden bir yalıma değildir. *Ikircikli-dil*, yani sıradan, gündelik dil, şiir ve bilimin ortak gerçidir. Gereç-dil, şiirde ve bilimde her zaman vardır. Ama aşılmıştır. Ne var ki, metafizik bir aşılma değildir bu. Şiirde çok anlam kazanarak zenginleşmiştir. Bilimde teknik bir kesinliğe indirgenmiştir. Ama bir gereç olarak hep vardır. *Dil-düşünce özdeşliği ve hiçbir zaman gereç-dil'den kopmadığı nedenle, semantik bir diyalektik gerçekleştiren edebiyat her zaman tarihsel bir koşullanma içindedir.*

"Çünkü, semantik organiklik ve kendi nedenini kendi içinde taşıma özelliği, yazarın, tarih ve toplum dışına çıkması sonucunu doğurmaz. Yapıtın tarihselliğini içerikte değil, organiklikte, biçimde, üslûpta aramak gerekir. Şiirsel bir metin, bir sözcükler topluluğundan oluşur. Bu sözcükler şiir haline gelmezden önce, günlük kullanımda bir anlama sahiptirler. Şiirsel yapıda bu sözcükler *çok-anlamlılık* kazanır. Ama *çok-anlamlılık*, hiç bir zaman sözcüğün günlük ilişkilerdeki anlam taşıma görevini yoketmez. *İşte şiirsel sözcükteki bu her zaman var olan pratik-akılsal değer aracılığıyla, kültür ve tarih üslûba girerler.* Günlük sözcükler, kavramlarıyla, anlamlarıyla; belli bir tarihsel dönemin bütün kültürel, ahlâksal, dinsel, siyasal ve ekonomik organizmasının hücreleridir. Bu mantıksal-pratik doku, şiir tapınağının desteği değildir sadece, onun içinde yer alır. Toplumsal boyut bu yolla, yapıtın dışında bir etken olmaktan çıkarak, onun şiirsel özünün ayrılmaz bir iç ögesi olur. Yalnız bu açıdan, altyapı-üstyapı ilişkisinin mekanik ve gerekirci olmadığı, diyalektik ve yapıcı nitelik taşıdığı anlaşılabilir(2)."

Şiirin aynı zamanda akıl olduğunu kabul etmek, şiirde ve genellikle sanatta "*düşünce*" nin organik ve doğal olarak varolduğu anlamma gelir. Öyleyse bu düşüncenin niteliği ne olmalıdır? Şu veya bu nitelikte düşünce diye bir ayırım yapmak ve sanat eserlerini böyle bir

(2) A. Simonini, *Storia del movimento estetico nella cultura italiana*, Floransa 1968, s. 201-202. Bkz. ayrıca, (genel doğrultumuz için) Galvano Della Volpe, *Critica del gusto*, Milâno 1966, tüm yapıt.

ölçüte göre yargılamak mümkün müdür?

Engels, 1888 yılında Bayan Harkness'e yazdığı bir mektupta, Balzac'ın gerçekçiliği hakkında şunları diyor: "Benim sözünü ettiğim gerçekçilik, yazarın düşüncelerine karşıt olarak da kendini gösterebilir. Örneğe, işte Balzac: geçmişin, şimdinin ve geleceğin bütün Zola'larından çok daha büyük bir gerçekçilik ustası kabul ettiğim Balzac, *Comédie humaine*'de bize Fransız toplumunun mükemmel gerçekçi bir tarihini çizmektedir... Evet, Balzac siyasette meşrutiyetçiydi; onun bütün yapıtları, yüksek sınıfın durdurulamaz çöküşü üstüne söylenen sürekli bir övgüdür; onun bütün sevgisi, tükenmeye mahkûm olmuş sınıf içindir. Fakat bütün bunlara karşın, sevgiyle baktığı erkek ve kadınları, yani soyluları harekete geçirdiği zamanki kadar, Balzac'ın yergisi bunca sert, alayı bunca acı olmamıştır. Ve gizlisiz bir hayranlıkla sözünü ettiği biricik insanlar ise, onun' en kesin siyasi düşmanları olan, Cloître-Sainte-Méry cumhuriyeti kahramanlarıdır, o çağda (1830-1836 arasında) halk kitlelerinin gerçek temsilcileri olan insanlardır. Bu nedenle, Balzac'ın kendi sınıf sevgisine ve siyasal önyargılarına karşı davranmak zorunda kalışı, sevimli soylularının batması gerektiğini görmüş olması ve onları daha iyi bir alınyazısına değmeyen kimseler olarak tasvir etmesi, geleceğin gerçek insanlarını, o dönemde, bu insanların bulunabilecekleri her yerde görmüş olması –evet, bütün bunlar bana göre gerçekçiliğin en büyük zaferlerinden biridir."

Lenin ise Tolstoy'un büyüklüğünü şöyle açıklıyor: "Eğer sanatçı gerçekten büyükse, yapıtlarında İhtilâlin hiç olmazsa birkaç temel çizgisini yansıtmış olması gerekir". Romancı Tolstoy'un *düşünceleri*, "bizdeki köylü ayaklanmasının zayıflığının ve eksikliklerinin aynasıdır" "Babaerkil köyün jelatinli durumunun ve 'ekonomik bakımdan güçlü' köylülerin köklü kalleşliklerinin imgesidir". Tolstoy bu yolla, "kaynayan kini, daha iyiye doğru henüz olgunlaşmamış eğilimi, geçmişten kurtulmanın arzusunu –ve düş görür gibi yaşayan, siyasal bakımdan olgunlaşmamış olan kimseyle, köksüz jelatinli devrimciliğin yetersizliğini yansıtmıştır". Nitekim "büyük İhtilâlin (1905) tarihi ve sonucu şunu göstermiştir: sınıfçı sosyalist proletarya ile eski rejimin kararlı savunucuları arasında bulunan kitlenin durumu aynen böyleydi

(yani Tolstoy'un tasvir ettiğinden değişik değildi)". Sonuç olarak, "Tolstoy'un edebiyat yapıtlarının incelenmesinden, Rus işçi sınıfı, kendi düşmanlarını daha iyi tanımalarını öğrenecektir."

Engels ve Lenin'in cevapları değişik de olsa, sonuç aynı görünmektedir. Her iki sanatçının bize öğrettiği (sanatsal) hakikatlerin değişik olmasına karşın, sonuç olarak, ikisi de gerçekçi sanatçılardır.

Balzac'ın sanatının ortaya koyduğu hakikat, yazarın, kendi ideolojik eğilimlerine karşı olarak, "geleceğin gerçek insanlarını", kendi sınıfına düşman burjuvaları "görmüş olmasından" ileri geliyor.

Tolstoy'un sanatının ortaya koyduğu hakikat, yazarın, insanları ve eşyaları, kendi ideolojik eğilimlerine uygun olarak görmesinden, fakat bunu yaparken, yapıtında İhtilâlin "hiç olmazsa temel birkaç çizgisini", yani köylü kitlesinin ruhsal bakımdan başkaldırıcı ve fakat olgunlaşmamış olduğunu yansıtmamasından dolayı, devrimci proleterya-ya düşmanlarını daha iyi tanımalarını öğretmiş olmasından ileri geliyor.

Başka bir deyişle, Balzac'la ilgili olarak, sanatsal gerçekçiliği, yazarın (ilerici) düşmanlarını büyük bir doğrulukla görmüş olması sağlıyor.

Tolstoy'la ilgili olarak ise, sanatsal gerçekçiliği, yazarın kendi tarafını ve (ilerici olmayan) kendi düşüncelerini büyük bir doğrulukla görmüş olması sağlıyor.

Her iki durumda da, gerçeklik, *sanatsal* yolla, hem gerici hem ilerici yönleriyle öğretilmektedir. Bu ise, eylem için vazgeçilmez bir gerekliliktir. Yani her iki sanatçı da, devrimci yarar yönünden aynı sonuca ulaşmaktadır. İşte Plekanof ve Lukacs'ın yanılgısı, Engels ve Lenin'in öğretilerindeki bu esas anlamı kavrayamadıklarından ileri geliyor.

Engels ve Lenin'in sezinledikleri bu temel sorun, ancak, sanat eserinde *sıfatsız* düşüncelerin veya ideolojilerin zorunlu varlığı kabul edilerek çözülebilir. Başka bir deyişle, sanat eserinde önemli olan *şiiirsel hakikattir*. Bu hakikatin *tarafılılıkla*, dolayısıyla *tipiklikle* çakıştığını biliyoruz. Dante'den Mayakovski'ye kadar bu böyle olmuştur. Söylediklerimiz, bir sosyalist gerçekçilik Estetiğini yadsımasına karşılık *Sosyalist Gerçekçil Sanat Anlayışı* (Poetika)'nı zorunlu kılar,

çünkü *genellikle düşünce* olmadan (dolayısıyla bizim düşüncelerimiz de olmadan) şiir mümkün değildir ve her düşünce taraf tutar. Öyle ki, zamanımızda gerçekleştirilmesi mümkün, *pratik sanat ülküsü* olarak, sosyalist gerçekçilikten başkası düşünülemez, ve biz böyle bir sosyalist gerçekçilik uğruna, savaşmak hakkına sahibiz, çünkü Estetik düzeyde, genellikle şiirin, sosyolojik ve gerçekçi hakikatini kabul ettük, ve aynı hakkı geçmişin sanat ülkülerine ve sanat anlayışlarına tanıdık (3).

Bu durumda eleştirinin görevi nedir? Bir metnin şiir olup olmadığı nasıl açıklanacak?

Şiir ve edebiyat eleştirmeninin ilk görevi, metnin semantik değerlerinin *çok-anlamlılık* veya *tek-anlamlılık* veya *ikircikli-anlamlılık* kategorilerine girip girmediğini, giriyorlarsa nerede ve ne derece girdiklerini seçmek olacaktır. Böyle bir görev, ancak o metnin semantik yerinin doğru bir biçimde algılanmasıyla mümkündür. Beğeniye veya üslup duygusunu koşullayan bu algılamadır. Yani beğeni, dil-düşünmeden üslup-düşünceye geçişi, başka bir deyişle, gereç-dil'in rastlanırsal ve ikircikli anlamından çok-anlam'ın biçimsel kesinliğine geçişi tanımak yeteneği demektir(4). Bu işi yapmada, *metnin eleştirel açıklaması* belirleyicidir. *Eleştirel açıklama*, gereç-dil'i aşan niteliklerin sıralanmasını kolaylaştırması bakımından, en olumlu diyalektik anı oluşturur. Açıklama, açıklaması olduğu metinle karşılaşılırak, sıradan söyleşin gereç dil'i ile, şiirsel söyleyişin çok-anlamı arasında

(3) G. Della Volpe, *Engels-Lenin e la Poetica del Realismo, Critica del gusto*, birinci ek, s. 157-159. Lenin'in Tolstoy hakkındaki düşünceleri için ayrıca bkz. *Lenin, Sanat ve Edebiyat*, İstanbul 1968.

(4) " beğeni hiç bir zaman birdenbire oluşuveren bir aydınlanma değildir. O her zaman okurun vardığı, şiir metnini anlama derecesini gösterir... Bir parlama, güzel'e dolaysız yaklaşma ve çirkinden kaçma yeteneği, ya da sanat eserinin içimizde katıksız olarak yeniden yaşanması şeklinde anlaşılan beğeni, sanatı katıksız sezgi olarak anlayan akıldışı bir estetiğin kapsamına girer ve sanat, bir süreç, tarihsel bakımdan belirlenmiş bir süreç olarak anlaşıldığı andan itibaren geçerliliğini yitirir... O halde beğeni, bir hareket noktası değil, varış noktasıdır. Araştırmanın her evresine eşlik eder. Araştırmanın gelişmesiyle gelişir. Bir bakıma, araştırmanın verileriyle belirlenmiş ve koşullanmıştır. Kısaca yapıtın anlaşılması ve yargıyla çakışır." Bkz. Carlo Salinari, *Introduzione a Scritti sull'arte di K. Marx e F. Engels*, Bari 1967, s. 21-22.

meydana gelen *eleme* (yani sıradan'ı atma, temizleme) ölçülür ve değerlendirilir. Eleştirel açıklamanın tek görevi budur ve hiçbir zaman esas bağlama (*contesto*) eş değerli bir metin oluşturmak savında değildir.(5)

Yüzeyden bakıldığında, böyle bir uygulama biçimci bir nitelik taşır gibidir. Aslında tam tersidir. Tabii gerekli noktaları hesaba kattığımız takdirde. Çok-anlam'ı göstermek demek, ikircikli dille veya tek-anlamlı dille çok-anlamlı terimler arasında, salt sözlük düzeyinde basit bir karşılaştırma yapmak anlamına gelmez. Bir terimin çok-anlamlı olduğunu saptayabilmek, dili kendine amaç bir araç olarak almak, dil-düşünce özdeşliğini hiçbir zaman gözden ırak tutmamak, bu nedenle, dilin her zaman tarihsel bir ürün olduğunu kabul etmek ve belirli bir dil biçiminin bir sanat eserinde anlamını zenginleştirmesinin, tarihsel temelde, toplumsal kökende, belirli şeyleri yansıttığını görebilmekle mümkündür.

Örneğin, *Alelâde Harikulâde'* deki *öküz* ve *ağaç* terimlerini alalım. Beğenimiz, bu terimlerin, geçç-dil'de kullanılan *öküz* ve *ağaç* terimlerinden çok daha zengin bir içeriği olduğunu gösteriyor. Bu zenginliğin derecesini *eleştirel açıklama* ile belirtmek mümkündür. Eğer salt biçimsel bir yolla yaklaşıydık, basit anlam zenginleşmelerini sanatsal bir sonuç gibi göstermek işten bile değildi. Örneğin, "*öküzün biri*" dediğimiz zaman da *öküzün* anlamı genişliyor. Ama bu, sınırlı ve gelişimi olmayan, "yayılgan" nitelik taşımayan bir genişlemedir. Ve alışkanlık haline girdiği an, kalıba dönüşür. Oysa, hikâyede sözü edilen *öküz'de "öküzün biri"* veya "*öküz gibi*" ye göre çok daha değişik bir anlam zenginleşmesi gerçekleşmiştir. (Bu çok anlamlılığın, söz konusu "*o*" metinde, "*o*" bağlamda geçerli olduğunu, yani, çok-anlamlılığın semantik organiklik ve özerklikle bağlı olduğunu hatırlatmakta her zaman yarar var.) Çünkü buradaki *öküz*, toplumun belirli bir döneminde belirli bir kesimden derinliğine alınan toplumsal - insansal kesitten alıyor gücünü. Çok-anlamlılığı, somut maddesel koşullar, bu koşulların düşünülmesi ve eleştirilmesi oluşturuyor. (Burada, yazarın düşünce yeteneği ve hayal gücünün oluşturduğu öznel

(5) Della Volpe, age., s. 82, 84.

gücünü tartışmıyoruz. Bir sanat eserinin oluşması için bu gücü var sayıyoruz, ya da var saymak zorundayız). Çok-anlam'ın temel niteliği, doğduğu koşulları, bu koşulların somut gerçekliğini yitirmeden aşmasıdır.

Öküz demiştik. 1960 Türkiye'sinin tipik bir kahramanıdır öküz. Önce bu somut noktaya, giderek genellikle kapitalist toplumun doğal bir özelliği haline nasıl varmıştır öküz? Alelâde bir öküz, alelâde bir ağaçla yanyana gelince harikulâde oluyor. Öküz boyundan büyük işlere kalkışıyor diyoruz. Kalkışması da doğaldır. Öküz olmasa böyle işlere burnunu sokar mı hiç? Demek ki suçsuz alelâdeliği içinde bile öküzün öküzlüğünden ileri gelen bir olumsuzluğu var. Akıllı birinin yapamayacağı işleri beceriyor. Ama beceriyor, gerçek olan bu. Çünkü, öküzün öküzlüğünü sürdürmesini sağlayan "*bir sürü aptal, avanak, enayi, sersem var*" Fırsat verirsen öküz tabii çıkar ağaca. Öküz olmasa çıkar mı? Ama öküz. Öküze birinci olanak, ağaca çıkmasına izin vermekle yaratılıyor. İkinci olanak ise öküzün ağaçtan inmesini kuzu kuzu beklemekle gerçekleşiyor. Ağaç da var. Ağacın kendine özgü koşulları da var. Ağaç, şu bildiğimiz ağaç. İnsanlara dost bir bitki. Ama öküz ağaca çıkınca, ağaç ne olur? Bir oturak olur örneğin. Yok, yok, hiç oturak olur mu? Olur ya, olmaz işte. Yani her zaman olduğu için olmaz işte. Öyleyse, öküzkahramanın öküzlük derecesine, öküzlüğünü sürdürdüğü yere ve konuya göre, koltuk olur (bunu herkes bulabilirdi), soygun olur, işbirliği, iktidar, özel sektör, cop, soytarılık vb. olur. Yukarıda çok-anamlı'nın niteliğini söylerken belirttiğimiz gibi ağaç ağaçlığını hep korur ama (çünkü gereç-dil, hem şiirin hem bilimin ortak-somut hareket noktasıdır. Gereç-dil'in aşılması, bu dilin şiir ve bilime göre ayıklanmasıyla, ama sadece ayıklanmasıyla gerçekleşir), çok-anamlı bir ağaç olur. Yani kapitalist toplum düzeninin tipik kahramanı öküzün cirit attığı tipik sömürmelerin, tipik yemelerin, tipik yedirmelerin, yani tipik namussuzluk olanaklarının adı olur. Burada *tipik'i* de tanımlayalım. Düşüncesiz şiir olamayacağını söylemiştik. O halde her sanat eseri hayal gücünün dağınıklığını aşan, hayal gücünün dağınık sezgilerine birlik veren aklın bir sonucudur. Akıl ise, bir şeyi seçmek, başka bir şeyi hesaba almamak demektir. Yani sanat eseri edebi bir soyutlamanın ürünüdür. Zihinsel bir ürün-

dür. Böyle bir soyutlamadan çıkarılan *tipik* ise şöyle tanımlanabilir: ortak ve özgül karakterler toplamı, yani tarihsel-toplumsal bir özlülük (essenzialità-) ve somut akıl olduğu nedenle, herhangi bir istatistik ortalama ile ilişkisi yoktur. Tipiklik, belli bir tarihsel olgunun özü olduğuna göre, *en yaygın olan'la*, *en sık olan'la*, *en olağan'la* özdeş olmaz. Çünkü burada sözü edilen *tipik*, yalnız ortak ve genel özelliklerin değil, *ortak ve özgül* özelliklerin bir bütünüdür (6).

Bilmem, *öküz* ve *ağaç* terimlerinin eleştirel açıklamasını yapabildik mi? Şunu eklemekte yarar var: *Öküz* ve *ağaç* terimlerinin bu anlamları, ancak "*bu*" belirli bağlamda, yani *Alelâde Harikulâde*'nin oluşturduğu organik bağlamda söz konusudur. Kısaca, *öküz* ve *ağaç*'ın, ve daha başka terimlerin, ve giderek tüm metnin belirttiğimiz doğrultudaki çok anlamlılıklarını, herşeyden önce *Korkmazgil*'in "*sözcük*" üne borçluyuz. (Daha ayrıntılı bilgi için, bkz: *Halkın Dostları*, s. 12).

Ve işte *Eyyam Efendileri*. Günümüz Türkiye'sinin sosyalist eyyamcıları. Bilimsel sosyalizm sosyalistleri. Yani asfaltta 20 derece soğuk. Bir yanda üşüyen pahalı, yumuşak, kalın kürkler (niçin üşüyorlar dersiniz?). Öte yanda birer ayakları durmadan gökyüzünde olan (hep gökyüzünü mü gözleyecek bu ayaklar?), yine 20 derece soğuk asfaltta, yedi sekiz, dokuz, on, onbeş yaşlarında yalnayak çocuklar. Ve ortada, tek bir zamanın, yani mutlakiyet, meşrutiyet, cumhuriyet ve demokrasinin tek zamanlı efendileri, yani eyyamcılar, hep sağ-sol, sol-sağ, orta-dik, orta-sol, orta-sağ, sağ-orta, sol-orta, dik-orta, yatay oturmasını bilen mutmeşcümдем sosyalistleri. Sektarizmden kaçınmak. Sol mücadelenin varlığının ancak ve ancak sağ engelin mevcudiyetiyle mümkün olduğu. Binaenaleyh antidemokratik yasaların mücadele aşkımızı bilemediği. Eğitimin devletleştirilmesi deyip de etrafı ürkümeden. Özel sektör deyip de provokasyona yol açmadan. Özel okullar çalışabilir, yeter ki sömürü olmasın. Kavram kargaşası. Yoksa daha başka bir şeylerin mi kargaşası? Cumsoscumsosmutmeşdem. Herşeyin bir tarihi var. Sokak sosyalizmi ayrıdır, kürsü sosyalizmi ayrı. Kürsüden geçmeyen sosyalizm amele sosyalizmi olur ki,

(6) Della Volpe, age., s. 54.

onun da sonu sefalettir. Sosyalizm bu kadar düşmedi canım, aaa! Yürüyorlar. Başlar pencereye çevrildi. Kim yürüyor? İşçiler. Sokak sosyalistleri! Sokak sosyalistleri! Serseri takımı! Maskaralar!

Genç adam kapıyı çekip gitti: "*Gidinin eyyamcıları!*"

Şunu artık kesinlikle ve son kez öğrenmeliyiz: yaşamımızı belirleyen temel öge sınıf gerçeğidir. Her birey ait olduğu sınıfın maddesel hayat koşullarıyla bağlıdır. Yurdumuzda son yılların sosyalist mücadelesinde görülen sapmalar bu kuralın şaşmazlığını açıkça göstermiştir. Burjuva ve küçük burjuva kökenli kişilerle sosyalizmi kurmak sadece bir hayaldir. Bu kesinliğe haklı olarak karşı çıkılabilir, ama "*istisnalar kaideyi bozmaz*" Genellikle konuşursak, şimdiye dek sosyalist mücadelenin başını çekenlerin sınıfsal kökenleri bazı önemli sonuçları açıklamak zorundadır, açıklayabilir de. Emekçi halkın hamurundan gelmeyen, gelip de kökeninin niteliğini korumayan aydınlarla ve eylem adamlarıyla sol cephedeki bölünmeler sürüp gidecektir. Kitap sosyalizminin pazarlanması, somut ve basit gerçeklerin kürsü havasına sokularak itici ve anlaşılmaz duruma getirilmesi, basit bir entellektüel sapma değildir. Hayat anlayışlarında kendi sınıflarının temel izlerini taşıyan küçük burjuva sosyalistlerinin sıkıya gelince asıllarına "*rücû*" etmeleri gibi pek bilinen bir yasanın doğal sonucudur.

Bu genel toplumsal durumun yansımaları, kültür ve sanat alanında görmekteyiz. Söylemiştik: düşünce her şiirde organik ve doğal olarak yer alır. Bu düşüncenin *a priori* bir sıfat taşımak zorunda olmadığını kabul ederek, bir burjuva gerçekçi sanatına, bir *dekadan* gerçekçi sanatına vatandaşlık hakkı tanımiştık. Bu sanat gösterilerini, tarihsel birer olgu olarak saydık. Bunu böyle yapmakla, tarihsel-maddeci diyalektiğin bir gereğini yerine getirdik. Yine aynı diyalektiğin yasalarına göre, yukarıda sözünü ettiğimiz sanat gösterileri, çağımız koşullarına göre görevlerini bitirmişler, sadece "geçmiş" olarak bir değer taşırlar. Yani seçici, eleştirel bir bakış açısı gerektirirler. Bugün, kapitalist sömürünün emperyalist saldırganlığı altında, sınıf bilinci bütün şiddetiyle kesinleşmiş ve sömürülen, ezilen emekçi sınıfları için sosyalizm tek kurtuluş yolu haline gelmiştir. Bunun terisini söylemek, gerçek anlamda bir aydın, gerçek anlamda bir sanatçı

için bugün olanaksızdır. Tersini söylemek tarihi yadsımak, bugünü horlamak, düne yüzçevirmek, geleceği karaltmak demektir. O halde, nasıl ki emekçi halkın ifadesi olan bir sanatı da istemek hakkımızdır. Bu sözlerimizde hiç bir kolaya kaçma, hiç bir popülizm izi aranmasın. Sanat her zaman ince bir iştir, zor bir iştir, zihnin ve hayal gücünün damıtı damıtı ortaya koyduğu bir üründür. Burada kaba anlamda halka inmek de söz konusu değildir. Emekçi halktan gelen, onunla kan dolaşımını kesmemiş bir sanatçı, belki dolaylı olarak, ama mutlaka o halka seslenecektir. Halk, en yüksek nitelikte saydam bir demir haline dönüşmüş sesini mutlaka tanıyacaktır. Nasıl tanımaz kendi sesini?

İşte böyle bir sanatçı olan *Hasan Hüseyin Korkmazgil*'in *Made in Turkey* adlı kitabında topladığı hikâyelerin ikisinden söz ettik. Hem şiiriyle hem hikâyesiyle geldiği emekçi kitleden göbek bağıni koparmayan bir sanatçı. Öznel bütün yeteneklerinden önce gelen en önemli özelliği: *ezilen sınıfın ezilen sanatçısı*. Bu bir övgü değildir. Tersini savunabilen varsa, buyursun!

İşte emekçi sınıfın sanatı için baş koşul, ilk koşul. Bu koşulu sağlamadıkça, dıştan gelenlerden emekçi sınıfın sanatını yapmalarını beklemek boşunadır. Emekçi sınıf kendi sanatını kendisi yapacaktır. *Korkmazgil*'in bir benzetmesini kullanayım: Küçük burjuvaziden gelen sanatçı veya aydınla, gerçekten emekçi sınıflardan gelen sanatçı veya aydın arasındaki fark, birinin damat, ötekinin evlât olduğudur.

Korkmazgil'in ancak iki hikâyesini ele alabildik. Toptancı bir eleştiriden yana olmadığımız için başka türlü yapamazdık. Onunla ilgili olarak kullanılan "*mizah*" sözcüğünü biraz açmak gerekir. En aydınlık çizgisine *Aziz Nesin*'de ulaşan mizah geleneğimize dayanmasına karşın, *Korkmazgil*'in ortaya koyduğu mizah örnekleri, bu geleneği sadece ileriye götürmekle kalmıyor (ki bu çok doğal bir olgudur), bu geleneğe başka bir doğrultuda gelişim ve açılım sağlıyor. Bu mizahı, "*yöntem mizahı*" diyebileceğimiz türe karşılık, "*esin mizahı*" olarak adlandırabiliriz. Yöntem mizahında, yazarın ortaya koyduğu yapıtlar, o âna dek belirlenmiş geleneğe göre bir başkalık niteliği taşıyabilirler bile, yazarın sanatındaki gelişme açısından kolaylıkla sapılabilecek bir çizgi oluştururlar. Böyle bir çizgi dural (statik) olmayabilir, ama en son durumda, bütün açılımların uçlarını toplayıp bir araya ge-

tirdiğimizde, yazarın izlediği doğrultunun temel ve çoğu kez değişmeyen özelliklerini hep içinde taşır. Mizahça sunuşun çok saydam oluşu, yazarın mizah üslûbunu tek yönlü bir doğrultuya zorlar. Değişik düşünceler aynı niteliği taşıyan kalıplara girerek, içeriği sanat bakımından tekdüzeliğe sokarlar. Çoğun bir araç olan mizah, düşünce ve duygudan sonra gelir.

"*Esin mizahı*"nda ise, zekâ ve hayal gücü, yapı olarak mizah öğesini taşır. Mizah, düşünce ve duyguyla birlikte, düşünce ve duygu olarak doğar. Hiç bir zaman zekâ ve hayal gücünün özerkliğini aşıp, tek başına çalışmaz. Bu nedenle, her özgün düşünce, her özgün duygu, tek ve tekrar olanaksız bir mizah biçimi olarak somutlaşır. Bir hikâyede en uygun biçim olarak belirlenen mizah biçimi, başka bir hikâyede belirlenecek biçimin kaynağı olmuyor. Yani, tikel biçimler arasında mizahça anlatma yönünden, bir gelişim bağı yok. Her biçim özerk kalıyor. Bu ise, düşünce ve duygunun, yöntemin katılaştırıcı tehlikesi altında, kalıp haline dönüşmesini önüyor. *Ağlama Duvarı* öyküsü bunun en açık örneğidir.

(*Gelecek, Temmuz 1971, Sayı: 3*)

ELEŞTİRİMİZİN ALINYAZISI

Beğensek de beğenmesek de, *Ataç* bir olgudur. Ama bugün hâlâ, *Ataç*'in bıraktığı *çalakalem* geleneğinin kırıntılarından nasiplenene inat, *Ataç* bir eleştirmen değildir. Bu yargı, onun eleştirmenlik etkinliğinin şu veya bu şekilde değerlendirilmesi anlamı taşımaz. Bu, gerekçe bile gerektirmeyen bir yargıdır. Çünkü, eleştiri kuramı üzerine yazdığı bunca makaleye karşın o, "*eleştiri*" denilecek hiç bir çalışma vermemiştir bize.

Bu nedenle, *Ataç* eleştirmen değildir; çünkü "*hiç*", eleştirmen olmamıştır o. Yaptığı tek şey, yukarıda "*çalakalem*" diye nitelendiğimiz, sezgisel bir alışkanlık içinde ve ordan burdan çırpıştırılmış dağınık bilgiler ışığında, eleştirme yazmadan, eleştiri kuramı üzerine yazılar düzmek olmuştur. İşte böyle bir geleneğin, belirli nedenler sonucu yayılmasından sonradır ki, *etiketçilik* bir ölçü olmuş, "*keyif*" veya "*tutku*", yargıya temel alınmıştır. Ve iyiniyetli, haksever birkaç yazarımız da, tarihsel bir sorumluluk duygusu içinde, kendine "*özel eleştiri*" adını takmış bu eleştirimsi davranışı, ciddi anlamda bir "*özel eleştiri*" düzeyine koymuştur. Başka türlü yapamazlardı belki de. Ama şunu da vurgulamak aynı derecede bir sorumluluk sorunudur: *Ataç* ve kalıntıları için artık tarihsel bir terim olarak kullandığımız "*özel eleştiri*" deyimini, bu ad altında baıda gelişen *özelci* geleneğin ayağına su dökmek.

Ataç yaşamıyor artık. Yaptıkları da, yapmadıkları da ortada. Ama *Ataç*'cı-özel ve denemeci eleştiriye karşı gelişen ve başlangıçta kendisini "*nesnel*" diye nitelleyen akım ne durumdadır bugün? İlk çırpıda *Âsım Bezirci* ve *Hüseyin Cöntürk* geliyor akla. Yaşlı ve genç birçok arkadaşımız, örgensel olarak bilmezler pek, *Bezirci*'nin bütün çalış-

malarını. Bilmezler ve es geçerler. Bugün o, başlatuğu "*nesnel eleştiri*" geleneğinin soyutluğunu, katılığı, inkârcılığını derin bir çok-boyutlulukla aşarak, kendine özgü, kesintisiz, temeli sağlam bir yöntemi sürdürmektedir. Eksiklerini ve yanlışlarını bir yana bırakarak, günümüz Türkiye'sinin ciddi, ihtiyatlı, –belki gereğinden çok ihtiyatlı–, zekî, yetenekli tek eleştirmeni diyebiliriz ona. Hattâ o, bize göre, ince bir sanat duyarlığı ve dikkatli bir eleştirmen niteliği olan bir edebiyat tarihçisidir. Bazı gençlerimiz ve daha eskiler, belki tepki gösterenler bu yargıya. Ne var ki, *Bezirci*'nin, başlangıcından bugüne dek gelişimini inceledikten sonra başka bir yargıya varmak olanaksız. Yazar ve şairler üzerine yazdığı, inceleme değerindeki monografilerini yanyana getirirsek, günümüz edebiyatının örgensel bir görünümünü elde etmek mümkündür.

Hüseyin Cöntürk'e gelince; o, hayattadır ama, eleştirmeci olarak yaşıyor diyemeyiz ona. Eleştirmeci olarak yaşayabilmek için yazılarla sürekli olarak soluk almak gerekir. Soluk almakta devam edebilir miydi *Cöntürk*? Kendi geleneğimize, somut kültür koşullarımıza dışardan aşılama çalıştığı *anglo-sakson/çeviri* geleneği tutabilir miydi? Kısa çıkışlarındaki sözlükçü, uzun çabalarındaki istatistikçi, usandırıcı, üçü yöntemi niye sevimsizlik uyandırdı? Bir yandan yanlış edilen büyük lâflar (örneğin, *Kant*'ı okumadan *Kant* serenadı, dolayısıyla *Kant*'ın, estetik duygunun evrenselliğine temel kabul ettiği, bütün insanlarda var saydığı "*ortak duyu*" kavramını "*sağ duyu*" biçiminde aktarmalar), öte yandan edebiyat yapısının önemli yönlerini ayırtı-vıdıvıdılarla yitirmek.... *İstatistik yöntem* derken, istatistiğin zincirleme tutarlılığını yoketmek; *yargının gerekçesi* derken, gerekçeye dek dayanmadan okurun sabrını kaçırmak; *nesnel, açık, aydınlık* derken, okunmayacak, okunup da anlaşılmayacak bir türkçeyi gevelemek....

Yalnız *Cöntürk*'le kalmıyor susanlar, susup da kaybolanlar. Nerde *Fethi Naci*'nin, ayakları, güzel kitap sayfalarındaki toplumculuğu? "*Tükенmez İnsan*" niye tükendi böyle birden, hem de kendini doldurmadan daha? Böylesine şâirâne ve *Lukacs*'i böylesine soyutlayan bir toplumculukla kesin *etkisizlik* arasında bir bağ var mı dersiniz? Orta-okul-lise yıllarımızın *Memet Fuat*'ına ne oldu? Ne oluyor bu adamlar-

ra böyle? Yeni bir atılımın hazırlığı içinde midirler yoksa, bunca yıldır? Böylesine hızlı yaşanan bir dönemde, bu kadar uzun sürer mi dersiniz hazırlık? Sürebilir mi? Başladığını bitirmek diye bir şey vardır. Niye bitirmedi bu kişiler, başladıklarını? Niye bitiremedi başlanan şey? Kimde suç? Kişilerde mi? Yoksa şeyde mi?

1960'lardan sonra serpilten, iri iri bağırarak, herbiri birer incelemeci kesilen, o bilgin eleştirmenlerimiz nerde? Bırakın yaşlıları, gençler nerde? Nasıl tükenir bu barut böyle? Kimin suç? "*Diyalitik maddecilik*" in mi, "*toplumsal gerekircilik*" in mi, "*yargının gerekçesini verme*" nin mi, "*ben içerikçiyim, ama biçimi yadsımam*" ın mı, "*şiir biçimdir, içerik bir ölçü olamaz*" ın mı? Bugün eleştirmenlik, kitap tanıtıcılarına, fıkra yazarlarına veya, eleştiri yazdıklarını sanıp, yeteneksiz, kalıntı dostlarının reklâmını yapan, kokusuz sütunların kokusuz yazarlarına kalmıştır. Bugün, kendilerine bile sorsanız, "*evet, eleştirmenim*" demekten utanacak kimseler, ceplerinde uluslararası eleştirmen kimliğiyle geziyorlar.

Daha kurulmadan sulandırılan eleştirimizin bu mutsuz alinyazısı değiştirilmelidir, değiştirilebilir. Bunun ilk koşulu, şimdilik, bu işin çok yönlü, örgensel bir bütün içinde yürütülecek, sistematik bir çabanın desteğiyle, güdüsel beğenimizi, elde ettiğimiz doğru ve tam bilgilerin ışığında geliştirmek gibi görünür. Çeşitli sanat kuramları, eleştiri anlayışları, kuru birikintiler değildir. Ama ancak kendi benliğimizi, kendi gerçek değerlerimizi, kendi somut koşullarımızı kavrayarak, genel kuram ve görüşleri yararlı ve diri hale sokabiliriz. Reçete verdiğimiz sanılmasın. Şimdiye dek çok reçetesi verildi bu işin. Dememiz odur ki, boş yürekle, boş kafayla yürümez eleştiri.

(BARIŞ, 4 Ekim 1971)

ABARTILAN BİR GELENEK

Orhan Veli şiir geleneğinin esas niteliğini ve şiirimizin gelişimindeki etkilerinin hangi doğrultuda işlediğini biraz daha nesnellikle saptayabilecek zaman süresini aldık sayılır. Ayrıca, çeşitli edebiyat deneyimlerinin, bu süre içerisinde, vermekte oldukları sınırı, hiç değilse pratikte sonuçlandırmış olmaları, işimizi daha da 'kolaylaştırmaktadır. Başka bir deyişle, bu şiir geleneğinin görünüşte kavgacı ve ilerici özelliğinin, aslında kolaycı, rahatlıkçı, sağlam şiir yaratılarına şal çekici bir nitelik taşıdığını, otuz yılı aşkın bir zamandan beri geçirdiğimiz somut deneyimler ortaya koymaktadır. Günümüze dek sürünmekte devam eden *Garip* kaynaklı kalıntılar ise, bu anlayışın nasıl "ayaküstü" bir şiircilik olduğunu ayrıca kanıtladılar. Bilinen nedenlerle resmî düzlemde yaygın bir üne ulaşan bu gelenek, resmîliğin yarattığı araçlarla öz gücünden daha etkili olmuştur. Bugün de, yine resmî bir ağızbirliğiyle, edebiyatımızın tek yeniliği, tek devrimi gibi korunmaya, genç kuşaklara aşılarmaya çalışılmaktadır.

Her kültür ve sanat geleneğinin belirli bir gösterisini, zamanla doğal olarak aşmış olarak niteleyebileceğimiz gibi, bugün, Orhan Veli'yi de aşmış bir anlayışın temsilcisi sayabiliriz. Böyle bir sava, tarihsel nesnelliğin de pek diyeceği olmaz; çünkü bu tür yargılamalar, her insan etkinliğini bir süreç kabul eden gerçekçi tarihsel bakışın doğal ve gerekli bir sonucudur. Ne var ki, *Garip* geleneği, başlangıçta aşmış bir akımdı. Buna üç temel neden gösterebiliriz: 1) *Kendi somut koşullarında bile etkililiğini ve olumlu görevini yitirmiş bazı yabancı deneylerin, en kolay ve yüzeysel gösterilerini, toplumsal yaşantımızın verimsiz bölgelerine, gösterişli bir tavırla uygulamak*, 2) *Şiirimizin o âna dek vardığı ve sürdürmeğe kararlı görüldüğü güçlü ol-*

gunluğunu hiçe saymak ve tek özgünlüğün, tek yeniliğin Garip akımı olduğu gibi sorumsuz bir sanıya kapılmak, 3) Sınırlı gücünün çok çok üstünde at oynatmaya yeltenmek.

Bütün bu yoz uygulamaların dile ve ' içime verdiği başıboş özgürlük ise, bilinçsiz aranımların doğal sonucu olarak nitelenebilir.

Bugün, gün yüzüne çıkan gerçek şiir i rünlerini tatuktan sonra *Orhan Veli* ve arkadaşlarının gerçekleştirdiğ o ufacık yenilik ve özgünlük zıplamaları karşısında, ayaküstü bir çöplenenin avuntusunu bile duymak olanaksızdır. Meyhane sıkıntısını övünülecek bir yaşantı ayrıcalığı sayan, yaşamın her gösterisini bu sorumsuz ilkeye uydurmaya çalışan, bireysel aşk yenilgilerini iki çiziktirme ile şiir yapığını sanan, bununla avunan, günlük yaşamının amaçsız önemsizliklerini şiir adı verilen nüktelerle tamamlayarak, kaba duyarlığa yüksek hayal dünyasında devam olanağı sağladıklarını düşleyenler, bu yoz tablonun kırntı şakşakçılarıdır. Bugün şiir sanatında, aynı rahatçılığı, aynı baygınlığı, aynı beyin ve beğeni bulanıklığını, değişik yöntemlerle de olsa sürdürmeye çalışanlar yok değildir. Üstelik buna yeni bir kılıf da yaratmışlardır. Aynı yönde ve aynı üçkâğıtçılıkla uydurdıkları eleştiri ölçütleriyle, kuramsal düzlemde de meşruiyet oyunları düzenlemektedirler. Ama aruk, böyle bir oyunun kolay kolay yutulmayacağını da anlamış olmalılar.

Orhan Veli'yi bu sığığa iten nedenin, o zamanın koşulları olduğu iddia edenler eksik değil. Yoksa *Orhan Veli* başka *Orhan Veli* olurmuş. Gerçeği söylemek gerekirse, kültür-edebiyat-sanat gösterileri, öyle "*olsayla bulsa biraraya gelse*" türünden varsayımlarla ne anlaşılabilir, ne değerlendirilebilir. Hem, aynı koşullardan yalnızca *Orhan Veli* ve *müridleri* geçmedi ki... Aynı dönemde, güçlü ve köküyle "bizim" olan bir şiir damarının kurulup gerçekleşüğüne tanığız. Günümüz şiirini besleyen de, bu erkek damarın örnekleridir. Aslında *Orhan Veli* "o kadardı" *Orhan Veli*'yi *Orhan Veli* yapmakta elbette koşulların büyük önemi olmuştur. Ama bu koşullar, hayallerdeki bir *Orhan Veli*'yi gücünün ve yeteneklerinin altında olmaya zorlamamıştır. Tersine, onun yayılıp tanınması için, pratik bir araç sağlamıştır. Böylesine etkili pratik aracı mümkün kılan baş neden ise, *Orhan Veli*'nin yukarıda çizmeye çalıştığımız şiir anlayışıdır.

Garip geleneğinin Türk şiirine getirdiği iddia edilen yenilik ve değişimlere gelince, bu deneyler ondan önce daha aşırı ve daha bilinçli bir biçimde yapılmıştı zaten. Gelenekleri yıkma açısından, Orhan Veli'ye göre daha geri bir çizgide bulunan bir *Tarancı* bile, dikkatle baktığımızda, daha sahici bir şiir niteliği göstermektedir. Orhan Veli; *Tarancı*'nın kendi bireysel ve benel dünyasında "derinliğine" derleyip toparlamaya çalıştığı, o yorgun, sonuçsuz, fakat içten deneyimini de gösterememiş, soyut bir yenilik ardında hep yatay sıçramalarla yetinmiştir.

O karanlık günlerde bile, sağlam şiir işçiliğini, herşeye göğüs gererek, seslerini duyuramamak pahasına da olsa, sabırla, ama bilinçle, yılmadan sürdürenlerin eserleri elimizin altındadır bugün. Bu olgu, soylu şiir deneyimlerinin, hiçbir şekilde örtülemeyeceği gerçeğini gereği gibi saptamış olmalı...

(BARIŞ, 18 Ekim 1971)

CEMİL SENA'NIN ESTETİK ÇABALARI

Cemil Sena'nın yeni yayınlanan *Estetik* adlı kitabını heyecanla satın aldım. "*Tamam, dedim kendi kendime, işte derli toplu bir kitap çıktı bu konuda!*" Yine heyecanla okumaya başladım. Ne yazık ki, umduğumu bulamadıktan başka, önemli bilgi yanlışlıklarıyla karşılaştım. Bayağı üzöldüm. Bunca çalışma, bunca yılın emeği yine güme gitti, yine yararsız kalacak, hattâ birçok okuru yanıltacak, estetik konularından soğutacak. Bu yargımın gerekçelerini, yalnız birkaç nokta üzerinde durarak belirtmeye çalışacağım.

Birinci bölümün ilk satırları şöyle:

"Estetik sözcüğü, Yunanca duyum anlamına gelen aestetis sözcüğünden alınmıştır. Bunu en evvel, filozof Kant, duyarlılığı (sensibilité) ve duyuları (sens) incelemek için genel bir terim olarak Critique de la Raison Pure (Salt Aklın Eleştirimi) adlı eserinde kullanmıştır. Daha sonra, aynı okula bağlı olan Baumgarten, sanat ve güzel konularını inceleyen özel bir bilim -adı olarak bu terimi felsefeye maletmiştir." (Cemil Sena, *Estetik, Sanat ve Güzelliğin Felsefesi, Remzi Kitabevi, İstanbul 1972, s.9*).

Baumgarten, 1914'le 1762 yılları arasında yaşamıştır. 1735 yılında, daha 21 yaşındayken, *Meditationes philosophice de nonnullis ad poema pertinentibus* adıyla, doktora tezini yayınlamış ve ilk kez "*estetik*" terimini kullanmıştır. 1750 yılında ise, ünlü *Aesthetica*'sını yayınlamıştır. Böylece bu sözcük, aynı zamanda bir eserin de adı olmuştur. (Bkz., Benedetto Croce, *Estetica come scienza dell' espressione e linguistica generale*, Laterza, Bari 1965, 1902 (1), s. 234). Kant

ise, *Salt Aklın Eleştirisi*'ni (*Eleştirim*, yanlış bir kullanımdır) 1780'in ilk yarısında yazmış ve 1781'de yayınlamıştır. Bu nedenle, "*estetik*" sözcüğünü ilk kez Kant'ın kullanmış olması, herşeyden önce kronolojik bakımdan olanaksızdır. Sonra, kronolojik araştırmaya gereklik kalmadan, *Salt Aklın Eleştirisi*'ne bir göz atmak bu gerçeği ortaya koyar. Kant, bu eserinin *Transcendental Estetik* bölümünün ilk sayfalarında, "*duyarlığın a priori bütün ilkelerini araştıran bilime, transcendental estetik adını veriyorum*" dedikten sonra, bir dipnotu iner. Burada, estetik terimine Baumgarten ve genellikle Almanlar tarafından verilen anlamı tartışan Kant, şöyle bir açıklamada bulunur.

"Başkalarının, beğenin eleştirisi dediği şeyi belirtmek için, yalnız Almanlar estetik sözcüğünü kullanmaktadırlar. Bunun nedeni ise, yetkin bir çözümleyici olan Baumgarten'ın boşa giden umudunda yatmaktadır. Baumgarten, güzel'in eleştirel yargısını akılsal ilkelere indirgeyebileceğine ve bunun kurallarını bir bilim haline getirebileceğine inanmaktaydı. Oysa, böylesi bir çaba boşunadır. Çünkü, beğenin sözü edilen kuralları ve ölçütleri, belli başlı kökenleri nedeniyle, deneyseeldir; dolayısıyla, güzele değgin yargımızın dayanabileceği a priori yasalar saptamada tümünden yararsızdırlar... Bu nedenle, bu terimi ya yeniden bırakmak ve gerçek bilim olan öğretiyeye özgü kılmak..., ya da hem spekülâtif felsefede, hem de estetikte kullanarak, gerektiğinde transcendental, gerektiğinde psikolojik anlamda almak daha uygun olur" (Kant, *Salt Aklın Eleştirisi*, I, 1, 1t. baskı, Laterza, Bari 1969, çev. Giovanni Gentile ve G. Lombardo-Radice, C. I, s.66).

Görüldüğü gibi, "*estetik*" sözcüğünü felsefeye ilk kez maleden Kant değil, Baumgarten'dir. Üstelik, Cemil Sena'nın kendisi de, kitabının 28. sayfasında Baumgarten'den söz ederken, doğum-ölüm tarihlerini doğru kaydetmiştir. Bu terimin ilk olarak kullanıldığı 1735 yılından, *Salt Aklın Eleştirisi*'nin ilk baskısının yapıldığı 1781 yılına dek, yarım yüzyıla yakın bir süre geçmiştir. Dolayısıyla, Sena'nın sandığı gibi, Baumgarten'i Kant okuluna bağlı bir düşünür saymak da olanaksızdır.

Estetiğe mimesis (taklid) kuramının, Eflâtun tarafından getirildiği söyleniyor (age., s.11). Oysa, Eski Yunanda, bu kavram Eflâtun'dan çok önce görülmektedir. Eflâtun'un yaşadığı yıllar 427-347'dir. Mimesis kavramının ise, 6. yüzyılın sonlarına doğru, Yunan şairlerince bilindiğini biliyoruz. Örneğin Sofistlere göre, "taklid ihtiyacı, bütün insanlarda doğuştandır" (Armando Plebe, *IL pensiero estetico di Platone*, Laterza, Bari 1965, s. 67). Ayrıca, mimesis kavramını Aristo'da kuramsal bir açıklık ve belirginlik içinde görmek mümkünken, bu konu Eflâtun'da hayli karmaşık ve çoğu kez çelişkilidir. Herşeyden önce, Eflâtun'un mimesis'den ve anladığının, çeşitli diyaloglara göre belirişimi ortaya koymak gerekir. Yoksa, birçoklarının sandığı gibi, ne Eflâtun'un da ne de Aristo'da, mimesis kavramı, hiçbir zaman "fotoğrafçılık" anlamına gelmemiştir. Hiç olmazsa, *Devlet*'in X. kitabındaki mimesisi'le, *Yasalar*'daki mimesis arasındaki farkı ve tümleşmeyi belirtmek, bazı gerçekleri okurun önüne serilebilirdi. Sonra, Eflâtun'daki "güzel" kavramı, sanat kuramı bakımından dikkatli kullanılması gereken bir terimdir. Nitekim Eflâtun, güzel kavramını sanat kavramından ayrı tutmaktadır. Bu nedenle, güzel, olumlu bir kavram sayılırken; sanat, ruhu idealar dünyasından uzaklaşturan bir etken olarak gözükmektedir (Bkz., A. Simonini, *Storia dei movimenti estetici nella cultura italiana*, Sansoni, Firenze 1968 s.17). Bu son cümlede, Eflâtun'un estetik görüşünü tümünden yansıtmamaktadır, çünkü, çeşitli diyaloglarda (örn., *Büyük Hippias*, *Ion*, *Gorgias*, *Devlet*, kit. II, III, X. *Yasalar*), çoğun birbiriyle çelişen sonuçlara varılmıştır. Ama bu çelişileri, birbirinin karşısında ve birbirinin yanında duran kalıplar olarak değil de, her durumun kendi gerekliliğine göre ele alırsak, o zaman karşımıza, hayli karmaşık, ama aynı zamanda hayli ilginç ve gösterilenden daha derin bir Eflâtun çıkar.

Aristo'ya şu yargıyla giriliyor: "Aristo, genel olarak güzel ve sanatı incelememiştir" (age., s.11). Oysa, sanat kuramı konusunda ilk bilimsel ve sistematik düşüncüyü Aristo'ya borçluyuz. Sistematik bir kitapta, trajedi, dram ve destan türlerini ayrıntılarıyla incelemesi, bu eserine *Poetika* (Şiir Sanatı) adını vermesi, herhalde bir anlam taşımalı. Peşinden, "o, teorik olmaktan ziyade deneysel bir görüşe maliktir" deniliyor. Bu da yanlış bir bilgi. Aristo, *Poetika*'da, önce şiir

anlayışının kuramsal temellerini koymuş, sonra da pratik çözümler uygulamıştır. Poetika'ya bir göz atmak, şöyle bir karıştırmak, bu konuyu yeteri kadar aydınlatıyor sanıyorum. Ama, Sena'nın asıl yanılması şu cümlede yer alıyor:

"Aristo, sanatın kaynak ve amaçlarını anlamamış, şîrlin taklidinden ve öğrenme isteğinden doğduğunu sanmıştır; fakat resmin, olanı değil, olması gerekeni ifade etmesini istemek suretiyle, savunduğu prensipleri yumuşatmıştır".

Aristo'nun mimesis kavramı, bugün bile geçerliliğini yitirmemiş ve birçok yeni estetik görüşlere temel olmuş bir boyut taşır. Önce şunu belirtmek gerekir: Aristo, "olanı değil, olması gerekeni (*acaba yalnızca gerekeni mi?* –B.C.)" resimden çok, trajediyle ilgili olarak tartışmıştır. Ona göre, "şairin görevi, gerçekten olan şeyleri değil, bu şeyleri, belirli koşullarda olabilecekleri gibi, yani gerçeğe-benzerlik'in ve zorunluluğun yasalarına göre tasvir etmektir. Nitekim şair ve tarihçi, birbirinden, birinin dizelerle, ötekisinin düzyasıyla yazması nedeniyle ayrılmaz... Asıl fark şudur: tarihçi, gerçekten olan olayları tasvir eder, şair ise, olması mümkün olan olayları. Bu nedenle, şiir, tarihe göre daha felsefî ve daha yüksek bir şeydir. Şiir, daha çok tümel'i, tarih ise tikel'i canlandırmayı amaçlar" (Aristo, *Poetika*, 1451a-35, 1451b5-6, it. baskı, Laterza, Bari 1964, çev. Manara Valgimigli, s. 93-94). Görüldüğü gibi, burada saptanan mimesis kavramı, şaire, taklidin çok ötesinde olanak ve *hautâ* taklidin ötesine gitme zorunluluğu tanımaktadır. Olması mümkün olanı taklid etmek, düz anlamda bir taklid midir? Sanatçının yaratma özgürlüğünün kuramsallaştırıldığını, ilk kez Aristo'da görüyoruz. Aristo, şairin de bir ressam gibi taklidçi olduğunu söyledikten sonra, bu taklid işleminin üç değişik görünümünü belirtiyor: Şair, şeyleri, "*nasıl olmuşlarsa veya nasılsalar*", "*oldukları veya olmuş oldukları söylenildiği ve sanıldığı gibi*" "*olmaları gerektiği gibi*" taklid eder (*Poetika*, 1460 b5-10). Hemen eklediği şu söz, bugün bile edebiyat eleştirisinin tartışa tartışa bitiremediği önemli bir soruna dikkati çeker:

"Hem slyaset, hem de şlr sanatı için aynı olan bir doğruluk kuralı olamaz... Şlr sanatı sınırları içinde iki tür yanlış mümkündür. Birincisi, doğrudan doğruya şlr sanatının özünü ilgilendirir; ötekisi ise, şlr sanatını yalnızca dolaylı ve rastlansal olarak ilgilendirir. Birinci yanlış şudur: Şalr, canlandırmayı amaçladığı bir nesneyi canlandırma yeteneğinden yoksunsa, yanlış o zaman, doğrudan doğruya şlr sanatını ilgilendirir. İkinci şudur: Şalr, iki sağ ayağını birlikte ilerletirken bir atı resmeden kimsede gibi, canlandırmayı amaçladığı nesne hakkında yanlış bir bilgiye sahipse, o zaman yanlış, doğrudan doğruya şlr sanatını ilgilendirmez, çünkü bu tür yanlış, bazı özel bilgilerin eksikliğinden ileri gelmektedir." (Poetika, 1460 b 5-20).

Kolayca gözlemleneceği gibi, burada sözü edilen mimesis, doğayı ve devinimi bir fotoğraf gibi taklid etme anlamına gelmemekte, sanatçıya, gerçekliğin doğal boyutlarını değiştirme olanağını da tanımaktadır. Demek ki, Aristo'ya göre şiir, kaba anlamda taklidden doğmamaktadır. "Şiir taklidden doğar" dedikten sonra, bu taklidin anlamını da açıklamak gerekir.

Kant'la ilgili bölüm üzerinde, yalnızca birkaç noktaya dikkati çekeceğim. Estetik duygunun evrenselliği konusunda Kant'ın düşüncesi şöyle veriliyor:

"Güzel kanımı (doyumunu, tatmini denilmek isteniyor –B.C) tümel ve zorunlu olmalıdır; her ne kadar güzel, bu kavramlara dayanmazsa da Kant, eserinde bu zevk yargısına yüklediği tümellik ve zorunluluk karakterinin ispatı için ayrı bir bahis açmıştır. Son analizde de zevkin öznel, fakat aynı zamanda tümel olan koşullarını temsil eden bir çeşit kamul duyuya (sensus communis) baş vurmuştur. Onun bu noktadaki açıklamaları oldukça karanlıktır" (age., s. 31).

Estetik etkinliğin özerkliğini ilk kez sistematik bir çözüme ulaştıran Kant için, bu "*sensus communis*", en temel kavramlardan biridir. Bu kavram bütün açıklığıyla belirmediği, Kant'ın estetiği hiçbir zaman somutlaşamaz.

Önce "*kamul*" sözcüğünü ele alalım. Kant'ın sözünü ettiği duyuyu,

istisnasız herkese "ortak" olan bir özelliktir. Oysa bir şey kamul olabilir de ("kamul"un türkçe anlamı ne dereceye kadar belirgindir, orası ayrı bir konu), herkese ortak olmayabilir. Örneğin, "kamu oyu", çoğunluğun düşüncesini yansıtır ama, bütün herkes bu düşünceye uyamayabilir. Bu bakımdan "sensus communis"e, "ortak duyu" demek hem daha doğru, hem de anlaşılması daha kolay olur.

Kant'ın bu konudaki açıklamalarının oldukça karanlık olduğu düşüncesi pek doğru olmasa gerektir. *Yargı Gücünün Eleştirisi*'nin birinci kitabının 19, 20, 21, 22 ve ikinci kitabının 31, 32, 35, 37, 38, 40. paragrafları bu kavramın açıklanmasına ayrılmıştır.

Bu arada şunu da belirtmekte yarar görüyoruz: Kant'ın çözümlediği "güzel" kavramı, doğrudan doğruya sanatsal güzel olarak alınıyor genellikle. Oysa, Kant'ın çözümlediği güzel, doğal güzeldir. Nitekim Kant, belirlediği güzel kavramıyla genel anlamda sanat kavramı arasındaki ayrımı vurgulamak için şöyle diyor:

yalnız özgürlükle, yani eylemlerinin temelini akla dayayan irade aracılığıyla (elde edilen) ürüne sanat adı verilmelidir. (Yargı Gücünün Eleştirisi, I, II, III, prg. 43)

Fakat 45. paragrafta şunu eklemekle, bir yandan güzel sanatlarda da amaçlılığı kabul ederken, öte yanda bu amaçlılığın iradesel kuralardan tümenden özgür olmasını vurguluyor:

"... İster doğal güzellik, ister sanatsal güzellik olsun, (duyumda veya bir kavram aracılığıyla değil) yalnız yargıda hoşunuza giden şey güzeldir. Fakat sanatın her zaman birşey üretmek gibi belirli bir amacı vardır. Söz konusu basit bir duyumsa..., o zaman bu ürün yargıda, yalnız duyunun sonucu olan bir duygu aracılığıyla hoş giderdi. Yok, sanatın amacı belirli bir nesnenin üretimi olsaydı, bu nesne, sanat tarafından gerçekleştirildikten sonra, yalnız kavramlar aracılığıyla hoş giderdi. Her iki durumda da sanat, yalın bir yargı davranışında hoşla gılmış olmazdı... Bu nedenle, güzel sanat ürünlerindeki amaçlılık, iradesel olmasına karşın, kendiliğinden olarak görünmek zorundadır. Yani güzel sanat, sanat olduğu bilindiği halde, doğa gibi görünmek zorundadır" (age., I, I, II, prg. 45)

Peki ya, sanat iradesel bir nitelik taşıdığı halde, nasıl olur da doğa gibi gözükebilir? Bu doğallık kuralını nereden alıyor sanat? Sanata doğallığın kuralını veren özellik, dehanın kendisidir. Deha, bir doğa vergisidir. Dolayısıyla sanatçının doğuştan getirdiği bu üretici yeti, dehanın da malı olmuş oluyor. O halde şöyle denilebilir: Doğa, deha aracılığıyla, sanatın kuralını verir. (age., I, I, II, prg. 46)

Benedetto Croce'nin estetiği de çoğu yerde yanlış anlaşılmıştır. "O hayal gücüyle *fantazyayı*, *şiiir fakültesi sayar*" deniliyor (s. 65). "*Fantazyaya*" ve "*fakülte*" sözcüklerinin türkçede kesin bir şey ifade etmediklerini bir yana bırakalım. Sanıldığı gibi, Croce, hayalgücüyle *fantazyayı* *şiiir* yetisi saymaz. Burada çok önemli bir ayrım yapar. Yaratıcı ve yaratıcı olmayan iki tür hayalgücü kabul eder. Bunlardan yaratıcı olanına "*fantasia*", yaratıcı olmayanına "*immaginazione*" der. Bu ayrımı, türkçede, hayalgücü ve kurgugücü terimleriyle karşılayabiliriz.

Bir de şu cümle var:

"Fikir, düşünce değil, *şiiir* de terennüm nedeni değildir. Fikir, hem zorunluluk, hem de özgürlüktür, bilgelik ve tutkudur. Onun dramdaki yetkin şekli eylemdir".

Ben, bu söylenenlerden hiçbir şey anlamadım. Bilmem, Croce tanıyabilir miydi yazdığını?

Ayrıca, Croce'ye, kendi estetiğine ters düşen bir söz de söylenilmiş: "*Sanat, bir izlenimin ifadesidir*" (s. 66). Croce'ye göre sanat, *izlenimin değil, sezginin ifadesidir*. Duygular gibi, izlenimler de, estetik bireşime girmeden önce hiçbir niteliği olmayan öğelerdir. Sonra, sezgi-ifade özdeşliğinin de özellikle belirtilmesi gerekirdi. Bibliografya bölümünde, B. Croce'nin *Breviario di estetica* adlı eserinin yayın tarihi 1905 olarak gösterilmiş. Oysa *Breviario* 1913'de basılmıştır.

76. sayfada şöyle bir cümle var: "*Özet olarak bilim, sonluda görünmeyeni, sanat sonsuzda görüneni araştırır*". "*Sonluda görünmeyen*"le "*sonsuzda görünen*" aynı şey değil midir? Bütün kitap, bu tür tutarsız cümlelerle dolup taşıyor.

Kitaptaki türkçe yetersizliği, terim kargaşası, ifade bunalımı,

kitabı tmden itici ve anlaşılmaz kılıyor. Bir örnekle yazımızı bitirelim:

"Güzel, algıç (mdrıke) kanunlarıyle akortsuz olmadan hayal gücünün bağımsız işleyişini kandıran şeydir."

15 şubat 1972

(YANSIMA, Mart 1972, Sayı: 3)

ŞİİRDE DUYGU

Şiirde, yalnızca düşünceyi baş köşeye oturtan görüşle, duyguyu tek yapıcı öge sayan tutum arasında, ne gibi bir seçme yapılabileceğini soruyorum kendime. Bu soruya verilecek cevabın ise *şiirin somut algılanma sürecinden* çıkarılabileceği gerçeğini, kaçınılmaz çıkış noktası sayıyorum.

Genel dünya görüşümüz ne olursa olsun, "yalnızca" düşünceyle şiir olamayacağı gerçeğini yadsımak olanaksız. Çünkü, salt manuk bağlantılarıyla, soyut birleştirmelerle kurulmuş yaratıları, bir kenara itiyor, bu örnekleri soğuklukla, cansızlıkla suçluyoruz. Hemen, aynı düşünceleri taşıyan inceleme yazılarıyla özdeşlik kuruyor, inceleme görevini de yüklenen bu tür yaratıları ukalâlıkla damgalıyoruz.

Bu noktada, duyguyu öne geçirmek kaçınılmaz gibi görünüyor. Fakat, pratik deneyimlerimiz, duygu konusunda da bizi aynı sonuca götürüyor. Okuduğumuz bir şiirde, boyutları akılsal'ın sınırları dışına kayan, ölçsüz, abartmalı bir duygu topluluğuyla karşılaştığımızda, onu da itiyor ve şairini, duyguculuğa düşmekle, özel duygularının gizliliğini, bağırıtlak bir denetimsizlikle dışa vurmakla suçluyoruz. Düşünce gösterisi yapan örneklerden olduğu gibi, duygu kusan örneklerden de üksiniyoruz.

Öyleyse, dengeyi ve sınır çizgisini nerede arayacağız? Sanıyorum, insanın iç yetilerinin çalışma biçiminden yola çıkmak, bazı güçlükleri öncelikle aşmamızı sağlayacak. Yetelerimizin çalışma biçimini, patolojik olmayan koşullar içinde anlıyorum.

Günlük yaşantımızda, iç dünyamızın oluşum sürecinde, düşünce ve duyguyu kesinlikle birbirinden ayırdetmek olanaksız. Böyle bir sınır çizgisi çizmek, ancak, düşünce ve duygu etkinliğimiz üzerine,

düşünsel bir yöntemle eğildiğimiz zaman mümkündür. Bu ise bir soyutlamadır. Soyutlama, elbette gerekli bir işlemdir. Belki de bu soyutlama gücümüz yardımıyla ki, içimizin hiçbir zaman tek çalışmadığını anlıyoruz. Yetiler arasındaki oran ne kadar çok olursa olsun, her yeti her an ve birlikte çalışıyor.

Herşeyi sıfırdan başlattığımızı düşünelim bir an ve ancak zihinsel bir soyutlamayla böyle bir varsayımda bulunabileceğimizi unutmayalım. Benim sıfır noktasındaki duygulanmam, örneğin beş noktasındaki duygulanmamla bir olmayacaktır. Sıfır noktasında, kuramsal olarak, düşünce ve duyguyu birbirlerinden tamamiyle ayrı olarak hareket ettiresek bile, düşüncenin de, iki nokta arasındaki zaman süresinde, etkinlik gösterdiğini yadsıyamayız. Düşünme etkinliğim, sıfır noktada, duygu biçimini, duygu şiddetini, duygu niteliğini - kuramsal olarak etkilememişken, beş noktasındaki duygulanmama istet istemez katkıda bulunacaktır. Bir yandan duygu etkinliğimin, süreç halindeki deneyimlerle kendi kendini zenginleştirmesi var, öte yandan, aynı süreç içerisinde, düşünce etkinliğimin gelişimi ve her iki etkinliğin tek bir kişilikte somutlaşması. Daha açık bir deyişle, beş noktasındaki duygulanma biçimim, o noktaya dek geliştirdiğim düşünce birikimlerinin izini taşıyacaktır.

Bazı saplantı duygulardan niçin zamanla kurtulunur ve duygular akılsal sınırlarına çekilirler? Niçin düşünce gittikçe gelişir? Niçin, zaman herşeyi düzeltir, denir? Niçin beğeni, ilk düzensizliğini ve dağınıklığını aşarak, soyut olmasalar bile, varlığı yadsınamayan güdüsel kurallara ulaşır.

Bu ve benzeri sorulara kolayca cevap verebileceğimizi sanıyorum. Çünkü, beş noktasındaki duygunun niteliği sıfır noktasına göre nasıl değişirse, beş noktasından sonra gelen evrelerdeki duygunun niteliği de daha zenginleşmiş, daha derlenip toplanmış ve kendini daha dener bir özelliğe ulaşmış olacaktır. Önceden söylediğimiz gibi, duygunun kendi çizgisindeki gelişimini soyut olarak ele alamayız. Duygunun gelişimi, yalnız kendi çizgisinde oluşan değişimlerle oluşmakta, bunda, düşüncenin geçmiş duygular üzerinde duruşunun, onları düzenleyici etkinliğinin doğal bir payı vardır. Duygusal hamlıklarımızın, sonradan bu hamlıklar üzerinde düşünmemiz ve dav-

ranışlarımızı buna göre ayarlamamız sonucunda gittikçe azalması ve ortadan kalkması, bunun en somut bir örneğidir.

Günlük iç ve dış yaşantımızda, düşünce ve duygu arasındaki sürekli geçişim, bir kişilik olarak kendimizi yaratmamızın, hiç de gizli olmayan, bir gizidir.

Bu söylediklerimizi kuramsal bir öncül sayarsak, şiirin de bu iki temel öğeden ayrı düşünülemediği ortaya çıkar. Bu nedenle, ne yalnız *düşüncesi*, ne de yalnız *duygusu* şiir görüşü inandırıcı görünmüyor. O halde şiirde duygu ve düşüncenin, *şiir olarak varolma* koşullarını saptamak zorundayız.

Biçimsiz şiir olamayacağı konusunda, hemen herkes aynı düşüncede. Salt içeriği savunanlar bile, sonunda, içeriğe uygun biçim aramaktan kendilerini alamıyorlar. Bu gerçeği, kuramsal akıl yürütmelerden önce, gerçek şiir yapıtlarıyla düşüp kalkmamızdan çıkarıyoruz.

Peki, biçim ne demektir?

Adı üstünde; bir şeye biçim vermek demektir. Biçim vermek ise, bir seçme işlemidir, bir öğeyi alıp ötekini bırakmaktır veya bir öğeyi, oraya değil de şuraya koymak demektir. Böyle bir işleme, *soyutlama*'dan başka bir ad verilebilir mi?

Peki, *soyutlama*, akılsal nitelikte bir işlem değil midir? Başka bir deyişle, ilk bakışta rastlantı gibi görünen biçimsel sonuçlar, aslında, düşünme yetimizin bir sonucu, ürünü olmak gerekir. Bu yetinin, belirli kurallara göre, önceden saptanmış bilgiler ışığında gerçekleştiğini savunmuyoruz. Bu yeti, giderek, öznel gücün de yardımıyla, güdüsel bir işlem biçiminde kendini gerçekleştirebilir. Belki de öznel güç, sanatçı yeteneği, doğa vergisi, esin dediğimiz şey, bu güdüsel düşünme yeteneğidir, bu kendiliğinden soyutlama gücüdür.

Şiirsel duygunun, güdüselliğin bir sonucu olmadığını gördük oysa. Böylesi yollarla ortaya konan yaratılan duyguculukla, ağırlıklı romantizmle suçladık. İşte, düşüncenin sanatçıya özgü bir güdüsel denetimi, bu kendiliğinden düzen verme yeteneği aracılığıyla ki, en şiddetli duygular, kişisellikten çıkıp, aklın seçme süzgecinden geçip, her okurda somutluğunun bir veya birkaç yönünü gerçekleştiren tümel bir nitelik kazanırlar. Şiirin tek oluşturucu öğesi duygu olsaydı,

bu duyguya herhangi bir sınır çizmeseydik, her duygu kendiliğinden şiir olmak gerekirdi. Oysa dizeler arasında, bizi inandırmayan, bize gerçeğimsi izlenimini veremeyen duygular, pratik hayatta daha şiddetli, daha gerçek olabilirler. Ama duyguların, oluşum süreci içindeki gerçeklikleri, pratik yaşayışın egemenliği altında bulunan salt tutkudur, ve düzenden, dolayısıyla sınırdan yoksun bir akış içindedirler. *Oysa sanat eseri, doğa değildir, insanın doğaya karşı egemenliğidir, za'feridir.*

Şiiri bir yana bırakıp, günlük yaşantımızda, duygularımızı karşıımızdakine ilettiğimiz anları anımsayalım. Dilimizin ucuna gelen sözcükleri, pot kırmamak için, elimizden geldiğince tartmaya çalışırız; aynı duyguyu, şu biçimde söylersek alaya alınırsınız da, bu biçimde söylersek, inanılırız. İnsanın sözcükleri tartarak söylemesi, başlıbaşına bir seçme işlemidir, akılsal bir denetimdir. Günlük konuşmada bu böyle olduğuna göre, şiirdeki *denetim* sorununun ne denli önemli olduğunu tahmin etmek güç değildir.

Düşünceye gelince: Şiirde, düşüncenin düzenleyici, birleştirici etkinliğini kabul ettikten sonra, şiirde düşünce yoktur demek çelişki olur. Elbette, şiirde düşünce, salt düşünce ve kavram olarak yoktur, ama somutlaşmış, imgenin plâstikliğinde tikel öğelerine kavuşmuş, canlanmış, ete kemiğe bürünmüş kavram olarak vardır. Ama düşüncenin ete kemiğe bürünmesi, birçoklarının sandığı gibi, düşünceyi düşüncelikten çıkarmaz. Doldurulmuş kavram demek olan imgenin doluluğu, ancak o kavramla vardır.

Özetlersek:

Duygu tek başına, nereye gideceği kestirilemeyen bir akıntı, bir boşalımdır. Ona uygun yönünü vermek, düşüncenin işe karışmasıyla, duyguyu yok etmeden, onu akılsal sınırlara sokmasıyla, onu sanat düzeyinde gerçeğimsi ve içten kılmasıyla olur. Bu işlem, bir soyutlamadır. Sözcüklerle, seslerle, sözdizimiyle oynamak da, bu soyutlamanın pratik yönüdür.

Sözcüklerle, seslerle, sözdizimiyle oynamanın belli bir amacı vardır. Bu amaç, söylenmek istenen şeyi en etkili ve kalıcı bir biçimde söylemekür. Yalnız bu amacın varlığı bile, biçim'in, bir akıl sürecini gerektirdiğini kanıtlar.

Düşüncenin kendi kendini denetlemesi de aynı yollarla olmak gerekir. Sanatçının öznel gücü, sanatçı yeteneği biçiminde gerçekleşen düşünce, kavramların, soyut çıplaklığıyla yapıta girmesini önüyor, onları bir maddeye sokuyor, kavram olarak özlerini yitirmeden onları görünümleştiriyor; kavramı, kavramın tabiatına uygun tikel görünüm-lerle ve amaca göre besliyor.

Kısacası, şiirde kavram, "*ete kemiğe bürünür –Yunus diye görü-
nür.*"

(YANSIMA, Mayıs 1972, s:5)

YARATMANIN YALNIZLIĞI

Şairi düşündüm. Şairin mutluluğunu düşündüm. Maddeleşip kalabilen bir araçla, yapıtlarını tespit edebilme olanağının mutluluğu ilk kez heyecanlandırdı beni. Şair, dil aracılığıyla, düşünce ve duygularını sanatsal bir çerçevede durdurmaktan başka, ifade aracına tekrar dönebilmek, yapıtını, bıraktığı yerden tekrar işleyebilmek olanağına sahip. Bir kez tespit ettiği, yitmeden kalıyor. Sonraki dönüşleri, işleyişleri, kurulmuş, dondurulmuş bir yapı içinde oluyor. Bir imgeyi bir kez gerçekleştirdi mi, onu iletebilmek veya tekrar işleyebilmek için, o imgeyi yeniden kurmak zorunluluğunda değil. Bu ayrıcalığı şaire, aracın özelliği tanıyor.

Aynı şey ressam, heykeltci, müzikçi için de geçerli. Şair, ressam, mimar, heykeltci, müzikçi, sinema yönetmeni bu yönden ne kadar mutluyorsa, tiyatro yönetmeni de o derece yalnız. Her temsilin, sıfırdan başlayan yeni bir kuruluş olduğunu bu denli bir acıyla sezmemiştim. Tiyatrocuların, boş salonu dolu dolu duyuslarını, böylesi bir hüznle kavramamıştım. Düşünün, doğru bir yorum, bilgili ve duygulu oyuncular, başarılı bir oyun, ve dakikalarca süren alkışlar. Mutlu bir doyunluk için herşey tamam değil mi? Oysa acıyı, öfkeyi, sevinci, hıncı, yürek burkulmasını, gözyaşını ses titreşimlerine dönüştüren alkışlar, aynı zamanda, bir bitişi, bir sonu, bir yokoluşu haber veriyor. Alkışlar sönüp, seyirciler salonu boşaltırken, çeşitli araçlarla, o minik mekân sahnede gerçekleştirilen o "*yaşantı kesiti*", o "*dönem*", o "*çağ*", o "*belirli ortam*", o "*atan damar*", o "*yaşayan yapmacıklık*", sahne işçilerinin amansız hışmına uğruyor. Yapı bozuluyor, bireşim parçalarına ayrılıyor. Seyircilerle birlikte, tiyatro yönetmeni de, hüznü ve doyunlukla, o biricik yeri bırakıp gidiyor. Kulağında hâlâ çınla-

yan alkışlara, ardında bıraktığı bağbozumunun yıkılmışlığı karışıyor. Yaratmanın yalnızlığının, yalnız gereğe yönü bu.

Tiyatro yönetmeni, içindeki yapıyı, salt naddesel araçlarla iletmiyor. Onun başlıca aracı oyuncu, yani insan. İki ayrı kişilik, iki ayrı irade, bir ve tek yapıtı kurmak için çarpışıyor. Yönetmenin iradesi, yönetmenin olan asıl yapıyı, yaratı-yapıyı maddeye dökmeye bilinciyle kıvraniyor. Bunun karşısında, başkasına ait olan bir yapıyı somutlaştırma zorunluluğu içinde, kendi kişisel eğilimlerine karşı çarpışan oyuncu(nun) ların iradesi var.

Bir an için, bu kişilik çarpışmasının olmadığını düşünelim. Diyelim, yönetmen, düşünce ve duygularını sanatsal bir biçimde yansıtan bu yaratı-yapıyı, tümünden gerçekleştirdi oyuncuda. İstediği hüznü ifade eden bir yüz çizgisini; öfkesini en iyi şekilde biçimleyen bir el duruşunu, bir vücut eğilimini; davranışları, canlı birer gerçeklik haline sokan bir devinim birliğini, bir kompozisyonu yakaladığını varsayalım. Ne var ki, "*dur!*" dediği, "*işte, böyle!*", "*tamam!*" dediği an, yaratma son bulacaktır. Çünkü, "o biçimde" *tamam* olan bir devinim, "*o biçimde*" ifade olan bir çizgi, yeniden "*olmak*" için, yokolacaktır. Çünkü tiyatrodaki, aynı şeyleri tekrar edebilmek için, onları yeniden üretmek zorunluluğu var. Mümkün en son gerilime ulaşan her davranış, her devinim, "*doğal*" duruma dönmeye, "*hazır ol*" dan "*rahat*"a geçmeye tutsaktır. İfade aracının bu özelliği nedeniyle tiyatro yönetmeni, bir kez gerçekleştirdiği şeyi, bıraktığı noktadan alarak, işleyebilme olanağından yoksundur. Tiyatrosal yapı, bu bakımdan, başta oyuncunun kişiliğe direnişleri, ruhsal durumları olmak üzere, birçok etkenin etkisi altındadır. Bir temsille ötekisi arasındaki kaçınılmaz farklılıklar, oyun sanatı açısından ilginç olabilir ama tiyatro yönetmenin kurduğu yapı hiçbir zaman billûrlaşamayacak, yapıtı ancak yaratılırken varolacak. Hattâ, sanatsal yetkinlik, prova ve temsil ayrımını gözetmeyecek.

Tiyatrosal yapının, televizyon araçlarıyla tespit edilebileceği düşünülebilir. O zaman tiyatroyu, ancak minik bir mekânın içinde de olsa, yaşamın doğal gerçekliğinde gerçekleşen soluşundan koparmış oluruz. Sonra, tiyatrodaki sahne, ayrıntılarıyla değil, bütün boyutlarıyla vardır. Her ayrıntı, bütüne bağlı olarak anlamlıdır. Göz, tek bir ay-

rıntıya bile yönelse, sahneyi her an bütünüyle algılayabilmek olanağına sahip olmalıdır. Oysa televizyon araçlarıyla, ayrıntıyı, etrafsız görme zorunluluğu vardır. Bütün sahneyi aldığı zaman ise, ayrıntının belirginliği yiter.

Bu yalnızlığın en yıkıcı yanı da, tiyatro yönetmeninin, ikinci ve karşıt bir irade, ikinci ve karşıt bir kişilik olan oyuncuyu, istediği gibi bükmemesidir. Araç olan insan, özerkliğini, kişiliğini korumak için durmadan çırpınacaktır. Böyle olunca da, yönetmenin içinde kurduğu tiyatro imgesi, ne kadar tam olursa olsun, hiçbir zaman tam olarak maddeleşmeyecektir.

İşte bunun için şairin mutluluğunu düşünüyorum. Bunun için tiyatro yönetmeninin yalnızlığını duyarak, severek anlıyorum.

(BARİŞ, 11 Mayıs 1972)

ELEŖTİRİDE SEVGİ

Beğeni, ne yalnız doğuŖtan getirilen, ne de doğuŖtan geldiği gibi kalan bir yetenektir. Sığ izlenimcilerin baŖlıca yanılığı da, beğeniye salt bir doğa vergisi saymaları olmuŖtur. AraŖtırınayla beğenin gelişimi arasındaki iliŖki ve doğru orantıyı göremedikleri için, anladıklarını da, anlamadıklarını da aynı kefedeyarıtmaya kalkmıŖlar, anlamadıkları yapıtları, değerli olsalar bile, niteliksiz olarak damgalamaktan çekinmemiŖlerdir. Bu nedenle, bizde öznelyeleŖtiriye karŖı sürdürülen savaŖın en çok üzerinde durduğu nokta, yargıları gerekçelendirme ilkesi olmuŖtur. Çoğu nesnelcilerimiz, gerekçeli yargı adına, kiŖiliksiz yargılara düŖmüŖler, öznelyden ve kiŖisel'den korkup kaçarak, yargılarını kuru sıralamalara indirgemişlerse de, gerekçenin, dolayısıyla araŖtırmanın gerekliliği üzerinde bunca kararlılıkla direnmiş olmaları, yadsınmaması gereken bir eylemdir.

Bir yapıtı anlamak için, tek baŖına araŖtırma yeter mi acaba? Öyle olsaydı, iyi eleŖtirmen olmak için akademik olmak yeterdi. EleŖtirmenin, eleŖtirmen olmadan önce, iddiasız, alçakgönüllü, sevgi ve coŖku dolu bir okur olmasını bilmesi gerekir. EleŖtirmenin bir yapıt karŖısındaki ilk davranışı, açık yürekli bir sevgi, alçakgönüllü bir öğrenme ve anlama güdüsü olmalı. Büyüklük duyguları, tek yargıçlık özentileri, kendini yapıttan üstün görme rahatsızlıkları eleŖtiriye öldürür.

Yapıtı sevgiyle yaklaŖmak, onu alçakgönüllülükle anlamaya çalıŖmak, yapıtı değerli olarak yargılamak anlamına gelmez. Bu tür bir anlama çabası, güzel veya çirkin yargısına götüren ilk basamaktır. Belki de en çok çirkin diyebilmek için anlamak zorunluluğu vardır. Sevgisizlik, beğenin tutsaklığıdır, öznely ve kiŖisely'e kapalılığıdır.

araştırmanın tek çizgiye indirgenmesi, yapının doluluk ve çokyönlülüğünün sığlaştırılmasıdır.

(BARIŞ, 24 Mayıs 1972)

HİKAYECİLİĞİMİZ ÜSTÜNE

Bugünkü hikâyeciliğimiz üstüne böyle özet halinde konuşmak yanlış bir davranış olur kanısındayım. Özellikle, eleştirinin kesinlikle bağlı kalması gereken nesnel ve bilimsel nitelikli bazı temel ilkeleri ağzımızdan düşürmediğimiz şu zamanlarda, böyle bir girişim çelişkiden başka birşey olmaz. Ama ciddi ve bilgili bir incelemeyi gerektiren bu durum, sorumlu bir okur olarak kimi düşüncelerimizi söylememizi de engellemez. Bu düşünceler, hikâyeciliğimizin sanatsal bir değerlendirmesinden çok, kültür ahlâkı bakımından, özellikle şu son günlerde önemli bir güncellik taşıyor gerektir.

İlk gözlemde, hikâyeciliğimizin zorla harem duvarları içine sıkıştırılmak istendiğine tanık oluyoruz. Bu eğilimi, kadınların sözcülüğüne kendilerini gözü kapalı adanmış erkek kanadında görüyoruz. Benim için basit bir olgu değil bu. Sorun, kimi eleştirmenlerimizin ve edebiyat adamlarımızın bakışlarını kadın yazarlarımıza çevirmiş olmalarında yatıyor. Kadın hikâyecilerimiz konusu, gereksiz abartmalara gitmeden, ilginç bir araştırmaya pekâlâ fırsat verebilir. Asıl üzerinde durulması gereken nokta, kimi yazarlarımızın, ağızbirliğiyle neden özellikle kadın hikâyecilere yönelmiş olduğudur. Geri bırakılmış bir toplumun erkekleriyiz biz. Ekonomik bakımdan geri bırakılmışlık, yalnızca bu alanda etkilerini gösteren bir olgu değildir. Toplum ve birey yapımızın, bu yapının en düşünülmedik katmanlarının, eylemsel bir gerçeklik içinde, maddesel yaşantımızdan getirdiği yadsınamaz özellikleri vardır. Bu özelliklerden biri de, erkeklerimizin, cinsel sorunların saptırıcı etkilerinden henüz kendilerini kurtaramamış olmalarıdır. Aynı durum, değişik görünümle de olsa, kadınlarımız için de geçerlidir. Ben, son zamanlardaki bu patolojik ilgiyi bu gerçeğe bağlı-

yorum. Normal çocuklarda alu yaşımdan sonra kaybolan Oedipus kompleksi, bizim kimi edebiyat adamlarımızda hâlâ sürüyor gibidir.

Neden bu sonuca varıyorum? Kadın yazarlarla ilgilenmek suç olduğu için mi? Böyle bir sav, aklımın köşesinden bile geçmez. Beni şaşırtan şey bu kişilerin, ortada nesnel açıdan övecek pek birşey olmadığı halde, hattâ kötü şeyleri göklere çıkararak, kimi dişi adlar üzerinde yoğunlaşmalarıdır.

Belki yanılıyorum ama, kimseye yağı çekmemek ve çekinmeden konuşmak korkusuzluğunu elimden kimse alamaz. Göklere çıkarılan, sırtı pek reklâmlarla ün şaşkınlığına boğulan kadın hikâyecilerimizi okumak için sabrın ötesinde birşeyler gerekiyor: Aziz niteliği! Yığma ve zorlama sözcüklerle, testere dişi gibi tırtıllı bir sözdizimiyle kurulmaya çalışılan, sözümona yeni bir anlaım. Türkçeyi âltememenin sıkıntısından ileri gelen ıhlamalar. Cinsel sorun kisvesi altında, cinsel sorunsallığı cinsel tekniğe kaydıran açık saçık konuların tiksinti verici bir biçimde deşilişi. Sonunda, bu gevelemeleri yenilikten saymak gibi, gerikalmışça kasılmalar.

Elime aldığım bir kitabı bitiremiyorum. Yazar, öğrenciliğini bana gösterdiği sürece tedirgin oluyorum. Ben yine Sait Faik'e, yine Orhan Kemal'e, yine Aziz Nesin'e dönmeyi yeğ tutuyorum. Onları her okuyuşumda yeni, sevgi dolu, beğenimi eğitici, temiz berrak şeyler buluyorum. Çöplenme bir yeniliğe, perdesiz ve insan bir eskiyi yeğ tutuyorum.

Sorun bu kadar basit değil elbette. Eleştirmenlerimizin veya şakşakçıların Oedipus komplekslerinin berisinde ve ötesinde, çok daha önemli nedenler bulunabilir. Şimdilik beni yalnız işin dışisel yanı çekti. Belki de Oedipus kompleksinin, daha değişik derecelerde de olsa, hepimizde ortak olduğundandır bu.

(YANSIMA, Haziran 1972, Sayı: 6 ve Barış Gazetesi: 14 Haziran 1972)

ELEŞTİRİMİZİN ÇAĞDIŞILIĞI

Gün geçmiyor ki, şu veya bu nedenle eleştirimize çatulmasın. Ama bir-iki *özel-nesnel, izlenimci-bilimsel* tartışmasının dışında, bütün suçlamalar, eleştirmenlerle eleştirilenler arasındaki dostluk veya düşmanlık ilişkisinde yoğunlaşıyor. Gerçekten "dostluğa veya düşmanlığa rağmen" değerlendirme ve yargılama korkusuzluğu, eleştirimizin geleceği bakımından hepimizin ivedilikle özlediği bir şeydir. Ne var ki, yalnızca ilişkiler üzerinde durulduğu sürece, eleştirimizin temel hastalığına isabetli bir tanı koymamız pek de kolay olacağı benzemiyor. Başarılı eleştirmenlerimiz bulunduğu yadsınamaz bir gerçektir. Bir yazarı, bir sorunu açarak; anlayışımıza, beğenimize ışık tutan, yazı ve yapıtlarıyla bilgilerimize yeni şeyler ekleyen değerli eleştirmenlerimiz var. Ama hemen hepsinde çok önemli bir de eksik görülüyor: *eleştiri sorunları bakımından çağdışı kalmış olmaları*.

İzlenimci, ayaküstü eleştirinin defteri bizde de dürülüp çoktan rafa kaldırıldığı halde, hâlâ izlenimciliğin rahat döşeginde keyifle keselelen sözümona eleştirmenlerin ardı kesilmiyor. Özel-nesnel kavgasının kısır döngüsünden kurtulamayan nesnelcilerimizin çoğu susmuş durumda. Toplumcu eleştirimiz ise, edebiyat yapıtının izlenimcilerce saklı tutulan, çoğun saklı tutulmasında yarar görülen "*içerik*" gerçeğini kararlılıkla göstermiş olmasına karşın, içerikçilik bağnazlığında ilk uykusuna yatmak üzere. Edebiyat yapıtında, içeriğin belirleyici payını belirtirken, biçimi de ihmal etmemek "anlayışını" gösteren çoğu toplumcularımız, biçimi anlama ve anlatma yönünden hiç de inandırıcı açıklamalar yapamadılar. Sonuçta, edebiyat yapıtını; ancak kurulmuş bir yapı, bir biçim, bir üslup sayesinde şiirsel niteliğini kazanan içeriğin, yoz açıklamasına indirgeyerek, bu yapının özelliği

hakkında pek bir şey demediler.

Evet, eleştiri gerçekçi olmalıdır, ama kaba ve kolaycı bir gerçekçilik, toplumcu eleştiriye ancak zarar getirir. Toplumcu eleştiri, hiçbir güçlükten kaçmayan, önüne çıkan her sorunu, her ayrıntıyı, ciddi bir sorun kabul edip, onu çözecek en sağlam ve gelişmiş araştırma yollarını arayan, amacına ulaşmak için hiçbir yolu ve aracı küçümsemeden eleştiridir. Yoksa, yalnız içerik, işin daha gülüncü, "*belirli bir içerik*" yöresinde dolanıp duran ve edebiyat yapıtının kendine özgü yapısal özelliklerine söz olsun diye şöyle bir değinip geçen eleştiri yöntemi, tek sözcükle çağdışıdır. Mademki içerik ve biçim kurtulamadığımız, kurtulamıyacağımız iki temel öğedir, o halde bu iki öğeyi, şiirsel yapıdaki ilişkileri içinde ele almak zorundayız. Biçimle içeriği, toplumsal birer kurummuşcasına, birini üstyapı, birini de altyapı gibi ele almak şematizmine bugün gülmek elden gelmiyor. Üç-dört yıl önce, aynı yanılgıya bu satırların yazarı da düşmüştür. Eleştirinin amacı, içerik veya biçimin birbirine üstünlüğü değil, içerik ve biçim arasındaki gerçek ilişkiyi, somut gidiş-gelişi, herşeyden önce bir yapı, herşeyden önce bir üslup olan yapıt içinde saptamaktır. Ancak kuramsal düzlemde bu yapıldıktan sonradır ki, uygulamanın yolu temizlenecek, kör bir nesnellik veya sığ bir toplumculuk adına kapılandığınız bağnaz tutumlar aşılacaktır. O zaman nesnel'i, bilimsel'i savunurken ve uygularken, öznel ve kişisel'den de korkumuz olmayacaktır.

Biçimin ne menem bir şey olduğundan habersiz "biçimci", "soyutçu" yöntemler üzerinde konuşmak gereksizdir. Eleştirinin geleceğinin gerçekçi ve diyalektik görüş ve uygulamada olduğu kesindir artık. Fakat dikkat edilmesi gereken çok önemli nokta, içeriğin şiir olmadığıdır. Bizim "*içerik*" diye sözünü ettiğimiz şey, ancak üsluptan sonra varolan bir gerçektir. Üsluptan önceki içerik, şiirsel değer bakımından, sıfır noktasında bir maddedir. Eleştirel açıklamalarımızla ortaya çıkardığımız ve özel bir değer tanıdığımız içerik, aslında *biçim sayesinde* bulguladığımız şeydir.

Eleştirimizin çağdışıllığına, yeni çözüm olanaklarına sağırlığına örnek olarak, modern dilbilime inatla sırt çevirişini gösterebiliriz. Biryerlerden birileri, dil işareti demektedir. Dil işaretinin öğeleri arasın-

daki bağı özelliğini sayıp durmaktadır. Usanmadan dil-düşünce özdeşliğini vurgulamaktadır. Bir başkası, küçük ama değerli bir kitapta, Saussure'ün *Dil Bilim Derslerini*, kullanmaya hazır bir biçimde sunmaktadır. Yine biryerlerde, şiirsel yapının anlam organikliğinden, anlam özerkliğinden, kendi kendine yeterliliğinden söz edilmektedir. Ama bütün çabalar, karanlığa sıkılan bir kurşun gibi yitip gitmektedir. Kimse merak edip de, bu adamlar ne istiyor, bu kavramlar, kuramlar ne diyor diye sormuyor. Bizde, dilbilimin genel talihsizliğidir bu. Hemen yalnızca dil ve öztürkçecilik alanında yararlanılan dilbilim verileri, eleştirmenlerimizin denetimsiz atılganlıklarını etkileyememiştir daha. Anlam diyoruz, anlamlayan diyoruz. Anlamla anlamlayan arasındaki bağı keyfilikten, giderek tüm dil işaretinin keyfilik niteliği, romantik alışkanlıklarımız nedeniyle bir türlü kavrayamadığımız, bunun için de geçersiz diye yargıladığımız birçok sanat anlayışlarının kapısını ardına kadar açabilir oysa. Dil-düşünce özdeşliğini kendimize dayanak yaparsak, şiirsel içeriğin ancak *biçimden sonra ve biçim sayesinde* varolabileceği savını; biçimcilikle, idealistlikle suçlanmadan, doğrulayabiliriz oysa. Ne yazık ki, sonuçsuz bir duyarsızlığın, verimsiz bir kapalılığın, isterik bir bencilliğin içinde yaşıyoruz. Birimizin bulduğunu veya aktardığını, bir başkası, salt alçakgönüllülük göstermemek için ya yeniden bulmaya çalışıyor, ya da hiç dikkate almıyor. Kendine bile hayrı dokunmayan bilgiç meteorlarız. Biliyorum, yanılmış bile olsam, bu söylediklerime dudak bükülecek. Yanılmı bile saptamak zahmetini, sabrını, sorumluluğunu göstermiyecekler. Üzüm üzüme baka baka kararacak yine. Çağdışılık, hepimizi yutmak için pusuda bekliyor. Kişisel kurtuluş yok bunda.

(YANSIMA, Temmuz 1972, sayı: 7)

ŞİİRDE MÜZİK

Dilbilimci F. de Saussure'ün tanımlayıp kuramlaştırdığı *dil işareti*, birbirinden ayrı düşünülemeyen iki öğeden oluşuyor. Bunlardan biri, işaretin ses yanı, ötekisi ise, ses öğesinin taşıdığı kavram. İşaretin ses öğesine *anlamlıyan*, bu öğeyle söylenilmek istenen şeye *anlam* diyoruz. "*Masa*" sözcüğünün içerdiği "masa" kavramını *anlam*, bu kavramı belirtmeye yarayan "m-a-s-a" ses dizisini *anlamlıyan* diye adlandırıyoruz.

Dil işaretinin başlıca özelliği, anlamlıyanla anlam arasındaki bağın keyfî, danişıklı, anlaşmalı olduğudur. Başka bir deyişle "masa" kavramının mutlaka "m-a-s-a" ses dizisiyle belirtilmesi gerekmiyor. Bu keyfilik nedeniyledir ki, aynı kavram, değişik dillerde değişik biçimlerde söylenebilmektedir. Yansıma sözcüklerin, bu yasayı çürüteceği düşünülebilir. İlk bakışta sayıları hayli kabarık gibi görünen yansıma sözcükler, aslında, dil sistemi içerisinde çok az bir yer tutmaktadır. Yansıma gibi gelen çoğu sözcüklerin kökü de, yansıma niteliği taşımayan sözcüklerdir. Bunlar, çeşitli değişim süreçleri sonucunda, yansıma görünümüne bürünmüşlerdir. Yansıma sözcükler, aynı zamanda, dilin öteki öğelerini etkileyen değişim yasalarının egemenliği altındadır. *Saussure*, bu düşüncelerini, bol örneklerle doğruluyor.

Dil, yalnızca konuşan öznenin bir işlevi değildir. Konuşan öznenin, yani *söz*'ün düşündüklerini iletebilmesi için, bir sistem olan *dil*'i kullanması gereklidir. Fakat bu, dil yetisinin iki ayrı öğe olduğu anlamına gelmemelidir. *Söz*'ün anlaşılabilmesi ve etkisini gösterebilmesi için *dil* gereklidir. *Dil*'in yerleşmesi için de *söz* gereklidir. Ama tarihsel bakımdan, *söz* her zaman *dil*'den önce gelir. *Dil*, *söz*'ün aynı

zamanda hem aracı, hem üründür. Söz, konuşan öznenin bir işlevi-
dir. *Dil* ise, öznenin söylenileni anlaması ve söylemek istediklerini
ifade etmesini sağlayan dilsel alışkanlıkların tümüdür. Başka bir de-
yişle *dil*, anlaşmamızı mümkün kılan sınırlı bir işaretler sistemidir.

Öznenin dışında bir sistem olarak varolan ve anlamak için gereki-
li işaretleri içeren dilin bu toplumsal yönü, Saussure'e gelinceye dek,
gereği gibi dikkate alınmamış ve dilsel eylem, yalnızca öznel bir et-
kinlik olarak görülmüştür. Örneğin, dili, kişisel, sürekli bir yaratma
eylemi sayan *Benedetto Croce*, dilsel her davranışı yeni bir yaratı ka-
bul etmiş ve öznenin dilsel etkinliğine temel olan toplumsal yanı, di-
lin gerçek niteliğine aykırı bir soyutlamalar yığını düzeyine indirge-
miştir. Bu söz'cü anlayışın sakıncaları, estetik düzlemde önce, dilbi-
lim düzleminde kendini göstermiş, sözcüklerin anlam özdeşliğinin
sağlanması olanaksızlaşmıştır. Her sözcük her söylenişte yeni bir ya-
ratı olursa, her sözcüğe her söylenişte yeni ve kişisel bir anlam veri-
lirse, sözcüğün anlam özdeşliği yok olacak ve insanlar, hiç olmazsa
kuramsal bakımdan, anlamlarında anlaşmamız mümkün oluyor ve
anlaşma sağlanabiliyor.

Dil işaretinin öğeleri arasındaki bağın niteliği, estetik düzlemde
de ummadığımız sonuçlara götürüyor bizi. Bu yolla, *dekadan* sanat
anlayışlarına temel olan büyümlü *ses imgesi* kavramının gerçek yüzünü
ortaya koyabiliriz. Yine bu yolla, çokanamlı bir bildiri olan şiirin akıl-
sal niteliğini, salt duyulara bağliyerek parçalayan izlenimci eleştirinin
keyfi ve hayal ürünü davranışlarını değerlendirebiliriz.

Şiirde müzik sorununu ele alalım. *Galvano Della Volpe*, bu konu-
da, bilimsel açıdan inandırıcı sonuçlara varıyor. Dizede "*melodi*" adı-
nı verdiğimiz şey, ses "*tınıları*"ndan (timbre) oluşmuştur. Herhangi
bir scala'da sıraya girmeyen bu tınılar, akılsal ve aralıklı olmadıkları
için, melodi ve uyuşum (armoni) da olamazlar. Bu nedenle, akılsal -
matematiksel bir kesinlikten yoksun olan ve bir ölçü yasasına bağlı
bulunmayan şiirsel "*ritim*", müziksel ritmin aynısı değildir. Şiir, özü
bakımından sözsel, dilsel bir olgudur. Bunun için de, şiirdeki ritim,
bir tür *yardımcı bir anlamlıyan*'dır. Şiirsel ritmin, aracı olduğu anlam-
dan çok güç ayırdedilmesi de bunu gösterir. Nitekim, anlam için ve
anlamdan ibaret olan ve sesleri aşan şiirsel bir cümle birimiyle, yal-

nız seslerden ibaret olan müziksel bir cümle birimi arasında çok belirgin ve açık bir karşıtlık vardır. Bastura bastura okuduğumuz bir metin, mantıksal bakımdan önemli olanla önemli olmayanı aynı şekilde vurguladığımızda, sinirimize dokunur, dikkatimiz, önemsiz, değersiz olan üstüne çekilir.

Şiirin, romantik anlamda müziksel yorumu, *salt benzerlikleri özdeşliklere* dönüştüren bilimdisi bir yoldur ve şiirin anlaşılması için en büyük engellerden birini oluşturmaktadır.

Her şiir anlayışını, kendi gerek ve gerekçelerine göre kavrama ilkesi, ilk olumlu sınavını dil işaretini anlama konusunda verecektir. Bu gerçeği yeterince özümledikten sonradır ki, bir sanat gösterisini, yalnızca kulağımızda uyandırdığı ses izlenimlerinin hoşluğuna göre değil, o gösteriyi besleyen sanat anlayışının akılsal gereklerine göre değerlendirebiliriz. Örneğin, bundan sonra, bir dizede "ulan" sözcüğünü okuyan kimse, tek başına belki çeşitli nedenlerle kulağa hoş gelmeyen "ulan" ı, salt ses niteliğine göre değerlendirmeyecek, o sözcüğün bir bağlam oluşturan o belirli dizedeki mantıksal-akılsal değerine incbilecektir. Yalnız anlamlıyan düzleminde kalmak, şiir denen çetin olgunun özüne inmemizi engelliyen çağdışı bir alışkanlıktır.

*"bu demir divriği dağlarından
ben döktüm ulan ben döktüm
bu namlu divriği demirinden
ben döktüm ulan ben döktüm
bu ak bileklerde bu kapkara kelepçe
ben dövdüm ulan ben dövdüm"*

(SOYUT, Temmuz 1972, s: 48)

BÜTÜNCÜL BİR GERÇEKÇİLİĞE DOĞRU

Gerçekçiliğin şimdiye dek çeşitli tanımları yapıldı, çeşitli uygulamaları görüldü. Her tanım, bu sanatsal eylemde önemli gördüğü yanı açıklığa kavuşturup düzene sokarken, öbür yanlarını ya ihmal etti, ya hiç önemsemedi ve hattâ gerçekçilik dışı bıraktı. Bu tür düşünsel kümeleşmeler, ilk bakışta sorunun karmaşıklığını ve bütünlüğünü gözden kaçırıyor gibi görünseler de, aslında düşüncenin daha güçlü yöntemlerle gelişmesi ve gerçeğin el verdiğince tam bir biçimde kavranması bakımından gereklidir. Dogmatizm, belirli bir inancı benimseyip, onu akılsal ve eleştirel yollarla ödün vermeden savunmak değil, bir konu üzerindeki çeşitli görüşleri gereği gibi hesaba katmamak ve izlenecek çizgiyi, bu görüşlerin iyice tartılıp seçilmesinden çıkarmaktır. Yakın zamana kadar en doğru, en akla uygun yol gibi görünen ve *eleştirel* adı verilen gerçekçilik anlayışı, bugün, o anlayışın dikkate almadığı veya açıkça reddettiği yanların ele alınıp yeni gerek ve verilere göre değerlendirilmesiyle eleştirilmektedir. Ama bu eleştiri, adı geçen anlayışı yadsımak değil, onu tamamlamak, bütünlüklemek amacını gütmektedir. Kimi tarihsel ve düşünsel koşulların bir sonucu olarak, gerçekçiliği, hemen yalnız belirli sorunları yansıtırma biçiminde alan bu anlayış, aynı sorunların diyalektik bir ürünü olan kimi bireysel görünüşleri gerçekçilik dışı bırakmış ve sanatsal değerleri, geçerlilikleri, etkileri herşeye rağmen su götürmez çoğu sanat ürünlerini, değişik bir dünya görüşü çizgisinde yer almaları nedeniyle değersizlikle, sanat dışılıkla damgalamıştır. Bugün ise, gerçekçiliği daha tutarlı, daha bütüncül bir biçimde düşünmek olanağına sahibiz.

Şiirsel imgenin akılsal niteliği, *eleştirel* gerçekçiliğin özünde ya-

tan idealist çelişkiyi ortadan kaldırmış, düşünce'siz hiçbir eserin varolamayacağı gerçeğini kuramsal bir sonuca bağlamıştır. Çağımızın bu bilimsel gerçekçiliği; bilim-sanat arasındaki ayırımın, birinin kavramdan, ötekini duygudan oluştuğu savıyla açıklanamıyacağını; duygu ve düşüncenin, hem sanata hem bilime ortak iki öge olduğunu; bu iki insan etkinliğini birbirinden ayıran özelliğin, teknik bakımdan ayrı kuruluşlara sahip oluşlarında aranması gerektiğini, özellikle genel dilbilim verileri ışığında saptamıştır. O halde ilkin vurgulanması gereken nokta, şu veya bu nitelikteki düşüncenin edebiyat eserinde bulunması değil, herşeyden önce düşünce'nin edebiyat eserindeki *zorunlu* varlığıdır. Bu düşüncenin, kuramsal düzlemde, herhangi bir sıfatı yoktur. Bu sıfat ancak, sanatçının seçimini yaptığı an oluşmaktadır. Yoksa, belirli düşünceleri yansıtan ürünlere sanat eseri niteliğini tanımlamakla, o düşünceleri yansıtmayan, ama etkilerinden kurtulamadığımız ve herşeye rağmen, bize rağmen yaşayan eserleri dogmatik bir yolla suçlamak ve reddetmek durumunda kalırız.

Bir edebiyat eserinde, düşünce'nin sıfatsız olarak zorunlu varlığı ne anlama geliyor? Herşeyden önce, edebiyat eserinin bir akıl, bir muhakeme ürünü olduğu; akılsal gerekçelere dayanan bir seçmeyi gerektirdiği; böyle bir seçmenin, sanat eserinin tarihselliğinin pratik ve kuramsal bir gerekçesi olduğu; düşünce aracılığıyla aynı zamanda tarihsel bir ürün olan sanat eserinin, muhakeme ve seçme sonucunda mutlaka bir yanı tutacağı, birşeyi savunacağı anlamına gelir. O halde edebiyat, niteliği gereği, özü gereği bir yanı tutar, bir düşünceyi savunur. Bu nedenle, yalnızca bir yanı tutması veya tutmaması ölçüsüyle edebiyat eserini değerlendirmeye kalkmak, kuramsal bir çelişkidir. Çünkü, edebiyat eseri olup da bir yanı tutmayan, bir görüşü, bir düşünceyi, çok dolaylı da olsa, savunmayan hiçbir eser yoktur. Sığ düşünceli, kıt sezgili kimselerin hiçbir yanı tutmuyor sandıkları eserler, eğer gerçekten sanat niteliği taşıyorlarsa, gerekli toplumsal-kültürel ilintiler kurulduktan sonra, görülür ki, mutlaka bir yanı tutar, mutlaka belirli bir düşünceye, görüşe hizmet eder.

Edebiyat eserinde zorunlu olarak bulunması gereken düşüncenin, sıfatsız olduğu öncülü, kimi tutarsız tavır alışlarımızı önlemektedir. Yalnız belirli bir içeriği belirli bir doğrultuda yansıtan eserlere sanat-

sal niteliği tanırsak, karşı düşünceyi yansıtmış, ama bunu, pratikteki gerçek oluşumu saptırmadan, tutarlı ve doğru olarak yapmış, yani gerçekliğin, gerici de olsa bir başka yönünü namusluca vermiş olan eserleri elimizin tersiyle itmek zorunda kalırız. Bu tür eserleri, kişisel olarak ilgiyle okusak bile, bu eserlerin, insanın kurtuluş sürecindeki olumlu-olumsuz yönlerini açıklayacak kuramsal olanaklardan yoksun kalırız. Mademki yaşadığımız toplum, tekdüze bir düşünceden oluşmuyor, mademki tarih boyunca çeşitli düşünceler varolmuş ve birbirlerini yoketmeye çalışmışlar, mademki bugün halâ aynı çatışmanın içindeyiz ve bu böylece sürüp gidecek, mademki toplumun bir bölümü bir safta, öteki bölümü karşı safta yer alıyor ve düşünceleri, eylemleri, duygulanmaları bu toplumsal gerçeklikle belirleniyor, o halde sanat eserinin, sanatçı hangi safı seçmişse, o safın toplumsal ve bireysel gerçekliğini yansıtmaması en doğal bir olgudur. Bu durum, yapılan her seçmenin eşdeğerli olduğu anlamına gelmez elbette ve gelmemelidir de. Yoksa futbolcu olma tehlikesi vardır; ne kokup ne bulaşmama gibi çıkarıcı ve eylemsiz bir tuzağa düşme tehlikesi vardır. Nasıl ki karşı düşünceye ve karşı sanat anlayışına yaşama olanağı tanıyoruz, onu kendi koşullarına göre değerlendirip kendimize yararlı kılıyoruz, aynı şekilde, benimsediğimiz görüşün ürünü olan eserleri de savunmaya sonsuz hakkımız vardır. Çünkü toplumsal gerçekliği oluşturan öge, bu iki karşıt düşüncenin tarih boyunca çatışmasıdır. Bu olgu ise, iki safa da gereken önemi vermemiz için yeterli bir gerekçedir.

Sanat eseri, pratikte çok karmaşık ve girift olan gerçekliği, sanatın yapısal gereklerine uygun olarak yansıtmak, vermek zorunda olduğuna göre, eseri değerlendirmedeki hareket noktamız da, gerçekliğin bu karmaşıklık ve giriftliğinin kavranması olacaktır. Gerçekliğin yansıtılması, toplumsal yaşamışın yalnız dış görünüşleriyle verilmesi anlamına gelmemelidir. Bu yansıtma, toplumsal yaşamışın, bireyin iç dünyasındaki, bilinçaltındaki etkilerini de içerir. Çok bireysel, çok öznel gibi görünen bir davranış, birey toplum bağlantıları uzun dönem içinde açıklığa kavuşturulduğu zaman, özde toplumsal yaşayışa bağlı tepkilerdir. Doğaldır ki, konumuz sanat olduğuna göre, her türlü bireysel ve öznel davranışın, toplumsal bir gerçekliğe indirgenmesi için, sanatın yapı, üslup gereklerini yerine getirmiş olması gerekir. Kaldı

ki, günlük davranış ve tutumlarımızda bile, hiçbir ayrıntının ilintisiz ve tekbaşına varolduğu grlmemiştir. Sevmelerimizi alın, kıskanlıklarımızı alın, şımarıklığımızı, dostluk, arkadaşlık anlayışımızı alın, hepsi yetiştiğimiz ve yaşadığımız çevrenin temel öğelerine doğrudan doğruya bağlıdır.

Ancak gerçekliğin, değişmesini istediğimiz yönlerini savunan ve yansıtan tutumları iyice öğrenerek, kendi doğrultumuzu, sanat eylemimizi daha gcl ve geçerli kılabiliriz.

(YANSIMA, Ağustos 1972, s: 8)

ŞİİR

Önce her ifadenin bir iletişim, her iletişim olgusunun bir bildiri olduğu üzerinde anlaşmak gerekir. Salt ses imgesi gibi görünen dil işareti, gerçekte ses imgesiyle (anlamlıyanla) anlamın, bölünmez bütünlüğünden oluşmaktadır. Dil işaretinin bölünmezliği açısından, bir sözcük ses olduğu kadar anlam, anlam olduğu kadar da sestir. Ne var ki, işlev bakımından, ses imgesinin dil işaretiindeki görevi, anlamı taşımak, onu iletmektir. Bu nedenle, dilsel her etkinlik, tanımı gereği, anlamsal bir olgudur, bir bildiridir, iletişimdir. İletişim kavramı, yalnızca karşılıklı anlaşma koşuluyla sınırlanmamak gerekir. İnsanların, toplum yaşayışında birbirleriyle ilişkiye girme gereksiniminden başka, duygularını dışavurmak gibi *ifadesel* ve bu duyguları ve düşünceleri *güzel* bir biçimde örgülemek gibi *estetik* gereksinimleri de vardır. Ama bütün ifade biçimlerinin amacı, ifadenin içeriğini dışavurmak, başkaları tarafından anlaşılır kılmak, yani *iletmektir*. Çok özel nitelikli bir bildiri olan şiir, ancak bu yolla, bir "kuşdili" değildir.

Şair, idealistlerin sandığı gibi, insanı, gerçektışı bir dünyaya, giz-dolu bir derinliğe, düş dolu bir sonsuzluğa götüren kişi değildir sadece. Bize giz gibi, salt derinlik gibi, düş gibi, sonsuz gibi, vs. gibi gelen şey, aslında somut gerçekliğin, geniş anlamda günlük yaşam gerçekliğimizin boyut kazanması, bütünleşmesi, dağınıklıktan kurtulması, birliğe kavuşmasıdır. Dışımızın kolay görünürlüğüyle içimizin karmaşıklığı arasında hiç kopmayan köprünün bilinç düzeyine çıkarılması; sıradan insanın yaşayıp da, duyup da adlandıramadığı; buna düşünce gücüyle bir ad bulan kimsenin ise, etkili bir ifade biçimine dökemediği yaşam gerçeklerinin düzene sokulması, tanınır, anlatılır hale getirilmesidir. Yalnız düşünülen şey değildir gerçeklik. Sezilen,

duyulan, düşünölen, tek sözcökle yaşanan *bütün*'ün adıdır o. En kaçıcı, en yakalanamaz, en ifade edilemez şeylerin yansımasıymış gibi görönen şiirsel yaratılar, yakalanıp ifade edildikleri, yani mantıksal bir söyleme biçimine girdikleri, özel anlamda da olsa bir bildiri halinde örgütlendikleri için, "kaçıcı, anlatılamaz, ifade edilemez, yalnız duyulur" diye adlandırılırlar.

*ben aşkı oralarda bir eski gömüt kapağında gördüm de bir
gece, çıldırayazdım
mermer bir gömüt kapağında oralarda bir sokağın temmuz
tozlarında bir gece
yukarda sonsuzluğu duman duman savuran o korkunç uzak
yıldız harmanı ve çivit
aşağıda cırcırböceklerinin o hiç bitmeyecekmiş gibi sürüp
giden korosu ve kerpiç*

(H.H.)

İster zaman deyin siz ona, ister ölüm. "*O görünmez kırkayak*" tır insanı kalmaya iten. Gidilse de, bir daha dönölmele de, gelecekte olmaktan vazgeçmez insan. Bireysel bitişe sözle, sesle, renkle, taşla, mermerle direnmesini bilmiştir o. Kendinden sonra yaşayacak tek'lele, giderek toplu bir bilince ulaşmak, onda sürmek, böylece üç boyutlu bütün zaman'ıyla uygarlık çizgisinde kalmak için işaretler, parollar bırakmıştır geriye. Dağ delinmiş, gün bitmiş, ferhat gitmiş, ad olmuştur. Saray göçmüş, gün bitmiş, haydar gitmiş, ad olmuştur. Yalan gerçek bilinmiş, gün bitmiş, nâzım gitmiş, ad olmuştur. Fırtına kalmış, gün bitmiş, Beethoven gitmiş, ad olmuştur. Dinsiz gitmiş, gün bitmiş, meşe yapraklarından da taze, üzüm salkımlarından da diri, bir çift su kalmış mermer bir gömüt kapağında. Saçları iki ırmak gibi omuzlarından. Bir çift orman gölü alnının kuytusunda, uğulduyor mermer. Duyuyor muyuz mermeri? Neler fısıldıyor, anlıyabilir muyuz? Yekiniş taş yığınlarından, çıkıp müze kapılarından buluyor mu bizi, beni unutmayın, beni unutmayın deyişi? Kimdiler neciydiler neydiler? Sanki sevişirken vurulmuşlar da, donmuşlar da, taşkesil-

mişler de, seviyorum demişmeğe bile vakitleri kalmamıştı. Ellerini çabuk tutup kurtulamamışlardı. Demek ki korkuyorlardı ayrılıklardan, demek ki dölsuyunda bekleyen ölüm vakit bırakmamıştı seviyorum demişmeğe bile. Kimdiler neciydiler neydiler? Psidyalı dostlarımızdı belki. Hani şuracıktaki oturup, üzüm yemiştik, bâdem yemiştik. Kavalını üfleyen bir çobandı belki Vergilius. Belki Frikyalı sevgilimiz, belki Hipokrat baba. Selçuklu karım da olabilir. Bu mormenevşelerin o elcnli dilberi de olabilir. Hepsi olabilir, tümü olabilir, gideriz hepberlikte en uzak yıldıza doğru. Susar bilim olmayan bilim, biter masabaşı tarihleri. Sıyrılır sıcak küllerinden Gradiva. Pompei sokaklarında, ışınlarda kayan bir kertenkeledir artık zaman. Bir sokağın temmuz tozlarındayız biz şimdi. Bunca maya, bunca yürek, bunca yaşamışlık, karanlık ve beyaz karışımı bir toza çevirmez mi temmuzu? Gece, ay ve ayçiçekleri. Eski bir gömüt kapağı, aşk gibi aşk duran bir çift orman gölü, yukarda sonsuzluğu duman duman savuran o yıldız harmanı, aşağıda cırcırböceklerinin o hiç bitmeyecekmiş gibi sürüp giden korosu, yukarda yıldız ve çivit, aşağıda kerpiç, üstte çınar, altta mermer, ortada şair ve bir evren gibi toz toz temmuz ve herşey çağ çağ uzak temmuz tozlarında, herşey çağ çağ yakın.

Yukarıya aldığımız dört dizenin ifade ettiği (: iletuği) şiirsel hakikatı, şairin dizelerini düzyazı kuruluşuna indirgemek pahasına da olsa, onun kendi sözleriyle aramaya çalıştık. Bu dizelerin anlamını, iletmek istediği bildiriye, elbette ki yalnız bu dizelere bağlı kalarak açıklayamazdık. Bu anlam, dizelerin yer aldıkları bağlamda, şiirin tümünde bütünlük kazanır. Bu nedenle, yapıtın öteki bölümleriyle gerekli gördüğümüz ilintileri kurmaya çalıştık.

Kant, *Yargı Gücünün Eleştirisi*'nde, yüce'yi, "mutlak surette büyük olan", "kendisine oranla bütün herşeyin küçük olduğu şey" diye tanımladıktan sonra, yüce duygusunun hem acı hem haz duygusu olduğunu; acı duygusunun, büyüklüklerin estetik değerlendirmesinde, hayal gücünün akıl karşısındaki yetersizliğinden doğduğunu; haz duygusunun ise, hayalgücünün yetersizliği hakkındaki yargının, aklın ide'leriyle uyuşumundan ileri geldiğini söyler, çünkü bu id'elere meyletmek bizim için bir yasadır. Biz, aklımızın bir yasası uyarınca, duyuların nesnesi olarak doğanın bizim için büyük olarak içerdiği her-

şeyi, küçük olarak değerlendiririz. Doğa karşısında yüce duygusuna erişebilmemiz için, doğanın korku verici olarak tasavvur edilmesi gerekir. Ne var ki, bir nesne, korku verdiği halde, karşısında korku duyulmayabilir. Erdemli insan Tanrıdan çekinir ama, korkmaz. Nasıl, eğilim ve arzularının tutsağı olan kişi güzel'i yargılayamaz, aynı şekilde, korkan kişi de doğal yüce'yi yargılayamaz. Kendisine korku veren nesneden kaçır. Ciddî bir şekilde duyulan bir korkuda haz bulmak olanaksızdır. Yükseklerden tehdit edencesine sarkan kayalar, şimşek ve gökgürültüleri içinde gökyüzünde toplanan sağnak bulutları, yıkıcı gücüyle boşanan yanardağlar, arkalarında yıkım bırakan kasırgalar, fırtınanın altüst ettiğı kocaman okyanus, kendi güçleriyle karşılaşurduğımızda, bizim karşı koyma gücümüzü ufacık ve önemsiz kırlrlar. Ama güvenlik içindeyse, bütün bu şeylerin görünümü, korku verici olduğı kadar çekici olur. Bu şeylere yüce dememizin nedeni, ruhumuzun güçlerini uyuşukluktan kurtararak yüceltmeleri; içimizde, bize doğanın üstün gücüyle ölçüşecek bir cesaret veren, değişik bir karşı koyma yetisi uyandırmalıdır. Doğal güce karşı koyma olanaksızlığı, bir yandan bedensel güçsüzlüğümüzü ortaya koyarken, öte yandan, aklın ide'leri karşısında doğanın yetersizliği, korku verici şeylerden haz almamızı sağlar, onları çekici kılar.

Bütün bu açıklamaları, üçüncü dizeyle ilgili olarak anmakta yarar gördük:

*yukarıda sonsuzluğu duman duman savuran o korkunç
uzak yıldız harmanı ve çivit*

İşte, Kant'ın kuramsal olarak çözümlediğı ve işleyiş sürecinin noktalarını bir bir saptadığı yüce duygusunun şiirsel ifadesi. Samanyolu'nun en gerçekçi öğeleriyle yakalanışı ve bu görsel saptamanın yüce duygusunda alabora edilişi: Yıldız harmanı, bir sfumato gibi birbiri içinde dağılmış parıltıların uzayda kaynayışı, toz yığını, bulanık bir ışık ırınağı, çivit gibi koyu gökyüzünde bir duman cümbüşü, hayalgücünü çıldırtan bir uzaklık, koyvermeyen bir güzellik ve sonsuzluk duygusunu özetleyen tek bir sözcük: *korkunç*. Evrenin üstün gücü karşısında, insanın bedensel hiçliği olabilir *korkunç*. Evreni kucaklayıp,

onunla tek damar halinde atan insanın, sonsuzluk duygusu karşısındaki sevinç çılgılığı olabilir *korkunç*. Evrenle bütünleşmeyi, aşağıda cırcırböceklerinin o hiç bitmeyecekmiş gibi sürüp giden korosu ve kerpiç tamamlıyor. Yaşanmış bütün acıları, bütün sevgileri, bütün güzellikleri, savaşları, salgınları, kırımları, sürgünleri, yalnızlıkları, bir temmuz gecesinde toz toz içimize yağdıran mermer bir gömüt kapağı. Yukarda, aklımızın ide'lerine yanıt veren nesneler, sonsuzluk. Aşağıda cırcırböcekler halinde bir gece doğası ve insanlardan oluşan bir insanlık. Küçükasya hıdırpaşa pîr sultan. Küçükasya nuhtûfanı susuzluk. Küçükasya son durak son umut. Küçükasya ya ölüm ya kalım. Büyük gerçeklik, gerçek gerçeklik! Evren, doğa ve toplum. Yıldız, cırcırböceği ve kerpiç.

Ve şiir! Sezileni, duyulana, düşünülene elle tutulur, gözle görülür hale getiren şiir! Yakalanamıyan, anlatılamayan, ifade edilemiyen nasıl bağdaşır şiirle? Şiirse eğer, mutlaka anlatacaktır, mutlaka ifade edecektir, mutlaka iletecektir. Anlamsız ve mantıksız şiir olabileceğini düşleyenler, şiire mantık dışında mantık arayanlar, ya metafizik yapıdaki idealist kafalardır, ya da anlam ve mantıkla, yani şiir için *conditio sine qua* öğelerle (öğelerle olabilir —H.H.) şiir kurma yeteneğinden yoksun güçsüzlerdir.

Bir bildiri, anfamsal bir olgu, bir iletişim olması bakımından şiirin, düşünsel bir metinden farkı yoktur. Peki ya, *Poetika*'da, Aristo'nun değindiği şu gerçeği nasıl açıklamalı: "herodetes'in tarihi dizelere çevrilebilir, ama dizelere de çevrilse, ölçüsüz olduğu zamankinden daha az tarih olmaz". Öte yandan, yine aynı Aristo, birkaç satır sonra, şiiri daha felsefi, tarihten daha üstün bir şey olarak görmekte ve şiire tümel, tarihe tikel değeri tanımaktadır. Öyleyse, Herodetes'in tarihinin herşeye karşın tarih olduğunu, başka bir deyişle, en az tarih kadar akılsal bir olgu olan şiiri (akıl'a tümel'den daha yakın ne olabilir?), tarihten neyin ayırdığını nasıl açıklayacağız?

Tarihin, felsefenin, genellikle bilimin kavramlardan, şiirin sezgiden; bilimin düşünceden, şiirin duygudan; bilimin salt akıldan, şiirin salt hayalgücünden oluştuğunu; bilimin soyut, şiirin somut olduğunu ileri süren görüşler, bugünkü bilgilerimiz ışığında inandırıcı sonuçlara götürmüyor. Kavram ve sezginin, düşünce ve duygunun hem bili-

me hem şiire ortak olduğunu başka yazılarımızda oldukça geniş bir şekilde işlemiştik.

Düşünce veya duyguya, ayırıcı özellik tanınmaması gerektiği öncülünden yola çıkarsak, aynı sayıda aynı sözcüklerden oluşan iki ayrı ifade biçiminden birinin şiir, ötekisinin düzyazı olduğunu nasıl gös-tereceğiz?

İlk gözlemimiz şu olacaktır kuşkusuz: Herhangi bir cümle yalnız, sözlük düzeyinde anlaşmayı sağlayan bir sözcüğün, dize kuruluşu içinde anlam değişikliğine uğraması, umulmadık çağrışımlar, beklen-medik izlenimler kazanarak, anlamına yeni açılımlar, yeni boyutlar katması dikkatimizi çekecektir. Çok-anlamlılık adını verebileceğimiz bu şiirsel nitelik, o sözcüğün düzene girdiği bağlamın dışında ger-çekleşen bir olgu değildir. En ufak bir yer değiştirmenin, bu çok-an-lamlılığı ortadan kaldırması veya en azından engellemesi de bunu kanıtlar. Buraya kadar Romantikler de aynı şeyi savunuyor bir ba-kıma. Havada kalmamak için şu soruyu da kendimize yönelmemiz gerekiyor: Gerçek-dili veya sözlük düzeyindeki gündelik anlamı aş-a-rak, birden çok anlam kazanan sözcüğün, gereç-dil ile ilişkisi ne du-rumdadır? Bir sözcüğün, şiire girip yeni anlamlar kazanmasını, bu sözcüğün sözlük anlamının dışında bir olgu sayan; sözcükleri, bağlı bulundukları dil sisteminin anlamsal değerlerinden kopararak, onları, sistem dışı, gökten zembille inmiş veya "deha" ya indirtilmiş meteor-larmış gibi gören anlayış, şiirin yalnızca duyulabileceğini, duyulabil-diği oranda anlaşılabilceğini iddia ettiği oranda, şiiri kavrayamıyor, tam duyamıyor, dolayısıyla anlıyamıyor demektir. Her sözcüğün, ait olduğu dil sisteminde, herkes tarafından bilenen bir anlamı vardır. O dili konuşan topluluğun bütün üyeleri o sözcüğe o anlamı verirler. Böylece karşılıklı anlaşma, iletişim sağlanmış olur. Sözcüklerin bu anlam özdeşliğini hesaba katmazsak, anlaşılması zaten çaba isteyen şiiri anlamamız tümden olanaksızlaşacaktır. Şiirin, öteki insanlara seslenmek için, ortak işaretler tabanı olan gereç-dil'den başka aracı yoktur. Sözcüğün çok-anlamlılığıyla sözlük anlamı arasındaki köprü yıkılmamıştır. Çok-anlamlılığa gidiş yolunun başında sözlük anla-mının gündelik gerçeği yer almaktadır. Çok-anlamlılık, ancak sözlük anlamıyla diyalektik bağını koruduğu sürece, ancak sözcük anlamıyla

birlikte bir çok-anlamlılıktır.

zincir beni alır yatırır türkülerde

temmuz tozlarında bir gece

kırkayaklar gezinmesin kitap sayfalarında

Bu dizelerdeki "zincir, toz, kırkayak" sözcükleri, herşeyden önce bildiğimiz zincir, bildiğimiz toz, bildiğimiz kırkayaktır. Bu dizelerde kazandıkları anlamlar, artık bildiğimiz zincir, bildiğimiz toz, bildiğimiz kırkayak olmayışlarından değil, şiirsel örgütlenme sonucu yaratılan yeni ilintiler nedeniyle, artık tek başlarına olamayışlarından, başka anlamlarla karşılıklı belirlemeye girmelerinden ileri gelmektedir. (Uzatmamak için, "zincir, toz, kırkayak"ın veya "kerpiç"in çok-anlamlarını açıklamıyor, okurun karşılaştırma yeteneğine bırakıyoruz. Başka yazılarımızda çözümlediğimiz örneklerle yetineceğiz).

Mademki, yukarda sözünü ettiğimiz iki ayrı nitelikli cümlelerden birinde anlam sözlük düzeyinde kalmakta, ötekisinde ise zenginleşmektedir; mademki zenginleşen anlam her an sözlük anlamına indirgenebilir, öyleyse bu değişimin nedenini doğrudan doğruya "yapı" da, "kuruluş" ta, "teknik" te arayabiliriz. Şu sözcüğü şuraya değil de buraya koyma itisinin nedeni yapı'da olmak gerekir. Evet ama, yapıyı öyle değil de böyle kuruşun amacı nedir? Hiçbir anlamsal tabana dayanmayan, salt kalıpsal oyunlara bağlı biçimci bir biçim endişesi midir? Aslında böyle bir endişenin biçimle yakından uzaktan bir ilgisi yoktur. Çünkü biçim, düzen demektir, birlik demektir. Öyleyse, düzen, birlik, tutarlılık demek olan biçimin gerçekleştirmek istediği şey nedir? Şairlerin kendi yapıtlarında yapıukları düzeltmeler, değiştirmeler, bu soruya cevap vermemizi kolaylaştıracaktır. Bir buçuk yıl kadar önce, Cevdet Kudret'in verdiği bilgilere dayanarak, Nâzım Hikmet'ten aldığım örneklerle bu konuda bazı çözümlemeler yapmış ve şairin, yazdıklarında yapıuğu bütün düzeltmelerin amacının, anlamı en iyi en yoğun, en aydınlık bir şekilde vermek olduğunu göstermeye çalışmıştım. Yani şair, herhangi bir dizede, şu sözcük yerine bu söz-

cüğü koyuyorsa, şuraya koyduğu bir sözcüğü bir süre sonra kaldırıp, buraya koyuyorsa, bunun tek nedeni, düşünce ve duygularını en iyi, en doyurucu şekilde, son bulduğu *biçimle* ilettiğine inandığı içindir. O halde dilsel her değişim, aynı zamanda bir anlam değişikliğini içeriyor, gereküriyor. Başka bir deyişle, şiirde, yalnız anlamlıyan (ses imgesi) düzleminde bir değişiklik söz konusu değildir. Her anlamlıyan değişikliği, mutlaka bir anlam değişikliğini doğurur, çünkü dil, sadece bir sesler yığını değildir. Kimi zaman, nedensiz hoşumuza giden, içimizde tatlı tınlamalar, hayalimizde uzak çağrışımlar uyandıran sesler, anlamlarıyla dil-işareti olabilirler. Kaldı ki, bizim dilsel seslerden (çünkü, bir çalgının çıkardığı ses için aynı şeyi savunamayız), o seslerin yalnız ses niteliğine bağlı olarak duyduğumuzu sandığımız etkiler, gerçekte, o seslerle birlikte öğrendiğimiz anlamların bilinçaltındaki kalınusından başka bir şey değildir.

(*İnkun, Ağustos 1972*)

Yararlanılan Kaynaklar

1. Kant, Critica del giudizio, Analitica del Sublime, bölüm I, kitap II, 25, 28, Bari 1970.
- Aristo, Poetica, 1451 b 1-6, Bari 1964.
- G. Della Volpe, Critica del gusto, Milano 1966, s. 69-70.
- G. Della Volpe, Crisi dell'estetica romantica, Roma 1968, s. 127-135.
- F. de Saussure, Corse di linguistica generale, Bari 1967, s. 83-85.
- A. Martinet, Elementi di linguistica generale, Bari 1967, s. 14.

Not: Verilen bütün şiir örnekleri Hasan Hüseyin'e aittir ve Ağlasun Aysa-fağı adlı yapıttan alınmıştır.

GÜNLÜK GÖZLEMLER

1.

Bir yazarın başka bir yazarı eleştirmesinden daha doğal birşey olamaz herhalde. Hattâ bu eleştiri çok sert de olabilir. Önemlisi, düşünce'nin eleştirisidir. Ama kimi yazarlar vardır, sözcük boşaltmak için pusuda beklerler. Yazmalarının amacı, bir düşünceyi, sağlam kanıtlarla açıklığa kavuşturmaktan çok, ondan bundan çöplendikleri kırıntılarla soluk tüketmektedir. Hem de ne kadar çok, ne kadar sık, ne kadar uzun yazarlar! Ve mutlaka birine çamur atarlar. Oturup kendi mallarını pazara sürecektir yerde, başkasının malıyla oyalanırlar. Çıkarlarına uygun düşmeyen her sözü dedikoduculukla damgalarlar. Beyinciklerini biraz zorlayan düşüncelere, beyni çalışmaya sürüklediği için, sırt çevirirler. Bu gibi gevezeler karşısında tek çıkar yol, ya onları vıdıvıdıcılıklarıyla başbaşa bırakmak, ya da, sabrınızı tahrikle tükettikleri zaman, ağızlarının payını anlayacakları dille vermektir. Bu yazarlara verilecek tek öğüt ise, onun bunun dedim-dedi'sini karıştıracaklarına, oturup adam gibi yazı yazmaları, muhtemel yeteneklerini gevezelikle tümünden yitirmemeleridir.

2.

Bizde, kimi kitap tellâllarının adı eleştirmene çıkmıştır. Bunlara "*kitap tanıtıcısı*" diyemiyorum, çünkü kitap tanıtıcılığı, yararı ve özelliği belli bir türdür. Başlıca görevi, yapıtla okur arasında haberleşmeyi sağlamaktır. İddiasızdır, alçakgönüllüdür. Yargıları çok genel olduğu için, okurda, tanıtılan kitap hakkında silinmesi olanaksız önyargılar uyandırmaz. Oysa bizde, ne eleştirmen ne de kitap tanıtı-

cısı sınıfına sokulabilen, ama eleştirmen kimliklerini derneklere bile "tescil" ettirmiş birçok yazar vardır.

Kitap tellâllığının en aşağılık oyunu ise, "kooperatifçilik"tir. Bu kooperatifçiliğin kurulmasında başlıca iki ögenin payı vardır: İdeolojik bulaşmazlık bir, para iki. Bulaşmazlık olmayınca para da güme gideceğinden, bu yazarların onun bunun eğrisine saldırmalarına kanmamalı. Saldırdıkları kimseler, yarınki çıkarlarına hiçbir zaman zarar dokunmayacak olan kişilerdir. Zaten, "Bugünün yarını da var" ilkesi, yazarlık namuslarının tek sınırıdır. Bizde yazarın para kazanmadığı türküsüne de bir son vermek gerekir artık. Belirli dergi ve yayınevleriyle işgören birçok yazar, buz gibi para kazanıyor. Kazanç bildirmisi istense, kimbilir neler çıkar ortaya. Para deyince, öyle büyük miktarları amaçlamıyorum tabiy. Aldığım ölçüt, ülkemizin ücret düzeyidir. Hayatlarını, yazarlık yetenek ve onuruna ödünsüz adanmış kimseler aklıktan kıvranıyorlarsa da, belirli nitelikteki yazara para vardır ülkemizde. Yazarlar emeklerinin karşılığını göremiyor derken, gerekli ayrımı yapmak zorundayız.

Bu tellâllar için yalnız yazdıkları dergiler vardır, yalnız yazdıkları dergilerde yazan yazarlar vardır. Övgüleri kendi aralarındadır, alıntıları kendi aralarındadır, ilüfatları kendi aralarındadır. Çamurlarını ise dışarıya atarlar.

3.

Kiminin adı da denemecidir. Bu türün bizde anlaşılan biçimine çok elverişli bir kültür ortamımız vardır. Bizde "deneme" adı altında, aslında Batının deneme türü gereklerine pek uymayan bir tür geliştirilmiştir. Fakat bu, bir Ataç, bir Yetkin, bir Eyüboğlu gibi ilginç yazarların daha çok kişisel yeteneklerine bağlı bir gelenektir. Şimdilerde isc, kolay bir yolmuş gibi denemeye sarılan, büyük düşünür pozlarında, sâkin ve yüksekten konuşan yazarların çoğunluğunun, söyleyecek pek birşeyi yoktur gerçekte. Kültürsüzlükleri, çapsızlıkları nedeniyle, başkalarından çöplendikleri düşünce kırıntılarının yöresinde düştüymüş gibi gezinir dururlar. Deneme türünün bize özgü temsilcilerinin söyleyişi üslûbu üzerinde çeşitlemelere giderek, düşünsel sığılıklarını, yalınkat duygulanmalarını, bir konuyu iyice irde-

lemekteki yetersizliklerini daha iyi ortaya koyarlar.

Şu gerçek ki, "... denemeci adına hak kazanmış bir iki özgünce yazar dışında edebiyatımızda denemeye gerçekten girmiş kimse yok. Çağdaş deneme yazarının çağımızı besleyen bütün verileri özümlemiş ve çıkışını onlardan yapmış olması gerekir. Ayrıca denemecinin bütün yazılarında alttan alta akan, gelişen bir görüşü, hiç değilse bir bakışı olması gerekir". (C. Süreya).

4.

Edebiyat kâtipliği onurlu bir meslektir. Namuslu bir edebiyat kâti-bi, kayda değer yayınları bir bibliyografya çalışması halinde, tarafsız bir tutumla, mümkün olduğu kadar tehlikeli yargılardan kaçınarak, yalnızca okura bilgi verme amacıyla bir sıraya ve düzene sokar. Buradan araştırmaya kaymak da kolaydır. Nesnel bir yolla sıraya ve düzene sokulmuş yapıtlar, kişiliğe malolmuş tutarlı bir görüşün ve beğenin ışıığında, eleştirel bir değerlendirmeden geçirilirse, araştırmanın önemli bir bölümü gerçekleşmiş olur. O zaman, isabetli yargıların yanında, yanlışların da akılsal gerekçeleri olur. Bu tür sağlam yanlışlar olumlu bir nitelik taşır ve yeni düşüncelerin tohumlarını barındırırlar. Yeterli bir döküm yapmadan, edebiyat hakkında kuramsal bir tabandan ve bu kuramı yaşama bağlayan tutarlı bir dünya görüşünden yoksun olarak, yalnızca oradan buradan toplanan rastgele yayın gereciyle güzel/çirkin, değerli/değersiz ayrımına gitmek, inanılmayacak bir cesaret, kendini bilmez bir ataklık olur.

Sözü yıllıklara getirmek istiyorum. Yıllıklarda, geçen yılın romanı, hikâyesi, şiiri, eleştirisi vb. toplu yazılar yer alır. Bu iş ancak iki türlü yapılabilir kanısındayım: bir yılın muhasebesi, ya değerlendirmesini, kanıtlarını da birlikte getiren bir araştırma-inceleme biçiminde yapılır, ya da belirli daldaki yayınlar hakkında okura, elverdiğince eksiksiz, tarafsız bilgiler verilir. Ama bakıyorsunuz yazarın kendisi, bir yerde, birçok yapıtı görmediğini itiraf ediyor. Kimi değinmelerinden ise, çoğu yapının yalnızca kapağını kaldırdığı anlaşıyor. Okunmadığı bu kitaplar hakkında eleştirel değerlendirmeye gitmese, yine neyse. Buna da cüret ediyor. Sonuçta, belirgin tek bir ölçüt kalıyor: O

yıl, örneğin "x" yılı, yalnız onun beğenisine uyan şair ve yazarların, yalnız onun eleştirel görüşlerini yansıtan eleştirmenlerin, yani, yalnız onun kooperatüfinin sınırları içine giren yazarların yılı oluyor. Bir yılın muhasebesini vermeye yeltenen kişi, eğer dürüst bir yazarsa, o yılın o alandaki bellibaşlı ürünlerini, etkili olmuş dergileri, gazete sayfalarını izlemek, bunlardan okuru haberdar etmek zorundadır. Bizde ne yapıyor dersiniz? Bu işi üstlenenler, herşeyden önce, dürüst bir edebiyat kâtibinin yapması gereken dökümün bile üstesinden gelemiyorlar. Onlar, düşüncedaşlarının, beğenidaşlarının, yandaşlarının, tanıdık ve dostlarının adını anıyorlar, övgüsünü yapıyorlar ya, iş becerildi, görev yerine getirildi demektir. Açıkça, ayıp olmasın diye olacak herhalde, rahatlarını kaçırdığı için sevmedikleri yazar ve yayın organlarına da şöyle bir değinip geçmeleri âdetiendir. Ama bellidir ki, dergiyi izlememiştir, eline *kazara* geçen bir iki sayıyı, bütün sayıların aynası gibi yutturmaya çalışmaktadır. Andığı yazıları okumamıştır, okumuşsa da ne dediğini pek anlamamıştır.

İyi edebiyat kâtibi araştırmaya geçebilir ama, kötü edebiyat kâtibinin iyi bir edebiyat kâübi olması hemen hemen olanaksızdır. Çünkü iyi edebiyat kâtibi, ileriye yönelik bir gelişim evresi içindedir. Kötü edebiyat kâtibi ise, çıkarıcı bir zihniyetin batağına saplanıp kalmıştır.

(BARIŞ, 20 Eylül 1972)

ZAMAN AŞIMINA UĞRAYAN SORUMLULUKLAR

1968 yılında Türk Dil Kurumunca basılan, A. Dilâçar'ın *Dil, Diller ve Dilcilik* adlı kitabını daha yeni inceleyebildim. Uzun zaman böyle bir kitabın varlığından haberim olmadı. Sağda solda pek üstünde de durulmadı öyle. Geç kalmış olmakta tek kusurlu ben olmam gerekir elbette. Bu ön açıklamayı, dört yıl sonra mı aklın başına geldi, önce nerelerdeydin diye soranlar olabileceğini düşünerek yapıyorum.

Yazara göre, bu "Kitabın başlıca amacı, Türk dilini, özellikle Türk gramerini inceleyecek olan kimselere, dil konusu hakkında genel bilgi vermektir. Okuyucuya sunulan bu bilgi parçacıkları sistematik olmamakla beraber, önemli konuların hemen hepsini kendi çerçevesi içine almış bulunmaktadır... Türk dillerini inceleyecek, onun gramerini yazacak veya öğrenecek olanların, her şeyden önce genel olarak dilin ne olduğunu, onun kuruluş kurallarını, geçirdiği evreleri, türlü tiplerini, tabakalanmasını, mantığını ve psikolojisini, mekanizmasında bulunan kuvvetleri, akrabalık şartlarını, dilcilik metodlarını ve disiplininin, gramerciliğin niteliğini ve bunlarla ilgili daha başka birçok konuları önceden az çok öğrenmiş olmaları şarttır. İşte bu kitapçık (ki 350 sayfadır — B.C.), dil meraklılarımızın bu ihtiyacını karşılamak için yazılmıştır."

Görüldüğü gibi bu 350 sayfalık "kitapçık"ın amacı, "Türk dil meraklısının durumu, ihtiyacı ve gücü daima göz önünde bulundurularak", dili ilgilendiren bütün konular hakkında, yani kısaca dilbilim hakkında genel bilgi vermektir. Nitekim kitabın 80 sayfalık birinci bölümü, bir işaret sistemi olarak dile, dilin görevlerine dil-söz ayrı-

mına ve benzeri konulara ayrılmıştır. Ne var ki, bu bölümde, bölük pörçük ve yetersiz alıntılarla yetinilmiş, işlenen sorunların temeline inilmemiş, giderek bütün bir söylem, gereksiz ayrıntılara boğulmuştur. Dil, bir işaret sistemidir derken, dilde sistemin ne olduğu üzerinde hiç durulmadan, "*Dili bir 'işaretler sistemi' olarak tanıtmakla onun en geniş tanımını yapmış olduk*" gibi dayanaksız sonuçlara varılmıştır. İşaret ne demektir, saymacalık niteliği ne anlama gelir, sembolle işaret arasındaki ayrım nedir, açıklanmadan oldu-bitti tanımlar yapılmıştır. Örneğin:

"Dil, insan tarihinin herhangi bir çağında, belli bir topluluğun veya toplulukların içinde, kamunun kullanmasıyla evrim geçirerek saymaca değer kazanmış ve tanınabilir bir duruma gelmiş sistemlere göre düzenlenip telâffuz edilen boğumlu seslerden meydana gelmiş bir anlatım ve anlaşma aracıdır".

"Tanınabilir bir duruma gelmiş sistemlere göre düzenlenmek" ne demektir? Türkçede "*boğumlu*" diye karşılanan "*articulé*" ne anlama gelir? Kaç tane "*articulation*" vardır? Bağlanma, birleşme, ekleşme, eklemlenme anlamına gelen "*articulation*", nasıl olur da, "*boğum*" sözcüğüyle karşılanabilir?

Bütün kitap boyunca, dille uğraşan bir kişiye yakışmayacak Türkçe yanlışlıkları, cümle düşüklükleri, dil beğenisizliği dikkati çekiyor. Örneğin, "*İnsanlar arasında görüşmeyi sağlayan*" deniliyor. Buradaki "*görüşme*" sözcüğüyle, anlaşma, haberleşme amaçlanıyor. Ne var ki, Türkçede, anlaşma, haberleşme yerine, "*görüşme*" kullanılmaz. Görüşmek, "1. Buluşup yârenlik etmek, 2. Dostluk, ahbablık etmek, 3. Bir iş üzerinde karşılıklı düşüncelerini ileri sürmek" anlamına gelir (bk. TDK Sözlüğü). *Semafor dili* deniliyor. Nedir *semafor*? Yanılmıyorsak, *işaret lâmbası* demektir. Bakınız, dilin özleşmesinde tasfiyecilik pahasına da olsa öncülüğü elden bırakmayan TDK'nun bastığı bir kitapta, ne gibi bir Türkçe kullanılıyor:

"... bu tahlil sonunda... g'nin vokalleşmesiyle... diftong veya uzun vokalle... ortada dudaksıl konsonla... Türkçede kök vokallinin... şek-

linde bir diftong monoftonglaşmasına uğramış olduğu... kök determinatıfl..." . "Anlatılanın zihni veya teessürl olduğuna göre".

Bu cümleye ne demeli? "*Bizde 'dil' kelimesi birbirinden farklı iki, hattâ üç linguistik kavram için kullanılır*" "*Bizde dil kelimesi iki, hattâ üç ayrı anlamda kullanılır*", "*üç ayrı kavramı karşılar*" vs. gibi açık-seçik deyiş bırakılarak, Türkçemizde yüzde yüz karşılığı olan "*linguistique*" sözcüğü gereksiz yere cümleye sıkıştırılıyor. Özellikle dille uğraşan bir kişi, bunca ilkel kusurlardan kendini uzak tutamazsa, çok dikkat ve açıklık isteyen dilbilim düşüncelerini aktarmakta başarırlı olması beklenemez. Aynı şekilde, "*langage, langue ve parole*" sözcüklerinin Türkçe kullanımlarına yüz çevriliyor:

Langue denilen şey, langage'ın toplumsal parçası olup topluluklara, uluslara ve çağlara göre değişir... Langue, onu konuşan bireyden bağımsızdır... Parole, langue'in bireydeki belirmesi ve gerçekleşmesidir. Her bireyin parole'ü başkabaşkadır".

F. de Saussure'den rastgele aktarılmış bu sözlerden, orta kültürlü bir Türk okuru pek bir şey anıyamaz. Oysa, o kadar kolay anlaşılır ve çekici bir konudur ki. "*Image verbale*" ise, "*sesleme hayali*" diye çevrilmiş. Ses karalusu gibi birşey oluyor. Oysa, "*image*" karşılığı "*imge*" sözcüğü iyice yerleşti bizde. Herhalde, ses imgesi'yle, istenilen şeyi daha iyi anlatırdı.

Kitabın sonuna doğru bir de dil kuramları bölümü var ki, bir kuramın ne dereceye kadar sevimsiz, soğuk, itici hale getirileceği konusunda rastlanmaz bir örnek. Dinleyin, ne dil kuramları varmış dünyada:

" Bu sisteme göre, cümleyi meydana getiren terim'leri kendi referansları, yani liaj'lara gerek süpor gerek apor olarak katabilme yeteneği bakımından da sınıflamak mümkündür. Buna göre süferans: sôfor olabilme olanağı; aferans, afor olabilme olanağı, demek olur".

Bu terimlerin Türkçe karşılıklarının şıp diye bulunabileceğini

söylemek istemiyorum. Ama insanın kullandığı dile saygısızlığı, sevgisizliği bu kadar olabilir ancak.

A. Dilâçar'ın *Dil, Diller ve Dilcilik* adlı, 350 sayfalık kitabının tam 80 sayfası bibliyografya listesi. 25 sayfalık Dilcilik Tarihi bölümü ise, sıra sıra adlar, adlar, adlar listesi. Metinde, hangi düşüncenin kimden alındığını gösteren hiçbir dipnotu yok. Tam anlamıyla bir alıntular çorbası. Kitabın yetersizliği, eksiklikleri, 80 sayfa tutan bibliyografyanın seksende birinin kullanılıp kullanılmadığı konusunda insanı kuşkuya düşürüyor.

Şimdi şunu soruyorum: Bu kitabın yayımlanması için hangi TDK bilimsel kurulu olur demiştir? Kimlerden oluşuyordu bu kurul? Yetki alanları hangisiydi? TDK'u, 350 sayfalık büyük boy bir kitaba kaç lira telif hakkı öder? A. Dilâçar'a kaç lira ödenmiştir? Bunu bilmek istiyorum.

Çünkü, *Dil, Diller ve Dilcilik*, gerek bilim, gerek TDK adına bir yüzkarasıdır.

(BARIŞ, 27 Eylül 1972)

Açıklama:

Bu yazı, daha sonra "Zaman Aşımına Uğrayan Sorumluluklar" adıyla, SO-YUT dergisinde yayımlanmıştır. (Bkz: Kasım 1972, sayı 52) - IIII

ZAVALLI HAYDAR Bİ ZİM HAYDAR

Romantik ve sezgici şiir anlayışına karşı, şiir akılsız olmaz dediysek, yalnız akılla olur da demedik. Aklın, duygu çağlayanını anıtcı, birleştirici, düzenleyici işlevini vurgulamak istedik. Şiirde düşünce doğal olarak, zorunlu olarak vardır dediysek, mantuksal soyutluğu içinde cascavlak vardır da demedik. Görüntüleşmiştir, etc kemiğe bürünmüştür dedik. Duyguyu, birliğe kavuşturulması gereken dağınıklıktır, çokluktur diye tanımladıysak, duygusuz, hem de sırsıklam duygusuz şiir olabileceğini hayalimizden bile geçirmedik. Eğer şiirde bir biçim varsa, biçim de akılsal bir işlemin sonucuysa, hangi maddeye uygulanacaktır bu işlem? Neyi düzene sokacaktır düşünce? Dağınıklık da olsa çokluk da olsa ilk koşuludur şiirin duygu.

Son yılların şiir ürünlerine bir göz atınız. İnsanı kavrayan, yakasından tutup şöyle bir silkeleyen, içini altüst eden kaç şiir gösterebilirsiniz? Birkaç tane sahici, has şairimizin dışında, dergilerde veya kitap halinde yayınlanan ürünlerin hemen tümü sıcaklıktan, coşkudan, yürekten yoksun, sevimsiz, kuru, itici şeyler. İki-üç dizede bir, "hey" çekmeden edemiyen kuru-sıkı meydan okuma ve bayat bir romantizm. Bir türlü birbiriyle uyuşamıyan, sırtıkan görüntüleri çatıştırarak yeniden bulgulandığı sanılan gecikmiş, kalıntı bir barokizmi, yenilik, özgünlük sanma bilgisizliği. (Aynı barokizmi *ikinci yeni* de denemişti. Şu farkla ki, onlar açıktan açığa cilâlı, şaşırtmalı, alışılmamış, zihnin oyunlarına dayalı bu görüntü çatıştırmasını amaç olarak kullanırken, bunlar, özde barok şaşkınlıklarını, çığırta bir devrimcilikle süslemeye çalışmışlar ve bunu bir süre başarmışlardır da). Toplumculuğu lâf ebeliğiyle, söylevle, makalecilikle; devrimciliği ise tenhalarda kabadayılıkla karıştırma. Ama ilk rüzgârda öyle bir sü-

pürülp gidiş ki, belki de şimdiye kadar ki şairlik heveslerini de unutmuşlardır. Bugün de, bu dil acemileriyle, sevimli bile olamayan şiir heveslileriyle doludur ortalık. Bu acemilere, suyunu tüketip yolunu şaşırarak eskiler de, soluk soluğa şaklabanlıklarıyla kaulınca, daha umutsuz bir görünüm alıyor şiirimiz.

Şairliğin en ilkel koşulu hayalgücünden yoksun olduğu derecede bilgiçliği artan bu kalembozması takım karşısında şiirimizin varolma koşulu, şu veya bu saftan olmanın, şu veya bu sorunu işleme çabasının çok berilerindedir. Bugün şiirimizin en ivedi ihtiyacı, bütün hesaplardan arınmış ve en uçarı temizliğiyle *hayalgücüdür*. Yüreği kurumamış, coşkularını yitirmemiş, duyarlılığı dişileşmemiş, zihin oyunları çıkmazında yapay zevklerle doyuma varmayan; dünyayı ayakları yerde olarak, ama sonsuzlara uzanabilen hayaliyle algılayabilecek katıksız şair. Evet, Orhan Veli ayaküstü bir beğenin şairiydi. Cahit Sıtkı hasta duyarlılığıyla, yakaran umutsuzluğuyla baygın üslubuyla karamsarlık aşıladı durdu. (Bugün de Orhan Veli ve Cahit Sıtkı konusunda düşünsel- kuramsal, dolayısıyla beğenisel önyargılardan kurtulmuş değiliz. Eleştirmenlerimizin bilgisi ve beğenisi bu düzeyde kaldıkça, daha epeyi böyle süreceğe benzer). Ama Orhan Veli de, Cahit Sıtkı da herşeyden önce şairdiler; dünyayı hayalgücüyle görebilen, algılayabilen kimselerdi. Ürünlerinin hepsi şiir değilse, şiir olanlar dekadan bir beğenin yerlileşmiş örnekleriye de, yaradılışları şairceydi. Oysa bugün, okuru şiir okumamaya tövbe ettirecek yetenekteki yeteneksizler boy göstermektedir habire. Dergi sayfalarını takır tukur seslerle dolduran, en basit duygularını söylerken bile kendi dillerine yenilen, bırakın sıradan bir hayalgücünü, manuksal bir kurgu gücünden bile yoksun olan ve kişiliksizliklerini cömertçe pazara süren bu genç kuşağın artık kurtulamıyacağı açıktır. Taşıma suyla değirmen dönmüyor. Hele şairlik ısmarlama hiç olmuyor. Şimdiye dek başka yolu bulunamamıştır bunun. Şair yaratılmak, ilk ve ilkel koşudur. Ancak bu koşulu sağladıktan sonra şiirden sözedeabiliriz.

Başladıklarını bitiremeyen gençlerle ilgilidir bu söylediklerimiz. Bir de suyu kesilenler var, tükenenler. İşte bu yazımızda bunlardan yalnızca birini alacağız: Salâh Birsal ve *Haydar Haydar*. Kitap, Eylül 1972' de Ankara'da, Bilgi Yayınevinde basıldı.

Yalnız *güzel* değil, *çirkin* de sanatın konusuna girer. Bir şeye çirkin diyorsak, güzel'le ilişkili olduğu içindir; güzel'in karşıtı, onun yadsıyıcısı olduğu içindir. Ama öyle şeyler vardır ki, ne güzeldir ne çirkin, sadece *sanat-dışı*'dır. Sanat-dışı üzerine de konuşulabilir, ama sanat açısından değil, olsa olsa ahlâk açısından. Yararlı bir sanat-dışı olabileceği gibi, kültürün ahlâkını bozan, beğeniye bulandıran sanat-dışı da vardır.

Salâh Birsell'in *Haydar Haydar* adındaki kitabı karşısında, sanatla ilgili bütün ölçüler, bu ölçüleri ifade eden bütün ilkeler etkisiz kalıyor. Birşeye çirkin diyebilmek için gerçekten çirkin olması gerekir, yani güzele bulaşmış, güzeli tersyüz etmiş, onu inkâr etmiş olması gerekir.

*Tamtam bu mu haylasana ey Ehlamlar / Bence öldürdü bizi o
Ramses / Bekliyoruz kaç Afrika gelecek / Bu yüzden kangurular
dolsa kucağıma / Kara kumlara basıp boz yükseklerde / İlk bağırır
son bağırarak Sahra (s. 42)*

veya

Farımak tüylerimden / Soyunmak / Bugün yarın (s. 82)

veya

*Bir durak börtü böcek / Çıpllanmış tarlalarda / Hişt hişt Sait Faik
(s. 93)*

gibi dizeler ve bölümler karşısında eli kolu bağlı kalıyor insanın. Bütün kitaplardaki bütün kanıtları yanyana getirseniz, bütün beğenileri birleştirdiyseniz, bu dizelerin niçin şiir olmadıklarının gerekçesini vermez size. Çünkü tek gerekçe, bunların şiir-dışı olduğudur. *Haydar Haydar*'a, "*dam üstünde saksakan vur beline kazmayı*" da diyemem, çünkü "*dam üstünde saksakan vur beline kazmayı*"nın bir anlamı vardır, bildirisi vardır.

Soğuk, sevimsiz, suratsız esprilerle dolu bir kitap:

*Aman Haydar tabip Haydar / Öldürdün beni / Ne bu leylak biriki-
mi (s. 69) Benim sözüm tapulu / Ak koyun kara koyun / Nerden gir-
din usuma (s.70). Dur Haydar dur / Sen verdin sözcükleri bana /*

*Sen baksana leylaklarıma (s.71) Vurmayın güvercinlere / Uçarken
/ Vurunca ozanlara vuruyorsunuz (s. 79)*

Biliyorum, ben ne kadar örnekleri çoğaltsam, yine VARLIK'ta ve TÜRK DİLİ'nde *Haydar Haydar* denilecek, Salâh Birsell'in düşündürücü ve kıvrak Türkçeli şiirinden sözedilecek. Umanım, hiç olmazsa bu tahminde yanılıyordumdur.

(YANSIMA, Kasım 1972, Sayı: 11)

HASAN HÜSEYİN ŞİİRİ'NE GİRİŞ(*)

Gerçekten ilginçtir. *Hasan Hüseyin*'in şiirini okur anlamıştır da, eleştirmenler anlamamıştır. Onun her kitabı, hattâ her şiiri, bizim o âna dek geliştirdiğimiz, olgunlaştırdığımız bütün eleştirel ölçütlerimizi altüst etmiştir. Gerçekçilik savlarıyla, "*Garip*" beğenisi kalıntılarını bağdaşturmaya çalışan *ilerici* eleştirimiz bile, *Hasan Hüseyin*'in dev adımlarlı vardığı şiirsel sonuçlar karşısında ezilmek zorunda kalmıştır. Evet, özellikle *ilerici* eleştirimiz, bu, sağlam kaynaklı, gür akışlı, en küçük ayrıntısına dek yanılmaz bir matematiğe yaslı şiiri sezmiştir, beğenmiş ve alkışlamıştır, ama bu şiirin yeniliğini sapıyacak, onu okura gerçek yüzüyle tanıttak, beğeni ve eleştiri ölçütlerini edinememiştir.

Eleştirimiz bugünkü durumunda, bugünkü kuramsal olanaklarıyla, *Hasan Hüseyin*'in şiirinin peşinden gitmektedir. Daha epeyi bir süre de gideceğe benzetmektedir. *Hasan Hüseyin*'i en iyi anlayan eleştirmenlerden *Asım Bezirci* ve *Zühü Bayar* bile, bu şiirin yalnızca toplumcu içeriğini, mizah niteliğini vurgulamışlar, duyduklarını-sezdiklerini inandırıcı bir biçimde açıklayacak kuramsal-yöntemsel araçlardan yoksun oldukları için, biçim alanında gerçekleştirdiği şeyi, yâni tek sözcükle *şiir* olarak gerçekleştirdiği yeniliği ortaya koyamamışlardır.

(*) Bu yazı, derginin şu sunu yazısıyla yayımlanmıştır:

"Kardeş saydığımız bir dergide, dergimizin sürekli yazarları arasında bulunan Hasan Hüseyin üstüne bir polemik yazısı yayınlandı. Bunu bir sorun yapmadan, ama tarihin yargısına inanarak, buz uzun incelemeyi derginin dar olanakları içinde Hasan Hüseyin şiiri adına yayınlıyoruz. Arkadaşımız Bedrettin Cömen'in yoğun bir emek ürünü olan bu çalışmasını okurlarımızın ilgiyle karşılayacağı kanısındayız." HH.

Evet, rahatça söyleyebilirim, *Hasan Hüseyin*'i okur, eleştirmenlerden daha iyi anlamıştır, çünkü *Kavel*, 1963, '67, '72'de olmak üzere, üç baskı yapmıştır. 1965'te basılan *Temmuz Bildirisi*'ni piyasada bulmak olanaksızdır bugün. *Dost dergisinin* eylül 1966 sayısındaki ilk yayınlanışını saymazsak, *Kızılırmak*, kitap olarak ilkin 1966'nın aralık ayında çıkar. Ozan, bu eseri yüzünden, 30 Ocak 1967 günü tutuklanır. 9 Mart 1967'de tutukluluğu kalkar. 25 Kasım 1968 günü, üç yıl ağır hapis ve ayrıca sürgün cezasına çarptırılır. Yargıtay Birinci Ceza Dairesi, 10 Eylül 1969'da, *Kızılırmak* hakkında verilen mahkûmiyet kararını esastan bozar. Cezayı veren aynı Üçüncü Ağır Ceza Mahkemesi, 16 Aralık 1969 günü, Yargıtay'ın kararına uyarak, *Hasan Hüseyin* ve *Kızılırmak*'ı beraat ettirir. Bu nedenle, eserin kitap olarak ikinci baskısı, ancak 1970 yılında yapılır.

Kızılırmak, yalnızca ozanın sanat hayatında köklü bir aşama değil, aynı zamanda Türk edebiyatının gelişim çizgisinde eşi bulunmayan bir gerçekleştirmedir. Edebiyatımızda ilk kez *Kızılırmak*'la salt şiirsel soluğa bağlı bir büyük şiir, bir büyük destan yaratılmıştır. Bu "modern" destan, ne Abdülhak Hamit'in *Makber*'ine, ne Tevfik Fikret'in *Tarih-i Kadim*'ine, ne de Nâzım Hikmet'in *Şeyh Bedreddin Destanı*'na veya *İnsan Manzaraları*'na benzer, çünkü bu saydıklarımız, "büyük bir şiir olmaktan çok, birer destan, birer hikâyedir, belirli bir süre ve yerde, belirli kişilerin başından geçenleri" ildir (Bkz. A. Bezirci, "SOYUT", mayıs 1972). Açın *Şeyh Bedreddin*'i, açın *İnsan Manzaraları*'nı, hepsinde, eserin yapısını hemen açığa vuran, bu nedenle eseri belirli bir kalıba mahkûm eden bir iskelet görürsünüz. Oysa *Kızılırmak*, tıpkı *kızılırmak* gibi, yolunu yalnız kendisi belirleyen bir kan dolaşımı, bir ciğer gücüdür. *Şeyh Bedreddin*'de veya *İnsan Manzaraları*'nda uygulanan açık yapı anlayışının sonucu olan düz söyleyiş ve şematik öyküleme, *Kızılırmak*'ta bir yana konmuş, daha zor, ama geleceği daha umutlu bir yol seçilmiştir. Orada, anlatımı öyküleme yöncürken, burada yapıyı, kesintisiz bir akış halindeki fırça vuruşları; bu vuruşların, düşünce ve duygu gerilimine göre aldıkları derecelenme sağlar. Öyküsel anlatım bir çizgi, bilemediniz kalın bir yol üzerinde gelişir. Oysa *Kızılırmak*, çoksesli, çokkollu bir gürüldeyiş; yapısını sadece soluğuyla kuran; ceylânları ceylân gibi

değil, çizerse hilâl boyunlu çizen; kavgaları kavga gibi değil, çizerse türkü türkü çizen; ince ince akıp da nehir nehir olan; ve bir bir geçip dikenlitellerini yasakların, temmuz gibi sıcak ve bereketli, temmuz gibi uçsuzbucaksız, hani şu hep andıkça sızlatan yüreğimizi, dalıp dalıp gittiğimiz andıkça, beklediğimiz, beklediğimiz ve tam görecekkken göçüp gittiğimiz günler gibi günleri muştulayan, çelik öfkeli bir koşudur.

Herhangi bir örnek alalım *İnsan Manzaraları*’ndan:

*üçüncü mevki bekleme solununda
tahta kanepeler değil
kapıya yakın
duvarın dibinde
betona çömelmişler,
mavi düğmeler mintanlarında,
dizleri parçalanmış sarı şayak poturlarının,
kırmızı sakallı iki Bulgarya muhaciri.
Öfkesiz kederiyle konuşuyor biri:*

*"-Yövmilbeter,
beterden beter,
sonra yeter.
Paranın tuncu,
insanın piçi.
Hepsi mi ama
iyisi de var."*

*Dışarda
Peronların orda kalktı 15.45 katarı.*

*Galip Usta selâmetleyip mahkûmları
girdi üçüncü mevki bekleme salonuna.
Oturdu Baskıcı Ömer’in az ötesine.
Ali masanın üzerinde yatıyor yüzükoyun.*

*Recep ansızın durdu önünde ölü kaloriferin,
İbreyi soğuktan sıcağa, sıcaktan soğuğa çevirdi,
sonra bir tekme attı borulara,
sonra bağırdı avaz avaz:
"- Kesmeli yeryüzünde tek mil çıfılları,
Tez gel bre Hitler amca nerdesin?"*

Hemen ilk bakışta anlaşılacağı üzere, *İnsan Manzaraları*'nda öykü, en küçük ayrıntısına kadar verilmektedir. Yukarıya aldığımız genellikle düzyazı niteliğindeki dizeleri, dize düzeniyle değil de, düzyazı düzeniyle yazarsa, anlatılanların bir öykü veya bir roman parçası kimliğine kolayca girdiğini görürüz. Her kahramanın davranışı, zaman ve mekân içinde mutlaka belirtilmekte, bir kahramanı ötekisinden ayıran tasvirsel özellikler çizilmektedir. Örneğin, öykünün buraya almadığımız başlangıcı, 1941 baharında, Haydarpaşa Garında, saat 15'te başlar. Zaman, dakikalara varıncaya dek belirtilir, yer ise genel bir değinmeyle yenitilmeyerek, üstünde güneş, yorgunluk ve telaş olan merdivenler olur. Hemen sonra, üçüncü mevki bekleme salonudur yer. Kanepeleri tahtadır, tabanı beton. Kahramanlar, kırmızı sakallı iki Bulgarya muhaciridir. Mintanlarında mavi düğmeler vardır. Sanı şayak poturlarının dizleri parçalanmıştır. Kişiler böylece, biçimsel *tasvir* servis'inden geçmiş olurlar.

Zamanın yürüyüşünü ise, bir saattaki gibi izleriz sanki. Galip Usta, mahkumları "15.45"de selametledikten sonra, "girer" üçüncü mevki salona, "oturur" Ölü kaloriferin önünde ansızın "durur" Recep, ibreyi "soğuktan sıcağa, sıcaktan soğuğa çevirir", sonra bir tekme "atar" borulara, sonra "bağırır" avaz avaz.

Görüldüğü gibi, kişilerin davranışları, yapıp ettikleri, öylesine şematik bir aşama düzeniyle veriliyor ki, herşey zamanın maddesel akışına bağlı kalıyor ve, zaman ve mekân *verilmiyor*; tasvir ediliyor. Destanın en coşkun, en etkileyici lirik bölümleri de, destanda bir yer alabilmek için, aynı çizgiselliğe uymak zorunda kalıyorlar.

*Onlar ki toprakta karınca
suda balık
havada kuş kadar
çokturlar,
korkak
cesur
cahil
hakim
ve çocukturlar
ve kahreden
yaratan ki onlardır,
destanımızda yalnız onların maceraları vardır.*

gibi en özel bölümlerden biri, öyküye girebilmek için,
Mustafa destanını okumaya başladı:

giriş dizesiyle,
Sustu Mustafa
bitiş dizesine ihtiyaç göstermektedir.

Bütün bu açıklamalarım la, *İnsan Manzaraları*'nın maddesel bir yere ve kronolojik bir zamana sıkı sıkıya bağlı olarak geliştiğini, hat-tâ zaman ve mekânda yer alan kişi, yer ve nesnelerin, en geleneksel bir yöntemle teker teker tasvir edildiklerini söylemek istiyorum. Bu geleneksel destan yapısını vurgularken eseri olumsuz olarak yargıladığım sonucuna varılmasın. Budur *Manzaralar*'ın yapısı. Bu destan anlayışı ve yapısı içinde vardır *Manzaralar*. Ne var ki, yüzyılımızın yaşayış ve düşünüş dinamiklerini yansıtmak gücünde ve esneklikte değildir bu yapı. Çağımız insanının beyin hızı, hayal karmaşıklığı karşısında hantal kalır. Böyle bir anlatım biçimi, gerilimi ister istemez düşürecek, soluğu tekdüze kılacaktır, çizgisel yapacaktır ve sonuçta, bir şiir-düzyazı karması oluşacaktır. İşte bunun için *İnsan Manzaraları*, salt bir şiir yapıtı değil, büyük bir edebî gerçekleştirimdir.

Bizde ilk kez *Kızılırmak*'ta, anlatımda kolaycılığa yol açan bu ge-

leneksel yöntem bırakılmış, onun yerine; yapıyı ve bütünlüğü, yalnızca şiirsel gerilimin dalga dalga dağılmasıyla sağlıyan çetin bir yol denenmiştir.

Birdenbire girilir *Kızılırmak*'a. Önce keskin bir ışıkla tarar dünyayı ozan. Belli değil ki nerde başlar insan. Kıymıdaşıp durur güneşin ortasında. Yıkık bir ud tiryakiliği anıka cumbalarda. Boyunları kafataslı saray kahramanları. Sakalları incili hümanizma satıcıları. Gözün gözü sömürdüğü topraklarda ayıp ve kara. Uzar petrol petrol Baltazar bayramları ortadoğuda, uzar kölelik âmin âmin. Ve Şehnâme akar hâlâ çeşmelerinden şahlı İran'ın. Kölelerin eşelendiği bir mezarlıktır şahlı toprak reformu. Şakkulkamer bedeviliği içinde bir arap, güneşten bile esirger gölgesini. Geviş getirirken hacının develeri ay altında, ortadoğuda; petrol ve çelik kırallarının gölgesinde, allaha ve bilcümle gölgelere dualar eyliyen, biryanı yangın yıkım, biryanı yoksul yetim, deniz-altın ve kristal karışımı halinde bir İstanbul. Belli değil ki nerde başlar insan.

Böyle girilir *Kızılırmak*'a.

Ve *Kızılırmak* şiiri, yerini sürekli değiştiren, hiçbir zaman durgun bir odak noktası haline düşmeycn bir merkez çevresinde gelişir. "*Aşk ihtiras ve maceradan söz açmadığı... halde*" (A. Bezirci, *On Şair On Şiir*, s. 153), aşk ihtiras ve mâcera dolu bir film gibidir. Bütün öğeler içiçe ve eşzamanlılık içinde verilir. Herhangi bir olay, "*herhangi*" bir olay değildir *Hasan Hüseyin* için. Bir yapı, bir sistem içinde anlam kazanır her olay. Her yapı bir *bütün*'dür. Bütün ise, hiçbir zaman parçaların toplamı değildir. Organik bir bileşimdir. *Bütün*'ün herhangi bir yerindeki en ufak bir değişiklik, hem öteki parçaları, hem de *bütün*'ü etkiler. *Hasan Hüseyin*, toplum yapısının ve buna bağlı insan yapısının devinim halindeki bütünlüğünü hiçbir zaman gözden kaçırmaz. "*Durmada n değişip gelişen, bilinmiyeni bilinenle kaynaştırıp, yepyeni bileşimlere koşan ve sürekli yorumlayıp kendini, budayıp gençleştiren, bir düşünce yöntemini, o canlı gidişinde*" izler. İşte bunun için, bakışları, ayrıntıya yöneldiği an bütünü kapsar ve bütünü taradığı zaman, onu somutlaştıran, ete kemiğe bürüyen plâstik görünümleri yakalar.

kocaman ve çok akıllı bir balıken uzayda
proton-1 uydusu sovyetler'in
ve kondukonacakken luna'lar
tatlı bir öpücük gibi ay'a

dilenmek benim ülkemde
işsizlik benim ülkemde

ölüm yakın
lokman uzak
anlamak yasak değildi benim ülkemde
anlatmak yasak

elbet bir bildiği var şu benim bilenmiş bıçak gibi yüzümün

elbet kolay değil öyle genç ölmek
kore bir kan lekesidir
akşamlarımızda sızlayan
bir kopuk koldur hiroşima
uçaklar geçtikçe çırpınan

orda
uzakdoğu'da
gencecik yürekler gibi seğrişir her bahar
barış güvercinleri hiroşima çocuklarının
burda
benim ülkemde
titreşir durur yeni barış güvercinleri

Elbette, eğer bir Kızılırmak varsa, Kızılırmak diye bir olgu varsa edebiyatımızda, bu, Kızılırmak'ın herşeyden önce bir şiir yapısı olmasının sonucudur.

Çünkü, "Yunus 700 yıl önce yapılmış ve hâlâ üzerinden koca koca kamyonlar geçen bir köprü gibi duruyorsa, bu, onun, güçlü bir dil mimarı, güçlü bir estetik ustası olmasındandır... 'Neyi nasıl

söylemeli' sorusu, güçlü şairlere kılavuzluk etmiştir... Bir şeyin genel ölçüler içinde güzel olması başkadır, güzelli veya güzel olmıyan bir şeyi 'güzel' söylemek, güzel anlatmak başkadır. Biz burada, bir şeyin güzel verilişinden söz ediyoruz, yani sanatın kendisinden, mayasından", (Bkz H. Hüseyin, "YANSIMA", Ocak 1972).

Fakat, 'nasıl' söylemeli sorusunu, 'neyi' söylemeli sorusundan ayıramayız. 'Nasıl' söylemeli sorusu, soyut bir konu değildir, veya olmalıdır. Şairlerin eserleri üzerinde yapıkları düzeltmeler bize bu konuda önemli ipuçları vermektedir. Yapılan bütün düzeltmelerin tek amacı, düşünüleni ve duyulana, en doyurucu biçimde söylemektir. Eğer bir şair, bir sözcüğü kaldırıp, yerine bir başkasını koyuyorsa veya o sözcüğü oradan alıp, başka bir yere yerleştiriyorsa, söylemek istediğini, en son bulduğu biçimle daha iyi söylediği içindir. Bu nedenle, gerçek sanatçılarda teknik, hiçbir zaman soyut bir kavram değildir.

Kızılmak ve genellikle bütün *Hasan Hüseyin* şiiri, biçim açısından yeni bir anlayış getirmektedir. *Hasan Hüseyin*, şairâne ve dekadant özellikli "*Garip*" anlayışının ucuzluğunu, kolaylığını daha işin başında aşmış; kendinden önceki toplumcu şiirimizin öğreticilik, öykücülük ve sanatın gereklerini düşünceye feda ediş yanlışlarını düzeltmiş; böylece, şiirin gereklerini yalnızca *şairce* söylemede arayan; teknik sonuçları, o tekniğin taşıdığı yüke göre değerlendiren ve bunun sonucu olarak da, beğeniye kısırlıktan ve tekboyutluluktan kurtaran bir şiir anlayışının kurucusu olmuştur.

Baygın söyleyiş alışkanları, onun şiirini tadamazlar. Onun şiiri, "*Garip*" geleneğinin okşayı ve uyuşturucu havasını hâlâ taşıyanlara sert gelir. Sözcüklerin büyüğü, artık, o sözcüklerin kullanıla kullanıla aşınmış ses geleneklerinin değil, o sözcüklerin somut durumlarda ve gereklilikle kullanılışlarından ileri gelen anlam ağırlığının ürünüdür. Şiir denen eylem, kör bir esinin yönettiği rastlantısal bir sonuç olmaktan çıkmıştır artık. Matematiksel bir hesaba, mimarî bir kurgu gücüne ve bütün bu akılsal yönergelere rağmen, uçsuz bucaksız dünyaları gözle görülür-elle tutulur eden bir hayalgücüne dayanmaktadır. Gerçekçesiz söyleyiş son bulmuştur. Her sözcüğün, her dizenin bir anlamı, bir yeri, kesin bir coğrafyası vardır.

*ben işte hep böyle azgelişmişim
yani ben çünkü evet azgelişmişim
evet çünkü hayır fakat ben işte azgelişmişim
çokçalışmış azgelişmiş ve işte yoksul düşmüş*

*demiri de kömürü de sökerim aman
buğdayı da pirinci de ekerim aman
çilem budur benim işte çekerim aman
evet çünkü hayhay fakat ben işte azgelişmişim
yani ben çünkü evet hayır fakat azgelişmişim*

İşte size 'bekleroğlu'nun akıl almaz çelişkisi. Bu büyük şaşkınlığı dile getirmek için, sözcükler birbirlerinin ayağına dolaşıyor sanki.

Birinci dizede, süregelen bir durum, çaresiz bir tevekkül içinde tespit ediliyor. Gözlemlenen bir olgu, somut bir gerçeklik, yâni 'azgelişmişlik', biraz hüznün, biraz kabulleniş içinde veriliyor. İkinci dizedeki, 'yani' ve 'çünkü' sözcükleri, bulanık bir bilinçlenmenin, bir anlama başlangıcının belirtisiymiş gibi görünürken, 'evet' edadı, sert bir şekilde yine dikkat olgunun üzerine çekiyor. Üçüncü dizedeki 'evet' ise, 'çünkü' ile birlikte, yeni bir sezgiyi dile getirirken, 'hayır, fakat' duraksaması, umutsuz bir bilinçsizliği, acı bir şaşkınlığı vurguluyor. *Deryâ içre olup da deryâyı bilmeyen balıklar gibi*lerin durumu anlatılıyor. Oysa demiri söken o, kömürü söken, buğdayı, pirinci eken o. Yine de çekiliyor çile. Halâ bekliyor o.

O bekleroğlu ki, 1972 yılında şu dizeleri söyletecektir ozana:

*bu kadar da olmaz ki
bir yerde biter bu namussuzluk
ben hep onlar için söyledim şiirlerimi*

*onlar için yazdım bütün yazdıklarımı
ne çektimse bunca yıl onlar uğruna
istedim ki duyar gibi yağmuru duysunlar yüreklerinde
istedim ki tokat gibi insin suratlarına
istedim ki desinler*

*işte bizim de şairimiz
işte bizim de sesimiz
işte bizim de kurtuluşumuz*

*demediler bir tek gün
demediler bir tek gün
ağaçlar anladı beni
kayalar sular yollar
ama onlar anlamadı
ama onlar eğilmedi şiirlerime*

Ama onlara, karşılıksız adamıştır kendini ozan. Onlardan biridir çünkü o da, işçidir, emekçidir, emeğiyle yaşıyan katışıksız bir halk aydınıdır. Onların yüzlerinde görmüştür ağrısının aynasını, kaderim kaderleri demiştir ve anlıyarak sevmiştir bu güleç yüzleri, bu acı türküleri ve bu yoksul yerleri. Dışardan aşılama biri değildir halka o. Halkla onun arasındaki bağ, seçime bağlı bir bağ değildir, doğaldır, zorunludur. Bunun için, en ağır eleştiriyi esirgemez ondan. Ve,

*ama onlar anlamadı
ama onlar eğilmedi şiirlerime
dedikten sonra,
ne güzel
ne güzel*

diyerek, tarihsel kaçınılmazlığa güvenini ve geleceğe umudunu yeniler. Sonra, şöyle devam eder:

*birgün belki çıkar onlar için söylediklerim
onlar için yazdıklarım çıplak güneşe
okullardan geçmiş olurlar belki*

kölelikten çıkmış olurlar belki
mutluluğa ermiş olurlar belki
yollarda işlerinde kumlarda ormanlarda
insan insan okurlar belki şiirlerimi
ve derler

-ronsar'ın sevgilisinin ronsar için de dediği gibi-
amma da çok severmiş hasan hüseyin bizi
ne güzel
ne güzel

Görülüyor ki, ağaçlardan, kayalardan, sulardan, yollardan daha sa-
ğırsa da onlar, bu sağırlık, onların içinde yaşadıkları ekonomik ko-
şullara bağlıdır. Ama birgün okullardan geçmiş olacaklardır, kölelik-
ten çıkmış olacaklardır ve erip mutluluğa, yollarda, işyerlerinde, kum-
larda, ormanlarda, insan insan, yani insana yaraşır maddesel koşullar
içinde okuyacaklardır şiirlerini. Ne güzel, ne güzel!

Hasan Hüseyin, *Kızılırmak* aşamasına, şiir işçiliğinin emek iste-
yen, sabır ve bilgi isteyen zorlu bir iş olduğunu iyice bilerek ulaş-
mıştır.

avladım bütün kuşları
elledim bütün böcekleri

olta attım
güneş tuttum
vuruldum suların gözgibisine

ateşler üfledim avuçlarımda

çiktım balaban dağların en sivrisine
yıldızlara şafaklara vurdum kendimi
kuşlar nasıl uyanırlar şafaklarda: gördüm
çiçekler nasıl açarlar cıtırdıyarak: gördüm
bülbul nasıl çırpınır yumurtılarken: gördüm
kiskandım sarmaşıklar gibi sevişen yılanları

*elimi kullandım kazandım ekmeğimi
kafamı kullandım kazandım ekmeğimi
ikisinde de dehşetli kazıklandım.
baktım ki kuzu kuzu sömürülüp durur halkım
utanmadım
kaçmadım
sıktım dişimi
sıktım dişimi.*

*seviştim deliler gibi
ve deliler gibi seviştikten hemen sonra bile
yeniden sevişmeğe başlar gibi başladım
şiiir işçiliğime*

"Eski Defterler" adındaki bu şiir, Hasan Hüseyn'in dünya görüşünü, toplumu ve doğayı yaşayış biçimini ve şiir anlayışını inanılmaz somutlukta görüntülerle anlatan bir bildiridir, *manifesto*'dur sanki. Herhalde, bu şiirden yola çıkarak, insanı ve tarihini, "otlardan, yapraklardan, kuşlardan, böceklerden, yıldızlardan" koparmadan, onlarla içiçe, sanki her an 'şimdi' ve 'burada' ymışlarcasına veren bütün bunları soluyan görüntülerle tespit eden Ağlasun Aysafağı'nı daha iyi anlayabiliriz.

İşte size, torbaları yıldız ve lâcivertle dolu, kucaklarında üzüm, incir, zeytin, bâdem ve buğday ve yeni doğmuş kuzularla, pırlıtlı yamaçlardan sessizce inen Sagalasuslular. Her ne kadar pek bir şey kalmadıysa da, vaktin yeşil bir su halinde akıp gittiği o kuytu çay boylarından, yine de,

*nasıl da güzel ve uzaktılar, nasıl da sevişirken gömülmüş
gitmiş gibiydiler
nasıl da anlıyordum ne dediklerini
nasıl da ottum birden, nasıl da kuştum taşım böcektim
buluttum geceydim birden.*

*akşamları psidyalı dostlarımla şuracıkta oturuyoruz
üzüm yiyoruz bâdem yiyoruz, kızlarla ceviz oynuyoruz
sabahları taş yontuyoruz aşkımızı şa kılıyoruz*

*romalı bir çobanla dertleşiyoruz güri iğilirken
likyalı bir çocuk bana nar gibi bir n. r atıyor incir dalından*

*frikyalı sevgilimle böğürtlen topluyoruz çay boylarında
geceleri şarap taslarımızı yıldızlara kaldırıyoruz
hipokrat baba diyor ki bana sen çok yaşıyacaksın
şaraba ve aşka batacaksın diyor bana şiirde boğulacaksın
selçuklu karım bana üç tane balaban doğuruyor
birinin gözleri çakır mı çakır saçları kuzgun mu kuzgun
birinin bal damlıyor buğdaysı yanaklarından
üçüncüsü bana temmuz göklerinde kızarmış tarlaları
düşündürüyor*

*o elenli dilberden bana bu mormenevşeler kaldı
bu kandamlası dudakları bir tekfur kızı sundu bana
homeros'la biz işledik bu güzel şarkıları imbata
zakkumlar açar ve çıkıp gelirdi tales amca denizden arkasından*

*at sürüp av avlıyoruz bütün gün osmanlı bacanakla
ve kızılırmak köprüsünden bozca yağmur yüklü kağnılar
palandöken dağlarında gün akşam
sonra hep birlikte gidiyoruz en uzak yıldızlara.*

Doğaya, doğanın bütün canlılarına; insana ve insanın bütün geçmişine, geçmişinden gelen bütün edimlerine; göklere, yıldızlara bunca yapışık, bunca onlarsız edmeden ve doğadan "tanımadığımız sesler", "yaşanılmamış ürpertiler" getirmiştir. Bize, bizi getirmiştir yitüklerimizden.

Yukarda da belirttiğim gibi, bu sonuca kolay varılmamıştır. Yoksunluklar, yoksulluklar, özgürsüzlükler, çileler karşılığında derlenmiştir bu ürün. Üstelik, 1951 yılına dek yazdığı herşey, o yılki tutuk-

lamayla birlikte müsadere edilmiştir. *İhtiyar Karanlık ve Olgunlaşan Ağrı* adını taşıyan, baskıya hazır iki şiir kitabı da gitmiş ve bir daha geri dönmemiştir. Hapiste, sürgünlükte ve Gürün'de geçen acılı yıllar...

1955-60 yılları arasında, heryere ve herşeye kapalı bir kasabadır Gürün. Hele kış aylarında, bütün bağlar kopardı çevreden. Posta, at sırtında gelirdi. Büyük bir olaydı posta taşıyıcısının atıyla kasabaya girmesi. Posta gelmiş derlerdi, dağlar boranlı derlerdi, ölüm derlerdi. Demek '*postacı bücür fettah*', demek o '*hınzır dağları*' yırtıp gelmiş derlerdi. Başka dünyalardan içimize ılık bir çizgi çekerdi. Ama yorgundu yine yel, pisti karanlık, kucakta kalırdı ölü. Doktor yoktu, ilaç yoktu, para yoktu, dergi-gazete yoktu. Allahın bol, yoksulluğun kol gezdiği, babanın gurbet, ananın ağıt düzduğu, örümcekle öküzün çiftleştiği bir yerdi oralar. Aynı yalnızlık, yazın da sürerdi güneş ve yeşil halinde. Bir masal dinlenir gibi dinlenirdi köklerin sessiz çılgılığı. Ve yere batan şehrin tek yalnızıydı *Hasan Hüseyin* o yıllar. Hiç bir dergi, hiç bir akım çerçevesinde eğlenmeden, sadece halkının en damıulmuş kültür ve beğeni verileriyle, halkıyla içiçe olarak, kurmuştur şiirini. Kerem demiş, Garip demiş, Karacaoğlan demiş, Yunus, Sinan, Mustafa Kemal demiş, destanlar ortasında çalkanmış durmuştur. Ve bu temel üstünde yükselttiği şiir ürünlerini, ilk kez şubat 1959 yılında yayınlamaya başlamıştır. 27 Mayıs 1960 devrimi, *Hasan Hüseyin* için de bir dönüm noktasıdır. Ankara'ya gelir, gazeteciliğe başlar ve gırtlığına kadar siyasai hayatın içinde bulur kendini.

Özgürlüksüzlükle birlikte yalnızlığın da son bulması, yeni bir çizgiye sokar *Hasan Hüseyin*'in şiirini. *Kavel'de Temmuz Bildirisinde* görülen, kimi imgeciliğe, kimi de akılcılığa kaçan dizeler, ozan toplumcu safta siyasal mücadelede yerini alınca, hafifleşmeye başlar. Siyasal baskının yol açtığı aşırı simgesel söyleyiş çözülmeye yüz tutar. Dize yoğunluğundan şiir yoğunluğuna geçilir. İmgelere imge olarak tutkunluk, yerini, mutlaka inandırıcı gerekçesi olan imgelere bırakır. *Hasan Hüseyin*'in şiirinde, aruk, şu türden dizelere rastlanmaz:

*orda bir mısır güneşi durur çöllerde
getirir çölleri bir eski mısırlı güneş*

*olur resimlerde belki
deli bakışlarında belki
olur mısırlı uzaklığı bir eski uzun turuncularda-ama develik*

kaç galeri kaç yiğitkent kaç masal morluğu soğumaklarda

mor üstüne direklemeye bariton

ola ki mermer konuşa inciler oynasa tabakalarında

ben balık diyorsam kaptansız gemileri anlamalısın

Öyle birden gerçekleşmez sözünü ettiğimiz bu rahatlama. *Kızılırmak*'a kadar sürer ve hatta *Kızılırmak*'ın kimi dizelerinde, kimi imgelerinde, bu aşırı simgeciliğin, bu akılcı yoğunluğun izlerini bulmak mümkündür.

Özellikle "*Azime'li Temmuz Bildirisi*" şiiri, hem bir 'teknik bunalım' belirtisidir, hem de *Kızılırmak*'ın doğuşunu hazırlayan yeni bir atılımın basamağıdır. O zamana kadarki bütün şiirleri, *Hasan Hüseyin*'de, "*bir eksiklik duygusu bırakmıştır*" İçinde "*bütün sesler, bütün biçimler, toplumu karakterize eden bireysel nitelikler bulunan, dizeleri tek tek yontulup işlenmiş, ancak dize dize değil, bütün halinde anlamlı ve vurucu bir şiir*" yazmayı istemiştir. (ozanın bir mektubundan). "*Azime'li Temmuz Bildirisi*"nde, imgelerin çarpıcılığı; birleşik sözcüklere yeni işlevler kazandırılması; dizelerin anlam yoğunluğunun, söyleyiş hafifliğini yokedecek derecede artması; uzama, genişleme eğilimi duyan, ama bunu gerçekleştiremeyen bir soluğun, açılmıyarak, tekrar kendi üstüne dönmesi; bu şiirin bir deneme, bir geçiş çalışması olduğunu kanıtlıyor.

Ama bütün bu gelişim evrelerine rağmen, *Hasan Hüseyin*'in şiirinde değişmeyen çok önemli bir özellik vardır. Şiir iradesi ve esin, sözcüklere dökülmeden önce, bir resim gibi, tablo gibi çizilirler hayalde. Şiirin hamuruna giren bütün olaylar, nesneler ve hayal bulguları, bütün somutluğu, bütün plâstikliği, hacmi, çizgisi, rengi ve diriliğiyle yaşanır ve öyle şiir olurlar. Bir dize bütün öğeleriyle tamamlanmış

olarak, hayalde çizildikten, somutlaştırıldıktan, solumaya başladıktan sonra kâğıda geçer. Dolayısıyla, her sözcüğün mutlaka somut bir karşılığı vardır. Okur, kendisine sunulan sözcüklerden yola çıkarak, özgün tabloya, o ilk canlılığa, o doğuş diriliğine varabilir:

*ben ki yalınayak bastım kızgın dişlerine açlığın
iri bir çizme gibi balkanlar'a basarken faşizm*

*bir oğlum olacak adı temmuz
dilinde en güzel sesi türkçemin
kulağı en yiğit şarkılarla delik
korkak bir merakla değil yıldızlı karanlığı
vivaldi'yi dinler gibi okuyup anlıyacak
ve belki de südişleri sürerken balaban bir bursa
şeftalisine
ay'da kendi sesini dinliyecek
vahşi bir çiçek gibi açılmış gözleriyle*

*ve dünya dünya olur diyorum hey bekleroğlu
yaşamak yaşamak
gün gelir biz de görürüz yedi rengini deryâların
gün gelir biz de ölürüz hey bekleroğlu
yaşamak gibi güzel
süzüp süzüp güneşi bereketlerden
çin'den hindistan'dan amerika'dan
taze bir kan gibi dolaşırız biz de bu yeryüzünü*

*en hırçın yıldızları en uysal kavaklara işlemek yaprak
yaprak*

*şimdi kaysı çiçekleri tozuttur geçer
şimdi şarap düşer kızgın bağlara*

o güzel çizgilerinde hoyrat parmakları aptallıkların

Örnekler istenildiği kadar çoğaltılabilir.

Kızılkuğu (şiirin uyanışı) ise, mart 1971'de yayımlanıyor. Yayımlanıyor ama, edebiyat kırtasiyeciliğini eser'e yeğ tutan eleştirmenlerimizin dikkatini çekmiyor. Nedeni, Türkiye'nin, 12 Mart 1971 muhüratısıyla, "olağan-dışı", diye nitelenen günlere girmiş olmasıdır. Okurun büyük çapta ilgisini çeken *Kızılkuğu* (şiirin uyanışı)'nın incelenip eleştirilmemesinin başlıca nedeni budur. Bu yapıttan sözetmeyi 'zorunluluk' sayanlar ise, yapıtın kıyısında dolaşmaktan öteye gide-memişlerdir. Daha çok 'tutucu, gerici çevrelerin kitap tanıtıcıları' olarak bilinen bazı kişiler, *Kızılkuğu* (şiirin uyanışı)' dan söz-ederlerken, *Hasan Hüseyin*'in 'tekrar'a fazlaca yer verdiğini ve Nâzım Hikmet'in dize istifini kullandığını söylemişlerdir. Bu, *Kızılkuğu*'ya ön-yargılı ve yüzeysel yaklaşımın doğal sonucu bir görüştür.

Şiirde, 'tekrar tekniği' diye birşey olmaz, yoktur. Şiir, tekniğini kendisi getirir. Önceden saptanmış, tekrarlı veya tekrarsız teknik diye birşey kabul etmek, şiiri manzumeyle karıştırmak olur. Şöyle durumlar gerçekleşebilir: Bir şair, hiçbir işlevi olmayan, yersiz ve gereksiz tekrarlara gidebilir. Gidebilir ama, bu demektir ki, o şairin o şiiri yerinde başarılı değildir. *Hasan Hüseyin*'le ilgili olarak tekrarlar sorunu üzerinde özellikle durmak istiyorum; çünkü onda tekrar, şiirin iç yapısını, özünü kavrayan bir öğedir. İmgeleri bir tablo gibi yaşayıp çizerek, onların plâstikliğini, diriliğini, canlılığını sağladığı gibi, tekrarlara giderek, imgenin devinimini sağlar, ona, somutlukla birlikte, zaman rayına oturup hareket etme olanağı verir:

şimdi uzun

şimdi uzak

şimdi kör

koşar koşar koşar o uçsuz bucaksız dağlarda bir zili

kurt

söne söne gözlerinin çırası

söne söne gözlerinin çırası

gözlerinin çırası

çırası

Kurdun kuyruğuna bir kahpe zil takıp, salınca dağlara, ne olur acaba? Koşmaz mı o kurt açlığın önünde, ölümün önünde? Taştan alıp taşa vurmaz mı yiğidi, kuyrukta bu zil belâsı? Bir koca kurttu oysa bu dağlarda. Yıldızlara yol giderdi gözbebeklerinden. Tuttular koca kurdu, bağladılar kolunu demirinen zorunan. Ve bir kurşun çekip yüreğine, söndürmediler koca kurdun can ateşini. Saldılar koca kurdu kuyruğunda bir kahpe zil ile o sonsuz dağlarına. Uzatmaz mı bu zulüm, can çekişmeyi? Uçsuzbacaksızlıkta, bir o yana, bir bu yana koşan zil sesinde, gittikçe azalarak söne söne sönmez mi gözlerinin çırası? Başka nasıl bölünebilir son dört dize? Gittikçe azalan fer, nasıl anlatılabilir yoksa?

"Şimdi" sözcüğü ise, üç kez ardarda tekrarlanmakla, 'uzun, uzak, kör' belirlemelerini eşzamanlı bir yoğunluğa sokar.

Her şiirin bildirisi vardır. Bu bildiriye, *şiişel olarak* iletmek için her araç kullanılır. *Tekrar* da bunlardan biridir. Tekrar, bir görevi yerine getiriyorsa, şiirin şiir olma koşullarından biri olmuşsa, adına, dil alışkanlığı, yine tekrar diyebiliriz ama, tekrar değildir artık o, mekanik bir teknik gibi çalıştırılabilen bir alışkanlık değildir, bildiriyile etkemik olmuştur, bildirinin kendisi olmuştur. Jacques Prévert, Sabatin Eyuboğlu tarafından "*Garip Alie*" adıyla dilimize çevrilen, "*Les Belles Familles*" şiirinde, alt alta tam onsekiz Louis saymıştır. Peşinden de, "*ne biçim adammış bunlar, yirmiye kadar bile sayamadılar*" diye, bütün bu Louis'leri taşıyan, besliyen toplum düzenini alaya almış, soyubümişliğini vurgulamıştır.

Dizeleri kırma, sanıldığı gibi, Nâzım Hikmet tekniği değildir. Eğer dize kırmaya mutlaka bir baba gerekiyorsa, Mayakovski'ye dek gitmek gerekecek. Hem, dizenin parçalanması keyfe bağlı bir işlem değildir ki! Şu dizeyi kırın bakalım kırabilirsiniz:

*Mermer bir gömüt kapağında oralardan bir sokağın temmuz
iozlarında birgece*

Bu bir soluktur. Kesintisiz bir akıştır. Bölünmeye, engellenmeye tahammülü yoktur, yoksa yiter, yok olur.

ne kaldı

ivecen bir tırlı gibi o yaprak ülkesinde

ölüm korkusunu aşk diye süsleyip kutsamaklardan?

Niçin ikinci dize birinciye göre, üçüncü dize de ikinciye göre kaydırılmıştır? İyice okuyun, soluğun adım atışını iyi yakalayın, ölçün o adımları, nerde geçici bir duraksama var, bulmaya çalışın. Üç zamanlı tek bir dizedir aslında bu. 'Kaldı'dan ve 'ülkesinde'den sonra bir duraksama, durarak vurgulayış, vurgulayarak soluk yenileyiş vardır.

Dizenin biçimini şiirin yapısı sağlar. Gerçek şiirde, dizenin oluşumunu, anlamın oluşumu sağlar.

Okur için yeni bir şaşkınlık nedenidir *Kızılkuğu*. "*Kuşlar*"ın Hiçkok'u, "Yedinci Mühür"ün Bergman'ı, "Roma"nın, "sekizbuçuk" Fellini'si gibi, nesneleri, rengi, çizgiyi alabora eder; gerçeği, gerçekdışı kimi imgelerle, hayalgücünün erişebildiği en son sınırlara vardırır. Uçsuz bucaksız bozkırda, uçtan uca koşan bir Türkmen atlısıyla, duvarları altın kaplamalı bir aztek sarayına inen akşamı, bütün uzaklıkları eriterek, tek ve ideal bir mekânda birleştiren, altı derya üstü yıldız, al benekli bir hızlı kuştur "*Kızılkuğu*" şiiri. Neden "*şiirin uyanışı*"?

Omuzlayıp korkularını, kutsayıp korkularını, tapıp korkularına, onlar, o bezirgân lâmbasının altında, kömürde vurdukları zaman, mermerle, tunçla, tuvalle, sözle, ezgiyle çıkıp ortaya, şeytanca güler kızılkuğu; kiral başlarını yakut taneler gibi dizip ibrişimlere, bitirir birdenbire oyunu, olur biter mâşallah. Yanyana gelir Baudelaire'le Kazak Abdal. Yunus tabancasını çeker, Mevlâna 'ey rest' der ve tükürür Heine, suratına kiral akvaryumunun. Alır gelir kızılkuğu, adları bütün dillerde birden yazılan ustaları ve başlar birdenbire dev bir orkestra:

vurun taşa o lâmbayı

vurun taşa o lâmbayı

kurtuluş sizde.

Ve girilir o güzel cehenneme, o güzel cehennemin çıldırtan ateş-

lerine. Bir yapraktan girilir, bir grevden girilir; aç bir ananın gözle-
rinde tortulaşan hüzünden, bir sürgünden, bir asker mektubundan giri-
lir o kızılkuğu'nun o güzel cehennemine. Şiirdir kızılkuğu, şiirin ça-
ğırın, haberveren muştusudur.

*o bezirgân lâmbasını savur sulara
sil gözlerinden o cüceler panayırını*

*yan yana girip o güzel cehenneme
sana varmak seni görmek seninle ölmektir bütün dileğimiz
ey kızılkuğu*

diye haykırıştır.

Evet, mataralada su, torbada ekmek ve kemerde kurşun değildir
şiir. Ama yine de, matarasında su, torbasında ekmek ve kemerinde
kurşun kalmamışları ayakta tutabilir. Evet, şiirle şarkıyla olacak iş
değildir bu, ama yine de dişler arasında bıçak gibi parlar kavgada,
şiirin doğrultusu.

Bitecek gibi değil "Kızılkuğu"

Ve Ağlasun Aysafağı.

Kızılırmak'tan sonra ikinci büyük olay. Eşi görülmedik bir giri-
şim. Doğa'nın, tarihin, toplumun, aklın, yüreğin, yıldızın, kerpiçin,
canlı cansız herşeyin, tek bir ağızdan, gürül gönül, ince, nakış, koro
koro, tek bir ses, tek bir soluk oldukları dev eser: Ağlasun Aysafağı.
Kızılırmak'ta yalnız toplumsal düzeyde gerçekleşen büyük şarkı, ka-
rınçasından yıldızına, inasından mermerine dek, aynı damarda atan
bir evren oluyor Ağlasun Aysafağı'nda.

*damlanın damlayı itişidir bu
dalğanın dalgaya bindirişidir
ellerim lağas'tan*

*hatuşaş'tan geliyor
sesim benim*

gilgamış'tan

homeros'tan

dedekorkut'tan

ateşte ölmeyenim ben
suda boğulmayanım
ellerimde döndü dünyanın ilk tekerleği
mavi gök tanışumdır
yağız güneş tanışumdır ki
dünyada ilk kez ben sevdim
atları nehirleri
kızarmış ekinleri
ormanlı baharları
sever gibi sevdim
ilk ben barışı
yüzümde binlerce yıllık göçün
o evrensel çizgileri.

Gerek içeriğinin çoğulluğu ve karmaşıklığı, gerekse, her söyleyişi yeni bir deyiş olan anlaım özelliği bakımından, aklımızın ve hayalimizin sınırlarını altüst eden Ağlasun Aysafağı, Kızılırmak şiir anlayışını, yeni birboyutta özümleyerek aşar. Baştan sona dek, Türkiye insanının toplum yaşantısını ve ekonomik koşullarını irdeleyen, derinleştiren, çizerek dile getiren Kızılırmak, simgesel söyleyişlerden, kapalı yollarla anlam çoğaltma yönteminden bol bol yararlanıyordu:

taze bir kan gibi gerinir güneşlerde
saklar genişliğini şarapçasına
altın tepsilerde çok büyük ölür yürek
çok büyük hıncı kalır mayonezli kirenaların

notrdam'ın kargalarının güldüğü

kışlalar öğlesonları asurbanipal

eski çamaşırları yenilemek dilencilerde

bir yaprak düşer bir yan bakış götürür biryerlerimizi

oysa düştüm develeri

gibi dizelerde, sözcüklerin telkin gücüne, o gücün çekemeyeceği bir görev yükleniyor. Sözcükler, iletilmek istenen anlamdan çok, okurun hayal ve tahmin gücüne bağlı kalıyor.

Bir de, ilk dört dizede olduğu gibi, anlamı kavrayabilmek için özel bilgiler gerekiyor. Örneğin Kavel'deki.

*belimin ortasında betonarme saltanatı
keops cüce inatçı çöl domuzu*

dizelerinde, *Keops*'u bilmek, '*betonarme saltanatı*'nın şiddetini kavrayabilmemiz için yeterliydi. Oysa '*mayonezli kirenalar*'ı herkes bileyebilir. Bu nedenle, özel bir kaynağa bağlı kalıyor anlam.

Kızılırmak'ta ayrıca, bugün etkisini yitirmiş dizeler de vardı:

akdenizde mor bir deniz burjuva gitarlarında

işte karton kaleleri kapitalizmin

gâvur gözlü kargaları emperyalizmin

Burjuva, gitar, emperyalizm, kapitalizm, niteliksiz bir havaya sokuyor dizeleri.

*nasılsa bir başka yorumlamak hep aynı sabahları
esmer ve uzak
inmeli antenlerin ardında şaşkın*

*bir baloya gitmek ve gitmemek
bir kumar partisi belki de*

gibi, etimize yapışmayan dizeler de bulunuyordu. "*Afrika'da kaplan ve zenci avı*" ile, "*bir atom savaşı ve toptan ölüm*", "*onları*" belirleyen en özgül, en eskimiyen özelliklerken, '*baloya gitmek*' veya '*kumar oynamak*', "*onları*" sağlam bir tabloya yeterince tespit edecek güçte

özellikler değildir ve sınıfı tekile indirgemektedir.

resimler sakal salınca yaldızlı albümlerde

dizesindeki, 'resimlerin sakal salması' gibi barok bir buluşun yanında,

*ne samanyollarının ulu kervanları susuzluğunun
ne kutup şafaklarında tanrılaşması ilkelliğimin*

dizelerinde, tamlama takısındaki zincirleme, dikkati çekiyor. Hemen her sözcük, uzak, yabansı bir imge oluşturuyor. Her öğenin tek başına sahip olduğu bu özellik, 'bütün' içinde daha bir belirginleşiyor. Dolayısıyla 'bütün', uzak ve soyut bir anlam alanına itiliyor.

Oysa Ağlasun Aysafağı, Kızılırmak'tan en az dört - beş kat daha uzun olmasına ve tek doğrultulu içeriğin bırakılıp, uzayı, doğayı ve tüm tarihiyle insanı içine alan kalabalık bir sese gidilmiş olmasına rağmen, artık tek bir dizede bile açık vermiyecek bir olgunluğa, işçikliğe ve saydamlığa ulaşmıştır. Bu akışa, birer rakam olarak katılan, 1970 yılının insan ve hayvan ve toprak istatistikleri bile, bir tüy hafifliğinde, pırıl pırıl şiir görüntüleri haline gelmiştir. Son bir karşılaştırma için yine *İnsan Manzaraları*'nı anımsıyalun:

*Birincin ve İkinci Ordu, kütaları, kağnıları, süvari alaylarıyla
yer değiştiriyordu,
yer değiştirecek:*

*98.956 tüfek,
5 tayyeri,
2800 küsur mitralyöz,
2500 küsur kılıç
ve 186.000 pırıl pırıl insan yüreği
Ve bunun iki misli
kol, kulak, ayak ve göz
kımlıdanıyordu gecenin içinde.*

Şimdi de Ağlasun Ayşafağı'nın sayfalarını aralıyalım:

1970

16 milyon sığır

(büyükbaş da denir buna)

6 milyon tiftik

20 milyon külkeçi

ve 45 milyon da koyun

ki toplam 87 milyon

et süt deri ve yün hayvanı vardı bu topraklarda

kiminin tek bir adet sürmelisi

kiminin 10 bin adet kınalı kasaplığı

bu topraklarda

kimine sütkuzusu

günlük yumurta

kimine bayramdan bayrama bir kilo et

bu topraklarda

ve oylar

1970 yılında

35 milyon canın 20 milyonu

ulusal gelirin koklarken yüzde 35'ini

15 milyon açığöz

okuyordu canına

yüzde 65'inin

resmen ve de alenen

yaralı gözüm

yaralı elim

yaralı yüreğimle dört koca ateş yılı

gediz

kütahya

inönü savaşları

ve sakarya

ve büyük taarruz

1980 subay

36 bin 239 er

düştüm toprağa

düştüm ve artık hiç uyanmadım

gölmeğe

ağlamağa

ve sevişmeğe

belki 100 bin

belki 150 bin can geride

kandan ve baruttan uzakta

dert yedi ciğerlerimi

bit yedi kirpiklerimi

düştüm toprağa

düştüm ve artık hiç uyanmadım

gölmeğe

ağlamağa

ve sevişmeğe

İnsan Mazaraları'ndaki çoğu rakamlar, gerçekten, ististik bir sıralama olmaktan öteye gidememektedir. Hattâ, insan sayısı 186 bin olunca, kol, kulak, ayak ve göz sayısı da iki misli olacağından, "pırl pırl insan yüreği" imgesi, mekanik bir kurguya kurban gidiyor. Ağlasun Ayşafağı'nda ise, ulusal gelir istatistik rakamlarla verilirken, gelir dağılımındaki eşitsizlik, şiirsel bir "ifşa" havasına giriyor. Ve,

980 subay

36 bin 239 er

gibi üçüncü çoğul şahıs bir özne,

düştüm toprağa

gibi, birinci tekil şahıs yüklemiyle, ansızın bireyleşiyor, ve bir kitle olayı, bireyin dünyasına, tek bir kişinin dramına iletiliyor. 980 bin subayın, 36 bin 239 erin, çok genel üçüncü şahıstan birinci tekil şahısa geçiverince, nasıl tek tek yaşamaya başladığına, her bir sayının,

nasıl etiyle kemiğiyle, gülmesi, ağlaması, sevişmesiyle somut bireyler haline geldiğine tanık oluyoruz.

Kocaman bir ülke, *Ağlasun Aysafağı*. Başlıca birkaç özelliğinin tanıtılıp, değerlendirilmesi bile, bu yazıyı aşan bir girişimdir. Her dinin ayrı ayrı yorumlanması gereken bir koca eserdir o. Bakınız, *Kızılırmak*'ın çelik öfkeli deyişi, nasıl bir bilge yumuşaklığına, ipek saydamlığına dönüşüyor. *Ağlasun Aysafağı*'nda:

*altın aramağa gelmedik bu topraklara, güzelim
ocak söndürmeğe gelmedik
lâleler kızarıp çiğdemler gülüşende
menevşeler top top olup turaçlar ötüşende
at sürüp güzel sevmeğe
süt sağıp güreş tutmağa
ve bir de güzelim
ceviz dikmeğe geldik
bu topraklara
severiz sevdiğimizi at sürer gibi
ceviz diker gibi dikeriz dostluğumuzu
ve süt sağa gibi sevişir
gül koklar gibi yârin elinden
lezzetle sorup sual ederiz
dosıların hatırını
güzelim!
deveyi deveye çattık da geldik
yuların boynuna attık da geldik
sözün kısıtı
baktık
donanmış sofrâ gibi
yatakta kadın gibi
eşinen kısırak gibi
bekliyor bizi toprak*

Oysa biz daha *Oğlak'tan* bile söz edemedik. Hele, "*Bir Kuş Ötüşü*" den, "*Lâleler*"den hiç konuşmadık. İlerde yeniden döneceğiz bu konuya.

Ocak 1973, Ankara.

(*YANSIMA*, Nisan 1973, Sayı: 16)

ELEŞTİRİYE BEŞ KALA

Arkadaşımız Bedrettin Cömert'in bu yazısı, onun, yansıma Dergisinin Nisan 1973 tarihli sayısında çıkan *Hasan Hüseyin Şiiri'ne Giriş* adlı yazısına verilen cevaplar dolayısıyla yazılmış. Bedrettin Cömert bize yazdığı mektupta, Yansıma Dergisi yönetmeninin 21.6.1973 tarihli mektubu ile ve "Gönderdiğin yazıyı aldım. Yayımlanmadan geri gönderdiğim için üzgünüm. Bu konuya Yansıma'da geri dönüşün, yeniden saldırılara yol açacağını, bu saldırıların ise bundan böyle Yansıma'yı hedef tutacağını ileri süren arkadaşlar oldu. Yaptığınız uzun ve ayrıntılı tartışmalardan sonra bu karara varmak zorunda kaldım" sözleriyle yazısının iade edildiğini belirtiyor.

Yansıma Dergisinin Nisan 1973 tarihli sayısında çıkan 'Hasan Hüseyin Şiirine Giriş' yazısında öne sürülen görüşleri paylaşmakla beraber, dergimizin de yazarı olan Bedrettin Cömert'i savunmasız bırakmamak için yazısını yayımlıyoruz.

SOYUT

Bir yazıyı *bütünlüğü içinde* anlama alışkanlığını edinemedik biz daha. Yazarına veya yazıda adı geçen kişilere karşı olan sevgimiz ve tepkimiz; yazıyı daha tümden okumadan, okumuş olsak bile anlamak için gerekli çabayı harcamadan, o yazıyı övmemiz veya yermemiz için yeterli oluyor. Hattâ, okumadığımız bir yazı çevresinde düzenlenen suçlama kampanyasına, şu veya bu tarafı taraf güdülürcesine tutarak katılma gafletini gösteriyoruz.

Eleştiriye ise hiç direncimiz yok; hemen yıkılıveriyoruz. Çünkü gücümüze ve bilgimize güvenimiz az. Bilgimiz varsa bile, bu bilgiyi

ayakta tutacak, onu işler kılacak olgunluktan yoksunuz çoğu zaman. Ortaya atılan sorunları, enine boyuna düşünüp tartışacak yerde, bu sorunların *bizim*'le ilgili yönlerine yeniliyoruz. Gündelik insan içimizin doğal zayıflıklarına, anlık atılımlarına öncelik tanıyoruz. Bu ilk tepkileri denetleyip, kişisel ilinülerde mümkün olduğunca sıyrılıp, tartışmayı asıl doğrultusunda götürme çabasını gösteremiyoruz. Tutkumuz anlama ve araştırma sabırsızlığı haline dönüşmüyor. Bunun içinde, bir yandan kuramsal olarak nesnel eleştiriye savunuyoruz, ama öte yandan, yine nesnellik adına, kendimize yöneltilen eleştirileri niyetinden sapırma çabası göstermekten çekinmiyoruz. Kişi olarak değerimizin, başkalarınca tamamlandığı koşuluyla ancak, tarihsel süreçte gerçek yerini alacağı doğrusunu bir türlü sindiremiyoruz.

Sanatta ve edebiyatta tireni kaçırmışların; kokuşmuş ahlaklı ruh hastalarının; karışmış kompleks kurbanlarının; düşmanlıklarını açıkça yazma cesaretini gösteremeyip, kusmuklarını kahve sohbetlerine, kitapçı dükkanı diplerine, meyhane yılışıklığına bırakan yüreksizlerin bulaşturmaya çalıştıkları çamuru, elimini tersiyle şöyle bir itip, asıl konuya geliyorum:

YANSIMA dergisinin Nisan 1973 sayısında yayınlanan, *Hasan Hüseyin Şüri'ne Giriş* başlıklı uzun incelemem; hiç kimseye karşı yazılmadığı, onu bunu gıcıklayıp gürültü koparmaktan medet ummayan sakın bir bilinçle kaleme alındığı halde, pusuda bekleyen bir sürü "*eleştiri eleştirmeni*"nin hop oturup hop kalkmasına yol açtı, umulmadık çevrelerde kin dolu, öfke dolu, bilgisizlik dolu yankılar uyardı.

Öncelikle ve özellikle şunu belirtmeliyim: Adı geçen yazım, yukarıda da değindiğim gibi, hiç kimseye cevap olarak yazılmamıştır; kimseyi kimseye karşı savunmayı amaçlamamıştır, çünkü, a) bir-iki ezilmişin, bilgi ve ciddiyetten yoksun yazısına oturup bir incelemeyle cevap verilmez, b) ancak güçsüz, yeteneksiz yazarlar savunuyu kabul ederler; yapuğunu bilerek, bilinçle ve yetenekle yapanların savunulmaya ihtiyaçları yoktur. YANSIMA dergisinin genel yönetmeni Tekin Sönmez'in, incelememcin başına koyduğu, iyi niyetinden şüphe etmediğim sunu yazısı, böyle bir kanının yaygınlık kazanmasına yol açmıştır. Oysa Nisan 1973'te yayınlanan bu inceleme, sona konulan ta-

rihten de anlaşılacağı üzere, Ocak 1973'te bitirilmiştir: hazırlıkları ise, 1972'nin sonbaharına dek uzanmaktadır. Bir kitaba önsöz olarak yazılmış, yayınevinin önsöz koymama ilkesi yüzünden, mart ayı başında Tekin Sönmez'e İstanbul'da elden verilmiştir. Bu durumun en yakın tanığı ise, yayınevi sahibiyle Tekin Sönmez'in kendisidir.

Bu incelemede ileri sürdüğüm düşünce ve yargıları tarıyıp eleştirme yerine, bunu fırsat bilip bana ve yazar kişiliğime, hem dergi sayfalarında, hem de bulvar ve meyhane dedikodularında çirkince satışanlar için harcanan vakte elbette çok yazık olurdu. Ne var ki, bu karışık, kişiliksiz ve uslûpsuz homurtular arasından Asım Bezirci'nin sesini de duyunca, bu satırları yazmak bir zorunluluk oldu.

Bütüncül bir dünya görüşüne dayanan, organik bir yöntemle kendini gerçekleştiren ve öznelliği, akılsal bir ifadeye dökülebilen bir eleştiri akımının öncüsü diye selâmladığımız Asım Bezirci'nin, çok iyi niyetli ve sanıldığı kadar da desteksiz olmıyan bir eleştiri değinmesine böylesine tepki göstereceği dünyada gelmezdi aklıma. Nesnelliği bunca yıldır savunmuş bir kimsenin, bir eleştiri karşısında, böylesine çok romantik, böylesine çok duygusal, nesnel ölçülerden böylesine uzak olacağını düşte görsem inanmazdım. Ama işte *Asım Bezirci* ve *Yeni* a dergisinin Haziran 1973 sayısında çıkan *Ölçsüz Övgü, Temelsiz Yergi* adlı yazısı!

Şöyle giriyor Bezirci: "Bedrettin Cömert'e bakılırsa, 'Hasan Hüseyin'in şiirini okur anlamıştır da eleştirmenler anlamamıştır.' Neden dersiniz, her kitabı iki üç kez basılmıştır da ondan... Çok satış ya da basım bir eserin değerini, okurun anlayışını ve eleştirmenin düşkünlüğünü göstermeye yeter mi? Yeterse Türkiye'nin en büyük şairi eleştirmenlerce yerilen Ümit Yaşar olmak gerekir. Çünkü çoğu kitapları beşinci, altıncı kez basılmıştır... Eleştirmenlerce övülen fakat hiçbir eseri ikinci kez basılmayan Yahya Kemal ise Ümit Yaşar'dan aşağı bir şairdir!"

Ben de biliyorum, çok satışın tek başına, bir eserin değerini veya değersizliğini ortaya koyacak yeterli bir ölçüt olamayacağını. Şu farkla ki, Ümit Yaşar'la Hasan Hüseyin'i karşılaştırmak, inanın, aklımın köşesinden bile geçmedi. Bezirci'nin böyle bir karşılaştırmayı öne sürceğini bilebilseydim, o zaman H. Hüseyin'in eserlerinin çok sat-

masının olumlu bir ölçü olduğunu başka kanıtlarla desteklemeye çalışırdım. Kendisi söylüyor, *eleştirmenlerce yerilen* bir kimsenin çok satmasının, onun büyük sanatçı olduğunu göstermediğini. Peki ya, *eleştirmenlerce övülen* (ki Bezirci'nin kendisi başta gelmektedir.) H. Hüseyin'in çok satmasını nereye koymalı? Şiir eseri, yalnız belirli kişilerin özel mülkiyeti olmadığına ve ister istemez bir alım-satım olgusu içinde bulunduğuna göre, satış unsurunu böylesi ilkel bir karşılaştırmayla açıkladığımıza sanabilir miyiz? Oysa, *Nâzım Hikmet, Ruhi Su, Hasan Hüseyin* gibi sanatçıların çok satması, okurun kesilmeyen ilgisini göstermesi bakımından önemli ve sevindirici bir olaydır. Satış nedeninin sanatın dışında olduğu durumlarda, çok satış elbette bir değer ölçüsü değildir (Doğaldır ki yalnızca sanatsallık açısından). Ama satışın nedenini sanatının gücünde taşıyan eserlerin çok satması, aynı zamanda önemli bir değer ölçüsüdür de. Halk türkülerini çiklet yapıp satanların yanında, *Ruhi Su*'nun çok satması, bu gerçek ve gerçekçi sanatın gücüyle olmaktadır. Duygu sömüren, göz-yaşı bezlerini gıdıklayan, apışarasına çağrıda bulunan bir plâğın çok satmasıyla *Ruhi Su*'nun söylediği türküler, *Ruhi Su* ustalığıyla, *Ruhi Su* bilinci ve duyarlığıyla söyleyen bir sanatçının çok satması aynı şey değildir. Bir eserin hem sanat değeri olacak, hem de çok satacak: Herhangi bir olgu değildir bu! Açıklamak zorunda olduğumuz bir şeylerin belirtisidir. *Eleştirmenlerce övülen* Yahya Kemal'in hiçbir eserinin ikinci kez basılmadığına gelince, bunun nedenini o sanatçının sanatının niteliklerinde aramak gerekir. Bunu ise, Asım Bezirci benden çok daha iyi bilir elbette. Yahya Kemal'in okul kitaplarında ve gazete sayfalarında yer alan bir avuç şiiri daha yeni kitap haline getirilmiştir. Üstelik, Yahya Kemal ayrı bir dünya görüşünün adamıdır.

Bezirci, bu basit karşılaştırmasını şu yargıyla sonuçlandırıyor: "Kendisi kabul etmese de *Bedrettin Cömert*'in gerekçesinden çıkan gülünç sonuç budur. Ama bundan da gülüncü var: *Bedrettin Cömert*'in tersine. *Hasan Hüseyin* okurların şiirlerini izlemediğinden, anlamadığından yakınıyor.

*ağaçlar anladı beni
kayalar sular yollar
ama onlar anlamadı
ama onlar eğilmedi şiirlerime.*

Acaba Hasan Hüseyin mi yanılıyor, yoksa Bedrettin Cömert mi?"

Diyordum ya, biz bir yazıyı *bütünlüğü içinde* ve *gerekli ilintileri* kurarak okuyup anlama alışkanlığını kazanamadık daha. Eseri de aynı tutum içinde okuyacağız elbette. Yoksa A. Bezirci kalkıp da, hiç açıklamaya gereklik kalmaksızın şiirin kendisinin açıkça söylediği bir şeyi, bu noktaya kadar sapınır mıydı? Böyle bağışlanmaz bir dikkatsizliğe düşebilmek için, hem örnek verilen şiiri hem de benim yazımın tümünü okumamış olmak gerekir. Şiirin tümü okunsaydı, şu dizeler gözden kaçmazdı herhalde:

*yalan söyleyene sövdüm radyoda
gazetede tükürdüm suratına itin birinin
bu kadar da olmaz ki
bir yerde biter bu namussuzluk*

*ben hep onlar için söyledim şiirlerimi
ne çektimse bunca yıl onlar uğruna
istedim ki duyar gibi yağmuru duysunlar yüreklerinde
istedim ki tokat gibi insin suratlarına
istedim ki desinler*

*işte bizim de şairimiz
işte bizim de sesimiz
işte bizim de kurtuluşumuz*

*demediler bir tek gün
demediler bir tek gün
demediler bir tek gün
ağaçlar anladı beni
kayalar sular yollar
ama onlar anlamadı
ama onlar eğilmedi şiirlerime*

ne güzel

ne güzel

okullardan geçmiş olurlar belki

kölelikten çıkmış olurlar belki

mutluluğa ermiş olurlar belki

yollarda işyerlerinde kumlarda ormanlarda

insan insan okurlar belki şiirlerimi

ve derler

-ronsar'ın sevgilisinin ronsar için dediği gibi-

amma da çok severmiş hasan hüseyin bizi

ne güzel

ne güzel

Benim yazımda ise, belli ki yalnızca kendini ilgilendiren ilk satırlarla, adının geçtiği bölümleri okumuş. Şu satırlarıma bir göz atmış olsaydı, şimdi *Acıyı Bal Eyledik* kitabında yer alan, "Ne Güzel, Ne Güzel" adlı şiirdeki, *onlar*'ın hangi anlama geldiğini görürdü veya hiç olmazsa 'acaba!' diye bir kuşkuyla düşerdi:

"Ama onlara karşılıksız adamıştır kendini ozan. Onlardan biridir çünkü o da, işçidir, emekçidir, emeğiyle yaşayan katıksız bir halk aydınıdır... Ağaçlardan, kayalardan, sulardan, daha sağırsa da onlar, bu sağırlık, onların içinde yaşadıkları ekonomik koşullara bağlıdır. Ama birgün okullardan geçmiş olacaklardır, kölelikten çıkmış olacaklardır ve erip mutluluğa, yollarda, işyerlerinde, kumlarda, ormanlarda, insan insan, yani insana yaraşır maddesel koşullar içinde okuyacaklardır şiirlerini."

Daha okullardan geçmemiş, kölelikten çıkmamış olan *onlar*, nasıl olur da okurlar'la özdeş tutulabilir? Eserin kendisinin dümdüz söylediği bir şeyi, böyle bir ters anlamayla sapırmaya çalışmak, ya esere karşı ilgisizliğin ya da kötü niyetin bir belirtisidir. Hele Bezirci'nin bunu koz diye kullanarak, sevdiğini söylediği Bedrettin Cömert'i haksız çıkarmaya ve okurun gözünden düşürmeye kalkması, demagojiden başka birşey değildir. Şiirde geçen *onlar*'ın, sayısı birbuçuğu geçmeyen okur-yazar kitlesini temsil etmediğini; daha okullardan

geçmemiş, ekonomik sömürüden kurtulmamış 35 milyon emekçi halkın kendisi olduğunu, 1973 yılında Asım Bezirci bile doğru anlamadığına veya anlamak istemediğine göre, eleştiriye ve eleştirmene yurdumuzda gösterilen saygısızlığı hoşgörmek gerekir. Hem, bir şiir kitabının en çok 5 bin bastığı bir ülkede, "okur" dediğimiz nedir ki? Bırakın okuyanları, okumayan ama aydın saflarında işlem görenleri de alınız, kaç kişi eder dersiniz? İşte, *eleştirmenlerce övülen sanatçıların çok satması bunun için önemlidir yurdumuzda.*

Asım Bezirci'yi, ona pek az yakışan böyle bir yola iten eleştirim ise şunlar: *"Gerçekçilik savlarıyla 'Garip' beğenisi kalıntılarını bağdaştırmaya çalışan ilerici eleştirimiz bile, Hasan Hüseyin'in dev adımlarla vardığı şiirsel sonuçlar karşısında ezilmek zorunda. Evet özellikle ilerici eleştirimiz, bu sağlam kaynaklı, gür akışlı, en küçük ayrıntısına dek yanılmaz bir matematiğe yaslı şiiri sezmiş, beğenmiş ve alkışlamıştır, ama bu şiirin yeniliğini saptıyacak beğeni ve eleştiri ölçütlerini edinememiştir... Hasan Hüseyin'i en iyi anlayan eleştirmenlerden Asım Bezirci ve Zühtü Bayar bile, bu şiirin yalnızca toplumcu içeriğini, mizah niteliğini vurgulamışlar, duyduklarını –sezdiklerini inandırıcı bir biçimde açıklıyacak kuramsal- yöntemsel araçlardan yoksun oldukları için, biçim alanında gerçekleştirdiği şeyi, yâni tek sözcükle şiir olarak gerçekleştirdiği yeniliği ortaya koymamışlardır"*

Eleştirinin eleştirisi üzerine söylediğimizin hepsi bu kadar olduğu halde, Asım Bezirci bir yandan, Zühtü Bayar'ı savunmak istemediğini söylüyor, öte yandan da bütün söylenenleri ayrıcasız kendi üstüne çekerek, Zühtü Bayar için de cevap vermiş oluyor. Bu ayrıntıya ilerde ayrıca değineceğim. Şimdi Bezirci'nin kimi önemli iddialarını ele alalım:

Diyor ki Bezirci: "Bakıyorum, Hasan Hüseyin'in 'biçim alanında gerçekleştirdiği şeyi de' elimden geldiğince açıklamaya çalışmışım. Hatta içerikten çok bu konu üstünde durmuşum!.. Nitekim, Kızılırmak'a ilişkin 12 paragraflık eleştirimin 8 paragrafı eserin biçimsel yanını aydınlatmaktadır! Öbür eleştirilerim de ondan geri kalmamaktadır. Öte yandan, Hasan Hüseyin 'şiirinin yalnızca mizah niteliğini vurguladığım' yargısı da doğru değil: *Oğlak*'ın başına konulan 60 pa-

ragraflık incelememde mizahla ilgili bir tek paragraf var".

Kırtasiyecilik sanılan bir nesnellik ve yanlış anlaşılan bir toplumculuk-gerçekçilik adına, şiiri şiir yapan biçimsel-üslûpsal unsurun, nesnel eleştiri geleneğimizce nasıl gözden kaçırıldığını, ilerde yapacağım bir incelemede gösterme kararıyla, bu yazının sınırlarına girebildiği kadar ne demek istediğimi kısaca anlatmaya çalışayım:

Bezirci'nin *Kavel* kitabı üzerine yazdığı incelemede, biçim'le ilgili olarak şu yargılar veriliyor:

"Böylece, olayın geçici *hikâyesi* yerine, bize kalıcı *özünü* iletmek ister. Bunu da alışılmış bir teknikle yapmaktan kaçınır. İçeriğe uygun yeni biçimler, yöntemler arar".

– *Nedir alışılmış tekniğe benzemeyen o teknik? Alışılmışa göre ne gibi bir yenilik, özgünlük taşımaktadır? İçeriğe uygun yeni biçimler, yöntemler hangileridir? Bu yeni biçimler ve yöntemler, içeriğe neden ve nasıl uymaktadırlar? Bu uyuşun, üslûp olarak belirtileri nerede ve ne şekilde kendini göstermektedir?*

"Gerçi şiirini kurarken geçmiş edebiyatın ve folklorun verilerinden de yararlanır... Kaldı ki, H. Hüseyin salt geleneksel ürünlerden değil, çağdaş ürünlerden de yararlanır. Bu iki yönlü yararlanma, kurduğu bireşime değişik bir kimlik kazandırır."

– *Çağdaş diye nitelendirilen ürünlerin kapsamı nedir? Söz konusu olan, salt biçimsel-teknik bir yararlanma mıdır, yoksa çağımız insanının bütün etkinlik alanlarında gösterdiği gelişimin özümlemesi midir? Hem, gelenekten ve çağdaş ürünlerden yararlanma, değişik kimlikte bir bireşim kurmak için yeterli midir? Bugün çağdaşlık sayıyla divançe yazarlar var. Bunlar da mı aynı bireşimi kurmuşlardır? Kuramışlarsa, kuramıyorlarsa, gelenek ve çağdaş ürünler H. Hüseyin tarafından nasıl kullanılmışlardır?*

"H. Hüseyin doğrudan doğruya deyişten çok dolaylı anlatıdan hoşlanır."

– *Nedir ki dolaylı anlatış? Şeyleri kendi adıyla söylemekten ayrı bir şey midir? Yoksa şeyleri kendi adıyla söylemek için kullanılan kişisel-özgün bir yol mudur?*

"Halk için kullanılan 'bekleroğlu' ve 'cennetmekân sözcüklerinde hafif bir yergi ve eğleni vardır. Aynı şekilde 'onlardan sonra polis-

molis kilitmilit mapusâne / ondan sonra allahmallah yalandolan kaşkariko' mısralarında da ince bir alay görülür. Mizah bazan da sözcüklerin sırası ve yapısı bozularak elde edilir. Örneğin, *'neden yere çalmıyorsun bu şapkayı başına / yere neden bu başı şapkayına'* mısraları hem alay ve taşlama, hem de öfke ve şaşkınlık belirtirler".

– *'Bekleroğlu' ve 'cennetmekân sözcükleri, dilimizin sözlüğünde var mıdır? İçerdikleri yergi ve eğleni, neyin yergisi, neyin eğlenisidir? Alay nasıl sağlanmıştı? 'Polismolis kilit-milit mapusâne lallahmallah yalandolan kaşkariko' zincirlemesinde, nasıl bir anlam pekiştirmesi yapılıyor? Sözcüklerin anlam özellikleri, onların dizedeki sıralanışlarını nasıl belirliyor? Bu sıralanışın yapısal belirtileri hangileridir? Öfke kimedir? Şaşkınlık neyin şaşkınlığıdır?*

"Sözcüklerin konum ve kuruluşunda yapılan değişimler İkinci Yeni'yi akla getirir... H. Hüseyin akımlardan başka kimi şairlerden de etkilenir. Bunların başında Attilâ İlhan ile Nâzım Hikmet gelir."

– *İkinci Yeni'yi akla getiren bu değişimler hangileridir? 'Ayazda Kabakçekirdeği' şiiri, gerçekten böyle bir ilintiye sokulabilir mi? Benzeşimin veya etkilenmenin dayandığı kanılar nelerdir? Aynı şekilde, Attilâ İlhan ve Nâzım Hikmet'in etkilerinin belirtileri hangileridir? Nâzım Hikmet'ten etkilendi demek kolay, çünkü aynı damarın devamını görüyoruz. Asıl sorun, bu etkilenmenin boyutlarını ve niteliklerini göstermektir.*

"H. Hüseyin'in uyumlu bir sesi, taşkın bir duyarlılığı, uzun bir soluğu vardır... Dil işlek, deyiş kıvraktır".

– *Uyumlu ses, şiirle ilgili olarak neyi tanımlamak ister? Sesin uyumluluğuyla şiirsellik arasında bağ var mıdır? Uyumlu, hem çok izlenimci, hem çok tarafsız bir sıfattır. Demek istiyorum ki, üslup özelliklerini, başka durumlara da kolaylıkla uygulanabilecek bu tür genel ve yuvarlak sıfatların ötesinde aramak gerekir. Aynı şekilde, dilin işlekliği, deyişin kıvraklığı, şiirselliği niteleyebilecek belirlemeler değildir. İşleklik ve kıvraklık, dilin şiirsel kullanımından önce, dilin iyi kullanımının özellikleridir.*

"O zaman belâgatın soğuk tuzağına düşer: Gereksiz sözcük tekrarları, ses oyunları, mısra kesintileri anlatımın vurucu gücünü azaltır ve kimi şiirleri şişirip yayar".

– Yine karşılıksız kalan bir sürü soru: Aşırı gidilen ve belâgatın soğuk tuzağına düşülen yerler nerelerdir? Gereksiz olan sözcük tekrarları hangileridir? Niçin gereksizdirler? Vs., vs., vs.,

Ben yalnız Kavel üstüne yazılan eleştiriyi aldım. Öteki eleştirilerden çıkardığım not ve tespitlerimi de sıralasam, bu yazının kolay kolay sonu gelmez. Okur, Bezirci'nin bu incelemelerini kendisi okuyup, sorularımın geçerli olup olmadığını kendisi yargılayabilir.

Şu, hemen ilk bakışta beliren bir gerçek ki, nesnel eleştiri yöntemiyle bağdaşmıyacak biçimde, yalnızca yargılar kaydedilmiş, bu yargıların dayandığı kişisel deney ve düşünce süreci, akılsal gerekçeler halinde dilsel bir ifadeye dökülememişlerdir. İşte, bu nedendir ki, bombardımana tutulan yazımın girişinde belirttiğim gibi, eleştirimiz, bu sağlam kaynaklı, gür akışlı, en küçük ayrıntısına dek yanılmaz bir matematiğe yaslı şiiri sezmiş, beğenmiş ve alkışlamışır, ama bu şiirin yeniliğini saptıyacak, onu okura gerçek yüzüyle tanıttacak, beğeni ve eleştiri ölçütlerini edinememiştir."

"Garip beğenisi kalınuları" derken de, çok zaman şiiri çok ucuz becerikliliklerde gören; onu, 'uyum', 'kıvraklık' vs. gibi dekadant-romantik-izlenimci-öznel ölçülere vuran alışkanlıkları amaçlamıştım.

Nesnel eleştirinin en sağlam kalelerinden biri olan Bezirci'de, biçim cephesinde devrimsel yenilikler yapılmadığını, ayrıntılı çözümlemelere gidecek yerde, gerekçesiz genellemelerle yetinildiğini; yeniliği daha çok içeriksel özelliklerle açıklama eğiliminin baskın çıktığını, ilerde ayrıntılarıyla ve sistematik bir inceleme halinde göstermeye çalışacağım.

Demiştım: Bezirci, bütün eleştirilerimi kendi üzerine alıyor. H. Hüseyin şiirinin mizah niteliği üstünde çok durmadığı doğrudur. Bunun için de, "Oğlak'ın başına konulan 60 paragraflık incelememde mizahla ilgili bir tek paragraf var" diyor. Nitekim ben de, "Asım Bezirci ve Zühtü Bayar bile, bu şiirin yalnızca toplumcu içeriğini, mizah niteliğini vurgulamışlar"dır sözleriyle mizahla ilgili olarak Z. Bayar'ın PAPİRÜS dergisinin Temmuz 1968 sayısında yer alan incelemesini amaçlamışım. Yazımın niyeti, eleştirmenleri eleştirmek olmadığı için de, böyle genel bir değinmeyle yetinmişim. Kaldı ki ben, "bu iki eleştirmen, daha çok şu yönleri vurgulamışlardır" demekle,

kötü birşey yapmadım ki! Sözüünü ettiğim yönleri, onların "vurguladıklarını" belirttim, o kadar. Vurguladıklarını belirtmek ise, yanılmıyorsam, vurgulayabilmiş olduklarını söylemektir. Bunun da olumsuz hiçbir yanı yoktur. Tersine, bu arkadaşların emeklerini tanımak ve bu konudaki yargılarını genellikle paylaşmak anlamına gelir.

Duygusal cevabını, şöylesi bir sen-ben kavasıyla sürdürüyor Bezirci: "Gelgelelim, Hasan Hüseyin'i hiç mi hiç anlamayan Asım Bezirci'den çok mu çok ayrı şeyler de söylemiyor. Asım Bezirci bazı ufak kusurlar bulmuştu Hasan Hüseyin'de, o ise hiç bir kusur bulmuyor. Bunun dışında üç aşağı beş yukarı, Asım Bezirci'nin araşsızca, anlayışsızca verdiği yargıları değişik sözcüklerle tekrarlıyor. (Hatta, ondan birkaç da aktarma yapıyor). Doğrusu, Asım Bezirci'ninkilere benzemeyen yargılar da veriyor, ama bunlar büyük bir toplam tutmuyor. Şöyle de denebilir: Bedrettin Cömert, Asım Bezirci'nin yazılarında belirtilenlerden ne çok başka, ne de çok fazla şeyler ileri sürüyor".

Peki ya, nedir bu gürültü? Madem başkasının söylediklerini tekrar etmekten başka birşey yapmadım, öyleyse niye öfkelenilir söylediklerime? Aslında doğrudur Asım Bezirci'nin iddiası. Ben, ondan değişik, yeni birşey söylemedim. Üstelik ondan aktarmalar da yaptım, yararlandığımı açıkça göstermek dürüstlüğünde bulundum. Örneğin, kalkıp da, "Asım Bezirci, H. Hüseyin üzerine yazdığı ve 1970-72 tarihlerini taşıyan hiçbir eleştirisinde, benim 15 Ocak 1967 tarihli VARLIK dergisinde yayınlanan Temmuz Bildirisi başlıklı yazımı hesaba katmamış" demedim, çünkü gereklilik duymadım. Yazılar ortadaydı, yayınlandıkları tarih ortadaydı. İsteyen herkes, kimin ne söylediğini tarih sırasına göre çıkarabilirdi. Bunun da önemi yoktu. Nesnelliği baş ilke yapan Asım Bezirci, kıyıda köşede kalmış ilgili ilgisiz bir sürü yazıyı bibliyografyada belirtmek sabrını gösteren Asım Bezirci, benim yazımı unutmuş olabilirdi. Okumadığına ihtimal vermiyorum, çünkü kendi mesleğiyle ilgili herşeyi izlediğini çok iyi biliyorum. Sonra, tartışmayı bu düzeye indirmek isteseydim, kendimi *sen dedin-ben dedim* yarışına kaptursaydım, kalkıp şunu da söyleyebilirdim: Asım Bezirci, Mayıs 1970' de *Kavel* üstüne yazdığı eleştiride, H. Hüseyin şiirinin mizah niteliğine değinirken ve *Şapka* şiirinin (ki aslında *Kavel*'in ilk baskısıyla ilgisi yoktur) kimi dizelerini örnek

gösterirken, Zühtü Bayar'ın Temmuz 1968'de yazdığı incelemeyi anmamıştır. Kaldı ki, aynı dizeleri ilkin Bayar örnek göstermiştir, mi-zah konusunu en geniş biçimde ilkin o geliştirmiştir. Ama yapmadım. Gereksiz gördüm, çünkü herşeyden önce karşımdakinin iyiniyetine inandım, ufak tefek atlamaların kasıtlı olmadığı kanısını besledim.

Evet, ben, Asım Bezirci'nin saptadığı kimi gerçeklerden yola çıktım. Bu noktaya kadar haklıdır Bezirci. Ama onun genel olarak söylediklerini ete kemiğe büründürdüm, içlerini doldurdum, bu yolla da, benden önce söylenmiş olanları gerekli bir basamak yaptım, kişisel deney ve düşüncelerimi daha sağlam bir tabana oturtmak istedim. Ne ki, Asım Bezirci, kendi düşüncelerini de tanımak istemiyor. Benim "cüret ettiğim" bir karşılaştırmayı ilk kez kendisinin yaptığını bile anımsamıyor ve şöyle diyor:

"Artık herkes biliyor: Nâzım Hikmet toplumcu şiirimizin hâlâ aşılamayan en büyük kurucusu ve temsilcisidir. Yalnızca toplumcu şiirin değil, yeni şiirin de oluşumunda geniş payı vardır. Kendinden sonra gelen çoğu şairleri, özellikle de toplumcuları derinden etkilemiştir. Asım Bezirci de Hasan Hüseyin'i incelerken, onun çeşitli şairlerin yanı sıra Nâzım Hikmet'ten de etkilendiğini, yararlandığını açıklamadan geçememişti. Fakat Bedrettin Cömert bu gerçeğe hiç dokunmuyor. Tersine, nesnel olmayan bir tutumla, Hasan Hüseyin'in, Nâzım Hikmet'ten üstün olduğunu belgelemeye kalkışıyor. Bunun için, Ağlasun Ayşafağı ile Memleketimden İnsan Manzaraları'ndan seçtiği iki küçük parçayı karşılaştırıyor. Bu parçalardan hareketle, Nâzım Hikmet'in nesre düştüğünü, Hasan Hüseyin'in ise bundan kurtulduğunu söylüyor. Bir bakıma doğru söyledikleri. Yalnız şunu hesaplamıyor: Memleketimden İnsan Manzaraları çoğunlukla hikâyeye dayanır: Belirli kişilerin belirli yerlerde ve zamanlarda başlarından geçen olayları sergiler... Bu da ister, istemez, her şairi - Hasan Hüseyin'i dahi- az çok nesre yöneltecektir. Yine de Nâzım Hikmet'in otuz yıl önce yazılmış beş ciltlik büyük eserinde bu yönelişe seyrek rastlanır. Oysa bu tür bir eserde şiiri kesiksizce ve coşkuyla sürdürmek güçtür. Nâzım Hikmet'in bu güçlüğü çoğunlukla yendiğini ve şiirimize -Bedrettin Cömert'in hiç sözünü etmediği- yepyeni teknikler, içerikler,

boyutlar getirdiğini söylemek haktanırlık olur. Gelgelelim, Ağlasun Aysafağı için böyle bir güçlük yoktur. Tersine 'Memleketimden İnsan Manzaraları'na göre, yapısından gelen bazı kolaylıkları vardır: Belirli bir hikâyeye sınırlanmadığından nesre düşme tehlikesi azdır. Buna karşılık, anlatım imkânları geniştir: Örülüşçe değişkenliğe, duyguyu değerlendirmeye ve şiirsel gerilime elverişlidir. Bu durumu da tersine yorumluyor Bedrettin Cömert. Öylesine hayranlık doldurmuş ki gözlerini, karşılaştırdığı rakamlı parçada dahi Nâzım Hikmet'in göze batan etkisini görmüyor. Üstelik, aralarındaki dönem ve çevre uzaklığını hesaba katmadan kuruluşları, amaçları, içerikleri, çağları apayrı iki eseri sakat bir yöntemle karşılaştırmaya girişiyor".

Evece, 1973'ün bu alıntısından sonra, 1970-72'nin Asım Bezircisine dönelim:

Bakalım ne demiş, 1970 Mayıs'ında, Kızılırmak hakkında:

"Kızılırmak 63 sayfalık uzun bir şiirdir. Bir çeşit destan da sayılabilir. Ama modern bir destan. Nedeni, klâsik destanların hiçbirine benzemez. Bilindiği üzere, eski destanlarda belli kişilerin belli yer ve zamanda geçen serüvenleri, en çok da kahramanlıkları hikâyeye edilir. Kızılırmak'ta böyle bir özellik yok. Destanlara özgü 'olay, kişi, süreç' gibi birimlere rastlanmıyor. Bunların yerini belirli bir konu almış: Tarihsel akış içinde emekçi halkın bugünkü durumu".

"Yerleşik destan türünün kolaylıklarına sırt çeviren şair, konusunu işlemek için güç bir yol seçer. Bu korkulu yol onu salt tasvirciliğe ya da öğreticiliğe saptırabilirdi, nutkun ya da nesrin kucağına düşürebilirdi. İlkacı, H. Hüseyin bu şiir dışı tehlikeleri ustalıklı sa-vauşturuyor. Yaygın deyimle, 'aşk, ihtiras ve macera'dan söz açmadığı, heyecanlı olaylar anlatmadığı, okuru çelen hikâyeleme oyunlarından, biçim cambazlıklarından, duygu sömürücülüğünden yararlanmadığı, tabiatın alımlı güzelliklerine sığınmadığı halde upuzun şiirini ilgiyle okutabiliyor."

Bezirci, 1972 Mayıs'ında, Ağlasun Aysafağı hakkında ise aynen şunları yazıyordu:

"Kızılırmak gibi onun da içinde tek şiir var. 210 sayfalık uzun bir şiir. Edebiyatımızda bu boyda bir başka şiir var mı, hatırlamıyorum. Aklıma ilkin Nâzım Hikmet'in Şeyh Bedrettin, Jakond ile Si-Ya-U, Be-

nerci Kendini Niçin Öldürdü ve Taranta Babu'ya Mektuplar'ı geliyor. Fakat bunlar büyük şiir olmaktan çok birer destan, birer hikâye. Hepsi de belirli bir süre ve yerde, belirli kişilerin başından geçenleri iletiyor. Gerçi hiçbiri tümüyle eski destanlara benzemiyor, ama büsbütün de onlardan kopmuyor. Ağlasun Aysafağı ise yarı bir kuruluşta: Ne eski destanları andırıyor, ne de N. Hikmet'in eserlerini".

"Aslı aranırsa, Hasan Hüseyin uzun şiir için tehlikeli bir yol seçmiş: Klâsik destan türünün olduğu kadar çağdaş şiirin de birleştirme tekniklerine boş vermesi eserini tutarsız bir yığılma haline sokabilirdi... Fakat... şair... ustaca uyguladığı birtakım koşuk örgüleriyle kapıdaki tehlikeyi savuşturmuş. Hem kendisi için bir aşama, hem de toplumcu şiirimiz için bir yenilik olan güç bir işi genellikle başarmış"

"Yüzyıllardır ezilen, sürülen, yoksul ve bilgisiz bırakılan halkın üzümlü serüvenini - zamanın akışıyla birlikte- ortaya koyar. Bu yolda istatistiklerden de yararlanır. Bir sürü düşündürücü rakam sıralar. Fakat bunları dahi şiirin içinde eritemeği becerir"

"Kızılmak gibi Ağlasun Aysafağı da soluklu bir şairi, çağdaş bir destan şairini tanıtıyor bize"

Asım Bezirci, şimdi kalkıp, "Ben Nâzım Hikmet'in eserlerin arasına Memleketimden İnsan Manzaraları'nı koymadım, çünkü onu ayrı tuttum, sözünü ettiğim klâsik destanlara benzemez o" derse, benim cevabım, Bezirci'nin kendi sözleri olacaktır: "Memleketimden İnsan Manzaraları çoğunlukla hikâyeye dayanır. Belirli kişilerin belirli yerlerde ve zamanlarda başlarından geçen olayları sergiler"

Bezirci'nin, önceden söylediği kendi sözlerini de tanımadığının en tarafsız ve eğlenceli kanıtını; sayın okurun kendisi, 1970, 72 ve 73 çeşitlemeleri arasından, altını çizdiğim satırları karşılaştırarak kolayca çıkarabilir. Ben, bu uzun yazıyı bitirmeden sadece bir noktacığa değineceğim, ama önemli bir noktacığa.

Emek ürünü bir incelen, öyle oturup bir polis romanı okur gibi okunup da eleştirilmez. Bir inceleme önce anlaşılır, sonra eleştirilir. Çoğu zaman eleştirmek için anlamak da yetmez. Anladıktan sonra, kişinin o konuda eleştiri yapabilecek bilgisi ve gücü olmak gerekir. Bu sözümün elbette Asım Bezirci'yle bir ilgisi olamaz, ama şunu ke-

sinlikle ve rahatlıkla söyleyebilirim ki A. Bezirci benim bu yazımı anlamak için okunmuş. Eğer anlamak için okusaydı, ne demek istediğimi anlardı da, bana söylemediğim şeyleri söyletmeğe kalkmazdı. Ben Nâzım Hikmet'le Hasan Hüseyin'i karşılaştırmadım. Herşeyden önce Nâzım Hikmet'in şiirini genel olarak yargılayabilmem için, onun bütün eserlerini ele almam gerekirdi. Yalnızca Şeyh Bedrettin Destanı ve Memleketimden İnsan Manzaraları üzerinde durmuş olmam ufacak bir ipucu bile vermedi mi? Yalnızca bu iki eserle, Kızılırmak ve Ağlasun Aysafağı'nı karşılaştırmam, bu ufacak ipucunu iyicene pekiştirmede mi? Ben bir tür üzerinde durdum. Destan adını verdiğimiz şiir türünün, şu yarım yüzyıllık edebiyatımızdaki yapısal gelişimini, iki belirgin örneği karşılaştırarak yakalamaya çalıştım. Karşılaştırmamı, örnekler üzerinde, somut çözümlemelere dayanarak yürüttüm. Evet, Nâzım Hikmet üzerine de yargılara vardım, ama bu yargılar destan türünün Nâzım Hikmet'ini ilgilendirir ve N. Hikmet'in destan türünde, şiirsel yapıyı, düzyazıya düşmeden gerçekleştirip gerçekleştirmedeğiyle sınırlıdır. Sonra, yargısız bir karşılaştırma nerde görülmüştür? Ve hangi bağnaz benim böyle bir yargıya varmamı engellemek ister? Bezirci diyor. Bir başkası çıkarmış da, başka parçalar seçip karşılaştırmış da, benimkileri çürüten doğru sonuca varabilirmiş. Nâzım Hikmet'i okumadan N. Hikmet'in avukatı kesilip, akla hayale gelmeyen demagojiyle ve utanmazlıkla bana çamur atanlara, inanın, erkekçe irdeleyip, inceleyip, çözümleyip, beni çürütenleri yeğ tutarım. Ne yazık ki, eserlerin kendileriyle değil yıllar öncesine uzanan silik anılarıyla yaşıyoruz biz. Benim için dogma değil, yalnızca araştırma vardır; yağlamak değil, yalnızca görüp göstermek vardır; ve benim için herşeyden önce, kanıtlarla gösterilen her gerçek karşısında, saygıyla eğilmek vardır. Yeter ki kötü niyet olmasın; demagoji, saptırma olmasın!

Nâzım Hikmet tutarsızlıklarla, çelişkilerle, dokunulmazlık kompleksiyle savunulamaz. Onu en iyi, en dürüst savunma yolu, okuduklarımızın anılarıyla yetinmeyip, sürekli okumak olacaktır. Ve ben eğer onu anlıyarak sevmek istiyorsam, onu eleştirerek benim yapmak istiyorsam, onun hakkında konuşmaktan yılmıyacağım. Çünkü tek yol gösterici, araştırmadır.

Bu noktada, klâsik destan türünün zorluğu konusunda Asım Bezirci'ye herhangi bir cevap vermiyorum. Çünkü, yukarıya sergilediğim alıntılardan anlaşılacağı üzere, o, aynı şey hakkında karşıt şeyler söylüyor. İskeleti gelenek tarafından çizilmiş bir türün kolaylıklarına Bezirci'yi tekrar inandırmaya kalkmak, çok açık bir gerçeği gereksiz yere bulandırmak olur.

Fakat onun affedemiyeceğim asıl davranışı, başkalarının kuyruğuna takılıp adını ettirme meraklısı birinin yanına, benim adımı koymas ve başkalarını inkâr ederek eleştiri alanında kendime yer açma sevdasında olduğumu ima etmesidir. Mercimek Ahmet'i de, ihtiyacı olan birine gerekir düşüncesiyle, aynen kendisine iade ederim.

(SOYUT, Eylül 1973, Sayı: 62)

DÖRT TEMEL KAVRAM

(bireysel-bireyci, toplumsal-toplumcu)

Her şiir bir özne'nin, bir kişiliğin ürünüdür; belirli bir bireye özgü nitelikleri yansıtır; bireyin kendine özgülüğünün damgasını taşır. Bir şiir, herşeyden önce, başkalarından ayrılan tek bir kişiyi, belirli bir özneyi, yani *şimdi ve burada* olan bir bireyi yansıttığı için şiirdir. Bu bakımdan şiir, tabiatu gereği *birey*'le ilgilidir, *birey*'e aittir, yani *bireysel*'dir. Şiir olan her şiir böyledir, böyle olmak zorundadır, çünkü bunun tersini düşünmek, kişiliksiz şeylere de şiir diyebilme olanağını verir bize. Oysa sanat eseri, bir kişinin ürünüdür. İmeceyle eser yapıldığı henüz görülmemiştir.

Belirli bir kişiliğin olan her şiir, hangi dünya görüşünü yansıtırsa yansısın, üretildiği çağın ve ortamın bir yansımasıdır. Bu, o kadar açık bir gerçektir ki, sanatın üretim ilişkileriyle zorunlu bağına inkâr edenler bile, "*sanatçı da toplumun bir üyesidir*" demek gereksinimini duymuşlardır hep. Başka bir deyişle, sanatçı, her zaman hem kendini söyler, hem de bağlı olduğu toplum yapısının çizgilerini yansıtır. Toplum gerçekliğinin dışında yapmacık dünyalar kurmaya yeltenen kaçış akımları bile bu gerçeklikten kaçma gereksinimi gösterdikleri için, kaçukları toplumsal yapının özelliklerini yansıttılar; çünkü en bireysel kaçışların da toplumsal nedenleri vardır. Bireysel davranışlar, bireyin yaşadığı toplumda egemen olan kimi maddesel koşulların, ilişkilerin, dolaylı da olsa bir yansımasıdır. Bir şair bireyci mi; bir şair yalnız kendini, kendi öznelliğinin daracık dünyasının mı söylüyor, bu yönelimin dizginlerini o bireyin içinde aramak çıkmaz bir iştir; çünkü o bireye yalnızca kendi öznelliğini söyleten toplumsal koşullardır. Belirli üretim ilişkilerine dayanan belirli bir toplum

yapısının dışına çıkmak, bireyin kişisel olaraktanına bağılı olmayan bir gerçektir. Eğer bir bilinçaltımız varsa, eğer bu bilinçaltında, davranışlarımızı keyiflerince yöneten olaylar neydana geliyorsa ve biz çoğu zaman bunun bilincine varamıyorsa, bu, insanın doğal bir özgürlük içinde yaşamasının olanaksız olduğı, varoluşunun artık kaçınılmaz bir şekilde birlikte yaşama kuralları içinde gerçekleştiğı içindir. Toplumdan önce bilinçaltı yoktur. Bilinçaltının karanlık bütün derinlikleri böyle bir öncülle kabul edilebilir ancak.

Demek ki her şiir, tabiatı gereğince, yapısı uyarınca, her zaman hem bireysel'dir, hem toplumsal'dır. Dolayısıyla, bireysellik ve toplumsallık, çeşitli sanatçıların özelliklerini tanımlamak için ayırıcı unsurlar olarak kullanılamazlar. "Bireysel şiirler", "toplumsal şiirler" vs. gibi ayrımlar, gerçeğı yansıtmayan, yanlış ayrımlardır.

Bireysel ve toplumsal terimleri yanyana kullanılabildikleri, hattâ kullanılmak zorunda oldukları halde, bireyci ve toplumcu terimleri, aynı sanatçının aynı eseri için yanyana kullanılamazlar, çünkü birinin varlığı ötekisinin yokluğu demektir; çünkü birinin olduğı yerde ötekisine yaşama hakkı yoktur.

Bireyci sözünden; yalnızca kendi öznelliğimizin, bizden başka herkesten soyutlanarak, yalnızca kendimiz için geçerli olacak şekilde yansıtılmasını anlıyoruz.

Toplumcu sözünden ise; içinde yaşadığımız çağ ve ortamın, kişisel-özgün bir yöntemle, bu çağ ve ortamın bütün koşullarını doğru gerçekliğı içinde kavrayan organik bir görüş açısından yansıtılmasını anlıyoruz.

Demek ki, eserin bireyci olarak tanımlanması için, o eserin birey'i konu edinmiş olması yeterli değildir. Bireyi konu alarak, çağını ve toplumunu en gerçek çelişkileri içinde, en sahici yüzüyle veren gerçekçi eserler, içerik önyargısına saplanılarak, bireyci diye suçlanamazlar.

Aynı şekilde, bir eserin toplumcu niteliğini kazanabilmesi için, toplum sorunlarını konu edinmesi yeterli değildir. Hattâ estetik değer açısından, toplum sorunlarını konu edip edinmeme, hiçbir zaman güvenilir bir ölçü olamaz. Toplumculuk, bir konu sorunu değil bakış açısı, yorum yöntemidir. Bir eserin toplumcu olabilmesi, a) bakış

açısının, toplumsal gerçeklik bakımından doğruluğuna ve çağdaşlığına, b) bu bakış açısını sanat düzlemine aktaracak sanatçı yeteneğine, öznel güce bağlıdır. Ne yeteneksiz toplumculuk, ne de dünya görüşsüz sanat olabilir.

Bu sözlerimiz eleştiri yöntemi açısından da önemli ipuçları vermektedir. Edebiyat eleştirisinin gerçekten nesnel, gerçekten ilerici olabilmesi için, tanımlamaya çalıştığımız bu dört temel kavramın, belirlediğimiz anlamlarıyla her an gözönünde bulundurulması gerekir. Ancak bu yolla, bir eseri yalnızca toplum sorunlarını işledi diye değerli saymak gibi sığ bir içerikçiliğe düşülmez ve belirgin bir şekilde bireyin sorunlarını konu edinen bir eser de, bireyi işliyor diye çağdışı ve yankısız sayılmaz. Gerçekçi eleştirinin asıl gücü, yöntemini kalıplara ve önyargılara değil, insan yaşantısının bütün karmaşıklığına uygulayabilmesinden gelir.

(*TOPLUM*, 15 Haziran 1973, Sayı: 61 ve
SOYUT Dergisi, Nisan / Mayıs 1974, Sayı: 69/70)

OKUMADA KOLAYCILIK(*)

Yıllardır kolay okumaya, okuduğunuzu kolay anlamaya alıştırdık. Çetin düşünce çizgilerine, duygunun öfke öfke konuşan sesine dayanmayan rahat kalıplarımızı korumak için, beynimizi yokuşa süren ve yüreğimizi patlaurcasına sarsan her yazıyı geri çevirdik, soyutlukla ve öfkecilikle suçladık. Sığ bir açıklığı, parıltısız bir aydınlığı, yetiştirici karmaşıklığa, doyurucu inceliğe yeğ tuttuk. 1960'lardan sonra hızla yayılan çeviri akımı, bu alışkanlığı birçok bilim dallarında sökü� attı; ama edebiyatta, bu uyuşturucu yöntemin etkileri hâlâ sürüyor ve kimi tükenmiş çevrelerce, yeteneksiz kişilerce, özellikle sürdürölmeye çalışılıyor.

Dergiler ve kitaplar, yıllardır, tek bir şiir beğenisinin tutsaklığı altında yetiştirdiler okuru. Devrin siyasal yönetimiyle zahmetsizce bütünleşen "Garip" şiir geleneği; birkaç dizeden öteye gidemeyen soluğuyla, kolay ve akıcı söyleyişi alışkanlık haline getiren biçin anlayışıyla, *"yeni şiirin istinat edeceği zevk, artık akalliyeti teşkil eden o sınıfın zevki değil. Bugünkü dünyayı dolduran insanlar yaşamak hakkını mütemadi bir didişmenin sonunda buluyorlar. Her şey gibi şiir de onların hakkıdır, onların zevkine hitap edecektir"* savını ileri sürerken, aslında alın yazılarına yenilmeyi kabullenmiş küçük burjuva aydınını yansıtabilen içerik-estetik görüşüyle, okurun beğenisini basit kalıplar içinde durdurumuz ve bu kolaycılığa sarılan sanat-edebiyat çıkarcılarının sistemli gayretleriyle de, bu olumsuz eylemini uzun süre sürdürmüştür. Beğenin durgun bir şey olmadığı, okuma ve araş-

(*) Bu yazı, 22 Haziran 1973 gün ve 62 sayılı TOPLUM Dergisinde Erdem Başat imzasıyla yayımlanmış; daha sonra, Şubat 1974 gün ve 67 sayılı SOYUT Dergisinde Bedrettin Cömert imzasıyla çıkmıştır. HH

urmayla atbaşı giden bir duygu olduğu hâlâ da tümnden anlaşılmış sayılmaz.

Şiir alanındaki bu ayaküstü uygulamayla birlikte gelişen ve Ataç'-la başlayan izlenimci, özneni, keyfî eleştiri akımı, aynı sığılığı bu kez de düşünce-eleştiri alanında egemen kıldı. İşte, temeli düşünme tembelliğinde, sorumsuz yazma ataklığında, en köksüz şeylere yüksek bir hava verme maharetinde yatan ve adına kimi zaman da deneme diye piyasaya sürülen bu düzyazı türü; estetik beğenideki gerikalmışlığı-mızı, düşünce düzleminde devam ettirerek, okurun , düşüncenin gizli dehlizlerine alıp tad almasına ve yeni bulgulara koşmasına engel oldu.

Elbette, aydınlık düşünmek, karmaşıklıktan yoksun düşünmek değildir. İnsan beyninin binbir inilti içinde gidip-gelişini; sayısız çağrışımların, anıların, birleştirmelerin, ayrıştırmaların, hep bir arada oluşlarının dinamikliğini, hızını, ışıkgölgesini, ancak bu iç-sürece uygun bir ifadeyle başkalarına iletme mümkündür. Akılda ve hayalde gerçekleşen her olguyu, yalnızca açıklık-seçiklik gerekçesiyle, belirli ifade kalıplarına indirmek; bu kalıplara sığmayan olgulara, onlara uygun yerine taze ifade biçimleri aramak zahmetine ve acısına katlanmamak; dopdolu bir başağı soyup kel etmekten farksızdır.

Kuşkusuz, herkes herşeyi anlayamaz. Herşey herkesin anlayacağı biçimde yazılmamaz her zaman. Belirli bir konuda okumuş ve kafa yormuş bir kimseyle, aynı hazırlık evresinden geçmemiş bir kimseyi aynı tutmak, insan aklını tek örneğe tutsak etmek demektir. Özellikle sanat ürünleri, böyle bir endişeye en az dayanabilen varlıklardır. Halkçı sanatçı, toplumu sanatçı, halkı sanata yükseltmek amacını güder. Sanatın halka inmesini, kitlenin kimliksiz ve kişilişiz zihin ve beğeni yapısına cevap vermesini, giderek okuma yazma bilmeyenin, sakat bir halkçılık adına sanattan anlamasını veya sanatın onun tarafından anlaşılacak şekilde yapılmasını istemek, sanatın ölümünü istemek demektir.

Yeni duygular, yeni düşünceler, ancak yeni biçimlerle verilebilirler. Hiçbir düşüncenin, önceden ölçölüp biçilmiş bir dil biçimi yoktur. İfade her zaman düşünceye göredir; düşünce nasılsa ifade de öyledir. Bu nedenle, düşünce ve duyguların, belirli dil biçimlerine dö-

kölmek amacıyla töpülenmesi, ayıklanması, ilintilerinden soyutlanarak basit ve çıplak hale sokulması ve ancak bu şekilde açık-seçik olacağıının sanılması, zahmet istemeyen, çok kolay bir anlatım yoludur. Düşünce ve duygunun dinamikliğini ve dramını dile dökmek çetin bir iştir. Biz, her karmaşıklığı karışıklık sanıp, basite indirgeyen, düşünce ve duyguları grift ilintilerinden soyan bir yazma ve okuma eğitiminden geçirildik. Bu nedenledir ki bugün, özellikle edebiyat-sanat alanında, yazılanı okumak ve bütünlüğü içinde anlamak sabrımız yok.

Kolay yazmaya ve okuduğunu kolayca anlamaya alışmış bir kafa; insan beyninin habire işleyen derinliklerine dalıp, düşünceyi asıl sürecinde, gerçek oluşumunda yakalayamaz; hep yüzeylerde dolaşır, herşeyi kendi sığ kalıplarına uydurmaya çalışır.

Rahat okuyup rahat yazma çağı bizde de kapanmak zorundadır artık. Okumanın ve anlamamanın acısını tadarak ancak, benliğimizi, sanat ve düşünce piyasasına egemen olan çürümüşlükten, kokuşmuşluktan kurtarabiliriz.

(TOPLUM, 22 Haziran 1973, S: 62)

EDEBİYATTA İÇERİK

Benedetto Croce'nin şu sözlerinin doğruluğunu yadsımak olanaksızdır:

"İçerik ve biçimin sanatta lylce ayırd edilmesi gerekir. Ne var ki içerik ve biçim, ayrı ayrı alınarak, sanatsal olarak nitelenemezler, çünkü salt onların ilişkisi... onların somut ve canlı birliği sanatsaldır" (Breviario, 1963, s. 40).

Evet, herşeyden önce somut deneylerimiz şunu gösteriyor ki şiir, *şiirden önce* varolan veya varolduğu ileri sürülen bir içerikle özdeş tutulamaz, çünkü şiirsel bireşimin dışında, bütün öğeler eşdeğerlidir. Bu bakımdan, şiirsel veya şiirsel olmayan bir içerikten sözetmek, şiirin gerçek diyalektiğine aykırı düşer. Bu gerçeği örnekleyerek doğrulamağa çalışalım:

"Bir öyküm vardı hanl, bulanık yeşil gözlü, dolgun vücutlu bir kadın, o sendin işte/ne yapayım peki bu yüzden içime sümkürmeli misin? / memelerin var ama kocaman / aldırma aramızda meme sayılmaz onlar, hem kurulu düzene karşıyım ben, organların yaratılışına / düzencinin birisin sen, hem ilerici bir kadın diye çıkıyorsun ortaya, hem de kocandan başkasıyla yatmıyorsun, Namıkla yatmışsın ama bir vakitler" (Leylâ Erbil, Gecede, 1968, s. 48).

Anlamsız sözcük olmayacağına göre, her söylenilen şeyden bir içerik çıkarmak olanaklıdır. Yukarıya aldığımız parçanın ifadesel düzensizliğine, düşüncüyü açık ve etken bir biçimde iletmedeki yetersiz-

liğine karşın, içeriğini yaklaşık olarak saptayabiliriz.

Bir kadınla bir erkek arasında geçen bu karşılıklı konuşmada, erkek; geçmişte bir öykü örneği yücelttiği, bulanık yeşil gözlü, dolgun vücutlu düşük sevgilisinin şimdiki olumsuz vücut özelliklerini, anılara başvurarak, dolaylı yoldan belirtiyor. Kadın buna tepki gösteriyor, bu değişimin kendine bağlı olmadığını vurgulamak istiyor, ama bu tepkiyi, mantuksal hiçbir gerekçeye dayanmayan ve çirkinlik izlenimi uyandıran bir yolla iletiyor: "Elimde olmayan nedenlerle bugün böyleysen, içime sümkürmen mi gerek?" diyor. "İçe sümkürmek", çeşitli cinsel çağrışımlarla dolu bir söz niteliği kazanıyor. Doğaldır ki, böyle bir çağrışım için, parçayı aldığımız öykünün tümünü gözönünde tutmalıyız. Nitekim öyküde, bu tür cinsel kökenli deyişlere sık sık rastlanıyor. Bu parçada anlamı pek belirgenleşmeyen "sümkürmek" fiilinin, genellikle, cinsel birleşimde erkeğin boşalması olduğunu cümleler kanıtıyor:

"Yatmak ne sağlardı, mutluluk mu? pıslılgını akıtmak bir başkasının içlerini doğru sümkürmek denli" (s. 47)

Öykünün soylu bir amacıymış gibi görünmek isteyen cinsel sorun, kimi yerlerde öylesine itici bir yozluğa düşüyor ki, bu tür anlaımın cinsel gerilimi hazla ayakta tutma ereğini güttüğü izlenimi kaçınılmaz olarak beliriyor. İşte çok baucu bir örnek:

"Doğdum doğalı - ah ki doğmaz ki olaydım - güneş ışığı düşürmemişimdir yatağıma, çışımın çıkış sesini duyurmamışımdır kimseye, öylesine soylu Türk geleneklerine, ilk gece erkeklerimin koynuna donuma delik açarak girer, çünkü bilirim ki ben bu küflü yaşam duvarları önünde kimsenin Arıftan başka içi çekmeden çürümeye yüz tutmuş bir kadını" (s. 58)

Biz yine örnek olarak verdiğimiz parçanın anlamını araştırmağa devam edelim.

Erkek, kadının tepkisine, cinsel bakımdan okşayıcı sözlerle cevap veriyor, senin "*memelerin var ama kocaman*" diyor. Kadın ise, meme

vesilesiyle, kurulu düzene ve organların yaratılışına, (biçimine?) karşı olduğunu söylüyor. Ama neden karşıdır, hattâ, doğrusunu söylemek gerekirse, neye karşıdır, pek belli değil. Erkeğin tutumu açık. Kadını düzensizlikle suçluyor, çünkü ilerici kadın, ona göre, herkesle yatmalıdır. Bu karşılıklı konuşmanın anlamını saptamağa çalışırken, sözcüklerin tamamen sözlük anlamları içinde kaldık; cümleleri, bir-iki mantuk ilintisiyle bağlamaya çalıştık. Bu yolla, belirli bir içerik elde ettiğimizi kimse yadsıyamaz. Ne var ki, burada belirlenen içerik, bir sanat eserinden beklenen içerikten uzaktır. Sözümlüğü dağıtmak pahasına vurgulamaya çalıştığımız çirkin durumlar bir yana, bu parçadan sağladığımız etki, öznel bir iç boşalımının kaba ama içten çokluğunu bile duyurmaktan uzaktır (Buradaki *çokluk* terimi, *çoklukta birlik* deyiminin birinci terimidir). Sözcükler, gündelik anlamlarını zenginleştirerek, daha çoğul boyutlara ulaşarak, parçayı, 'kendi kendine yeterli özerk, bağımsız bir bağlam haline getiremiyorlar. Bu nedenle, bu parça için, sanat eserinin çok-anamlılık özelliğinden söz etmek olanaksızdır. Gerçek aşkın, fiziksel bir boşalmanın çok ötesinde bir değer ve anlam taşıdığı düşüncesi (: içeriği), okurda giderek tiksinti uyandırıyor. Çirkin bir olgu, üslûpla anlatıldığı, yani bir "biçim" içinde billurlaştırıldığı zaman ancak, olgunun çirkinliği insansal açıdan etkili olabilir. Olgu, salt "olmuş, söylenmiş" bir şey olarak, yalnızca sözlük içeriğine göre ele alınır veya okura bu şekilde sunulursa, o zaman anlatamaya geveze ya dedikoducu denir. *Yazarı gevezelikten ve dedikoducuktan kurtaran tek öge, anlattığının biçim öncesi evresindeki şu ya da bu özelliği değil, anlattığına içerik değeri veren üslûbudur, biçimsel özgünlüğüdür.*

Bir örnek daha:

"Önünden dolmuşların, yüklü kamyonlarla at arabalarının, insanların akıp durduğu pencere önündeki masaya geçiyorum. Güneş, kanımı kaynatan, içime on sekiz yaşın tazelliğini veren pırıl pırıl güneş masamda. Bir sıra altın dişliyle sarı sarı gülerken gelen Muhsin piyangodan büyük ikramiye kazanıp kazanmadığını soruyor. Ne ikramiyesi? Hangi ikramiye? Sen bana şarap getir be Muhsin! Şarabım kırmızı, kıpkırmızı olsun! Köfte getir, sıcak sıcak, yeşil salata

getir, plyaz getir, lâkerda getir, ne getirirsen getir. Su getir be, su beni çoşturablılır bugün!

"Yerimde duramıyorum. Kirlara koşmak, çlmenlerin üstüne sırt-üstü yatıp çlvt mavısl göklerden süzölüp geçen parçalanmış beyaz bulutlara dalmak, çiçek yaprak, meyve yüklü dallardaki incir kuşlarını sapanla avlamak, kırmızı topraklarda su glbl akan yeşil ker-tenkeleleri kovalamak, kuyruk kaldıranları, üveyikler taşılamak istliyorum. Futbol oynamak istliyorum be, futbol!

.....

"Her zaman böyle olablirsek. Herkes hepimiz, bütün dünya, dünyanın bütün insanları her an böyle cıvıl cıvıl, güneş vurmuş kalaylı kaplar glbl pırıl pırıl olablirsek! Gamdan, kederden, tasadan kurtulsak, yunsak, arınsak!" (Orhan Kemal, Kardeş Payı).

Yaşamı bütün boyutlarıyla ve en yoğun sevinci içerisinde duyma özlemimizi hemen sarıveren etkisini bir ana bırakarak, bu parçadaki anlam zenginleşmesini herhangi bir örnekle açıklamağa çalışalım.

"Su getir be" emrini değişik durumlarda söyleriz hergün. Ama günlük kullanımda, bu emrin anlamı belirlidir, kesindir, kesin olduğu için de sınırlıdır. Bu gündelik anlamlardan en alışılmışı, "Bi su getir be" veya "Bi su getir dedik sana be" emirlerine özdeş olanıdır. Bir kimseye "su getir be" dediğiniz zaman, sözlerinizin ardında ya iyi niyetli bir kayıtsızlık yada tehdit saklıdır çoğun. Ama. "Su getir be, su bile beni çoşturabilir bugün" bağlamındaki "Su getir be" emrinde böyle bir niyeti sezme mümkün mü? Bu emir, bu bağlamda, artık ayrı bir açılım kazanmıştır; kimi anlarda içimizdeki ve çevremizdeki her şeyle aynı titreşime girmekten duyduğumuz, o yaşamaktan gayri hiçbir şeyi umursamadığımız ruh durumunu herkese aktaracak bir düzeye ulaşmıştır. Fakat bu emrin bu anlam zenginliği yalnız bu bağlamda vardır; buradan dışarı çıkarıldığında, anlamı sönükleşir, gündelikleşir, herkesin günlük gereksinimleri için kullandığı bir gereç - sözcük olur. Anlamı, duygu ve düşünce dünyasının somut ve kaçıcı her derecesini iletecek biçimde zenginleştiren öznel güce ise *üslûp*, *biçim* diyoruz.

Son paragraftan buram buram fışkıran o çoşkun yaşama sevinci.

O hiçbir anını kedere, tasaya kapırmadan, her zaman dolu dolu, her zaman domur domur ve doyurucu ürpertilerle gerçekleşen yaşama coşkusu. Ama aynı zamanda, "mutluluk", "huzur" sözcüklerinden gizlice sızan, bu anın her zaman sürmeyeceği gerçeği. İşte, bir sanat eserinde *içerik*, sözcüklerin gündelik anlamlarının aşarak, duygu ve düşünce yaşanımızın diri bir kesitini, bu kesitin atan nabzını hiçbir an durdurmamak üzere, bize ileten şeylerdir. Ama bu şeyler, bir içerik olarak, yalnızca üslûptan sonra vardır, çünkü biçim öncesi her öge, sanatsal bireşime katılabilme önceliği açısından, başka herhangi bir ögeyle eşdeğerlidir.

Son örneğimizi şiirden seçtik:

*Ben halka bakınca gümüş tırnaklı kısraklar
sırça kirpikli gelinler hıyılanır.
Ben halka bakınca terlenirim
Yaslanırım tarlaların gölgesine, tozuna
kirlenir gülkurusu mendilim.
Benim rengimle kim yarışabilir
sancımı kimler alıtebilir ben halka bakınca?
Ben ki kazdım, küredim, ellerimle boşalttım geceyi
yıldızları, hüznü ordan fırlatıp attım,
sonra ordan fırtınalı bir tüzeyle halka bakınca
yeniden yaralandım dünya ırmaklarından
Dünya ırmakları dediğim yer
aydınlık, gülümserlik ve sevda.
Oysa halkın göz çukurları çamurlanmıştır
kanı ılgıt ılgıt akar, kanı kara
yazlık sinemalarda, üniformalar altında
banknotların, kırıvatların saltanatıyla
çürütülmektedir halk*

(İsmet Özel, Yaşatan)

Halk adına, halk için söylenmiş bu sözler, neden bir ıkınma duygusu bırakırlar okurda? Neden aydınlığa kavuşmamış bir düşünce ve duygulanmanın içtenliksiz işaretleri durumunda kalırlar? Ozanın,

insan yurttaş olarak düşüncelerinin içten olmayışından, duygularının yapmacıklığından mı? Neden bu olabilir, ama olmasa da birşey değişmez, çünkü bir ozan, insan olarak, yurttaş olarak bir konuyu bütün içtenliğiyle yaşayabilir. Ne var ki, sanattaki içtenlik ayrı bir şeydir. Pratik yaşantıdaki inanmışlıkla, eserden yansıyan inanmışlık arasında, sanatsal gerçekleşme yönünden bir uçurum vardır çoğu zaman. İşte, sanatçıyla sıradan bir insan olarak, bir yurttaş olarak, kimi konularda büyük bir bilince sahip olabilirim veya bir aşk öyküsünü iliklerime dek duyacak kadar duyarlılıkıyım; duygularımı o denli içtenlik ve şiddetle yaşayabilirim ki, varlığımı yokedecek bir girişimde bile bulunabilirim. Ama bu yaşantımı, bu iç deneylerimi bir başkasına yazıyla anlatacak yeteneğim yoksa, içimi yansıtmak yerine olmadık saçmalıklar döktürebilirim. Gerçekten ozan olan kişi, bütün bu deneyleri, gerçeğin sınırlarını da zorlayarak, ama bu zorlamaları gereğin gerçeğe uygun bir biçimde verilmesi için kullanarak kâğıda dökabilen ve söylediklerine okuru gölgesiz inandırabilen kişidir.

Oysa yukardaki şiirde, okul kimlikleri hemen açığa çıkan çok kullanılmış öğelerle parlak görüntüleri ve şaşırtıcı deyişleri bir araya getirmekle, iletilmek istenen şeyin daha etkin bir biçimde verileceği gibi bir yanılgıya düşülüyor ve giderek, en ilkel bağlantı mantığı da ortadan kalkıyor. Gerçek ozan, gerçek sanatçı, neyi niçin söylediğine cevap verebilen kişidir. Bunu mutlaka düzyazıyla ayrıca yapması gerekli değildir. Bu bir içdenetim, bir sorumluluk sorunudur. Eğer ozanda sözü edilen iç denetim ve mantık egemenliği varsa, bu cevabı eserin kendisi verir. Yani okur, araya tekrar ozanı sokmadan, istediği cevapları eserin içinde bulur; başka bir deyişle, eserin bu biçimde örgülenmiş, yani şiir düzeyine yükseltilmiş olması gerekir.

Halka bakmakla, gümüş turnaklı kısırakların ve sırça kirpikli gelinlerin huylanması arasındaki ilişki ne olabilir? Bir şeyi dosdoğru söylemek varken, söz diziminin işlevsiz bozumuna gitmekte ne yarar vardır? Söz dizimi elbette değiştirilebilir, sözcük elbette bozulabilir. Ama neden? Bu sorunun cevabını eserin kendisi içerden vermelidir. Başka bir deyişle, başka türlü söylenemeyeceğinin ve en iyi böyle söylenebileceğinin kendini kendiliğinden kabul ettirmesi gerekir. *Terlenmek, yaralandım dünya ırmaklarından* gibi bozmalar hiçbir şiirsel

işlevi yerine getirmedikleri sürece, ozanın güçsüzlüğünden başka bir şeyi kanıtlamazlar. Hem, şiirde büyük büyük konuşmak, okuru huylandırır. Ne demek, "fırtınalı bir tüzeyle halka bakmak"? Evet, "kazdım, küredim, ellerimle boşalttım geceyi", kabul, hüznün de auldı diyelim, peki ya yıldızlara ne oluyor? Gecedен yıldızları atmakla ne biçim gece düşleniyor? *Yaralandım dünya ırmaklarından ne demek? Halkın gözçukurları çamurlanmış imgesi neyi canlandırıyor? Halkın ezilmişliğini, sömürülmüşlüğü mü? Eğer öyleyse, en sıradan bir gazete haberi kadar etkili değildir bu sözler. Düşüncenin ve duygunun bir kılıfı vardır. Bir yerden bir yere bir araçla aktarılması gerekir. Bu araç, en uygun bir biçimde seçilmezse, ne düşünce ne duygu vardır. Zaten normal iletişim olgusu da bu koşullarda gerçekleşir. Dilin olmadığı yerde düşünce de yoktur. Daha özel söylersek, ifadenin olmadığı yerde, ne düşünce ne de duygu vardır. Varsa da, bir bulutsudan farksızdır. Anlaşabilmemiz için, sözcüklerin anlamları konusunda, kullandığımız dil sistemi içerisinde anlaşmaya varmış olmamız gerekir. Normal bir iletişim olgusu olan gündelik konuşma da, bu kendiliğinden anlaşmanın bir sonucu olduğuna göre, şiirsel bildiride iş daha da çetinleşir, karmaşıklaşır. Şiirsel bildiride, sözlüksel tabanı yitirmeden kullanılan sözcüklerin gündelik anlamlarını çiğnemedен, bu anlamların zenginleştirilerek iletilmesi söz konusudur. Yok, kişisel bir anlam çizelgesi yaratmak gibi bir tutum izleniyorsa, o zaman iletişimden de söz edilemez, o zaman herkes kapalı bir dünyacık olur çıkar. Oysa iletişim, herşeyden önce toplumsal bir olgudur.*

Sözü şuraya getirmek istiyorum: Bütün değişimler, bütün bozular, anlam için olmalıdır. Normal söyleyişten, düz ifadedен her türlü sapma, iletişimin daha da güçlenmesine yaramalıdır.

Ve bir şiirin şiir olabilmesi için söylenmek istenilen şey yetmiyor. Eğer söylenilmesi istenen şey gerektiği gibi söylenmemişse, bağılaşıyor. Bu konuda şiir dinlemek yerine, bir makaleyi okunayı yeğliyorsunuz.

Şiirde içerik, ancak ozanın kişilikli üslûbuyla içeriktir. Üslûp yoksa, biçim gerçekleşmemişse, en derin, en büyük doğruları söylemeye yeltenseniz de, eveleme evresini aşamıyorsunuz.

Bu sözlerimiz, şiirde içeriğin belirleyici payını kabul etmemize

bir engel değildir. Tersine, bu belirleyiciliği, içerikçilik saplanusına düşmeksizin, şiirin iç diyalektiğine daha uygun bir biçimde değerlendirilmemize olanak verir.

Ek: Kendilerinden örnek verilen yazarlar hakkında bu yazıda varılan yargılar, yalnızca "bu" örneklerle ilgilidir. Yazarların genel sanatçı kişiliklerini "kesinlikle" kapsamaz. BC.

(SED, 1974/2)

ETKİLENME VE AŞIRMA(*)

Yaratma eylemi; katıksız, soyut bir süreç değildir elbette. Sanat ürünü, sadece kişinin yaratma yetisinin tek başına çalışmasıyla gerçekleşen birşey değildir. İnsanın çevresinde bulduğu ve yaşamı boyunca deneylerle biriktirdiği iç ve dış katkıların eşliğinde oluşur bir eser. Bu katkılar içinde *etkilenme* de doğal bir yer alır. Her sanat eseri, geçmişî yadsısın veya kabul etsin, mutlaka geçmişe, yararılmış olan örnek ürünlere dayanır. Ancak böyle bir tarihsel temel aracılığı ile geçmişten, gelenekten kopabilir ve yeni bir gelenek oluşturacak nitelikler kazanabilir.

Ne var ki etkilenmenin de kabul edilebilecek bir sınırı vardır. Etki, olduğu gibi alma veya temel havayı değiştirmeksizin yansıma anlamına gelmemelidir.

Bu konuda bizdeki kimi örnekler dikkatimizi çekmek zorundadır.

Sanat ve Edebiyat dergisinin 25 Ocak 1947 tarihli 4. sayısında, Cahit Sıtkı'nın *Otuzbeş, Yaş* kitabını eleştiren Suut Kemal Yetkin, bütün övgülere rağmen, şu benzerlikleri belirtmekten kendini alamamıştı:

"Gerçekten Cahit Sıtkı Tarancı'nın sevdiği ve tesirinde kaldığı şairlerden biri Baudelaire ise öbürü de Verlaine'dir. Bu tesir Serenad, Hatıralar, Allah'ı Ararken, Garip Kişi adlı şiirlerde açıkça görülmektedir. Hele Tarancı'nın bazı mısraları Verlaine'inkilerin hemen hemen aynıdır:

(*) Yazının adı yoktur, ilk sayfanın başına, "yayımlandı" anlamına "Y" harfi konulmuştur. Nerede yayımlandığını araştırdım, bulamadım. Yazının içeriğinden yola çıkarak böyle bir ad koydum. 1974'te yazıldığını sanıyorum - HH.

Yorgun başımı göğsünde, emniyette bileyim (Serenad)
Sur votre jeune sein laissez rouler ma tête (Green)

Bilmem ki hatıralar
Ne istersiniz benden
Gelir gelmez sonbahar?
Souvenire, souvenir que me veux-tu? l'automne

(Nevermore)

Yaşaran gözlerime bak,
Ben yalan söylemek bilmem.
Oh! Seigneur, qu'ai-je? me voici tout enclarmes"

Bundan başka özel bir araştırma gerektirmeksizin, hemen göze
çarpan şu benzerlikler var Tarançı ile Baudelaire arasında:
Tarancı'nın Abbas şiirindeki,

vakit tamam,
Akşam diyordun, işte oldu akşam

dizeleri, Baudelaire'in *Kötülük Çiçekleri*'ne ek bölümündeki, *İçe Ka-
panış* şiirinin şu dizesiyle aynıdır:

Tu réclamaïs le Soir; il descend; levoici.

Bu dize S. Eyüboğlu tarafından şöyle çevrilmiştir dilimize:

Akşam olsa diyordun, işte oldu akşam.

Yahya Kemal'in *Sessiz Gemi* şiirindeki,

Artık demir almak günü gelmişse zamandan

dizesi, yine Baudelaire'in ünlü *Le Voyage* (Yolculuk) şiirinin VIII.
bölümünün ilk dizesinden dolaysız bir etkilenmedir:

O Mort, vieux capitaine, il est temps! levons l'ancre!
(Ey Ölüm, koca kaptan, vaktidir demir almanın)

Orhan Veli'nin,

Harbe giden sarı saçlı çocuk

dizesi, Alfred de Musset'nin,

Beau chevalier qui partez pour la guerre

dizesinin hemen hemen aynıdır.

Okurlar anımsar, Cahit Külebi birkaç şiirinde ilginç bir tekrar yöntemi kullanmıştır. İlk iki dizeyi aynen tekrar ederek, şiirsel etkiyi güçlendirici bir sonuç elde etmiştir. *İstanbul* adındaki en güzel şiirlerinden birisi şöyle başlar:

*Kamyonlar kavun taşır ve ben
Boyuna onu düşünürdüm,
Kamyonlar kavun taşır ve ben
Boyuna onu düşünürdüm,
Niksar'da evimizdeyken
Küçü bir serçe kadar hürdüm*

Külebi aynı yöntemi *Tokad'a Girerken* adlı şiirinde de uygulamıştır.

Yıllar önce, bir rastlantı sonucu, aynı yöntemin ünlü zenci ozan *Langston Huges*'ın kimi şiirlerinde kullanıldığını şaşarak görmüş-tüm. Aslında bir *Blues* biçimi olan bu tekrar, kimbilir hangi yollarla gelip Külebi'nin şiirine girdi? Huges, *Memleket Özlemi* şiirine şu dizelele giriyor:

*Demiryolu köprüsü
Gamlı bir türküdür havada
Demiryolu köprüsü*

*Gamlı bir türküdür havada
Trenler geçtikçe her sefer
Gitmek isterim ne yana olsa*

(Çev. Necati Cumalı)

Acaba bir rastlantı mı bu benzeyiş?

Ayrıca, Külebi'nin *Cebeci Köprüsü* şiiri de, Apollinaire'in ünlü *Mirabeau Köprüsü*'nün sönük ve taşralı bir kopyasıdır. Kopyasıdır derken, olduğu gibi alındığını söylemek istemiyorum, ama temel esin, Külebi'nin değil Apollinaire'indir.

Bütün bunlar eskimiş örnekler. Bu konuda en yeni, ama en şaşırtıcı örneği Ahmet Muhip Dıranas oluşturuyor. Bilindiği gibi Dranas, ilk kez bu yıl (1974) bir kitapta topladı şiirlerini. Kendisinin de açıkça belirttiği gibi, özellikle Baudelaire'in etkisinde kalmışır Dranas. Ne var ki, kitabın *Selâm* adını taşıyan ilk şiirinde en güzel dize-lerden biri olan,

En sevgiliye, en iyiye, en güzele

dizesi, Baudelaire'in en ünlü ve en güzel bir dizesinin türkçeye aynen çevirisidir:

A la tres - belle, á la tres-bonne, á la treschéré

Yani,

En güzele, en iyiye ,en sevgiliye.

Şu farkla ki Dıranas Baudelaire'in sırasını değiştirmiş, o kadar.

Biliyorum, "Dranas bu şiiri 1974'de yazmadı ki", diyenler çıkacak. Doğrudur, ama yıllarca önce yapılan bir alıntı, 1974'de hiç olmazsa küçük bir dipnot gerektirirdi.

Çok yakın bir başka örneği Can Yücel'de buluyoruz. Can Yücel'in, *Bir Siyasinin Şiirleri* kitabının bir bölümüne ad olarak verdiği,

dizesi, bu kez de Türk ozanından, Hasan Hüseyin'den hemen aynen alınmadır. Hasan Hüseyin, ilk baskısı 1965 yılında yapılan *Temmuz Bildirisi* kitabındaki, en lirik ve en duygulandırıcı şiirlerden birisi olan *Oranlama*'da,

bir sen eksiktin sarıyıldız hoşgeldin

diyordu. Can Yücel, yalnızca "*bir sen eksiktin*" deyişini değil, hemen peşinden gelen ögeyi de aynen olmasa bile özde kopya etmiştir, çünkü "*sarıyıldız*" yerine "*ayışığı*"nı koymuştur. Dikkat edilirse ikisi de gökyüzüyle ilgili cisimlerdir ve her iki dizenin ritmi aynıdır. İşin gü-lüncü, Can Yücel hapisteyken, şiirlerini gazete köşelerinde yayımlayan kimi dostları, bilinçsizce bu dizeye ağırlık vermişler, bu etkilenmeyi daha göze batır hale getirmişlerdir. Yine şunu belirtmekte yarar var: Can Yücel, yabancı dil bilenlerin geçmiş günlerde yaptığı gibi, kaynağı gizli aktarmalar yapmamıştır; hem, sözkonusu olan çakışma sadece tek dizedir. Can Yücel buradaysa, *Temmuz Bildirisi* de oradadır ve her Türk okuruna açıktır. Ama yabancı dil bilenlerin azlığından, dolayısıyla denetimsizlikten yararlanarak, üstelik kocaman bir ozan olan Baudelaire'den yarını düşünmeyen bir sorumsuzlukla patavatsızca yapılan öteki aktarmaların adı Türkçede herhalde aşırma'dır. Böyle aşırımları hoş karşılayanlar olabilir. Nitekim, 26 Ağustos 1974 tarihli Cumhuriyet'de Oktay Akbal, "Dranas'ın şiirleriyle ilk karşılaştığımda ortaokul öğrencisiydim. 'Selâm' şiirini ezberle okuduğum günler... En sevgili, en iyi, en güzel şeylerdi özlenen, aranan, değer verilen. Nelerdi onlar? Bilemezdik açıklıkla, elle tutulmaz bir özlemdi bu" diyor. Yani, bir yandan, "Sağlıklı bir kişi yirmi-dört saat ekmeksiz kalabilir, ama şiirsiz asla" diye Baudelaire'i anıyor, bir yandan da, göklere çıkıp, Dranas şiirinin bir simgesi haline yücelttiği, "*En sevgiliye, en iyiye, en güzele*" dizesine övgüler düzüyor.

Bu durum şu gerçeği ortaya koyuyor: Türk yenilik şairlerini değerlendirmeden önce, sistematik bir çalışma yaparak, bu şairlerin

özellikle Fransız şiiriyle olan ilişkilerini saptamak gerekir. Yoksa, dilimizde de çok etkili bir söyleyiş ve buluş olan "En sevgiliye, en iyiye, en güzele" dizesini, yanlışlıkla özgün bir ürün olarak değerlendirme tehlikesi vardır.

Daha kimbilir kaç benzeşme, kaç kopyalaşma çıkar ortaya?

RUHİ SU MÜZİĞİNİN YAPISAL ÖZELLİĞİ

Ruhi Su'nun kocaman kişiliğinin pırl pırl eleştirel tanımını, aynı duyarlık, incelik ve bilinçle yaratan bir başka sanatçı, şair Hasan Hüseyin şöyle yazmıştı, ünlü eseri Kızılırmak'ta ve yıl henüz 1965'di:

*damarı pîr sultan damarı
damarı robson damarı
gelir uğul uğul yeraltı nehirlerinden
gelir ve bulur yüreğimizi
damarı kavgâ damarı
bu ne biçim düzen hey bekleroğlu
öfkesi sesinden büyük
sesi ününden kocaman ruhi su'yu
şu benim her dalı bin dert açan çıraçakmak ülkemde
şu benim yürekleri çıraçakmak tutuşanlarım değil
istanbul
sosyetaesi
alkışlar*

Ruhi Su'nun böylesine ölümsüz ve gerçekçi bir imgede billûrlaştırılan kişiliği üzerine bunca yazılanlardan sonra, ben yalnızca Ruhi Su müziğindeki kimi yapısal özelliklere değinmek istiyorum.

Yüzyılımızın başında Allmanya'da doğan biçim psikolojisine (Gestaltpsychologie) göre, her algı bütünsel bir özellik taşır. Algıyı öğelerine ayırıştırmaya kalkışmak, onun kendine özgü niteliklerini yitirmemize yol açar. Biz, bilgilerimizi, öğelerine ayırıştıramıyacak

şekilde örgütlenmiş 'biçimler' olarak elde ederiz. Bu nedenle, algılarımızın temel ögesi, atomlar değil, 'biçimler'dir. Karmaşık ruhsal olgular, bu olguları meydana getiren daha basit öğelerin bir toplamı değil, bu öğelere göre başka özellik ve değer taşıyan yeni bir bireşimidir. Örneğin suda, suyu oluşturan hidrojen ve oksijende görülmeyen özellikler vardır. Su, bu iki ögenin bir toplamı değil, bireşimidir. Müziksel bir biçim de çeşitli öğelerden oluşur ve bir *yapı* meydana getirir. Bu öğeler, birbirlerini karşılıklı olarak gerekli kılarlar; kısaca, örgütlenmiş bir bütün oluştururlar. Öyle bir bütün ki, en küçük bir sapma, en ufak bir uyumsuzluk bütün'ün tüm parçalarını etkiler. Bu yapısal özelliğin bir sonucu olarak; bir bütün'ün bölümü olan bir parça, tek başına ele alındığında değişik olmaktan başka, başka bir bütün'ün parçası olarak da farklıdır. Her parçanın her bütünde değişik bir görevi vardır (Simonini, 1968, s. 321-323).

Yapı kavramına, biçim psikolojisiyle birlikte, dilbilimci ünlü Ferdinand de Saussure'ün katkısı büyük olmuştur. Saussure'de henüz *yapı* adına rastlamıyoruz; daha çok *sistem* sözcüğünü kullanıyor o.

Saussure, *dil işareti* kavramını ilk kez yapısal bir bütünlük içinde ele almış; dil işaretini oluşturan *ses imgesi* ve *kavram* öğelerinin birbirlerine bağılıklarını ve birbirleriyle ilişkilerini bir kâğıdın iki yüzüne benzetmiştir. Ona göre dil, bir değerler sistemidir (Saussure, *Genel Dilbilim Dersleri*).

Edebiyat eseri de, dil gibi bir sistemdir; yani, öğelerin belirli bir düzenlemede birbirlerine bağlanmasıdır. Bu bağlanışın ölçüsü ise; öğelerin, estetik bir etki yaratma amacına göre işlevliliğidir (Simonini, s. 344).

Ruhi Su'nun da epeydir küçük plâklardan vazgeçip, büyük plâklar dolduruşunun ve bu plâkların herbirinin belirli bir konuyu yansıtışının nedeni yapı açısından araştırılmağa değer.

Elbette, her plâk, küçük ve büyük kendi içinde bir tutarlılığa sahiptir; müziksel başansı oranında bir yapıdır, bölünmez bir bütündür. Ne var ki, küçük plâkların kısa soluğu, *Ruhi Su*'nun gözünden kaçmamış olmalıdır. Bir eseri, kısalık veya uzunluğuna göre yargılamak kimilerine ters gelebilir, ama dikkat edilirse, büyük sanatçıların büyük eserleri, aynı zamanda uzunluk bakımından da soluklu eserlerdir. Kısa

şiiir, kısa müzik; çokboyutlu, çokkollu ve karmaşık bir yapının uzağında kalmıştır çokluk.

Ruhi Su'nun da, son eserlerinde ilkin bu gereksinim göze çarpıyor. Çünkü bu büyük plâklar, tek tek türkülerin birbiri ardınca gelişigüzel bir eklemeyle oluşturdukları bir sıralama değildir. Genellikle özerk parçalardan oluşan büyük plâklardaki parça arası, *Ruhi Su*'da kalkmıştır artık. Onun her uzun plâğı, sadece bittikten sonra biten organik bir bütün; aralıksız, kesintisiz bir soluk kimliği kazanmıştır. Bir türküden ötekisine "geçiş" diye birşey kalmamıştır artık. Türkülerin çoğunu önceden tanıdığımız için, belki geçiş izlenimini, "geçişsizlik" gözlemiyle yine duyuyoruz. Başka bir deyişle, geçiş'i sezemediğimizi gözlemliyerek, değişik bir geçiş bilincine varıyoruz.

Bütün'ü oluşturan bir öğeden ötekine bu farkedilmeden gerçekleştiren atlayışta; sesler birbirlerini izlemiyor sanki, çünkü izleme, birbiri ardından gelmeyi içerir, dolayısıyla bir uzunluk oluşturur. Burada sesler, ardarda dizilmeden, birbirlerine *geçişiyorlar*; bir su tutarlılığı ve bir su ılıkılığıyla, çeşitli ama tek bir imge oluşturmuyorlar. Bu özelliği, çok belirgin olarak, özellikle *Seferberlik Türküleri ve Kuvayı Milliye Destanı* adlı plâkta, A yüzünde Kadınlarımız parçasından Karayılan'a geçerken, bütün görkemliliği ve şiiri içinde algılayabiliriz. *Ruhi Su*'nun müziksel anlatıma getirdiği bu bütünsellik, oldukça ağır ilâhilerden oluşan *Yunus Emre* plâğında bile egemendir.

Bu yapısal özelliği somutlaştıran kimi saptamaları, *Seferberlik Türküleri* plâğıyla ilgili olarak şöyle özetleyebiliriz:

Ruhi Su'da, duyarlık duygusallığa düşmüyor. En yanık, en dokunaklı; duygusallığa en elverişli öğeler, nerdeyse müziksel heceleri sayılabilir bir vurgu denetimiyle, şaşmaz bir şiir ölçüsüne yüceliyor. Tanıdığımız türküler, alışılmış kılıfını bırakıyor; yeni bir yorum evresinde, özgün bir şiir düzleminde ve bilinçli bir bilgi eşliğinde, *Ruhi Su* oluyor. *Kadınlarımız'ın* ilk dizelerindeki *doğru ve ilk tekerlekti* sözcükleri; yalnızlığı, ağrı, mesafeyi ve toprağın bitmez tükenmezliğini, bir ilâhi geleneğinin modern anlamda diriltilmiş yanıklığıyla dile getiriyor. Sabah oldu sabah oldu dörtlüğü, sevgi dolu, sabır dolu, çile ve bilinç dolu bir ninni gibi, şiirsel algı sürecine katılıyor. Ve *Ruhi Su*, o tek güç, o sanatçı öznelliğinin baskın çıkan, ezen, birleştiren,

barıştıran ve sâkinleştiren egemenliği; *dosılar* sözcüğünde, bu toprağın ortak dili oluyor; büyüyor büyüyor, evren oluyor; çok ağız, çok ses, çok el, çok yürek, çok haykırış, çok sabır, çok anlayış ve çok bilinç oluyor. Kızıroğlu'nda, türkünün müziksel sürecine Ruhi Su müdahale ediyor; kişilere kişilik veriyor, onları davranırken gösteriyor; özellikle soru cümleciklerinin vurgulanışında, kişilerin o anki, o durumdaki ruhsal tepkileri belirtiliyor.

Aslında her plâğın ayrı ayrı ve ayrıntılarıyla çözümlenmesi gerekir. Bu ise, gerçek anlamda müzik uzmanlarına düşen bir görevdir. Biz sadece sezebildiğimizi dile getirmeğe çalışuk, o kadar.

(YANSIMA, Ekim 1974, Sayı: 34)

YAZIK OLDU ZEBERCET EFENDİYE

Zorladım kendimi. Bütün çabalarımın rağmen, elli sayfayı iki ayda okuyabildim ancak. İlkini boşverdim. Beni düşüncelerimi söylemeye iten bütün dürtüleri bastırdım. Kitabı sonuna kadar okuyup bitirecek bilgeliğim olmadığından, "üstünde durma" dedim kendi kendime. Ne var ki, o kitabın içimde bıraktığı incinmişlik duygusu, kötü ve çirkin şeyleri nerde nasıl olursa olsun sergileme itkisiyle birlikte, şimdiye dek yeltenmediğim birşeyi yapmağa karar verdim. Aslında kitabın hiç önemi yok. Zaten güzel olmayan ürünler, sayısız kusurları ve yetersizlikleri nedeniyle sayısız düşüncelere ve tartışmalara yolaçtukları için söz konusu edilirler. Bu kitap da, benim için böyle bir vesile oldu.

Sözü Yusuf Atılgan'ın *Anayurt Otel'i*'ne getirmek istiyorum. Ben bu kitabı, dili anlatım aracı olarak kullanan hiçbir türün içine sokamadım. Doğrusunu isterseniz, dile ve dille yaratılan her ürüne birazcık saygısı olan herkesin, anlaumsızlık, iletişimsizlik ve çirkinlik adına suçlaması gereken bir şey bu kitap. Bu nedenle ne roman, ne eser diyebiliyorum: *şey* ve *kitap* adlarından başkasını yakıştıramıyorum ben *Anayurt Otel'i*'ne. Neden mi? İşte gerekçelerim:

Kitapta sürekli olarak yinelenen özne karıştırmından başlayalım:

"Altı şeker koymuştu o gece bir çay içebilir miyim acaba demişti odaya girince üçlük çaydanlıkta demlemişti çayı bir elinde tepsi kapağını vurmuştu girin yatağın kıyısında oturuyordu..."(s. 5)

Altı şekeri kim koymuştu? Cevap: Zebercet.

Kim bir çay içebilir miyim acaba demişti? Cevap: Gecikmeli Ankara üreniyle gelen kadın.

O gece, kiminle ilgili? Cevap: Ya Zebercet, ya kadınla.

Kim çayı üçlük çaydanlıkta demlemişti? Cevap: Zebercet.

Kim bir elinde tepsi kapıyı vurmuştu? Cevap: Gecikmeli Ankara tireniyle gelen kadın.

Kim yatağın kıyısında oturuyordu? Cevap: Gecikmeli Ankara tireniyle gelen kadın.

Böylesi ilkel buluşlarla, okura güçlük çıkarıp onu aptal yerine koymakla yürür mü dersiniz bu iş?

Yuvarlak ve dirsekli ayraçlarla cümleleri birbirine tutturmağa çalışıyor yazar. Çok açık bir oyun olduğu da hemen belli oluyor:

"... tavanarasındaki iki odanın biri 'ortalıkçı' kadının odası, ter kokar. Çok uyur kadın, erkenden yatar. Sabahları sarsa sarsa kaldırır. Çoğu geceler bu odaya girer, kadının yanına uzanırdı. Çıkarırken uykusu bozulmasın diye doursuz yatar, bacaklarını da biraz ararlardı kadın. Okşarken, üstündeyken bile uyanmazdı. Kimi zaman memesini ısırdı; 'of köpek' ya da 'hoşt köpek' derdi uykusunda. Üstünden inince bir mendille silerdi kadın 'orasını' ne, kendi odasına girdi..." (s.7)

Aradaki işaretler bilmecesini çözdükten sonra şunu anlıyoruz ki, tavanarasında iki oda var mış; biri Zebercet'in kendi odasıymış ötekisi de ortalıkçı kadının. Zebercet, genellikle yaptığığın tersine olarak gidip kendi odasına girmiş ve yatmış. Bu anlamı çıkarmak için, biri ile ne'yi birleştirdik. Oyun sürdükçe sürüyor. Örneğin, 8. sayfanın 11. satırındaki *ve o sabah cümleciğini geriye doğru giderek bağlayacak* bir yer aradık ve bula bula. 7. sayfanın 3. satırındaki *kadının baktığı işte bu yüzdü o gece* cümlesinin sonunu bulduk. Bilmem başarabildik mi?

Anlayacağınız yazar, cümlelere egemen olmayınca, aklına üşüşen düşünce ve duyguları sağlam bir ifade bağlamına yerleştiremeyince, alıyor eline hayalindeki tel zımbayı, çat çat, rastgele tutturuyor, aralarında organik bir bağ bulunmayan cümle parçacıklarını. Acaba dizgide bir işaret unutulsaydı, önreğin 6. sayfada, alttan 3. satırdaki *ayna* ile *da* arasındaki ayraç unutulsaydı veya 9. sayfada, 12. satırdaki

ayraç konmasaydı, meydana gelecek çorbayı nasıl düzeltirdi dersiniz?

Yukarıya aldığımız parçada, dirsekli ayraçlar arasında kalan bölümdeki özne karıştırımını geçerek şunu soralım: "Çıkarırken uyku su bozulmasın diye dolsuz yatar" cümlesindeki *çıkarkırken* ne demek ve cümleye nasıl bağlanıyor? Okşarken'e gelince, herhalde *okşanırken* veya *okşandığında* olacak!

Sözdizimini, belirli bir ivedilik sürecine sokan öge, duygusal-düşünsel basıncıdır. Bu basıncın hızına ve yoğunluğuna göre cümleler biçim alır, aralarındaki bağlaşmayı oluştururlar. Ne var ki, sözdiziminin normal düzenlemeye göre kazandığı bu yeni durum, sözdiziminin kendi yapısında dayanağını ve gerekçesini bulur. Elde edilen yeni sözdizimi, bütün kuraldışılığına karşın, kendini gerekli olarak kabul ettiriyorsa; her değişik ve yeni ögenin, estetik etkiyi ayakta tutacak ve sürdürecektir bir işlevi varsa, artık bozulma söz konusu değildir. Olsa olsa, anlamı en iyi ileten, ama kimi bozmalarla daha bir sağlamlık ve saydamlık kazanmış yeni bir sözdizimi düzeni yaratılmıştır. Ama sözdizimini bozup etki yaratabilmek için, böyle, sözdizime yeteneksizliğini belgeleyen bozmalar, yazarı sadece gülünç duruma sokar.

Şimdi de şu üç cümleye bakalım:

"Yüzüksüzdü elleri" (s.8)

"Elleri küçük, tırnakları kısa" (s.15)

"Kaldıkları odanın anahtarını uzattı. Kadın aldı, tırnakları boyasızdı" (s. 35)

Yanılmıyorsa, tırnakları kısa olmak, tırnakları normal bir şekilde kesilmiş anlamına gelir. Kadın da olsa, alışılmış, dolayısıyla doğal biçim, uzun tırnak mıdır, yoksa kesilmiş tırnak mıdır? Bir kadının tırnakları uzunsa, bu durumu belirtme gereğini duyarız belki ama, kısa ise, aklımıza gelir mi dersiniz tırnaklarının kısalığını, bir vesile olmaksızın, vurgulamak? Aynı şey, yüzüksüz eller veya boyasız tırnaklar için söylenebilir. Kısa tırnak, yüzüksüz el veya boyasız tırnak, eğer özel bir durum yaratmıyorlarsa, dikkati çeken öğeler değildirler. Böyle bir saptama yapmak, yazın kavurucu sıcağından en doğal yaz-

lık giysilerle gezen bir kimseye, palto giymemişti demeye benzer.

Bir cümle daha:

"Gecikmeli Ankara treniyle gelen kadın.

Yırmı altı yaşlarında. Uzunca boylu, göğüslü" (s. 20)

Bir kişi tek bir yaş dolayında olmaz. Kesinlik olmadığına göre, iki rakamlı bir ifade kullanılır genellikle. Bir kişi ya yirmialtı yaşındadır, ya değildir. Olsa olsa, yirmibeş-yirmialtı veya yirmialtı -yirmiyedi vs. yaşlarında olur.

Yanlış kullanılan sözcükler de var.

"(Ortalıkçı kadın) Düz çöküp eğilmiş, kalçaları kıcı uzun donunu germiş, kabarık..." (s.19)

Belki yanılıyorum ama, kalça kabarık olmaz. Saç ve benzeri gibi, kabarılabilecek yetenekteki şeyler kabarık olur. Ama bir kalça da, bir yerinden yanıp, su toplayıp şişerse, o yerinden, ama sadece o yerinde kabırır.

Şu cümlelerde ise ben bir anlam bulamadım:

"Çekmeceden bir flş alıp celepleri 5 numaraya yazdı. Bir sigara yakıp adama baktı. Sağ elyle yüzüne yakın tutuyordu kitabı. Sigarasını söndürünceye dek baktı; sayfayı çevirmedi. Cumartesi akşamı dışarı çıkınca gidip bakmıştı: Türkçe değildi" (s 34)

Bir de filozof tavrılı şöyle bir bölüm var:

"(Bu doğumda gerçekten sabırsızlık diye birşey varsa sabırsızlık edenin ana karnındaki dölüt olduğu düşünüleceği gibi anası olduğu da düşünülebilir. İkinci olasılık daha akla yakındır. Ana karnındaki dölütten doğmuş-büyümüş bir insan davranışı beklemek saçmadır; ama ilerlemiş bir yaşta, kırk dört yaşında gebe kalan bir kadın böyle bir sabırsızlığa kapılabilir; üstelik bu kadın bundan önce biri iki buçuk, biri üç aylık üç çocuk düşürmüştü. Gene de haksız da olsa,

suçlamalar Zebercet'i olumlu yönde etkiledi: Büyüdükçe sabırlı, ağırbaşlı bir insan oldu)" (s.16-17)

Bir sanat eserinde yer alan bu türden akılyürünelerde, inandırıcı olabilmek için, ya mantuksal bir doğruluk, ya mizah inceliği, ya da biçimsel zarafet gerekir. Ne yazık ki bölümde hiç birisi yok. Bir sayfa önce, Zebercet'in anası, ağrısı tutunca, "*Vaktime iki ay var; gene mi düşecek ebanım?*" der. Peşinden, bay yazar, yedi aylık erken doğumun nedenini, daha çok ananın sabırsızlığına bağlar ve bunu da ananın kırk dört yaşında gebe kalışıyla, bundan önce de epeyi düşük yapmasıyla açıklar. Yedinci ayda ağrısı tutunca, çocuğunu yine düşürmekten korkan bir ana, nasıl olur da, çocuğu vaktinden önce doğurmak için sabırsızlanır?

Sayfa 11'den 14'e kadar Anayurt Oteli anlatılıyor. Otelin her yanı, en gereksiz ayrıntılarıyla veriliyor. Buna otelin tasviri demek bile yersiz düşer, çünkü tasvir bir romanda, olumsuz bir öge değildir; gözlemlenen, en gerekli ve tanımlayıcı öğeleriyle tesbit eder. Anayurt otelinin kıyısını köşesini, cansız bir sıralamayla, soğuk bir mekaniklik içinde ve kuru bir tavırla anlatan bu parça, bir tasvirden çok, bir kırtasiye faturasını andırıyor.

Yerlerin liste biçiminde verilışı, olay ve davranışların anlatılmasında da görülüyor. Bütün anlatım, "*yaptı, etti, tuttu*" sıralamasıyla tatsız bir sıkıntı oluyor. Birçok örnekten yalnızca bir tanesi:

"Uyandı. Oda alacakaranlıktı. Nüfus kâtlıbyken bir arkadaşının iki altın borcuna karşılık babasına verdiği Omega cep saatini başucundaki sandığın üstünden alıp pencereye tuttu: altıya çeyrek var. Kurdu, bıraktı. Donunun önü kabarıktı; sol elleyle bastırdı. Doğrular oturdu; gömleğini kokladı, yataktan indi. Ayakyoluna girmeden gazocağına su koydu. Çıkınca yıkandı; kurulandı, havluya sarınıp odasına döndü. Sandıktan temiz çamaşır çıkardı, giydi. Duvara asılı küçük aynada saçlarını taradı: Bıyığı yerindeydi. Saati yeleğinin cebine koyup pencereyi açtı. Yatağını düzeltti. Çoraplarını, havluyu banyoya bıraktı. Ortakçı kadının odasına girdi; pencereyi açtı kadını uyandırdı... Ötekinden, üstünde BENİM yazılı şışkın zarftan

İki beşyüzlük aldı, kasayı kapadı, kilitletti, anahtarı iç cebine koyup cüzdanını çıkardı; içindeki birkaç yüzlüğün yanına elindeki paraları yerleştirdi, kapadı, yerine koydu; sol eliyle dışından yokladı, oturdu..." (s.27)

Bu sıkıntının yargısını okurlara bırakıyorum.
Gelelim çirkin ve açık-saçık şeylere:

"Sol elinin küçük parmağıyla burnunun sol deliğini karıştırdı; çıkardığı bir parça kuru sümüşe baktı, parmağını koltuğun altına slıdı".

Kimi şeyleri anlatmak için bunca gayretkeşliğe gereklik var mıdır? Adam burnunu karıştırmıyor da, bir yere tüfekte nişan alıyor sanki. Sol elinin küçük parmağıyla burnunun sol deliğini karıştıyor.

"Uzun uzun işedi" (s. 32)

"Hafızçe bir yanına eğilerek sesle osurmasına... engel oluyordu" (s. 33)

"Erkeklik organı donunun yırtmacından çıkmış dımdıktı. Sol eliyle bastırdı; bir fiske vurdu kafasına" (s.39)

"Orası göbeğine doğru dımdıktı" (s. 40)

Edep eksikliğini (dikkat: ahlâksal değil, biçimsel-üslûpsal edep), maharetmiş gibi gösterme hastalığının tedirgin edici örnekleridir bu cümleler.

Kabalığı, açık-saçıklık saplantısını, anlatım özgürlüğünün belirtisine çevirme yanlışlığı son zamanlarda birçok göz boyamaları anlamamızı engelliyor gibime geliyor. Hele de açık saçıklığı, toplumculuğun bayrağı haline getirme çabaları yok mu, işte buna aklım hiç ermiyor. Açık-saçıklık. Asıl güç olan şey, biçimsel-üslûpsal bir edep ve incelik içinde, her konuyu işleyebilmektir. Ağzına geleni söylemek, hiç olmazsa sanatta ve edebiyatta, kesin başarısızlığa götüren bir yoldur. Açık-saçıklığa, açık-saçıklık olarak karşı çıkışında hiçbir ahlâksal endişe yoktur. Madem ki bir sanat eserinin ilk koşulu, gü-

zelliktir, içeriği sürekli kılacak biçimsel arınmışlıktır, o halde, açık-saçıklığın üslup aracılığıyla değişime uğramamış, dolayısıyla biçimle güzel kılınmamış her türüne, gerçek sanatçının emeğine duyulması gereken saygı adına karşı çıkıyorum. Açık-saçıklığı, çıplak kadın resimlerindeki cinsel bölgelere, mezbahada hayvan damgalar gibi mavi damga basarak önlemeye çalışan çağdışı kafaya nasıl karşı isem, bu cinsel bölgelerin gereksiz gösterisini yapan, bir eserin odak noktasını oralara çekerek açık-saçıklıktan medet uman ve bu yolla yeteneksizliğini gizlediğini sanan tutuma da aynı şekilde karşıyım. Çünkü sanatın, hele toplumcu sanatın açık-saçıklığa ihtiyacı yoktur.

*Anayurt Otel*i üzerine yazılan eleştirilere gelince, şu anda yalnızca üç tanesi elimin altında.

Genç bir arkadaş olan Mücahit Gültekin, Yansıma'nın 29. sayında, *Anayurt Otel*i üzerine eğiliyor da, kitabın dil ve anlatım yönüne tek bir sözcükle değinmiyor. Sanki bir eserin başarılı olabilmesi için seçtiği konu veya bu konunun belirli toplum gerçeklerine uygun olarak verilmesi yeterliymiş gibi. Bir eser, üslup özgünlüğü, biçim gücü ve etkililiği bakımından inandırıcı ise ancak, o eserin içeriği sözkonusu yapılabilir. En ilkel anlatım ve dil temizliğine özen göstermeyen paldır küldür bir kitabın içeriğinden, kahramanının ruhsal yapısından vs. konuşulmaz artık. Bu durum şu gerçeği bir kez daha vurguluyor: Bizde toplumcu edebiyatın ve eleştirinin saygınlığını eksilteler, toplumcu edebiyatı ve eleştiriyi bağnazca savunanlardan çıkmıştır. Sanat eserinde içeriğe, konuya sarılmak, bunun dışında bir şey görmemek veya görmemekte direnmek gibi kolaycı uygulamaya kendini kaptıran çok kimse, bir yandan sanatın çetin inceliğini anlayamayışlarını içerikçilikle örtmeye çalışmışlar, bir yandan da bu davranışlarını sanki gerçekten toplumcu bir tavırmış gibi göstermeye, kuramsal olarak gerekçelendirmeye kalkmışlardır. Bunun için de, Marks, Engels, Lukacs gibi büyüklerin, uzun ve ayrıntılı çalışmalarının özet halinde sonuçları olan, ama aslından somut araştırma tabahından koparılınca hiçbir değeri kalmayan kimi formül-cümlelerini, başka sarılacak şeyleri olmadığı için, can simidine sarılır gibi sarılmışlardır. Sonunda, toplumcu, devrimci sanat adına, söylev edebiyatı, slogan gevelemesi, tenhalarda kahramanlık türküleri doğmuştur. Bugün de

özellikle çok genç arkadaşlar, aynı yanılgıya yenilmek tehlikesiyle karşı karşıyadırlar.

İçerikle üslûbu ayrı tutan bir tavıra da, Y. Kenan Karacanlar'da rastladım. Yeni Ufuklar'ın şubat 1974 sayısında, *Anayurt Otel'i*ni olumsuz olarak yargıladıktan sonra. "*Dilin, üslûbun insanı hayran bırakan bir gücü var. Betimlemeler adamakıllı canlı. Ustaca anlatıyor. Ama bildiriden, sorundan iz yok*" demesi, insanı şaşırtıyor. Bir eserin üslûbu, insanı hayran bırakacak bir güce sahipse, o eser mutlaka bir bildiri, bir sorun getiriyordur, çünkü kabuksal kuyumculuktan zevk alma beğenisini aştıysak eğer, bizi hayran bırakan üslûp mutlaka doludur, dolu olduğu için bizi etkilemiştir. Ama asıl çelişki şurada yatıyor: Birkaç satır önce, "*Okuma yöntemi olmayan biri, bu yapıtı cinsel anlamda yardımcı bir kitap sayar da tutkusunu yatıştırmak için eyleme kalkırsa*" diyen bir eleştirmenin, hemen peşinden, "*Dilin, üslûbun insanı hayran bırakan bir gücü var*" yargısını vermesi, inanın anlaşılması güç bir davranış. Nasıl olur? Bir eser sizi hem kimi cinsel davranışlara itecek, hem de güçlü bir dili ve üslûbu olacak! Yok, üslûp denen şeyi, insanın iştahını aç aç, cinselliği anlatma yeteneği olarak kabul ederseniz, bir diyeceğim olmaz.

Yeni Dergi'nin mart 1974 sayısında Enis Batur'un *Anayurt Otel'i* hakkında söylediklerinden ise bir sonuç çıkaramadım. Ne olumlu, ne de olumsuz kesin bir şey demiyor. Bir yerde yalnız, açık-saçıklığı mı savunuyor, yoksa sanat eserinin açık-saçık nitcemesine yerleştirilemeyeceğini mi söylüyor, pek anlayamadım. Zebercet'in cinsel saplantısının öyle "ürkütücü" derecede olmadığını belirtmesi, açık-saçıklığa bu yolla bir gerekçe aradığı izlenimi uyandırdı bende. Ne ki, her saplantı ürkütücüdür, çünkü normal yaşama işlevinin dışına çıkar. Kökeni cinsel olan çok ürkütücü ruh hastalıklarını konu edinen birçok eser, özellikle sinema eseri, hiç de açık-saçıklıkla suçlanmamıştır.

Bu noktada şöyle bir soru çıkıyor ortaya: Neden bizim eleştirmenlerimiz, değişik sonuçlara varsalar bile, bir eser hakkında en az yargıda olsun birleşemiyorlar? Örneğin dil beğenisindeki açık eksikliğin, anlatımın kuşku götürmeyen yetersizliğinin bir belirtisi olan kimi dilsel bozmaları, söz dizimi tutarsızlıklarını, niçin bir başkası özgün bir üslûbun örneği sayabiliyor? Bunun cevabını, sanıyorum,

genel düzlemde ülkemizin ekonomik-toplumsal kültürel durumunda, özel olarak ya yazarların bu denetimsiz ve kısır ortamın rahatlığı içinde, yalnızca, kişisel izlenimlerinin, tek boyutlu, yalınkat beğenilerinin geçerli olacağına inanmalarında ve kendi dışlarına çıkmak için gerekli çabayı göstermemelerinde aramak gerekir. Sanatla, edebiyatla uğraşan kişinin, hele de toplumcu, devrimci bir görüşü benimsiyorsa, yalnızca dünya görüşünü oluşturan genel doğrultularla yetinmemesi, özel olarak sanat sorunlarının en ince ayrıntısına kadar eğilmesi zorunludur.

(YANSIMA, Kasım 1974, Sayı: 35)

ŞİİRDE DÜŞÜNCENİN PAYI VE GÖREVİ

Genellikle sanatın, özellikle şiirin duygu ya da düşünce olduğu tartışılmıştır hep. Şiirde duygu ve düşünce arasında pratikte var olan diyalektik ilişki çoğu zaman gözden kaçırılmış ve bu konuda iki karşıt cephe oluşturulmuştur. Kimileri şiiri yalnızca duygu olarak görmüş, kimileri de onu düşünceyle özdeş tutmuştur.

Fakat şiir eserlerinden doğrudan elde ettiğimiz somut deneyler şu gerçeği ortaya koyuyor: Genel dünya görüşümüz ne olursa olsun, yalnızca düşünceyle şiir olmayacağı kesin. Çünkü salt mantuk bağlantılarıyla, soyut birleştirmelerle kurulmuş ürünler karşısında hemen her okurun tepkisi aynıdır. Böylesi ürünler genellikle soğuk, cansız, ölü olmakla suçlanır. Örneğin,

Aynaların en körüdür kendine çok bakmış olan

Sevişen gençleri affetmek ölüm vâdisi

.....

Ölümden sonra ölmek, tanrıdan kudretli olmaktır

Karanlık mı kalbin? Kafan aydın olmaz

(Talât Sait Halman, *Birler*, VARLIK, Şubat 1971, n. 761) dizelelerinde görülen düşünürlük taslama tavrı, yüreğe hiç yer vermeyen söyleyiş soğukluğu, okuru yalnızca tedirgin etmekle kalmıyor, sinirlendiriyor da. Çünkü şair, kimi doğruları, kimi düşünceleri bir atasözü formülçülüğüyle veya bir makale akılyürütüşüyle söyleyen kişi olma-

mıştır hiçbir zaman.

Yine doğrudan şiir eserlerinden elde ettiğimiz somut deneyler şu gerçeği de ortaya koyuyor: şiir hiçbir zaman tepeden urnağa başıboş duyguların bir toplamı, pratik hayatın tutkularından arınmamış bir öznellikler yığını olmamışur. Örneğin,

*Sana dönüyorum sana,
Yarı yoldan, yas içinde.
Ne ellerimden hayır kaldı,
Ne gözlerimden...
Sana dönüyorum sana,
Kir pas içinde.
A kapıyı çabuk a
Korkuyorum sokaktan,
A kapıyı çabuk a.
şimdi bayılacağım,
Tut ellerimden, çabuk tut...
şimdi bayılacağım.
Sorma bana kim olduğumu,
Sorma bana,
şimdi düşüp ağlıyacağım.*

(Faik Baysal, İlk Defa, s. 40-41)

dizelerinde, kişisel duygulanmaların, hiçbir sanatsal denetime sokulmadan, ilk duyuluş hamlığıyla söylendiğine tanık oluyoruz. Bu tür ürünler karşısında yazarı, ağzına geleni söylemekle, duygularına gem vuramamakla, günlük tutkularına yenilmekle sularız.

Aslında, i dünyamızın oluşum sürecinde, düşünce ve duyguyu birbirinden kesinlikle ayırdetmek olanaksızdır. Düşünceyle duygu arasına bir sınır çizgisi çekmek, ancak düşünme ve duyma etkinliğimiz üzerine düşünsel bir yöntemle eğildiğimiz zaman mümkündür. Yoksa insan kişiliği, bütünlüğü içinde alışur. İstediiğimizde duyma yetimizi çalıştırıp düşünme yetimizi susturmak veya düşünme yetimizi çalıştırıp duyma yetimizi durdurmak olanaksız olsa gerektir.

Hem, duyma ve düşünme yetilerimiz, birlikte çalışmaktan başka, birbirlerini etkilerler de.

Bir an, insanın bütün doğal ve toplumsal gelişimini unutarak, herşeyi sıfırdan başlatabileceğimizi düşünelim. Sıfır noktasındaki duygulanmamız, örneğin bir veya beş noktasındaki duygulanmamızla bir olmayacaktır. Sıfır noktasında, yani herşeye yeniden başladığımız anda, düşünce ve duyguyu birbirinden tümünden ayrı olarak düşünebiliriz belki, ama sıfır noktası aşıldığı andan itibaren, hem düşünce ve duygunun ayrı olarak gelişimi, hem de duygu ve düşünce arasındaki etkileşim kaçınılmaz olur. Düşünme etkinliği, sıfır noktasında, duyma biçimini, duyma şiddetini, duyma niteliğini etkilemezken, bu noktada aşıldığı andan itibaren, duyma yetimize her bakımdan etkide ve katkıda bulunmaya başlayacaktır. Aynı şekilde, duyma biçimimiz, düşünsel gelişmemizin niteliğini yansıtacaktır.

O halde, bir yandan duyma ve düşünme etkinliğinin ayrı ayrı olarak kendi içlerinde gelişimi ve zenginleşmesi var, öte yandan, kişiliğin bölünmezliği nedeniyle, iki yetinin birbirlerine karşılıklı etkisi sözkonusu.

Peki, bu durumda, bir şiir eserindeki duygu-düşünce ilişkisi nasıl gerçekleşiyor?

Duygudan, coşku ve heyecandan yoksun bir şiir eseri düşünebilir misiniz? Yüreğinize konuşmayan bir ürüne, şiir demek mümkün mü? Sanıyorum, sağduyuya sahip herkes bu konuda ortak düşünür. Duygudan yoksun şiir olabileceğini sanmak, şiirin her biçiminden baştan vazgeçmek demektir.

Yukarıda, şiirin duyguyla özdeşleştirilemeyeceğini belirtirken, sanat eseri duygusuz olabilir demek istemedik. Çünkü eseri duyguyla özdeş tutmamak başka, eserde duygunun varlığını önkoşul olarak kabul etmek başkadır.

Aynı şekilde, düşüncesiz bir şiir olabileceğini düşünmek de olanaksızdır. Şiirin sadece düşünce olmadığını savunmak, şiirin düşüncesiz olabileceğini savunmak anlamına gelmemelidir. İnsan her türlü etkinliğinde hem duygu hem düşünce, dolayısıyla, hem yürek hem akıl olarak varolduğuna göre, şiirde bu iki temel öğeden birinin veya ötekisinin yok olabileceğini sanmak çelişki olurdu.

O halde, iki karşıt görüş olan düşünceli ve duygucu tutumların, şiirin gerçek yönünü yansıtmadığını, bir yönünü vurgularken öteki yönünü karanlıkta bıraktığını çekinmeden söyleyebiliriz.

Bu durumda, şiirde duygu-düşünce ilişkisini saptarken, yapmamız gereken en doğru şey, duygu ya da düşünceye öncelik veya ağırlık tanımak değil, bu iki öğenin payını ve görevini belirlemektir.

Platon, en iyi yanımızın akla uygun yanımız, hep bir örnek kalan akıllı, durgun yanımız olduğunu söylüyor. Bir de akılı yıpratana, bir sürü görüntüler, kuruntular yaratan ve doğrudan uzak kalan yanımız var ki, bu, aklın dengesi karşısında, duygu ve tutkuların düzensizliğini, başıboşluğunu simgeliyor. Aklımız, duygularımıza egemen olmayı buyurur, onları dizginlememizi söyler.

İşte şiirde de aklın görevi hemen hemen aynıdır.

Duygu, tek başına ele alındığında güdüseldir, tutkusaldır, engel ve sınır tanımaz. Şiir duygusuz olamayacağına, duygular da şiirde başıboşluk içinde bulunamayacağına göre, duyguları kavalıklarından arıtan, tutkusallık ve gündelik yanlarından temizleyen bir güç gerekmektedir. Bu güç ise, kolayca anlaşılacağı gibi, aklın, düşüncenin denetim yeteneğidir, düzenleyici işlevidir.

Oysa düşüncenin de tek başına şiirle özdeş tutulamıyacağına değinmiştik. Demek ki düşüncenin şiirdeki görevi, katıksız bir öğe olarak bulunmak değil, başıboşluğun yerine düzeni egemen kılarak duygunun dağınıklığını birliğe kavuşturmadır.

Aslında biçim veya üslup dediğimiz şey de bu düzenleme, bu birliğe kavuşturma işleminden başka bir şey olmamak gerekir. Biçim, adı üstünde, biçim vermek demektir. Biçim verme ise, bir seçme işlemidir, bir öğeyi alıp ötekini bırakmak veya bir öğeyi buraya değil de oraya koymak demektir. Böyle bir işlemin adı soyutlamadır. Soyutlama ise salt akılsal bir işlemdir.

Bu dediklerimizden şöyle bir sonuç çıkıyor: Şiir, duyguların istedikleri gibi davrandıkları bir alan değil, aklın duygulara egemen olduğu bir düzen, bir birliktir.

ne kaldı

vaktin yeşil bir su halinde akıp gittiği o kuytu çay boylarından?

(Hasan Hüseyin, Ağlasun Aşşafağı, s. 32)

Nasıl akar vakit, yeşil bir su halinde? Su nasıl yeşil olur? Bu imgeleri, tek başlarına ve birbirleriyle ilişkileri dışında ele alırsak, yani aklın birleştirici, tutturucu eylemini dikkate almazsak, ne yeşil su, ne de yeşil bir su halinde akan vaktin anlamı olur. Kuytu çay boylarında geçmektedir vakit. Çay boylarının yeşilliği, ozanın, Aristoteles'in de-yimiyle, benzersizler arasında benzerlik yakalama gücüyle, su'ya, oradan da, o su kenarında akan vakte yansıtılmıştır. Böylece su'nun yeşil'le karışıp, zamanı, her şeyi kavrayan tek bir renge boyaması, öte yandan, suyun akıcılığını zamana da yüklemesi, sanki yer ve zamanı tek bir boyutta durdurup billûrlaştırıyor.

sen mutluluğun resmini yapabilir misin Abidin

işin kolayına kaçmadan ama

gül yanaklı bebesini emziren melek yüzlü anneciğin resmini değil

ne de ak örtüde elmaların

ne de akvaryomda su kabarcıklarının arasında dolanan kırmızı

balığinkini

sen mutluluğun resmin yapabilir misin Abidin

çok şükür, çok şükür bugünü de gördüm ölsem de gam yemem ga-

yrinin

resmini yapabilir misin üstat

(Nâzım Hikmet, "Saman Sarısı")

Bu dizelerdeki şiirsel gerilimi sağlayan temel öge, burada yalnızca duyulup yaşanılan bir nitelik olarak anlaşılan mutluluğun resminin, çok zekî bir oranlama yöntemiyle gerçekten çizilmiş olduğudur. Elle tutulur, gözle görülür şeylerin, örneğin gül yanaklı bebesini emziren melek yüzlü annenin, örneğin balığın, elmanın resmi yapılabilir ama, mümkün mü, çok şükür, çok şükür bugünü de gördüm, ölsem de gam yemem gayri'nin resmini yapmak? Uçsuz bucaksız bir duygu, kanat kanat bir mutluluk nasıl indirgenebilir biçimlerin tutsaklığına, renklerin sınırlılığına? Ozan, anlatım yollarının, kimi duyguları anlatmakta-

ki yetersizliğini vurgularken, uyguladığı karşılaştırma ve soru yöntemiyle, istediği duygunun resmini sözcüklerle çiziveriyor. Ama bu sonuç kolayca gözlemleneceği gibi, ozanın keskin zekâsıyla elde ediyor.

Tekrar edelim: Şiirde duygu en gerekli gereçtir, ama tek başına yeterli değildir. Şiirde düşünce de gereklidir, ama soyutluğunu görünüme çeviremeyen bir kavram olarak değil, çeşitli duyguları, çeşitli imgeleri düzene ve birliğe sokarak, onlara anlam vermek için, onları iletilebilir, anlaşılır kılmak için gereklidir. Akıl, duyulanı, sezginin bellisizliğinden kurtararak, anlatıma dönüştürür.

Duygu, tek başına nereye gideceği kestirilemeyen bir akıntı, bir boşalımdır. Ona, şiirsel bakımdan en uygun yönü vermek, düşüncenin işe karışmasıyla olur. Düşünce, duyguyu yoketmeden akılsal sınırlar içine sokar, yani onu anlamıma dönüştürerek, iletilebilir kılar. Bu işlem, yani *biçim*, bir soyutlamadır. Sözcüklerle, seslerle, sözdizimiyle oynamak da bu soyutlamanın pratik yönüdür. Sözcüklerle, seslerle, sözdizimiyle oynamanın amacı, söylenmek istenen şeyi en etkili ve kalıcı bir biçimde söylemektir. Sadece bu amacın varlığı bile, *biçim*'in bir akıl sürecini gerektirdiğini kanıtlar.

Demek ki şiirde düşünce, salt düşünce ve kavram olarak bulunmaz. Şiirde düşünce, bir seçme ve birleştirme yetisi olarak vardır. Ne var ki bu, şiirin her türtü düşünceden yoksun olduğu anlamına gelmez. Şiirde, gereç olarak da düşünce vardır. Fakat bu düşünceler, hayal gücünün yaratıcı potasında görüntüleşerek, ete kemiğe bürünmüşlerdir, diri birer varlık olmuşlardır. Bu bakımdan şiirde soyutlama yalnız bir yöntem olarak vardır. Bir ürün olarak ise şiir, en somut bir varlıktır. Bitmiş bir ürün olarak şiirin özelliğiyle, ona oluşumu sırasında düzen ve anlam veren aklın soyut niteliğini karıştırmamak gerekir.

Bu durumda, genellikle yapıldığı gibi duygunun sanatı düşüncenin bilimi nitelemesi diye bir şeyden söz etmek olanaksızlaşıyor. Örneklerin çözümüyle de göstermeye çalıştığımız gibi, şiir ne tek başına duygu, ne de tek başına düşüncedir. Şiir, bir duygu-düşünce bütünüdür.

(YENİ UFUKLAR, Şubat 1975, s:257)

BALABAN'IN RESİMLERİ

Herşeyiyle somut, herşeyiyle insana en yakın bir ressam *Balaban*. Onda düşünceyle sanatsal eylem arasında en ufak bir uyumsuzluğa, kararsızlık veya kuşkuya rastlamak olanaksız. Her bir eseri insan ve toplum olgularını şiddetle vurguladığı halde, hiçbir escrinde olguya, konuya yenilmişlik göremezsiniz.

Ona göre konu bir özdür. Her öz kendi kabuğunu yapar, yani kendi tekniğini, kendi biçimini getirir. Sanatçı konusunu yaşar. Konuyu yaşamak ise, onu içten kavramak, dünya görüşüne ve kişisel duyarlılığa göre süzgeçten geçirmek, damıtmak demektir. Bu nedenle Balaban, "*sanat yaşantının izdüşümüdür*" der. Bu nedenle sahici bir sanatçı olan Balaban'da, söylev ve içerikçiliğe kayma tehlikesi bir tutum zorunluluğu olarak ortadan kalkmıştır.

Neyi nasıl verirse versin, onun eserlerinin mutlaka akışuğu temel çekim noktası, belirli ekonomik ilişkiler içinde kavranan ayakları yerde insanın yaşam uğraşıdır. Bu uğraşta özlemleri bir anı tatlılığıyla dillerden kaygısız çocukluk vardır; aşk vardır, hüznü vardır, toprak ve toplumla didişme vardır; ama herşeyin önünde, bu uğraşta, umut ve direnç vardır. Her şey etiyile kemiğiyle, hüznü ve umuduyla, ezilmişliği ve direnme gücüyle görülen somut insana göre, yani size göre, bana, onlara göre ölçü kazanmıştır. Örneğin *Koroğlu*'nda alışılmış bütün ölçüler altüst edilmekte, zeki ve bilinçli yeni bir insan ölçüsü getirilmektedir. Artık insan ata göre değil, at insana göre boyut almaktadır. Ne var ki böyle bir uygulamada, doğal oranın dışına çıkmada, karikatüre düşme tehlikesi de belirir. Ama Balaban, yaptığıının her bakımdan bilincinde olan Balaban, ölçsüzlüğe yeni bir düzen getirmesini biliyor, çünkü düşünceyi yaşıyor, düşünceyi yalnızca kuramsal

olarak değil, hayalgücüyle yaşıyor, ona, onu kalıcı yapacak biçimi vererek üslûplaştırıyor.

Fakat onda üslûplaşma yoktur, çünkü o, zihinsel-duygusal her yeni oluşuma yeni bir süreç olarak bakar. İşte *Göç I* ve *Göç II*. Biliyoruz ki o insanlar bizim insanlarımız, herşeyleriyle, ezilmişlikleriyle, korkularıyla, yıkılmışlıklarıyla; birbirlerine sokuşlarıyla; birbirlerini arayışlarıyla; birbirlerine destek oluşlarıyla, kaçışlarıyla; ayaklarını bu dünyanın topraklarına bütün haklılıklarıyla basışlarıyla, ama daha çok yılmayışlarıyla, direnişleriyle, sağlam umutlarıyla, bizim insanlarımız. Bu insanlar, biçimlerini, mekânda bulunuşlarını, bu gidişten alıyorlar. Sanki yalnızca onlar değil, bütün evren göç ediyor, evren ve insan hep birlikte yaşıyor sanki bütün duyguları. Bunun için de ıck bir kütleden oyulmuşlar gibi; o kütlenin içinde, o kütleyle birlikte geleceklerini mutlaka belirleyecekler gibi.

Göç'te, kendine özgü biri biçimini bulan yaşam, *Çocukların Oyunu*'nda pırılı pırıl bir aydınlık içinde masallaşıveriyor. İnsanı bütün boyutlarıyla kavrayıp resimsel anlatıma sokan Balaban'ın, çocukluğun tazeliliğini, buğulu derinliklerinden kurtarması vazgeçilmez bir eğilimdir. Çocukları anlatmıyor o, masallaştırıyor. Çocuğu, doğayı ve oyunu basit bir görüntü gibi değil, gerçek bir yaşantı olarak boyuyor. Bunun için de çocuklar upkı çocuk gibiler: Kaygısız, neşeli, tatlı, anlamlı; hatta hüznü. Tüm çevrenin en doğal parçaları gibiler. Evrenle, doğayla, hayvanlarla içiçe, bağdaşık bir barışıklığın salıncağında. Genellikle derinlik yaratma endişesi duymayan Balaban, bu tabloda, çocukları saran, kavrayan, delip geçen bir saydamlıkla, derin ama tül inceliğinde bir mekân yaratıyor. Ne var ki tablonun ortasında yaraulan bu derinlik, kenarlara doğru tekrar derlenip toplanıyor, tekrar yüzeyleşmeye gidiyor. Herşeyi içiçe, kucak kucağa, kaygısız bir barışıklık içinde veren yöntem de bu belki. Çocuklar, ağağlar, çiçekler, nesneler, böcekler, hepsi çocuklar gibi, hepsi kendileri gibi.

Öteki tablolarda ise, figürler, nesneler, yer aldıkları uzayla birleşerek oluşturmuyorlar mekânlarını. Herbir figür, herbir nesne kendi özmekânını yaşıyor. Bu özmekân, figürleri uzaya akılsal aralıklarla dağıtmasa da, onların varlığını sağlamaya, ayaklarının yere bastığını göstermeye yetiyor. Balaban için bu açıdan önemli olan, bütün öge-

lerin zorunlu olarak aktığı, toplandığı bir çekim merkezi, bir dikkat alanı yaratmak. Bunu da, geleneğin özünü yaratıcı, doğurucu bir tutumla kullanarak gerçekleştiriyor. Onun kurduğu kompozisyonlar sağlam bir damar halinde nakışlarımıza dek iniyor. Tablolarında bu ortada buluşma, bu çevreyi seyrekleştirip ortada yoğun bir çekirdek oluşturma; seccadelerdeki, halılardaki, kilimlerdeki göbeklenmelerden alıyor esinini. Buna tuğralaştırma da diyebiliriz. Bütün öğeler göbeği besliyor, bunun sonucu olarak da yanlar seyrekleşiyor, giderek, salt ışığa dönüşüyor.

Köyden Kopanlar'da bu özelliği daha bir belirginlikle görüyoruz. Arılar gibi uçuşarak, bir bütün, direnç halinde kopup akan bu insanlar, yalnızca ışık içindedirler. Bu teknik uygulamanın anlamı açısından da etkisi çok önemli. Çünkü böyle bir kitle, tek bilek, tek güç halinde ışığa giden bu özlem seli ancak parlak bir geleceğin yolunda yürüyebilir. *Işık*: hiçbir figürün, hiçbir motifin peşini bırakmayan ışık, devinimin anahtarı, anlatımın zembereğidir Balaban'da.

Teknik yönden başka önemli bir nokta da, bu eserlerin kabartma yöntemiyle değişik bir canlılık ve devinim kazandıklarıdır. Balaban, birçok kimyasal deneyler sonucunda elde ettiği sağlam yüzeyi oyup kabartmış, bu yolla yeni bir renkleme yöntemi uygulamıştır. Kabartma, tablodaki herşeye tablonun dışında da yaşama olanağı sağlarken, renkler süzülüp havalanıyor. Bu nedenledir ki, eserlerdeki figürler ve nesneler, seyircinin mekânına atlıyor; ama, bu atlayış bir saldırı değil, bir birleşme, uyuşma, özdeşleme niteliğindedir.

Kısa bir tanıtma yazısının boyutlarını çok aşan bu sergi, insanın her boyutundan lezzetli kesimler getiren Balaban'ın, 1-4 şubat arasında, Devlet Güzel Sanatlar Galerisinde, Ankaralı aydına, resimsevenlere, en güzel armağanıdır.

(YENİ ORTAM, 10 Şubat 1975)

ŞİİRİN ÖZGÜL NİTELİĞİ

Galvano della Volpe, şiirin özgül niteliğinin bir duygu düşünce veya hayalgücü-akıl ikileminde aranamayacağını, bu ayırıcı özelliğin teknik-anlamsal bir öge olduğunu ileri sürüyor.

Şimdi bu çok önemli savı, yerli gereçle doğrulamaya çalışalım:

Bize bu konudan en güvenilir kanıtı, yazarların eserlerinde yaptıkları değişikliklerin incelenmesi sunuyor.

Cevdet Kudret, Nâzım Hikmet'in *Kuvâyı Milliye* destanının arkasına eklediği notlarda, bazı dizelerin son biçimleriyle ilgili olarak kimi açıklamalar yapıyor.

Örneğin,

*Mansur doğruldu apansızın
yana attı kendini
kaçıyor bayır aşağı*

dizeleri, çeşitli değiştirmeler sonunda.

*Mansur doğruldu ansızın,
kaçıyor bayır aşağı*

biçimini almıştır.

Ozanı böyle bir değişikliğe iten şey nedir? Yalnızca soyut bir biçimsel kaygı mı? Bu değişiklikler, salt sözcüklerin yerini değiştirmek gibi yüzeysel bir işleme indirgenebilir mi? Bir sözcüğü şuraya değil de buraya koymanın veya bir sözcüğü kaldırıp başkasını eklemenin anlamda doğuracağı sonuçlar var mıdır?

Nâzım Hikmet'ten yukarıya aldığımız dizelerle ilgili konunun özetı şöyledir:

Kuvâyı Milliye yıllarında Kartallı Kâzım, köylerde teşkilât kurarak 'bizimkileri' satan tercüman Mansur'u vur emri almıştır merkezden. Önce başına nişan alır Mansur'un, tutturamaz. Omzuna girmiş olmalı kurşun. Mansur ters dönüp beygirle kaçmaya başlar. Derken Kâzım ikinci kurşunu yetiştirir, peşinden üçüncüsünü. Önce sola yıkılır tercüman, sonra yere. Ama bir ayağı üzenğiye takılır, kaçan hayvanın peşinden bir süre sürüklenir. Sonra kurtulur ayağı. Beygir koşarak yamaca sararken de Mansur yıkılıp kalır olduğı yerde. Kartallı Kâzım, üzerinde casusların isimleri bulunan kâğıdı almak için Mansur'a doğru ilerler. Aralarında yalnız dört telgraf direğı mesafe kalmıştır ki, Mansur ansızın doğrulur ve bayır aşağı kaçmaya başlar (*Kuvâyı Milliye* destanı, Cevdet Kudret baskısı, d. 1105-1160)

Ozan, *yana attı kendini* dizesini atarak ve *apansızın* zaman zarfını *ansızın* şekline sokarak ne yapmayı amaçlamıştır?

Apansızın zaman zarfı, eylemin ivedilikle meydana geldiğini belirtmesine karşılık, olayın yarattığı gerilimin nesnel gelişimine oranla aşırı bir çabukluğu vurgulamakta, giderek şiirsel etkiyi kesintiye uğratmaktadır. Üç kurşun yemiş birisinin kalkmasının *apansızın* olması pek inandırıcı değildir. Oysa *ansızın*, daha az şiddette bir zarf olmaktan başka, zamanı belirtmenin ötesinde bir işlev de taşımaktadır. Bu dizelerde söylenmek, pekiştirilmek istenen şey, Mansur'un, düştüğü yerden kalkış süresinin kısalığı değil, bu kalkışın korku içinde telaşla gerçekleştiğidir. Zamanın çabukluğundan çok, eyleme eşlik eden ruhsal durum verilmek istendiğinden, *ansızın* son biçim olmuştur.

Görüldüğü gibi, kimi öğelerin değiştirilmesi, soyut bir biçim oyununu değil, düşünce ve duyguların nesnelliğı ve gerçekliğe uygun olarak verilmesini amaçlamaktadır.

Tercüman cins adı yerine *Mansur* özel adının konması da, ismi belirli bir kişiliğe dönüştürmekle, şiirsel düşünceyi daha iyi somutlaştırmaktadır.

Bu parçanın son biçiminde, gereksiz görüldüğü için yer almayan *yana attı kendini* dizesi ise, olayın gerçek sürecine oranla, abartılmış

bir davranışı yansıtmaktadır, çünkü *ansızın doğrulmak*'la *bayır aşağı kaçmak* arasındaki zaman bütünlüğünü, kesintisizliği, sürekliliği bölmektedir.

Yine aynı destanın Mustafa Kemal'i anlatan,

*Sarışın bir kurda benziyordu.
Ve mavi gözleri çakmak çakmaklı.
Yürüdü uçurumun başına kadar,
eğildi, durdu.
Bıraksalar
İnce, uzun bacakları üstünde yaylanarak
ve karanlıkta akan bir yıldız gibi kayarak
Kocatepe'den Afyon ovasına atlayacaktı.*

bölümündeki

ve karanlıkta akan bir yıldız gibi kayarak

dizesi ilkin şöyleymiş:

ve karanlıkta kayan bir yıldız gibi akarak

Dikkat edilirse *akmak* ve *kaymak* sözcüklerinin yer değiştirme-siyle dizenin anlamı da değişmiş, daha doğrusu bu anlam daha gerçekçe, daha nesnel bir kimlik kazanmıştır.

Her ne kadar, yıldız kayması diye bildiğimiz olayla ilgili olarak hem *akmak* hem *kaymak* fiilini ayrıntısızca kullanıyorsak da, insanın bir yerden başka bir yere hızla ve çabucak ulaşmasını, *kaymak* fiili *akmak*'tan daha gerçekçi bir şekilde vermektedir. Ayrıca *kaymak*, genellikle bir yüzey üzerinde gerçekleşen bir eylemken, *akmak* daha çok 'boşluk' düşüncesini çağırıştır. Bu bakımdan, yukarıya aldığımız dizelerin bağlamında, *akmak* yıldızı, *kaymak* ise insanı niteleyen en nesnel belirlemelerdir.

Son bir örnek daha verelim:

İlkin,

*müntekim,
güzel
ve rahat günlere inanıyordu*

olan dizeler sonradan

öcalıcı, güzel ve rahat günlere inanıyordu

olmuş, peşinde de

güzel, rahat günlere inanıyordu

değişimiyle son biçimini almış.

Birinci biçimle ikincisi arasında yalnızca *müntekim* sözcüğünün türkçeleştirilerek *öcalıcı* yapılması gibi bir fark var. Oysa üçüncü ve son biçimde, *öcalıcı* sözcüğü tümden kalkmış, yalnızca *güzel, rahat* kavramı bırakılmış.

Eserdeki öteki ilgili dizeleri dikkate alırsak, *güzel, rahat günlere inanan* kişinin, sarışın bir kurda benzeyen, şayak kalpaklı adam olduğu ortaya çıkıyor. Güzel ve rahat günler demek, karnı tok insanın özgürlük, bağımsızlık ve barış içinde yaşaması demektir. Güzellik nasıl bağdaşabilir kinle, öc alma duygusuyla? Ozan, bu sözcüğü çıkarmakla söyleyişindeki çelişkiyi de gideriyor, dolayısıyla dizenin anlamını daha inandırıcı daha gerçek kılıyor. Ayrıca *ve* bağlacının kaldırılmasıyla de, anlamın daha kesintisiz, daha yoğun bir akıcılıkla iletilmesi sağlanmış oluyor.

Şimdi şu ilkeleri anımsayalım:

1) Dil işareti, birbirlerini karşılıklı olarak gerekli kılan iki öğeden, *anlam* ve *anlamlayan*'dan oluşan bir bütündür(1).

(1) Ferdinand de Saussure'e göre, dilin yapı taşı, dil yetisinin teknik koşulu olan **dil işareti** (dil göstergesi), bir nesneyle bir adı değil, bir kavramla bir ses imgesini birleştirir.

Burada sözü edilen 'kavram', bir mantuk terimi değildir. Sadece bilinç olgularının adıdır.

Ses imgesi ise, madde olarak ses değil, bu sesin zihinde bıraktığı izdir, işitme duyumuyla sağladığımız bir tasarımdır.

Dil işareti, iki yönlü zihinsel bir bütündür. Bu bütünü oluşturan kavram ve ses imgesi sıkı sıkıya birbirine bağlıdır ve biri ötekini çağırıştır.

2) Düşüncenin tek gerçekleşme alanı dildir; yani dille düşünce özdeşdir.

O halde, anımlayan düzleminde gerçekleşen her değışiklik, aynı zamanda bir anlam değışikliğidir.

Şiirle ilgili olarak ise; en son ve başarılı biçimi buluncaya dek uygulanan her türlü dilsel (:biçimsel) değışiklik, duygu ve düşünceyi daha nesnel, daha tam, daha kesin, dolayısıyla daha şiirsel kılmak içindir.

Şiirsel sürece egemen olan bu anlamsal gelişmeyi, dil işaretinin yukarda değindiğimiz özelliğı nedeniyle, anımlayan düzleminde izleyebildiğimiz göre, anlatımın şiirsellığe doğru gelişiminin, duygu ve düşüncelerin dilsel gelişimiyle çakışığını söyleyebiliriz: başka bir deyişle, anlamlayansız dil işareti düşünölemeyeceğine göre, anlamın nesnellığe doğru gelişme süreci, *teknik* bir nitelik taşımak zorundadır.

(YENİ UFUKLAR, Mart 1975, S: 258)

Ne var ki böyle bir tanım, önemli bir terminoloji sorunu yaratmaktadır, çünkü bizim kavramla ses imgesinin birlikteliğine verdiğimiz *İşaret* (gösterge) sözcüğü, genellikle yalnız ses imgesi için kullanılmaktadır. Şu gerçek ki, ben /ağaç/ sesine *İşaret* diyorsam, bu "ağaç" kavramını taşıdığı içindir. Başka bir deyişle, duysal bölüm, yani işitme duyumuz aracılığıyla zihinde yaratılan ses tasarımı, yani ses imgesi fıkri, tümü gerekli kılmaktadır. Bu terim karışıklığının önüne geçmek için, bu birbirini gerekli kılan, ama aynı zamanda birbirine karşıt olan kavramları şöyle ifade edebiliriz:

Kavram'ı *anlam* sözcüğüyle karşıyalım. Ses imgesi'ne *anımlayan* diyelim. Bu iki ögenin oluşturduğu bütünün adı ise *İşaret* olsun.

(Bu konudaki çeşitli kuramsal yazılarımız için bkz.: a) *Şiirin Semantik Anahtarı*, "Halkın Dostları" Aralık 1970. n. 10, b) *Toplum Yapısında Dilin Yeri*, "Ant", Mart 1971. n. 184-11, c) *Yine Dilbilim*, "Soyut". Aralık 1972, n. 53. d) *Dil İşaretinin Özellikleri*, "Soyut", Ocak 1973. n. 54.

Genel dilbilim kavramları, dilimizde değışik sözcüklerle karşılanmaktadır. Kimi farklılıkları buraya kaydetmekte, okur açısından yarar görüyoruz.

dil işareti: gösterge

anlam: gösterilen, işaretlenen

anımlayan: gösteren, işaretleyen)

ŞİİRDE NİCEL SOLUK

Belki bağınaz görüneceğim, belki ne bilimselliğe ne de nesnelliğe sığacak söyleyeceklerim, ama yıllardır sezgi durumundan yargıya çeviremediğim, bu yüzden de hep kendime saklamayı yeğlediğim bir gözlemimi, her nedense şu an, açıklama gereksinimi duydum. Hâlâ da bir yargı gözüyle bakmadığım gözlemim, kısaca şu: Şiirde uzunluk-kısalık ayrımı yapılabilir, yapılması gerekli, bellibaşlı yerli-yabancı şiir ürünlerinin çoğunluğu bu savı kanıtlar nitelikte.

"Şiir bir soluk işidir" dersem, kimse karşı çıkmaz sanırım. Ne tuhaf ki, uygarlığın şiirsel örnekleri de hep sıkı ve dayanıklı bir soluğun sonuçları olarak çıkıyor karşımıza. Peki ya, özelliği nedir bu soluğun? Aynı zamanda nicel bir yanı da var mıdır?

Günlük birkaç örnekle yanıtlamaya çalışalım: Kimi beden hareketlerini düzen ve süreklilikle yapınca, her geçen gün bu hareketleri daha iyi ve rahatlıkla yineleriz. Sırtüstü yatıp, iki ayağımızı birden, dizlerimizi bükmeden havaya kaldırmamızı söyleseler, birkaç kez kaldırmakta güçlük çekmeyiz belki ama, ona veya onbeşe kadar güç sayarsınız. Sigara içiyorsanız, merdiven çıkarken, yokuş yukarı biraz hızlı yürürken, bunun etkisini soluğunuzun kesilmesinde, yüreğinizin atışlarının artuşunda göreceksiniz. Yâni "soluk" , nitel bir sorun olmakla birlikte, nicel bir olgudur herşeyden önce. Zaten bir ozan veya yapıtı için kullandığımız soluk sözü, insan örnek alınarak söylenmiyor mu? Soluklu insan ise, iki kulaçta kesilmeyen, kırk-elli basamakta duralamayan, elli-altmış metre koşmakla yüreği ağzına gelmeyen kişidir, yanılmıyorsam.

Bu gözlemi şiire uygulamak istiyorum: Dünyanın bütün büyük ozanları, ayrıcasız soluklu ozanlardır. Bu soluklu ozanların, nicel

açıdan en küçük ölçü birimleri, en azından bir sone veya benzeridir. İki-üç dizelik şiirlerle büyük olabilmiş, insanlığı yansıtabilmiş ozana rastlamadım ben pek. Bununla, iki-üç veya dört-beş dizelik şiirlerle tanınmış ozanların bulunmadığını söylemek istemiyorum. Vardır elbette. İşte Divan edebiyatının beyideri. Ama Divan ozanları bile, özerk bir yapı içinde birbiriyle kaynaşuramadıkları bu beyitleri ard arda sıralama gereksinmesi duymuşlar. Hayyam'ı veya Neyzen'i örnek vermeyiniz. Onlar, ozandan çok, düşünürdürler. Şiirleri, düşünsel anlamları için sevilir. İlk ağızda bir de Orhan Veli geliyor akla. Onun o kısacık, ayaküstü şiirleri, "şiir" değil, dikkat çekici zekâ oyunlarıdır, söyleyiş buluşlarıdır. Biraz daha zorlasa, bir "atasözü" veya "öz-deyiş" ozanı olabilirdi belki. Onun asıl şiir olan şiirleri, "İstanbul'u Dinliyorum", "Ben Bir Garip Orhan Veli" türünden ürünleridir. Kısa şiirlerini bir kez okuyup merakınızı giderdikten sonra bırakınız. Orhan Veli'nin şiirleri, yürek-us birliğinden çok, zekânın hınzırlığına konuşur.

Çoğunluğu oluşturan örneklere gelince, kimi şiirlerini (Kaplumbağa, Kedi, Sıçan vb.) saymazsanız, Apollinaire'den başlayabiliriz. İşte Rimbaud, Mallarmé, Baudelaire, Eluard, Yesenin, Mayakovsky, Brecht, Neruda, Seferis, Petrarca, Valéry, Yevtuşenko, Lermontov, Eliot, Villon, Lorca, De Otera, Machado, Yeats, Rilke, De Vigny, Nâzım Hikmet. Bunlar, kitaplığıma hemen şöyle bir gözetup, çağ ve eğilim ayrımı gözetmeksizin sıralayabildiğim adlar. Buna Tevfik Fikret'i, Yahya Kemal'i ve çağımızın birçok ozanını katabilirsiniz. Ya bir de baştan alırsak, örneğin Homeros'tan yola çıkıp, Vergilius'tan geçip, Dante'de soluklanıp, Nâzım'ın *Bedrettin*'ine ve *İnsan Manzaratı*'na uğrayıp, Hasan Hüseyin'in *Kızılırmak*, *Ağlasun Aysafağı* ve *Kızılküğü* gibi yapılarında dinlensek, neye tanık oluruz acaba?

Bir dize kurmak kolaydır. Kolayca kurulmuş çekici, çarpıcı dizeleri yan yana getirmek, alt alta dizmek pek bir çaba gerektirmez. Zor olan, bir "yapı" kurmaktır, dizeleri de, o yapı için tezgâhtan çıkartmaktır. Nükteyle, güldürücü birkaç dizeyle, zekâ oyunları ile, insanı bir oyun olarak gerçekten hayran bırakan söz ve sözdizimi cambazlıklarıyla herşey olunmuştur ama, soluklu, yâni gerçek ozan olduğu görülmemiştir. Demiştim, soluk herşeyden önce nicel bir olgu-

dur, fiziksel bir oluşumdur. Bu yüzden de, usun ve imgelemin dehlizlerinde tıkanmadan, kesilmeden kulaç atan ır ozan olabilirler. Gerisi boştur, gerisi kendini avutmadır, meyhanelerde ve ayaküstü bulvar karşılaşmalarında fısıltı gibi, dedikodu gizliliğiyle okunan değerli süs eşyalarıdır, ama şiir, asla!

Bu sözlerimle şiirin reçetesi bulunduğ ı görüşünü savunmuyorum. Yalnızca, sahici ozanın, değeriyle birlikte, nicel soluğunun da bulunması gerektiğini belirtiyorum. Bunu da elbette boşa yapmıyorum. Ülkemizde şiir adına piyasaya sürülen sayısız yutturmacalara okurun dikkatini çekmek için yapıyorum. (24.9.1975)

(YENİ HALKÇI, 4 Ocak 1976)

YEŞİLÇAM'I YALNIZ YARATICILAR KURTARABİLİR

Günlük yaşantımıza bunca girmiş olan Yedinci Sanat'la hepimiz ilgilenmek zorundayız. Güçlü bir kitle iletişim aracı, daha sınırlı topluluklara seslenen öteki sanat dallarına göre daha çok genel denetim gerektirir. Bu denetim yasal olamaz elbette. O zaman sanatın köküne dinamit konulmuş olur. Bu denetim, tartışmadan, özgürce eleştirmeden, düşünce ve beğeni karşılaştırmasından doğacak ortak, çok yönlü bir bireşimle sağlanabilir ancak. Günümüz sanatçısı, düşünürü, eleştirmeni, tek bir boyutta tutsak kalmamak, olanaklarının ve gücünün elverdiği ölçüde sanatın tüm dallarını kapsayan bir öğrenme sürecini oluşturmak zorundadır. Sinema, kitlelere en kolay ve en etkili biçimde giren bir sanat dalı olduğu için, konuştuğumuz dil gibi tümümüzü ilgilendiren bir olgudur.

Pasolini öldürüldükten sonra, bu ozan, eleştirmen, düşünür ve sinema yönetmeni için sayısız şey söylendi. *Panorama* dergisinin 13 Kasım 1975 sayısında, *Pasolini*'nin sinemacılığı üzerine kendisine sorular yönelten İtalyan sinema tiyatrosu eleştirmeni ve yazarı *Tullio Kezich*, şöyle bir belirlemede bulundu: "*Pasolini*'nin daha o zaman, İtalyan aydını ile, kitle iletişim araçları arasında ulusal bir bütünleşme sağlamak için çalıştığını anlamalıydım... O ana dek İtalyan kültürünü edebiyatçılar yapmıştı, sinemaya girmesiyle, çember sağlamlaşıyordu, aydınlar, sinemanın sıcak cephesinde doğrudan kendileri savaşımaya başlıyorlardı."

Tullio Kezich'in bu tanısı, daha ilkel düzeyde de olsa, bizler için de geçerli. Gördüğümüz yerli filmlerin bize sorun olarak sunduğu şeyler gerçek değil mi? Yaşamdan alınmış kesitler değil mi? Elbette

evet. Yönetmenlerin, genellikle bu açıdan iyi niyetli olmadıklarını söylemek nesnel bir kafa için çok zor. Ama neden, yaşamdan alınan, yaşamda daha da kötüsü bulunan tüm bu konular, sunuldukları filmlerde bize tiksindirici, iğrendirici geliyor ve bunun sonucu olarak da, o filmlerin içeriklerini gerçek dışı, inanılmaz şeyler gibi görüyoruz? İşte düğüm burada. Metin Erksan'ın televizyon için yapıtığı ve Türk öykücülerinden esinlenen dizisi, bu düğümü çözmemize epeyi yardımcı olacaktır. Metin Erksan, tüm uzatma, abartma kusurlarına karşın, şu gerçeği ortaya koydu: Ne türden olursa olsun, ister toplumsal, ister bireysel, herhangi bir konunun sinemaya etkili bir biçimde aktarılması için, sinemanın özgül dilinin bilincine varmak, o dili uygulamaya sokabilecek teknik yöntemlere egemen olmak gerekmektedir. *Bütün*, ayrıntıların bir toplamı değil, birleşimiye de ayrıntılardan oluşur. Ayrıntı çözümlenmedikçe, *bütün*, parçacı kalır, tutarsız olur. Yani bütün olmaz. Metin Erksan, son televizyon deneyleriyle, ayrıntıya duyarak, ustaca, zekice, bilinçle yaklaşma yolunu ve gerekliliğini vurguladı. Bir ayrıntının, etkili güzelliğini, vurucu gerilimini, insansal gerçekliğini yakalayamadıkça, bütünün sağlanamayacağını, her düzeyden seyircinin kavrayabileceği bir açıklıkla önümüze serdi. Metin Erksan'ın bu deneyleri çeşitli yönlerden eleştirilebilir. Örneğin seçilen öykülerin, sanat değerine bakılmadan, bol görüntü sağlayacak nitelikte oldukları için seçildiklerdi ileri sürülebilir. Ayrıca bu da tartışılabilir. Bir edebiyat yapıtını konu alan bir sinema yapıtı, kendi özgül gerçeğini edebiyatın diliyle gerçekleştiremez elbette. Bu yüzden de kendi diline, anlatımına uygun değiştirmelere giünmek zorundadır. Fakat Erksan'ın vurguladığı gerçek gözden kaçmamalıdır. Sinema sanatını ayaklar altına aldıratan şey, filmlerin konusundan gelmiyor. Tam tersine, böylesine etkili konuları başka toplumlarda zor buluruz belki. Temel eksiklik daha da tabanda yatıyor; konudan ideolojiden, dünya görüşünden beride yatıyor. Sanatçı olup olmamakta, sanatın kendine özgü olanaklarını iyice kullanmasını bilip bilmemekte yatıyor. Toplumcu sanat görüşünü yozlaştıran tutum da bu çok tehlikeli temel, ilkel yeteneksizliktir zaten. Yaratma gücü olmayan, etkili söyleme, unutulmayacak biçimde görüntüleme yeteneğinden yoksun kimselerin, toplumculuğa sığınıp, toplumculuğu konu ticaretinde görüp

ortaya çıkmaları, yapıt yerine, kaba çirkinlikler doğuruyor. Türk sineması da, eleştiri gücü keskin, bilgi dağarcığı zengin, yaratma gücü yoğun ve çok boyutlu ve de çok renkli bir edebiyatçıyı bekliyor herhalde. Dibi çürük sinema eylemlerinin eksikliği toplumsal sorunlara duyarsızlık değil, sanatın çetin, yaratıcı, tam ve kahredici o güzel, o temiz, o ılık, o her yana egemen, o uzağı biçimle, üslûpla görücü düzeyidir.

(YENİ HALKÇI, 11 Ocak 1976)

FETVACILAR ÇOĞALDI

Toprağı bol olsun sevgili Ataç'ın. Kuşkusuz, çağımız Türkiye'sinin en ilginç, en çekici ve vazgeçilmez yazarlarından birisidir o. Onun kaleminden çıkıp da, sonuna dek okunamayan pek az yazı vardır herhalde. Burada, "yazar" sözcüğünü, "sanatçı" nitelemesiyle eşdeğerli kullandım. Siz ne dersiniz deyin, ister "denemeci" deyin, ister "edebiyatçı", benim için Ataç, sözcüğün tam anlamıyla katıksız bir yazardır, yaratıcı bir düzyazıcıdır.

Ataç, kendine özgü, yeri kolayca doldurulamayan; kendisine öyküenlerin sayısı artukça özgünlüğü daha da belirginleşen bir yazar ama, bugün anladığımız biçimde bir eleştirmen değil elbette. Diyordum, bu noktaya çok değinildi. Kimisi onu "büyük eleştirmen" diye göklere çıkarttı, kimisi "hiç eleştirmen değildir" dedi, kimisi de, Asım Bezirci'nin haklı olarak yaptığı gibi, onun eleştiri kuramcılığını aydınlığa kavuşturdu. Ben de düşündüğümü söyledim. Elbette, ayaküstü bir genellemeyle değil; vaktinde yapıp yayımladığım ayrıntılı incelememe dayanarak söyledim. Temellendirerek, gerekçeler göstererek vardığım sonuç, Ataç'ın bir eleştirmen olmadığı, iyi ve özgün bir yazar ve de eleştiri kuramcısı olduğudur.

Bu konuda herkes düşündüğünü söyleyecektir. Bundan daha doğal birşey de olamaz elbette. Önemli kişilerin tarihsel yeri, ancak, bu çok yönlü yaklaşımlarla saptanabilir. Şunu özellikle vurgulamak istiyorum: Ancak Ataç çapında bir kişilik, gerçek anlamda eleştiri yapmadan, yalnızca izlenimlerine dayanarak verdiği yargıları "eleştiri" saydırabilirdi. Görünürde çok kolay gibi gelen bu yöntem, evet hem çok kolay, hem de çok zordur. Zordur, çünkü gerekçe göstermez yargılarına. Ne vak ki, gerekçe göstermeden yargı verebilmek ve bu yar-

gının etkili olmasını sağlayabilmek için Ataç özgünlüğünde bir yazar olmak gerekir.

Bu işi, Ataç'a öykünerek yapmaya kalkışmak, üstelik o zamandan bu yana çok şey görüp geçirmiş bir Türkiye'de insana gülünç geliyor. Son aylarda, dergilerde ve gazetelerde, yargı tekeline tutkun kimi sesler duyulmaya başladı. Hele de *yeni değerler'i* (?) bulmaya pek hevesli *yeni değerler'in* yüksekten atmaları yok mu, güldürüyor desem yalan olur, karnını ağrıttıyor insanın, beğenisini incitiyor. Bu arada, *eski-miş* değerleri de (değer eskir mi dersiniz?) temcit pilâvı gibi önümüze sürenler belirdi. Belirdi demek yanlış oluyor, tekrar tekrar bin kez belirdi. Zorlamayın şu sanatçıları yahu, bırakın kendi hallerine! Ya adam gibi eleştirirsiniz –tabii, yantutuculuk, bölgecilik, hemşerilik, dostlukçuluk oynamadan– ya da susar oturursunuz. Ağzınızı mutlaka açmanız gerekmez. Çünkü okur, sizlerden çok ilerde. Hem sanatçının, kendileri hiçbir şey olamamış koruyuculara hiç de gereksinimi yoktur. Değerlerin yokolduğu nerde görülmüş ki?

Fetvacılık dönemi çoktan tarihe karıştı. Sanatçı, fetvacısız yetişince, oyunsuz ve dalaveresiz bir biçimde kitleye yayılınca, daha çok sanatçıdır, daha kendisidir, daha yalın ve özgündür. Hem, sanat işçiliğinin çilesine katlanma gücünü gösteremedi, çiziktirdikleri bir-iki içdökme, bir-iki saldırı, bir-iki ideolojik palavrayla üne kavuşma yolunu seçenlerin, kendi kendilerini reklâm edebilme olanağına sahip bulundukları günümüzde, fetvacılık kâr getirmez kanısındayım. Yeni fetvacılar, ya yutturmacılığın, kolaycılığın, meyhane eleştiriciliğinin artık sökmediğini çabucak anlar ve meslek değiştirirler, ya da yakında işsiz kalma tehlikesini göze alırlar. Orhan Veli, Hitler'i edebiyata dâvet etmişti ama, şakaydı onunkisi; çünkü, istifa etmedi ozanlıktan! Ataç ise tüm yaşamını verdi edebiyata. Yeni fetvacıların da, önce çok şey vermeleri gerekecek kendilerinden. Yoksa, bozum olmak işten bile değil! Ondan sonra Ataç da kurtaramaz onları.

(YENİ HALKÇI, 28 Ocak 1976)

SANATIN KURALLARINA DİKKAT

Deneylerden çok az şey öğreniyoruz. Bunca görüp geçirdiklerimizden sonra, hâlâ eski yanlışlara kolayca düşüyoruz. Toplumcu sanaun şamatacılık, meydan söylevciliği olmayıp, ciddî ve çetin bir eylem olduğunu yine unuttuk. Sanattan konuşulurken, hele de "toplumculuk" dendiğinde, bütün konu bilgiçliğimiz, içerik üzerine çeşitleme becerimiz, bir yapıtı öyküye indirgeyip anlama kolaycılığımız depreşiveriyor. Sanat derken sanatı elden kaçırıyoruz. Sonunda kala kala, bir sürü kalıp-söz kalıyor.

Oysa kalıp-sözler, en çok sakınılması gereken araçlardır; çünkü, yalnızca geçici bir heyecanı patlatarak, sözcüklerin asıl içeriğini, özünü gizlerler. Kalıp-sözler, gereksizce açıktır. Kalıp-sözlerde anlam, ışık-gölgeden sıyrılmış, çıplak ve tutkusuz bir belirginliktir. Kalıp-sözler, okuru veya dinleyiciyi edilgin kılar: onun elinden tüm değiştirim ve kişisel katkı olanaklarını alır; sözün anlamını tamamlayıp bütünleme özgürlüğünü yok eder. İletişim adını verdiğimiz olgu, eştışimsel bir ilişkidir. Yani, basit bir verme ve alma işlemi değil, verile alanın karşılıklı katkılarını, tamamlama ve bütünlemelerini gerektüren bir alış-veriştir. Önceden kestirilemeyen boyutlarda gerçekleşebilen iletişim olgusu, kalıp-sözlerde edilgin bir çizgiselliğe, kişisiz bir etkileneşme dönüşür.

Özellikle toplumcu sanatçı, bu konuda çok dikkatli olmak zorundadır. Yoksa söylevcilik, içerikçilik tuzağına düşmesi işten bile değildir. Kalıp-sözlerin hemen yaratukları ruh durumu, ilk bakışta aşırı bir heyecanlanma gibi görünse de, uzun sürede, doygusuz varılan bir kanıksamadır.

Aynı şey, sanatçı olmayan toplumcular için de geçerlidir. Sanaun

inceliklerini unutup, karmaşık sanat dünyasını basit birkaç çizgiye indirgeyip açıklayacağını uman saf toplumcular, giderek inandırıncılıklarını yitirmeğe tutsaktılar. Şamatanın, kolaycılığın, kalıpcılığın, sanat beğenisizliğinin toplumculukta kesinlikle yeri yoktur.

Bu kaygumun örneklerini mi istiyorsunuz? Çevrenizde rastgele yazıp çizenlerle, lâf üretenlere şöyle bir bakınız, yeter.

(YENİ HALKÇI, 25 Şubat 1976)

SANATTA YANLIŞ DEVRİMCİLİK

"Devrimci sanat" nitelemesine katılmıyorum. Nedeni şu: "Devrimci" sözcüğü, benzer birçok nitelemeler gibi kapsamı kolaylıkla belirlenemeyen, bu yüzden de her yana çekilebilen bir etiket oldu. Ayrıca bu sözcük, devrimci eylemin gerçek içeriğini, bu eylemin kaçınılmaz tabanı sınıfsallıktan uzaklaştırıyor gibime geliyor. "Devrimci" sözcüğünün, sanat tartışmalarını, salt ideolojik bir alana sürüklediğini, giderek sanatın kendisinin unutulmasına yol açtığını ileri sürüyorum. Ayrıca, devrimci adıyla piyasaya sürülen sanat ve edebiyat ürünleri de, bu ayrımsız etiketin gizleyici etkisiyle, sanatsal hiçbir işçilik ve emek içermedikleri halde, sanat gibi yutturulmak isteniyor. Bu nedenle, daha köklü bir ayırmadan yola çıkarak, "devrimci" sözcüğünü başka bir nitelemeyle değiştirmenin zorunluluğuna inanıyorum. Böyle bir değiştirme, hem sanatın özgüllüğüne, hem de sınıfsallığına daha uygun düşecek.

İki karşıt sanat gösterisinden başka bir ayırma izin vermiyor kafa yapım. Kalıplaşmış nitelemeler gibi gözükseler de, yaşadığımız sınıflı toplumlarda ancak şu iki sanatsal ayırımı yapabiliriz: 1 — Kentsoylu kökenli sanat veya daha iyi bir deyişle, kentsoylu gerçekçi sanat görüşü, 2 — Emekçi kitle kökenli sanat veya daha iyi bir deyişle toplumcu gerçekçi sanat görüşü. Bu iki ayırımın tanımını ilkin ekonomik tabanda yapmak zorunludur: 1 — Üretim araçlarına sahip kapitalist azınlığın ideolojisini şu veya bu yolla yansıtan sanat, 2 — Üretim araçlarının emekçi kitlesi yararına ve çalışanların mutluluğu için kullanılmasını yine şu veya bu yolla sezindiren toplumcu ideolojinin sanatı.

Bu kesin ayrımları başlangıçta belirtmemin iki temel nedeni var: 1 — Sanatı, hangi türünde olursa olsun, sınıfsallığın bu kesin belirlemesinden koparmak olanaksızdır, 2 — Hiçbir sanat ürünü, en açık-seçik, en çizgisel olanı bile, hiçbir zaman basit bir alt yapı-üst yapı kolaycılığıyla, belirtisi olduğu sınıfsal ideolojiye dolaysızca indirgenemez. Çünkü sanatsal gösteriyle, sanatın yansıttığı dünya görüşü arasında, akıl almaz griflikte bir karşıt ilişkiler alanı uzanır. Bu bakımdan, Engels'in, doğru sonuçlara varmak için gerekli gördüğü "uzun dönem yasası", sanatla sınıfsallık arasındaki bağımlılığı ve ilişkiyi saptamakta, öncelikle gözönünde tutulması gereken bir yöntem olmak gerekir.

Sanat yapıtlarıyla sahici ilişkiye girebilmiş herkes şunu kabul etmek zorundadır: Sanatçılık, bilgi ve bilinçten önce, bir yetenek sonudur. Yetenek sözcüğünü metafizik bir havaya sokmamak için buna "işçilik" demek belki daha doğru olacak.

Her ozan, ilkin işçiliğiyle ozandır, üslûp yaratabilmesiyle, biçimsel yapılar kurabilmesiyle ozandır. Buradaki "İşçilik" sözü hem kuyumculuk, hem de kuyumculuğu içeren yaratıcılık olarak anlaşılmalıdır. Her ozan, eğer şiir üretiyorsa mutlaka kuyumcudur, mutlaka her bir sözcüğün en gizli, en bilinmedik kıyı bucağını duyup işleyen kimsedir.

"İşçilik" görüldüğü gibi çok zor bir nitelik. Ama sanat yapmanın en ilkel, en başlangıçsal koşulu. Bu noktanın çok iyi kavranması gerekir. Ancak bu çok ilkel, ama çok çetin başlangıç yetisinden sonradır ki sanatın şu veya bu niteliği söz konusu edilebilir. Ancak kişinin işçilik olarak sanatçılığı varsa, o kişinin sanatının toplumcu gerçekçi ya da kentsoylu gerçekçi olup olmadığı araştırılabilir. İşte bu nedenle Ahmet Haşim de, Nazım Hikmet de ozandır. Bu nedenle Rimbaud da, Mallarmé de, Mayakovski de, Neruda da, Villon da ozandır. Bu noktaya dek, yukarda belirttiğimizi iki dünya görüşünün ayrıncılığı değil, işçiliğin, sanatsal yaratıcılığın ortaklığı söz konusudur.

Şimdi bireyci sanat-toplumcu sanat karşıtlamasına gelebiliriz. Toplumculuk, toplumsal nitelikli sorunların yapıta sokulması değildir, ne de bireysel sorunların işlenmemesi. Gerçek toplumcu sanat, insanı birey-toplum bütünlüğü içinde görüp yansıtabilen sanattır. Toplumcu-

luğu; toplumu dolaysız yoldan ilgilendiren konuların tekelinde sanmak, ilkel olduğu kadar kaba bir yanılgıdır. Böyle bir yanılgı, sanat denilen o ince, o damıtılmış ürünün güzelliğini bulandırır. Toplumculuk bir konu, içerik sorunu değil, yöntem sorunudur, bakış açısidir, dünya görüşü biçimidir. Toplumcu sanat, insanı, onun hiçbir sorunundan kaçmadan ele alıp yansıtan ileriye dönük, geliştirici, "sanatça" bilinçlendirici bir etkinliktir. Baştan sona toplumsal içeriğı olan bir ürün en bireyci bir yapıt sayılabileceğı gibi, baştan sona bireysel sorunlarla örölü bir üründe en toplumcu bir yapıt sayılabilir. Demiştım: Toplumculuğun özü içerik değil, yöntemdir. Bu yöntemin, çağdaş dünyanın her alandaki sayısız verilerinden, toplumda ekonomik bir varlık olarak yaşayan insanın mutluluğı için yararlanması ve bu mutluluğı sağlayacak temel yapının kurulması yolunda, bir birey-toplum bileşkesi olan insanın çözümünü getirmesi şarttır.

İster kapitalin sıkıdüzenci dünya görüşünü, isterse emekçi sınıfın ilerici, toplumcu görüşünü yansıtsın, bütün sanat ürünleri aynı zamanda hem toplumsal hem bireyseldir. Nedeni çok açık: Her sanat yapıtı, toplumdaki her eylemin kaçılmaz sınıfsallığı nedeniyle toplumsaldır, çünkü belirli bir dönemde, belirli koşullarda, belirli etkenlerin ürünü olarak ortaya çıkmıştır. Her sanat yapıtı aynı zamanda bireyseldir, çünkü bireysel olmayan sanat yapıtı yoktur, çünkü her sanat yapıtı, sınıfsallığın, bilinçli ya da bilinçsiz olarak, bir birey tarafından, bir kişi tarafından, bir özne, yani eşi olmayan bir "tek" tarafından yansıtılması, eleştirilmesi, süzülmesi, yorumlanmasıdır. Ancak bu ikili ve içiçe özellikten sonra bir sanat yapıtı toplumcu gerçekçi veya kentsoylu gerçekçi diye nitelenebilir. Şimdiye dek imece yoluyla sanat ürünü yaratıldığı görölmemiştir. Bireyin damgasını taşımayan, yani başka yapıtlardan şu veya bu nedenle ayrılmayan, kendi çapında da olsa, sanatsal beğenin gelişim sürecinde kendine özgü bir yeri bulunmayan bir sanat yapıtı görölmemiştir henüz. Bu yüzden derim ki, bireyselliğı (dikkat edin bireyciliğı demiyorum. Hem niye olmasın, hatta bireyciliğı de!) gözü kapalı yadsıyıp, ondan öcü gibi kaçacak yerde, onu irdeleyip çözümlemek en akıllıca bir iş gibi görünüyor.

Şuraya gelmek istiyorum: Kentsoylu gerçekçi veya toplumcu gerçekçi sanat ayrımlarından önce, bunların "öncesine" dikkati çekmek

istiyorum. Ahmet Haşim ozandır, Yahya Kemal ozandır, Nâzım Hikmet ozandır, Attilâ İlhan, Hasan Hüseyin, Mayakovski, Brecht, Baudelaire, Eliot, Dante, Homeros, Eluard ozandır. Peki ya, Ahmet Haşim'le Nâzım Hikmet'e ozan dedirten ortak özellik nedir? Ama öte yandan, Ahmet Haşim'le Nâzım Hikmet'i birbirinden ayıran sınıfsal özelliğin sanat düzlemindeki yansıması nasıl kendini gösteriyor?

Oysa bireyci sanat, insanı bir birey-toplum bileşkesi olarak kavramaz, yalnızca bireyin dar ve bencil sınırlarının içinde görür; daha iyi bir deyişle, özneyi işlemez, öznelcidir. Geleceğin kapılarını güvenle, bilinçle, coşkuyla dövüp, insana bir gün mutlaka gelecek olan güzel günleri muştulamak yerine, bireyin karanlığını sürer öne; insanı bu dünyadan soğutmak için ne gerekirse yapar, böylece de egemen kapitalin ideolojisine, yarına güvendirmeyen, yarını öte dünyada aratan dünyadışı yaşam anlayışına iter okuru.

Buna karşılık toplumcu gerçekçi sanat ilericidir, iyimserdir, iç açıcıcıdır, umutlandırıcıdır, savaşımıcıdır, atlgandır, araştırıcıdır. Ama herşeyden önce kolay değildir. İşte bu yüzden, yazımın başlığını "Sanatta Yanlış Devrimcilik" koydum.

(MİLLİYET SANAT, 2 Nisan 1976, Sayı: 178)

EBEBİYATTA ADA SİĞİNMA HASTALIĞI

Ünlü adlara sığınmak, edebiyat dünyamızın uzun zamandır kurtulamadığı bir hastalık. Ünlü adlara saygı göstermek, onları el üstünde tutmak ve hak tanımazların saldırısından korumak, insan emeğine, zekânın başarısına saygılı herkesin görevidir elbette. Ama bu ünlü adların, yeri geldiğinde eleştirilmesi kadar da doğal bir şey düşünülemez. Böyle bir eleştiri, bir yandan, kendi kişiliğimizi ve özgün girişkenliğimizi artırır. Oysa bizde adları ağza alırken, aman elin adamı ne der acaba, bana söver mi, beni nankörlükle, değer bilmezlikle mi suçlar, yoksa haddini bilmezsin biri mi der bana diye kendinizi tutmak zordurasınızdır, çünkü ortam sizi böyle belirlemiştir, başka türlü davranışa "toplumsal izin" çıkmamıştır. Bu ünlü kişilerin adını ağzınıza ancak övücü sözler etmek için alabilirsiniz.

Ne var ki ölümlere sığınmakla dirilere sığınmanın kendini gösteriş biçimleri değişiktir. Ayrıca sığınma gereksinimi duyan kişilerin de sanat-edebiyat dünyasında özel durumları vardır. Ölüye sığınmak için başlıca koşul, ölünün gerçekten büyük bir düşünür, üstün bir sanatçı olmasıdır. Zaten bir insan ölmeye görsün, unutulmamak için, geriye olumlu nitelikler bırakması gerekir. Bu tür sığınmanın yarattığı bağışklık, doğallıkla daha güçlü oluyor. Ölenin dünyasal varlığı artık kimseyi rahatsız etmediği için, tutkular, duygusal tepkiler, düşmanlıklar etkisini yitiriyor, geriye yalnızca iyilikler ve nitelikler kalıyor. Nitelikleri savunmak ise çok kolay; niteliklere sarılarak o kişiye sığınmak daha da kolay. Yeryüzü tutkularının bulanık ilişkilerinden kurtulmuş sanatçı, bir yandan geride bıraktığı ürünlerin gücüyle, bir yandan da yaşayanların yargı güçsüzlüğüyle giderek tabulaşıyor. O

sanatçı artık, ortak ve çizgisel bir değer dizgesinin kolaycı ölçülerine göre belirlenmiş ve herkesin rahatlıkla kullanabileceği eleştiri kalıplarının tutsağı olmuştur. Bu tür kalıplara yenilmemek için, ne yazık ki yılların akı başında yazarı olmak yetmiyor. Birçok dengeli ve kişilikli yazar ve aydın, toplumsal tabular karşısında kendilerinden beklenen düşünce özgürlüğü ve eleştirel kafayla davranamıyorlar. Tersine, kurulu oyuncaklar gibi, her etkiye ve uyarıya aynı tepkiyi gösteriyorlar.

Dirilere sığınmaya gelince.. Dikkat edilirse, sığınılan dirilerin çok önemli bir özelliği vardır: Bu diriler ünlü oldukları kadar büyük değillerdir. Büyüklüksüz bu ünlüler için yaratılan bağışıklık önyargısı, ulusal değil, kümeseldir. Belirli bir küme aydın veya sanatçı, belirli bir süre bir ada sığınmayı, çeşitli nedenlerle uygun görmüştür. (Bu uygun görme, mutlaka istençli bir davranışın sonucu olmak gerekmez; kendiliğinden, hattâ bazan bilinçdışı dürtüsüyle de olabilir). Habire bu adı sürerler ortaya; eti budu olmayan ürünleri lâıyk olmadıkları yerlere yükseltmek için en eftan püften şeyler üzerine filozofluklar döktürürler. Fakat şu nokta özellikle dikkate değer: Adına sığınılan diri, hiçbir zaman yeterince güçlü değildir. Güçlü olsa, ondan yararlanıp atılım kazanmak yerine, en çirkin karalamalarla baurmaya çalışırlar onu. Ölümlere sığınmada, bir süre, eleştiri yetisini kör eden ulusal bir önyargı söz konusuyken, güçsüz dirilere sığınmada çok daha ince hesaplar egemendir. Güçsüz ama ilginç diri piyasaya sürülürken, aslında yapılmak isten şey, ün tacirlerinin kendilerini piyasalamak istemeleridir. Geçici de olsa yaratacakları dokunulmazlık rüzgârıyla, kendi reklâmlarını yeterince yapmayı başarırlar. Sözüün gelişi, yeterince diyorum. Kofluklar nice reklâm edilse, hükmü onca sürer işte. Bir ozan çıkarırlar ortalığa, her yerde onu incelerler, habire ondan alıntılar döktürürler. Hatta ozanın özel yaşantısının bazı duygusal kesitlerini de, sanatsal değerlendirmede, ideolojik pohpohlamada ihmal etmezler. Bakarsınız ki, şiir şiir diye ağızlarından düşürmedikleri şey, ya bir tükenmişin çeyiz sandığında kazara unutulmuş bir iki değerli eşyadır, ya da bir garibanın Türkçe diye gevelediği soğukluklardır. Onlar, her zaman birini bırakıp ötekine sarılmaya alıştırlar. Ne var ki kendilerinden güçlüye hiç yanaşmazlar; bu konu-

da burunları bir polis köpeği kadar iyi koku alır. Çünkü bilirler ki, hem ünlü hem güçlü bir dirinin adına sığınmak, ezilmemesi için, sığınanda özerk bir kişiliğın varlığını gerektirir.

Bu genellemeleri, edebiyat ortamımızın somut olgularından çıkardım. Her sözümün yanına belirli bir kişinin adını rahatlıkla koyabiliyim. Edebiyat dünyamızda bu türden bağınaz davranışları izlemiş herkes, yaptığım araştırmaları kimliği kesin adlarla tamamlayabilir. Vardığım genelleme paylaşılsa da, olayların gerçekliğine ve belirtmeye çalıştığım anlamına kimsenin diyeceğı olmamak gerektir.

(VATAN, 29 Aralık 1976)

SANAT VE DÜŞÜNCE TEK BAŞINA DEVRİM YAPMAZ

İlk bakışta aşırı bir incelik gibi gelse de, düşünce özgürlüğüyle anlatım özgürlüğü arasında kesin bir ayırım, yapmak gerekir. Düşünme eylemi, tümden kişinin içinde gerçekleşen bir süreçken; anlatım, kişinin başkalarıyla anlamsal ilişkiye girmesi, yani iletişim kurması, daha genel bir deyişle, bireysellikten kurtulup toplumsallaşmasıdır.

Humboldt, Marks, Croce, Saussure gibi düşünürler, düşünce ile anlatım araçları arasındaki ilişki üzerinde özellikle durmuşlar, sözlü anlatım aracı olan dille (sözlü diyorum, çünkü göstergebilim'in artık tartışmasız benimseyip çözümlemeye çalıştığı resim, heykel, mimarlık, müzik, sinema vb. dilleri şimdilik hesaba katmıyorum), düşüncenin özdeşliğini vurgulamışlardır. Bu ilkeye göre, dile geçmemiş hiçbir düşüncenin varlığından söz edilmez; dile geçip, sözcüklerde, söz diziminde nesnelleşmemiş her düşünce bir bulutsudan ayrımsızdır, yani iletişim olgusunu sağlayacak anlamda düşünce değildir.

O halde, düşünce ancak bir anlatımda varolabildiğinden, düşünce özgürlüğü deyimi, bu sözle verilmek istenen gerçeği bütün boyutlarıyla ortaya koyamıyor, hatta bu anlamdaki özgürlük sözcüğüne fizikötesi bir renk de yüklüyor.

Ama hemen şöyle bir soru geliyor akla: Kişi, düşünmesinde de özgür olamaz mı? Ya da başka bir deyişle, kişinin bir de düşünce özgürlüğünden söz edilemez mi? Elbette edilir, edilmesi de zorunludur. Hepimiz aklımızdaki herşeyi dışa vurmuyoruz kuşkusuz. Bir de, düşüncenin, anlatıma geçecek denli nesnelleştiği, ama özel bir istencin (iradenin) denetimiyle anlatım olanağının yok edildiği durumları da dikkate almak gerekir.

Bu kez bir başka soru tedirgin ediyor insanı: Kişi, istediği gibi düşünmek istese bile, istediği gibi düşünebilir mi? Doğduğu andan beri, kendi yapısal özelliklerinin ve çevre koşullarının, ağıt olduğu toplum düzeninin sürekli ve kaçınılmaz koşulları içinde olan insan, ilk bakışta başıboş gibi görünen düşünme serüveninde, gerçekten sanıldığıınca başıboş mudur? Hayal kurmak, çok sağlıklı bir eylem de olsa (örneğin Freud'un rüyalara ve hayal kurma aya verdiği önemi anımsayın!), gerçeklik çizgisini umursamayan, alabildiğine özgür, alabildiğine başıboş bir kendini koyverıştır. Ama acaba insan, düşünme eyleminde de, hülyaya dalarcasına gözünü yumup istediğini düşünebiliyor mu? Buna evet demek biraz zor, çünkü düşünme, duyularımızın sağladığı verilerin eleştirilmesidir, onların karşılaştırılıp tanımlanmasıdır, ayrıştırılıp birleştirilmesidir. Dolayısıyla düşünme, en özgür sanıldığı anlarda bile gerçeklik sınırları içinde kalmaya zorunlu bir edimdir!..

Bizde genellikle, düşünce veya anlatım özgürlüğü deyince, özgürlük kavramı hemen siyasal-ideolojik bir düzleme yansıtılır. Bunun somut nedenleri var elbette, çünkü yurdumuz başka her türlü özgürlükten önce, siyasal özgürlük savaşımı vermektedir. Ne var ki, özgürlük kavramını bütüncül bir çerçeve içerisinde ele almak zorundayız. Ama herşeyden önce şu önemli gerçeği belirtelim: Madem ki, maddesel koşullar bilinci (yani tüm iç olgularımızı) belirliyor, madem ki sınıf kavgası, yüzyıllardan beri insan topluluklarının zembereği olmuş, öyleyse özgürlüğün sınıfsal niteliği kaçınılmazdır. Her ekonomik düzenin, o düzeni koruyan bir özgürlük anlayışı vardır.

O halde önce sınırmızı çizelim. Şu an ülkemizde sosyalist bir düzen egemen olmadığına göre, özgürlük tartışmamız da, kapitalist ekonomiye dayalı ve batı anlamında demokratik bir düzendeki anlatım özgürlüğüyle sınırlı olmak zorundadır.

Her birey, yasal açıdan, ancak kurulu düzene zararlı olmayacağı ölçüde özgürdür. Herhangi birinden farklı olarak sanatçının özel bir durumu vardır. Herkes bir düşünceye sahiptir ve bu düşüncesini günlük anlaşma yollarıyla dile getirir. Ama sanatçının elinde, düşüncesini yalnızca anlaşılır kılacak değil, aynı zamanda kalıcı kılacak sanatsal anlatım silâhı vardır. Sanatçının düşünce ve duygularını dile

getirmede kullandığı anlatım biçimlerinin başlıca özelliği, yalnızca anlaşım, iletişim kaygusuyla yetinmemesidir. Sanatçı, sanatsal anlatımını; damıtık, süzölmüş, inceltölmüş ve değıştörilemiyen yapıdaki biçimlerle gerçekleştirir. Dolayısıyla sanatçı, estetik kaygusuyla, üslup gücüyle, günlük iletişimi, çok anlamlı, çok boyutlu ve çok etkili bir düzleme aktırır. Belki etkisi hemen görölemez, ama uzun vadede zaferi kesin insansal bildiriler yaratır.

Ama yaratma eyleminin en ilksel ve ilkel koşulu, sanatçının fiziksel varlığının ve toplumsal güvencesinin dokunulmaz olmasıdır. Sanatçı zaten, sınıflı toplumlarda, yukarda açıklamaya çalıştığımız biçimde, doğöl olarak belirli sınırlar ve kısıtlamalar içinde düşünöp dymak zorundadır. Buna bir de hapis, işsizlik, işkence vb, olasılıklar katılırsa, sanatçının yaratma hızı engellenir, düşlem gücüne gem vurulur; düşünme yetisi, her karanlığı yoklayıp irdeleme 'güdü'sünü unuttur. Daha çok böylesi durumlarda sanatta alegorizmle eş tutulabilecek kötü bir simgecilik, sezindiricilik ağır basar. Demek istediğini estetik gerekliliklerin zorunlu sınırlaması içinde de olsa, doğrudan söyleyemeyen sanatçı ceza yasalarının kurdu kesilir, anlatımını binbir kılıfla gerçekleştirmeye çalışır.

Öte yandan Ortaçağ'da, Rönesans'da ve sonraki yüzyıllarda, bizim uğrunda kan döktüğümüz özgürlük olmadan da korkusuz ve yüce yapıtlar ortaya konulmuştur. Örneğin Dante Alighieri, hepimizin tanıdığı Divina Commedia'sında, dinsel bir dünya görüşünden çıkmaksızın (çünkü bu görüş o çağın toplumsal yapısının bireyi aşan özelliğiydi), bugün bile birçok toplumlarda birçoğumuzun yapmaya cesaret edemeyeceği (şiiirsel) toplum eleştirileri yapmıştır. Michelangelo'ya, Roma'daki Sistina kilisesiğinin tavanına fresko tekniğıyle yapsın diye verilen Eski Ahit'le ilgili konular, sanatçının özgür seçimi değöl, sanatçıya kabul ettirilen bir buyruktu. Ama Michelangelo, bu yapıtında, düşgücünün en özgür doruklarına ulaşmasını bilmiştir. Hatta yine Sistina kilisesiğinin bir duvarını kaplayan Mahşer freskosunda, en altta, sağ köşede bir yılanı sarılı Minos figüründe Monsignor Biagio da Cesena'nın imgesini betimlemiştir. Kardinal, papaya şikâyet e gitüğünde, papa, cchennemden kimseyi çıkarma yetkisi olmadığını söyleyerek Kardinali terslemiştir. Peki, bütün bu olguları nasıl açık-

lamalıyız? Bir yandan toplumsal özgürlük ya da en çoğundan kimi büyüklerin iyiniyetine dayanan hoşgörü, öte yanda sonsuz özgür sanat yapıtları.

Bu soruyu yanıtlamak kolay değil. Açık bir sorun, tüm güçlüklerine göğüs gererek eşilmesi gereken bir olgu. Şu anda bulabildiğim başlıca açıklama denemesi şöyle özetlenebilir: Nasıl ki birey, içinde yaşadığı çağın ve toplumun maddesel ve kültürel koşullarıyla sınırlı, aynı biçimde Dante de, Michelangelo da, yaşadıkları çağ ve toplumla sınırlıydılar. Onlar için özgürlük sorunu, çağımızdaki boyutlarında ve özeliğinde görülüyordu. Bugünkü birçok sorun o gün hayal bile edilemiyordu. Bir ressamın, ressamlık yeteneğini uygulaması için, kiliselerin resim programına uymasından daha doğal bir şey yoktu. Sanatçı bu ön koşulu kendiliğinden, hatta güdüsel olarak kabullenerek işe koyuluyordu. Dolayısıyla buyruk onun yaratma özgürlüğünü engellemiyor, belirli ama toplumca benimsenen bir içerikte odaklaşıyordu, çünkü ressamın henüz özerk iş yapması ve ürettiğine pazar yaratması sorunu yoktu. Ne zaman ki sanat koruyucunun yerini müşteri aldı, işte o zaman elde edilen özgürlük, ressamların çoğunu açlığa götürdü.

Günümüzde durum tam tersine. Sanat sanayileşti. Şu farkla ki, kapitalist emperyalizme karşı yüzyılımızda verilen bağımsızlık savaşları sonucunda, sanatçı, özgürlüğün bağımsızlığın bilincine vardı. Bu bilinç onu, toplumun siyasal yönden de en etkin üyesi durumuna yükseltti. İşte bu toplumsal değişiklikler nedeniyledir ki, bugün egemen sınıflar; anlatım gücünün özellikle uzun vadedeki etkisinin bilincine varan (uzun vadedeki etkiden söz etmemin amacı, sanatla hemen deyince devrim yapılabileceği saflığına inanmadığımı göstermektir. Sanat ve düşünce, tek başına devrim yapmaz; devrime ortam hazırlar), anlatım yeteneğini sonuna dek kullanmak için direnen sanatçının ağzına, çeşitli yasa maddeleriyle gem vurmak istiyorlar. Özgürlük bilinci yokken sanat yapmak belki olanaklıydı, ama özgürlük bilincini emekçi kitlelerin geleceği ve kurtuluşu uğruna ne pahasına olursa olsun kullanma kararında olan bir sanatçının, kesinlikle özgürlüğe gereksinimi vardır. Öyle bir özgürlük ki, insanın tüm yeteneklerini gerçekleştirebilmesi için, her geçen gün kurulu düzenin duvarlarını, üreten çoğunluk yaranna biraz daha zorlayabilsin.

Şu koşulla: Sınıfsallık gerçeğini akıldan çıkarmadan, özgürlüğün, her türlü yaratma eylemini olanaklı kılacak biçimde elde edilmesi gerekir. Siyasal özgürlüğü sağlayıp oturmak dar görüşlülük olur. Nâzım'ın, Mayakovsky'nin, Neruda'nın, Marks'ın, Lenin'in, Mao'nun ve sağ düşünceli yazarların yapıtları nasıl serbestçe, hiçbir sınırlamaya tabi tutulmadan okunabilmek gerekiyorsa, soyut sanatçıların, biçimcilerin, Henry Miller'lerin, çıplak kadın fotoğrafı çeken fotoğrafçıların, açık-saçık film yapan sinemacıların ürünleri de, her toplumsal düzene göre değişen ve bir noktada tek bir kişinin dudaklarından çıkacak bir "evet" veya "hayır"la bile nesnelleşen "sanatsallık" ölçüsüne bağlı olmaksızın, aynı özgürlük içinde anlaım olanağı bulmalıdır. Yarım veya parçacı özgürlük topaldır, kördür; doğru'nun ancak bir yanını gösterir, orantı olanağını yok eder. Özgürlük tam olmalıdır. Her alanda ve herkes için. Croce'den esinlenerek şöyle diyebiliriz: Sanatsal bir imgeyi siyasal veya ahlâksal bakımdan yargılamak, toplama veya çıkarma işlemini, mavi veya sarı rengi yargılamak gibi bir şeydir.

(Cumhuriyet, 5 Şubat 1977)

BİZ ŞİİR'E NEDEN ŞİİR DERİZ?

Bir yandan gelişi güzel yapılan ve anlaşılmayı engelleyen dilsel türetmelerden yakınıyoruz, öte yandan da, zorunlu gereklilikler ve sağlam dayanaklar olmadığı halde sözcük türetme tutkusuna kapılıyoruz. Aslında bir dildeki sözcük sayısının çokluğu o dilin varsıllığının önemli bir belgesidir. Ne var ki, türetilen bazı sözcüklerin yaşama olanağından yoksunlukları deneylerle saptandığı halde (ki bu durumda tek deney biçimi kullanımdır), o sözcükleri bir kuşdili yaratma tehlikesini de göze alarak, "Ben bunu böyle kullanacağım" diye kesip atmak, öznel, keyfî, gerçek dışı bir davranış oluyor. Özellikle dilimizin özleşmesi gibi bilimsel özen ve dikkat gerektiren bir konuda, bilimsel temellere dayanmayan bireysel çıkışlar, salt çıkış olarak belki bağışlanabilir ama, bu çıkışları, dilin canlı kullanımına ters düşecek biçimde savunup benimsetmeye çalışmak, dilimizi karşıt yönde bozmaya yeltenenlerin doğrultusuna düşmek olur. Birey elbette sözcükler önerecektir, önermek de zorundadır. Hele yazarların, ozanların dilin düşünce ve duyarlık yeteneğini yeni anlatım araçlarıyla çoğaltmaları kadar doğal bir şey olamaz. *Ferdinand de Saussure*'ün söz / dil ayrımında, bireysel bir eylem olan konuşmanın, yani söz'ün gerçekleşmesi için, toplumsal bir anlaşmalar dağarcığı olan *dil*'in varlığı gerekliyse de *dil*'in yerleşmesi için de söz'ün etkinliği gereklidir. *Saussure*, tarihsel bakımdan söz'ün dil'den önce geldiğini vurgular. Ne varki, değersel bir yapı, bir dizge, toplumsal bir kurum olan dil, bireylerin konuşma eylemlerini kendi yapısal kural ve ilkelerine göre yönetmeye başladığı andan itibaren, bireyin dili etkileme derecesi hayli azalmış olur, hattâ bazı durumlarda tümden ortadan kalkmıştır. Bugün birisi çıkıp "ekmek" kavramını, *e-k-m-e-k*/ ses dizisiyle (yani işitimi

imgesiye) anlatacak yerde, /e-l-m-e-k/ demeye kalksa, herhalde bireyin dil üzerindeki etkisi ilkesine dayanarak, "olur" diyemeyiz, çünkü herşey ..en önce Türkçe denilen dil dizgesinde "elmek" diye bir değer yoktur. Demek ki, bireyin dili etkileme gücü, dil dizgesinin yapısal özellikleriyle kısıtlıdır. Ayrıca, günlük yaşamla bunca içli dışlı olan "ekmek" gibi bir nesnenin işitme imgesinin neden değiştirilmek istendiği de şaşkınlığımıza yol açar.

Öneriler her zaman, az önceki örnekte olduğu gibi kendi dil dizgemizde bulunmayan "acayip" ses dizileri olarak sunulmazlar elbette. Genellikle ya tanışık olduğumuz ya da dil dizgemizin kabul edebileceği anlam birimleri olarak öne sürülürler. Bu durumda şu üç temel koşulu dikkate almamız gerekir:

1) Evet, dil göstergesi doğası gereği nedensizdir, fakat burada sözü edilen görevli bir nedensizliktir. "*Bir, iki, üç*" kavramlarına niçin /b-i-r, i-k-i, ü-ç/ dendiğini doğal bir nedenle açıklayamıyoruz, ama, "*onbir, oniki, onüç*" gibi dil göstergelerinin nedenlilik kazandıklarını yadsıyamayız. Dolayısıyla, dil göstergesini oluşturan anlam ögesiyle ses ögesi arasında doğal bir bağ bulunmayışı, herkesin aklına geleni uyduracağı anlamına gelmemelidir. Dil göstergesinin genel olarak nedensizliği, keyfiliği, bir yandan onu değiştirilebilir yaparken, öte yandan, bu nedensizliğin yarattığı toplumsal baskı yüzünden göstergede değişilebilirliğe bir direnç başlar.

2) Belirli bir kavram için üretilen yeni bir öneri-sözcüğün kullanımda tutunabilmesinin en ilkel koşullarından birisi, başka sözcüklerin anlam alanlarına saldırmamasıdır. Örneğin "*alegori*" yerine önerilen "*yerine*", "*jeton*" yerine önerilen "*ataç*" sözcükleri bu tür alan aşımının iki basit örneğidir. "*Dante aslında Ortaçağ sanat anlayışının en belirgin ilkesi olarak alegori yerine simgeler yaratmıştır*" tümcesini, "*alegori*" yerine "*yerine*"yi benimsersem, şöyle dile getirmem gerekir: "*Dante... yerine yerine simgeler yaratmıştır.*" Bu son tümce ise, dil beğenisini çiğnemek bir yana, anlamsızlık örneğidir. *Nurullah Ataç*'tan gelen "*Ataç*" sözcüğü, kuşak ayrımı gözetmeksizin o denli yaygınlık kazanmıştır ki ülkemizde, "*Ataç*" adının kültürel ağırlığı, "*jeton*" yerine kullanılmak isenen "*ataç*"ı gölgelemiştir. Örnekler çoğaltılabilir.

3) Dil, kendine özgü yapısı ve işleyişi olan bir değerler dizgesidir. Doğru da olsa, yapılan önerilerin kullanıma geçme olanağını ancak deneyler, yani kullanımın kendisi saptar. Önceden bu konuda keşinlemeler yapmamız ne yazık ki olanaksız. Bir tümce dilbilgisi açısından doğru oluyor da, dil beğenisi yönünden olmuyor, dolayısıyla doğru da olmuyor. "*Dil beğenisi*" denen şeye akıl erdirmek gerçekten güç. Ama gerçek olan şu ki, çok inatçı bir denge uzmanı. Hoşuna hangi yiyeceklerin gittiğini bir türlü bilemiyoruz. Onun için hazırlanacak yemek listesi konusundaki tek ölçümüz, onun yeme eylemi, yani dilsel kullanım.

Sözü, *Hasan Hüseyin*'in, *Milliyet Sanat Dergisi*'nin 215. sayısında çıkan bir yazısına getirmek istiyorum. Hasan Hüseyin, "*dizin*" sözcüğünü bir bakıma kökenine de inerek, "*şiiir*" yerine "*dizin*" sözcüğünü öneriyor. Kanıma göre, bir sözcük ancak bir bağlamda anlamsal veya estetik bir işlev kazanırsa, gerçekten bir değer olur. Acaba, "*şiiir*" yerine "*dizin*" demenin gereği var mıdır? "*Şiiir*" sözcüğü, anlaşmamızı zorlaştıran, dilimizi ağdalaştıran bir dil değeri midir? "*Maddeleri belirli bir ereğe göre sıralanmış liste*" anlamında kullanılan "*dizin*" sözcüğünün bu anlamına bir de, önüne geçilemeyecek kadar yaygınlık kazanmış ve benimsenmiş "*şiiir*" sözcüğünün anlamını eklemekle, yani dil değerlerinin anlam alanlarını birbirine karıştırmakla, daha mı kolay anlaşacağız acaba? Hasan Hüseyin, "*şair*"i atıp "*ozan*"ı, *hareket*"in yerine "*devinimi*"i egemen kıldığımıza da değiniyor. Acaba gerçekten "*şair*"le "*ozan*"ı, "*hareket*"le "*devinim*"i ve daha başka örnek vermek gerekirse "*arzu*" ile "*istek*"i, "*aşk*"la "*sevi*"yi her bağlamda birbirinin yerine kullanabiliyor muyuz? Eğer amaç, o tanımlayamadığımız, ama sezgimizle tanıdığımız dil beğenisini bozmadan dilsel olarak anlaşmaksa, önerilerimizi işlevsel gerçeklere, bilimsel dayanaklara göre öne sürmek zorundayız. Herşeyden önce, bir sözcüğün *kökenbilimsel* öyküsü, o sözcüğün şimdiki anlamını belirlemede hemen hiç etkili olmayabilir de. Sözcüklerin bugünkü anlamlarında, ilk anlamlarından belki kimi doğal izler, kalıntılar bulunabilir ama, bu arada toplumsal ve kültürel koşulların değişmesiyle, zamanın akışının sözcüklerin anlamlarına etkisini unutmamak gerekir. Zaten, yanlış bir *kökenbilimcilik* anlayışına dayanarak, Türkçenin gelişip

özleşmesini istemeyen gericiler, dilde hemencecik *dilbilgisel doğru yanlı*ş ayrımına başvuruyorlar. Denenmiş kullanılmış, kullanılmakta olan birçok dil değerlerini, *"Bu, falanca kurala uymaz"* diye fetva vererek yadsımaya çalışıyorlar. *"-sel, -sal"* eki de bu saplantıya epeyi konu olmuştur. Neden böyle yapıyorlar? Çünkü çağdaş dilbilimin en ilkel başlangıç ilkelerinden bile haberleri yok; dilin, doğal ilişkiler bağıntısı olmadığını, anlaşmalı, saymaca, nedensiz, keyfî bir değerler dizgesi olduğunu, giderek dilin kendisinin de uydurma olduğunu düşünmüyorlar. *"Dizmek"* eyleminden geldiği için, bakarsınız *"dizin"* sözcüğü, şimdi taşıdığı anlama karşın, *"şiiir"* yerine tutuverir, bu konuda bilicilik etmek dilbilimine aykırı olur. Ama ortada, anlaşma, iletişim denen bir gerçek var. 1960 devriminden sonra çevrilen birçok düşünce yapıtlarının diline, dolayısıyla anlaşılamazlığına yöneltilen eleştiriler çoğun bu türdendi. Hergün ekmek, peynir gibi yiyip, çay gibi içtiğimiz *"şiiir"* sözcüğü varken, onu bırakıp, yerine, hiçbir gereklilik yokken, *"dizin"* gibi, başka anlamları da çağrıştıran bir sözcüğü kullanma saplantısı, okuru kitaptan kaçınıyordu. *"Yır"* *"özün"* de bunun için tutmadı.

Hasan Hüseyin, aynı tutumunu çok önemli bir başka sözcük için de uyguluyor. *"Kelime"* karşılığı olarak kullandığımız *"sözcük"*e *"söz"* demeyi yeğliyor. Nedeni de, örneğin *"kelimecik"* diyebilirken, *"sözcük"* diyemeyeceğimiz kanısı. *"Sözcük"* sözcüğünün daha kullanıma girmeden nasıl yaratıldığı tartışılabilir, ama hiçbir tartışma somut ve işlevsel kullanımını önleyemez bu sözcüğün. Fakat Hasan Hüseyin'in asıl yanlıgısı, yine sözcüklerin anlam alanlarını karıştırdığı için, *"söz"* sözcüğünün *"kelime"*yi karşıladığına inanmasıdır. Kimse Hasan Hüseyin'i, *"kelime"* sözcüğünü başka bir sözcükle değiştirmeye zorlamıyor. Hattâ hepimizin her yerde çok rahatlıkla kullandığı bir sözcüktür *"kelime"*. Kolay mı değiştirmek, yüzyılların yükünü ve birikimini taşıyan bir sözcüğü? Evet, *"söz"* sözcüğü, bazı durumlarda *"sözcük"* yerine geçer, ama en çok kullanıldığı durumlardaki anlamı, *"bileşik bir düşünce anlatmak için birbiri ardınca söylenen sözcük dizisi"*dir. Türkçemizde, *"Bu sözümde hiç yabancı sözcük var mı?"* diyebilir miyiz? Yanılmıyorsam, evet. Ama Hasan Hüseyin'in önerisine uyarsam, bu tümceyi *"Bu sözümde hiç yabancı söz var mı?"*

biçimine sokmam gerekecek. Bu da dili, biraz keyfîce ve öznelce teditirgin etmek gibi geliyor bana. Şiirinde hiçbir dil beğenisizliğini başışlamayan bir ozandır Hasan Hüseyin. Örneğin *"Oğlak"* kitabının ilk şiir olan *"Karagün Dostu"*, *"biliyorum/matarada sul/torbada ekmek/ve kemerde kurşun değil şiirlama yine del/matarasında suyu/tarlasında ekmeği/ve kemerinde kurşunu kalmamışları ayakta tutabilir"* dizeleriyle başlar. Ocak 1977'de yayımlanan *"Haziranda Ölmek Zor"* adlı son kitabının çok önemli bir şiiri olan *"Kızılkuğu"*nun alt başlığı *"şiirin uyanışı"* dır. Yine aynı yapıtın önsözünde nerdeyse *"şiir"* sözcüğü bulunmayan tek tümce yok gibi. Bakın ne güzel anlatıyor şiir anlayışını: *"Şiiri, ben, oluşum süreci içinde severim; yâni işçiliğini severim şiirin. Ozanlık, bence, şiirle boğuşmaktır"*. Acaba, bundan sonraki şiirlerinde, *"şiir"* yerine *"dizin"* derse şimdiye dek elde ettiği çağrışımsal gücü sağlayabilecek mi?

Sözlerim yanlış anlaşılmasın. Romantik kalıntısı bilim dışı bir tutumla, sözcükleri kulağa hoş gelirlikleriyle değerlendirmiyorum. Sözcükler, yalnızca nedensizlik, keyfilik ilkelerine uyan dil değerleri değildir. Aynı zamanda onları bazı nedenlere bağlayan tarihsel ve duyarlıksal bir yük de içerirler.

(Şubat 1977)

TALİHSİZ ELEŞTİRMEN

Ülkemizde edebiyat eleştirisinin durumu üzerinde yadsıyıcı tartışmalar hiç eksik olmuyor. Aslında yenilenen tartışmalara, değişik tavır alışlara karşın değişik bir şey söylenildiğini ileri sürmek çok güç. "Bizde eleştiri yok" sözüne yıllardır o denli alışık ki, bu sözün kendiliğinden içerdiği toptancı yargı, nerdeyse herkesin beynine ege-men olacak ve eleştiriye değgin olumlu gözlemleri daha uzun zaman engeleyecek gibi.

Gerçekten yok mudur bizde eleştiri? Böyle bir soruyu yanıtlamak yalnızca güç değil, aynı zamanda olanaksız, çünkü sanat ürünü yaratılıp kullanılmaya başlandığı, yani sanatçı-tüketici (okur, seyirci, dinleyici vb.) ilişkisi kurulduğu andan itibaren, eleştiri doğal olarak vardır zaten. Yaratma ve yaratılanı tüketme eylemleri başlıbaşına eleştirel bir tutumdur. Ama duyarlığın ve bilgisel deneylerimizin kendiliğinden oluşturduğu ve adına kabaca "beğeni" diyebileceğimiz ölçme, yargılama güdüsü, bizde yokluğundan yakınılan anlamda bir eleştiri sayılabilir mi acaba? Kuşkusuz hayır, çünkü olmadığı sanısına kapıldığımız türden bir eleştirinin varlığı; beğeninin güdüsel olarak işlettiği değerlendirme düzensizi üzerine düşünsel eğilmeyi yani beğeniye kuramsal bir gereklilikler ağıyla desteklemeyi gerektirir. Bizde bu ikinci anlamda da eleştirinin olmadığını savunmak olanaksızdır, çünkü hem öznel, hem de nesnel-bilimsel eleştiri adıyla ülkemizde eleştirel etkinlik epeydir gerçekleştiriliyor. Ama, hangi ad ve eğilim altında olursa olsun, eleştirimizin, ulaştığı kuramsal düzey, bilimsel olgunluk, duyarlık inceliği söz konusu edilirse, o zaman durum değişir, o zaman sorun aruk eleştirinin varlığı veya yokluğu değil, varoluş biçiminin niteliğidir.

Hem, eleştirimizden yakınanlar, onu yok görecektir denli acımasızca davrananlar neden yalnız eleştiriden bekliyorlar bazı şeyleri? Kendi uğraş alanları, eleştirimizin ulaştığı düzeyin çok mu üstünde acaba? Bir ülkenin kültür yaşamı tutarsız bir kümelenme değildir. Genel ekonomik, toplumsal, siyasal durum ne ise, kültürel durum da ona koşuttur. Özellikle kuramsal yetkinlik ve bilimsel olgunluk gerektiren eleştiri, bu zorunlu koşutluğun ve etkileşimin dışında ele alınamaz.

Eleştiriye suçlarken, salt sanatsal etkinlikle, eleştirinin tabanı olan düşünsel etkinliğin "*olanak*" durumlarını birbirinden ayırmak gerekir. Sanat, düşüncenin tarihsel başlangıcından önce de vardı. Eleştiri ise karşılaştırmaları, tamamlamaları, değerlendirip yargılamaları içeren bir ussal eylemdir; bu nedenle de, kendini önceleyen düşünce yöntem ve ürünlerinin varlığını gerektirir. İçinde yaşadığımız üretim ilişkilerinin kesinlikle sömürge özüne; bu ilişkilerin, sınıflar arasındaki ilişkileri giderek katlanılamaz bir uçuruma dönüştürmesi gerçeğine; ülkemizin körtopal da olsa kemiklenen burjuva sınıfının kendi kültürünün bilincine vararak, kültür siyasetini, ekonomik tavrına koşut olarak, ne pahasına olursa olsun geçerli ve yaygın kılma olgusuna yabancı kalamayız. Bu koşullarda kalkıp eleştiriye ve eleştirmene yüklenmek, eleştiriye genel kültürel durumdan soyutlamak hem çok kolay, hem de büyük bir haksızlık olur.

Sorunun bir de özel yanı var. Eleştirimizden yakınanların çoğu, konuya ciddi inandırıcı bir yansızlıkla yaklaşmıyorlar. Hemen hepsinin sözlerinde kişisel bir kırgınlığın, adı anılmaktan kaçınılan bazı kimseleri anıştırma çabasının örtülü izleri var. Yapıtlarına gereğince eğilinilmediği veya eğilindiği halde istedikleri yargılar dile getirilmediği izlenimi, yakınanların üslubuna egemen. Bu bakımdan. "Bizde eleştiri yoktur" tümcesi, önemi kişiye göre değişmek koşuluyla "Bizde beni öven eleştiri yok" biçimine kolaylıkla sokulabilir. Çünkü övgü, köksüz ve gerekçesiz de olsa eleştiri yerine konabilirse de, olumsuz yargı, bir dizi sağlam kanıtlara dayansa bile eleştiri olarak görülmez. Böylesine duygusal ve çıkarıcı bir ortamda eleştirmenin görevi gerçekten zor. Kime ne söylese, suçlanan o, saldırıya uğrayan o. Acaba yazarlar, kendilerini eleştiren sözleri geri almak yerine, kimi zaman yanlış bile olsa, bu sözlerin üzerine eğilip sonraki yaratmalarında

eleştirilerden yararlanmak için çaba gösteriyorlar mı? Kuşkusuz zor bir alışkanlıktır bu, çünkü kişiyi olumsuzluklarıyla karşı karşıya koyup yapayalnız bırakır. Çoğumuz, eksikliklerimize karşı savaş verip sanatsal bilincimizi güçlendirecek yerde, zahmetsiz bir yol seçiyoruz, eleştiriyi ve eleştirmeni hedef alıyoruz. Bu duygusallık yalnızca birey olarak sanatçıyı koşullamakla kalmıyor, yayın organları da aynı yanlılığın ilkel tutumundan kurtaramıyor kendini. Dergilerde ve gazetelerde çıkan yazıların değerlendirilme ölçütü, genel olarak, o yazıdaki bilgisel yeterlilik ve tutarlılık olmuyor da, kimin için, kime karşı, kim tarafından yazıldığı önyargısı oluyor.

Eleştirinin son yıllarda gerilediği izlenimini yaratan, hatta bu izlenimi destekleyici bazı somut durumlar saptanabilir. Gazetelerin günlük veya haftalık edebiyat sayfası düzenlemeleri eleştirideki genel gerileme izleniminin en belirgin etmeni. Edebiyat sayfaları başlangıçta küçük oylumlu da olsa, edebiyat gevezeliklerini ve yetersiz yazıları sergilemekten kendilerini alamıyorlar. Sonra, edebiyat sayfalarının çok sınırlı oylumu, eleştirel nitelikteki yazıları da ister istemez, izlenimci denemeler olmaya itiyor. Eleştiri, yargılarını yalnızca sıralamakla yetinen bir etkinlik türü değil elbette. Yargılarıyla birlikte gerekçelerini ve örneklerini de vermek zorunda. Dolayısıyla, her şeyden önce uzunluk yönünden, eleştiri yazılarının gazetelerde barınması olanaksız.

Dergilerimizi de hepimiz iyi kötü tanıyoruz. Eleştiri dergisi yok. Habire baup çıkan dergilerin dışında yaşamını belirli bir düzenlilikle sürdüren dergilerde de aynı sınırlılık söz konusu. Ama yine de dergiler, bu türün kendini gösterebildiği tek yer. Kitap olarak eleştiri okumaya ise yeterince alışamadık henüz. Birkaç yayınevinin olumlu bir-iki dizi dışında, yayınevleri eleştiri yapıtlarının yüzüne bile bakmıyor.

Şimdi düşünün, uzun süreli hangi çalışmaya gönülle sarılabilir bir eleştirmen? Yazdıklarını ömrü boyunca çekmecesinde saklamak için mi? Yoksa, kendisini adam yerine bile koymayan, ama işine geldiğinde eleştiri yazılarından alıntılar yapıp, kitaplarını reklam eden yayıncının geri çevirmelerine katlanmak için mi? Eleştirmenden bu kadar dünya dışı bir sabır, eleştirimizden ise yoktan varetmeyi beklemek, gerçeklere biraz aykırı düşmüyor mu?

(MİLLİYET SANAT, 11 Mart 1977, Sayı: 222)

'SEN DE KATILMALISIN YAŞAMI SAVUNMAYA'

Kemal Özer'in *Sen de Katılmalısın Yaşamı Savunmaya* adlı şiir yapıtını ilgiyle okudum. Ama bu, gerilimi gittikçe artan, beğeniye katkıda bulunan bir ilgi olmadı ne yazık ki. Şunu da nesnellikle belirtmeliyim: Şiirsel anlamdaki ilgim kitabı okudukça ne denli azaldıysa, toplumsal bir varlık olarak duyarlığım o denli etkilendi. Nedenini açıklamaya çalışayım:

Kitabın okura iletmek istediği, kitabın kendi tavrından açıkça beliren toplumsal yaşam ülküleri, her okuru, bilinçli bir yurttaş olarak ilgilendirmek zorundadır. Bu ülkülerde, zamana ve koşullara göre benimsemediğiniz yanlar bulabilirsiniz, ama emekçi sınıfının kurtuluşu uğruna dile getirilen beklenti, özlem, başkaldırı, buyruk vb. öğlere duyarlısınız kalamazsınız, katılmamazlık edemezsiniz.

Olaylar vardır. İnsansal özlerinin içburkuculuğu nedeniyle olay olarak çok ağırdırlar, çok etkileyicidirler. Bireysel, tikel yönleriyle sunuldukları zaman bile insanı ağlatacak denli uyarıcıdırlar. Ama araya zaman etmeni girdiğinde, aynı olaylara uzaklıkla, soğukkanlılıkla, nesnellikle bakmaya başlarız.

İşte sanat, güncelliğin tutkularına bağlı sıcak duygunluğu, soğutucu bir uzaklıkta katılaştırmadan, saydam, billurlaşmış anlaum biçimlerine dökerek, güncelliği tümleştirir, onu insanlığın gerçek tarihi yapar. Burada sözü edilen tümellik, mantık biliminin kapsamına giren kavram tümelliği değildir elbette. Günlük yaşamın dağınıklığına, "çokluğuna", biçim veya üslup dediğimiz düzenleştirici (yani yine tümel) yetiyle birlik katan öğedir.

Kemal Özer'in bu yapıtındaki şiirlerinin siyasal ve insansal bildiri-

sinin "bir konu olarak" sağladığı coşkuya, şiiri, okunma ânı geçtikten sonra da ayakta tutacak biçimsel bir bildiri, teknik-yapısal bir düzene karşılık vermiyor. Kemal Özer'in şiiri konu olarak özetlenebilen bir şiir. Çünkü onun bu yapıtındaki şiirin yaslandığı başlıca dayanak, biçim özgünlüğü ve üslup kişiselliği değil, konunun konu olarak etkililiğidir. Her gerçek şiirde bulunan ve yapılması olanaklı her türlü açıklamadan, yorumdan sonra, bir hayıflanma gibi eleştirmenin içine oturarak, ona "Yine kaçtı elimden" dedirten "o şey" yok bu şiirlerde.

Kemal Özer, her şeyi çok açık, çok karışsıksız söylüyor; bu yüzden de her söylediği, söylenip dile geldiği an tükeniyor; okurun düşlerine, imgelemine bir şey bırakmıyor. Şöyle düşünmekten kendini almıyor insan: Bu şiirlerin iletmeyi amaçladığı bildiriler, benzer bir etkililikle, düzyazıyla da söylenebilirdi; ne var ki, Kemal Özer'in söyleyiş biçiminde daha iyi dile getirilmiş, çünkü içerik akıcı, lekesiz ve biçim sorunu olmayan bir sözdizimiyle daha tez etkiliyor, ama etki yalnızca düşünce alanında kalıyor ve şiirsel süreklilik, tedirgin edencesine insanın peşini bırakmayan bir doğrultuda gelişmiyor. Bu söyleyiş türü, dural ve uyuşturucu bir şiir anlayışına, kolaycı anlatıma yaslanan rahat bir tekniğe dayandığı için, şiirimizin gücül atılım olanakları bakımından gelişmeyi ukayıcı bir işlevi de birlikte getiriyor. Çünkü, biçimsel araştırmanın çetin sınavından vazgeçip, bildiriyi rahat ve sıradan kalıplara dökmek, toplumcu sanat anlayışını yozlaştırıcı öğeler taşır.

Kemal Özer'in bu şiirlerinde söyleyiş özgünlüğünün olmayış nedeni, kanımca, belli bir olgunluğa ulaştıktan sonra, düzensizi her yetenekli kişice öğrenilip kolaylıkla uygulananbilen ve kökenini Nâzım Hikmet'in açık seçik şiir tekniğinde bulan bir geleneği başarıyla sürdürmesidir. Bu sözlerimi bir başka örnekle açmaya çalışayım: Bugün Orhan Veli üslubunda şiir söyleyen bir kimseyi, o geleneği bilen herkes hemen tanır. Kemal Özer'i okurken de öyle oluyor. Nâzım Hikmet geleneğini sürdürmek, o geleneği teknik ve üslup açısından geliştirmek kadar doğal ve belki de gerekli bir şey olamaz elbette. Ama o geleneği, kolayca uygulanabilir bir yöneme dönüştürmek, onu yalnızca belirli özellikleri taşıyan bildirileri aktarmada bir araç olarak kullanmak, aracı amaçla kaynaştırıp yetkinleştirmemek, belki saygın ürün-

ler koyabilir ortaya, ama böyle bir saygınlığın nedeni sanatsal güç, biçimsel özgünlük değil; güncel-ideolojik endişelerdir artık. Sanatsal bireşimdeki yetersizlik ve kusur, hiçbir bildirinin içeriğiyle meşru kılınmaz.

"Bir sanat yapıtının değeri, onu esinleyen şeye değil, esinin düşgücünce işlenme biçimine bağlıdır" (L. Venturi). Bu açıdan bakıldığında, Kemal Özer'in bu yapıtındaki şiirleri, belli bir toplumsal ahlak anlayışını; daha çok buyruk kipiyle öğütleyen, bu iş için de şiirsel söyleyişin akıcılığından, anlatım kıvraklığından yararlanan yazın ürünleri saymamız gerekir (R. Jacobson'un "dilnin altı işlevi" kuramına dayanarak, şiirsel işlevin yalnız şiirle sınırlı kalmadığını anımsatalım). Bu şiirlerde insanın merakını kıran teknik bir rahatlık, daha ötesini düşletemeyen üslupsal bir serüvensizlik, ayrıntı hazzına yer vermeyen ışık-gölgesiz bir çizgisellik egemendir.

Bu nedenle de, "geçmişten geleceğe uzanan, dünyayı değiştirme amacına yönelik bir silah" (A. Özkırımlı) olamamaktadır Kemal Özer'in şiiri.

Ek: Bu yazı yazılalı epeyi olmuştur. *Milliyet Sanat Dergisi*'nin 217. sayısında Ekrem Işın adlı bir okurun aynı konudaki gözlemleri dikkatimi çekti. Özde belki benzer düşünceleri dile getirmek istiyor Bay Işın, ama konuya yaklaşımı hem kuram, hem yapıtın somutluğu yönünden çok karışık. Bir sanatçıyı eleştirmek; belirli ideolojik kalıplar kullanarak "sen şu yana, sen bu yana" demekten çok çok öte-lerde bir işlemdir. Hele de Kemal Özer'i "metafizik" olmakla suçlamak, ideolojik yönden de kesin bir "yönsüzlük" belirtisidir.

(TÜRK DİLİ, Nisan 1977 Sayı: 307)

BİLİMSELLİK(*)

Bilimsellik önyargısından kurtulmamız gerekiyor. Bilimin kesin yasalarıyla henüz daha belirli ölçülere vurulamayan, ama yaşantımızda varlığını veya varolabileceğini duyumsadığımız olgular veya olasılıklara, bilimsel değil yargısıyla karşı çıkmak, gerçek bilimsellikle bağdaşıyor mu acaba? Kesin bilimlerle uğraşan birçok kimsede, çok sık gözlemlenen bu rahat tutum, bilimin şimdiye dek ortaya koyduğu kesinlikler konusunda da insanı kuşkuya düşürüyor. Bilimselliği, çabası ve kolaycı bir çizgiselliğe indirgemek elbette huzur verebilir insana. Ama, nice kesinliklere sahip olunsa da, kuşkuyu yitirmiş bir bilimsellik, bilim gömütlüğünde oyalanmadan başka ne anlama gelir? Her kesinlik, doğada ve insan organizmasında doğrulanabilen her yasa, yeni bir boşluğa sürükler bilimadamını.

Bilimadamı, her zaman, kesinliklerin önündeki bilinmeyi, yasaların ilerisindeki kuralsız ve sezgisel uçurumu irdelemek zorundadır. Bu türden kuşkucu ve araştırmacı bir yapı taşımayan bilim uygulayıcılarının bile iyi bir uygulayıcı olması çok zor bir şey olmalı. Hele de insanla uğraşan bilim uygulayıcılarının, her şeyden önce insanın karmaşık bir varlık olduğunu, gerektiğinde, inandığı fetiş yitirdiği için ölebilen bir bilinmez olduğunu unutmamaları zorunludur. Yalnız felsefede değil, görelide olsa kesin yasalara dayanan bilim dallarında da, artık tek doğru'nun peşinde koşmak, o tek doğru'nun bulunup bir daha da değişmeyeceğine inanmak olanaksız. Böylesi bir tavır bizi inançsızlığa mı götürür dersiniz? Eğer, değişmeyen doğrulara inanmamak, inanılan doğruların da bir gün yeni bulgularla değişebileceğini yalnızca kuramsal olarak değil, aynı zamanda bir yaşam tutumu olarak

(*) Yazının adını ben koydum. — HH.

benimsemek ve buna göre davranmak inançsızlık ise, gerçek bilimselliğin mayası bu tür inançsızlıklarda yatıyor demektir.

Hem niçin, inanç sözcüğünden bunca 1 orkmal, inançsızlık sözcüğünü kullanmamaya çalışmalı? İnsan, yaşamının belirli bir döneminin, belirli koşullar altındaki durumuna inanır. İnanmazsa, davranamaz zaten. Ama bu inanç, kör bir inanma, rastgele bir tapma değildir; sahip olunan verilerin, o ân için, "şimdilik" geçerli olduğunu kabul etmektir. Ama inanç, kuşkuyu da birlikte getirir. Kuşkusuz inanç, bilimle değil, dinle ilgilidir. İşte bu kuşktur ki, inancı bir noktada yeni eleştirel evrelere, yeni sınavlara sokar. Onu yeni bulguların, yeni sezgilerin verileriyle karşısına dönüştürebilir, inançsızlığı, doğrulayabilir. Ama bu inançsızlık, salt kuşkuculuk, görelî de olsa, düzenliliğe inanmayış değildir. Bilimdeki inançsızlık, eleştirel bir tavidir, eleştirinin kendisidir, tek doğru egemenliğine ilke olarak başkaldırışın uygulama olarak ortaya çıkışıdır. İnanç ve inançsızlık sözcüklerinin, dinsel gelenekler yoluyla tedirgin edici anlamlar kazandığı doğrudur. Bağnazlıkların da kökeninde kör inancın yattığı aynı derecede yadsınamıyacak bir gerçektir. Ama, bu sözcükleri, andığımız olumsuz anlam kalınlarından sıyrırsak, bilimselliğin özünde varolması gereken her an yeni bir doğruya atılım gücünü, kolaylıkla dile getirebiliriz. Çünkü bilim, bir yadsıma yöntemi değil, us ve yüreğin bizi yeni arayışlara götüren ortaklaşa serüvenidir.

(25.7.1977 - *İnkum*)

YARATMANIN KISKANÇLIĞI VE ELEŞTİREL NESNELLİK

Bir sanatçının, başka bir sanatçının yapıtları karşısında da eleştirel bir nesnellik takınabilmesi güç bir şey. Başka bir sanatçının yapıtları karşısında dememin nedeni şu: Kendi yapıtlarının sanatsal bir nitelikle doğabilmesi için, sanatçının güdüsel bir eleştirel gücü taşıması, acımasız bir içdenetimle iç olgularını ayrıştırabilmesi, zorunludur. Ne var ki aynı titizliği ve özeni başka sanatçıların ürünlerine karşı uygulaması olanaksız değilse bile çok zor.

Bu genellememize ters düşen ayrılıklar yok mudur? Usumuza hemen Baudelaire geliyor. Geçen yüzyılın en doğru eleştirel yargılarını verebilmiş bu sanatçı, yalnız yazın alanında değil, resim alanında da yaşadığı zaman kesitinin çok ötelelerini, meslekten birçok eleştirmene göre çok daha iyi görebilmiştir. Usumuza Eliot geliyor. Kendi şiirini geçmişin dev ustalarının ürünlerine batırıp batırıp çıkaran bu korkusuz serüvenci, bilindiği gibi dünyanın sayılı Dante uzmanlarındadı.

Ama şu sorulabilir: Her sanatçının, başka sanatçıların yapıtları karşısında eleştirel bir tavır alabilmesi gerekir mi? Eleştirel nesnellik taşımayan, taşıyamayan sanatçılar, bu eksiklikleri nedeniyle olumsuz olarak mı yargılanmalıdırlar? Kuşkusuz hayır. Sanatçı, yaşadığı çağa ve topluma, sanatsal eylemine temel oluşturan genel ve özel sanat geleneklerine ne denli bağlı olursa olsun, hep kendine özgü bir sanat anlayışının ödünsüz bir uygulayıcısı olacaktır. Bu anlayış, elbette sanatçının başka sanat görüş ve eylemleriyle alışverişini engellemez; ama onu koşullar, onun bu alışverişten yararlanma doğrultu ve derecesini belirler.

Ayrıca, sanatçının her şeyden önce bir yaratıcı olduğunu, elindeki

gereç ve araçlarla başka varlıklara benzemeyen varlık üreten bir insan olduğunu benimsemek zorundayız. Yaratıcılık, başta gelen bir gereklilik olduğuna göre, ortaya çıkan ürünler de o "belirli" yaratıcılığın "somutlaşması", duygusallaşması" olacaktır.

Yaratma eyleminin kıskanç ve bağışlamaz bir süreç olduğunda herkes birleşir. Başka yolla da özgünlük olanaksızdır zaten. Bu yüzden sanatçı, yaşamının her anında, yalnızca yaratırken değil, bu yaratmayı hazırlayan tüm yeğleme ve yönelimlerinde, kendi sanat anlayışına güdüsel ve doğal bir bilinçle bağlı kalacaktır. Ondan, başkasınınkine benzemeyen yapıtlar, alışılmış varlıkların ve olguların alışılmış düzenine yeni bir örgütlenme getiren "yeni şeyler" beklediğimiz sürece, başkalarının sanat anlayışına hoşgörü ve eleştirel bir nesnellikle bakmasını isteyemeyiz.

Bu olumlu ve gerekli iç tutsaklığından kurtulup başka sanatçıları doğru bir görüş açısıyla değerlendirebilen sanatçıların varlığı bu genel kuralı bozmaz herhalde. Hem başka türlü nasıl olabilir? Sanat, yazın ve estetik tarihine konu olan duyuş, düşünce ve görüş ayrılıkları, böyle bir eleştirel nesnelliğin varoluşu nedenini zaten kendiliğinden ortadan kaldırıyor. Sanat anlayışı, her biri törpülenmiş pırıl pırıl dizeler döktürmek olan, ama dizeler arasındaki bütünleyici bağı önemsemeyen bir ozan; şiiri açık seçik bir söylem, bir konuşma sayan bir ozanı nasıl nesnellikle değerlendirebilir? Dünya ötesi bir düzlemde renk ve biçimlerle çeşitli uyum olanakları aramak için kendini paramparça eden bir ressam, örneğin insanlı, hayvanlı, evli bir doğa görünümünü veya tarihsel-söylencesel konular işleyen tabloları nasıl gereğince değerlendirebilir? Sözümüz yanlış anlaşılmasın. Değişik görüşteki sanatçılar arasında zorunlu bir geçişim, hatta etkileşim olmadığını savunmuyoruz. Böyle bir sav ileri sürmek, sanatçıyı gözleri kapalı, açıksa bile yalnız kendi içine tek boyutta açık bir kimse gibi görmek olur. Sözünü ettiğimiz eleştirel değerlendirme ve kavrama, başkalarının yapıtları karşısında elverdiğince yansız bir tavır takınabilme yetisidir. Günümüz Türkiye'sinde yazarlarımızı dinleyin, ressamlarımızı dinleyin, kendi sanat anlayışından ve buna bağlı uygulamadan farklı deneyleri ve gerçekleştirmeleri, nesnel gerçeklere dayanan sabır ve ağırbaşlılıkla değerlendirebilen çok az kimse bulursu-

nuz. Bu onların bir suçu değil, tersine özelliğidir, hatta hakkıdır. Yaratmanın kıskançlığının, yalnızlığının, bireysel bir eylem olmasının doğal ve vazgeçilmez bir sonucudur bu yanlış tutum.

Ne var ki iş burada bitmiyor. Kimi sanatçılar kalkıp, kendi yaptıkları işler konusunda, ancak o işlerin uygulamasını bilen kimselerin estetik yargı verebileceğini savununca insan ne diyeceğini şaşıyor. Sanatçıya biz, yaratıcılığı nedeniyle nesnel olmama hakkını doğal olarak tanıyor, onu yanlış ve yanlış yargılarında hoşgörüyoruz, ama sanatçı, aynı zamanda sanatçı da olmayan bir eleştirmenin sanat yapılarından anlayamacağını ileri sürüyor. Kuşkusuz her eleştirmenin, her yazın ve sanat tarihçisinin, sanatın belli başlı teknik sorunlarından, biçimsel gelişim sürecinden haberli olması gerekir. Ama bir de eleştirmenden, yazın veya sanat tarihçisinden, roman, öykü, şiir yazmasını, eline fırçayı alınca eşsiz tablolar boyamasını istemek; varolmayan bir şeyin zorla varolmasını istemek anlamına gelir. O zaman, yalnız sanatçılara değil, tüm insanlığa sanat ve insanlık görüşünde sonsuz ufuklar açmış, ama kendileri sanatçı olamamış tüm eleştirmenleri, yazın ve sanat tarihçilerini, örneğin hatta "Poetika"yı yazmış Aristoteles'i, "Yargı Gücünün Eleştirisi"ni beyinlerimize armağan etmiş Kant'ı, "Estetik Dersleri"ni kaleme almış ve tüm sanat dallarıyla çok düşüp kalkmış Hegel'i elimizin tersiyle bir kenara itip, bir çırpıda yadsımamız gerekir.

Peki, gerçek bunca açıkken, neden bu konunun üstünde duruyorsun diye sorabilirsiniz. Bu genellemeye, ülkemizin yazın ve sanat dünyasında olagelen kimi somut durumlardan yola çıkarak vardık. Hemen her alanda saygın eleştirmenlerimiz, yazın ve sanat tarihçilerimiz bulunduğu halde, sanatçıyı sanatçıya, yazarı yazara, ozanı ozana değerlendirme ikelliğinden kurtulamıyoruz bir türlü. Bir yazar başka bir yazara, bir ressam başka bir ressama, bir mimar başka bir mimara değerdendirtilir mi? Her yazar bir Baudelaire, bir Eliot olamaz ki! Sonra bir şeyi "yapmak", o şeyi "kuramsal olarak görebilmek" anlamına gelmez, gelmesi de gerekmez. Kuramsal bir yaklaşımla, bir olgunun tüm köşelerini görebilmek için "uygulayıcı" olmak yetmez. Bir sanatçı, ne denli nesnel olursa olsun, gördüğü yapıtta kendi sanat görüşünden izler, yankılar arayacaktır. Bulamayınca da düş kırıklığına

uğrayacak, belki de kendisinininkine kadar önemli bir sanat anlayışına olumsuz bir damga basmaktan çekinmeyecektir. Bu genel sakıncaya bir de, aynı dönemin sanatçısı olmayı, dolayısıyla öznel, kişisel, dostluksal birçok ögenin işe karışmasını da katın, kuramsal yetersizliğin büyük haksızlıklara götüreceği açıkça çıkar ortaya.

Yurdumuzdaki birçok seçici kurulun oluşumuna bir gözetiniz. Bu endişelerimizin kanıtını bulacaksınız. En azından sanatçıyla eleştirmen arasında sağduyulu bir denge sağlanabilmelidir. Sanatı, sanatçının merceğinden görme bilgisizliğine de son verelim isterseniz.

(Milliyet Sanat, 24 Nisan 1978, Sayı: 274)

İKİNCİ YENİ AKIMININ ŞİİRİMİZDEKİ İŞLEVİ

" 6-9 Şubat 1978 tarihlerinde İstanbul Edebiyat Fakültesi'nde yapılan I. Millî Türkoloji Kongresi'nde sunulan bilimsel bildirinin tam metnidir. B.C."

1955'lerde doğup yedi-sekiz yıllık etkin bir yaşamdan sonra kaba çizgileriyle sona eren, ama bazı önemli ayrıntılarıyla yakın zamanlara dek süregelen İkinci Yeni akımı üzerine hemen herkes bir şey söyledi. Ne var ki, gerek ikinci yeniyi savunmak, gerekse yermek için ileri sürülen tüm düşüncelerde egemen olan en az inandırıcı ve tedirgin edici öge, bu akım karşısında alınan toptancı bir cepheleşme tavrı oldu. Öyle ki, İkinci Yeninin tutkulu savunucularına bakılırsa, günümüz ozanlarının nerdeyse tümü ikinci yenicidir. Örneğin Mehmet H. Doğan'ın PAPİRÜS dergisinde düzenlediği İkinci Yeni Antolojisi'nde, İkinci Yeniyi belgelemek için yapılan derlemenin dışında yalnızca toplumcu ozanlar kalmaktadır. İkinci Yeni'yi yerenler ise, bu akımın şiirimizde bir gerileme yarattığı düşüncesindeler. Örneğin Asım Bezirci yıllardır sürdürdüğü yazılarında ve son olarak çıkardığı *İkinci Yeni Olayı* kitabında bu düşüncüyü en dizgeli savunuların başında gelmektedir. (Asım Bezirci, İkinci Yeni akımının şiirimize getirdiği yenilikleri yadsımıyor elbette; bu yeniliklerin işlevini değerlendirirken amaçlı bir nesnelsizlik gösteriyor.) Bu yergi sahiplerinin dayandığı gerekçe, her zaman sanat kaygusu gütmemiş, çoğun ideolojik önyargılardan kaynaklanmıştır. Kanımca bu cepheci tavrın nedenlerinden birisi, olumlu yada olumsuz yargı verenlerin hemen hepsinin, şu yada bu nedenle, ikinci yeninin yeşerdiği dönem ve ortamda o havayı

kişisel olarak solumuş olmaları, böylelikle nesnelliklerini yitirmiş bulunmalarındır.

İkinci Yeni üzerine bunca söz edilmiş olmasına karşın, her şeyin, özellikle doğru şeylerin söylenmiş olduğu kanısını taşıyamıyorum. Bu bildirimizin amacı, kördöğüşüne dönmüş karışık bir tartışmaya, birazcık olsun açıklık getirebilmektir.

Çalışmamızda, yalnızca İkinci Yeni ozanlarını değil, günümüz Türk şiirinin de en ilginç kişilikleri olan Edip Cansever, Cemal Süreya ve İlhan Berk'le, Garip akımından bir ara İkinci Yeniye atlamış Oktay Rifat'ı temel aldık. Vardığımız genellemeler ise, bu ozanların daha çok o dönem yapıtlarının dikkatle incelenmesinden sonra oluşturulmuştur. Konu çevresinde hâlâ sürdürülmekte olan sıcak tartışma havasına kendimizi elden geldiğince kaptırmamaya çalıştık. Yargılarımızdaki tek dayanak, önyargılı ideolojik bir tavır ve kulaktan kapma bilgiler değil, yalnızca yapıtlar, yalnızca sanatsal gösteriler oldu.

Sözdizimindeki bozmalar:

İkinci yeni örneklerine ilk bakışta hemen herkesin kolaylıkla görebileceği en belirgin özellik, sözdiziminde gerçekleştirilen bozmalardır. Bu bozmalar, genellikle 'büyük' şiirde olduğu gibi, anlamın daha bir incelik ve kesinlikle iletilmesine yardımcı olan teknik gereklilikler olmaktan çıkmış, kendine amaç bir dilbilgisi sapması durumuna indirgenmiştir. İşte yeterince örnek:

Edip Cansever'in *Yerçekimli Karanfil*'inden: *(İbu böyle kimin gittiği/ bu sanki niye durduğumuz mu? /siz git ey!/kimbilir neyi saldırdığımız bu da / siz bak ey!/ ben miyim şimdi nerde? ben çok ey!/ gecemizde duran sen kal ey!/sevmeye domuzlanıyor gittikçe / yılan yılan çinkoya mavi/ çok ağrıyan yerlerim pembeye mavi/ ağlıyacağımız geliyor bir türlü / yok biraz öyle, çünkü saatten bile anlatandır ellerine / çağırırsam gidivermeye sence bir uzaklıktan kendimi / insandı gibi, çağırmaktı gibi yerinde / bir çiçek geliyorsun yer altı çevresinden bir kartal gidiyorsun çıplağın ayaklarla / bakınca bir şiir canlıyorum dünyaya / aynı bir gözler denizi / bu gözler de yatağa iç yapanları masaya üst yapanları bunlar/ışte uzunlardan ayak, işte beyazlar beyazından kalabalığı/ ben derim: sana olmak, seni duymak seni*

yürümek/)

Edip Cansever'in *Petrol'ünden*: (Bir ay yeni bir ay yapıyordu oda-ya girdiğini / sen, o benim, daha ne duruyorsun aşk kelimesi/ bir adam düşünülsem şapkası maviyle gelen-bir ekmek koparılsam işte o sıra / nereden bir şey bu gürültü/)

Edip Cansever'in *Umutsuzlar Parkı'ndan*: (Bir adam tıraşı uzar ellerimden/)

Edip Cansever'in *Nerde Antigone'sinden*: (Çocuklar ekmek yiyor-lar gibidir sesin / çıkarlar kar yangını her biri duyduğu yerden / niye hiç kimse konuşmuyor kadar / söyleyin, bir bakır heykelim ben, çünkü çocuklar korkmasa/)

Cemal Süreya'nın *Üvercinka'sından*: (Bir sürü güvercin havalan / bir de var sen koynumda yatıyorsun / gibi bir Erzurumlu yanından ge-çen minarelerin / çoğaltan ellerini seviyorum kaç kişi/)

Cemal Süreya'nın *Göçebe'sinden*: (Bir günler şölenlerle egemen ülkede / seni anmak sonu açın yalnızın/)

İlhan Berk'in *Galile Denizi'nden*: (Bir sabah çıkmak güneşler ay-lar bir sabah çıkmak/)

İlhan Berk'in *Çivi Yazısı'ndan*: (Çin gülleri bir yerden ordan geli-yorum / öyle sular dağların üstüydü isminiz / güneşler, bütün o, dur-dum bir denizde / seni gördüm, bir gül beyazlanıverdim / sesimi dön-meyim bütün yalnızlığım/)

En çok sözdizimi bozmasını Edip Cansever'de görüyoruz. Cemal Süreya ve İlhan Berk bozma eyleminin en alt sınırında kalmaya çaba gösterirken, Oktay Rifat'ta, belki de çok köklü Garip geleneğinin etki-siyle, hemen hiçbir bozmaya rastlanmıyor.

Ne ki şunu unutmamak gerekir: Türk şiirinde kasıtlı sözdizimi bozmalarıyla böylesine bir bilinçle ilk kez karşılaşılıyor. İkinci ye-ninin bu bozmaları başlangıçta olumlu şiirsel sonuçlar vermemişse de, bir süre sonra hatta kimi ozanlarda daha 1955'lerde, kimilerinde ise 1960'tan sonra, değişik bağlamlarda özgün şiirsel gelişmelere yol açacak, giderek yeni bir söyleyiş geleneğinin önemli araçları ola-caktır.

Mantık dışı söyleyişler:

İkinci Yeni üzerine yapılan tartışmalarda ikide bir yinelenen bir kavram da 'anlamsız şiir'dir. Bu ürünlerde uygulanan sözdizimi bozmalarından çok, mantık dışı söyleyişler İkinci Yeninin anlamsız bir şiir olduğu kanısını güçlendiren öğelerdir. Elbette sözdizimi bozmaları da anlamı doğal yolundan kaydırmaya, giderek yok etmeye yönelik girişimlerdir, ama bu bozmalar, bir dize birimi içinde çok küçük kesitleri, genellikle de kimi sözcükleri kapsar. Dolayısıyla anlamsızlık alanında kalan bölge tüm dize değil, dizenin yalnızca bir bölümüdür.

Oysa, mantık dışı söyleyişlerin egemen olduğu dizeler, dilbilgisi ve sözdizimi bakımından kusursuz yapılardır. Bu tür dizelerde söz konusu olan şey; birbirinden uzak çağrışımların birdenbire dökülürmesi, peşpeşe sıralanışı olmaktan çok, yalnızca düzyazı mantığında değil, söyleyiş özgürlüğüyle dolu şiir manûğuna da girmeyen bir tutumla, olmazlıkların olur gibi gösterilmesi çabasıdır. Kuşkusuz, kendi manûğını, varlık gerekçesini yaratıktan sonra, şiirde olmaz diye bir şey yoktur. Ama mantık dışılığın, yeni bir mantık düzeni oluşturup anlamı desteklemediği durumlarda, us kurallarının bükülüp kırılması, tersine çalıştırılması, ikinci yenicilerin bazı söyleyişlerini basit zihin oyunlarına indirgemektedir. Şu örnekler, savımızı yeterince kanıtlar niteliktedir:

Edip Cansever'in *Yerçekimli Karanfil*'inden: (*İtrenlere çikolata yediriyorum/ en akıllı tarafımdır balıkla deniz tutmak/güneşin döndüğü tepsiye vurmuşlukta / bana uzun mu uzun portakal dilimlerini anlatıyor/ saçlarla gözleri kesiyoruz makaslar konusunda / telleri çözülmüş bir caddel ortaklık - onu aldığın yere koy-eli görünen buz dağları gibi / çocuğu çocukluyor bir düdüğün kırmızısı / kollarım upuzun Walt Whitman okumaktan / üç köle uzanık bir dünyayı imzalıyorakattan /güneş bir pazartesi olarak mı duruyor burnunuzda?/ her zaman söylüyorum kuyumcular için imzalı yazı gerekmez /şu da var: bir sokak en açılmış pencerelere dalıyor-dalıyor da söz mü? yatağına uzatıyor otomobillerini/)*

Edip Cansever'in *Petrol*'ünden: (*Tokatlı diyorlar yada bir atın başlangıcı /bu kaç kapılı bir konyak? / bakılıp tutulan gibi bir bir el-*

lerin çarşısında / bir tabak bir örtüye kolunu çarpıtıracak /Yani her sabah uğrayan evlerin çokluğunca/)

E dip Cansever'in Umutsuzlar Parkı'ndan: (/portakal suları gibi içmeyle erkekleşen/)

Cemal Süreya'nın Ürercinka'sından: (/başladı Afrikası uzun bir gece / ellerimizin balıkları bütün kanallarda / ablasını o saat meryan-
siyorum / tüy aldım ki evrende kalkıp gımleri özeltiyorum/)

Cemal Süreya'nın Göçebe'sinden: (/güvercin kuşkusu, cırlak güneş / ufak sineması sevginin /bir takım genç anneleri uzatırdı bir keman/ sen kalabalıkta bulup bulup kaybettiğim kimya / hani şimdi bunlar rokoko/)

İlhan Berk'in Çivi Yazısı'nıdan: (/atımı istedim evin göğü gerindi/ bir f'diniz Önasyalarda o şey evlerde/)

Okıay Rifat'ın Perçemli Sokak'ından: (/telgraf tellerinde gemi leş-
leril bir bardak su gibi dış dış / raf raf atlara karşı/güneşimi arılar yedi gecesz kaldım / dermek için güllerin kilidin / tüyünü tüşünü em-
diğim minare /uykusuz camların kırmızı boynuzlu öküzü / beyazlığı
dişlerdeki kutunun / deniz damlardaki yuvasına girdi - balık şimdi
çadırında bir başına) çaresizduvarında sepellerin / istavritin tutulma-
sı macuncunun zurnasına bağı / yaprağını göstermeden uçan balık/)

Okıay Rifat'ın Aşık Merdiveni'nden: (/dişimde denediğim yumur-
tası kayıkların / üşürse denizkızı mağazaları / usulca kemirdim avuç-
ların pişmanlığında-uçan fıstanlarını evlerin/)

Durağan düzene karşı şaşırtı şiiri:

Tüm bu bozmaların ve anlamsızlık çabalarının genel şiirsel ey-
lemdeki sonucu şudur: İkinci Yeni akımıyla şiir; alışılmış, bekleni-
len bir düzenin belirmesi olmaktan kurtulmuş, her ufku tarayan, her
boyuta uzanan bir iç deneyimin, şaşırtı dolu bir somutlaşmasına dö-
nüştür. Ne dize düzleminde sözcüklerin yerini, ne de tüm şiirde
söyleyişin akış yatağını önceden sezmek olanaklıdır. Henüz daha ol-
gunlaşmamış sonuçlarla da olsa, şiirin yapısı, iç deneyimin karma-
şık tedirginliğinin doğrudan bir yansıması olmuştur.

*Bir adam kendi tiyatrosunda, tamam
Bir köpek sokak değiştirdi, korkak
İçi süt dolu bir lokanta, ve kapandı
Ben ağzıma geleni söyledim, öyle
Gene bir ağaç öttü, bu kaçınıcı*

(E. Cansever, *Petrol*'den)

dizelerinde sezilen çağrışım özgürlüğü, düzen dışılık, sözdizimi kusuzluğu, ilk kez İkinci Yeniyle tadılıyordu Türk şiirinde.

Çağrışım düzensizliği:

Verdiğimiz bu örnekte de görüldüğü gibi, İkinci Yeni şiirlerde acayip bir çağrışım düzensizliği egemendir. Çağrışımlar birbirinden ne denli uzak olursa olsun, gerçek ozan, bu uzaklıkları bir bireşimde yakınlaştıran, bu ayrılıkları okura bir bütünün vazgeçilmez ve doğal parçalarıymış gibi gösteren bir zeka ve düşgücü birliği gösterir. Oysa ikinci yeni ürünlerde, genellikle, uzak çağrışımlar arasındaki gizli ilişki yakalanmaya çalışılacak yerde, aykırı çağrışımlar derlemesi yapılmış, dolayısıyla şiir, duyumlardaki düzensiz ve rastlantısal değişikliklerin olduğu gibi kâğıda geçirilmesi biçiminde nlaşılmıştır. Bir ruh çözüm oturumunda, hekimin öğüdüne uyarak usuna geleni hiç düşünmeden ve bozmadan söylemek zorunda olan hastaya uygulanan yöntem benzer bir yolla, İkinci Yeni ozan, usuna ve düşgücüne o an yığılan her imgeyi, her düşünce ve öğeyi, hiçbir birlik ilkesine gereksinme duymadan sıralamaktan çekinmemiştir.

"Bir gün çok yürürseniz dikkat! sinekler şehirde kalıyor /Bütün taşular paslanıyor ayrıca / Pencereli yıldız, misafirli oda; bol bol öttürüyorsunuz onları / Çünkü kırlara çıkıyorsunuz, şemsiyenizi bırakın ayıp!! Bana parmağınızdaki çiçekleri gösterin" (E. Cansever, *Yerçekimli Karanfil*'den)

"Kadınlara sarkıntılık edin, hoş giden bardaklar alın" (E. Cansever, agy.).

"İşte bir dolgunluk şapkası; ikide bir çıkarıyordum 10 kadar çıkarıyorum ki, aşkolsun bulutlara/ Nereden bakılsa ellerin görünüyor şimdi" (E. Cansever, agy.)

Yeni bir düşgücü anlayışına doğru:

Fakat bu çağrışım düzensizliğinin giderek olumlu sonuçları doğacak, yeni bir düşgücü anlayışı şiirimize egemen olacaktır. Olayların ve görüntülerin yüzeydeki bağlarıyla yetinmeyip, yakalanması güç gizli bağınlarını açığa çıkarmaya çalışan, insanın iç dünyasının tüm kıvrımlarını ve gölgeli bölgelerini dile getirmeye çalışan bir düşgücü! Ne denli doğallık dışı olursa olsun tüm yaratılarını, yaratsal gerceğin başlangıçtaki özgünlüğünü bozmadan, gerçeğimsiymiş gibi benimsetebilen ve usu, önceden kestirilemiyen yönlerde işleten bir düşgücü! Yaratma eyleminin bu en önemli yetisi, 20. yüzyıl şiirimizde, hep belirli sınırlar içinde iş görmüş, alabildiğine bir özgürlüğe kendini kaptırma olanağını bulmamıştır. Ancak ikinci yenicilerle, düşgücü dediğimiz yeti, tüm gizil güçleriyle kendini dışlaştırma fırsatı bulmuş ve şiirsel denetimin dışına çıkmadığı zamanlar, Türk okuruna, renk renk düşlerin varsıllaşırıp ısıttığı serüven dolu bir dünya sunmuştur:

*Bir demiryolu bir çayır bir gökyüzü hava almaya çıkmış
görüyorum*

*Ben geçerken bir evin perçeresinde bir dal çiçekleniyor
Bir kadın soyunuyor göğsünü tüylerini en olmadık yer
lerini görüyorum*

*Görüyorum bir çocuğun gözlerinin içinde denizler inip
kalkıyor*

*İşte yeniden dünyadayız, dünyada bayağılıklarla pislik
lerle yanyana dünyadayız*

*Bir sudaki balıklara bakıyor balıklara gözlerimizi
çıkartıp veriyoruz*

Bizim vermeyecek hiç bir şeyimiz yok

(İ. Berk, Galile Denizi'nden)

Bir gece ellerimi kollarımı İstikâl Caddesinde unuttum. Bir gece ben yoktum, o gece Venedikli ay, o gece kimseler yoktu baktım.

Baktım sevgilim uyuyor, adam uyuyor, bir gece uyandığım çocuk yarı açık ağzı, cumartesiler uyuyor.

(İ. Berk, Galile Denizi'nden)

*Çizeriz yeryüzünü kaygısız ayaklarla
Yüzümüzdür bir yağmur ağırlığından düşer
Sonra pek anlamadan içkiler ne çabuk biter
Ne kadar konuşsak o kadar bir sessizlik olur
Adımızı sorarız birine, o bize adını söyler*

(E. Cansever, Nerde Antigone'den)

*Bilinir ne usta olduğum içlenmek zanaatında
Canımla besliyorum şu hüznün kuşlarını
Sen kalabalıkta bulup bulup kaybettiğim kimya
Bir günler şölenlerle egemen ülkende
Şimdi iri gagalı yalnızlıklar dönüyor
N'olur ağzından başlayarak soyunmaya
Bir kez daha sür hayvanlarını üstüme üstüme
Çık gel bir kez daha yıkıntılardan
Çık gel bir kez daha beni bozguna uğrat*

(C. Süreya, Göçebe'den)

Yapısı olmayan bir şiirsel yapı:

İkinci Yeni ürünlerin büyük çoğunluğu, çok ilginç bir yapısal özellik gösterir. Bu ürünlerde yapacağınız bazı değişiklikler, çıkaracağınız veya ekleyeceğiniz uygun dizeler, şiirin yapısında önemli bir eksiklik yaratmaz. Daha doğrusu bu şiirler, sanki özellikle yapısızlığın bir örneği olarak yaratılmak istenmişler izlenimini verir. Bu durum, şiir kuramı açısından bağışlanamaz bir kusur sayılmak zorundaydı da, Garip şiirinin çizgisel mimariye oturan rahat yapısallığını bozduğu ve bu bozmanın kaçınılmaz gerekliliğini gösterdiği için, şiirimizin gelişimi açısından çok olumlu olmuştur. İkinci Yeniciler, şiirin Garipçilerde olduğu gibi kolay bir ritim, kıvrak bir söyleyiş, öykünülebilir bir deyiş tekniğinin çok uzaklarında bulunduğunu, başarısız sonuçlarla da olsa vurgulamışlardır.

Yeni bir öyküleme yöntemi: "kendiyi konuşma":

İkinci yeni, değişik bir öyküleme yöntemi de getirmiştir. Özellikle Edip Cansever, 1958'de yayımladığı *Umutsuzlar Parkı*'ndan başlaya-

rak, şiirde öykülemeye yönelmiş, çoğu yerde düzyazıya düşme pahasına, anlatı ögesine ayrı bir tat katmıştır. Bu yeni öyküleme yöntemi, doğal anlatım zincirini izleyen ve mantuksal bir dizi oluşturan söyleyiş sürekliliği değildir. Öyle olsaydı, örneğin Oktay Rifat'ın *Aşağı Yukarı* (1952) kitabındaki "İstanbul Şiiri"nden veya *Karga ile Tilki* (1954)'sinden değişik bir şey olmazdı. Yeni öyküleme yöntemi, İkinci Yeni'nin tüm bozma, mantuk dışılık, benzetmede bağıntısızlık, çağrışımlarda düzensizlik öğelerini içeren bir "kendiyile konuşma"dır. Garip şiirindeki öyküleme dışa dönük bir anlatımken, ikinci yenedeki öyküleme ozana çevrik bir 'iç soruşturması', bir 'tedirginlik sızlanması'dır. Garip şiirinde egemen olan nesnel anlatım, İkinci Yeni'de, bilinç dışını irdeleyen bir öznelliğe dönüşmüştür.

Ozandan çıkıp, ozanı irdeleyip, ozana dönen bu yeni öyküleme yöntemi belki şiirin kendine özgü gelişimi açısından yeni teknik olanakların denenmesi için önemli bir alan oluşturunuyordu, ama okur açısından, sonuna dek katlanılması güç öznelci bir uğraşa dönüşüyordu. Şiirsel anlatım gittikçe süren bir uzantı, bir noktadan sonra okurun dünyasını gereksizce kalabalıklaştıran yavanlıklar dizisine dönüşüyordu. Başlangıçta düşgücünün renkli devingeliğiyle yola çıkan öyküleme, giderek, düşgücünün yaratıcılığını da kurutuyordu.

Uyum sürekliliğinden bilinçli uyumsuzluğa:

İkinci Yenicilerle, dizeler arasındaki uyum sürekliliği de yerini bilinçli bir uyumsuzluğa bırakmıştır.

*Erkekler hamamında Süleyman
Az namussuz değilmiş hani
Kalkıp dosdoğru Eskişehir'e gitti
Enflasyon parasıyla otuz lira*

(C. Süreya, Üvercinka'dan)

dizelerinde görüldüğü gibi, her dizenin birbirine ritimle bağlanması gerekliliğine özellikle sırt çevrilmiştir. Ozan böyle bir ritmi sağlayamadığı için değil, alışılmış bir ritim istemediği, yeni beğeninin öğelerini denemek istediği için bu yola başvurmuştur.

Örneğin, yine C. Süreya'nın bir şiiri, her bölümün sonunda "*Bütün kara parçalarında /Afrika dahil*" dizeleriyle son bulurken, en son bölümde, birdenbire, "*Bütün kara parçalarında/ Afrika hariç değil*" biçimine dönüşür.

Tam bir anlaumsal uyum içinde süren İlhan Berk'in bir şiiri ise, "*Fener'deki çocukluk / Denizle ilk temas*" gibi düzyazı niteliğinde iki dizeyle son bulur.

Evet, bu tutumla, birçok uyumsuzluk örneği çıkar ortaya, ne var ki aynı zamanda Garip geleneginin baskın ozansılığına karşı konulmuş olur. Öyle ki en duygulu durumları bile alayla işleyerek, Garipçilerin ozansılığını aşmaktan başka, ozanca olana da karşı çıkmışur ikinci yeni ozan.

*Sen şimdi cırılçıplak elma yiyorsun
Bir yarısı kırmızı bir yarısı yine kırmızı*

*Bir yandan elma yiyorsun kırmızı
Bir yandan sevgilerini sebil ediyorsun sıcak*

dedikten sonra, bakınız, bu romantik imgeyi nasıl bir acımasızlıkla parçalayıveriyor ozan:

*Ben de çıplağım ama elma yemiyorum
Benim öyle elmalara karnım tok
Ben öyle elmaları çok gördüm ohooo.*

(C. Süreya, Üvercinka'dan)

Aynı biçimde,

*En olmayacak günde geldin tazeledin ortalığı
Alıp kaldırdın ekmeği düştüğü yerden
Bunlar hep iyi şeyler ya öte yanda*

dizelerinden sonra gelen şu dizeler, sanki ozansılığı önlemekten de öte, duygulanmayı önlemek için özellikle konulmuşlar gibi:

*Delikanlı bir köpeği var onunla yatıyor
Adalet Hanım iki kişilik karyolasında
Bozulmuş burjuva ahlâkına örnek*

(C. Süreya, Üvercinka'dan)

Karmaşık bireyin şiirde yerini alışı:

Garip geleneğiyle sıradan insanın gündelik yaşantısı şiirin en tanıdık konusu olmuştur. Ne var ki burada sözü edilen insan ve onun gündelik yaşantısı, dışardan başkalarınca nasıl görünüyorsa öyle betimlenmiş, dolayısıyla yüzeyden imgeleştirilmiş bir durumlar birliğidir. Oysa İkinci Yeniyle, gündelik yaşamın dış görüşü aşılmış, insan çizgisel ve örneksel kalıbından kurtularak, kendini kendi içinde, en gizli ve çelişkili yanlarıyla aramaya koyulmuştur. İkinci Yeniyle Türk insanının birey yanı bulgulanmış, bireyin iç dünyası her doğrultuda irdelenmiştir. Kimilerinin bağnazlıkla ileri sürdüğü gibi, İkinci Yeni şiirde bireyciliği egemen kılmamış, tersine, insanın bütünlüğü içinde anlaşılması yolunda, toplumcu şiirimizin ekonomik insan düzleminde başlatığı bulgulama girişimini, birey düzleminde tamamlamaya çalışmıştır.

Sorunsal cinselliğe doğru:

Bu arada İkinci Yeni'de değişik bir cinsellik anlayışı görüyoruz. İçini habire didik didik edip, bilinç dışı olguları açığa çıkarmak için kendini yiyip duran İkinci Yeni ozan, kadına ve cinselliğe de daha perdesiz bir gözle bakar. Bundan böyle kadın, dizeye, etiyile kemiğiyle giren ve ozanı dürtükleyen bir varlık olmuştur. Yeni düşgücü, kadına gerçekliği içinde yaklaşmaya başlayınca, kadın imgesi ve cinsellik de tutulur bir derinlik ve sorunsallık kazanmış; kadın, aşk ve cinsel etkilene bölgeleri nerdeyse özdeş sayılmıştır.

*Aşkı duydum mu bir başıma kalıyorum
Kasıklarımı ovuyorum bir güzel*

(E. Cansever, Yerçekimli Karanfil'den)

*Bana ay diye yutturdu pembecikleriyle bir kızı
Onunla birlikte yatıyoruz şimdi
Onunla birlikte kılların uzunluğu*

(E. Cansever, agy.)

*En saklı yerlerden en güzelliğin çıkıyor
Ansızın doğan hayvanlar gibi güzel*

(E. Cansever, agy.)

*Biriyse elini atmış durmadan karıştırıyor
Cebini karıştırıyor güldükçe büyüyor kadının biri*

(E. Cansever, agy.)

*Seni kucığıma alıyorum
Tarifsiz uzuyor bacakların*

(C. Süreya, Üvercinka'dan)

*Yüzünün bitip vücudunun başladığı yerde
Memelerin vardı memelerin kahramandı sonra*

(C. Süreya, agy.)

*Bir sürü çiçek ama saydırmaya kalkma
Ayrı ayrı kadınlardan koparılmış
Kadınlardan ya hem de bilsen nerelerinden*

(C. Süreya, agy.)

*Kızlığın masanın üstünde
Kocana saklıyorsun*

(C. Süreya, agy.)

*Sınırsız denizinde çarşıların
Bir gider bir gelirdi işlek ağız*

(C. Süreya, agy.)

*Karım olan karnını ve önlerini
Orospu olan yanlarını ve arkalarını
İşte bütün bunlarını bunlarını bunlarını
Nasıl unuturum hiç unutmadım*

(C. Süreya, Göçebe'den)

*Sonra o gider sesini yıkardı
Telefonda saatlerce seviştiğinden*

(C. Süreya, agy.)

Eleni'nin göğsü soyulmuş badem

(İ. Berk, Galile Denizi'nden)

Bir kadın soyunuyor göğsünü tüylerini en olmadık yerlerini görüyorum

(İ. Berk, agy.)

*Bir karanfil iki memen arasında
Gökyüzünü ayna yerine kordum da
Geçip ayıp yerlerine bakardım*

(İ. Berk, agy.)

İkinci Yeni ozan, cinselliği elle tutulur bir hazla dile getirecek anlatım gücüne ulaşmaktan başka, cinsel ilişkinin gerçekleştiği ânı bile nefis bir üslup egemenliğiyle saydamlaştırarak tüm ayrıntılarıyla okura iletecek biçimsel yetenek gösterir kimi zaman.

Akıttı

Döl gerinirdi. Dünyaya yeni gelmiş gibi gerinirdi. Bir su bırakırdı ilk. Gür. Kaygan. Öbür suya doğru kayardı. Sonra bir denizanası gibi açılır, sarardı öbür suyu. Dalgalanırdı öbür su. Dalgalanır kalırdı. Neden sonra sabunla yıkanmış gibi dönerdi.

(İ. Berk, Âşıkane'den)

İkinci Yeni ozanlar, olduğu gibi anlatıldığında itici ve kaba gelen cinsel olguları ve organları, hemen her defasında büyük bir üslupsal edple dile getirmesini bilmişlerdir.

SONUÇ:

Şu âna dek İkinci Yeni'nin belli başlı yönlerine, yalnızca dört oza-
nın yapıtlarının merceğinden geçip değinerek, İkinci Yeni denen şiir
olgusunun gerçeğe yakın olduğunu sandığımız, çarpıtılmamış bir im-
gesini kurmaya çalıştık. Kanımızca, yukardaki açıklamalarımıza da-
yanarak, şöyle bir genellemeye varabiliriz:

Dize düzleminde devrim:

İkinci Yeni'nin işlevlerinden en büyüğü dize düzleminde olmuş-
tur. İlk kez İkinci Yeniciler, bozdukları dize yapısının, yapay olarak
ve sonsuz doğrultularda kurulabileceğini göstermişlerdir.

Sanatın yapaylığının yasallaştırılması:

İlk kez İkinci Yenicilerle şiirimizin ancak doğallıktan koparak
gerçek yolunu bulabileceği anlaşılmıştır. Buradaki '*doğal*' ve '*yapay*'
sözcükleri dikkatle değerlendirilmelidir. Sanatın kendisi yapaylıktır,
çünkü sanat doğallığı yenen, ona egemen olan, onu kendi istelerine
göre yeniden kuran bir eylemdir. İkinci Yeniciler, altüst etüleri ve ye-
niden kurarken istedikleri gibi oynadıkları, hattâ anlamsızlığa dek
vardıkları dize kurgusuyla, sanatın gerçek yolunun sanatın içinden
geçtiği gerçeğini en korkusuz uygulamalarla doğrulamışlardır. Ne
yazık ki İkinci Yeni ozanlar, bozduklarını yeniden kurarken, yapaylı-
ğı kendine amaç bir şey gibi görmüşlerdir. Dolayısıyla, ortaya koy-
dukları ürünlerin çoğu, doğallığı aşukları halde, yeni bir sanatsal
düzen gerçekleştirilememişlerdir.

Türk şiirinde ileriye dönük önemli sonuçlar:

Ama şu gerçek ki, ikinci yeni, örneğin Garip şiirinin geürdiği ileri
sürülen yenilikten çok daha ileriye dönük (elbette ideoloji açısından
değil, sanatın kendi gelişimi bakımından) sonuçlar doğurmuştur Türk
şiirinin gelişimi için. Garipçiler, bozduklarının yerine kolaylıkla bir
gelenek oturabilmişler, bunu kalıp haline getirinceye dek sürdürmüş-
ler, şiirsel eylemin araştırma yolunu tukamışlardır. İkinci Yeniciler
ise, sürekli olarak laboratuvar çalışması yapmışlardır. Dize düzle-
mindeki bu laboratuvar çalışması kuşkusuz birçok kötü örnek üret-

miştir, ama bu kötü örneklerle bile, sanatın tümünden yapay bir olgu, insanın yaratıcı gücüne dayanan bir gerçeklik ve özgün bir kurgu işlemi olduğu ilkesini yasallaştırmışlardır. İkinci Yeniciler ne yazık ki birkaç örnek dışında laboratuvarın dışına çıkıp, ürettikleri malları şiirsel kullanıma sunamamışlardır, ama geleceğin şiirsel devinimlerine verimli bir toprak hazırlamışlardır. Ancak İkinci Yeninin tüm 1960 yılları boyunca sürdürdüğü işlevle, toplumcu şiirimiz, Nâzım Hikmet'in kendine özgü, ama yalnızca ona özgü açık-seçik söyleyiş biçiminden kurtulmuş: 1940 kuşağının geleneksel ve tükiz kalıplarını aşmıştır. Bugün rahatlıkla ülkemizde de şiirin her şeyden önce bir biçim-ülüp işi, bir kişilik ve işçilik sorunu olduğunu benimsiyebiliyorsak, bunda İkinci Yeninin payı azımsanamıyacak kadar büyüktür.

İkinci yeniyi başkası değil kendisi öldürdü:

İkinci Yeniciler bu arada Türk şiirine denenmemiş yönlerde adım atma korkusuzluğunu armağan ederken, yapaylığın mekanikliğine kurban gittikleri için, kendi kendilerini yok etmişlerdir. İkinci yeninin doğuş nedenleri şu yada bu olabilir, ama kesinlikle tek bir öge olamaz. Yokoluş nedeni ise, rastgele ileri sürüldüğü gibi, ülkemizde 1960 sonrası değişen siyasal ve toplumsal koşullar değildir yalnızca. Her değişen siyasal durum hemen koşutu olan bir sanatsal eylemi yasal bir gereklilik olarak kendisiyle birlikte getirse, ne iyi olurdu; sanat-toplum ilişkisini kolaylıkla saptayıp, tüm sorunlarımızı hemen çözerdik. İkinci Yeni zaten yorulmuştu. 1960 sonrası siyasal ve toplumsal değişiklik, belki İkinci Yenicilere ve başkalarına, biçimsel denemelerini yeni amaçlar için kullanma olanağını vermiştir. Nitekim, İkinci Yenicilerin kendilerinin de bir süre sonra toplumcu gerçekçi bir doğrultuya kaymaları, bir bıkmışlığın, bir caymanın sonucu değil, laboratuvar çalışmalarına dışa açılma olanağı arama kaygusudur, İkinci Yeni'nin şiirde kolaycılığı temizleme işlevi olmasaydı günümüz toplumcu şiirinin iyi ustaları belki de kolaycana içerikçi bir şiir-dışına düşebilirdi.

İkinci yeni türk diline bağlı bir olgudur:

İkinci Yeni'nin batı ülkelerinde vaktini doldurmuş öncü akımların

bir türevi olduğu ileri sürülebilir ve sürülmüştür. Ne var ki böyle bir yargı çok yalınkat olur, çünkü İkinci Yeni dışardan esinlenmiş, hatta birçok deneyi aynen aktarmış da olsa, bozma ve kurma işlemi doğrudan Türk dili ve Türk şiiri üzerinde uygulanmıştır. Önceden belirttiğimiz gibi, bu uygulama yalnızca dize düzleminde olmuş, şiirin tümünü, yapısal bütünlüğünü kapsayacak boyuta ulaşamamıştır. Bu yüzden bir süre sonra bitmek, tükenmek veya başka yönlerde yenilenmek zorunda kalmıştır.

Ama bu tükeniş bir suç ve suçlama nedeni değil, işevin artık sona ermesidir. İşlev, başka deneyler için olumlu bir ortam hazırlarken, kendi varlığı için işlevsizliğe dönüşmüştür.

(OLUŞUM, Haziran 1978, Sayı: 8 (50))

YAZINCILARIMIZ ve ÖTEKİ SANATÇILAR

Özellikle Ankara ve İstanbul'da birkaç yıldır resim sergilerinin sayısında ve niteliğinde gözlemlenen gelişme azımsanamıyacak boyutlara ulaştı. Şükür kimi yazın adamlarımızı sergilerin hiç olmazsa açılış törenlerinde görmeye başladık. Ne var ki her yazıncıyı her sergide göremiyoruz. Belli yazıncıları belli ressamların sergilerinde izlemek olanaklı. Bu durum kuşku veriyor insana. Ayrıca sergilenen ürünler hakkında yazıncılarla konuşmaya kalkuğunuzda, çoğunluğun ağzından yalnızca sıradan sözler, sanattan ve sanata saygıdan çok uzak yargılar dökülüyor. Aslında böylesi bir yönsüzlüğü doğal karşılamak gerekir. Ama yazıncının bilmediği, dolayısıyla ne duyarlılıkça ne de kuramsal bilinçle içine yerleştiremediği bir alanda, şaşılacak bir korkusuzlukla eleştirel tavır aldığını görünce, insanın içi ürperiyor.

Bizim yazıncılarımızın büyük çoğunluğu, her sanat etkinliğini tek bir mercekle, yalnız yazınsal anlatım ölçüsüyle görüyor. Bir tablo karşısında aradıkları ilk şey, konu aracılığıyla sanatçının ideolojisinin saplanması oluyor. Sanki şiirimizde İkinci Yeni adı verilen ve konusal yönden çok olumlu bir temizlik akımı olan şiir devriminden geçilmemiş gibi, sanki şiirde aradıkları tek şeyi doğallığa uygunlukmuş gibi, resim yapıtı karşısında tek ölçü doğal'a uygunluk ve öyküsel doğrultuda bir anlatım oluyor. Hiç unutmam, kendisi de bir zamanlar İkinci Yeni uzantısında bir soyutçuluğa düşen bir ozanımız, baktığı şeyin ne olduğunu anlamaya bile çalışmadan, "Bu ne be, bunu ben bile yaparım!" demek sorumsuzluğunu ve saygısızlığını göstermişti bir sergide. Çünkü karşısında insanı anımsatan, hayvana benzeyen, doğanın biçimlerini anışturan, çevredeki nesnelerin görün-

ülerine yakın düşen biçimler bulamamış, renk yüzeylerinin özüm-
lenmesi çaba isteyen ilişkileriyle, çizgilerin öngörülemyen oluşumla-
rıyla, renk değerleri arasında kurulan hesaplı bağıntılarla başbaşa ka-
lıvermişti.

Burada özellikle kimseyi suçlamıyorum. Hepimiz biliyoruz. Geri
bıraktırlmış ülkelerde, konuştuğumuz dili anlatım aracı olarak kul-
lanan sanat etkinlikleri tüm sanat dallarının başında gelir. Alışmadı-
ğımız, eğitilmediğimiz türden araçlarla kendini gerçekleştiren sanat-
sal etkinlikler yeterince yaygınlık kazanamaz. Hemen tüm geri bırak-
tırılmış ülkelerde belki resim sanatı, heykel sanatı, müzik sanatı var-
dır, ama o sanatlar üstüne düşünme ve eleştiri etkinliği en alt düzey-
dedir. Bu bakımdan bizim yazıncılarımızı acımasızca suçlamıyorum,
çünkü onların görsel ve plastik değerlere karşı duyarsızlığı, giderek
sağırılığa dönüşen ilgisizliği, somut, ülke koşullarının bir sonucudur.

Ama epeydir belirgin bir dirilme, canlanma gösteren resim dalın-
da, hiç olmazsa büyük kentlerde yaşayıp bu canlılığı somutça yaşa-
ma olanağı bulan yazıncılarımızın kendilerini silkeleyip, bir şeyler
anlama çabasına girişmeleri gerekir. Her mevsim nice sergi açılıp ka-
panıyor. Yazın dünyasında en iyi okul nasıl ki okumaksa, resim dün-
yasında da en iyi okul görmektir; ama dikkat edin bakınmak değil,
"görmek"tir. Görme duyusunun eğitimi önce görünmekle, sonra da gör-
me eylemi üzerine kuramsal bilinçlenmeyle olur. Bizim yazıncıları-
mız görmekten bile üşeniyorlar çoğun. Yada önyargılı olarak belirli
kişilerin ürünlerini görmeye gittiklerinden, hiç görmemiş gibi oluyor-
lar, hatta duyarlığı henüz koşullanmamış bilisizlerden daha kötü du-
ruma düşüyorlar.

Bugün çok az yazıncıyla bizde, yazın sanatının dışındaki sanatsal
etkinlikler üzerine konuşabilirsiniz. Konuşmaya kalkuğınızda, ya
akılalmaz bir bilgisizlik ve gelişmemiş bir duyarlılıkla karşılaşrsınız,
yada belirli ressamın belirli konuları işleyen, belirli renklerin bas-
kın olduğu resimlerine karşı kör bir hayranlık duygusunun dile getiri-
lişi, ufkunuzu karartır. Bu ölçütler içinde sıkışıp kalmış yazıncılar-
ca, doğal biçimleri kesinlikle anımsatan yada onları olduğu gibi yeni-
den üreten belirli öğelerin varlığına dayanılarak bir ressam, kolaycana
toplumcu veya bireyci diye nitelenebilir. Resim sanatının da gerçek-

liği yorumlama bakımından kendine özgü yollarının bulunduğu bir an olsun düşünülmez. Hele çağımız resminin değişik bir gerçeklik yorumuna dayandığı, bunun sonucu olarak da resimden örneğin figürün, doğa görünümünün silindiği, ama bu sonucun resim sanatı açısından bir gerileme değil, tersine, değişik bir boyutta insanın kendini aşma çabası olduğu üzerinde kafa yorulmaz.

Hâlâ romantik sanat anlayışının tutsağıyız. Tüm sanat dallarını tek bir "Sanat" kategorisi altında topluyoruz. Resme şiir gözüyle, şiire doğalcı bir resim gözüyle bakma alışkanlığımız hep ağır basıyor. Yirmi yüzyıl önceki Cicero'nun "Şiir resim gibidir" (Ut pictura poesis) ilkesinin kalıbından kurtulamıyoruz bir türlü. Sözcül iletişim aracını kullanan sanat yapıtlarının, görsel dili kullanan resimden, en önemli öğeleri bakımından, yani belirli bir anlatım olarak gerçekleşme yolları bakımından, temelde ayrıldığı hâlâ dikkatimizi çekmiyor. Şiirde, romanda veya öyküde, kullanılan her sözcüğün sözlükte belirli bir anlamının bulunması yolumuzu şaşırtıyor. Başka sanat dallarının da sözcük türünden göstergelerle gerçekleşmesi gerekir gibi bir yanılgıya düşüyor ve bir resim, bir heykel yapıtı karşısında, "Şu biçim hiçbir şeye benzemiyor. Ne demek istiyor?" sorusunun, "Bu sözcüğün sözlük anlamı nedir?" demeye geldiğini, "Şu biçim hiçbir şeye benzemiyor" yakınmasının, sanatçı ortaya konan şeyin doğaya benzemediğine bir yakınma olduğunu belki bilinçle göremiyoruz. Gerçek şiir bile hiçbir zaman konu olarak özetlenememiştir. Bunu yazın alanında çok iyi bilen yazıncı, resim yada heykelle karşılaşta, yapıtın manuksal özetini istiyor. Ancak bu koşulla o yeni dünyanın kapısını aralayabileceğine inanıyor. Oysa o yeni dünya açılmak için uygun anahtarlar gerektirir. Bu uygun anahtarların yerine yazın maymuncuğuyla her kapıya saldırmaya kalkınca da ortaya yargı, eleştiri diye bir sürü bayağılıklar çıkıyor.

Oysa yazın adamı, başka herhangi birinin sahip olmadığı duyarlık denen bir doğa vergisi taşır. Başkalarına oranla daha ileri bir düzeyde bulunur, yeni yaratı dünyalarına girebilmek için. Yeter ki kendi dar boyutlarını kırıp, rahatça oturup kaldığı görüş açısından şöyle bir yekinsin ve başka açları da denesin.

(SESİMİZ, Haziran 1978, Sayı: 107)

YURDUMUZDA MARKSÇI YAZIN ELEŞTİRİSİNİN DURUMU

12 Mart öncesinin çok hızlı devrimci günlerinde sanat ve yazınla uğraşmak yararsız bir vakit kaybı, hatta devrime ihanet olarak görülüyor ve sanatçıdan, yazardan, en iyi olasılıkla, devrimi hızlandırıcı yaymaca ürünler bekleniyordu. Bunca deneyden ve acıdan sonra, devrimciliği yine kimselere bırakmayan kesimde bugün de pek bir şey değişmiş sayılmaz. Bugün de önyargılara ve kolaycı kalıplara karşı çıkıp, henüz çözüm bekleyen sorular yönelttiğinizde ve kuşkuyu kalıbın rahallığına yeğlediğinizde, size inandırıcı ve doyurucu yanıtlar vermiyorlar, vermeye çaba göstermiyorlar. Yine kestirmeden gidip, sizi yine bireycilikle, burjuva hastalığıyla, devrime ihanetle suçluyorlar.

İlginç olan şu ki, bu tür suçlamalar, emekçi kitle adına mangalda kül bırakmayan, ama emeğin nasıl üretildiğinden çok, nasıl en iyi tüketildiğini bilenlerden geliyor. Bu 'yalnız tüketerek devrime katkılarını esirgemeyen' kesim, öylesine tuhaf ve ayrı türden bir yapıya sahip ki, bugün güzel güzel emek tüketir, aynı zamanda emekçinin biricik savunucusu kesilir, olmadık bağnazlıkları emek ve emekçi adına yapmaktan çekinmez, yarın ise, toplum düzeninde emek üretme sürecine katılmak zorunda kalınca, devrimci kabadayılığını birden yitiriverir, kurulu düzenle şıp diye bütünleşip acayip bir insan takımını oluşturur.

Aslında bu yapı ve anlayıştaki kişiler için önemli olan, o an hangi görüş yararlıysa onu seçmektir. Bunlar, bırakın bir şeyin doğruluğu, haklılığı sorunu üzerinde kafa yormayı, düşüncenin en ilkel ve en doğal deviniminden, kımıldısından bile tedirgin olurlar. Bu yüzden de

sarıldıkları her düşüncüyü, hiçbir eleştiriye, hiç bir doğrulayıcı ölçüye vurmadan, körü körüne savunmayı devrimcilik sanırlar. Sakın 'Acaba?' demeyiniz, kuşku duymayınız, inandırılmak istemeyiniz! İnsan düşüncesine gem vuran bazı önyargıları tartışmak ve açığa vurmak gibi bir densizlik yapmış olursunuz.

İşin korkunç yanı şudur ki, yaşamda başından çok şey geçmiş, yaşamını ve cylemini bu deneylerle varsıllaştırmış inançlı ama bağnaz olmayan bir devrimci, sizi dinleyip, kuşku ve sorularınızı kendininmişcesine benimseyip, kaçamak yollara, saptırmacalara başvurmadan size ve dolayısıyla da kendisine yanıt aramaya çalışırken, karşınıza beton bir duvar gibi dikilip bir sövmedikleri kalanların çoğu, hem yaşamın, hem bilginin başındadır daha.

Aynı şey birçok kesimde bugün de geçerli diyorum. Düşünceye gem vurup insanın ağzını bir süre tıkayabilirler. Ama dırduğu yerde durmuyor ki düşünce. Habire eşeliyor, arıyor, yeni boyutlara tırmanıp temiz hava almak istiyor. Düşüncenin doğal yapısı bu. Anlatıma çekilen engeller birgün mutlaka yıkılıyor.

Yaşam bir yandan akıllalmaz çelişkilerle, açıklanması çoğun olanaksız şaşırtularla, ama kaçınılmaz gerçekliği içinde akıp gidiyor, biz de bu yaşamı, yaşadığımız toplum yapısının özelliğine göre sürdürüyoruz, sürdürmek zorundayız. Ne ki öte yandan, yaşamın diri gerçekliğinden su yüzüne çıkan sorunları dondurmayı, onları yok etmeyi amaçlayan bir kuramsal yaklaşım ve bu karamsallığın yaşamda bilinçle uygulanma çabası var. Öylesine bir kuram ki, bu yaşam ve gerçeklik tersini gösterse de, uygulama olanağının çoğu noktalarda ortadan kalktığını kanıtlsa da, kendine çeki düzen verip gerçeğin yeni akışına uymayı onursuzluk sayıyor, böyle bir yenilenmeyi yıkılmakla bir tutuyor, bu korkuyla da ölümüne giden bir karşıt - devrim taşıyor.

Bu yolla, gerçek yaşamın yanında, ikinci ve yapay bir gerçeklik yaratılıyor. Bu yapay gerçeklik, insanların kafasını o denli koşullandırıyor ki, yaşadığımız gerçek gerçeklik, yaratılan yapay gerçeklik uğruna unutulup gidiveriyor. Sonuçta, gerçeklik adına savunusu yapılan yepyeni bir 'idealar dünyası' çıkıyor ortaya. Bu bağnazlık noktasından sonra aruk, kuramsal olarak ileri sürüldüğü gibi, 'düşüncüyü

yaşamın gerçekliği ve çelişkileri' değil, 'yaşamı kuramsal olarak yaratılan yapay gerçeklik ve çelişkisizlik' yönetmeye başlıyor. İşte asıl tehlike de burada yatıyor. Emek adına, emekçiye soyut buyruklar yağdırılıyor. Kuram adına, kuramın içinde taşınması gereken özeleştirici ve iç devingenlik yadsınıyor. Sanat adına, sanata sevgisizlik baş tâci ediyor. Yazın adına, yazın olmayan kolaylıklara, belki de kolay olduğu için, bel bağlanıyor. Sonuçta, birşeyin, daha 'kendisi' olmadan, başka bir şeye katkıda bulunması, yardım etmesi isteniyor.

Sözü Marksçı sanata ve özellikle de Marksçı şiir eleştirisine getirmek istiyorum.

Sanatın devrime hizmet edebilmesi için, her şeyden önce 'sanat' olması gerektiğini hâlâ anlayamadığımız; bu konuda verilen ürünlerden, yazılan yazılardan, uluorta edilen sözlerden açıkça belli oluyor. "Sanat önce 'sanat' olmalıdır; ancak bu yolla birşeylere uzun süre hizmet edebilir" derken, sınıfsallıktan soyutlanmış bir sanat anlayışını savunduğumuz yüzünüze tükürülüveriyor nerdeyse. Oysa bu türden suçlamaları meslek edinen alıkların çoğu, bir kunduracının bile, 'kunduracıca' bir işlevinin ve hizmetinin olabilmesi için, önce kundura yapmayı bilmesi gerektiğini düşünemeyecek kadar içyozluğunda yaşıyor. İyi yapılmamış bir kundura, ayağınızı vurup nasır yaparsa, yürümez sizi, yolda bırakır. Bir devlet kuruluşunca, adını hemen herkesin bildiği bir fabrikada üretilen, bu kuruluşun mağazalarında satılan, ama genellikle devlet dairelerinde çalışan hizmetlilere verilen kunduralar vardır. Ayağınıza geçirince, çelikten zırha bürünmüş gibi olursunuz. Topuğunuzun ardında öyle bir yara açar ki, bir süre tokyoyla gezmek zorunda kalırsınız. Aynı kuruluş, son yıllarda, işin, yalnızca herhangi bir ürün ortaya koymak olmadığını; amacına en iyi biçimde hizmet edebilmesi için, üretilen şeyde, kendine özgü bazı özelliklerin bulunması gerektiğini kavradığı için, 'sanayide devlet' savsözünü bırakmaya gereklik görmeden de tavrını kesinlikle değiştirmiş, insanca giyebileceğiniz ve en azından ayağınızı vurmayan, nasır yapmayan kunduralar üretmeye başlamıştır. Şimdi, kunduranın bu kendine özgü niteliklerini, kundura kavramından soyutlayıp, bireyci, idealist bir yöneline yorabilir misiniz? Gülerler adama.

Ne yazık ki, söz kundura olunca adama gülerler de, sanat olunca,

sanatın kendine özgü kurallarından söz edilince, gülmesine gülmezler ya 'idealist! burjuva! azınlık sanatının savunucusu! karşı-devrimci! hain!' vb. nitelemelerle söverler adama. Çünkü onların gözünde, sanatın kendine özgü kuralları olduğunu, sanat için en azından bir 'sanatçı', yani 'yaratıcı birey' gerektiğini savunmak, sınıflar üstü bir sanata bel bağlamak demektir, bireycilik, karşı-devrimcilik, düzenle bütünleşmek demektir. Oysa aynı kişiler, sanat olma savında olmadığı halde, kitleleri coşturucu bir biçimde konuşabilen, dilini o amaca göre örgütleyip herkesi ardından sürükleyebilen bir önderin yaptığı herhangi bir konuşmanın bile kendine özgü 'sanatsal' bir yön taşıdığını, o konuşucunun gerçekleştirdiği şeyin de bir tür konuşma sanatı olduğunu uslarından bile geçirmezler, çünkü onların usu, her şeyin egemenliği altında çalışır ama, usun egemenliği altında asla!

Kitleleri coşturan, emekçi sınıfa hizmet eden, devrime yol gösteren ozan olarak ortaya atacakları örnek hemen hazırdır, çünkü o örneği de onlar, kalıpcı düşünceleriyle, bağnaz ilericilikleriyle, neyi nasıl yaptıklarının bilincinde olmadan, saptayıp bir kalıba dönüştürmüşlerdir. Nazım Hikmet derler, Mayakovski derler ilk ağızda. Oysa bilmezler ki, gerek Nazım Hikmet, gerekse Sovyet Devriminin büyük ozanı Mayakovski, adına 'sanat' dediğimiz şeyin gizini bulabilmek, yaptıklarını 'sanatça' yapabilmek, kalıcı kılabilmek için, yalnızca düşünce düzleminde savundukları dünya görüşüne sarılmakla yetinmemişler, yıllarını 'dil' ve 'üslup' denen o şâhâne koşuda tüketmişlerdir. Nazım Hikmet eğer bugün ayaktaysa, her şeyden önce yaptığı şeyin türüne saygı gösterdiği, o türü en iyi biçimde kurmaya çalıştığı için ayaktadır. Yoksa geride 'siyasal' açıdan 'bile', bir Nazım Hikmet bildirisi olmazdı. Nazım Hikmet bildirisi diye adlandırdığımız şey, salt siyasal bir nitelik taşıdığı için kalıcı değildir; tersine, kalıcılığın gerekliliğini yerine getiren güçlü bir sanat örgütlenmesinde yer aldığı ve bu sanatsallığı siyasal dünya görüşüyle özdeş kılabildiği için 'siyasal'dır. Siyasallık hiçbir zaman tek başına bir öncül değildir sanatta, olmamıştır. Siyasal kalıcı kılan o 'kendine özgü' sanat kuralları, yaratı kurguları olmadığı sürece, bırakın sanatı, inandırıcı, siyasal bildiri bile yoktur ortada. Bu gerçeği Nazım Hikmet'in kendisi yazılarında, mektuplarında yeterince dile getirmiştir ve işin ilginç, son şiirle-

rinden en güzeli olan "Saman Sarısı"nda Orhan Veli'nin adını özlemle, sıcaklıkla anmıştır. Ama kraldan çok kral kesilen kolaycı yaratuklara bunu anlatmak olanaksız.

Aynı durumu Mayakovski'de gözlemliyoruz. Okuyunuz bu devrimci ozanın kendi sanatsal eylemine ışık tutan tüm yazılarını, konuşma metinlerini, Bir sözcüğü, sözcükteki bir hecenin, hecedeki bir sesin, amaçlanan o siyasal, o devrimci bildiriye iletmede ne denli önemli olduğunu hemen sezersiniz. Mayakovski, 1926 yılında yayımlanan. "Şiir Nasıl Yazılır?" adlı makalesinin bir yerinde şunları söylüyor:

"Tüm gücümle bir kez daha yineliyorum: Bir adamı ozana dönüştürecek, ona şîirler yazdırtacak hiç bir 'kural' vermiyorum kimseye. Genellikle yoktur böyle kurallar. Bu yüzden bu şîirsel kuralları yaratan kişiye ozan denir" (Mayakovski, Poesia e Rivoluzione, Roma 1968, s.103).

Aynı yazının bir başka yerinde de şöyle diyor:

"Yakalamak üzere olduğun ama henüz yakalayamadığın bir uyak, zehir edip çıkar tüm yaşamını. Konuşursun ama, ne dediğini bilmezsin; yersin yediğini bilmezsin; bir türlü uyuyamazsın, çünkü gözlerinin önünde uçuşup durduğunu sanırsın o uyağın" (agy. s.117).

Bunlar büyük örnekler. Büyüklerden yola çıkıp, olmadık küçüklükler yapan bir anlayış; tüm havanızı kesmeye, size soluk aldırtmama çalışınca, sizin de gözünüze perde iniyor, ister istemez koşullanıyorsunuz. Ama insan, en mutlu anlarını, yaşamın gerçekliğine biraz olsun girip, içini bir öcü gibi kaplayan önyargıları, saplantıları, körlükleri, zorluktan kaçışları bir yana itip, 'Oh be!' diyebildiği zamanlar yaşıyor. Artık yaşamın derisini yırtıp, taze kan akan damarlarına daldırıyorsunuz yüreğinizi ve beyninizi. Yaşamdan, onun gerçekliğinden, çelişkiler dolu zorluğundan, zor güzelliğinden korkmuyorsunuz, ona göğüs geriyorsunuz, ölümü yenmiş gibi oluyorsunuz.

Ne yazık ki, yaşamlarının en büyük yanı, yaşamdan kaçmayıp

onu irdelemek, onun en gizli köşelerini gün ışığına çıkarıp insanı bütünlüğüne kavuşturmaya çalışmak olan o büyüklerin gölgesine sığının, yaşamı kısır kalıplara, çelişkilerden yapaylıkla arıtmış zahmetsiz kuram ve kurallara döken küçükler, bir süre olsun birçok insanın, hatta bir dönemin gözüne bağ çekip, gelişmeyi engelleyebiliyorlar. Bu engellemeyi sağlayan asıl tehlikeli öge; kuramda olası yanlışlıklar değil, bu yanlışlıklar değil, bu yanlışlıkların, asıl yaşam gerçeğinin yanında ikinci ve yapay bir gerçeklik olarak somutlaştırılmaya çalışılması, böylece insanların adı devrimci olan bir 'idealar' dünyasına tapınca zorlanmasıdır.

Ve bu anlayıştan yola çıkan sözümona Marksçı eleştiri de, etiketçi ve yanlış bir Marksçı uygulamayla, Marksçılığı yadsıyacak ölçüde bağnaz savlar ileri sürüyor. Sanki Marks ve Engels, kalıpcılığa, kolaycılığa, etiketçiliğe dikkatimizi çekmemiş gibi, sanki Lenin, insanın tüm kişiliğini bütünlüğü içinde gerçekleştirebileceği toplumsal ortamı açık-seçik çizmemiş gibi, eleştirideki hareket noktamız, güncelliğe veya bilgisizliğe göre kafamıza o an uymayanı yadsımak, yöneldiğimiz üründen mutlaka kendi sınırlı ve çoğun güdük isterlerimizi beklemek oluyor. Doğaldır ki bu arada olan sanat yapıtına oluyor. Örneğin kalkıp, 'yapıttan yola çıkmalı' gibi bir söz ederseniz, hemen üstünüze çullanıyorlar. Yapıt da ne ki? 'Yapıt' sözcüğünden acayip bir korku duyuluyor. Şunu sorma zahmetine katlanmıyorlar ama: 'Peki ya, yapıtı da yok sayarak, sanat adına nerden yola çıkacağız?'. Yapıtı, insan ve doğa dünyasıyla ilişkisi bulunmayan, kendisinden başka bir 'kendisi' olmayan, duysal bir öge, salt bir madde gibi görüyorlar çoğun. Elbette yapıtı yadsıyıp, sanatla ilintisi olduğu halde söz konusu yapıtla çok az ilişkisi bulunan konularda kalem oynamak, gevezelik etmek ve bir noktada yapıtta varolmayan şeyleri yapıta yükleyerek, gösterilmek, doğrulanmak istenen sanat-dışı gerçekler için yapıtı araç diye kullanmak kolay oluyor. Sanatta toplumculuğu mu savunacaksınız örneğin? Yapacağınız şey çok basit. İlkini şunu soracaksınız: Bu 'yapıt' denilen şey, acaba toplumu, özellikle de toplumda egemen olan üretim ilişkilerini işlemiş mi, önce buna bir bakalım? Diyelim ki açık-seçik bir biçimde işlememiş. Bu durumda iki tavır söz konusu olabilir: 1) Yok canım, bu yapıt toplumdan kopuk, bireyci bir oyalan-

madan başka bir şey değildir, dolayısıyla sanat da değildir, 2) Yapıtın kendini her şeye karşın benimsetecek bir üslûp gücü varsa, o zaman, yapıtın o üslubu aracılığıyla ilettiği sanatsal bir bildiri varken, bu bildiri üzerinde durmak, onu deşmek gerekirken, tam tersi yapılır; doğrulanmak için dayanak bekleyen ve o yapıtta belki de çok az bulunan kimi düşünceler yapıta yüklenir, böylece de üslup eleştirel yoldan açıklanmış olur.

Belirli bir tür Marksçı eleştiriye göre, sanat yapıtı toplum sorunlarını açık-seçik bir biçimde sergilemek, onlara çözüm getirmek zorundadır. Böylesine açıkca toplum sorunlarını dile getirmeyen, ama sanat olma nitelikleri bir türlü yadsınamayan ürünler karşısında hemen etiketçi tavra geçilir ve şöyle buyrulur: Bu yapıt bireycidir, burjuva toplumunun, burjuva dünya görüşünün bir ürünüdür, dolayısıyla yapıt değil dir. Dikkat ediniz! Varlığı yadsınamayan bir şeye, yadsınamayan bu varlıkla çelişik olarak 'yapıt değildir' deniliyor.

İşte bu noktada eleştirinin sapması kaçınılmaz oluyor. Çünkü biz sanıyoruz ki sanatçı, sanatını yaratma eyleminde belirli bir dünya görüşünü kaçınılmaz olarak dile getirirken, eleştirmen de mutlaka belirli bir dünya görüşünü öne alarak eleştirmelidir, o dünya görüşünün ölçütlerine göre tüm dönem ve yerlerin sanatlarını değerlendirmelidir. Sanatçının yaymacacı, sanatça itekleyici olabilmesi yanında, eleştirmenin de bağlandığı dünya görüşünü haklı gösterecek özgürlüğe sahip olduğunu sanıyoruz. Oysa diyalektik maddecilik; her olgu ve olayı tarihsel süreci içinde ele alma ilkesi, en ilkel bir kafanın da kolayca anlayacağı gibi, sanat yapıtının da yaratıldığı koşullarda, kısaca çağ ve toplumların kendi özellikleri içinde ele alınıp değerlendirilmesini gerekli kılar. Yoksa diyalektik nerde kalır? İnsanların kendilerinin yaptığını habire yinelediğimiz tarihin sürekliliği nerde kalır. Bizse tersini yapıyoruz. Kendi dünya görüşümüzü bir an için yargılamada zarsız hale getirip, yine de o dünya görüşünün (yani gerçek Marksçılığın) şart koştuğu geriye gidebilme, geçmişi geçmişin koşulları içinde anlayıp kavrayabilme, ancak böyle bir çabadan sonra değerlendirilme, yargı verme yolunu tutacağımız yerde, günümüzün en güncel ölçütlerini silâh yapıp, şimdinin ve geçmişin olaylarına saldırıya kalkıyoruz; sonunda öyle şeyler yumurtluyoruz ki, yel değirmen-

lerine saldıran Don Kişot bizden daha çok bağışlanır oluyor. Çünkü kökende bilgisizliğimiz, öğrenme tembelliğimiz, irdeleme isteksizliğimiz, duyarlıksızlığımız yada duyarlılıkta rahatlığımız, insanlık kültür ve sanatını yadsıma sanatımız yatıyor.

Bir eleştirmen, bağlandığı Marksçı dünya görüşüne uygun sanat anlayışını, gelmiş geçmiş tüm sanat ürünlerinde önsel olarak arayarak, onları bu anlayışın olası varlığı veya yokluğuna göre kamplara ayırmanın yanlışlığına; her sanat ürününü yaratıldığı koşullara göre değerlendirip tarihteki gerçek yerine koymak gerekliliğine inanmadığı sürece, dünya görüşünün marksçı olduğunu yırtınarak bağırса da, o eleştirmen karşı-marksçıdır, çünkü kolaycıdır, çünkü kendini savsözlerle gizlemeye çalışan katı bir bireycidir. Tarihsel koşulların etkinliğine inanan Marksçı eleştiri, yadsıyıcı ve yan tutucu değil, gerçekleri ortaya koyucu bir eleştiridir. Bu gerçek, başka bir dünya görüşünün gerçeği olsa bile Marksçı eleştiri bunu ortaya koymakla yükümlüdür. Bunun tersini yapmak, geçmişin tüm sanat ürünlerini, şimdinin inançlarına, görüşlerine göre yargılamak, fizikötesi bir dünya görüşüne bağlanmak demektir, her zaman ve her yerde geçerli evrensel yasalara bulundduğuna inanmak demektir.

Marksçı eleştiri, ayaküstü bir genel-geçerlik ilişkisine dayanarak, üstyapı kurumlarının hepsini bir torbaya koyarak, hepsini dolaysız bir biçimde, üretim ilişkilerinin doğrudan bir sonucu saymaz, saymamalıdır, çünkü gerçek Marksçılık, somut yaşamda, bu kurumlar arasındaki ilişkilerin ve bu kurumlarla tabanın ilişkisinin çok karışık ve karmaşık olduğunun bilincindedir. Kuşkusuz, bazı ceza yasası hükümleri örnek gösterilerek burjuva toplum düzeninin koruyucu önlemlerle örülü olduğunu ilk ağızda kolaylıkla açıklayabilirsiniz; ama buna karşılık, dildeki kimi sözcüklerin, değişik üretim ilişkilerine dayanan toplumlarda değişik anlamlar kazandığı gözleminden yola çıkarak, dilin genel yapısını basit ve yalınkat bir çıkarım yöntemiyle, bir üstyapı kurumuna indirgeyemezsiniz. Bizde, kullandıkları sözcüklerin sınıfsal anlamlarına göre, kimi sanatçıların sanatsal değerlendirme işlemine sokulduklarına tanık olmuşuzdur. Bu apaçık alanda bile örneğin bir Stalin kadar gerçekçi olmasını bilememişizdir. Kaldı ki konumuz sanat. Haydin, genel olarak, son çözümlemede, sanatın mut-

laka, kaçınılmaz olarak bir üstyapı kurumu olduğunda birleşelim, ama hiç olmazsa, insanın herhangi bir üstyapısı olmadığını, kendine özgü, karmaşık, çoğun yalnızca yaşanabilen bir üstyapı olduğunu kabul edelim. Yoksa, baştacı ettiğimiz tüm büyük ozanların en güzel dizelerini, giderek en güzel şiirlerini açıklamamız, hatta anlamamız olanaksızlaşacak. Nedeni çok basit. Çünkü o büyük ozanlar her şeyden önce sanatçıdır, yaratıcıdır, yoktan varretmezlerse de, vardan yeniden var ederler; görmediğimiz, bilmediğimiz, tatmadığımız bir şeyler koyarlar ortaya. En azından, kalıpların gölgesine sığınmaktan vazgeçelim, inanmışlığımıza bir kerecik olsun kuşku duyalım, kendimize bazı soruları yönelme korkusuzluğunu gösterelim. Hiç olmazsa, kalın çizgileriyle bir üstyapı kurumuna indirgediğimiz sanatın, hangi noktalarda kendine özgü yasaları, gelişme kuralları olduğunu araştırma zahmetine katlanalım. Niçin sanaun dilinin, iletişimin ötesinde, başka şeyleri de içimize kalıcı yapılar aracılığıyla yerleştirmek istediğini anlamaya çalışalım. Kısacası sorundan korkmayalım, ayrıntıları hiçe sayıp, genel'in bulanıklığında gerçeği yitirmeyelim, çünkü ayrıntı, çoğu zaman, uçsuz bucaksız bir bütünü serebilir önümüze. Sanaun yaşantımızdaki gerçek yerine, vazgeçilmez işlevine kulak verme cesaletimiz yoksa bile, savunduğumuz dünya görüşünün, Marksçılığın babalarına kulak verip, onları bir kez daha ve daha iyi dinleyelim, ne denli temkinli, açık görüşlü gerçeğe saygılı olduklarını kavramayı deneyelim.

Sorun şu noktada başlıyor: Bir ürün, her türlü sınıfsal konumdan önce, 'sanatsal' mıdır, değil midir? Bir kolye alırken bile, çirkinini değil de güzelini seçmeye çalışırız. Ama herkes güzel kolyeyi seçebilir mi? Birçok kimse, güzel diye takıp takıştırdığı bir sürü eşyanın gencl - geçer bir biçimde güzel olduğunu nasıl ileri sürebilir? Burada niyetim, Platon'un "Büyük Hippias"da Socrates'in ağzından yaptığı gibi, konuyu çıkmaza götürmek değil. Ama şu gerçek ki, eğer 'genel olarak' herkesin (veya beğenisi olan herkesin) 'güzel' diyebileceği bir kolye seçmişsem, kolyenin güzelini seçmişim demektir. Peki ya, niçin boyuna gelişigüzel bir halka veya sicim yerine, belirli bir emeğin, göznurunun, beğeni seçkinliğinin ürünü olan şeylere yöneliyor insan? En basit eşyaların seçiminde ve kullanımında bile, böylesi bir

ayırıcı özelliğe gereksinme duyup ona göre davranıyorsak, sanat yapıtı söz konusu olunca neden aynı titizliğı, aynı özeni göstermiyoruz? İnsanın emeğı bu denli ucuz mu? İnsan emeğı, hangi amaca yönelik güzellik yaratmak isterse istesin, bu denli değersiz mi?

Bir eleştirmen, her şeyden önce, hani o 'iş var' dediğimiz ögeyi seçebilecek bir duyarlık ve bilgi yeterliğinde olmalıdır. Özlediğı dünyanın, yüreğinde yaşattığı yeni bir toplum düzeninin koşullarını yansıtmasa da, bir eleştirmen, önce insan emeğini, sanat açısından görmek, en azından onu sezmek zorundadır. Ancak böyle bir ön koşuldan sonra, sanatın sınıfsallığı üzerine konuşabilir, konuşma hakkına sahip olabilir. Çünkü eleştirinin sınıfsallık gerçeğini gözden hiçbir zaman uzak tutmaması ilkesi, bir ürünü ilkin 'sanat' olarak 'tanımayı', ancak ondan sonra bu sanatsallığın sınıfsallığını belirlemeyi içerir. Zaten bir eleştirmen 'sanat' dediğimiz ve nasıl oluştuğunu yalnızca 'oluştuktan sonra' bir parçacık olsun aydınlatılabildiğimiz şeyi tanıyamıyorsa, o şeyin varolduğı yerde burnu koku almıyorsa, bir sanat ürününün hangi dünya görüşünü yansıttığını açıklayamaz.

Bir eleştirmen, daha işin başında sadece değişik dünya görüşlerinin ürünüdür diye, ozanlık niteliğı açısından savsaklanması olanaksız sanatçıları, önyargısal olarak ikiye bölüp, kendi savunduğı dünya görüşünü yansıtan ürünlere 'sanat yapıtı', onları üretenlere 'sanatçı' deyip de, başka dünya görüşlerini yansıtan ürünleri 'sanat dışı' bırakırsa Marksçılığın tarihselliğine, tarihin diyalektiğine karşı davranmış olur. Bir eleştirmenin işi Pir Sultan Abdal'ı, Nazım Hikmet'i, Hasan Hüseyin'i ve benzerlerini sanatçı sayıp, "Efendim, İspanya'da içsavaş verilirken Yahya Kemal 'Endülüs'te Raks'ı yazıyordu" türünden ilkel, ilkel olduğı kadar da Marksçı yöntemi saptırıcı bir önyargıyla Yahya Kemal'i veya Ahmet Haşim'i ozan sınıfına katmazsa, o eleştirmen hangi ölçüte göre yargılamış olur? Marksçılığın temel ilkelerine göre mi? Öte yandan bir Ruhi Su kalkıp, "Bismillâhırrahmanırrahim" sözlerini devrimin ağır başlı vurgusuyla müziksel bir bildiriye dönüştürüp, Yunus Emre'yi dinsel üstyapıdan koparmadan güncel kılar mı, ne yapacak acaba eleştirmen? Din bir üstyapı kurumudur, devrimle ortadan kalkacaktır kolaycılığına yenilip Yunus'u da, Ruhi Su'yu da yadsıyacak mı? Yadsıyamazsa yönünü nasıl bulacak? Gözü

kapalı ayırıcı tavırla mı, yoksa, her sanatçıyı, kültür ve sanat tarihindeki yerine dürüstçe, yan tutmadan, tarihsel koşulların doğru sürecine oturarak mı davranış doğrultusunu belirleyecek?

Marksçı eleştiri sorununun başladığı asıl huylu çizgi burası işte. Neden Yahya Kemal, Mehmet Akif, Nazım Hikmet, Orhan Veli, Hasan Hüseyin, Atıla İlhan vb.leri tabanda, yani 'ozan olma' düzleminde birleşiyorlar da, başka bir noktada birbirlerinden ayrılıyorlar? Neden örneğin, bir Nazım Hikmet, Yahya Kemal değildir? Sanatın sınıfsallığı ancak bu soruya inandırıcı yanıt bulmakla, sanatın kendine özgü kural ve yasalarını, gelişim koşullarını çiğnemedен, yani sanatın dışına çıkılmadan açıklanabilir. Ancak bu yolla, geçmiş bir kenara itip yadsımadan, geleneklere sırf gelenektir diye yüz çevirmeden, usa dayalı tarihsel bir aşama sırasında her sanatçıyı gerçek yüzüyle görüp anlamak ve herbirinden bize verecekleri kadar yararlanmak olanaklı olur. Şimdi'sini geçmiş'i olmadan ve gelecek'e bağlamadan yaşayamayan insanın üç boyutlu sürekliliği nasıl korunabilir başka türlü? Gelecekçilik adı verilen akımın kurucusu İtalyan Marinetti, Rus gelecekçilerince yuhalanmıştı. Mayakovski'ye, geçmişten, gelecekte yararlanma konusunda birçok alığa ağzının payını vermişti. Şunu unutmayalım: Büyük sanatçıların bir ayağı her zaman geçmişte, her zaman geleneğin koruduğu uygarlık birikimindedir. Başka türlü tarihsellik nasıl gerçekleşir? Ağzımızdan bir türlü düşürmediğimiz 'süreç' ne anlama gelir? Örneğin Tefik Fiket sosyalist değildi demekle işe başlamak nereye götürür insanı? Yaşadığı dönemin koşullarından nasıl soyutlanabilir Tefik Fiket? Hem mutlaka bir etiket yapışursak ne olur sanatçılara? Yada etiket sayısını sanatçı sayısı kadar artırsak daha gerçekçi, daha tarihselci daha dürüst olmaz mıyız? Önce sanatçıların yapıklarını anlasak, geleceğimiz açısından, sanatsal gereksinmemiz yönünden geçerli ve işlevli yanlarını özümlese de, ondan sonra saldırırsak onlara, nasıl olur?

Hasan Hüseyin, *Ağlasun Aysafağı*'nda bu yanılgıları şiirsel bir dille bir bir sergilemiştir. Birlikte dinleyelim şu dizeleri: "*bâkî bir ağır mehter davuluymuş o ihtişamda / hani kanunî/ artakalan bu kubbede / bir muhteşem / bir acıklı / bir hazin saltanatmış / kervan gitmiş / kalmış kervansarayda / küf yeşili bir bezirgân kokusu / namık*

*kemal'lik de geçti / "çekildik izzet ü ikbâl ile bâb-ı hükümetten" / di-
yeli namık kemal / sular geçti köprülerden / hani nerde abdülhamid? /
hani nerde abdülhamid kulları? / gökalp dersin / şair mi bilmiyorum
/ iyi insan / ilerici / diyarbakırlı / dürkhaym'dan ötelere yeumemiş ka-
natları / âkif dersin /âkif'i seviyorum/mor fesinin altında umarsız ve
hüzünlü gözleriyle seven ve sızlayan yüreğiyle mehmet âkif/ bir dep-
rem yaralısının çırpınışıdır / benim şuramda / ben de o çetin günleri
öyle yaşasam / bilmesem kapitalizmi emperyalizmi / kimlerin niçin
neden dövdüğünü çanakale'yi / bilmemini anlamasam kuduz musibe-
tinin/o sancılı o seven ve o kabarık yürek / ev o bozbulanık kafayla
ben de / yazsam yazsam /"çanakkale şehitlerine" yi yazardım ancak /
"kimi hindû kimi yamyam kimi bilmem ne belâ" / heygidi şaşkın ka-
ranlığı / osmanlı görkeminin / heygidi mehmet âkif / âkif'i seviyorum/
ve hakkını vererek okuyorum bütün yazdıklarını: /"şüheda fışkıracak
/ toprağı sıksan şüheda" / "korkma / sönmez/ bu şafaklarda yüzen al-
sancak" / nedîm dersin / günümüzde nedîm çok / bini bir paraya ne-
dîm'in / işte altıncı filo iskelede âmâde /"açsun bizim deee gönlümüz"
/ radarlarla /rampalarla /"ey nedîm, ey bülbül-i şeydâ"/şu yeni lâle
devri'nde/ (Ağlasun Ayşafağı, 2. basım, s. 263-266).*

Bir ozanın becerbildiği bu tarihsel merceklerle görme alışkanlığını
eleştirmenlerimizde göremiyoruz genellikle. Sanatçı, yaratabilmek için
yan tutmak zorundadır, inandığını tek gerçekmiş gibi göstermeye eği-
limlidir, ama eleştirmen, hele de Marksçı olduğunu söyleyen eleş-
tirmen, tarihe doğru bakmalıdır, kolaya kaçmadan, gerçekliği kavra-
makla yükümlüdür. Bağınazlığın yarattığı yenicil idealar dünyasını
yıkamadığımız sürece, her etkinlik alanının kendine özgü güçlük-
lerini, sorunlarını, ayrıntılarını korkusuzlukla göğüslemediğimiz süre-
ce, Markçılık adına, ama Marksçılık zararına habire açık vermekten
başka bir şey yapmış olmayız.

(YAZI, 1978/2 - Ağustos)*

(*) Bu yazının kısaltılmışı, 22 Temmuz 1978 günlü Cumhuriyet'te yayımlanmıştır. —
HH.

M. BEDRETTİN CÖMERT

M. Bedrettin Cömert 27 Eylül 1940 tarihinde Vezirköprü'de doğdu. Yoksulluk çekerek büyüyen Bedrettin ortaokul üçüncü sınıftan başlayarak Sivas Lisesine geçti. Bedrettin Cömert lisede okurken gerek düz yazı gerekse şiir olarak edebiyatla uğraşmaya başlamıştı. Bu yıllarda yazdığı ilk şiirleri **Varlık** dergisinde yayımlandı. 1960 yılında liseyi bıraktı ve bir devlet bursunu kazanarak İtalya'ya gitti. 1970 yılında Türkiye'ye dönen Bedrettin Cömert, Hacettepe Üniversitesi Sanat Tarihi bölümüne asistan olarak girdi. 1971 yılında Roma Üniversitesi Felsefe Enstitüsü'nde "Son Elli Yılda Türkiye'de Sanat Eleştirisi" konusundaki tezi ile estetik doktoru derecesini aldı. 1972 yılında Hacettepe Üniversitesi Sanat Tarihi Bölümünde öğretim görevliliğine atandı. Sanat Tarihi konusundaki araştırmalarını, edebiyat ve eleştiri çalışmaları ile birlikte sürdüren Bedrettin Cömert, ikinci doktorasını, Hacettepe Üniversitesi'nde verdi. Bu kez "Giotto ve San Francesco Geleneği" konusunda yaptığı tez ile Sanat Tarihi doktoru da oluyordu. Aynı yıllarda, Türk televizyonu için "Leonardo da Vinci" adlı yapıtı çevirmişti. Bir yandan özgün yapıtlar üretirken, öte yandan da, yabancı dildeki önemli bilim yapıtlarının Türkçeye kazandırılmasına çalışan Bedrettin Cömert, 1977 yılında Gombrich'in ünlü "Sanatın Öyküsü" adlı yapıtını çevirdi. Bu çeviri, Türk Dil Kurumu'nun ödülünü aldı. Aynı yıl, Üniversite Doçenti oldu. Tezi, "Benedetto Croce'nin Estetiğinde İfade Kavramı ve İfadenin İletim Sorunu" adını taşıyordu. Doçentlik tezi ancak ölümünden sonra Kültür Bakanlığı'nca yayımlandı. Çocuklarıyla birlikte yurt dışına gitmekte olan eşinin eline son anda, havaalanında ulaştırılabildi. Bedrettin Cömert, Türk Dili üzerindeki çalışmaları ve başarılı çevirileri sonunda 1977 yılında Türk Dil Kurumu'na üye oldu. Bedrettin Cömert, 11 Temmuz 1978 günü sabah sekiz otuzda en verimli çağında demokrasi düşmanı katiller tarafından otomobili içinde kurşunlanarak öldürüldü.

Bu kitap Cömert'in dergi ve gazete sayfalarında kalmış eleştiri yazılarını içermekte. İlk basımı AYKO tarafından yapılan **Eleştiriye Beş Kala**'nın yeni basımını yaparken Türkiye'de bilimsel eleştiri anlayışının gelişmesine yardımcı olacağına inanıyoruz.

IBSN: 975-7273-74-0

1100000
KDV DAHİL